

Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta.

Federico Reggiani
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La edición de historietas en Argentina ha sido marcada, en la última década, por una radical modificación de los mecanismos y formatos de edición y, por consiguiente, de los contratos de lectura correspondientes. El abandono de la revista de antología de venta en kioscos, como modelo dominante, y el paso al libro y la edición electrónica produjeron cambios en la producción y consumo que están todavía en proceso.

La creciente importancia del libro como soporte para la edición de historietas pone en primer plano las deudas que la historieta, como lenguaje con una legitimidad social siempre en discusión, tiene con la literatura. Esa deuda se establece en la imitación de diversos paratextos propios de la edición literaria y, en particular, en la multiplicación de prólogos que, más allá de las lecturas que proponen, ofrecen a la historieta la jerarquía de un objeto digno de esas lecturas. Y es la literatura la institución que distribuye los dones de la legitimidad a los demás lenguajes, a través de la figura privilegiada del escritor. En la presente ponencia se examinan en particular los prólogos de escritores para las historietas incluidas en la "Biblioteca Clarín de Historietas" (2004) y en la "Nueva Biblioteca Clarín de Historietas" (2006).

Palabras clave: Historieta argentina, Industria editorial, Paratextos, Biblioteca Clarín de la Historieta

Pensar una historieta sin considerar sus condiciones de publicación es un despropósito. Es posible que también sea un despropósito pensar la literatura sin considerar la industria editorial, o el cine sin examinar la figura del productor, pero hay al menos dos razones básicas para sostener que en el caso de la historieta esta ligazón es fundamental e indisoluble.

En principio, la reciente y muy relativa constitución de la historieta como un campo autónomo. Hasta bien avanzada la mitad del siglo XX, la historieta sólo se produjo a partir de requerimientos editoriales que presuponían condiciones de producción muy bien definidas. En tales condiciones, la escasa autonomía respecto del campo económico implica que se produzca para un diario o una revista predeterminados, con una cantidad de páginas, un formato y tamaño de la página, una calidad de impresión y temas y recursos retóricos también previstos.

En segundo lugar, hay un componente que es propio del lenguaje: la historieta es siempre un modo de ocupar el espacio de una página, sea cual sea el soporte. Aún la historieta menos preocupada por consideraciones plásticas se expone en una cierta disposición en la página, y toda alteración de las condiciones originales de edición –un cambio en el formato o el tamaño en la página impresa– es una alteración de esa organización espacial.

En Argentina (como en el resto del mundo) la edición de historietas estuvo ligada, desde las primeras encarnaciones modernas de este lenguaje,¹ a las publicaciones periódicas: diarios y revistas. La edición de libros de historieta, sean reediciones u obras creadas especialmente para el nuevo soporte, implica por lo tanto cambios radicales en lo que Eliseo Verón (1985 y 1999) llama el "contrato de lectura": la relación que se establece entre un soporte y sus lectores. Como ha puntualizado:

¹ No es este el lugar para abundar en el debate, un tanto bizantino, acerca de qué cosa es la historieta y cuándo nace (al respecto, puede consultarse el artículo "Définition et origine" de Thierry Groensteen (Groensteen s.f.). Baste decir que en esta ocasión me limito a lo que puede llamarse la historieta moderna: aquellas narraciones mediante secuencias de dibujos que se multiplicaron en la prensa periódica en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX.

Cada "producto" mediático se caracteriza por una coherencia enunciativa determinada, en la que reposa el contrato de comunicación a través del cual ese producto se articula a su público. (1999: 145)

Para la historieta, esta alteración de los modos de decir implica una modificación tanto en su sistema de producción como en los modos de ocupación espacial que recién está mostrando sus consecuencias.² Es posible pensar que el libro aparece para la historieta como una instancia de legitimación equivalente al museo. Al respecto, Roberto von Sprecher, al referirse a las relaciones entre el campo de la historieta y el campo del arte en la década de 1960, ha notado que:

La diferenciación entre el medio y el lugar de venta es importante, porque la aparición de historietas en formato de libros, por editoriales "reconocidas" en el campo de la literatura y su venta en librería serán parte de los gestos de promoción de la legitimación del campo, como proceso de extensión a nuevas zonas de la producción cultural: el libro y la librería justamente como lugar de cultura "distinguida" o "culto", como uno de los "lugares de la cultura"; la compra en librería como una de las ritualidades de distinción. (von Sprecher 1998: 7)

Si bien la ubicación de la historieta en el campo cultural ha variado desde los años 60, es posible examinar algunas continuidades en lo que respecta a la posición del libro como soporte privilegiado. Y creo que un episodio especialmente interesante de esa relación entre la historieta y el libro lo constituyen las dos "Bibliotecas de la Historieta" que Clarín editó entre 2003 y 2007, que constituyen el tema de esta ponencia.

