

Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía

Roberto von Sprecher
Argentina
rvonsprecher@yahoo.com.ar

Roberto von Sprecher (Allen, Argentina, 1951). Doctor en Ciencias de la Información. Docente en la Universidad Nacional de Córdoba: Teorías Sociológicas I (Los clásicos), Sociología de la Historieta Realista, Teoría Social Contemporánea, Comunicación y Trabajo Social. Director del Proyecto de *Investigación Historietas realistas argentinas: estudios y estado del campo*. Dirige la revista digital *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* (<http://historietasargentinas.wordpress.com/>). Libros: *La Red Comunicacional*, *El Eternauta: la Sociedad como Imposible*, en colaboración dos volúmenes sobre *Teorías Sociológicas*, etc

Resumen:

Analizamos el campo de la historieta realista argentina. Esto implica prestar atención a los factores estructurales, considerando que la historieta nace como parte de la industria cultural y dependiente del campo del mercado. Pero también damos importancia a las prácticas de construcción de los actores que forman parte del campo y que, en determinadas situaciones históricas, introducen modificaciones importantes y momentos de alta autonomía de lo económico. Destacamos el período de la segunda mitad los cincuentas con la aparición de la historieta de autor, la dictadura y la apertura democrática y, desde los noventa, la historieta independiente.

Abstract:

we analyze the field of the realistic Argentine comics. This implies to attend the structural factors, considering that comics were born as part of the cultural industry and subordinated to the market field. But also we give importance to the actors construction practices, as a part of the field, who, in certain historical situations, introduce important modifications and moments of high autonomy of the economic field. We emphasize the period of the second half the fifties with the appearance of the author's comics, the 1976-83 dictatorship period and democracy return, from the nineties we resalt the independent producers.

Palabras claves:

campo, historieta, industria, dependencia, autonomía, Oesterheld.

Fecha de recepción de artículo: 30/1/09
Fecha de aceptación de artículo: 10/3/09

Referencias teóricas mínimas

Teniendo presente la teoría de Bourdieu sobre las estructuras objetivas internas –posiciones, relaciones entre ellas, capitales, poderes, luchas, etc.-, las estructuras subjetivas internas –los habitus-, el sentido práctico y las prácticas sociales en la explicación de la estructuración/construcción de lo social-, es necesario recordar que al estudiar un campo específico lo consideramos parte de un espacio social general y en relación -y lucha- con los otros campos que forman parte de ese espacio general. Los capitales que priman en el espacio global tienden a ejercer una fuerte presión sobre todos los campos que se encuentran en su interior, así el campo del mercado y el capital económico históricamente han sobredeterminado tanto al campo de la de la historieta en general como al de la historieta realista, aunque existan regiones de relativa y variable autonomía.

Cuando el campo se encuentra sobredeterminado exteriormente se convierte en dominado; la existencia de un campo autónomo o de regiones de autonomía relativa o variable da cuenta, en un caso, de la independencia por la primacía de un capital específico, y en el otro caso, de que conviven una parte con una autonomía de algún tipo y una parte dominada externamente. El estudio de un campo es más profundo si no se limita a un corte temporal y se considera su trayectoria o los distintos estados del aquel según la denominación que usa en ocasiones P. Bourdieu. En el caso del campo de la historieta no se registró nunca una autonomía absoluta básicamente porque nació como parte de la industria cultural y por lo tanto dependiente estructuralmente del campo del mercado económico, aunque podremos rastrear históricamente situaciones, momentos y/o zonas con cierta autonomía. Esto se puede chequear empíricamente localizando los agentes y mecanismos de consagración, de legitimación, encargados de otorgar capital simbólico. Si los agentes, criterios y mecanismos son heterónomos –como los índices de ventas- nos encontramos, tendencialmente, con situaciones de dependencia y si aquellos son autónomos, específicos como por ejemplo espacios propios de reflexión y crítica, se verificaría una situación de autonomía, ambos – autonomía/dependencia- como puntos extremos entre casi infinitas variantes empíricas.

Proceso de formación del campo

El proceso de constitución del campo de la historieta en Argentina arrancó en la segunda parte del siglo XIX cuando las revistas de humor político alcanzaron cierta masividad, en parte por los avances en los sistemas de impresión que abarataron costos y por ende el número potencial de lectores, en parte por ofrecer ilustraciones satíricas con textos cortos que facilitaban la lectura a cientos de miles de inmigrantes y de semi-analfabetos. Las historietas se publicaron en ediciones masivas, tanto encanaladas en diarios o revistas, como luego en revistas propias. El esquema básico del campo se estructuró en relación con la existencia de potenciales lectores y editores que realizaban una oferta en el mercado, mediando la relación entre público y productores culturales reales (guionistas y dibujantes), sus asalariados.

