

## **La invención de Breccia**

**Cristian Palacios**  
**Universidad de Buenos Aires – Conicet – IUNA**

### **Resumen**

No hay arte que como la historieta enfrente en su misma constitución la conciliación imposible de dos lenguajes antitéticos: lo lingüístico y lo visual (o el arte de las palabras, la literatura, y el de las imágenes, la pintura). Y no hay artista que como Alberto Breccia – por lo menos en Argentina – haya plasmado con tanta crudeza las contradicciones de este pasaje interrumpido entre un sistema de signos y otro. El propósito de este trabajo es analizar tres etapas de la producción historietística de Alberto Breccia desde el punto de vista de la transformación progresiva de un dibujo puesto al servicio de la historia, donde se trata de figurar un mundo y de comunicar un mensaje determinado; hacia una imagen que no busca decir nada más allá de sí misma y que se torna entonces “símbolo de lo no-comunicable”.

### **Palabras Clave**

Historieta – Breccia – Fontanarrosa – Semiótica Visual – Análisis del Discurso

Lo que sigue a continuación tendrá como propósito realizar una periodización tentativa de la obra de uno de los más grandes creadores de la historieta de la segunda parte del siglo XX: Alberto Breccia. Y cuando decimos “uno de los más grandes creadores de la historieta” no hemos aclarado “argentina” puesto que Breccia excede las nacionalidades. En el marco de mi proyecto de tesis, la elección de semejante tema de análisis, sin embargo, podría resultar sorprendente, dado que mi investigación, si bien se ocupa de la historieta, tiene como foco el humor, lo cómico y la obra de Roberto Fontanarrosa.

La primera impresión es que las obras de Breccia y Fontanarrosa no tienen ninguna relación posible. Pero creo que esa primera impresión se diluye cuando comenzamos a considerar la obra temprana de Fontanarrosa y la obra tardía de Breccia. Si la impresión se diluye no es tanto por similitud, sino más bien por contraste. Ese contraste podría resumirse en dos colores (o no-colores, de acuerdo a la teoría del color que uno adscriba) que impactan la mirada cuando uno considera, puestas una junto a otra, dos páginas de cada uno de estos creadores. Estos no-colores son el blanco, en el caso de Fontanarrosa, y el negro, en el caso de Breccia.

En el transcurso de mis lecturas sobre uno y otro autor he llegado a una hipótesis a la que me gustaría dar sustento a través del análisis. Esta hipótesis diría que la función del blanco en Fontanarrosa cumple la función que al negro le corresponde en la obra de Breccia, en una fórmula que podríamos resumir como “Blanco sobre fondo Negro” o bien “Negro sobre Fondo Blanco”.

De modo que el presente trabajo, se presenta como una suerte de prolegómeno a un contrapunto humorístico entre esos dos autores. Si he mencionado la obra tardía de Breccia y la obra temprana de Fontanarrosa es porque en ambas prima además una cierta experimentación que en la historieta sería, tuvo que esperar a Breccia, en Argentina, al Breccia de fines de los años sesenta, para comenzar a desarrollarse. En la historieta humorística el caso es más complejo dado que la experimentación es parte de su propia historia:

El *cartoon* nace y se define como género en tanto discurso subordinado a otros discursos: dibujo, o articulación de dibujo y texto verbal, constituido como registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas

circunscriptos en todos los espacios del intercambio social [...] el *cartoon* ha sido entendido, siempre, como discurso sobre discursos; no es en principio concebible que en él haya paisaje, naturaleza muerta o composición abstracta, en la medida en que no es pensable que prime en él la reproducción o producción de lo visual en tanto tal (Steimberg 2001)

Lo que se dice aquí del *cartoon* puede pensarse también de la historieta humorística, dado que ambos géneros se encuentran entrelazados. Pero esa experimentación que puede encontrarse de manera patente ya en los comienzos míticos de la historieta (*Hogan's Alley* de Outcault o *Crazy Kat* de George Herriman) se vuelve muy rápidamente en esquematismo -como lo ha demostrado Gombrich en *Art and Ilusion* (2002).

Ese pasaje se da en la obra de Fontanarrosa de forma más que evidente en el periplo que va de *Ultra* – uno de sus mejores trabajos y el más experimental, sin duda alguna- al último *Inodoro Pereyra* y los chistes. En Breccia, en cambio, el pasaje se da de forma inversa. Del dibujante esquemático y algo estructurado de *Vito Nervio* al autor de *Dracula*, *dracul*, *Vlad*, *Blah!* opera una transformación que impide incluso reconocer en ambas obras al mismo artista (ver Figura Nº 1 y Figura Nº 2). La pregunta que cabe hacerse a continuación es ¿se trata del mismo?