La primera "Biblioteca Clarín de la Historieta" fue anunciada mediante un suplemento especial de cuatro páginas y un apartado en la primera plana, en el ejemplar de *Clarín* del domingo 7 de diciembre de 2003. También hubo publicidad televisiva, lo que da cuenta de la importancia que el editor asignó al proyecto. Los 20 títulos de esta primera Biblioteca se publicaron, cada dos semanas, entre el 15 de diciembre de 2003 y el 13 de septiembre de 2004. A partir del 25 de septiembre de 2006, con la misma periodicidad, y hasta el 9 de abril de 2007, se publicaron los 15 títulos de la "Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta", con idéntica estructura y formato y leves diferencias de diseño gráfico. En ambos casos, fueron los editores Jorge Ezequiel Sánchez y Alejandro Prosdociami. Pablo Muñoz fue "asesor editorial" de la "Biblioteca", posición que pasó a Diego Accorsi en la "Nueva Biblioteca".³ Cada tomo incluye prólogos de autores diversos y notas histórico biográficas ("Un poco de historia" y "El autor") a cargo de Muñoz o de Accorsi.⁴

El suplemento que presentó los veinte títulos de la primera Biblioteca incluía un artículo sin firma que desde su título ("El noveno arte se hace libro") puede leerse como un programa para la colección, que insiste en el nuevo soporte y su valor legitimador. Tras la bajada del título, "Con 20 títulos de un formato y tamaño pensados especialmente para la biblioteca", el texto informa, machacón, que "La Biblioteca Clarín de la Historieta es una colección de 20 libros (un formato de 15x21 ideal para los estantes)" y, tras un somero repaso por la historia de la

²En un trabajo anterior (Reggiani 2008) me he referido con mayor detalle a los efectos que los formatos de publicación de historieta, en tanto restricciones productivas, tienen sobre los textos concretos, y a las condiciones en que se produjo en Argentina esta "transformación en libro" de la historieta.

³Las razones de este cambio de responsables y ciertos detalles de la discusión interna (de una ferocidad incómoda) en la organización de estas colecciones pueden consultarse en los mensajes de la lista de correo electrónico especializada en historietas "MLArgenta" <http://ar.groups.yahoo.com/group/MLArgenta/> correspondientes a la época del lanzamiento de las colecciones.

⁴ En adelante, salvo que haga la salvedad, me referiré a ambos proyectos como un todo. Para las citas, utilizaré BC para la "Biblioteca Clarín de la Historieta" y NBC para la "Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta". En el "Apéndice" se incluye el listado completo de títulos y prologuistas.

historieta, concluye con optimismo que “Hoy la historieta tiene un lugar ganado en los museos, en los medios (cientos de revistas y secciones con crítica sobre las obras) y por sobre todo en la sociedad”, lo que, al menos para la Argentina, es una notoria exageración. Finalmente, el texto cierra con una insistencia: “Esta colección es para todos, porque no es otra cosa que las historias que hijos, padres y abuelos disfrutaron una y otra vez, editadas como libros, para estar en la biblioteca”.

No voy a insistir en el papel que el libro, la biblioteca y el estante tienen para los editores, porque ya Clarín insistió lo suficiente (aunque no puedo evitar la tentación de hacer notar la creación del “estante” como instancia de legitimación). Pero hay algunos elementos más para subrayar. Básicamente, el papel que a pesar de todo este operativo de “elevación” sigue teniendo la historieta, considerada como un episodio de la cultura (y de la cultura del pasado) más que como un lenguaje artístico vivo. Es que más allá de la referencia, más o menos ritual, a “autores geniales”, queda claro cuáles son las condiciones básicas en las que se pensó para reunir obras heterogéneas en una “biblioteca”: la nostalgia y la fama por fuera del campo de la historieta. “Las historias que hijos, padres y abuelos disfrutaron”.