Hasta los años treinta predominó el tipo de narrativa gráfica europea, viñetas con textos al pie, aunque una de las publicaciones que seguía dicho modelo, *Caras y Caretas*, fue la que introdujo el tipo de narrativa de la historieta moderna, acuñado en Estados Unidos, con sus tiras de narración secuencial en cuadritos o viñetas, globos de parlamentos, onomatopeyas, textos de apoyo, y predominio de personajes fijos, que finalmente se impuso mundialmente. La citada revista publicó, en 1912, *Viruta y Chicharrón* de Manuel Redondo que imitaba un *comic* norteamericano. Los diarios locales tuvieron en cuenta el éxito de los *comics* en sus pares del norte y comenzaron a publicar series, destacándose las páginas de historietas de *Crítica*. Otros medios importantes incorporaron historietas acrecentándose su popularidad.

En 1928 *Columba* editó la revista *El Tony*, incluyendo en el primer número *El Tigre de los llanos* de Raúl Roumage que suele ser considerada la primera historieta argentina realista¹, aunque, como reproducía el modelo europeo, parecía más un cuento ilustrado que una historieta moderna. Tanto el *humorismo* como el *realismo* obtuvieron cada vez más éxito y en los treinta proliferaron las adaptaciones de obras literarias, mientras que en Estados Unidos una generación de innovadores artistas (Foster, Raymond, Hogart) prácticamente inventaba la que por entonces se denominaría *historieta de aventuras*. Pronto fueron publicadas por docenas en Argentina. José Luis Salinas, en 1936, creó la primera historieta realista moderna destacable, *Hernán el corsario*, y luego fue contratado por un *Syndicate*² norteamericano para dibujar *Cisco Kid*.

Las historietas, de todo tipo, se convirtieron en populares y masivas, conformando un campo local en el cual compitieron producciones locales y extranjeras dentro de las reglas de la industria cultural, siendo un campo dominado por el mercado y la búsqueda de réditos económicos, sin regiones de autonomías, más allá de las relativas libertades que algunos creadores pudieron lograr a partir de los éxitos de venta de sus relatos.

Hay que considerar que, de las décadas de los treinta a los sesenta, Argentina fue uno de los principales países hispanos exportadores de revistas y libros, lo cual supuso la existencia de un mercado mucho más amplio que el interno. En los treinta y cuarenta las tiradas de las revistas de historietas, o que contenían historietas como un contenido central, lograron tiradas de cientos de miles de ejemplares. Se consolidaron empresas como *Columba*, *Lainez*, *Haynes*, *Dante Quintero*, *Editorial Abril* y un largo etcétera, además las historietas en los diarios tenían miles de seguidores. Eran de una calidad desigual y la búsqueda de lanzar nuevos títulos tuvo como consecuencia que se importara material sin mirar demasiado en su calidad. También localmente se produjo en serie, conformándose la primera camada de guionista y dibujantes

¹ La denominación de *realista*, que utilizamos para indicar que tipo de historietas estudiamos y –pragmáticamente– alertar sobre que sólo tangencialmente consideramos *historietas* ostensiblemente *humorísticas*, es absolutamente insostenible desde una perspectiva científica. Con Bourdieu podríamos afirmar que somos *atrapados* por nuestro objeto de estudio. El término es tan impreciso como lo son las fronteras entre *lo realista* y *lo humorístico*, o las denominaciones de *historieta de aventura*, *seria*, *novelas gráficas* o *comics*. En realidad seguimos usando el término porque les permite, a quienes tienen una mínima aproximación al campo, comprender inmediatamente a qué nos dedicamos y a qué no, sin usar denominaciones extensas tipo *historietas con imágenes de un alto grado de iconicidad*.

destacados, iniciando lo que suele ser denominado la *escuela argentina de historietas*, incluyéndose Alberto Breccia, Tulio Lovato, Carlos Clemens, Leonardo Wadel, Emilio Cortinas, etc.

