

Año I • N° 1
Agosto de 2015
Distribución gratuita



De tapas

ILUSTRACIONES ORIGINALES DE PORTADAS DE REVISTAS



IMÁGENES
DE LA
NINEZ
HACIA UNA
PORTADA DE
REVISTA

EL RECURSO DEL
HUMOR
LA PROMESA DE LA
AVENTURA

De tapas

ILUSTRACIONES ORIGINALES DE PORTADAS DE REVISTAS

Agosto - Octubre 2015

Sala Juan L. Ortiz
Hall del 3º piso
Plaza del Lector Rayuela



Hugo Pratt

[Ticonderoga]

Tinta, 37 x 31 cm

1957

Colección Gustavo Ferrari

DIGNIDAD DE LA CARICATURA

A Carlos Nine

Una historia de las tapas de revistas de quiosco es un ejercicio genealógico notable. Como en todo recurso genealógico, la minuciosa historia que extravía permanentemente sus hechos, puede comprimirse en conceptos de orden “moral”, en directa relación con las maniobras publicitarias para atraer al lector. Lo que resulta de ese llamado a rodear de una aureola mítica la tapa de las revistas, es un trato específico con toda clase de signos de espectacularidad. Entre ellos se destaca la caricatura.

No sabríamos bien dónde alojar el poder semántico y sorprendentemente surrealista que tiene la caricatura, que en secreto abriga la fórmula general del arte: deformar la cosa para acercarse más fielmente a la cosa. El pensamiento caricatural, pariente cercano de la parodia y el sarcasmo en la literatura, es un ejercicio de conocimiento basado en una abstracción sumamente delicada que somete al sujeto al dominio arbitrario de un único rasgo tratado con deliberado exceso, y que luego devuelve a lo concreto esa quirúrgica operación de reducción a las esencias que parecían invisibles, pero que desorbitadas, revelan el secreto de un rostro, de un cuerpo o de un paisaje. Como uno de los más viejos procedimientos de la filosofía –la ida y vuelta entre lo abstracto y lo concreto–, la caricatura mantiene una severa dignidad cuando se plasma en el plumín o el pincel del dibujante. Ahí hay que demostrar que el arte del dibujo es afín al procedimiento del pensar dialéctico. Sustraer un elemento dominante, exacerbarlo y luego acomodarlo en otra unidad significativa. Ello puede ocurrir tan sólo en el territorio de un rostro, que pide a gritos que la caricatura se apodere de él. El vivir sin más es ejercer un poder caricatural a través del rostro: nos sorprendemos, lloramos, abrimos la boca para gritar, comemos bajo la regla de obturar ante la vista de los demás qué sucede dentro del paladar mientras masticamos, sin atribuirle a este simple hecho comestible un carácter odioso, sino meramente el de un trámite digestivo. No lo es, son momentos caricaturales de nuestra vida representada por un rostro. El caricaturista es portador de ese saber, que llamaríamos un “saber de tapa”.

Es cierto que son conocimientos secretos que no sólo están en las tapas de las revistas, sino en toda la historia de la caricatura, que tiene orígenes milenarios antes de situarse en el corazón mismo de la industria cultural, quizás para rescatarla de sus pesados compromisos de mercado. Pero todos sabemos lo que es una tapa, concepto gráfico que hereda remotas posibilidades de esa palabra, pues expresa tanto lo que muestra privilegiadamente como lo que lucha por inhibir. La tapa de una revista es tan necesaria como la tapa de una olla, pero una es expansiva y otra es retentiva. Una historia de las tapas se convierte entonces un comentario genealógico que comprime de un sacudón único y dramático la historia mayor del género folletinesco, en cualquiera de sus variantes. La alianza entre la tapa y la caricatura es un hecho central de la historia del pensamiento gráfico: se trata de una promoción del exceso del signo, reventarlo por dentro y suprimir sus detalles poco intensos para revelar sus pormenores ocultos más representativos, pero sacados de la nada, pues parecían apenas una arruguita en el rostro sin el poder de sintetizar una totalidad oculta para darle otro sentido. Por eso la caricatura y las tapas deben invocar un arte especial para justificar su proceder de despojo de tantos elementos como los que luego crisan y exacerban. Cuando está lograda, resume de un trazo el pensar abstracto y concreto que siempre nos acompaña cuando estamos ante otro rostro. Hablamos quizás para comprender qué clase de caricatura posee el nuestro y cuál es el rasgo de ridiculez que nuestro interlocutor tiene replegado en su aparecer diario ante nosotros. Sin ser dibujantes –y a ellos debemos agradecerles– la mera conversación cotidiana mantiene siempre un arcaico halo caricatural. Síntoma de que somos siempre objetos y sujetos de conocimiento. Miremos estas tapas para comprobarlo una vez más, entre la musculatura de los héroes y el espejo radiantemente deformado de los objetos del mundo.

