

Caravelle

Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien

116 | 2021

La bande dessinée argentine : un espace d'engagement politique ?

Dossier – La bande dessinée argentine : un espace d'engagement politique ?

“El que quiere leer que lea”. La revista *Pucará* (1985-1991)

PABLO TURNES

p. 69-92

<https://doi.org/10.4000/caravelle.10620>

Résumés

Español Français English

En 1985, durante el período de la llamada “transición democrática”, comenzó a publicarse en la provincia argentina de Tucumán la revista de historietas *Pucará*. *Pucará* asumía una posición desde la cual justificaba su inscripción en la historia de la historieta argentina, leída y reinterpretada en clave nacionalista y militarista. El objetivo es reponerla en su contexto y en la disputa de una idea de *tradición* de la llamada “historieta nacional”.

En 1985, pendant la période connue comme « transition démocratique », démarra la publication dans la province argentine de Tucumán, de la revue de bandes dessinées *Pucará*. *Pucará* adoptait alors une position qui cherchait à justifier sa filiation avec l'histoire de la bande dessinée argentine, à la fois lue et réinterprétée dans une tonalité nationaliste et militariste. Notre objectif est de la replacer dans son contexte et d'aborder la polémique à propos du concept de *tradition* de la dénommée « bande dessinée nationale ».

In 1985 during the period called “democratic transition”, in the Argentinian province of Tucumán begins the publishing of a comic book called *Pucará*. *Pucará* adopted then a specific position to justify its inscription in the history of Argentinian comics, read and reinterpreted in a nationalistic and military key. This paper aims to replace it in its context and to tackle the concept of “tradition” of the so called “national comics”.

Entrées d'index

Mots-clés : Bande dessinée argentine, Post-dictature, Pucará, Tucumán, Oesterheld

Keywords: Argentinian comics, Post dictatorship, Pucará, Tucumán, Oesterheld

Palabras claves: Historieta Argentina, Posdictadura, Pucará, Tucumán, Oesterheld

Notes de la rédaction

L'article a été soumis pour évaluation le 4 décembre 2020 et a été accepté pour publication le 11 janvier 2021.



Texte intégral

Quisiera agradecer a Enrique Breccia por el permiso para el uso de las imágenes. También quisiera agradecer muy especialmente la colaboración y el testimonio de René Quirós, quien aportó datos fundamentales sobre la dinámica interna de la revista. Sin dudas, su testimonio debería ser complementado y contrastado con la de los otros participantes de Pucará. Sin embargo, ha resultado extremadamente dificultoso contactar y entablar comunicación con el resto de los miembros, incluido el del editor Arturo Arroyo, quien se negó a prestar testimonio para este artículo.

Introducción: la creación de la historieta nacional

- 1 A mediados de 1985, en uno de los salones del Grand Hotel de San Miguel de Tucumán, se festejó con vinos y empanadas el lanzamiento de *Pucará*, una revista de historietas cuyo subtítulo era “La aventura latinoamericana”. La presentación estuvo a cargo del director y editor de la revista, Arturo Arroyo, escoltado por parte de su *staff* (Fig. 1). En palabras de Francisco “Pancho” Galíndez, cronista del evento – que al parecer fue televisado¹ –, *Pucará* venía a cumplir un rol descolonizador desde el interior argentino:

El primer número ya estaba en la calle. Ya la sangre, el sudor y el esfuerzo que habían costado sacarla, eran pasado. La verdadera lucha comenzaba recién ahora; habría que mantenerse, lograr la continuidad necesaria que debe tener toda empresa que aspira a dejar huellas profundas. Porque aquí no se trató de sacar una revista cualquiera a cualquier precio, sino una revista de historietas, única en su género en el interior del país, que sirviera como un ariete más para revertir el proceso de colonización cultural y político a [sic] que nos someten desde antaño las potencias coloniales; para abrir las posibilidades de contrarrestar la penetreción [sic] ideológica y cultural que se ejerce sobre nuestro país desde distintas direcciones. La historieta es moneda corriente entre los estratos más populares de la sociedad y es ahí donde quiere llegar nuestra revista [...] hay que hacerlo [...] con un contenido popular, nacional, latinoamericano. Este, y no otro, es el sentido de la aparición de PUCARÁ².

Fig. 1 – Arturo Arroyo y el *staff* en el lanzamiento de *Pucará*, *Pucará*, n° 2 (octubre de 1985)



Editorial Manuel Ugarte © DR.

- 2 La historieta era en *Pucará* una herramienta de lucha contra la colonización cultural. La revista sostenía una posición abiertamente latinoamericanista y antiimperialista; una especie de variante de la idea de “izquierda nacional” interpretada desde el campo de la historieta argentina³. Esto parecía reforzarse con las adhesiones que celebraban la aparición de la revista, en particular la de dos figuras que sintetizaban los postulados de *Pucará*: la primera, Héctor “Mono” Di Palma, quien había sido jefe de redacción en la mítica revista de humor cordobesa *Hortensia*⁴. La segunda figura era la del historiador Norberto Galasso, perteneciente a la corriente de la izquierda nacional, que saludaba así a los esfuerzos de Arroyo y su grupo:



[...] No soy muy conocedor del género pero me ha molestado siempre la función debilitadora de la conciencia llevada a cabo por las historietas de circulación habitual. Y en este sentido, saludo entusiasmado la aparición de Pucará y les deseo la mejor suerte [...] Voy a reproducir fragmentos de su editorial en un libro que estoy por publicar referido al imperialismo y la mentalidad colonial. Es el mejor homenaje que se puede rendir a las ideas y prueban su éxito [...] Creo que remamos hacia el mismo lado, aunque quizás algún disentimiento nos separe si hablamos en profundidad. Pero eso será bueno pues demostrará que el campo nacional es fecundo [...]5.

- 3 De esa manera, la adscripción simultánea a la producción gráfica desde el interior del país y a la tradición de la izquierda nacional y popular componía el núcleo ideológico del proyecto que *Pucará* pretendía encarar⁶. ¿Pero qué debía entenderse, en este contexto, por *historieta nacional*? En ese sentido, la revista de Arroyo no solo estaba proponiéndose como continuadora de tradiciones en el contexto posdictatorial, sino que estaba disputando un sentido refundacional del campo historietístico desde un lugar periférico a la producción tradicionalmente centralizada en Buenos Aires. Esto estuvo sostenido sobre tres ejes: primero, la disputa por un canon construido en y desde Buenos Aires en detrimento de la periferia provincial. Segundo, la resignificación/reapropiación de la figura de Héctor Oesterheld como padre tutelar y legitimador de ese canon. Y finalmente, el papel de la guerra de Malvinas como una constante presencia que *Pucará* elevó a principio ético y estético. Antes de profundizar mejor en estas cuestiones, es necesario reponer el contexto de la historieta argentina después de 1983, año en que las elecciones transformaron el panorama político argentino luego de décadas de gobiernos civiles interrumpidos por golpes militares.

Historieta y posdictadura: los años de *Fierro*

- 4 En septiembre de 1984 apareció el primer número de la revista *Fierro*, de Ediciones de la Urraca. Se trataba de una nueva etapa en las revistas de historietas que estaría signada por la reconstrucción de una continuidad perdida con lo que se entendía como la tradición (la “historieta nacional”), pero también con la necesidad de una renovación estética y narrativa obturada por los años dictatoriales, el gran freno para el avance cultural⁷. De esa manera, *Fierro* aunaba el reclamo generalizado desde la industria cultural argentina de la transición: recomposición de una cultura nacional y democrática; *aggionamento* en términos de “modernización cultural” como forma de resarcirse del aislamiento que habían provocado los años bajo el gobierno militar.
- 5 Esos factores ya podían rastrearse en la portada del número inaugural: el título completo de la revista era *Fierro a fierro. Historietas para sobrevivientes*. Este sintagma mostraba la hibridación en los intereses de la revista. Por un lado, “Fierro a fierro” era el título de una historieta gauchesca escrita y dibujada por Raúl Roux, y publicada en la revista *Patoruzito* a mediados de la década de 1940. Por otra parte, el lema “historietas para sobrevivientes” estaba tomado de una de las revistas claves de la transición española: *El Víbora*, de ediciones La Cúpula, aparecida en 1979. Juan Sasturain presentaba la revista de la siguiente manera:

[...] FIERRO es de los que la hacen. Materialmente hablando, creadoramente hablando, página por página, desde el diseño al adjetivo justo. Ahora hay que terminarla en el quiosco y en casa: “Hora Cero” era de Oesterheld y de Pratt y de Solano López y de Del Castillo pero además era nuestra, pibes de entonces y grandotes de hoy, a oleadas semanales de fervor, lectores críticos, fanáticos puteadores. Ojalá reviente el correo en la sección-augurio Lectores de FIERRO⁸.