En el marco del proceso de sustitución de innovaciones, la exportación a países latinoamericanos de habla hispana y la destrucción de Europa por la guerra, Cesare Civita, italiano y el propietario de *Editorial Abril*, comenzó a publicar en 1948 la revista *Salgari*, con material producido en Italia, y luego *Misterix*, un título que ya tenía en Italia, con el nombre tomado de un popular personaje de ciencia-ficción. Civita logró trasladar a Argentina creadores italianos jóvenes como Ivo Pavone, Alberto Ongaro y Hugo Pratt. El último llegó a ser un creador clave en Argentina y en el mundo. Sólo faltaba la aparición de Oesterheld.

Los cincuenta: consolidación del campo, historieta de autor y declinación del mercado interno

El mercado local de historietas parecía no tener límites, en el trabajan grandes dibujantes locales y extranjeros y unos pocos guionistas destacados. Las editoriales se consolidaron y su número aumentó, al igual que los títulos publicados con grandes tiradas. A pesar de que el tamaño de las revistas se redujo por la escasez de papel, los bajos precios y la masividad hicieron que la industria nacional funcionara.

Pero fue una aparición individual, en 1951, la que inscribiría al país en la historia de la historieta mundial: Héctor Germán Oesterheld un geólogo que se había volcado a diversas formas de divulgación masiva y que comenzó a guionar historietas para *Editorial Abril*. En los dos años siguientes escribió un par de obras donde maduro una forma distinta de narrar: *Bull Rocket* y *Sargento Kirk*, sin saberlo está construyendo la *historieta de autor*. Fue el comienzo de la denominada *edad de oro* de la historieta argentina, *edad* que pronto entró en crisis y que, consideramos, se cierra en 1962 con la aparición de *Mort Cinder*.

Oesterheld escribió cientos de historias que rompieron con los estereotipos maniqueos en boga, en ellas era difícil distinguir donde estaban el bien y el mal –que suele aparecer como una abstracción-, tenían – como él mismo afirmaría luego- “una mirada antropológica” sobre *los otros* (que podían ser alemanes en la segunda guerra o extraterrestres), era difícil encontrar finales felices, pero además sus historias eran populares y masivas. Fue uno de esos raros momentos felices de la industria cultural donde se reúnen producción abundante, masividad, calidad y popularidad. *Un milagro sociológico* al decir de Pierre Bourdieu. A mediados de los cincuenta Oesterheld creó *Editorial Frontera* que inicialmente editó novelas populares protagonizadas por algunos de sus principales personajes, *pulps* destinados a kioscos.

En 1957 aparecieron las hoy *canonizadas* revistas *Frontera* y *Hora Cero*, que llegaron a tener hasta cinco versiones distintas. Oesterheld escribió casi todos los guiones, unos pocos su hermano Jorge, y a la editorial se sumaron los principales dibujantes como Hugo Pratt, Alberto Breccia, Arturo del Castillo, que llegarán a ser figuras reconocidas mundialmente en las décadas por venir, y otros muy jóvenes como José Muñoz (*Alack Sinner*) o Francisco Solano López, que ese mismo año comenzó a dibujar una narración de

² En el campo de la historieta un *syndicate* designa a una empresa capitalista que distribuye sus historietas en periódicos de todo el mundo y no a un sindicato de asalariados.

largo aliento de Oesterheld: *El Eternauta*. Esta obra de ciencia ficción se publicó por entregas, concluyendo en la página 350 en el año 1959. *El Eternauta* es hoy en Argentina un mito y es reconocida mundialmente como una gran obra artística y como la mayor historieta producida en nuestro país.

Manuel Barrero, director de la prestigiosa revista española *Tebeosfera*³, ha sostenido que “es (...) en Argentina (...) donde nació lo que en Europa se denominó *historieta de autor*. Eso tuvo lugar antes de su consolidación como lenguaje moderno e imbricado con las estéticas del pop y los (movimientos) *underground* y musicales, al uso de cómo (se) experimentó en Francia e Italia, países que se arrogaron esa cualidad de fundadores de la historieta moderna”.⁴ La *historieta de autor* surge, en buena medida, a partir de la tarea de un solo guionista que además se convirtió en editor y que no sólo escribió con autonomía respecto de mandatos de la industria cultural y obtuvo éxito de ventas, por añadidura, sino que además se convirtió en nomoteta. En esos años se publicaban revistas de información y opinión internas al campo, como *Dibujantes* y *Atelier*, en las cuales se difundieron las normas que Oesterheld consideraba debía cumplir una buena historieta, normas que junto a las clases que dictan autores como Pratt y Breccia, son la base de una tradición de guionistas y dibujantes destacados hasta el presente. Fue la consolidación de una forma particular de crear historietas que trascendieron el fracaso de Oesterheld como editor. Como en los casos de Quintero, Divito y Andrés Cascioli, en el humor, Oesterheld fue parte de una serie de productores culturales reales que se convirtieron en editores.

