

Memoria y figuraciones del futuro, en *El eternauta* de H. G. Oesterheld

Lucas Berone
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Siempre me interesaron las relaciones entre la Primera Parte de *El Eternauta*, de Héctor Oesterheld y Solano López (1957), y sus “malogradas” continuaciones. Por su carácter fantástico, el argumento de la historieta admite la posibilidad de múltiples continuaciones y derivaciones; sin embargo –y la Segunda Parte de la obra (escrita por el mismo Oesterheld en 1976) es una buena prueba al respecto–, la realización efectiva de una continuación planteó y plantea innumerables dificultades. En este punto, creo que la clave para pensar el problema pasa por la cuestión de la “memoria” y el lugar del “futuro” en la ficción. Muchos olvidan que, en el final de esa Primera Parte, la intriga se hace circular: para recuperar vida y hogar, el héroe olvida o anula su experiencia aventurera. La recuperación del pasado está basada en el olvido del futuro, que necesaria y trágicamente va a ser catastrófico. En cambio, y este es el gran acierto poético, junto al héroe está su autor, el “guionista”, cuya escritura sí se orienta hacia el futuro (¿podrá evitar la catástrofe publicando todo lo que el héroe le contó: “será posible”?). Para continuar su historia, Juan Salvo tiene que recuperar la memoria de su experiencia, y en ese trance no podrá evitar dejar de ser quien es: ¿cómo continuar, entonces, la historia de un sujeto que ha dejado irremisiblemente de ser lo que era? ¿Transformándolo en un “super-hombre”? En todo caso, queda claro que *El Eternauta* es un texto diferente aun dentro de la producción de Oesterheld; casi no es un buen ejemplo de esa producción: contra los supuestos y protocolos de la “literatura de masas”, dicha historieta obliga al lector, empuja a la ficción (y a sus continuadores), a preguntarse por el estatuto de la memoria y su relación con el futuro.

Palabras clave: Oesterheld – literatura de masas – memoria – profecía – escritura

Introducción

En el estudio de la historieta como un género de la literatura, o como un lenguaje narrativo que guarda siempre algún tipo de relación con lo verbal-literario, frecuentemente se corre el riesgo de caer en las simplificaciones, los supuestos y prejuicios asociados a una dicotomía que viene siendo discutida en las ciencias sociales y humanas desde hace 40 años, a saber: la división entre *cultura de élites* y *cultura de masas*, entre cultura “elevada” y cultura “popular”. Como decía Eliseo Verón, hace mucho tiempo: despojada de toda connotación elitista o “espiritualista”, la expresión *industria cultural*, acuñada por la Escuela de Frankfurt, no indica otra cosa que el hecho evidente de que la esfera de los bienes culturales de una sociedad también puede ser descrita en los términos de un proceso material de producción.

Ahora bien, la totalidad de esta ponencia pretende participar explícitamente de una empresa de conocimiento que haga a un lado la separación entre “alta” y “baja” cultura (con los problemas y las operaciones ideológicas que de ella derivan), y no se pregunta cuáles serían las características que transforman a *El eternauta*, por ejemplo, en una “gran obra de arte” (a pesar de la historieta como “arte menor”, o por comparación con las “obras mayores” de la literatura); sino que trata de determinar la singularidad de un cierto texto, *El eternauta*, en relación con sus particulares condiciones de producción, y de qué maneras esta singularidad compromete o marca los procesos de su futuro reconocimiento (bajo la forma, por ejemplo, de las numerosas continuaciones que se han escrito a lo largo de los años, hasta hoy).

Es decir, esta ponencia no trata acerca de la construcción de un *canon* y los límites por donde un objeto accedería al valor estético; su tema es más bien el emplazamiento *diferencial* de un texto en un sistema de producción simbólico y los modos, las categorías o

los efectos de sentido que le habrían asegurado una particular remanencia en el entramado de nuestra cultura.¹

El eternauta es un texto diferente, acaso inquietante, aun dentro de la propia producción de Oesterheld; debería decirse que casi no es un buen “ejemplo” de esta producción (en el sentido que habitualmente se le da al término). En este sentido: ¿qué es lo que diferencia a la Primera Parte de *El eternauta*, dibujada por Solano López, dentro del campo de la historieta argentina de los años cincuenta; y por dónde pasaría la relación, siempre problemática, con las sucesivas “continuaciones” que se han escrito? ¿En qué radica la inquietud que produce esta historieta? Pues bien, se trata de un relato que, contra los supuestos y los protocolos de la “literatura de masas” o la literatura industrial, obliga al lector, y empuja a la ficción, a preguntarse por el estatuto de la memoria y su relación con el futuro: ¿qué significa recordar y para qué sirve?; y ¿cómo se relaciona eso que se recuerda con aquello que se espera para el futuro?