- 6 Ese inicio del editorial marcaba explícitamente dos cuestiones interrelacionadas: la reconstrucción del lazo con los clásicos que legitimaban la revista – las publicaciones de Editorial Frontera de los hermanos Jorge y Héctor Oesterheld –, y la reconstrucción de una comunidad de lectores. Este papel restaurador que la historieta asumía desde las páginas de *Fierro* era parte del sentido general que se le otorgaba a la cultura en la etapa transicional, un “cierto lugar de privilegio, en tanto actualiza la concreción de un nuevo pacto constitucional⁹”.
- 7 Federico Reggiani ha señalado la estrategia discursiva de *Fierro* como aquella que venía a llenar un vacío producido por los años de la dictadura, con sus consecuencias en el aplanamiento de la industria cultural en general, y editorial en particular:



Fierro se sitúa [...] con la función de resolver las rupturas producidas por los años del Proceso [...] La apelación a un público general permite leer en la revista las características que se asignan a esa comunidad nacional, así como los mecanismos mediante los cuales *Fierro* legitima esa apelación [...] se propone como representante de la “historieta nacional” a través del procedimiento de crear un público al que se presenta como una comunidad de lectores preexistente y a la espera de la revista. Esa comunidad de lectores es descripta en términos de comunidad nacional mediante la construcción de una tradición en que se inserta y la remisión a valores compartidos. Estos valores son característicos de la transición democrática en Argentina: la democracia (variedad de poéticas, libertad de expresión) y el repudio por los años del Proceso¹⁰.

- 8 Ese “vacío” que la revista venía a llenar no era tal si se lo piensa en retrospectiva. En todo caso, el puente que *Fierro* construía con los “padres fundadores” de la historieta nacional (las revistas de Dante Quinterno, las de Editorial Abril, las de Editorial Frontera) omitía mencionar aquellas otras editoriales las cuales por razones éticas y estéticas no entraban al canon que *Fierro* promovía y construía al mismo tiempo¹¹.

Pucará: la Patria también puede hacerse en tinta china

- 9 La revista tucumana *Pucará: la aventura latinoamericana* apareció en julio de 1985¹². Desde su portada ya pueden verificarse una serie de posicionamientos político-ideológicos interesantes (Fig. 2). La imagen estaba a cargo de Enrique Breccia: un guerrero al estilo incaico aparecía triunfante sobre una especie de marine futurista de la OTAN, yacente sobre un montículo pedregoso. De fondo, sobre el blanco, se recorta un sol tajeado. Los créditos debajo del logo de diseño andino precolombino rezaban: “Tucumán – Rep. Argentina – América Latina”¹³. En gruesas mayúsculas azules se leía “HISTORIETA NACIONAL” y al otro lado, también flanqueando al guerrero inca, se afirmaba: “La Primera REVISTA de HISTORIETAS Gestada y Parida en el INTERIOR del País”.

Fig. 2 – Enrique Breccia, portada para *Pucará*, n° 1 (julio de 1985)





Editorial Manuel Ugarte © DR.

- 10 La portada era en sí misma un manifiesto de nacionalismo latinoamericanista, indigenista y antiimperialista. Tapa y contratapa reforzaban los sentidos de ese posicionamiento: de un lado, Enrique Breccia; del otro, Inodoro Pereyra, el personaje de Roberto Fontanarrosa (Fig. 3). Al gaucho Pereyra se lo ve leyendo la revista mientras dice a su perro, Mendieta, una de las frases más célebres de su autor: “Ansina es, Mendieta... Algunos hacen la Historia. Nosotros hacemos la historieta.”

Fig. 3 – Roberto Fontanarrosa, contratapa para *Pucará*, n° 1 (julio de 1985)





Editorial Manuel Ugarte © DR.

11 En los créditos, el director Arturo Arroyo – que además oficiaba de guionista principal en más de la mitad de las páginas de historieta de la revista – agradecía a varias figuras de medios locales como *La Gaceta*, Canal 10, LV 7; a imprenteros, auspiciantes, suscriptores, a las familias de quienes componían el *staff* y, finalmente, “AL PUEBLO DE TUCUMÁN, de quien somos hijos¹⁴”. A través de estos datos, podemos deducir que *Pucará* había organizado una campaña previa a su salida, tratando de juntar apoyo económico de parte de esos auspiciantes y del público que se había suscrito con anterioridad, financiando de ese modo la tirada. La editorial era una cooperativa: Manuel Ugarte, nombre que ya era de por sí una referencia¹⁵. El editorial que abría la revista comenzaba con una semblanza en clave patriótica de Juan Salvo, el Eternauta:

[...] Juan Salvo, “El Eternauta”, no era un teniente de los Marines en Las Filipinas, ni un agente de su majestad en Birmania [...] era el vulgar propietario de un tallercito en el Gran Buenos Aires al que las circunstancias ponían al frente de un cuerpo de milicianos del Ejército Argentino – como en las mejores épocas de la Independencia – para dar batalla al todopoderoso invasor extragaláctico que había clavado sus ambiciones en nuestra patria¹⁶.

De esta manera, Juan Salvo se convertía en un avatar del héroe anónimo que encarnaba las virtudes del pueblo en su lucha contra el enemigo, la potencia imperial y su maquinaria de guerra



gigantesca. Al mismo tiempo, el personaje permitía la identificación de los lectores con su odisea, al llevar los lugares de la acción a sitios reconocibles y más cercanos que los clásicos escenarios exóticos e idealizados del género de aventura.

13 Según el relato del director, *Pucará* se decidió en el verano de 1982 entre un grupo de cuatro formado por Arroyo, Manuel Valdecantos, César Delgado y Antonio Ferreira, todos miembros del *staff*. El grupo se quejaba por la imposibilidad de competir con los paquetes de tiras sindicadas que compraban los diarios, los cuales negaban lugar a los artistas locales. La conclusión del grupo fundante se resume en la siguiente fórmula: “LA HISTORIETA SERÁ NACIONAL, POPULAR Y LATINOAMERICANA O NO SERÁ¹⁷”.

14 Arroyo procede entonces a plantear su tesis: hasta antes de *Pucará*, la historieta *verdaderamente* nacional no había existido. Lo que se había leído hasta entonces era la “producción local de historietas extranjeras”, el imperialismo y la colonización cultural enmascarados en forma de entretenimiento. Lo que es más, el supuesto carácter nacional de la historieta argentina era, en el fondo, imitación de una imaginación colonizada, un “ejército de dominación¹⁸”. Se trataba, a decir de Arroyo, de la “combinación perfecta”: “la consumición masiva y silenciosa y un contenido profundamente antinacional jugando con la complicidad de la ‘inteligencia’ [sic] local haciéndose como que no le importaba el asunto¹⁹”. Al grito de “La historieta es nuestra icarajo!”, la revista se convertía entonces en manifiesto convocante:

[...] Es imperioso que TODOS HABLEMOS DE LA HISTORIETA, reflexionemos, opinemos, critiquemos, aportemos, es una tarea común de transformación e ingerencia [sic] cada vez más importante [...]. En los centros vecinales, en los clubes, en los sindicatos, en los bares y los bailes, en los cuarteles, en las bibliotecas populares, en los centros estudiantiles, en las iglesias, en los partidos políticos, la Historieta debe convertirse en uno más de los temas de discusión habituales, tanto como su lectura [...]. Desde estas páginas impulsaremos este gran debate y CONVOCAMOS A OCUPAR UN PUESTO DE LUCHA Y DE CREACIÓN en esta trinchera a todo aquel COMPATRIOTA LATINOAMERICANO que sospeche que la Historieta tiene como una “cuestión personal” con él (o ella) y que la Patria también puede hacerse en tinta china²⁰.