La edición en libro está relacionada con el proceso de conformación de la historieta como un campo relativamente autónomo en relación con el campo económico (proceso que está lejos de haber concluido).⁵ Las Bibliotecas de la Historieta, sin embargo, operaron en contra de esta autonomización o como si la desconocieran, lo que es indudablemente racional desde un punto de vista económico. Un primer dato, que escapa al objetivo de esta ponencia, está dado por la uniformización de formatos de página diversos en un único tamaño de libro, lo que implicó, en buena parte de los casos, resultados poco felices o puras y llanas destrucciones de las obras editadas.⁶ Por otra parte, basta revisar la lista de títulos para comprobar que la Biblioteca no consagra autores contemporáneos (salvo el caso de Maitena, al que me referiré más adelante) y sólo en pocas ocasiones acepta el canon de obras propio del campo, en el que nunca estuvieron *El Zorro*, *El Llanero Solitario*, *la Evita* de Oesterheld y, probablemente, ninguno de los títulos de superhéroes incluidos, cuyo peso en cuanto íconos culturales sólo en muy pocas ocasiones está acompañado por obras específicas reconocidas por su importancia. Por el contrario, las Bibliotecas, de manera sistemática, incorporan títulos por razones heterónomas: los que vienen sancionados por el éxito en otros medios —el cine, básicamente—, los que adquieren su valor como referencia nostálgica o, en el caso de varios de los títulos de Héctor Germán Oesterheld (de indudable peso en el canon de la historieta argentina) por razones más políticas que estéticas.⁷

En el mismo sentido operan los prólogos, firmados de manera visible y que anteceden a unas notas histórico biográficas que en muchas ocasiones deben recurrir a malabarismos retóricos para realizar la operación inversa a la que realiza el programa de la colección: si la colección pone como eje al personaje (y casi siempre, su fama transmediática), las notas de Muñoz y Accorsi tratan de colocar en la posición de autor, con una biografía y una obra, a los productores que el azar de la selección puso en el interior de cada libro.

Los prólogos son la última concesión a la heteronomía: firmas prestigiosas que legitiman la existencia del tomo que les toca prologar. Claro que no abundan las firmas con un capital simbólico reconocido que quieran o puedan escribir sobre historietas, lo que vuelve relativamente heterogéneo el conjunto de prologuistas. Una vez más, el suplemento especial de

⁵ Es poco menos que ocioso recordar que tomo las nociones de campo y el análisis de la constitución de un campo artístico dotado de una autonomía relativa de Pierre Bourdieu, en particular en *Las reglas del arte* (Bourdieu 1997). Para un análisis del campo de la historieta desde esta perspectiva pueden consultarse diversos trabajos de Roberto von Sprecher. (cfr. von Sprecher 1998 y 2007).

⁶ Fernando Ariel García (García 2004) ha realizado un detallado análisis de los primeros tomos de la Biblioteca, y de las alteraciones que recibieron las obras originales en su reducción al formato de 15x21 “ideal para el estante”.

⁷ La selección de títulos ha sido leída en clave política por Claudio Dobal (2006) como un mecanismo de igualación de estéticas y posiciones ideológicas equivalente al del formato: “toda historia, todo relato, toda narración y estrategias pictóricas o discursivas, se subsumen a un universo de cierta parquedad, evitando así la puesta en crisis de lo que significa, hoy, leer historietas de un ayer no tan lejano”.

presentación ofrece un programa (y un sistema de clasificación). “Todas las ediciones tendrán un prólogo escrito por un escritor, periodista o crítico especializado”. Estas categorías podrían resumirse en: sujetos que tienen una posición interna en el campo de la historieta –que son o han sido guionistas, dibujantes o, efectivamente, “críticos especializados”–, y sujetos que escriben “desde afuera”. Y es este afuera el que me interesa examinar: cómo la posición del escritor (la subjetividad privilegiada que se reúne en la etiqueta “escritor” que ofrece la institución literaria), es utilizada desde los prólogos como un modo de justificación del hecho de haber otorgado a su contenido la dignidad del libro y la biblioteca. Por lo tanto, voy a usar los prólogos de “periodistas o críticos especializados” sobre todo como referencia comparativa.