Una ficción entre el recuerdo y la profecía

1. Una de las cuestiones más interesantes que debería plantearse una poética del relato, en la historieta, es la del *final*. ¿En qué momento y de qué manera deben terminar las historias que narra el cómic? La historieta, como forma narrativa, pero especialmente como sistema de producción industrial de ciertos objetos culturales (es decir, como “industria cultural”), se basa en la *serialización*: en la capacidad de asegurar, hacia el futuro, las condiciones de una cierta *repetición*, de una determinada continuidad en la producción. En este sentido, acerca de la historieta se puede señalar la existencia de una particular dialéctica entre continuación y conclusión, entre las formas de la continuidad y las formas de la clausura narrativa. Cuándo, cómo, en qué circunstancias debe cerrarse un argumento resulta, pues, un problema fundamental para la producción “industrial” o “seriada” de historietas.

El final de la Primera Parte de *El eternauta* es circular. El héroe, Juan Salvo, cuando cae en la cuenta de que ha llegado a Buenos Aires en un momento anterior a la invasión extraterrestre que él ha sufrido y que lo ha separado de los suyos, sale corriendo hacia su casa para reencontrar a su familia. Lo curioso es que, una vez producido el reencuentro con Elena y Martita, su mujer y su hija, Juan Salvo olvida todo el resto: la nevada, la muerte de los amigos, los “manos”, los gurbos y los Ellos, su viaje a través del tiempo. Es decir, olvida el que va a ser (y que ha sido) su futuro, y por ello, está condenado a repetirlo. De alguna manera, el destino particular del Eternauta ingresa en la eternidad: eternamente, el héroe va a repetir un mismo ciclo; va a enfrentar la invasión, se va a ver separado de los suyos, va a vagar por espacios y tiempos y va a retornar cada vez a su casa, purificado por el olvido, y cada vez en la inminencia de una nueva invasión.

Ahora bien, a través de este mecanismo, el relato imaginado por Oesterheld se inscribe en el género de lo fantástico. La eterna circularidad del destino del héroe habilita cualquier interpolación o cualquier extrapolación: todo cabe en él, todo puede salir de él, cualquier avatar o “continuación” puede ser imaginada respecto de un destino que fatalmente va a terminar coincidiendo consigo mismo. La experiencia ha sido demasiado traumática para el protagonista, y lo ha transformado tan radicalmente (empujándolo a la soledad y la intemperie), que tiene que renunciar a ella para no “perderse”, para seguir reconociéndose en su identidad.

2. Juan Sasturain (1995) escribió que el héroe de Oesterheld es generalmente un “hombre común”, cuya vida se ve transformada por una circunstancia inédita, por una experiencia “fuera de lo común”. Esto es correcto en un sentido, pero creo que no habría que olvidar que, en el final de *El eternauta*, el protagonista renuncia a esa experiencia transformadora y olvida su “aventura”. La recuperación del pasado está basada, así, en el *olvido del futuro*, el

¹ Sobre las nociones de “condiciones de producción”, “condiciones de reconocimiento” y “efecto de sentido”, ver Verón (1998: 13-37).

cual va a ser necesaria y trágicamente catastrófico. Sin embargo, y acaso sea su gran acierto poético, Oesterheld pone junto al héroe a su autor, al “guionista”, y este último no olvida la aventura terrible que le ha narrado el Eternauta. Si el héroe ha vuelto al pasado, el guionista escribe para el futuro; el gesto de la escritura está orientado hacia el futuro: ¿“será posible” prevenir a los hombres acerca de lo que les va a suceder?

La intervención del gesto del guionista, la intervención del que toma nota y escribe la aventura (como sucedía en *Ernie Pike*), saca a *El eternauta* del terreno de lo fantástico y lo coloca en otro lugar. La imagen del guionista se parece, en este punto, a la del *oráculo* y la *profecía*.

