

# ENCUENTROS CON MANDRINI, PIGLIA Y LA HISTORIETA

Meetings with Mandrini, Piglia and the comic strip

Rafael Gutiérrez  
Universidad Nacional de Salta  
rfguti2001@hotmail.com  
Argentina

## Resumen

Los siguientes textos no son trabajos académicos en el sentido estricto del término sino más bien el material que sirvió para elaborarlos. Se trata de entrevistas realizadas a autores como parte del trabajo de investigación para la tesis de licenciatura "Textualización del rosismo y del peronismo en la historieta argentina" presentada ante la Escuela de Letras en el año 2002 y para el proyecto de CIUNSa "Proyecciones literarias del revisionismo", dirigido por la Magister Amelia Royo.

Dicha tesis fue publicada en una versión resumida con el título "El rosismo y el peronismo en la historieta" en el libro *Abordajes y perspectivas* (2003), por lo que esas entrevistas que figuraban en los apéndices quedaron inéditas. Consideramos que este material que sirvió para sustentar puntos del análisis y de las hipótesis propuestas tiene un valor por sí mismo y que puede ser de utilidad para otros investigadores.

## Presentación

Los escritores entrevistados están vinculados por su trabajo conjunto en la sección "La Argentina en Pedazos" de la revista *Fierro*. Se trataba de un original proyecto editorial surgido como uno de los productos culturales que acompañaron el retorno de la democracia a la Argentina. La revista se presentaba con el subtítulo "Historieta para sobrevivientes", haciendo referencia tanto a sus creadores como a sus lectores, aquellos que habían sobrevivido al "Proceso"<sup>1</sup>.

Para muchos el título de la sección evoca el recuerdo del libro *La Argentina en Pedazos* (1993), que efectivamente compila una parte de los trabajos que se publicaron originalmente en la revista *Fierro*; aunque, como una maniobra editorial es presentado con la firma del afamado Ricardo Piglia. El libro mantiene el orden original de la sección, con una introducción realizada por Piglia y del texto literario adaptado como historieta.

Las entrevistas se hicieron de un modo informal, más a modo de una conversación sobre un tema de interés compartido que como un interrogatorio preestablecido.

Ricardo Piglia no necesita presentación, es muy conocido como escritor de crítica y ficción, mientras que Eugenio Mandrini es el guionista que adaptó el cuento de Germán Rozenmacher "Cabecita negra".

El encuentro con Mandrini fue posible gracias a la mediación de Jorge Dileo, un escritor de la generación del 60, que como amigo común realizó las presentaciones correspondientes en Buenos Aires, el 31 de julio de 1999.

Para acercarme a Ricardo Piglia aproveché una mañana del 19 de setiembre de 2001, en ocasión de que el autor dictaba un curso de posgrado sobre la literatura policial en la ciudad de San Miguel de Tucumán.

## Eugenio Mandrini y la historieta

Mandrini: —Dileo me dijo que estás investigando la historieta así que quisiera saber qué has leído.

Gutiérrez: —Comencé leyendo las historietas de Editorial Columba, luego pasé a *Skorpio*, las españolas y *Fierro*.

M.: —Las revistas de Columba sin ser la contra historieta, porque los son en la medida que tiene participación la parte visual. En realidad la historieta de Columba<sup>2</sup>, de *El Tony*, de *D'Artagnan*, de *Fantasia* se asienta en el texto a tal punto en que más de una ocasión y en numerosas ocasiones el texto relata lo que el dibujo también está relatando. Originalmente las historietas de Columba hacían interesantísimas adaptaciones de la literatura universal pero esa fue otra cosa. Ilustrada no por dibujantes de historietas porque la historieta tiene un enfoque visual similar al del cine donde el encuadre cambia permanentemente, yo soy un viejo historietista y las historietas de Columba originales donde se adaptaron las grandes obras universales no eran dibujadas por dibujantes de historieta, eran ilustradas por ilustradores; hacían un matrimonio interesantísimo, después con el tiempo aparece la verdadera historieta, la que ya tiene un sello propio y leyes propias. La historieta que surgió y se estableció como tal tiene leyes propias, una de las leyes

<sup>1</sup> El gobierno de facto instaurado en la Argentina a partir de 1976 se autodenominó "Proceso de reorganización nacional" y de allí quedó el nombre "Proceso" con reminiscencias tan kafkianas.