15 En la misma línea revisionista, se proponía la genealogía Ugarte-Oesterheld-*Pucará*, entendiendo que el primero había convocado a la idea de una “cultura nacional y unidad latinoamericana”; el segundo había aplicado esos principios a la historieta argentina y *Pucará* había heredado esa tradición para llevarla a su consagración práctica y definitiva. La radicalidad del planteo por momentos atenta contra la propia figura de Oesterheld a la que se alaba al mismo tiempo en términos de “maestro”²¹. Hasta entonces, lo que existían eran “tentativas de historietas propias, de las que ‘El Eternauta’ es uno de los máximos exponentes²²”. Es decir que, según esta mirada, hasta la misma obra maestra que comenzaba siendo citada al inicio del editorial era relativizada en su dimensión nacional.

16 El texto concluye con una invocación a “LA AVENTURA DE LAS AVENTURAS: la formación de esta Nación de Pueblos Libres”. Una larga letanía mencionaba desde José de San Martín y Simón Bolívar a Augusto César Sandino, Eva Perón, y Fidel Castro, como las batallas de Tacuarí (1811) y Puerto Argentino (1982). Pablo de Santis sintetizaba – no sin ironía – de la siguiente manera el proyecto de la revista:

Pucará criticó a todas las otras revistas por evasivas, extranjerizantes, cultoras del feísmo, opuestas a los intereses nacionales. Proclamó no la existencia de una historieta nacional, sino la obligación de su existencia. *Pucará* quedó sola en una guerra que entendía la historieta nacional como una meta enteléquica, en la que la calidad o lo implícito no contaban. Los guionistas eran estrategas, los dibujantes, soldados, la revista un puesto de avanzada, una punta de lanza (o de avión). Los lectores se permitieron ignorar las hazañas de este combate en el vacío²³.

17 Para el segundo número (octubre de 1985), la revista volvía a presentar una portada de Enrique Breccia. Esta vez, se trataba de un cóndor mecánico que se posaba vigilante sobre un pico andino, con el sol tajeado, característico del dibujante, de fondo (Fig. 4). El diseño era el mismo, excepto por dos agregados: una guarda con los colores de la bandera nacional en el logo de la revista, el precio (1 Austral) y la aclaración “Historietas para mujeres y hombres adultos”. La otra diferencia importante era un incremento en la cantidad de páginas debido a la inclusión de dos nuevas historietas (frente a las cuatro del primer número), pero también al correo de lectores y una presencia nada desdeñable de publicidades.



Fig. 4 – Enrique Breccia, portada para *Pucará*, n° 2 (octubre de 1985)



Editorial Manuel Ugarte © DR.

18 El precio, al parecer, era relativamente caro teniendo en cuenta la cantidad de páginas que tenía la revista, la relación calidad/cantidad y la situación del lectorado de *Pucará*²⁴. Arroyo daba cuenta de ellos en su editorial (aunque no sin exagerar): “Un austral. La revista valía (y vale) un austral. ¿Barata, cara? Lo cierto es que muchos se quedaron con las ganas. Simplemente no tenían un austral o había que optar: o la revista o la comida de esa noche. Y algunos se llevaron la revista, pese a todo²⁵”. El editor aprovechaba el impulso para construir un soliloquio como si se tratara de un personaje popular, apodado “Pepe”, que se duerme leyendo la revista en un colectivo:

¿Por qué, por qué...? Si Dios nos ha dado un país gigantesco y lleno de riquezas...si no somos tantos y salimos todos los días a laburar (si tenemos dónde) y producimos más... pero al cuete, porque al final nada alcanza, uno no puede ni comprarse una revistita de mierda sin cargos de conciencia [...] ¡Y encima quieren levantar las hostilidades contra los ingleses! Lo miraron con sorpresa. PEPE se sonrojó. Se tocó involuntariamente la herida en la pierna. Siempre que se ponía nervioso le picaba. Le picaba desde Monte Longdom [sic]²⁶.

El relato prosigue con la aparición del Ingeniero Justino Saracho, personaje de la revista guionizada por Arroyo y dibujada por Roberto Rojas (homenaje al Ingeniero Anacleto Tobar,

quien proyectó un funicular que unía Horco Molle con San Javier, en Tucumán, proyecto que quedó trunco por el golpe de 1955). Saracho explica didácticamente cómo se intenta vaciar YPF²⁷ para proceder con su privatización; una joven lanza invectivas contra la Coca-Cola (una bebida extranjerizante) y todo concluye con una especie de fiesta móvil en torno a la revista *Pucará* que lleva Pepe. Una ilustración de René Quirós muestra al colectivo por calles oníricas, observado por una luna con cara de mujer. En una pared se lee una pintada: “Viva CGT” (Fig. 5)²⁸.

20 No es la primera vez que aparecía una referencia política peronista en una historieta de *Pucará*. El primer número contenía un prólogo en forma de historieta – guionizado por Arroyo y dibujado por Manuel Valdecantos – donde aparecían personajes del cómic estadounidense (Superman, la Mujer Maravilla, Tarzán) y estereotipos extranjeros de la historieta clásica de aventuras (un oficial de la Legión Extranjera, un explorador británico, un cowboy, un soldado futurista), además de marcas comerciales reconocidas. Todos parecían alterados por una amenaza que no se llega a comprender hasta el desenlace final: habitan una revista que es pisada por vehículos, entre ellos una moto con una pareja donde la chica va leyendo *Pucará*.

Fig. 5 – René Quirós, *Pucará*, n° 2 (octubre de 1985)



Editorial Manuel Ugarte © DR.

21 Un cuadro resume el universo imaginario del proyecto: se ve en perspectiva una calle, donde en un paredón está pintada la consigna “Viva Perón y Evita”, “CGT” y la sigla de “Perón Vuelve”. Al lado se ve una habitación de una casa que da a la calle donde se mezclan la fotografía de los padres (o abuelos), un cuadro de Evita, un póster de Perón, otro póster con la consigna “Las Malvinas son Argentinas”, la cara de Gardel y un banderín del Club Atlético San Martín. Hay dos chicos, uno alegre y el otro – apoyado sobre el marco de la ventana – que mira melancólico hacia la calle. Debajo de él, en la pared externa, se superponen dos consignas: “Deca Champion” (por el Decano, apodo del club) y “No se rinda” (Fig. 6). El compromiso con el peronismo se hacía explícito y concreto en la página 60, donde se encontraba una caricatura del entonces candidato a senador nacional por Tucumán por el Partido Justicialista, Antonio Guerrero, representado por una caricatura de Ricardo Heredia, levantada del diario *La Gaceta* (Fig. 7)²⁹.

Fig. 6 – Arturo Arroyo y Manuel Valdecantos, “Prólogo”, *Pucará*, n° 2 (octubre de 1985)





Editorial Manuel Ugarte © DR.

Fig. 7 – Ricardo Heredia, caricatura de Antonio Guerrero, *Pucará*, n° 2 (octubre de 1985)



GUERRERO senador

UNA VOZ PERONISTA
DEL PUEBLO TUCUMANO

UNA
MILITANCIA
JOVEN
PARA LA
CAUSA
NACIONAL

VOTE AL
**PARTIDO
JUSTICIALISTA**

LA GAZETA

Oesterheld, el padre ausente

22 Para 1986, la omnipresencia que Oesterheld había tenido en *Fierro* comenzó a decrecer mientras simultáneamente se les daba espacio a los nuevos autores. El consenso posdictatorial comenzaba a resquebrajarse: ese mismo año, Madres de Plaza de Mayo se dividió, con una de las ramas asumiendo una posición más radical, recuperando la idea de la lucha revolucionaria y asentando una idea de culto/homenaje a los desaparecidos³⁰. A su vez, Sasturain dejaba de ser el editor de *Fierro*. A partir de ahí se producirán una serie de hechos que desgastarían el proyecto del presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) y abrirían la posibilidad de enterrar y minimizar los reclamos por los Derechos Humanos, así como el inicio de una “desmalvinización” de la política. El clima de época estuvo marcado por cierta desazón que transmitía un sentimiento de decepción a pesar de todos los rescates y las acciones por impulsar una nueva época. La crisis económica que llevaría a la llamada “hiperinflación” de 1988-1989 y la consecuente caída del gobierno de Raúl Alfonsín, cerrarían el período posdictatorial.