Por supuesto, la de los oráculos parece una rara función: predicen el futuro para los hombres, pero queda claro a la vez que ese futuro no podrá ser modificado. Entonces, ¿qué sentido tiene la profecía? Si un terrible futuro ha de venir, la función de la profecía no es evitarlo, sino preparar al hombre para su llegada. La palabra profética –la palabra del guionista/Oesterheld– *forma* al hombre que la recibe y lo pone de cara a su futuro. Nunca habría que olvidar esta dimensión formadora o pedagógica de las profecías, y no habría que olvidar tampoco que dicha dimensión siempre estuvo presente como un problema en las elecciones estéticas o creativas de Oesterheld.

3. La literatura industrial suele vivir o sobrevivir de la abolición del *pasado* y el *futuro* como dimensiones significativas de los mundos narrativos que postula; dejando a salvo una suerte de “pasado mítico” (ajeno a la historia), que funda la identidad del héroe, y una especie de futuro incontestable (también ajeno a lo histórico), donde el bien prevalece, a fin de cuentas, sobre el mal. En todo caso, las aventuras “en serie” se instalan en un *presente puro*, es decir, un presente que nunca termina de hacerse pasado (ya que no funda experiencia ni aprendizaje ni desarrollo alguno) y que nunca termina, por lo tanto, de comprometerse con algún futuro posible. En el futuro de una aventura está la vejez del sujeto heroico, esto es: el presente, “esto que es”, vivido ya *como pasado*, y los héroes con su rostro *vuelto hacia atrás*.

Sin embargo, algunos de los héroes de Oesterheld ostentan esa condición extraña, y aparecen en la aventura con sus rostros vueltos hacia atrás, hacia alguna escena depositada en el pasado y que presiona sobre los sentidos o las direcciones de la aventura. Juan Salvo rememora su tragedia, sentado en la intimidad del “cuarto de trabajo” de un guionista; pero lo mismo se podría decir de otros héroes fantásticos, cercanos a lo sobrenatural, como *Sherlock Time* o *Mort Cinder*, o de algunos héroes realistas, inscriptos en una circunstancia aventurera históricamente documentada, como *Ticonderoga Flint* o *Sargento Kirk*. Este último, el Sargento Kirk, entra en la escena de la aventura con su rostro vuelto hacia atrás, ensimismado en el llanto de los niños y las mujeres tras la “masacre de Pueblo Negro”, cargado de dudas acerca de las convicciones que sostienen la guerra entre el indio y el blanco (Oesterheld 1995).

En otro artículo (Berone 2008), hablé ya de los héroes que, en las narraciones de Oesterheld, se definen en y por una especie de “sobrevida”: estos héroes son rescatados de su *soledad* por el relato, que los recupera para que cuenten su historia de sobrevivientes, con el rostro puesto en el pasado. Ahora bien, esta historia es la que el relato deposita en el futuro, que es una dimensión ajena a los que sobrevivieron.

Una excepción a esta regla, creo, es *Mort Cinder*; el cual parece ser la brillante creación de un héroe que siente el futuro y por eso, aunque haya muerto ya “mil veces”, le *duele morir*: puede ser que, en esta ocasión, sus ojos se cierren por última vez, definitivamente. En el prólogo que escribí hacia 1974, para una imaginada continuación de las aventuras del inmortal, Oesterheld conjetura que Mort Cinder acaso sea “esa vida que se quedó incrustada en la materia inerte (nunca diré muerta) de las cosas” (Saccomanno y Trillo 1980: 144). Entonces, este héroe tal vez valga por la vida de las cosas; pero será una vida siempre amenazada por el olvido, que intuye a cada momento la posibilidad cierta de su final.

El eternauta, en cambio, pone en tensión dos lugares opuestos de enunciación: uno se define por su relación con el pasado (el relato del héroe-sobreviviente), el otro aparecerá

definido, antagónicamente, por su relación con el futuro (la escritura del autor-guionista). Esta particular construcción poética (es decir, la historia de un sobreviviente que recuerda su tragedia para alguien que la recibe como *palabra profética*, como una palabra destinada al futuro) obligará a sus sucesivas continuaciones a resolver siempre, de alguna manera, la problemática relación entre memoria (de un pasado) y profecía o anticipación (de un futuro).

Las continuaciones de *El Eternauta*: notas para un análisis en reconocimiento

1. Las continuaciones guionadas por el propio Oesterheld (la novelada e inconclusa, de 1962, y *El eternauta* "montonero", de 1976) ponen de manifiesto, claramente, que el problema radica en sacar al héroe de su estado de ensimismamiento, del *sortilegio* en que ha caído al recuperar su pasado, y devolverlo al presente de su experiencia aventurera, a la circunstancia de la invasión extraterrestre que se ha desatado sobre Buenos Aires.