Pero, como suele ocurrir en Argentina, la *edad de oro* fue breve. Hacia fines de los cincuenta se produjo un período de decadencia. Había recesión, el crecimiento de la oferta televisiva, un mercado saturado por innumerables producciones mediocres que reproducían cualquier material extranjero sin atender a la calidad y las publicaciones fueron cerrando. *Editorial Abril* liquidó sus títulos, Oesterheld resultó ser un pésimo empresario y perdió la propiedad de *Editorial Frontera*. En esas condiciones la mayoría de los creadores reales (sobre todo los dibujantes) pasaron a trabajar para el exterior a partir de las mejores ofertas de los países del primer mundo, especialmente de los europeos que se recuperaban de la postguerra. Entre 1962 y 1964, en *Misterix* segunda época, Oesterheld guionó *Mort Cinder*, dibujada por Alberto Breccia, historieta que a comienzos de los setenta les dio fama en Europa. Poco hubo de rescatable en el resto de los sesentas.

Avanzada la citada década se verificaron algunos gestos significativos desde instituciones representativas de la vanguardia del campo del arte local para otorgar legitimidad, heterónoma (o sea externa al campo), a la historieta. En 1968 se realizó la *Bienal Mundial de la Historieta* de Buenos Aires, organizada por la

³ www.tebeosfera.com

⁴ Manuel Barreto, “Viñetas desarraigadas La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina”, [Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta](#), Vol. 2, no. 6 (junio de 2002) La Habana, pp. 93-104.

Escuela Panamericana de Arte y el *Instituto Di Tella*, sede de la vanguardia local, que contó con el apoyo de difusión y de crítica de la revista *Primera Plana* -medio significativo para la conformación de públicos en aquella década-. Claro que los gestos consagradorios, en tanto provenientes del exterior del campo de la historieta, puede que no coincidieran con los mecanismos de legitimación y consagración que funcionaban, y con los que funcionan hoy, dentro del propio campo de la historieta. Pero la legitimidad de los campos suelen conformarse en la confluencia, a veces colaboración, a veces luchas, de legitimaciones heterónomas y autónomas. Oesterheld recordaba, en 1975, sus palabras de cierre de la Bienal: "(...) el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si bien la exposición ocurre en el '68, la última obra importante databa del '63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva no aportaba nada." (Trillo y Saccomanno, 1980, p.112)

Predominio de Editorial Columba y Ediciones Record

Hacia fines de los sesentas la única editorial que sobrevivía consolidada era *Columba*, que había dejado de lado los semanarios y publicaba los álbumes, hoy denominados *de antología*, *El Tony*, *Intervalo*, *D'Artagnan* y *Fantasía*. En 1967 publicó la serie *Nippur de Lagash*, todo un acontecimiento por la popularidad que alcanzaron tanto el personaje como su guionista Robín Wood, paraguayo, quien durante dos décadas fue el atractivo principal de la editorial. A comienzos de los setentas se sumó al *staff* de la editorial Oesterheld. *Columba* era la típica editorial, mojigata y conservadora, que producía industrialmente buscando el éxito de ventas y que sólo daba algún escaso margen de autonomía a guionistas y dibujantes cuando habían producido series populares, reteniendo la propiedad intelectual de las historietas que publicaba y los originales.

Una línea similar, apenas un poco más respetuosa de los derechos de autor, fue la del italiano Alfredo Scutti que, en 1974 y con el sello de *Editorial Record*, lanzó la revista *Skorpio*, a la que pronto se sumaron otros títulos. El objetivo principal de la empresa era producir para el mercado italiano y cuando, en los noventa, el argentino dejó de ser rentable cerró las publicaciones locales y sólo siguió trabajando para sus revistas en Italia. En *Skorpio* publicaron algunos de los más reconocidos historietistas de los cincuenta, como Hugo Pratt, Arturo del Castillo, Alberto Breccia y el propio Oesterheld, además de importantes figuras relativamente nuevas como los guionistas Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Roberto Barreiro, y dibujantes como Cacho Mandrafina o Enrique Breccia, entre otros; si bien varios de los creadores trabajaban para las dos editoriales la fórmula de *Record* era más *aggiornada* que la de *Columba*, y consiguió una porción del mercado local por alrededor de dos décadas. Durante la dictadura *Skorpio* publicó la segunda parte de *El Eternauta*. Oesterheld se había radicalizado desde fines de los sesenta hasta convertirse en miembro de la organización guerrillera *Montoneros*, para la cual produjo varias historietas de corte militante (*América Latina: 450 Años de Lucha*, *La Guerra de los Antartes*, *Camote*) y desapareció en