Figura Nº 1



## Figura N° 2

También en ambas obras, la de Fontanarrosa y la de Breccia, aparece como invariante extratextual la condición del oficio. Lo que determina la imposibilidad de “dedicarse a experimentar” es la urgencia con la que se ha de trabajar. Ya en 1979 afirmaba Fontanarrosa:

Lo cierto es que yo también me hago a veces ese planteo, de recuperar en parte el grado de “locura” que tenía *Ultra* y que a veces surge o ha surgido en *Inodoro Pereyra*. Ocurre que ahora hay otras exigencias. Yo ya no puedo comenzar un trabajo con la duda de si va a servir o no. **No puedo arriesgarme a perder ese tiempo** (Gandolfo 1979)

Algo similar dirá Oesterheld –tan similar que las palabras parecen casi calcadas- a propósito del *Mort Cinder* “**Yo no tenía tiempo**, por todo los trabajos que hacía, para detenerme una tarde a pensarla un poco” (Saccomano y Trillo 1980: 112). Por el contrario, acerca de esa misma historieta cuenta Breccia, que le pedía a Oesterheld más tiempo: “*Mort Cinder* no tenía –todavía- rostro. Cada semana le reiteraba mi prórroga: «Esperá, no lo hagas aparecer todavía. No sé qué cara tiene»” (A.A.V.V. 1984: 642). Bastante más tarde afirmará que

El experimentar es antieconómico [...] Si un fabricante hace un salmín que gusta, que el público acepta, que lo compra masivamente, para qué va a cambiar, si lo cambia corre el riesgo de que el salmín ya no tenga el mismo gusto y la gente no le compre más (Breccia 2004: 12).

Lo que se vislumbra en estas declaraciones es la oposición Experimentación vs. Exigencias del mercado. En Breccia, esa oposición se hará radical en uno de sus trabajos más controversiales: *El Eternauta* de 1969. En ese texto interrumpido, Breccia pondrá a prueba sus métodos expresivos más transgresores en uno de los medios más frívolos y conservadores: la revista *Gente*. Lo cual motivó que la publicación fuera cancelada y Oesterheld se vio obligado a concluir la historia en tres capítulos. El final casi podría haberse anticipado.

Y sin embargo el episodio es todavía más jugoso dado que, en esa versión del primer *Eternauta*, Oesterheld también ensaya pero en una dirección completamente opuesta. A menudo se ha dicho que el *Eternauta Segunda Parte* de 1976, es un *Eternauta* demasiado politizado. Si bien no podría estar en desacuerdo con esa opinión, hay en esa segunda parte un matiz pesimista y austero que le permite a esa historieta escapar de lo panfletario. En ésta, como en la del 57, el personaje principal es la muerte, como se ha encargado de aclararlo el mismo Oesterheld, aunque nadie parece haber prestado demasiada atención a sus palabras. Mientras que *El Eternauta* del 69 es en este sentido, de ejecución mucho más torpe. El estilo particularmente oscuro de Breccia parece estar en relación inversamente proporcional a la intención de Oesterheld de transmitir con esta obra un mensaje político claro. Como si el dibujo se revelara a ilustrar lo que el guión dice. Lo que aparece aquí de manera clara es el fin de la ilusión de transparencia. Hasta Breccia, el discurso visual de la historieta sería parecía destinado a ilustrar aquello que las palabras decían. A partir de *Richard Long* y de esta segunda versión del primer *Eternauta*, la relación entre lo lingüístico y lo visual se hace aún más compleja.

Lo que propondremos entonces, es una periodización en la obra de Breccia que se divide, según nuestro punto de vista, en tres etapas. En la primera, ubicada temporalmente en el año 1963, y representada por la obra *Mort Cinder*, su arte ya maduro y con un estilo propio sirve a los fines del guión de Oesterheld para acentuar el dramatismo del relato (la historieta como literatura dibujada, según el *dictum* de Oscar Masotta en *La historieta en el mundo moderno* (1982 [1970])). De *Vito Nervio* a *Sherlock Time* (Figura N° 3) el dibujante ha recorrido el largo camino que lo llevará a demostrar, según textuales palabras, que no es “una puta barata”:

Un día, andando por Palermo en ese auto me dice Hugo [Pratt]: “vos sos una puta barata porque, pudiendo hacer un buen trabajo, estás haciendo Vito Nervio, que es una mierda” [...] Al poco tiempo, después de haber salido varios números de sus revistas, me llama Oesterheld: “Tengo un guión para vos –me dice- si te interesa”. Lo recibo –era *Sherlock Time*- y veo la oportunidad para demostrar que yo no era una puta barata (Breccia 1994: 3)

Con ésta y con el *Mort Cinder* (Figura N° 4), Breccia se gana el lugar que lo colocará en la cima de la historieta mundial. Sin embargo, la ilustración está puesta aún al servicio del relato. Los dibujos están ahí para contar una historia, para representar algo previamente establecido en un guión, en una historia.