En el primer caso, Juan Salvo vuelve a la invasión justo a tiempo como para asistir a la destrucción de la ciudad de Nueva York² y en el momento en que la aventura ingresa en una nueva dimensión, a partir de una concepción que extendía el conflicto a todo el universo (en tanto escenario de una casi infinita partida de ajedrez entre los "Ellos" y su "Enemigo") (Oesterheld 1996: 94-122). En el segundo caso, en cambio, el retorno se verifica una vez que la invasión ya ha pasado, dejando a Buenos Aires convertida en un páramo desértico (apenas se adivina el antiguo trazado de las calles, merced al desarrollo irregular de los pastos y matorrales) y, a los pocos descendientes de sus antiguos habitantes, reducidos a una vida casi natural y a un penoso estado de semi-esclavitud. En ambos argumentos, sin embargo, para poder continuar la historia, Juan Salvo necesita recuperar la memoria de su experiencia traumática; y al hacerlo, no podrá evitar *dejar de ser lo que es*. El héroe tiene que renunciar al "hogar", a su familia, porque en ellos habita el olvido de la guerra: la recuperación de la experiencia lo devolverá a la *soledad* de su aventura personal.

Lo interesante está en la escena imaginada por Oesterheld para abrir el argumento de la segunda continuación, la de 1976: el héroe vuelve a la circunstancia de su aventura, pero ahora, además, arrastra tras de sí (o consigo) al *sujeto de la escritura*, al autor. Así, *El eternauta* de 1976 pone en escena una experiencia traumática, pero en este caso es la experiencia de su autor, que renuncia a su posición privilegiada con respecto a los "mundos" que imagina. En términos de Bajtín, el autor renunciaría a la "extra-posición" que le es característica, como subjetividad ajena o externa al texto (Arán 2006: 119-121), y se transformaría en personaje, en "compañero" de su héroe.

El autor-personaje sufre, en los primeros episodios de la historieta, sendos desmayos o conmociones poco verosímiles: se trata de conmociones que nombran el lugar de dos "traumas" en el tejido de la ficción, dos intervalos o *experiencias de ruptura*. La primera ruptura, el primer salto es de naturaleza temporal: el intervalo (graficado con un cuadro "negro") nombra la discontinuidad que va de una contemporaneidad contextual, la de 1959, a la otra, en diciembre de 1976 (Oesterheld y Solano López 1994: 5-7). La segunda ruptura, graficada por un cuadro horizontal en el que se acumulan fechas e íconos históricamente reconocibles,³ representa más bien un *cambio del nivel de realidad*: nombra la distancia que media entre la realidad extra-textual de referencia (el mundo del autor y del lector, abierto a la contingencia y al futuro) y el mundo clausurado de la ficción. A partir de este segundo

² Siempre será curioso, e interesante, medir la relación entre los acontecimientos que Oesterheld imagina y ciertos referentes extra-textuales contemporáneos, a los que pareciera aludir casi secretamente. En agosto de 1962, aviones-espía norteamericanos descubren en la isla de Cuba el emplazamiento de misiles soviéticos de alcance medio, que podían barrer con sus cabezas nucleares los principales centros urbanos asentados sobre la costa este de los Estados Unidos (entre ellos, la populosa ciudad de Nueva York). En ese momento se desató la llamada "crisis de los misiles", que puso al mundo al borde de una guerra nuclear y que se resolverá diplomáticamente poco tiempo después, el 28 de octubre de 1962.

³ Los años 1964, 1969, 1976, 2000, 2100; los satélites artificiales; el primer hombre en la Luna; Vilas, Monzón y Susana Giménez; las negras siluetas de la Junta Militar; una plataforma petrolífera (Oesterheld y Solano López 1994: 16).

“salto”, Oesterheld renunciaría al futuro e ingresaría así a la *soledad* de su héroe, para actuar como una suerte de “conciencia moral”, sujeta empero a una saludable incertidumbre.

2. Puede resultar curioso pensarlo, pero parece que es así: el sujeto de la acción es un *sujeto sin futuro*; su subjetividad aparece ocupada completamente por la memoria de lo que lo empujó a la acción. Un futuro abierto, la sola consideración de un futuro alternativo, que nombra a la vez la posibilidad de un pasado diferente, detiene la acción y la congela en la *inminencia*.