23 En abril de 1990, *Pucará* fue relanzada luego de su corta e irregular vida previa³¹. El primer número repetía la misma portada de Breccia de 1985, aunque algunos cambios daban cuenta de un giro en el discurso editorial. La revista era ahora “La Historieta Nacional para toda la familia”, tenía más páginas (alrededor de 80 frente a las 60 páginas de 1985) e incluía una mezcla de las historietas previamente publicadas con otras nuevas. Dentro de esta renovación, pueden mencionarse una sección y una serie que importan a nuestra hipótesis.

24 Un primer agregado era la sección “Las ‘notas’ de Villá”, donde se recuperaban los cuadros de humor gráfico realizados por el inmigrante español Andrés Villá (1907-1966) para el diario tucumano *La Gaceta* entre 1933 y 1966, conocidos como “La nota del día”³². De esta manera, *Pucará* intentaba expandir el canon de la historieta argentina para integrar un ejemplo local. Sin embargo, lo limitado del experimento, que en concreto no modificaba a grandes rasgos el canon establecido desde Buenos Aires, habla de las dificultades de la historización de la historieta por fuera de la capital porteña³³.

25 En segundo lugar, se encontraban episodios de “Patria Vieja”, una historieta guionizada alternativamente por Héctor Oesterheld y su hermano Jorge (quien firmaba como Jorge Mora), y dibujada principalmente por Carlos Roume y Juan Arancio. La serie había sido publicada entre 1957 y 1963 en las revistas de la línea de *Hora Cero* de la Editorial Frontera. Esta recuperación de una serie gauchesca tenía una doble función: la reivindicación de una línea “nacional” de la historieta abandonada en algún punto de su historia; y la figura de Oesterheld como el dador de sentido y legitimador de dicha operación.

26 El prólogo reescrito por Arroyo retomaba las bases ya expuestas en 1985 pero con una serie de cambios y desvíos reveladores. Por un lado, se realizaba una historización de la historieta en clave de oligarquía *versus* nacionalismo popular. Así, los ejemplos de la historieta argentina de principios del siglo xx tomaban lugar en las revistas y no en los periódicos, como había sucedido en los Estados Unidos. La cristalización de ese proceso de “nacionalización” historietística había sido la aparición de la revista *El Tony* de la Editorial Columba en 1928. Sin embargo, el proceso había sido saboteado por la constante novedad extranjerizante. De esta manera, Arroyo arriesgaba una hipótesis contrafáctica que historizaba el devenir trunco de la historieta nacional:

La actitud simiesca de la oligarquía en todo lo referente a la cultura, autorizaría a esperar la asimilación inmediata de un producto extranjero, como la Historieta, y su puesta al servicio de los amos imperiales, de espaldas a la Nación. Eso, que no es mucho, tampoco es poco, puesto que habría significado, tangencial y laboriosamente, la posibilidad de incorporarse a la “cultura oficial”. Se habría mezclado con las demás formas de expresión y, en el cauce de nuestra tan bullente realidad y pese a los contenidos deformantes y por la misma riqueza de medios y formas, acaso hubiera ido creciendo en el talento de muchos argentinos de las clases medias intelectuales, hubiera ido madurando más rápida y sólidamente la semilla de lo nacional en su seno. Contradictorio, pero no por ello menos probable³⁴.

27 La posición de Arroyo era ambivalente: por un lado, la historieta se presentaba como una especie de anticuerpo contra el bacilo oligárquico. Pero, simultáneamente, se deseaba la legitimación cultural que suponía incorporarse a la “gran cultura” del país. El círculo se cerraba a partir de 1955, con la decadencia de la industria de la historieta, el éxodo de los dibujantes hacia



el mercado europeo y la captura de la historieta por parte de una “intelectualidad” cuyo máximo exponente había sido el Instituto Di Tella.

28 Así, los “simios de la cultura” (Arroyo *dixit*) adoptaban una historieta europea caracterizada por el “manipuleo dialéctico, la experimentación de ‘vanguardia’, el sexualismo [sic] psicoanalítico, la mordaza clasista, el posmodernismo ideológico”. Obras como *Barbarella* de Jean-Claude Forest y *Valentina* de Guido Crepax – publicada por Oscar Masotta en su breve proyecto *LD* entre 1968 y 1969 – eran mencionadas como ejemplos del “marasmo decadente” del viejo continente.

29 A su vez, el editorial atacaba furiosamente a los autores locales como Ricardo Barreiro, José Muñoz, Carlos Sampayo, Max Cachimba (Juan Pablo González), Emilio Balcarce y Juan Zanotto por sus críticas contra el catolicismo, el ejército y la sexualidad de sus personajes. Es decir, aquellos que trabajaban para *Fierro* y *Skorpio*. Sin embargo, y de manera sintomática, se elegía rescatar las historietas de Columba – previamente también condenadas por extranjerizantes – las cuales, a pesar de sus flaquezas, habían logrado componer series y personajes cercanos al ideario nacional defendido por *Pucará*. La legitimación no venía de los centros intelectuales – enumerados con desprecio como “muestras”, “mesas paneles” y “bienales” – sino de la única editorial que había mantenido una base de lectores lo suficientemente amplia y popular como para sostenerse en el tiempo; estandarte de la verdadera “historieta nacional”.

30 Dentro de ese corpus, tenían una particular importancia las historietas gauchescas, que supieron tener su mayor éxito y desarrollo entre la década de 1930 y 1960, y que serían las máximas representantes de una historieta *verdaderamente* argentina. La unión de ese género con la figura de Oesterheld como el gran representante de dicha tradición no era exclusiva de *Pucará*. Como fuera previamente mencionado, *Fierro* también tomaba su título en referencia a una historieta gauchesca clásica. Pero, por sobre todo, desde el rol editorial de Juan Sasturain, sería esa revista la propagadora del canon “oficial” de la historieta argentina, que hacía del guionista desaparecido la figura central y omnipresente de esa historia:

[...] la operación de Sasturain se orienta a relevar el lugar de este historietista, diferenciándolo del espacio de la militancia. El periodista no reniega o condena tal perspectiva política (aunque sí a sus “dirigencias”), sino que trata de mantener los muchos matices que van de la decisión formal estética hasta la decisión propagandística y política de Oesterheld, apuntando a criticar las lecturas simplificadas sobre su obra, tanto las que la dotan de un poder “premonitorio” como aquellas que la reducen al lugar de propaganda política³⁵.

31 El resurgimiento de *Pucará* en plena crisis económica y política, durante los primeros meses del gobierno de Carlos Menem (1989-1999), llevó a la posición editorial a volver sobre sus pasos y “derechizarse”. Este giro nacionalista implicaba un reforzamiento de un discurso criollista, hispanista, católico y militarista y el abandono de aquella primera versión antiimperialista de izquierda, con vocación latinoamericanista. Allí donde en 1985 aparecían mencionados personajes como Fidel Castro y Augusto César Sandino, ahora esos nombres eran reemplazados por los “héroes” de la guerra de Malvinas: Pedro Edgardo Giachino, Aldo Rico y Mario Castagneto³⁶; por intelectuales de derecha como el padre Leonardo Castellani y Leopoldo Lugones e, incluso, mezclando a los libertadores de América con los Reyes Católicos y Cristóbal Colón. Allí donde en 1985 se leía “LA HISTORIETA SERÁ NACIONAL, POPULAR Y LATINOAMERICANA O NO SERÁ”, ahora se leía “LA HISTORIETA SERÁ NACIONAL E HISPANOAMERICANA O NO SERÁ”.