<sup>2</sup> Columba fue la editorial con mayor duración en la Argentina dedicada exclusivamente a la publicación de revistas de historietas, desde 1928 hasta 1992.

fundamentales de la historieta, que la cumplió Oesterheld y la desplegó ejemplarmente, es que la historieta es casi en su totalidad visual. El lenguaje narrado, escrito fuera de la historieta, en general depende del dibujante, depende de lo visual a diferencia de las historietas de Columba donde los textos siempre eran robustos y contaban toda la historia. La historieta sugiere, acompaña a la visión del dibujante que trata de desprenderse del texto farragoso y hay notables guionistas que lo han conseguido y esa es la esencia de la historieta; plantear un mundo similar al cinematográfico. En el guión del mundo cinematográfico prevalece el diálogo a las secuencias mudas. En la historieta ya se estableció en ese mundo tan particular, es decir que eso curiosamente, paradójicamente, el lenguaje de la historieta es también el silencio de la palabra y rara vez, y un maestro en ese sentido fue Oesterheld fue el que mejor tradujo el equilibrio del diálogo, el globo de la historieta y el texto que solía ir en un inferior, en un espacio inferior del cuadrado o en un texto vertical, macizo, raro o un texto superior. En *Mort Cinder* hace una pequeña obra maestra Oesterheld con unas cuantas reiteraciones en el texto interior como si no le hubiera alcanzado el diálogo y como Oesterheld contenía en su lenguaje una especie de poética, él lo podía hacer, ¿verdad? ¿Qué más puedo decirte? Oesterheld es un hito en la historieta, es realmente hito, tampoco es el único, hay otros, pero él fue el que le otorgó el equilibrio narrativo casi-perfecto que es el de poder leer un diálogo que es la interpretación dialogal que los personajes hacen y a veces meterse en alguna raíz literaria, literaria, que Oesterheld la sabía incluir como texto independiente que está dentro de la historieta dentro de la acción. Pero eso yo te lo preguntaba ¿Qué habías leído de la historieta?, veo que leíste evolutivamente bien. Empezaste de lo más macizo y se fue depurando, despejando a la historieta de hoy. Por ejemplo, en la historieta francesa no entra el texto para nada, entra el diálogo y en general el diálogo casi metido con "forceps", lo importante para ellos que en general la escriben los dibujantes, la palabra está subordinada, casi prisionera de la imagen.

G.: —Eso lo noté cuando comencé a leer Moebius.

M.: —Moebius es uno de los que ha hecho una historieta casi muda con escasísimas palabras, son historietas que no se pueden contar, salvo que la historia esté clara. Moebius, por ese mismo hecho de casi eliminar la palabra hay algunas veces que sus historias son inexplicables y valen, pesan por sus dibujos notables. ¿Qué más puedo decirte? Tengo muchas cosas más pero si vos tenés que indicarme para hacer de esto un diálogo más de café como éste.

G.: —¿Cómo fue la primera experiencia de *Fierro*, como llegan a *Fierro*, cuál fue el proyecto?

M.: —Bueno *Fierro* surge porque tiene una característica muy singular, Sasturain cuando estaba al frente. Un narrador de novelas policiales es guionista exigente y excelente. Le dio la participación, es un hecho nuevo, a la nueva generación de historietistas que no conocían a fondo la historieta pero que se manifestaban con un dibujo hasta rudimentario a veces, pero aportaban ideas, es así que por ejemplo las historietas de *Fierro* donde las historias no son importantes pero las situaciones son notables. Hay que entrar en los guiones de *Fierro* para darse cuenta de la importancia de la idea y consiguientemente de la situación más que todo el desarrollo aristotélico del guión como lo plantea Oesterheld. Él planteaba guiones aristotélicos, que por serlo, por basarse en el triple encolumnado de inicio o prólogo, desarrollo y desenlace era la historieta clásica que no podías contarla, podías contar el argumento si era bueno. En la historieta de *Fierro* —había de todo, un espectro amplio— en general no eran para contar sino para gozar las ideas, son situaciones muy particulares, muy singulares que aparecían por ahí. Ese fue un signo distintivo de *Fierro*, donde convergían los mejores dibujantes figurativos como Altuna, con otros chicos nuevos que mezclaban un poco así sin ton ni son lo serio con lo humorístico y sacaban mixturas interesantes pero mixturas nada más.

G.: —¿Y que fue de esos chicos nuevos, de esa nueva generación?

