

El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)

Lucas Rafael Berone

Argentina

lucasberone@yahoo.com.ar

Tel: 0342-4532789 / 0342-156115018

Lucas Rafael Berone es Licenciado en Letras Modernas. Acaba de culminar su tesis de Maestría en Sociosemiótica (Centro de Estudios Avanzados, Univ. Nac. de Córdoba): *La construcción de un objeto de estudio. El discurso teórico-crítico acerca de la historieta (Argentina, 1968-1983)* (en evaluación). Participó de la redacción del *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (Córdoba, Ferreyra Editor, 2006). Participa, desde 2006, del Proyecto de Investigación "Historietas realistas argentinas: estudios y estado del campo", con sede en la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Ha presentado artículos sobre historieta en publicaciones académicas y especializadas: *Semiosis ilimitada* (Univ. Nac. de la Patagonia Austral), *Escribas* (Esc. de Letras, UNC), *Tebeosfera* (España), *Árbol de Jítara* (Córdoba), *El Picasosos* (La Plata).

Resumen

Hacia las décadas del '50 y el '60, las ciencias sociales y humanas en Occidente comenzaron a hacerse cargo de la "comunicación de masas" como uno de sus objetos teóricos. Surgieron entonces una serie de discursos críticos, alrededor de un conjunto diverso, a veces difuso, de lenguajes, géneros y mensajes mediáticos. En nuestro país, el discurso sobre la historieta, como un caso particular dentro de ese conjunto, describe un movimiento curioso, que va desde su *fundación semiológica*, hacia 1968, en los textos de Masotta y Steimberg; pasa por un momento de *explosión y expansión*, en el que la historieta aparece como un objeto central, disputado por corrientes críticas que ensayaron en él diferentes políticas de intervención; hasta llegar, a fines de los setenta, a un momento de relativa *dispersión y/o una segunda fundación*.

Palabras clave:

historieta – discursos críticos – fundación semiológica – cultura popular y nacional

Abstract

In Western society, the mass media became a theoretical subject for social sciences and humanities during the 50s and 60s. Critical discourses emerged in the context of a diverse and sometimes scattered assembly of languages, genres and media messages. In our country, the discourse on comics, as a particular case of this phenomenon, follows a curious path, from a semiologic foundation towards 1968 in the texts of Masotta and Steimberg; then achieves a moment of explosion and expansion, in which the comic appears as a central object, disputed by critical currents that tried on it different policies of intervention; and then came, towards the end of the 70s, a moment of relative scattering and, perhaps, a second foundation.

Fecha de aceptación del artículo: 3/2/2009

Fecha de aceptación del artículo: 9/3/2009

Introducción

Durante las décadas del cincuenta y el sesenta, las ciencias sociales y humanas en Occidente comenzaron a hacerse cargo de la comunicación en la cultura de masas como uno de sus objetos teóricos más importantes. Surgieron entonces una serie de discursos críticos (en un doble sentido, como productores de saber y de un cierto juicio estético relacionado, problemáticamente, con alguna forma de ética), alrededor de un conjunto diverso, y a veces difuso, de lenguajes, géneros y mensajes mediáticos: el cine, la televisión, la historieta, la música popular, la publicidad, el discurso o los géneros de la información, la telenovela, la fotografía, etc.

En nuestro país, el discurso sobre la historieta, como un caso particular dentro del conjunto de los estudios sobre comunicación masiva, describe un movimiento curioso, que va desde su *fundación semiológica*, hacia 1968, en los textos iniciales de Oscar Masotta y Oscar Steimberg; pasa por un momento de *explosión y expansión*, en el que la historieta aparece como un objeto teórico central, disputado por corrientes críticas que ensayaron en él sus apuestas y diferentes políticas de intervención en el campo intelectual; hasta llegar, a fines de los setenta, a un momento de relativa *dispersión y/o una segunda fundación*.