1977, suponiéndose que fue fusilado en 1978, mientras tanto *Record* continuó publicando sus guiones, incluyendo un Eternauta convertido en guerrillero y reeditando las producciones de *Editorial Frontera*.

En plena dictadura, en 1978 apareció *Humor registrado* editada por un dibujante, Andrés Cascioli, en la cual se realizaron algunas de las pocas lecturas críticas de esa época, entrelíneas, incluyendo algunas historietas realistas que, como *Las puertitas del señor López* de Trillo y Altuna, se refirieron sutil e inteligentemente al autoritarismo reinante.

Renovación con la vuelta de la democracia

Los ochenta, con la vuelta a la democracia, fue un momento de recuperación creativo en el campo de la historieta realista argentina. Se verificó cierta renovación y autonomía para los creadores con la editorial *La Urraca*, del citado Andrés Cascioli, primero en la revista *Humor Registrado* y luego en *Superhumor Registrado*, para finalmente llegar a la revista *Fierro* que se dedicó a publicar creadores ya consagrados y a crear un espacio –el *Subtema Oxido*– para los nuevos creadores, incluyendo los más experimentales. Además publicó buena parte de historietas europeas y de argentinos que no pudieron circular durante la dictadura.

Tanta represión y silencio había dado lugar, por otro lado, a la acumulación de creadores de un extendido rango de edades que editaron una multitud de revistas y *fanzines* –revistas hechas por aficionados, a veces con calidad profesional–, tanto en Buenos Aires como en el interior del país. Estas autoediciones fueron un positivo espacio de libertad y experimentación, pero desaparecieron. por un tiempo, con la hiperinflación de 1989.

El campo desde los noventa

Desde finales de los sesentas algunas editoriales sobrevivían a pesar de la paulatina disminución de las tiradas, pero la situación se tornó crítica hacia fines de los ochenta e irreversible en los noventa. Se produjo un desajuste de las principales editoriales y en su cierre, influyeron, entre otros factores, a) la pérdida de lectores de sectores populares y medios; b) la desigual competencia con revistas importadas por la paridad cambiaria; c) modificaciones en los gustos de los nuevos lectores, como así también novedades estéticas y narrativas. Resultó definitorio que los *habitus* de los editores funcionaran a destiempo respecto de las nuevas condiciones objetivas, acentuándose su escasa autonomía del campo económico. En estas circunstancias desapareció la historieta como una industria nacional de casi cien años de trayectoria: *Columba* (*El Tony*, *D'artagnan*, *Fantasia*, *Intervalo*, etc.), *La Urraca* (*Fierro*), *Record* (*Skorpio* y otras) y *El Globo* (*Las puertitas*).

Desde mediados de los noventa creció el número de productores culturales reales –guionistas y dibujantes– que correlativamente al quiebre de las grandes editoriales se autoeditaron. En la última mitad de esa década se organizó una *Asociación Argentina de Autoeditores*, experiencia inédita, que acordó formatos comunes bajo el distintivo *AHI* y una efectiva distribución. En estas publicaciones la significación del capital económico fue

parcialmente reemplazada por la valoración de un capital estético y expresivo que en mayor o menor grado estaba en tensión con el capital económico, en cuanto parte de quienes editaban no profesionalmente en espacios alternativos se planteaban llegar a vivir de su creación y las revistas necesitaban venderse para poder continuar publicándose.

Se verificó que a menor importancia del capital económico mayor autonomía del campo de la historieta y menores restricciones para la creación de los productores culturales reales, como también que a mayor importancia del campo económico menor autonomía. Pero, la crisis de 2001/2002 y diferencias internas borraron casi todos los logros y desarticularon el avance organizacional logrado.