Figura N° 3

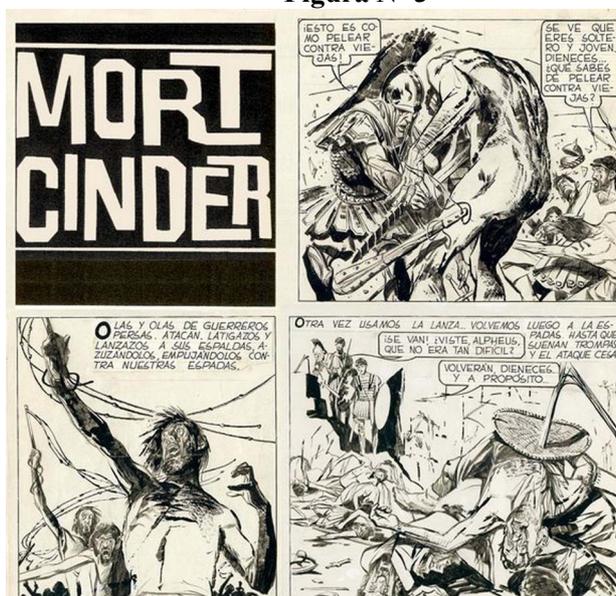


Figura N° 4

En la segunda etapa considerada - después de cinco años de ausencia de la industria - Breccia vuelve a dibujar para Oesterheld, utilizando novedosas técnicas pictóricas que incluyen

el collage y el raspado. *Richard Long* y la segunda versión de *El Eternauta* (1969) responden a este segundo período.

Como hemos apuntado más arriba, es en esta versión que Oesterheld inaugura la lectura en clave política del Eternauta (lectura que como sabemos, se perpetúa hasta nuestros días, sobre todo en la imagen del Nestornauta que, utilizada como afiche para un encuentro de Nestor Kirchner con la juventud peronista, ganó rápidamente protagonismo a partir de la muerte del ex-presidente):

Los **grandes países**, para no ser atacados, les entregaron Sudamérica” – dice Favalli. Y agrega: “¡Toda Sudamérica será el territorio de los invasores![...] ¿De qué te extrañas Juan? Si en verdad los grandes países nos tuvieron siempre atados de pies y manos... **el invasor eran antes los países explotadores**, los grandes consorcios... **Sus nevadas mortales eran... la miseria, el atraso**, nuestros propios pequeños egoísmos manejados desde afuera (Oesterheld 1982: 37-38).

De esta tendencia política que aparece de forma tan explícita en la segunda versión – tan explícita que es casi extraña al relato - en la primera no hay ni rastros. Esto a pesar de que en cualquier análisis retrospectivo sea común leer que "no había que ser un buscador demasiado exhaustivo de metáforas para asociar a los Ellos con los militares que habían tomado el poder" - como explica Carlos Trillo (2007). Pero lo que él no señala es que los militares, en la primera versión son los responsables de organizar la resistencia. También en la segunda, pero en ésta, el enrolamiento es forzoso: “vamos a atacar al invasor, necesitamos ya mismo todos los voluntarios que podamos juntar ¡O salen en tres minutos **o les baleamos las ventanas!**” (Oesterheld 1982: 41). Y mientras en aquella los sobrevivientes son reclutados, es decir, eligen ir al combate; en ésta la palabra “voluntarios” aparece entrecomillada (Oesterheld 1982: 43), los hombres son más bien arrastrados a la lucha por la fuerza.

Lo que esta segunda versión propone es una lectura de la historia radicalmente distinta de la que sostiene la revista que le da cabida: siempre ha habido nevadas mortales, los invasores extraterrestres, han sido antes los conquistadores, son ahora las grandes potencias, etc, etc. Como dice Favalli cuando afirma: “somos como los incas y los aztecas peleando contra los europeos. El enemigo viene de otro sistema solar. Han convencido vaya a saber cómo a los Estados Unidos, a Rusia y a las demás grandes potencias de que la tierra debe ser compartida con ellos, con los invasores” (Oesterheld 1982: 37).