Los lugares de una fundación discursiva, entre las palabras y las cosas

Parece claro, ahora, que la fundación semiológica de los estudios sobre la historieta adoptó las formas o el protocolo del *escándalo*, dentro del campo intelectual de Argentina durante la década del sesenta. Colocado en una posición difícil con respecto a las instituciones del saber académico, y también del campo político y social (véase Longoni, 2004), el discurso de Oscar Masotta sobre la historieta y las artes visuales (y, en general, el discurso de la primera semiología), a la vez que se veía interpelado por los grandes temas ideológicos o filosóficos de la época (politización, modernización, exigencias de totalización), buscaba instalar sin embargo, en el centro del debate, el problema singular de los *lenguajes* o los códigos sociales.

En un contexto cultural marcado por las diversas corrientes de un marxismo más bien ortodoxo (o revisado por Gramsci), por el existencialismo sartreano y por los motivos del *compromiso*, entre el hombre y el mundo, la estrategia semiológica de Masotta inscribe allí la cuestión del signo y sus estructuras, y los problemas correlativos de las enigmáticas relaciones entre el sujeto y los signos, entre el signo y las cosas. La historieta encuentra su lugar, así, en el dominio de objetos de la semiología, en tanto constituye un ejemplo característico de lo que se conocía como *códigos mixtos o estructuras híbridas de significación*, esto es: textos que surgen y producen sentido en el cruce o la combinación de diferentes materialidades significantes (a saber, la imagen y la palabra escrita). Y es acerca de estas combinaciones y estos mensajes mixtos que la semiología volvió a plantear las preguntas fundamentales que ya había hecho Saussure: ¿qué es un lenguaje, qué es la lengua, qué es un signo? ¿Es la imagen un signo? Y si es así: ¿cómo podrían analizarse los signos icónicos? ¿Qué relaciones se tejen al interior del discurso, entre

imagen y palabra? O mejor: ¿hasta dónde la naturaleza analógica o “motivada” de las imágenes no ponía en cuestión el carácter arbitrario de los signos verbales?

Desde este lugar, y acerca de la historieta, sostenidos por una gramática semiológica, los textos de Masotta (1969, 1970), y luego de Steimberg (1977), formularon otra vez las grandes cuestiones del campo intelectual en Argentina durante los años sesenta, preguntándose por:

- 1- Las formas de la interacción entre *cultura de élites* y *cultura de masas*, o en otros términos: entre “vanguardias” y “populismo”, entre modernización y revolución social;
- 2- La posibilidad de circunscribir otra vez el *valor estético*, pero acerca de los medios y los mensajes de la comunicación de masas;
- 3- El *status del compromiso* entre valor estético y función ideológica, en el interior de los signos de la cultura de masas; o mejor dicho: el nuevo estatuto de los compromisos entre “forma” y “contenido”;
- 4- Los modos de la relación entre el sujeto y los signos, entre el sujeto y los medios, los lugares del placer o de la alienación en esa relación y las formas de intervención de la conciencia en los lenguajes: la construcción revolucionaria o crítica de una *conciencia del código*.

Estas cuestiones no sólo definieron en ese momento las líneas por donde se constituyó la historieta como un *objeto de conocimiento* para las ciencias sociales y humanas, sino que abrieron y señalaron los espacios de una *enunciación legítima* o productiva.

Un discurso en expansión: la historieta como cultura popular, ¿nacional o revolucionaria?

1. Después, entre 1971 y 1972, en el período que hemos denominado de explosión y expansión de nuestra serie discursiva, la intervención de la “línea chilena” en los estudios sobre comunicación de masas, asociada a las urgencias coyunturales de un proceso efectivo de cambio revolucionario (el proyecto socialista de Salvador Allende), puso literalmente de cabeza el universo de las cuestiones semiológicas y llevó la discursividad sobre la historieta a los interrogantes más generales acerca de:

- los modos de su *funcionamiento ideológico*,
- el sistema de sus *contenidos mitológicos* y
- su rol en el contexto de la *dependencia cultural* en América Latina.