“Desde el interior del campo”, escriben Oscar Steimberg, Pablo de Santis, Umberto Eco, Juan Sasturain, Carlos Trillo, Roberto Fontanarrosa, Pablo de Santis, Marcelo Birmajer, Guillermo Saccomano. Desde el “exterior”, Martín Caparrós, Juan Martini, Luis Gusmán, Luis Chitarroni, Rosa Montero y José Pablo Feinmann, y agregaría aquí al conductor televisivo Eduardo de La Puente. Y en un punto intermedio, los “periodistas” –Jorge Aulicino, Vicente Battista y Vicente Muleiro– que también son escritores, pero entran en esta categoría por el tipo de prólogo que escriben y por su relación con la editorial. Sus textos son los más enciclopédicos, los que más se confunden con los apartados “Un poco de historia” y “El Autor” que ofrece además cada volumen.

Lo que creo que es muy significativo es la regularidad con que se repiten ciertas características en el interior de cada grupo.

Desde el “interior del campo” interesa la obra que se comenta o, en ocasiones, los personajes y la situación social o histórica en que nacen. Son prólogos más dedicados al análisis, que dan por supuesta la existencia de una red de referencias culturales internas (citan otras historietas, se detienen en las condiciones de publicación, examinan otras obras de los mismos autores) y tratan a su objeto como un discurso con una tradición propia y con una densidad de sentido propia de aquellos objetos sancionados como “arte”.

Los “escritores”, los que llegan desde afuera del campo, aunque se detienen en análisis e información (el género “prólogo” así lo exige) coinciden en un punto: instauran un yo fuertemente marcado, mucho más allá del uso de la primera persona. Un yo que lee, que describe el detalle de esa escena de lectura –en muchos casos, una escena de lectura de infancia–, que hace girar la historieta que comenta alrededor de episodios de la propia vida. Un yo que, de manera implícita, pone su experiencia como una justificación del salto al libro que acaban de dar esas lecturas. La enumeración de citas es, espero, contundente.

Martín Caparrós escribe “La Espada y la palabra”, para *Nippur de Lagash* (BC 9): “Yo tenía doce, trece años y, por momentos, la ilusión de que aprendía de él”. Realiza después una lectura, muy interesante, que liga *Nippur* a la política de los años 70 y que no está para nada prevista en el programa de la obra.

Juan Martini escribe “El duro imperio de la ley”, para *Dick Tracy* (BC 10): “Nunca olvidaré el asombro y el estremecimiento con los que leí en el fin de la adolescencia las aventuras de Dick Tracy en la revista *Puño Fuerte*” y liga la lectura a una publicación específica, argentina: las precisiones son para la propia lectura, no para el contexto de publicación original de la obra.

Luis Gusmán, escribe en el inicio de “Un playboy de cinismo casi inocente”, para *Isidoro* (BC 15): “Durante mi infancia, El Libro de Oro de Patoruzú era un acontecimiento” y luego va marcando casi cada párrafo con una primera persona que recorre el texto: “Lo que más me llamaba la atención de Patoruzú...”, “Si no recuerdo mal...”, “Qué fascinación extraña provocaba en mí...” En su segundo prólogo, “La hora de Tarzán” (NBC 6), comienza con una evocación de Tarzán, y el programa de radio, no la historieta, y su escena de lectura es de adulto: “Muchos años después de la lectura de Tarzán, que en la infancia no sólo era un viaje de la imaginación sino ante todo un amuleto contra la epidemia de polio, también una fuga ante el mundo adulto, la historieta retornó [anoto: ¿para quién retornó?] a través de las manos de un amigo. Oscar Masotta –que en ese tiempo también se dedicaba a la historieta– me regaló un libro con las ilustraciones de Hal Foster”.

Luis Chitarroni escribe “Lee Falk, un perpetuo fantasma” para *Mandrake / El Fantasma* (BC 20) y se dedica a comentar su relación con el guionista: enumera sus historietas de infancia, historietas “de una torpeza asombrosa” que justamente no son las de Lee Falk que va

a prologar, a las que llega “cuando la infancia se había terminado. Empezaban los setenta. Leí Mandrake y El Fantasma con remordimientos de todo tipo, por el capitalismo a sus anchas, entre muchas otras cosas. Porque aunque asimilamos el comic con trivial, civil y sociológica madurez, no éramos europeos y menos catalanes”. Chitarroni resume su posición en una bella frase: “Amamos el arte vulgar, como el cómic, porque tuvimos infancia, un primer amor, imágenes y secretos escondidos en los cajones”. Y realiza, en los dos prólogos que le tocan, una suerte de autobiografía. Si examinaba el fin de su infancia gracias a Mandrake, examinará el fin de su adolescencia en los '70 en el prólogo de *Boogie el aceitoso* (NBC 9): “El ejercicio de una década”. Allí repasa los productos culturales de esos años –de los Bee Gees a Piazzola y Ferrer, de José María Rosa a Manuel Puig–, recuerda un amigo de la secundaria a quien llamaban Boogie y parece retomar el tema clásico del *ubi sunt*: “A medida que los años se suceden y se agiganta ese pasado en que mi felicidad fue ser joven (...) descubro también los trucos del tiempo para escamotear la secuencia coherente y comprensible, los ardidés del tiempo prestidigitador no sólo para pasar –conducta irreprochable– sino para pasar inadvertido”.