Contra esta visión de la historia, la revista *Gente* oponía su propia mirada: la historia avanza hacia adelante y tiene como condición inherente el progreso, a pesar de unos pocos, que no son “gente”, unos pocos que son los “responsables de la violencia” (recordemos que *El Eternauta* se publica en pleno Cordobazo, el primer episodio sale a la calle el mismo 29 de mayo de 1969). Sin embargo la queja que motivará la suspensión de la publicación, tanto del editor como de los supuestos lectores, se dirige a Breccia, al que no se le niega su condición de ser “un gran artista”: “no voy a negar la calidad artística de los dibujos de Breccia, pero sí es discutible su valor como ilustrador de historieta” - dice un lector en el número 209 – y Carlos Fontanarrosa (editor de *Gente*):

...nosotros, en la revista teníamos una gran oportunidad con “El Eternauta”, una historieta, que como ustedes recuerdan, “**la vimos**” y por eso la publicamos. Que me disculpe Breccia, un gran dibujante y diría artista, pero nosotros en **nuestra misión de lograr comunicación** no debíamos habernos entregado a la forma estética de su dibujo, que por momentos la hizo ininteligible. (Citado en Saccomano y Trillo 1982)

En el prólogo – magnífico por otra parte - que Trillo y Saccomano escriben para la edición de la historieta en *Los Libros de Humor*, ellos aseguran que “Agarrarse de las rupturas

formales de Breccia le evita [al editor] analizar el discurso de la historia que trama Oesterheld, lo cual, evidentemente lo obligaría a reconocerse antipático para sus lectores, gente, toda la gente”, porque de hecho “No hay una sola referencia al argumento, al fondo que se corresponde con estas formas” - y continúan: “...siempre forma y contenido están indisolublemente ligados”:

El dramatismo del relato, ese grupo que pelea por su integridad, por un pedazo de vida, traicionado por las grandes potencias que han negociado la invasión; ese grupo, decimos, que en un globito recuerda a Tupac Amará, precisaba ser dibujado como lo dibujó Breccia, con un expresionismo desgarrante, sombrío, pavoroso. (Saccomano y Trillo 1982)

Tengo para mí que sin embargo, nunca como en alguna otra historieta hasta ese entonces, se encuentran tan abruptamente confrontados lo que se dice y lo que se ve, el “mensaje literario” y el “mensaje gráfico”. No porque se diga algo distinto de lo que se ve, sino porque la estrategia por la cual el texto narra la historia es radicalmente distinta a aquella por la cual el dibujo la cuenta. Trillo y Saccomano – y también el editor como hemos visto – confunden el par forma/contenido con el par dibujo/texto verbal. Pero forma, si admitimos esta separación, es también la forma en que se elige hablar. Esa forma, en este caso, está al servicio de una comunicación, un “mensaje literario”. Esta idea que no aparece, por lo menos explícitamente, en el primer Eternauta de que la violencia de la invasión no difiere esencialmente de la violencia que los “grandes países” ejercen sobre Sudamérica.

Mientras que el citado expresionismo de Breccia parece buscar ciertamente otra cosa: es decir, lo que sostenemos aquí, contra Trillo y Saccomano es que justamente ese relato precisaba **no** ser dibujado como Breccia lo dibujó. Al respecto, es interesante recordar las palabras de Oscar Steimberg, quien afirma que la historieta argentina sería de finales de los años sesenta y específicamente Oesterheld, se vuelca a la transposición de todo un género literario, la novela de tesis:

...al articularse conflictivamente con el “expresionismo” diverso de Breccia, Pratt, Solano López y los otros, esa literatura deja ver la multiplicidad de sentidos que alienta en el moderno relato dibujado [...] con todo su componente de contradicción con el carácter del relato; el literato Oesterheld fue quien eligió, seguramente en la mayoría de los casos, a esos dibujantes girados a búsquedas distintas de la suya (Steimberg 1983)

En la versión del 57, la invasión extraterrestre solo llega a revelarse paulatinamente, luego de varios episodios y luego de que el grupo sobreviviente postule otras hipótesis, como una posible catástrofe nuclear. El enemigo, el verdadero enemigo, nunca alcanza a tener rostro. El motor de la narración es la incertidumbre, porque cada misterio develado conduce a nuevos misterios y así detrás de los cascarudos se encuentran los manos y detrás de los manos los Ellos – a quienes nunca llegamos a ver. El mal es intangible, infinito.<sup>9</sup> En la segunda versión, en cambio, la invasión se anuncia desde el primer momento y desde el primer momento sabemos que las grandes potencias han entregado a Sudamérica. Algo que desde el punto de vista de la construcción del relato, resulta bastante torpe: ¿Por qué unos tipos tan extraordinariamente malvados como los Ellos tendrían la necesidad de pactar con los seres humanos, aunque sean unos seres humanos tan desagradables como los que dominan las grandes potencias? ¿Qué necesidad tendrían de hacerlo?