M.: —Bueno, esos chicos fueron desperdigándose al cerrar **Fierro**, formaron grupos independientes con revistas que aparecieron y desaparecieron y siguen hoy encontrándose por la calle de manera casi subterránea. En cuanto, me interesaría ahora, si te parece oportuno poner un poco el acento en la adaptación.

G.: —A eso quería llegar.

M.: —Eso que hice yo fue una adaptación. Vuelvo a insistir, las adaptaciones de las obras universales que hacía Columba era tratar de estar lo más cerca posible del autor original, por eso los textos farragosos, pesados y el dibujo no cobraba mayor importancia que el de un repaso de lo narrado. La adaptación que hice yo cobra la significación de una historieta moderada y un guión moderno despojado tiene sus ventajas y sus desventajas porque un buen adaptador de un cuento, en este caso de Rozenmacher "Cabecita Negra", un buen adaptador de guiones de historieta —digo— es aquel que trata de atrapar el espíritu del autor y consiguientemente, simultáneamente la atmósfera de los relatos, esas dos cosas tienen que atraparlos si es un buen adaptador, si no los atrapa no es un buen adaptador y el demérito del adaptador, la cosa inalcanzable para el adaptador dentro de las leyes que rigen la historieta evolucionada es que aunque pueda traducir el espíritu del autor, aún cuando pueda atrapar la atmósfera del relato, jamás va a poder alcanzar el lenguaje del autor.

G.: —Se trata de lenguajes distintos.

M.: —No, no lo puede alcanzar porque si lo alcanza ya deja de hacer historieta y no sólo eso, si yo me hubiera, y me pongo como ejemplo porque estamos alrededor del trabajo mío, yo ni siquiera tomé los diálogos de Rozenmacher.

G.: —Eso lo noté.

M.: —Tomé la esencia de los diálogos, el contenido de los diálogos pero lo pasé a mi diálogo y al diálogo de la historieta, porque los diálogos del cuento, si yo los pasaba mecánicamente eran muy largos y no se ajustaban a la nueva versión gráfica, ya que estos diálogos estaban supeditados al relato a lo que el escritor va escribiendo antes y después de cada diálogo. Acá no, yo tengo que expurgar todo, por ello tengo que tener un lenguaje propio y también conocer el lenguaje de la historieta, la síntesis, el despojamiento. Tratar de atrapar, como decía antes, el espíritu del autor, la esencia del relato.

G.: —Es lo que digo en la conclusión de mi trabajo. Notaba que evidentemente uno se encontraba con dos cosas distintas pero que estaba en la historieta captado eso.

M.: —Eso es lo esencial.

G.: —Y lo conseguiste perfectamente.

M.: —Y yo muy feliz porque si lo descubriste vos. Fijate que está la oscuridad del final que la pongo yo y la hubiera puesto Rozenmacher, no la puso, la puse yo y es de Rozenmacher y es mía también y es de la historieta ese cierre así, esa negrura que yo pensé. Ese cierre de plena oscuridad, ese cierre hipócrita con lo que está diciendo el personaje porque el personaje habla de lo blanco, limpiar todo no viene lo negro, no lo blanco. Bueno es eso un aporte del adaptador que conoce la historieta y que quiere poner la imaginación y no ceñirse absolutamente a la historia, no porque entonces uno es un prisionero. Yo soy un adaptador, no un traductor, no soy un divulgador soy un escritor, son cosas diferentes.

G.: —Ahora, cuando Ustedes hacen estas adaptaciones porque he visto que todas están en este libro relacionadas.

M.: —Hay adaptaciones porque están relacionados con los ensayos breves que hizo Piglia.

G.: —¿Había algún acuerdo formal, alguna dirección editorial de que tenían que hacer adaptaciones?

M.: —No, lo interesante de esto y es una buena pregunta si la entendí. Lo interesante es que el dibujante no conocía la adaptación y el dibujante no conocía al adaptador, el adaptador no tuvo ningún diálogo con Piglia. Piglia no tuvo ningún diálogo o relación no con el adaptador ni con el dibujante. Eran cosas que convergían hacia un objetivo común que era el de adaptar a la historieta un texto presentado por Piglia. Eran cosas dispares, dispersas, el arte o el oficio de cada uno dio un buen resultado en común, porque de un modo u otro los que trabajamos en *Fierro* conocíamos la historieta del mismo modo que Piglia conoce el texto que lo que va a escribir. Entonces uno una unión, una mixtura bastante *sui generis*. Era como una vez había ocurrido en una editorial norteamericana, para salir de lo habitual comprometió a diez escritores policiales para que cada uno escribiera un capítulo, les había facilitado nada más que los personajes y cada uno retomaba lo que había dejado libre el anterior, una cosa así, medio disparatada y salió una novela buena porque eran diez buenos escritores con una imaginación puesta al servicio de la literatura, es decir con imaginación. Es decir que se entro en el azar como es este caso pero no desprovisto de conocimientos, no desprovisto del oficio.