Horacio González

Director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno



JUGUETES

CACA Y K



CONFECCIONES

CONFECCIONES



CONFECCIONES



PBT

REVISTA

INFANTIL ILUSTRADA

CARICATURAS de
CUENTOS ILUSTRADOS
NOVELITAS FANTASTICAS
TEMAS PARA CONCURSOS
DE DIBUJO Y LITERATURA
CON GRANDES PREMIOS de
SPORT Y DIVERSIONES INFANTILES de
PASATIEMPOS de

EL QUIOSCO DE REVISTAS COMO GALERÍA DE ARTE

Las ilustraciones originales que desde las portadas de las revistas sedujeron a generaciones de lectores transfiguraron al quiosco en una singular galería al paso, como imprevisto baluarte del arte figurativo. Así ahora, por una parte, despojadas del andamiaje del diseño editorial y de la inmediatez de su función original, estas obras pueden apreciarse por sus llanos valores plásticos; y por otra, confrontadas con el impreso mismo y con el impreso especular en la memoria de los argentinos, se ofrecen en conjunto como el repertorio documental de una extraordinaria iconografía histórica. Porque en tanto el cartel, perdida su original misión publicitaria como medio de expresión artística, muta en póster, la ilustración de portada desnuda, o aún con todas las huellas y cicatrices de producto para la industria editorial, mantiene intacta su potencia de emblema, que en buena medida el arte —validado como tal— parece haber extraviado contemporáneamente.

La comparación no es caprichosa: la portada es el cartel publicitario de la revista misma, que a diferencia de aquel debe destacarse por sí, generar su propia marquesina sin soporte ni privilegio, en el montón. El impacto visual y la sugestión sensual de sus motivos y sus resoluciones técnicas, los contundentes estilos identitarios, han surgido desde el laboratorio de innovación y experimentación de los ilustradores en la práctica editorial periodística devenida academia.

Observamos tres largos senderos que parten de una misma matriz heredera de las publicaciones satírico-críticas decimonónicas que dio con el modelo de revista ilustrada popular en el cambio al siglo XX, y con las segmentaciones por contenido y lenguaje: las revistas de historietas, las de humor y las de niños, exponiendo varias inflexiones e hitos de un acervo inmenso y sorprendente, desde ese neblinoso

origen a la actualidad, donde a la par de las publicaciones periódicas en papel en crisis ante radicales sustituciones en las formas de lectura, las artes gráficas se repliegan ante el barniz homogeneizante del diseño y una masificada ilustración fotográfica chirle que convierte al quiosco en un sonido más entre el ruido visual ciudadano.

Ante ello, es oportuno revisitar, exhumar o descubrir estas piezas. Desinhibidas y cómplices, incitadoras a la fiel y apasionada lectura periódica, las ilustraciones con sus trucos, sus expresiones, sus composiciones y colorismo, se patentaron imágenes insignia, con líneas, patrones, modos y guiños, fijando indelebles imágenes de una deconstruida historia paralela o alternativa al recuento histórico. Las portadas y sus ilustraciones, como rúbrica de ese imaginario, también inducen a la relectura de nuestra historia a través de lo soñado como anhelo, bálsamo y pesadilla.