Es en este contexto particular, cuando tras haber declarado quién es el enemigo, minutos después de comenzada la nevada, Juan pregunta: “¿Qué quiso decir, Fava?” y Favalli le responde: “No sé, Juan... Hay una gran invasión extraterrestre... Y por lo que parece no vendrá ayuda de ningún lado.”

No hay duda. No hay vacilación. No hay misterio.

En esta escena en particular, la tipografía (que es el lugar donde lo “literario” y lo “gráfico” se encuentran mutuamente) es confusa. Lo que sale de la radio no es algo que pueda entenderse tan fácilmente. La pregunta de Juan “¿Qué quiso decir?” condensa el conflicto que intentamos señalar, en esta historieta en particular, entre sus dimensiones simbólica e icónica. Frente al montón de letras difusas que se entremezclan hay una necesidad por parte del “mensaje literario” de dejar las cosas en claro. Esto es lo que se quiere decir. Esto y no otra cosa. Oesterheld aclara lo que Breccia oscurece (Figura N° 5).



Figura N° 5

Finalmente, en la tercera etapa, Breccia – con ayuda de su hijo Enrique - enfrenta el desafío de llevar a la historieta diversas obras literarias -*Los mitos de Cthulhu* (Figura N° 6), *El Corazón Delator* (Figura N° 7), *La Gallina Degollada*, *La pata de mono*) y es en este punto donde el *dictum* de Masotta se invierte definitivamente y la historieta pasa a convertirse en “dibujo literaturizado”.



### Figura N° 6

### Figura N° 7

Blanco sobre fondo negro parece ser el índice que conduce en la historieta argentina sería al fin de la ilusión de transparencia, paradigmáticamente representado por el discurso visual de Breccia. En la historieta humorística, siguiendo un camino inverso, este propósito será llevado a cabo, más o menos para la misma época, por la obra de Roberto Fontanarrosa. Recordemos para terminar las palabras de Masotta que citábamos un poco más arriba:

...en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las historietas “silenciosas”, de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, “figuración narrativa” (Masotta 1982: 10)

Hasta Breccia, estas palabras podían ser muy ciertas. Desde entonces, las cosas han cambiado un poco<sup>1</sup>.

### Bibliografía

- A.A.V.V. (1984) *Historia de los comics*. Barcelona: Toutain.
- Breccia, Alberto (2004) “Reportaje al maestro Breccia” por Terrile H. y Miñones D. en *Rebrote* N° 1 (Septiembre). Buenos Aires: Rebrote.
- (1994) “Un tal Breccia” Entrevista de Osvaldo Aguirre en *Primer Plano*, suplemento cultural de *Página/12*, 23 de enero de 1994, págs. 2-3.
- Gandolfo, Elvio (1979) “Fontanarrosa habla de Ultra y sus personajes” en *Revista Tinta* n° 3.
- Gombrich, Ernst (2002) *Kunst und Fortschritt*. Köln: Dumont.
- Masotta, Oscar (1982 [1970]) *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Palacios, Cristian (en prensa) “Desfasaje: entre la historieta y la política”. En *La Trama de la Comunicación. Anuario del departamento de Ciencias de la Comunicación*. Vol. 15. Años 2010/2011. Rosario: UNR.
- Oesterheld, Hector Germán, (1982) *El Eternauta*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Saccomano, Guillermo y Trillo, Carlos, (1980) *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Record.
- Saccomano, Guillermo y Trillo, Carlos, (1982) “Una revista fresca y una historieta podrida” en Oesterheld, Hector Germán, *El Eternauta*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Steimberg, Oscar (1983) “La historieta argentina desde 1960”. En *Historia de los comics*. Barcelona, Toutain.
- (2001) 2001. Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. En *Revista Signo & Señal* 12, 99-117.
- (2009) “Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible” Entrevista a Oscar Steimberg por Lucas Berone y Federico Reggiani. En *Revista Árbol de Jitara* N° 3.
- Trillo, Carlos (2007) «Eterno resplandor». En *Diario Clarín*, Edición del 20 de abril de 2007 [http://www.clarin.com/diario/2007/04/20/conexiones/t-01403713.htm.]

<sup>1</sup> No olvidemos también estas otras palabras de Oscar Steimberg, que fuera discípulo de Masotta: “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” (Steimberg 2009).