G.: —Un azar pero no tan caótico.

M.: —Claro, es un poco lo que pasa con la improvisación, la improvisación es mentira, es el oficio, lo saben los payadores, lo saben los maestros de jazz, es un largo ejercicio del que sale una improvisación aparente, lo real es que detrás hay un trabajo previo, si no es imposible.

G.: —¿Qué hacía Piglia en *Fierro*, como llega él a la revista?

M.: —Bueno, Piglia llega porque Sasturain lo convoca para otorgarle un costado testimonial a la historieta, como no se lo podía dar a la historieta se lo dio a los relatos que iban adaptados para historieta. Ahí viene Piglia en su condición de narrador y ensayista, no podía hacer eso desde la historieta, entonces lo hizo desde su función de ensayista a partir de relatos argentinos. Lo incorpora para dar aspecto testimonial. Lo que hacía Sasturain esa doble vertiente de aprovechar las ideas de los chicos nuevos e incluir lateralmente lo testimonial y lo consiguió porque Piglia sin hacer cosas testimoniales ponía de manifiesto ciertas situaciones que ocurrían en una sociedad actual, ¿verdad?, y había cierta perspectiva que se apuntalaba con la historieta así, viste, si la hacían bien, pero en general es un libro interesante, original porque no se había hecho nunca una cosa así.

G.: —Sí muy original en ese sentido.

M.: —Nunca antes se había hecho una recopilación de adaptaciones de este tipo antes. Lástima que no entró otra adaptación que hice yo.

G.: —Porque he visto en la Revista *Fierro* que había más adaptaciones en la sección "La Argentina en Pedazos" que después no se incorporaron al libro.

M.: —Sí hay una que hice no sé si apareció porque después cerró *Fierro*, era una adaptación mucho más larga que ésta, de *Megafón* de Marechal. La iba a ilustrar Mandrafina. Le había gustado mucho, enormemente, a Sasturain porque lo puse a Marechal como personaje. Es una novela muy compleja, muy hablada, no había acción, se hablaba de acción,

casi como ocurría en *Los siete locos*, se hablaba mucho y después hacían otra cosa, lo que podían ibah! Pero fue una experiencia interesante este hecho de las adaptaciones.

G.: —Por la temática que estamos viendo me hubiera encantado.

M.: —Bueno, pero no llegó.

G.: —Pero está bueno para poner el dato de que está en proyecto.

M.: —claro, porque cuando cierran una revista quedan muchas cosas dispersas que es difícil retomarlas porque el dibujante las interrumpe. Interrumpir algo, no es fácil retomarlos. Pero fue una experiencia interesante y como resultado este libro también interesante, bien hecho gráficamente con el tamaño justo, porque la historieta hasta necesita un tamaño para que ese cuadrito pequeño se realce con una hoja grande en lo posible porque te voy a decir, Rafael, una experiencia. Si vos mirás este libro otra vez, por el tamaño vas a notar que es el tamaño justo, que es interesante abrirlo en tamaño, ¿verdad? Se realzan las tiras. Las tiras, vos sabés, que es todo el renglón de un cuadro que empiezan en un marco y terminan en el otro, te voy a decir que las dos o tres veces que fui a exposiciones de historietas con dibujos de los más importantes, de López, de Breccia, de Pratt, se perdía, en la pared se pierde la página original, ¿verdad?, la página original que tiene es una cartulina de cuarenta por ochenta centímetros, se pierde en la pared, se pierde.

G.: —La pared queda enorme.

M.: —Pero claro, no es un cuadro, un cuadro tiene cuarenta centímetros, un metro. Se pierde, uno tiene que acercarse al lado y se pierde, en cambio acá hay como espacio exterior, está enmarcado por la propia página y uno, uno entra en la página, ¿verdad?, no lo saca al espacio afuera de la página, la pared te saca afuera de los dibujos porque es cuantioso el espacio de la pared.