José Pablo Feinmann, no instala escenas de infancia, pero sí incorpora los objetos prologados a su propia biografía intelectual. Así, interrumpe su análisis de *El Eternauta II* (BC 19: “Crónica desde los límites del horror”) para informar que “Sobre su reedición en fascículos (...) publiqué –en la SuperHumor que dirigían Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno– una nota titulada ‘La nieve cae sobre nosotros’. Era el año 1982 y *La Stampa* reprodujo el texto (...) Recuerdo que, con entusiasmo, lo leyó una chica que trabajaba en la redacción de la revista, y dijo que era lo más “directo” que se había escrito sobre los mecanismos del terror estatal hasta ese momento. La chica era Sandra Russo”. Su prólogo a *Evita / El Che* (NBC 15, “Morir joven y ser inmortal”) directamente ignora las historietas que comenta, concentrado en las figuras representadas, lo que no le impide subrayar que “yo cumplí con ellos. Les dediqué horas de trabajo y quedaron en mí como personajes reales y como personajes de ficción”.

Finalmente, Eduardo de la Puente, desde otro “afuera”, utiliza la misma estrategia. Su prólogo a *El increíble Hulk* (“El monstruo que llevamos dentro”, NBC 8) está también recorrido por una primera persona muy presente, desde la primera frase, “Siempre me resultó doloroso leer a Hulk”. Luego, se suceden las marcas: “Fue por eso que Spiderman ganó mi corazón (...) cuando a los 6 o 7 años de edad descubrí sus aventuras publicadas en forma de suplemento por la revista *El Tony*” o “No es casual que una de las primeras letras que me tocó escribir para mi banda Trístemente Célebres se llame “el monstruo de dos cabezas”.

Decía, antes de esta un poco agotadora sesión de citas, que los prólogos “desde el interior del campo” iban a servirme como contrapunto. Me parecen especialmente interesantes las referencias a la infancia que también aparecen en ese grupo, en particular en los que firman Carlos Trillo y Juan Sasturain. Allí, la primera persona es un nosotros, que se utiliza más para situar y definir un conjunto de lectores que la figura de un lector privilegiado. Trillo escribe sobre *El Eternauta* (BC 5) “Los sorprendidos lectores caminábamos todos los días por esas calles donde caía la nevada mortal”. Sasturain, sobre *Sargento Kirk / Ernie Pike* (NBC 3), remite a la infancia, otra vez en plural: “A los que éramos pibes en los años cincuenta, receptores/consumidores naturales de estas historietas (...) su lectura nos voló la cabeza. Literalmente”

Y ese nosotros se mantiene aún cuando lo que se expone es una autobiografía intelectual, que se desplaza a una explicación sociológica:

Con todo esto quiero señalar que, por una cuestión generacional, durante una niñez y adolescencia que coinciden con los años que van de la llamada Revolución Libertadora a la caída de Frondizi *nos tocó* –no cabe otra descripción de lo sucedido– acceder a la lectura de relatos excepcionales. (...). Pero como sucede habitualmente con los autores que trabajan por canales, en medios y sobre soportes marginales respecto de lo que son las formas artísticas reconocidas como tales (ejemplo: las historietas) y para receptores no calificados (chicos o lectores sin experiencia literaria habitual) la percepción de su excelencia se demora, a menudo hasta que ese receptor primigenio accede a la posibilidad –por edad, por formación– de dar cuenta de lo que experimentó.