En la búsqueda de una comunicación transparente, políticamente eficaz y no-ideológica, los textos de Armand Mattelart y Ariel Dorfman (desde *Para leer al Pato Donald*, de 1972, hasta *Superman y sus amigos del alma*, en 1974) abandonaron la zona de preguntas abiertas sobre el lenguaje, instalaron la historieta en los dominios adyacentes del *entretenimiento* (como complemento ideológico o superestructural del mundo del trabajo) y de la *infancia* (como continuación imaginaria u origen mitológico del mundo adulto), y

retomaron un problema marxista clásico: *¿de qué manera una conciencia históricamente situada podría volverse incapaz de ver o percibir las condiciones particulares del mundo que la rodea?*

Proliferaron así las imágenes características que aludían al *desdoblamiento* y a los lazos entre infraestructura y superestructura, a la distancia entre experiencia y simbolización, entre “ser” y “parecer”, entre las “condiciones objetivas” de existencia y la “falsa conciencia” burguesa. El ocultamiento, las sustituciones, la inversión, la identificación, las máscaras, conforman un sistema de motivos y el aparato categorial del análisis marxista de la historieta y de la industria cultural en su conjunto.

“Lo que hay más allá de la historieta infantil”, se advierte en *Para leer al Pato Donald*, “es todo el concepto de la cultura masiva contemporánea. Se piensa que el hombre, sumido en las angustias y contradicciones sociales, se ha de salvar y alcanzar su liberación como humanidad en la entretención” (Dorfman y Mattelart, 1972: 113).

2. En segundo lugar, el año 1972 señaló también el primer pasaje, por la historieta en tanto objeto teórico, de una formación discursiva que rozaba apenas la polémica entre semiología y marxismo (entre *estructura* y *conciencia*, como hábilmente lo sintetiza Masotta) y que estaba interesada y sostenida por un dominio conceptual diferente: el de las categorías y los linajes de una *cultura nacional y popular*.

La serie de trabajos de Eduardo Romano, Jorge B. Rivera, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y, más tarde, Juan Sasturain, ocupa los espacios del “entretenimiento” y, más en general, los espacios definidos como *marginales* por la cultura oficial en la Argentina, para instalar allí los sentidos y las formas de una nueva “seriedad”: la de una producción cultural masiva subterránea, vinculada a los sentimientos emancipatorios de un pueblo sojuzgado. Se trata aquí de una apuesta distinta, dirigida al interior de las tradiciones más instaladas de la crítica literaria académica y la historiografía nacional: apuesta política que viene de (o se enlaza a) ciertos intelectuales cercanos al peronismo, como Jauretche, y que tendía a la construcción de un nuevo *canon* cultural.

Esta tercera línea crítica leyó la historieta sobre el mapa de tensiones de la literatura argentina, como un género más del *costumbrismo* (junto al tango, la narrativa de Arlt o el grotesco de Discépolo), y trazó dos nuevas escansiones sobre el objeto: el límite entre *función social* (o función crítica) y *función política* (o ideológica) de la historieta, es decir, las diferencias y tensiones entre “expresión popular” y “mercado editorial”; y al mismo tiempo, el límite entre *humor gráfico* e *historieta realista* (o “historieta seria”), como géneros de comunicación vinculados a dispositivos diferentes de producción, circulación y consumo, pero paralelos en su desarrollo y en sus formas de conectarse con un cierto “espíritu nacional”.