El lector sobreviviente y/o el nuevo se decidió preferentemente por ediciones locales e importadas de manga japonés, superhéroes norteamericanos y en menor medida ediciones europeas. La proliferación de tiendas de historietas, denominadas *comiquerías*, así como el giro lingüístico pasando del uso del término tradicional *historietas* al global de *comics*, fueron parte de un cambio en el cual las empresas transnacionales se convirtieron directa o indirectamente en dominantes en el campo. La mayoría de los trabajadores profesionales pasaron a trabajar para el exterior. La informática, Internet y el correo electrónico, facilitaron el trabajo a distancia.

Sin embargo hay casos en que la autoedición –sin estructuras complejas, o directamente sin ninguna estructura material especial- se recuperó con cierta rapidez, como *Llanto de Mudo* de Córdoba. En 2006 la experiencia más importante fue *Historietas Reales*, un *blog* que núcleo a numerosos autores, de Buenos Aires y del interior, algunos conocidos en el ámbito independiente y otros prácticamente desconocidos, que *subieron* al *blog* entregas diarias autobiográficas. La adhesión de los lectores a *Historietas Reales*, a través de sus comentarios, el intercambio entre lectores y creadores, fue un fenómeno importante e inédito. En el 2007 cobraron relevancia las *pymes* que publicaron álbumes, incluyendo las historietas presentadas por entregas semanales en el *blog Historietas Reales*, pasando parte de los autores a publicar en otras revistas o diarios. Los *blogs* se constituyeron en un medio alternativo importante para lograr visibilidad y facilitar el acceso al profesionalismo. Sin embargo las *pymes* actuales de la historieta basan su crecimiento en el no pago de derechos de autor o en pagos irrisorios. Encuentran creadores para publicar, básicamente, de dos tipos: los que tienen regularidad de trabajo en el exterior y que desean que algunas de sus creaciones sean conocidas en Argentina y los inéditos o cuasi-inéditos a los cuales las publicaciones les sirven para ir logrando cierta visibilidad.

La historieta realista dejó de ser un medio de grandes ediciones masivas. La única excepción significativa es la vuelta de la revista *Fierro* que, dirigida por Saturain es lanzada como suplemente mensual del diario *Página 12*. En octubre del 2008 alcanzó su número veinticuatro. Si bien su línea suele ser errática entre lo nuevo y lo viejo, con un bajo costo de tapa ha logrado dos años de continuidad y pagar a los autores, aunque el precio sea muy bajo en relación con el mercado internacional.

En la actualidad los agentes, criterios y mecanismos de consagración no se limitan a las cifras de ventas masivas e incluyen consideraciones y discusiones que circulan en *blogs*, revistas sobre historietas (*Comiqueando*, *Lazer*), eventos, foros en internet, entre otros canales de comunicación en los que suelen contactarse con cierta fluidez creadores, consumidores, estudiosos, editores, etc., situación casi inexistente en el periodo anterior. Estos espacios de intercambio son un indicador de la conciencia y reflexión de los miembros del campo y consecuencia de la existencia de regiones de autonomía que favorecen la renovación creativa. También son importantes los cambios en los formatos, con una tendencia a los álbumes y libros, y el lugar de venta, *Comiquerías* y kioscos de Buenos Aires y unos pocos en el interior. Los sectores populares ya no son lectores de HR.

Estamos ante un campo complejo que no se construye sólo alrededor de la producción, circulación, venta y consumo de ediciones en papel, dado que los espacios en Internet son cada vez más significativos, con regiones más o menos autónomas y otras que dependen de los mercados nacionales y del mercado internacional. Con la mundialización de espacios para la historieta de autor, de las experiencias de ediciones independientes y de medios de discusión teórica y crítica, hoy podemos verificar que la autorreflexión y algún grado de autonomía también se producen en el campo global de la historieta realista.

Bibliografía

AAVV, *La historieta mundial*. Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta. Escuela Panamericana de Arte e Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires. 1968.

Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

Héctor G. Oesterheld, "Cómo nace un personaje de historieta". Revista *Dibujantes* N°27, Buenos Aires. 1957.

Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, *Historia de la Historieta Argentina*. Ediciones Record. Buenos Aires. 1980.

von Sprecher, R. (1997) "Arte desde los géneros y medios de comunicación masivos en Argentina: modelos de sociedad y de agentes sociales en la obra de Héctor Germán Oesterheld". Trabajo para Beca Investigador Fondo Nacional de las Artes. Mimeo.

(1998a) *El Eternauta: la sociedad como imposible*. Ediciones JCV. Córdoba.

(1998,b) "H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta", en la revista *Tramas para leer la literatura argentina*. Vol. 8, N°8, 1998. Córdoba.