La tentación de hacer caer en estas categorías (“los de adentro”, “los de afuera”) cada prólogo es grande, sobre todo por la regularidad con que aparecen ciertas características. Hay, me temo, excepciones, pero creo que son también muy significativas. Del lado de “los de afuera”, el prólogo de Rosa Montero, si bien no evita la primera persona, no se concentra en sus escenas de lectura, pero tampoco lee las historietas del libro, sino que describe a la autora. El libro de Maitena (NBC 1) es especial, porque es el único claramente canonizante en la Biblioteca. En la mayoría de los libros –las excepciones son los dedicados a Maitena, a Manara y a Divito / Lino Palacio– el elemento aglutinante y destacado es el personaje, no el autor. Y el carácter canonizante al que hacía referencia es subrayado porque el libro de Maitena abre la “Nueva Biblioteca” (la primera Biblioteca había sido inaugurada por Mafalda), por el hecho de que Rosa Montero es el único prologuista extranjero y por el “Prólogo para la presente edición” de la propia Maitena, en que celebra que “mis chicas se codeen en el mismo estante con Nippur de Lagash, Inodoro Pereyra, Patoruzú o Mafalda”.

Las otras excepciones, son autores “de adentro” que ofrecen estrategias “de escritor”. Uno de ellos es Roberto Fontanarrosa, que escribe los prólogos para *Patoruzú*, *Ticonderoga* y *Sherlock Time* (BC 7 y 17, NBC 7). El yo construido por el texto va mucho más allá de la sola primera persona, y se detiene en anécdotas personales y escenas de lectura. Escenas de infancia. En un caso notable, una lectura marcada por un cambio perceptivo: al hablar de Patoruzú (BC 7), Fontanarrosa nota que la revista original era “Una publicación que sorprende hoy por hoy (...) porque se me antoja pequeña, en un habitual fenómeno de relación de tamaño dado que, en los años en que la leía, yo era más chico”. Y lecturas adultas: el recuerdo de una mesa redonda compartida con Serrat, el cine compartido con su hijo. Dos reflexiones me parecen centrales en el análisis de estos prólogos. La primera, es que se trata de una lectura de autor de historietas, una lectura técnica. Sus recuerdos tienen que ver con estilos de dibujo – “no creo que haya habido otra historieta que, como Ticonderoga, me empujara tanto a dibujar” (BC 17), “Eso era desconcertante para alguien que dibuja y que, fundamentalmente, como yo se había quedado pegado con el estilo nítido y lineal de Roy Crane”—o con experiencias y diálogos con otros historietistas, que constituyen la mayor parte de los referencias y nombres propios que incluyen los prólogos.

Una segunda reflexión, tiene que ver con la posición de Fontanarrosa en el campo intelectual, en los últimos años de su vida. Es un ejemplo de su posición intermedia –que la industria editorial no parece poder procesar del todo bien– que la breve biografía que acompaña su prólogo no diga “es historietista” o “es humorista gráfico” (o “es escritor”) sino “publica un chiste...”, “es el creador de Inodoro Pereyra...”, “ha escrito tres novelas”. Como remarcó Oscar Steimberg: “Murió Fontanarrosa, y me parece que las notas de despedida saludaron mucho al escritor pero poco al historietista (...). Yo no digo que Fontanarrosa no haya sido escritor, pero creo que en los homenajes primó demasiado una cierta jerarquía de los lenguajes” (Steimberg 2007: 4).

Esta tensión (ser escritor y ser historietista, escribir un “prólogo de escritor” siendo historietista) está presente en el prólogo que firma Guillermo Saccomanno para *Mort Cinder* (BC 13). Con la frase “A mi padre le preocupaba que yo leyera historietas” comienza el prólogo y un repaso del recorrido que lo llevó de lector infantil a guionista. Se trata de un texto recorrido por nombres de la alta cultura⁸ (Melville, Conrad, Mark Twain, Norman Mailer, Munch, Lord Dunsany, Oscar Masotta) que los editores se sienten en la obligación de anotar en escolares llamadas a pie de página, en una muestra de qué lector construye la colección: un lector que necesita una nota al pie para saber que Mark Twain es un escritor norteamericano. Sin embargo, la autobiografía está marcada por interrupciones que ponen en crisis la legitimidad de ese enfoque y el prólogo se vuelve sobre sí mismo: “No busco en estas reflexiones enfatizar lo autobiográfico, sino indicar una forma de leer”, “Mientras escribo estás reflexiones no me convence del todo cierto tono de bajada de línea”, “Un prólogo debería detenerse más en la

⁸No quisiera dejar la idea de que se trata aquí de algún tipo de exhibicionismo cultural de Saccomanno, sino que la lista tiene que ver con su argumentación, que por otra parte comparto, respecto del deseo de elevación de la historieta por parte de Oesterheld y Breccia.

obra, me reprocho. Debería". Y rechaza como "onanismos complementarios" la nostalgia y el coleccionismo tanto como el paternalismo de las categorías "funcionales para piezas de la 'alta cultura' ". En resumen: su prólogo construye una escena de enunciación en que el prologuista se debate entre las opciones que tiene a mano: el prólogo de escritor, el prólogo de historietista, el yo o el nosotros. Los editores decidieron por él: en la biografía del escritor y guionista Guillermo Saccomanno dice: "Es escritor. Ha publicado cuentos y novelas".