32 En esta reapropiación por derecha de Oesterheld, sin dudas la cuestión de la militancia y de su desaparición se volvía problemática, dado que el devenir político-ideológico del guionista iba a contrapelo del enrevesado y contradictorio posicionamiento de *Pucará*. Desde el inicio, en 1985, se mencionaba al pasar su “absurda muerte”, sin más detalles. El problema estaba en la dimensión “subversiva” de la figura de Oesterheld. Si bien *Pucará* no reivindicaba la dictadura explícitamente, sin dudas formaba parte de ese consenso amplio y muchas veces poco reconocido que la “guerra contra la subversión” seguía teniendo en la Argentina posdictatorial.

33 Una de las grandes diferencias con otras “recuperaciones” del guionista estribó en el señalamiento o no del carácter de desaparecido de Oesterheld. Hay un ejemplo notable: Arroyo apunta contra “La Batalla de las Malvinas”, la historieta publicada en *Fierro*, por entenderlo como una crítica al nacionalismo heroico encarnado en el reclamo patriótico por la soberanía:



[...] se intenta contar la historia de la Gran Gesta pero ia través de un corresponsal yanqui! [...] con *la versión enemiga y su encuadre ideológico como guía* (“Invasión Argentina”, “generales soberbios e irresponsables”, “tozudez ética de Galtieri”, “soldados llorones y oficiales torturadores”, etc.) y, como si fuera poco, exhibiendo grave desconocimiento sobre el país: hacer llegar al yanqui a Comodoro Rivadavia ien tren! [...] Y esto es doloroso y dramático, no la Gesta en sí, que fue gloriosa, sino que haya *argentinos talentosos que sigan pensando en inglés (o ruso)* [...]37.

34 El corresponsal “yanqui” al que hace referencia el editorial era ni más ni menos que Ernie Pike, uno de los personajes más reconocidos de Oesterheld, basado en el corresponsal estadounidense de la Segunda Guerra, Ernest Pyle. La clave estaba en que el guionista Ricardo Barreiro hacía al personaje de Pike – el cual había sido diseñado originalmente por Hugo Pratt con los rasgos de Oesterheld – interrogar a un corresponsal argentino sobre la suerte del guionista. El argentino rápidamente lo silenciaba, aclarándole que ese nombre no debía mencionarse en voz alta. Ese juego de espejos – el personaje que pregunta por su autor ausente – le escapaba por completo a Arroyo, quien solo podía ver una pertenencia política-ideológica monolítica – el imperialismo norteamericano – antes que un posicionamiento ético y estético en una historieta que usaba la cuestión de la guerra como plataforma para una crítica más general y profunda que como un fin en sí misma que remachara con la cuestión de la “Gran Gesta”38.

35 Lo mismo vale para la observación sobre el tren que llega hasta la Patagonia, algo que había sido notado por un lector de *Fierro* en su momento y que se había convertido en especie de “crítica” del tipo que abundan entre los siempre sagaces lectores de historieta. El problema no estaba tanto en ese dato falso, sino en cómo ese recurso contrafactual rompía el orden del realismo de la historia. Y justamente, frente al hecho de una guerra aún demasiado cercana, era imperdonable “fantasear” la Historia y no ya la trama de una historieta en particular.

36 La recuperación y reapropiación de Oesterheld, en ese contexto de *Pucará*, optaba por poner al guionista como nodo esencial en una larga cadena compuesta por la lucha en clave de resistencia por hacerle ganar una dimensión nacional a la historieta. Era una cuestión ideológica antes que política, porque en el fondo era esto último lo que se rechazaba: la politicidad en Oesterheld y el derramamiento de esa politicidad sobre toda su obra. Para *Pucará*, eso era antes que nada una mácula sobre el gran creador de la historieta nacional. Su potencia se cifraba en su capacidad creativa, no en su compromiso militante – aunque menos por militante que por montonero.

37 *Pucará*, en su afán de competir por el sentido de esa historización, optaba por quedarse con una obra “menor” dentro del *corpus* oesterheldiano, a fin de poder encuadrarlo con la lógica maniquea y reaccionaria que proponía en esta segunda etapa, aunque sin dudas las bases de ese giro ya estaban desplegadas desde el principio. La posición periférica de *Pucará* como revista de historietas frente a las otras revistas producidas desde Buenos Aires – y por extensión, la posición de Tucumán y el interior frente a la capital – se filtraba en su estrategia discursiva que reforzaba su propia marginalidad: un Oesterheld periférico dentro de su propia obra, en un medio periférico para la cultura del país como la historieta, en una revista periférica para el mercado de historietas sosteniendo una posición político-ideológica marginal y, en algún punto, como toda fantasía reaccionaria, imposible de ser aplicada como proyecto político concreto. En el editorial del cuarto número, Arroyo confesaba:

A los trece años viajé por primera vez solo a Buenos Aires. En tren. Llevaba una larga lista de “cosas que debía hacer” [...] Entre ellas, me propuse conocer a H. G. Oesterheld, el creador de “El Eternauta” y “Patria Vieja”, historietas que me apasionaban y coleccionaba prolijamente. No sé cuánto tiempo estuve frente al edificio en [la calle] Cangallo, hoy Gral. Perón. Y no me animé. ¡No sabía qué decirle! [...] No conocí a Oesterheld, pero eso en nada menguó mi pasión por la Historieta. Esa Historieta que se me fue haciendo Nacional en el alma cuando yo era menos pueril pero igualmente deslumbrado y atormentado por esa ciudad imposible39.

38 Sin proponérselo, el editor revelaba el nudo de la cuestión: en el patetismo del relato, lo que había era un diálogo inexistente, devenido imposible. Arroyo, como el resto del campo historietístico argentino, no podía *sino* reinventar al Oesterheld con el que quería dialogar. Y en esa reconstrucción obligada por una ausencia atroz, el guionista tomaba la forma de quien lo maleaba. El Oesterheld que cada posición presentaba como el verdadero hablaba, en el fondo, más de quien lo recuperaba para sí que de aquel que había sido y ya no estaba.



Conclusiones

39 En retrospectiva, *Pucará* como proyecto refundacional de la historieta argentina estaba condenado por dos cuestiones. La primera tenía que ver con su lógica hermética y dogmática, que giraba obsesivamente sobre los mismos temas en su visión patriótica y apocalíptica del país y su historia. La revista era en sí misma una *gesta* que pretendía aunar todo aquello que hacía a la “argentinidad” o al “ser nacional” a través de una reconfiguración discursiva basada en los géneros narrativos clásicos de la historieta argentina. La guerra, la figura del gaucho, la épica, la aventura, la fantasía; todo era puesto al servicio de “nacionalizar” la historieta en un momento histórico y político que significó un corte radical con esa idea de nacionalismo y la entrada al siglo XXI desde unas coordenadas muy diferentes y a menudo hostiles al revisionismo histórico argentino.

40 La segunda cuestión tiene que ver con la retracción del mercado de las historietas en Argentina que significaría el fin del modelo industrial tal como se lo había conocido durante la mayor parte del siglo XX. Esto se produjo por una combinación de factores, entre los que debe tenerse en cuenta las políticas de libre mercado del gobierno menemista y los cambios en los patrones culturales de consumo que privilegiarían otros productos.

41 Desde España y México llegaban el *manga* y el *anime* – el cómic y la animación japonesa respectivamente –, que supuso un gran giro en los gustos del público más joven y en particular el público femenino, el cual era tenido en cuenta de manera muy minoritaria por la industria de la historieta argentina. Frente a este cuadro de retracción del consumo de la historieta más clásica y los cambios en el gusto del público lector de historietas, un proyecto como *Pucará* difícilmente hubiera podido haber sobrevivido. Al contrario, su lógica implicaba cerrarse sobre sí mismo, apostando a un público fiel en sentido estético e ideológico pero que fuera masivo a la vez para poder sustentarse. *Pucará* sería, de hecho, un anticipo de lo que sobrevendría al resto de los proyectos editoriales de historieta argentina. *Fierro* terminaría en 1992, *Skorpio* en 1996 y Editorial Columba dejaría de publicar material original a partir de 1998 para republicar historietas de épocas anteriores. De manera significativa, la editorial más antigua de todas – aquella reivindicada por *Pucará* – sería la última en desaparecer en el estertor de la industria: quebraría definitivamente durante la crisis de 2001.