G.: —Claro, pone un marco demasiado grande.

M.: —Yo lo he notado, se lo comenté a unos cuantos y dijeron "Sí, claro, pero bueno, peor es no ponerlo en la pared ¿no?". Pero por eso el tamaño es importante, si hubiera aparecido este libro como el tamaño de un libro cualquiera de hoy no hubiera sido posible.

G.: —Claro, un tamaño *poket* de bolsillo.

M.: —No porque además guarda relación con el tamaño de *Fierro*.

G.: —Cierto.

M.: —El tamaño de *Fierro* nació porque las tiras tienen anchura, si son anchas podían entrar en un libro apaisado, dos tiras solas pero las tiras anchas si entran tres tiras en una página, la página tiene que ser grande y la visión mejor. Es un detalle técnico que tiene su importancia.

G.: —Ahora, otra cosa curiosa ha sido que Jorge me dice "¿Qué venís a traer?" Le digo "Vengo a presentar un trabajo sobre esto".

M.: —A ver, me interesa, contame.

G.: —Tengo un amigo que es como un hermano y entonces cuando me venía a Buenos Aires, así, de repente. Porque mandé este trabajo hace mucho pero no me contestaban, de repente me llega la carta de aceptación.

M.: —¡Qué bueno!

G.: —Entonces con tarjeta saco el pasaje de avión pero no tenía donde ir a parar. Lo converso con este chico y me dice pará lo voy a hablar a mi tío que tiene una casita en Ciudadela, es chica, pero te van a recibir bien. Entonces los llama a Jorge.

M.: —Entonces es una cosa bien azarosa.

G.: —Yo sabía de Jorge lector, que le había regalado unos libros a Roberto. Me explicó por teléfono como llegar a Ciudadela.

M.: —No conocías nada de allí.

G.: —No, tuve que dar un montón de vueltas para poder llegar. Lo que me sorprendió de Jorge fue verlo gringo con toda esa cultura quichuista. Eso fue lo primero que me llamó la atención porque cuando lo vi dije "este es gringo" y no me terminó de explicar por qué es gringo e indigenista. Me pregunta qué hacía en Buenos Aires, le explico que venía a

leer este trabajo en las Jornadas de Literatura Argentina Comparatística, le cuento los avatares de que no me llegó la invitación a tiempo. Bueno, voy, leo mi trabajo que fue bien recibido por suerte. Siempre que escribo tengo miedo.

M.: —Todos, todos tenemos miedo, en ese sentido no sos original.

G.: —Pero en la mesa fui bien recibido, vuelvo contento y le digo a Jorge y me dice “¿me lo prestás?” y luego de leer un poco comenta “Pero éste es uno de los poetas vivos<sup>3</sup>. Yo lo conozco, te lo llamo.” Y agarró el teléfono y te ubicó. Luego sacó pilas de libros. Yo te conocía sólo como guionista, no sabía que tenías toda esta vertiente poética.

M.: —Pero ¡qué casualidad!

G.: —Una casualidad fabulosa.

M.: —Pero una casualidad en la que se enhebró todo. Si ibas a casa de otro Jorge tal vez no...

G.: —O si hubiera ido a un hotel.

M.: —Pero qué cosa increíble, mirá lo que es. Es algo así como un premio a la demora. Qué cosa. Qué conmovedor es eso de encontrarse al final con todo resuelto. Qué maravilla, qué lindo.

G.: —Él sacó unos libros que tenía ahí de las antologías que publicaron Ustedes. Y vi las referencias tuyas y le dije “ya con esto que hay acá me permite ampliar el trabajo que tengo” y me dice “pero yo te lo ubico, te lo hablo por teléfono”.

M.: —Y ojo que me encontró por casualidad porque los sábados, bueno qué fue ayer, viernes, los viernes no estoy nunca por la noche en mi casa. Mirá se juntaron una serie de cosas (ríe). Estuve porque estoy haciendo una cosa importante, es un libro que me han solicitado y me quedé porque estoy hasta las tres de la mañana trabajando pero los viernes me escapo. Son esas cosas que se juntaron.

G.: —En qué estás trabajando.