Vendrán, entonces, los ensayos de una lectura genética y sociológica acerca de la historieta, que Eduardo Romano y Jorge B. Rivera incluyeron en el tomo dedicado a “Las literaturas marginales”, de la *Historia de la literatura universal* (CEAL, 1972); mientras Trillo y Saccomanno preparaban para *La Historia Popular* sus

reseñas historiográficas sobre el fenómeno en Argentina; las cuales ya separaban escrupulosamente el campo de “las historietas” de los territorios anexos del “humor gráfico” nacional. Y luego, más adelante, los estudios sobre humor gráfico que Rivera alcanzó a publicar en la primera época de *Crisis* (números 34 y 35, de febrero y marzo de 1976); los textos polémicos que Trillo y Saccomanno lanzaban desde *El Péndulo* (1979), *Superhumor* (1980) y los escasos números de *Cuero* (1983), mientras daban forma a su *Historia de la historieta argentina* (Récord, 1980); los homenajes de Sasturain al costumbrismo universalista de Calé o Molina Campos, sus ensayos sobre Quino, Fontanarrosa, *Clemente* y *Mafalda*, en las revistas *Humor*, *Superhumor* y en *Clarín*, o sus textos más amplios y generales, de carácter divulgativo (Sasturain, 1995).

Finalmente, en interfaz siempre difícil y compleja, debemos tener en cuenta buena parte de las intervenciones críticas de Oscar Steimberg durante la década del setenta, dedicadas a revisar polémicamente el valor de personajes fundamentales de la cultura popular argentina del siglo XX: *Patoruzú* e *Isidoro*, de Quintero; *Mafalda*, de Quino; Landrú. Esta propiedad, este impulso de llevar adelante una lectura al sesgo, que irrumpa e interrumpa las explicaciones ajenas, marca la producción de Steimberg, desde sus primeros trabajos específicos junto a Masotta y Verón, hasta sus análisis más amplios en la década del ochenta. En este conjunto, interesa destacar el artículo “Risa peronista, risa antiperonista”, donde su escritura señala otra vez, acerca del proyecto cultural del peronismo, la persistencia de los desfasajes entre *estética* e *ideología*: entre la seriedad del dogma político y la incomodidad crítica de los estilos humorísticos (Steimberg, 1983).

Los “fracasos” de una fundación: nuevas estrategias para la comunicación

En 1975, el cierre de la polémica que habían sostenido los redactores de la revista *Lenguajes* (de la Asociación Argentina de Semiótica) y los animadores de *Comunicación y cultura* (Héctor Schmucler y Armand Mattelart), y la aparición de ese extraño libro que fue *Para leer a Mafalda*, de Pablo J. Hernández, son acontecimientos que constituyen, leídos contra el horizonte de la *fundación semiológica* del discurso sobre la historieta en Argentina, los síntomas de un *fracaso*.¹

De algún modo, la *lectura idiota* que el sociólogo Pablo J. Hernández realiza respecto de la tira *Mafalda* (donde acusa, digamos, al personaje “Mafalda” de representar y defender los intereses económicos de una burguesía pro-imperialista y decadente), pone de manifiesto con bastante claridad que la empresa semiológica de conocimiento, definida por Masotta como una pedagogía destinada a *extrañar* la relación del hombre con sus lenguajes, no ha logrado suturar finalmente los cortes y las zonas de indeterminación abiertas entre el sujeto, los signos y el mundo (Berone, 2007).

¹ Es indudable que la *fundación semiológica* de los estudios sobre comunicación de masas fue también, claramente, *sociológica*; y es difícil decidir en qué puntos de esa fundación deben separarse lo “semiológico” de lo “sociológico”: ¿hace falta recordar que Eliseo Verón se graduó en la Facultad de Sociología de la UBA?

Por un lado, la mirada del semiólogo se había tendido, en ese momento, desde la superficie cerrada del mensaje (y los modos lineales de su relación con el código) hacia la red cada vez más amplia de una *intertextualidad* derivante, inaugurada con la “segunda semiología” (cf. Kristeva), que hacía del sujeto un mero soporte o un punto de pasaje de las remisiones entre textos. De hecho, la producción de Steimberg, visible en su libro de 1977 y en artículos posteriores, muestra la puesta en obra de esa nueva táctica de lectura, instalando constantemente su objeto de estudio en los cruces y en los juegos entre determinaciones siempre diferentes (Steimberg 1977, 1979, 1980).