42 Queda preguntarse por el lugar que ocupa una revista semejante dentro de un campo específico de la cultura. El hecho que su propuesta fuera demasiado radical e ideológicamente a trasmano de su época no alcanza para explicar el hecho que lograra tener el apoyo a través de colaboraciones de parte de algunos de los representantes más reconocidos de la historieta y el humor gráfico. De hecho, buena parte de ellos trabajaba para la revista *Fierro* y *Skorpio*, a las cuales *Pucará* ubicaba en sus antípodas estético-ideológicas.

43 A esto debemos sumarle el factor económico: sin dudas, el proyecto de Arroyo no podía competir contra las grandes editoriales de Buenos Aires. Podemos arriesgar, hipotéticamente, que las colaboraciones que *Pucará* no hubiera podido pagar en condiciones normales hablan de unos lazos de solidaridad importantes. Dicha solidaridad tenía, en este caso, su fundamentación en la idea de la contribución de defensa de la historieta nacional, aunque fuera en términos amplios y no necesariamente dogmáticos como los exigía la revista tucumana.

44 Tampoco debe subestimarse el hecho de que la revista fuera producida desde el interior del país, siendo varios de los colaboradores más prestigiosos también provincianos (en particular, cordobeses y santafesinos), conscientes de los esfuerzos que implicaba sostener un proyecto editorial de historietas en el país. A su vez, *Pucará* entendió estas participaciones como una reivindicación de su proyecto y como un lazo legitimador con lo mejor que tenía para ofrecer la historieta argentina – siempre dentro de sus particulares estándares –, tanto desde el presente como desde un pasado mitificado.

45 René Quirós se ha referido a esta cuestión de la siguiente manera: «La posición de Arroyo (y por ende la de *Pucará*) sobre la historieta nacional no era cercana a la izquierda. Realmente era una posición cercana al nacionalismo (y más bien al nacionalismo de derecha). Esto no se veía de buenas a primera, pues Arroyo lo ocultaba tras un discurso extrapolado de la izquierda, y con una fuerte retórica antiimperialista (pues la guerra de Malvinas era central a su reclamo editorial de Historieta Nacional). La mayoría de dibujantes y allegados, no detectábamos estas «señales» en los comienzos, quizá porque en ese entonces todos en Argentina éramos muy nuevos en el conocimiento de las ideologías y el posicionamiento político debido a la veda democrática. Creo



que simplemente veíamos en el discurso de Arroyo; una posición rebelde y rupturista con el conservadurismo habitual, pero estábamos bastante equivocados. Además Arroyo era un tipo con mucha labia, simpatía y capacidad de convencimiento. Años después se vio con más claridad la posición política de Arroyo, cuando se integró al equipo de prensa de un militar golpista devenido a político en democracia (Aldo Rico, creo) [...] Entre los dibujantes el pensamiento era variopinto: algunos eran cercanos a la izquierda, algún otro al fascismo, y otros simplemente querían publicar sus dibujos a como diera lugar, independiente de nacionalismos, de rebeldías o ideales.» (entrevista con el autor, 2021)

46

De esta manera, *Pucará* se convirtió en el testimonio de una forma de entender la historieta que había llegado a su fin. El catalizador de semejante proyecto fue ni más ni menos que el malestar en la cultura argentina de la posdictadura, donde las ansias de renovación se imbricaban con ciertas tradiciones políticas previas y su mirada sobre la llamada cultura nacional. En esos años que duró el proyecto, la expectativa, la decepción y la angustia se manifestaron en la revista tucumana como la disputa sobre cómo entender y aportar a la cultura del país desde el medio de la historieta.

Bibliographie

Entrevista con René Quirós, 20 de marzo de 2021.

Cárcamo Manna, Leandro, “El salario mínimo en la Argentina. Evolución, alcance y efectos (1980-1997)”, *Anal 1998 de la Asociación Argentina de Economía Política*, 1998, s/p [<https://aaep.org.ar/anales/works/works1998/carcamo-manna.pdf> (consultado el 06/05/2021)].

De Santis, Pablo, *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, 1ª ed., Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, 120 p. (col. Transiciones).

Feld, Claudia, “La representación televisiva de los desaparecidos: del documento final... al programa de la CONADEP”, in Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coord.), *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, 1ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 2013, p. 257-276.

Fernández, Laura, *Oesterheld como mito popular: el autor y su obra, desde la historieta como herramienta de cambio social hasta la transformación en símbolo político (1968-2010)*, Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNCuyo, 2015.

Gandolfo, Amadeo y Turnes, Pablo, “Recuerdos de provincia: las Bienales del Humor y la Historieta de Córdoba (1972-1979)”, in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 115, otoño de 2019, México D.F., UNAM, p. 53-86.

Landi, Oscar, “Cultura y Política en la transición democrática”, in Oszlak, Oscar (comp.), *“Proceso”, crisis y transición democrática*, t. I, cap. VI, 1ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 102-125 (col. Biblioteca Política Argentina, n° 45).

Lorenz, Federico, *Las guerras por Malvinas (1982-2012)*, 2ª ed., Buenos Aires, Edhasa, 2012, 400 p. (col. Ensayo Histórico).

O'Donnell, Guillermo. “Democracia en la Argentina *micro* y *macro*”, Oszlak, Oscar (comp.) *“Proceso”, crisis y transición democrática*, t. I, cap. I, 1ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 13-30 (col. Biblioteca Política Argentina, n° 45).

Oszlak, Oscar, “Introducción”, in Oszlak, Oscar (comp.), *“Proceso”, crisis y transición democrática*, t. I, cap. I, 1ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 7-12 (col. Biblioteca Política Argentina, n° 45).

Reggiani, Federico, “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”, *Camouflage Comics: Dirty War Images*, 2005, [https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf (consultado el 06/05/2021)].

Rivera, Jorge B., *Panorama de la historieta en la Argentina*, 1ª ed., Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992, 88 p.

Scolari, Carlos A., *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*, 1ª ed., Buenos Aires, Colihue, 1999, 350 p. (col. Signos y Cultura, n° 5).

Vazquez, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, 1ª ed., Buenos Aires, Paidós, 2009, 352 p. (col. Estudios de Comunicación, n° 32).

Notes

1 Se trató de un corto fílmico transmitido por el Canal 10 de San Miguel de Tucumán, gestionado por Felipe Díaz Lannes, quien estaba acreditado como el encargado de la publicidad y la comercialización de la revista. Según René Quirós, Díaz Lannes tenía contactos con el canal (en aquel momento una sociedad mixta entre



el Estado Nacional y el Estado Provincial, gobernados por la Unión Cívica Radical y el Partido Justicialista respectivamente); y un interés personal por dirigir un programa sobre política, algo que nunca llegó a concretarse.

2 *Pucará*, n° 2, octubre de 1985, p. 7. Las mayúsculas pertenecen al original.

3 La Izquierda Nacional o Izquierda Popular tuvo su origen en la adhesión de algunos grupos de izquierda al peronismo a partir de 1945. Llegó a tener proyectos partidarios como el Partido Socialista de la Revolución Nacional, el Partido Socialista de la Izquierda Nacional y el Frente de Izquierda Popular. Sus principales representantes fueron el historiador revisionista Jorge Abelardo Ramos, el abogado Jorge Enea Spilimbergo, el filósofo marxista José Hernández Arregui y el politólogo Ernesto Laclau. Sus posiciones consistían en planteos antiimperialistas, antiburgueses y de reunificación continental siguiendo la idea bolivariana de la Patria Grande desde una interpretación y adaptación de las tesis marxistas a la realidad latinoamericana.