M.: —Estoy trabajando en una compañía de seguros hace muchos años, soy un semifuncionario, un encargado de varias secciones. Ese es mi trabajo de supervivencia, el otro es escribir, mi amante es la literatura, nada más y casi nada y todo lo que sea la palabra, la palabra escrita es mi pasión o lo que uno puede encontrar. Yo siempre digo que sucede muy a menudo que suelo faltar mucho a los libros. Yo soy un gran lector. Mi papá me despertaba. Él entraba a trabajar a la obra, era albañil de obra, llega a trabajara a las seis, a las cinco se levantaba y me daba a leer los clásicos, ya los diez años me hizo leer los clásicos. A los años me encontré con la sorpresa fantástica de haber anotado algunos libros y al volver a los libros con el tiempo encontrar cosas que no había visto entonces.

### **Ricardo Piglia y sus años de *Fierro***

Gutiérrez: —Estamos con Ricardo Piglia y queremos conversar con él a propósito de sus años de *Fierro*. ¿Cómo llega Ud. al proyecto de *Fierro*?

Piglia: —Bueno, el que me invita a participar es el que va a ser Director de la publicación, el escritor Juan Sasturain<sup>4</sup>, que en ese momento proyecta hacer una revista de historietas y me propone que hagamos una sección de literatura argentina que va a ser la que se va publicar a partir del primer número y durante un período bastante largo que duró no recuerdo que cantidad de tiempo ni qué cantidad de textos. Pero el proyecto inicial va a ser la sección que se va publicar como “La Argentina de Pedazos”.

G.: —El título de la sección ¿quién lo propuso?

P.: —El título lo propuso Juan Sasturain con la idea de aludir a la fragmentación que nosotros, básicamente el tema que íbamos a trabajar la presencia de la violencia en la literatura argentina en distintos momentos y a través de estos sistemas de fragmentación que suponían adaptaciones de textos y al mismo tiempo “La Argentina de pedazos” aludía a la situación de la Argentina que acababa de salir de la dictadura militar. Que creo que la revista comenzó a publicarse en el año 82 y empezamos con “El matadero”. Lo que hicimos con Juan fue definir la sección que consistía en que yo iba a escribir una presentación que tenía una medida fija que iba a ocupar una página de la revista e íbamos a seleccionar el texto e íbamos a conversar la adaptación y después íbamos a dejar en manos de los dibujantes y los guionistas la escritura del fragmento.

G.: —Había algún momento en que se encontraba el equipo completo de Sasturain, usted, el dibujante y el guionista.

P.: —Sí, todo el tiempo, en principio nosotros, con Juan, y Juan Lima, que era el que diagramaba la revista, discutimos hasta cuales eran los títulos que iban a estar al principio de la serie y después comencé a frecuentar con bastante asiduidad la revista y el trabajo de los guionistas y los dibujantes. Para mí fue una experiencia muy enriquecedora y ahí

<sup>3</sup> *La sociedad de los poetas vivos* es un grupo de escritores porteños de la generación del 60.

<sup>4</sup> Es un reconocido escritor e investigador que ha prologado muchas compilaciones de historietas y ha publicado libros sobre el tema.

conocí todo ese mundo de los jóvenes que trabajan en historieta que es un mundo verdaderamente fantástico. Porque muchos de los jóvenes que en ese momento estaban haciendo guiones de historieta en otro momento, quizá en los años en que yo comencé a publicar mis primeros relatos, hubieran tratado de ser escritores, o hubieran querido ser novelistas, que ellos con total naturalidad su proyecto era ser guionistas de historietas. De modo que eso nos da la pauta de que la historieta funcionaba ya como un horizonte de inscripción para jóvenes artistas que no tenían ningún tipo prejuicio en cuanto a los niveles de cultura. Consideraban que hacer historieta era algo totalmente legítimo como autodefinirse como novelista o escritor y lo mismo sucedía con los dibujantes que quizá en otra época hubieran tratado de ser pintores y en ese momento con total confianza se autodefinían como dibujantes de historietas. Algunos de ellos, por supuesto, son como sabemos extraordinarios.

G.: —Sí, eso había notado que la generación anterior a la de *Fierro*, habían llegado a la historieta ya sean dibujante o guionistas como una salida laboral porque no había otra cosa y eso les permitía vivir y en las entrevistas reniegan un poco de su trabajo como historietistas, en cambio esa generación de *Fierro*, se nota que están muy definidos, porque ellos querían hacer historieta.