Por otro lado, la doxa marxista se ausenta notablemente, desde 1976, de la agenda teórica de los estudios sobre cultura de masas o cultura popular, después de los grandes debates que se habían dado unos años antes: sobre la televisión, por ejemplo, o sobre el tema de la propiedad de los medios de comunicación en los países latinoamericanos (cf. la “Bibliografía anotada” en Rivera, 1987). Recién hacia 1978, y sin la fuerza que habían tenido, los temas marxistas sobre la gestión de la cultura reaparecerán en algunas publicaciones especializadas, como *Punto de vista* y *Medios & Comunicación*.

Por último, justo en ese momento, en el período 1978-1979, se abre paso y se consolida en los estudios sobre historieta una hegemonía diferente, marcada por una transformación profunda en las condiciones de producción². Esta nueva hegemonía, que es acaso una nueva fundación, profusamente ilustrada por la producción de Juan Sasturain, se sostiene en tres nuevas coordenadas fundamentales:

- 1- un acercamiento decisivo del discurso crítico al campo de la *producción* y los productores de historietas y humor gráfico, que afecta las modalidades de la enunciación: principalmente, la adopción definitiva de la *entrevista* como un género de la crítica, como forma de reconocer el valor cognoscitivo de la palabra del autor respecto de su obra (Sasturain, 2004);
- 2- el abandono progresivo de los problemas visuales, retóricos o técnicos del lenguaje, y del universo conceptual que se les asocia, por sus *problemas “literarios”* o semánticos: ¿cuáles son los temas que deben abordar la historieta y el humor gráfico?, ¿qué características deben presentar los héroes?, etc.;
- 3- la incorporación consecuente, a nivel de la estrategia teórica, de la historieta y el humor al sistema de una nueva *literatura nacional y popular*.

Se pautan así, para el objeto teórico de este discurso, una nueva *superficie de emergencia* (el dominio de las literaturas marginales en Argentina), nuevas *rejillas de especificación* (la separación entre humor gráfico

² Los años 1978-1979 suponen un nuevo hito en el campo de los estudios sobre comunicación masiva en nuestro país: la reconstitución de sus signos, sus estrategias, sus lugares y las formas de su circulación. Se trata de una suerte de *retorno* diferente, cristalizado en un circuito de publicaciones e instancias de enunciación que asumieron, como marcas de sus estrategias, la *dispersión* y el *alejamiento* de su discurso respecto de los signos de la política y de los problemas característicos del campo del poder. El lugar del intelectual o del operador cultural ya no se explicita como “compromiso”, su objeto no es la ideología y su praxis ha dejado de ser necesariamente política.

e historieta de aventuras, entre función social y función ideológica, entre “mercado” y “expresión popular”) y *nuevas instancias de delimitación*, a saber: una política de lectura que desdobra el signo para encontrar, en su profundidad, los elementos o los sentidos que anuden los lazos de la obra con los valores universales (éticos y estéticos) de la cultura, y los compromisos de su autor con el espíritu de su pueblo y con la humanidad.

Es en el contexto de esta nueva política de lectura, de esta nueva fundación, que adquiere su sentido la recuperación de la figura de Héctor G. Oesterheld, autor de guiones de historieta que la discursividad semiológica había casi soslayado. A través de una serie de artículos consistentes, dedicados a Oesterheld y su obra, Sasturain irá delineando la imagen de un creador que había sabido reunir las exigencias del mercado editorial con las demandas del campo popular, y cuya producción resolvía los problemas fundamentales de la constitución de una narrativa de aventuras nacional y, al mismo tiempo, universal y humanista (cf. Sasturain 1978, 1981, 1985); llegando finalmente a la inclusión de su obra más famosa, *El Eternauta*, dentro del canon de la literatura argentina, como uno de sus clásicos.