¿Y si el pasado nos miente acerca del futuro que nos promete, que nos anuncia o con el que nos amenaza? Ésta es la situación de *Hamlet*: un sujeto de la acción que duda del mandato del padre, de la palabra que viene del pasado para anunciarle su futuro, y que, a pesar de eso, no puede evitar que a su alrededor (alrededor de su indeterminación) se desencadenen a cada momento los acontecimientos que lo precipitarán en la tragedia.

En el comienzo de *El eternauta*, hacia 1957, la ciudad aparece congelada, en situación de expectación: ¿qué va a suceder con Buenos Aires en el futuro? Justamente, la respuesta que se da a semejante pregunta marcará la distancia que va de la poética de Oesterheld a las propuestas de sus continuadores. El motivo de la *invasión*, que establece ciertas formas de lucha y de relación con el *otro*, se verá reemplazado progresivamente, en las continuaciones de la historieta posteriores a 1980, por el motivo de la *ocupación*.

La apócrifa Tercera Parte de *El eternauta*, publicada sin firma por la editorial Récord (en Italia y en Argentina), entre 1981 y 1983, y las continuaciones emprendidas por Ricardo Barreiro, Pablo Muñoz y Pablo Maiztegui en los años noventa y en la primera década del nuevo milenio, girarán más o menos en torno a la metáfora del *territorio ocupado* (y, abordarán, correlativamente, la figuración de otras formas de “resistencia”). Es decir, *El eternauta* post-Oesterheld es también, y dramáticamente, la puesta en ficción de una *guerra terminada*: una ficción de *post-guerra*. De todas maneras, el cambio en los motivos de la representación no podrá escapar a las exigencias emanadas de la dialéctica entre memoria y futuro.

3. La Tercera Parte de *El eternauta*, que Editorial Skorpio publicó desde 1981 (y cuyos autores verdaderos se desconocen), resuelve el problema del héroe a través del recurso a la *duplicación*, es decir: lo restituye al núcleo familiar bajo la forma del “doble”, imaginando una suerte de *dimensión paralela* a la nuestra. Asimismo, el futuro es concebido en esta continuación como el *espacio de la amenaza*. A través de la brecha abierta en el continuum espacio-temporal por el Eternauta, desde el futuro llegarán al presente (“los años 80”) las fuerzas de ocupación. Por otra parte, el gesto de la escritura, de la autoría, ya no produce ningún efecto y no tiene ninguna eficacia: no compromete el pasado de la ficción ni se tiende proféticamente hacia el futuro.

En fin, tampoco puede decirse que se trate de un futuro ominoso, sino de una humanidad evolucionada que se ve perturbada y sorprendentemente infiltrada por la maldad del pasado, de la *invasión*: un “mano”, que ha escapado a la “glándula del terror”, controla ese futuro, casi remedando la figura de algún científico nazi escapado del Tercer Reich. La maldad, en todo caso, en todos los casos, es *exógena* a los universos de esta ficción: se “infiltra” en los espacios de la bondad, y recorre insidiosamente los caminos que van del futuro al pasado y del pasado al futuro, contaminándolos y haciéndolos coincidir.

Algo parecido ocurre con *El mundo arrepentido*, de Pablo Maiztegui y Solano López, que se publicó serializada entre junio de 1997 y mayo de 1998. Aquí, merced al artificio del *cruce inter-dimensional*, el “futuro” imaginado se revelará en realidad, en el final de la aventura, como un “pasado” remoto, situado en Marte: suerte de espejo irónico, que nos estaría mostrando el destino de la humanidad y de la Tierra, signado por los males del autoritarismo, las enfermedades incurables, las guerras fratricidas y la destrucción de la vida en todo el planeta.

Pocos años después, en la trilogía iniciada a principios de 2001 por los mismos autores (Maiztegui y Solano López), llamada *El Eternauta. El Regreso*,⁴ Juan Salvo, asistido por un sobreviviente Favalli y el grupo secreto “los otros”, vuelve a una Buenos Aires aún ocupada por los “Ellos” y los “manos” con el objeto de hacer que su hija, Martita, *recuerde*. Vale decir: Juan Salvo retorna, desde su exilio en la eternidad, para enfrentar a su hija con la *verdad* de su pasado, para anclarla en un pasado y en una genealogía familiar que ella ha olvidado. No voy a detenerme aquí en las resonancias políticas e ideológicas de la trama (las cuales ya han sido analizadas en otros lugares); sí me interesa señalar que, a la luz de un pasado terrible, negado o *sepultado* por la mentira, el futuro sólo podría resolverse en este caso bajo la forma de un *juicio final*, que alumbré la verdad y ajuste cuentas con los falsarios y los impostores.