P.: —Por eso digo, era un mundo realmente que tenía todas las características de la discusión y de la pertinencia que suele asociarse al mundo de los escritores y los pintores. Discutían tradiciones, discutían otras historietas, leían otras historietas extranjeras, estaban muy al día de lo que estaba pasando en el género. Conocían muy bien el trabajo de historietistas a los que admiraban, argentinos o extranjeros, y habían construido ya entonces una suerte de linaje, de tradición que es una marca clásica de la existencia de una tradición artística, que es cuando los artistas empiezan a discutir no solo lo que están haciendo, las razones por las cuales ellos están haciendo eso sino los antecedentes, cuales son los modelos, los antagonistas incluso, de los que se querían diferenciar.

G.: —En el seminario Ud. había marcado al género policial como lo que se llama "subliteratura", en este caso también se acercó a un género marginal como es la historieta. Era su primera experiencia de acercarse al mundo de la historieta.

P.: —Sí, participando de una manera directa en la construcción sí. Yo tenía conocimiento de la existencia de las historietas y conocía lógicamente *El Eternauta*<sup>5</sup>, que como sabemos. No sé si sabe Ud. que publiqué *El Eternauta* en la colección de "Clásicos argentinos"<sup>6</sup> que incluye textos de Sarmiento de Mansilla de Borges y me parecía natural incluir allí *El Eternauta* como un texto clásico de la literatura argentina o de la cultura argentina, en principio digamos mejor y en un sentido el tipo de construcción del *El Eternauta* que ha aparecido para muchos como el modelo máximo al que ha llegado en cierto momento la producción de la historieta, de la narración en la Argentina, que debemos considerarla un ejemplo de algo que fue escrito en las condiciones de producción del género, es decir, por entregas, con un sistema de corte de la narración que es externo al sistema mismo de la narración y depende del formato dentro del cual está hecho, se publicaba en *Hora Cero*<sup>7</sup>, semanalmente, y tenía entonces un momento de resumen donde Oesterheld resume lo anterior y avanza en esa dirección y el público al cual estaba dirigido, esto lo percibe bien Sasturain en el "Prólogo", que era un público de adolescentes que en ese momento previo a la televisión leían básicamente historietas y pese a obedecer a esos sistemas de producción se proponía un estándar altísimo de resolución narrativa y ficcional de lo que era escribir la historia de una invasión en Buenos Aires. Entonces me parece que ahí tendríamos el punto de viraje de la tradición de la historieta, si bien hay historietistas interesantísimos en el momento de oro de la historieta en la Argentina, porque yo mismo cuando era chico leía historietas porque ese era el tipo de relación que mantenía con la cultura visual y leíamos *Misterix*, *Rayo Rojo*<sup>8</sup>, los chicos que tenían mi edad en aquel momento con toda naturalidad. Ya cuando se empieza a publicar en el '57 *El Eternauta*, yo ya estoy leyendo literatura y estoy alejado de ese mundo pero siempre tuve respecto de las literaturas menores, de los géneros marginales, una actitud muy abierta, una actitud que también uno encuentra en Borges, más allá de las imágenes que se tiene de Borges. Como sabemos, Borges dirigió el suplemento de *Crónica* que era un diario tan popular como *Crónica*.

G.: —Sí, he encontrado material sobre Borges que había trabajado también haciendo adaptaciones de historietas que en ese momento se recibían en inglés y a veces se traducían o cambiaban los globos con textos que ellos mismos elaboraban.

P.: —Quiero decir que la tradición de la literatura argentina como lo mismo se podía decir de la literatura de Roberto Arlt, esta relación con géneros considerados menores por la alta cultura y etc. es una tradición muy fuerte y en mi caso me he manejado con absoluta fluidez, he escrito guiones de cine, he trabajado en revistas de historietas, he dirigido la primera colección de literatura policial norteamericana que se hizo en español, "La serie negra"<sup>9</sup> que comencé a publicar en el '68, antes de que los españoles empezaran a publicar también el género. Quiero decir que para mí fue muy natural la idea de que los géneros se cruzan y se intercambian y la historieta es por supuesto uno de los referentes, me parece a mí, de la cultura contemporánea.

G.: —Notaba a propósito de lo que hablaba ayer en el curso que pasa con la transformación del género al pasar desde su origen, como el caso del policial que era anglosajón, la traducción, veía que en el caso de la historieta pasaba que la

<sup>5</sup> Héctor Germán Oesterheld creó este personaje en 1957 y se convirtió en un clásico dentro del mundo de la historieta.

<sup>6</sup> Colección de Literatura argentina publicada por la editorial Biblioteca Clarín en el año 2001 bajo la dirección de Ricardo Piglia.