La historieta en la encrucijada de los ochenta

La perspectiva teórica y crítica abierta hacia la historieta ya no se vuelve ahora hacia un tipo singular de lenguaje o código social, sino que parece interpelar desde ese momento y hasta fines de la década del ochenta, la capacidad del género (de sus mensajes y sus autores) para incorporarse a la agenda de *lo actual* y para comunicar los grandes temas de una sociedad y una literatura nacional; es decir, la capacidad de la historieta y el humor para dar cuenta de los elementos o enclaves ideológico-morales que definen la existencia y la singularidad de un pueblo y su cultura. Se podría hablar aquí, con razón, de una *perspectiva comunicológica*, que lee la historieta y el humor gráfico como un conjunto de estrategias de comunicación, por donde pasan y se afianzan toda una serie de continuidades entre texto y contexto, entre autor y lector, entre obra y sociedad.

Esta apuesta poética y política se define en los escritos que Sasturain publica en diversos medios y en los proyectos editoriales que gestiona, con suerte diversa, hasta 1984, para instalarse definitivamente en el centro del campo de la producción y la crítica de historietas con la revista *Fierro (historietas para sobrevivientes)*, ya en plena democracia “de transición”. En *Fierro*, en sus primeros años y hasta 1987, la historieta, y los discursos críticos que la rodean, asumen decididamente un proyecto de intervención en el campo cultural de la Argentina; el cual puede ser leído, inicialmente, desde algunas hipótesis de trabajo.

Primero: la *politización* marcada de los textos (muy presente ya en publicaciones anteriores, como *Satiricón, Humor y SuperHumor*); proceso que parece derivar, por un lado, de la repentina configuración, durante el régimen militar, de ciertas zonas marginales de la cultura (la historieta, el rock, el humor) como lugares de resistencia y de respuesta ideológica a la uniformidad y al silencio impuestos desde el Estado, y, por otro lado, de las particulares condiciones del medio social (el país se encuentra inmerso de pronto, a

partir de la Guerra de Malvinas, en un acelerado proceso de reconstrucción y democratización de las prácticas políticas y culturales).

Segundo: la gestación de *nuevos vínculos* entre la historieta y ciertos géneros “mayores” (la literatura, el cine, la pintura), vínculos trazados por los propios actores del campo que transitan y circulan entre las diferentes zonas, y que valorizan el cómic como medio de experimentación estética y, principalmente, como espacio abierto a la interacción y la mixtura de lenguajes.

Tercero: la transformación de la historieta y el humor en interlocutores válidos en el *debate social* por el sentido de la historia reciente (¿qué significa lo que ocurrió, por qué ocurrió y cómo reformular la sociedad y sus prácticas a la luz de eso que ocurrió?), en cuyo seno aparecerá reiteradamente, como punto de fuga o como zona de incerteza de las explicaciones, el problema de la *violencia* política.³

Por último, este segundo proceso de fundación discursiva, instalado en la tensión entre dos emprendimientos editoriales de signo ideológico contrario (nos referimos, respectivamente, a la revista Humor, dirigida por A. Cascioli y cercana al alfonsinismo, y a Fierro, de clara filiación peronista), y que coloca al humor y la historieta, como nunca se lo había hecho antes, en el centro de un proyecto político y cultural para nuestro país, tal vez deba investigarse en continuidad con la debacle del mercado editorial de historietas en Argentina, desde 1992 (cf. Agrimbau, 2003; von Sprecher, 2005). ¿Acaso sea posible pensar algún tipo de relación entre la crisis que sacudió al sistema político e institucional argentino desde fines de los ochenta y durante toda la década del noventa (lo que se conoce como “era menemista”) y el colapso del lugar que Sasturain había imaginado para la historieta desde la dirección de Fierro? Sin postular groseras sobredeterminaciones, pero sin olvidar tampoco que “la tesis de la homología estructural de todos los campos (Bourdieu, 1999) viene a desestimar cualquier intento de pensar de manera ingenua en la ‘incontaminación’ del campo” de producción de historietas (Vázquez, 2003:12). La inauguración de una segunda época para Fierro, en noviembre de 2006, y otra vez bajo la dirección de Juan Sasturain, podría adquirir así una significación más trascendente que la que se mide a simple vista.-