4. La última continuación que me gustaría comentar aquí es la que inició el guionista Ricardo Barreiro, en marzo de 1999, y que, a la muerte de éste, continuó Pablo Muñoz, con dibujos de Walter Taborda. Esta historia (conocida en su versión completa, y autorizada por Solano López, recién en 2008) resulta fundamental no sólo porque multiplica casi hasta el vértigo las dimensiones espacio-temporales de la aventura, disolviendo así la dialéctica entre memoria y futuro; sino porque marca uno de los límites de la poética de Oesterheld, un espacio (estético e ideológico) donde sus narraciones no pueden acceder, a saber: el espacio estético-ideológico del *cinismo*.

El odio cósmico pone en escena, simplemente, la idea de la fatalidad o la *inevitabilidad del mal*, y una cierta concepción picaresca del destino como un *juego*: el destino, o el azar, es “chusco”, nos juega bromas. En el final de la aventura, Juan Salvo cae prisionero y uno de los Ellos le explica el sentido de la existencia del “odio cósmico”:

Nosotros, el odio cósmico, el cáncer de los universos, los invasores insaciables... Ellos, el miedo absoluto... Somos precisamente eso. La negación de la creación, la negación de la vida, la negación de la materia... Somos la muerte, la destrucción, el vacío... Existimos desde siempre y para siempre. Toda materia orgánica es prima lejana nuestra, somos los opuestos que se necesitan. (...) Somos agujeros negros que cumplimos con un rol fundamental y sólo pedimos a cambio un poco de diversión. Un gran... **Circo Romano**” (Taborda y Muñoz 2008).

El mal llega, entonces, a todas partes (a todos los “continuums”) y la advertencia profética de Juan Salvo necesariamente va a ser inútil. La escritura, aquí, cambia de estatuto: nada puede hacer ella por el futuro y por el hombre. Es sintomático que Barreiro, como Oesterheld, también decida incluirse como personaje en la ficción (bajo un seudónimo), pero la situación ya es otra: el autor se separa de su creación y la contempla a cierta distancia, burlón o sarcástico, y siempre un poco divertido.-

Bibliografía

Anónimo (1994) [1981/83]. *El Eternauta. Tercera Parte*, Buenos Aires, Récord.

Arán, Pampa O. y otros (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreyra Editor.

Berone, Lucas (2008). “La memoria y la ficción en el mercado. Notas sobre *Mort Cinder*, de Oesterheld y Breccia”. *Árbol de Jítara. Revista de literatura y cultura* I, 1: 21-25.

Oesterheld, Héctor (1995) [1956]. *Muerte en el desierto / Hermano de sangre*, Buenos Aires, Colihue.

⁴ En Argentina, *El Regreso* comenzó a publicarse desde agosto de 2003 y, con bastante intermitencia, ya aparecieron los dos primeros arcos argumentales (el segundo, conocido como *La búsqueda de Elena*); aún resta completar la tercera parte de la saga, anunciada con el título *El fin del mundo*.

- (1996) *El eternauta y otros cuentos de ciencia-ficción*, Bs. As., Colihue.
- Oesterheld, Héctor y Francisco Solano López (1994) [1976/78]. *El Eternauta. Segunda Parte*, Buenos Aires, Récord.
- Sacomanno, Guillermo y Carlos Trillo (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Récord.
- Sasturain, Juan (1995) [1985]. "Oesterheld y el héroe nuevo". *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Colihue, 103-126.
- Solano López, Francisco y Pablo Maiztegui (1999) [1997/98]. *El Eternauta. El mundo arrepentido*, Buenos Aires, Club del Cómic.
- (2006) [2001/05]. *El Eternauta. El Regreso*, Buenos Aires, Solano Ediciones.
- (2007). *El eternauta. La búsqueda de Elena*, Buenos Aires, Solano Ediciones.
- Taborda, Walther y Pablo Muñoz (2008) [1999]. *El eternauta. Odio cósmico*, Buenos Aires, Doedytores / Solano Ediciones.
- Verón, Eliseo (1998). *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.