Espero que la acumulación de citas haya servido para fortalecer mi argumento. La creciente importancia del libro como soporte para la edición de historietas pone en primer plano las deudas que la historieta, como lenguaje con una legitimidad social siempre en discusión, tiene con la literatura, como el más legítimo de los lenguajes que circulan gracias a la industria editorial. Esa deuda se establece en la imitación de diversos paratextos propios de la edición literaria y, en particular, en la multiplicación de prólogos que, más allá de los análisis que proponen, ofrecen a la historieta la jerarquía de un objeto digno de esas lecturas. Y es la literatura la institución que ofrece los dones de la legitimidad a los demás lenguajes, a través de la figura privilegiada del escritor: en una jerarquía de lenguajes, el escritor aparece como la figura de quien distribuye los dones de aquello que es legible *porque* ha sido leído y presentado en una escena de lectura.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

Dobal, Claudio (2006). "De indios, escarabajos y viñetas". *Barataria* 1. [Disponible también en línea]:

<http://unyanquienlaspampas.blogspot.com/2006/01/de-indios-escarabajos-y-vietas.html> [acceso: 10/4/2009]

García, Fernando Ariel (2004). "Una oportunidad única". *Tebeosfera* 040306 (decimaquinta).

[en línea]

<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Recuperados/Clarín/Biblioteca.htm> [acceso 10/4/2009]

Groensteen, Thierry (s.f.). "Définition et origine. Des rapports entre la sémiologie de la bande dessinée et son étude historique" [en línea]

<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/sequence1/definition&origine.html> [Acceso: 10/4/2009]

Reggiani, Federico (2008). "De la revista al libro: La edición de historietas argentinas después del 2001". Ponencia presentada en el III Foro de Investigación e Intervención Social. Córdoba, noviembre de 2008. Escuela de Ciencias de la Información - Universidad Nacional de Córdoba. [en línea]

http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/12/reggiani_de-la-revista-al-libro.pdf [Acceso 10/4/2009]

Steimberg, Oscar (2007). "Ahora que pasaron: sobre los homenajes a Fontanarrosa". *Crítica : Revista electrónica del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte*. Primavera, 2, octubre 2007

Verón, Eliseo (1985). "L'analyse du contrat de lectura: une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse". Eliseo Veron. *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, IREP.

Verón, Eliseo (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa.

von Sprecher, Roberto (1998). "H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta". *Tramas para leer la literatura argentina*. v. 8, 8.

[También disponible en línea:

http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/vonsprecher_hgo_campo1.pdf [Acceso 10/4/2009]

von Sprecher, Roberto (2007). "Ejemplo de campo: la historieta realista argentina". Roberto Von Sprecher. *Teorías sociológicas : introducción a los contemporáneos*. Córdoba, Brujas, 56-63.

Apéndice

Listado completo de los libros de la Biblioteca Clarín de la Historieta y de la Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta. En cada caso, se indica la autoría de cada libro tal como aparece en la portada.