³ Y son muchos los espacios discursivos de la revista *Fierro*, en su primera época, que atestiguarían estas hipótesis: desde secciones especiales que revisaban el canon literario nacional y trabajaban sobre las formas de la adaptación (como “La Argentina en pedazos”, que incluía textos críticos de Ricardo Piglia), pasando por la tematización directa de ciertos eventos históricos (“La batalla de las Malvinas”; o “Sudor Sudaca”, de Muñoz y Sampayo), la alegoría política (cf. “El sueñero”, de E. Breccia, o “Ministerio”, de Barreiro y Solano López) y la reelaboración polémica del rol de ciertos intelectuales fundamentales de las últimas décadas en el campo cultural argentino (cf. la presencia de Jorge L. Borges en “Perramus”, escrita por Sasturain y dibujada por Alberto Breccia). Sobre esto, puede consultarse con provecho el estudio de Federico Reggiani (2003).

Bibliografía

- AGRIMBAU, D. "Sobrevivientes de la historieta: 1992-2002". *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, 2, 11 (2003): 30-39.
- BERONE, L. "El caso-Mafalda, como experiencia de los límites". Ponencia del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asoc. Argentina de Semiótica, Bs. As., noviembre 2007. Texto on-line: <http://historietasargentinas.wordpress.com/>
- DORFMAN, A. y JOFRÉ, M. *Superman y sus amigos del alma*. Bs. As.: Galerna, 1974.
- DORFMAN, A. y MATTELART, A. *Para leer al Pato Donald*. Bs. As.: Siglo XXI, 1972.
- HERNÁNDEZ, P. J. *Para leer a Mafalda*. Buenos Aires: Precursora, 1976.
- LONGONI, A. "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta". *Revolución en el arte*, 9-105. Bs. As.: Edhasa, 2004.
- MASOTTA, O. "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo". Eliseo Verón (ed.) *Lenguaje y comunicación social*. Bs. As.: Nueva Visión, 1969.
- *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- REGGIANI, F. "Fierro: Historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina". *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, 2, 11 (2003): 23-29.
- RIVERA, J. B. *La investigación en comunicación social*. Bs. As.: Puntosur, 1987.
- *Panorama de la historieta en la Argentina*. Bs. As.: Coquena, 1992.
- SASTURAIN, J. "Un punto clave de la historieta en nuestro país: *El Eternauta*". *Clarín, Cultura y Nación* (27/07/1978): 2-3.
- "Ernie Pike: la guerra es una herida absurda". *Superhumor*, 4 (1981): 34-37.
- "Oosterheld y el héroe nuevo". *El libro de Fierro*, 1 (1985): 3-10.
- *El domicilio de la aventura*. Bs. As.: Colihue, 1995.
- *Buscados vivos*. Buenos Aires: Astralib, 2004.
- STEIMBERG, O. *Leyendo historietas*. Bs. As.: Nueva Visión, 1977.
- "Sobre la cabal novedad de la historieta norteamericana". *Catálogo de la I Bienal Internacional y IV Bienal Argentina de Humor e Historieta*, Córdoba, 1979.
- "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura". *Lenguajes*, 4 (1980): 19-25.
- "Risa peronista, risa antiperonista". *Don*, 1 (1983): 24-29.
- VÁZQUEZ, L. "Un enfoque sobre el lenguaje en crisis". *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, 2, 11 (2003): 8-15.
- VON SPRECHER, R. "El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal". Ponencia del III Congreso Panamericano *Integración comercial o diálogo cultural ante el desafío de la Sociedad de la Información*, Bs. As., julio de 2005. Texto on-line: <http://historietasargentinas.wordpress.com/>