4 *Hortensia* fue publicada entre 1971 y 1983. Dirigida por el dibujante cordobés Alberto Pío Augusto Cognini (1930-1983), formó parte de la renovación de las revistas humorísticas y satíricas que había comenzado a principios de la década de 1970, junto a la también célebre *Satiricón* (1972) dirigida por Oskar y Carlos Blotta y Andrés Cascioli. La muerte de Cognini en 1983, sumado a los problemas económicos de su proyecto editorial, dieron por terminada la vida de la revista.

5 La obra a la que hacía referencia Galasso era *Imperialismo y pensamiento colonial en la Argentina*, publicado por Roberto Vera ese mismo año de 1985. *Pucará*, n° 2, octubre de 1985, p. 59.

6 Otras adhesiones a resaltar eran las del concejal demócrata cristiano Hugo Gregorio Norry, la Juventud Intransigente, la Juventud Peronista, la embajada de Venezuela y la junta Popular Barrial 2 de abril del Frente de Izquierda Popular.

7 Oscar Landi lo señalaba en un texto escrito en aquel contexto, respecto a la necesidad de recuperar lo nacional y popular desde una perspectiva democrática y pluralista, donde la cultura tuviera el carácter de un derecho social. Véase Landi, Oscar, “Cultura y Política en la transición democrática”, en Oszlak, Oscar (comp.), *“Proceso”, crisis y transición democrática*, t. I, cap. VI, 1a ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, (col. Biblioteca Política Argentina, n° 45), p. 103.

8 *Fierro*, n° 1, septiembre de 1984, p. 8.

9 Oszlak, Oscar, “Introducción”, in Oszlak, Oscar (comp.), *“Proceso”, crisis y transición democrática*, t. I, cap. I, 1a ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, (col. Biblioteca Política Argentina, n° 45), p. 10.

10 Reggiani, Federico, “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”, *Camouflage Comics: Dirty War Images*, 2005, [https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf] (consultado el 06/05/2021), p. 10.

11 Carlos Scolari abonaba esta perspectiva que diferenciaba a *Fierro* de sus competidoras: “La consolidación a partir de los años ’70 de los mecanismos comerciales entre las editoriales Récord y Columba y sus pares europeas [...] ejercieron una fuerte influencia sobre la historieta argentina. Las consecuencias de esta dependencia fueron evidentes: la sobreproducción industrial de historietas, el achatamiento del nivel creativo y la construcción, en el mejor de los casos, de un cómic *oesterheldiano* más o menos fiel a la escuela del gran maestro. Lo que en los años ’50 había representado una revolución narrativa, a partir de los ’70 se convirtió en regla. [...] Estos desniveles aparecen especialmente en las obras de historietistas que trabajan para diversos circuitos (popular o de autor) que [...] no siempre coinciden de país en país”. Scolari, Carlos A., *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*, 1a ed., Buenos Aires, Colihue, 1999, 350 p. (col. Signos y Cultura, n° 5), p. 269. Las cursivas pertenecen al original.

12 La primera versión de la revista publicada en 1985 consistió en dos ejemplares de aparición irregular. En las versiones instaladas se habla de un tercer ejemplar, pero según René Quirós, ese ejemplar no pudo salir a causa de una disputa interna. Al parecer, a partir del segundo número (cuando se incorporó Quirós, quien venía del sindicalismo de base peronista y había dibujado en panfletos contra el cierre de los talleres ferroviarios en Taffi Viejo durante la dictadura de 1976-1983), la incorporación de la publicidad más una tirada de entre 3000 y 5000 ejemplares (según estimaciones del propio Quirós) había significado una entrada de dinero importante para *Pucará*. Sin embargo, Arroyo y Díaz Lannes abruptamente rompieron con el pacto inicial de formar una cooperativa entre todos los miembros y escondieron las cifras de las ventas, lo cual llevó a una disputa entre la dirección editorial y el resto del staff. Los dibujantes se negaron a seguir colaborando, y el mismo Quirós presentó una denuncia antes la Secretaría de Trabajo de la Provincia que culminó con la clausura de las oficinas de la revista ubicadas en la calle Mendoza 211 de la capital tucumana. Al parecer, Arroyo publicó otros números de *Pucará* fuera de Tucumán para sortear el problema legal, lo cual pareciera verificarse en palabras del mismo Arroyo quien en su editorial del primer número de 1990 habla de un número de ejemplares que superarían a los dos originales. Solo he tenido acceso a esos dos primeros, por lo cual faltaría corroborar el resto. Agradezco a Judith Gociol y a José María Gutiérrez del Archivo Nacional de Historieta y Humor Gráfico Argentinos de la Biblioteca Nacional por permitirme el acceso al material.

13 El término “pucará” proviene de las fortificaciones de piedra construidas en la zona andina, desde Ecuador hasta el noroeste argentino y la Zona Central de Chile. Estas, a su vez, derivan de la Cultura Pucará, que ocupó la actual región peruana de Puno entre los siglos II a.C. y VI d.C. Una acepción más reciente fue la del avión producido a partir de 1966 por la Fuerza Aérea Argentina, con el objetivo de la lucha contrainsurgente durante los años del régimen de facto autodenominado Revolución Argentina (1966-1973). El avión, en su variante IA-58, estuvo operativo en combate durante la Guerra de Malvinas, entre mayo y junio de 1982.



14 *Pucará*, n° 1, julio de 1985, p. 2.

15 Manuel Baldomero Ugarte (1875-1951) fue un escritor, periodista y diplomático socialista argentino. Fundó el diario *La Patria* (1915-1916) y la revista mensual *Vida de hoy* (1936-1938). Se caracterizó por sus posiciones latinoamericanistas y anti-norteamericanas en particular y antiimperialistas en general. Fue uno de los intelectuales que apoyó públicamente al presidente Hipólito Yrigoyen cuando éste decidió mantener la postura neutral de la Argentina durante la 1ra. Guerra Mundial. También apoyó la reforma universitaria de 1918. En 1946 fue nombrado embajador extraordinario y plenipotenciario en México por el presidente Juan Domingo Perón. Seguiría cumpliendo un rol diplomático en Nicaragua y Cuba hasta su renuncia al cargo en 1949.

16 *Pucará*, n° 1, julio de 1985, p. 3.

17 *Ibid.*, p. 5. Las mayúsculas pertenecen al original.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 6.

20 *Ibid.* Las mayúsculas pertenecen al original.

21 Una de las historietas acusadas de “falsas” en su dimensión nacional era “Nekrodamus”, creada por Oesterheld para *Skorpio* en 1975 y dibujada por Horacio Lalia. Lo mismo podría valer para muchas de sus series para *Récord* como Columba, las cuales – junto a De la Urraca – eran denunciadas por *Pucará* como las editoriales falsamente nacionales que ocupan casi todo el espectro del mercado.

22 *Pucará*, n° 1, julio de 1985, p. 7.

23 De Santis, Pablo, *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, 1a ed., Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, 120 p. (col. Transiciones), p. 26-27.

24 En comparación, una revista *Fierro* valía por la misma época A1,50; *Skorpio* A1,00 y una revista *D'artagnan* A1,12 (en el caso de especiales como *D'artagnan Color Súper Álbum* el precio era de A1,68). La diferencia estribaba en que todas estas revistas tenían más páginas dedicadas a las historietas y en todos los casos – ya fuera parcial o totalmente – se incluían páginas a color, además de la calidad de los artistas reconocidos que trabajaban en ellas. Ese año de 1985, además, el salario mínimo sufriría una baja abrupta respecto a los años anteriores, cayendo más de A200.000 (en relación al peso de 1997, cuando se hizo la medición), sosteniendo un promedio de A241.000 para el período. Véase Cárcamo Manna, Leandro, “El salario mínimo en la Argentina. Evolución, alcance y efectos (1980-1997)”, *Anal 1998 de la Asociación Argentina de Economía Política*, 1998, s/p [https://aaep.org.ar/anales/works/works1998/carcamo-manna.pdf (consultado el 06/05/2021)], p. 7.