No.	Título	Autores en portada	Prólogo	Prologuista	Fecha de aparición
1	Mafalda	Quino	Las vueltas de Mafalda	Oscar Seimberg	15 de diciembre de 2003.
2	Corto Maltés	Hugo Pratt	La constancia del Viajero	Pablo de Santis	5 de enero de 2004.
2	Corto Maltés	Hugo Pratt	Geografía Imperfecta del Corto Maltés	Umberto Eco	5 de enero de 2004.
3	El Loco Chavez	Carlos Trillo y Horacio Altuna	Loco pero no come vidrio	Juan Sasturain	19 de enero de 2004.
4	Batman	Bob Kane	Alguien que todos fuimos alguna vez	Jorge Aulicino	2 de febrero de 2004.
5	El Eternauta	Oesterheld - Breccia	Las muchas lecturas de un clásico	Carlos Trillo	16 de febrero de 2004.
6	Flash Gordon y Rip Kirby	Alex Raymond	¿La tercera es la vencida?	Vicente Battista	1 de marzo de 2004
7	Patoruzú	Dante Quintero	¡Huija, Chei!	Roberto Fontanarrosa	15 de marzo de 2004.
8	Viaje a Tulum y otras historias	Milo Manara	Películas imposibles y mujeres perfectas	Pablo de Santis	29 de marzo de 2004.
9	Nippur de Lagash	Robin Wood	La espada y la palabra	Martín Caparrós	12 de abril de 2004.
10	Dick Tracy	Chester Gould	El duro imperio de la ley	Juan Martini	26 de abril de 2004.
11	Inodoro Pereyra	Fontanarrosa	Una gauchada de Fontanarrosa	Juan Sasturain	10 de mayo de 2004.
12	Superman	Segel - Shuster	El más humano de los extraterrestres	Marcelo Birmajer Guillermo Saccomano	24 de mayo de 2004.
13	Mort Onder	Oesterheld - Breccia	El pasado que vuelve	Marcelo Birmajer Guillermo Saccomano	7 de junio de 2004.
14	Popeye y Olaf el vikingo, Isidoro, de Dante Quintero.	E.C.Segar - Dick Brown	El héroe que arranca de atrás	Vicente Muleiro	21 de junio de 2004.
15	Vito Nervio y Misterix	Dante Quintero	Un playboy de cinismo casi inocente	Luis Gusmán	5 de julio de 2004.
16	Ticonderoga, de Oesterheld-Pratt.	No se indica	Personas y personajes, mecanismos y sentimientos	Carlos Trillo	19 de julio de 2004.
17	El Zorro - Llanero Solitario	Oesterheld - Pratt	Un impacto que me marcaría para siempre	Roberto Fontanarrosa	2 de agosto de 2004.
18	El Zorro - Llanero Solitario	No se indica	Dispuestos a seguir avanzando	Vicente Battista	16 de agosto de 2004.
19	El Eternauta II	Oesterheld-Solano López	Crónica desde los límites del horror	José Pablo Feinmann	30 de agosto de 2004.
20	Mandrake y El Fantasma	Lee Falk	Lee Falk, un perpetuo fantasma	Luis Chitarroni	13 de septiembre de 2004.
N02	El hombre araña	Stan Lee - Steve Ditko	Idea, tinta y papel	Marcelo Birmajer	9 de octubre de 2006
N03	Sargento Kirk/ Ernie Pike	H. G. Oesterheld - Hugo Pratt	Kirk, Pike & Asoc.	Juan Sasturain	23 de octubre de 2006
N04	La Liga de la justicia	DC Comics	Una liga a prueba de golpes	Vicente Battista	6 de noviembre de 2006
N05	Leyendas del cómic argentino	Divito / Lino Palacio	Los arquetipos de la risa	Pablo de Santis	20 de noviembre de 2006
N06	Tarzán	Edgar Rice Burroughs	La hora de Tarzán	Luis Gusmán	4 de diciembre de 2006
N07	Sherlock Time	H. G. Oesterheld - Alberto Breccia	El mismo muchachote fornido	Roberto Fontanarrosa	18 de diciembre de 2006
N08	El increíble Hulk	Stan Lee - Jack Kirby	El monstruo que llevamos dentro	Eduardo de La Puente	2 de enero de 2007
N09	Boogie el aceitoso	Fontanarrosa	El ejercicio de una década	Luis Chitarroni	15 de enero de 2007
N1	Mujeres Escogidas	Maitena	Una chica rara	Rosa Montero	25 de septiembre de 2006
N10	Mickey & Donald	Walt Disney	Ratones y patos: dos o tres cosas que yo sé de ellos	Carlos Trillo	29 de enero de 2007
N11	Las puertitas del Sr. López	Carlos Trillo - Horacio Altuna	La fuga y otras costumbres	Pablo de Santis	12 de febrero de 2007
N12	X-Men	Stan Lee - Jack Kirby	Mutantes y humanos	Marcelo Birmajer	26 de febrero de 2007
N13	Patoruzito	Dante Quintero	El indiecito en la peluquería	Jorge Aulicino	12 de marzo de 2007
N14	Sn City	Frank Miller	Ciudad del pecado	Vicente Battista	26 de marzo de 2007
N15	Évita/ El Che	Oesterheld - Breccia	Morir joven y ser inmortal	José Pablo Feinmann	9 de abril de 2007