<sup>7</sup> Revista creada y dirigida por Héctor G. Oesterheld en la década del 50.

<sup>8</sup> Famosos personajes de historieta creados por Oesterheld.

<sup>9</sup> Colección de novelas policiales prologadas por Ricardo Piglia.

historieta tradicional de la invasión ocurrían en Nueva York o en alguna parte de Norteamérica, y con superhéroes, que es el gran giro que hace *El Eternauta*.

P.: —Claro ahí hay un tema complejísimo que tiene que ver con como se adaptan, como se apropian y como se traducen, por más que surgen en otro lugar, a qué tipo de modificación son sometidas. Es un tema bastante complejo. En este sentido se puede decir que hay una tradición en la Argentina, una tradición muy fuerte. En el caso de la serie "La Argentina en pedazos", para terminar, nosotros hicimos una experiencia bastante interesante al adaptar textos de la alta literatura argentina al mundo de la historieta, trabajamos allí con absoluta libertad con respecto a que textos eran y en algunos casos fueron cuentos en otros fragmentos de novela y la sección tuvo un éxito fantástico, pese a que no formaba parte de la tradición central del género porque se trataba de textos literarios y el texto que escribía acompañando era un texto que escribía sin hacer ninguna concesión, en el mal sentido, al público, escribía mis ideas sobre literatura argentina obedeciendo a ciertos registros de la escritura crítica que son los que a mí me interesan, polémico y claro, en lo posible, escribía mis ideas críticas para un público que normalmente está ajeno a la circulación y la sección tuvo una repercusión muy notoria tanto que después se publicó un libro y por ejemplo en los colegios secundarios era habitual que los profesores usaran la revista *Fierro* para enseñar literatura argentina usando la sección y discutiendo algunos de los textos que estaban, de Quiroga, de Arlt, en el colegio.

G.: —¿De quién surge la idea del libro de la editorial o suya?

P.: —Es la editorial la que me hace la propuesta de juntar los textos en un libro que posiblemente voy a reeditar ahora.

G.: —Aunque hay muchos textos de la sección que quedaron afuera del libro. ¿No hay una intención de hacer una "La Argentina en Pedazos II" reuniendo esos textos?

P.: —Seguramente voy a incluir en la reedición los textos que fueron excluidos en la primera edición.

G.: —Bueno, le agradezco por su tiempo y disposición.

P.: —Por, favor, cuando quiera.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Gutiérrez, Lotufo, Vergara. *Abordajes y perspectivas*. Salta: Secretaría de Cultura, 2003.  
Oesterheld, Héctor. *Mort Cinder*. Colección Narrativa Dibujada. Buenos Aires: Colihue, 1997.  
Piglia, Ricardo. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.

Revistas *Fierro*:

Año I, N° 1, setiembre de 1984  
Año I, N° 2, octubre de 1984  
Año I, N° 3, noviembre de 1984  
Año I, N° 4, diciembre de 1984  
Año I, N° 5, enero de 1985  
Año I, N° 6, febrero de 1985  
Año I, N° 7, marzo de 1985  
Año I, N° 8, abril de 1985  
Año I, N° 9, mayo de 1985  
Año I, N° 10, mayo 1995  
Año I, N° 11, julio 1985  
Año I, N° 12, agosto de 1985  
Año I, N° 13, setiembre de 1985  
Año I, N° 14, octubre de 1985  
Año II, N° 15, noviembre de 1985  
Año II, N° 18, diciembre de 1985  
Año II, N° 17, enero de 1986  
Año II, N° 18, febrero de 1986  
Año II, N° 19, marzo de 1986  
Año II, N° 20, abril de 1986  
Año II, N° 21, mayo de 1986  
Año II, N° 22, junio de 1986  
Año II, N° 23, julio de 1986  
Año II, N° 24, agosto de 1986  
Año II, N° 25, setiembre de 1986  
Año II, N° 27, noviembre de 1986  
Año II, N° 28, diciembre de 1986  
Año III, N° 30, febrero de 1987  
Año III, N° 31, marzo de 1987  
Año III, N° 32, abril de 1987  
Año III, N° 33, mayo de 1987  
Año III, N° 35, julio de 1987  
Año III, N° 36, agosto de 1987  
Año IV, N° 39, noviembre de 1987  
Año IV, N° 40, diciembre de 1987  
Año IV, N° 41, enero de 1988  
Año IV, N° 46, junio de 1988