25 *Pucará*, n° 2, octubre de 1985, p. 5.

26 *Ibid.* Se refiere al Monte Longdon en las Islas Malvinas. Allí se desarrolló la batalla que definió el resultado de la guerra para el bando británico, el 12 de junio de 1982. El combate fue sumamente duro, con testimonios de enfrentamientos cuerpo a cuerpo con uso de bayonetas, algo inusual en combates modernos caracterizados por la tecnologización del conflicto y la distancia entre los combatientes. Las cursivas y las mayúsculas pertenecen al original.

27 Acrónimo de Yacimientos Petrolíferos Fiscales. La empresa estatal de petróleo fue fundada en 1922, sufrió un proceso de privatización a partir de 1989 – que implicó la progresiva pérdida del porcentaje accionario del Estado nacional – hasta su privatización definitiva en manos de la compañía española Repsol, en 1999. Fue nuevamente nacionalizada en 2012.

28 Acrónimo de la Confederación General del Trabajo, la central sindical de la Argentina. Si bien fue fundada en 1930 por una alianza de grupos de izquierda, a partir de 1945 quedó históricamente ligada al núcleo duro del peronismo. Fue durante el gobierno de Perón (1945-1955), cuando la CGT adquirió un lugar central y exclusivo en cuanto al manejo de las ramas sindicales en Argentina. Una constante han sido sus divisiones internas entre grupos más “negociadores” y otros más “combativos”. La vertiente peronista ortodoxa (conocida generalmente como la “burocracia sindical”) fue importante en las protestas contra la dictadura a principios de la década de 1980.

29 Al parecer, la entonces esposa de Arroyo aspiraba a un cargo político como candidata del Partido Justicialista. Arroyo habría servido de nexos con Guerrero, a fines de obtener algunos favores políticos y promoción para su proyecto. Agradezco estos datos a René Quirós.

30 Para un tratamiento más exhaustivo de este tema, ver Jelin, Elizabeth, *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017.

31 Si bien las fuentes suelen indicar que la duración de la primera versión de la revista duró tres números, en el primer número de 1990 Arroyo sostiene en el editorial que fueron cinco números en cuatro años. No queda claro si se refiere al período 1985-1989 o si ese recuento incluye la reedición de 1990. Como fuere, se tratarían de más de tres números. A su vez, suele indicarse que para la segunda versión de 1990-1991 la revista duró 8 números. Sin embargo, en el número 8 se da un avance de la portada del número 9 – una práctica común de *Pucará* y de muchas otras revistas – cuya existencia queda en duda. Si bien los editoriales de Arroyo son esporádicos, se mencionan problemas para mantener la regularidad y el proyecto editorial en medio de una crisis hiperinflacionaria. Un detalle significativo: el mismo ejemplar que en 1985 valía A1, en 1990 valía A8.000.

32 Los cuadros publicados por *Pucará* eran los correspondientes al período que iba de mediados de los 50s a mediados de los 60s. Una recopilación de las notas de Villá entre 1940 y 1941 había sido publicada en 1941 por la editorial tucumana La Raza.



33 Para más sobre esta puja entre el interior y Buenos Aires por el canon historietístico argentino, ver Gandolfo, Amadeo y Turnes, Pablo, “Recuerdos de provincia: las Bienales del Humor y la Historieta de Córdoba (1972-1979)”, in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 115, otoño de 2019, México D.F., UNAM, p. 53-86.

34 *Pucará*, n° 1, abril de 1990, p. 78.

35 Fernández, Laura, *Oesterheld como mito popular: el autor y su obra, desde la historieta como herramienta de cambio social hasta la transformación en símbolo político (1968-2010)*, Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNCuyo, 2015, p. 181.

36 Giachino (1947-1982) fue un infante de marina que resultó la primera baja en la guerra, razón por la cual fue ascendido a capitán de fragata y se le otorgó la Cruz al Heroico Valor en Combate *post mortem*. En 2010, un ex-subordinado lo señaló como miembro de un grupo de torturadores y ejecutores que operaban en la base naval de Mar del Plata durante la última dictadura militar, lo cual llevó al Concejo Deliberante de esa ciudad a retirar el busto del héroe de guerra del recinto municipal. Rico y Castagneto operaron como comandos del ejército en la guerra, y lideraron los alzamientos militares contra el presidente Alfonsín en 1987 y 1988.

37 *Pucará*, n° 1, abril de 1990, p. 80. Las cursivas pertenecen al texto original.

38 La cuestión de Malvinas era una vieja reivindicación sostenida por el nacionalismo argentino desde el siglo XIX y particularmente desde la construcción de un revisionismo histórico en la década de 1930. En su dimensión antiimperialista, las posiciones de derecha y de izquierda tendían a confluir frente a un enemigo común: el Imperio Británico. En ese sentido, la guerra de Malvinas contó con la adhesión de muchos militantes de izquierda que desde el exilio (salvo contadas excepciones), apoyaron el gesto de recuperación de la soberanía argentina sobre las islas. Federico Lorenz lo planteaba correctamente: “¿Era posible mantener un discurso nacionalista sin quedar asociado a la memoria de la dictadura militar más sangrienta de la historia? ¿Cómo disputar a las Fuerzas Armadas o a la derecha reaccionaria elementos como los de “soberanía” o “patria”? El camino elegido fue el de intentar quitarle el monopolio de símbolos como éstos a las institución militar, reinstalándolos en el altar republicano, lo que a la vez significaba subordinar simbólicamente a las Fuerzas Armadas al poder político civil [...] Pero Malvinas y la guerra podían aparecer como un elemento desde el cual reconstruir una visión favorable a los militares desprestigiados por la represión ilegal y la derrota.” Véase Lorenz, Federico, *Las guerras por Malvinas (1982-2012)*, 2a ed., Buenos Aires, Edhasa, 2012, 400 p. (col. Ensayo Histórico), p. 201-202.

39 *Pucará*, n° 4, julio/agosto de 1990, p. 3.

Table des illustrations

	Titre	Fig. 1 – Arturo Arroyo y el <i>staff</i> en el lanzamiento de <i>Pucará</i> , <i>Pucará</i> , n° 2 (octubre de 1985)
	Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
	URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 904k
	Titre	Fig. 2 – Enrique Breccia, portada para <i>Pucará</i> , n° 1 (julio de 1985)
	Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
	URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 544k
	Titre	Fig. 3 – Roberto Fontanarrosa, contratapa para <i>Pucará</i> , n° 1 (julio de 1985)
	Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
	URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 416k
	Titre	Fig. 4 – Enrique Breccia, portada para <i>Pucará</i> , n° 2 (octubre de 1985)
	Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
	URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 556k
	Titre	Fig. 5 – René Quirós, <i>Pucará</i> , n° 2 (octubre de 1985)
	Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
	URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 292k
	Titre	Fig. 6 – Arturo Arroyo y Manuel Valdecantos, “Prólogo”, <i>Pucará</i> , n° 2 (octubre de 1985)
	Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
	URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-6.jpg





Fichier	image/jpeg, 404k
Titre	Fig. 7 – Ricardo Heredia, caricatura de Antonio Guerrero, <i>Pucará</i> , n° 2 (octubre de 1985)
Crédits	Editorial Manuel Ugarte © DR.
URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/10620/img-7.jpg
Fichier	image/jpeg, 437k

Pour citer cet article

Référence papier

Pablo Turnes, « "El que quiere leer que lea". La revista *Pucará* (1985-1991) », *Caravelle*, 116 | 2021, 69-92.

Référence électronique

Pablo Turnes, « "El que quiere leer que lea". La revista *Pucará* (1985-1991) », *Caravelle* [En ligne], 116 | 2021, mis en ligne le 18 août 2021, consulté le 30 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/caravelle/10620> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caravelle.10620>

Auteur

Pablo Turnes

Instituto de Investigaciones Gino Germani / Universidad de Buenos Aires
[blopaturnes\[at\]gmail.com](mailto:blopaturnes[at]gmail.com)

Droits d'auteur



Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