José María Gutiérrez





1170. Madrileño Chaobuco 153

GRAN DEL ALMANAQUE

MOSQUITO

1878

PARA
con muchas caricaturas y
dibujos por

H.S.

VENTA POR MAYOR
OFICINA DE "EL MOSQUITO"
TUCUMAN 143

— ALTOS —

— BUENOS AIRES —

HACIA UNA PORTADA DE REVISTA

Con antecedentes de grabados ornamentales impresos en los pliegos y volantes que inician el periodismo en el Río de la Plata, y entre éstos alguna imagen excepcional, como el provocativo fraile ahorcado que destaca desde la primera página del número 4 del *Desengañador Gauchi-político* (1820), no es sino a partir del estampado de imágenes dibujadas en piedra (Bacle, 1828) que podemos considerar una producción gráfica que defina el contenido de los periódicos.

La litografía se desarrollará a medida que se multipliquen los periódicos de crítica, denuncia y sátira política que proliferarán durante el siglo XIX. Desde la última página de los truculentos periódicos antirrosistas a la doble página central de los satírico-burlescos, y de ésta hasta asaltar la primera plana hacia 1880, las escenas dibujadas evolucionan con la lenta multiplicación de títulos y la inmigración de artistas gráficos. Si *El Mosquito*, *Don Quijote*, *El Petróleo* y los otros periódicos potenciaban el interés del público exhibiendo la cara interior que contenían las caricaturas satíricas que ilustraban y complementaban los artículos en las vidrieras de los locales de venta (en principio la propia redacción, las librerías y las cigarrerías, que se suman al envío a domicilio por suscripción), el antecedente más nítido de lo que serían las modernas portadas de revistas ilustradas que se inauguran con *Caras y Caretas* en 1898, aparece en los almanaques que algunos de estos semanarios publican desde 1870. A partir de estos anuarios, los propios periódicos comenzarán a publicar también algunas caricaturas en la primera página de su habitual edición semanal, donde hasta entonces sólo portaban el encabezado con algunas figuras que enunciaban su carácter, como epígrafes gráficos.

Entre calendarios de festividades, datos astronómicos y astrológicos, consejos prácticos y morales, sueltos y charadas, los almanaques alternaban una profusa cantidad de caricaturas, y entre ellas, descomprometidas de la misión de parodiar mordazmente la noticia semanal, se publicaron las primeras secuencias historietísticas rioplatenses.

Su vinculación con los semanarios de actualidad que inician el siglo XX es notoria, en forma y composición. En sus portadas, que evolucionan hacia la cromolitografía junto a

un formato del volumen cada vez más manuable, la ilustración buscará la clara identificación que singularice al medio a través de las figuras que representen emblemáticamente a la revista misma. Desde ellos, la ilustración de la portada buscará la clara identificación que singulariza cada publicación.

La Cotorra. Semanario cómico ▶
jocoso con caricaturas
coloreadas, 1879

El desengañador
gauchi-político n.º 4
3 de agosto de 1820 ▼



Eduardo Sojo, Almanaque de ▶
Don Quijote para 1890

Así aparecen las figuras que representan emblemáticamente a la revista misma: en los almanaques de *El Mosquito*, Stein se autorretrata como un jocoso caricaturista, como un manipulador de fantoches; en tanto Sojo apela al uso del personaje *Don Quijote* —y a Sancho también— para autoafirmarse en su cruzada contra el gobierno. La ilustración en portada signada por una figura emblemática de la publicación, va a trascender desde estos almanaques hacia los prospectos de *Caras y Caretas* (1898), de *PBT* (1904) y del primer número de *Billiken* (1919).

Para entonces, ya existe un puesto específico para la exhibición y venta, localizado en sitios de alto tránsito: el quiosco en forma de caseta.

La máscara de “Caras y Caretas”

Caras y Caretas fue una publicación tan formidable que no le alcanzaba con una portada, presentaba dos. Las caricaturas de Manuel Mayol y José María Cao se impusieron como una fórmula: es difícil ilustrar los acontecimientos de la época sin apelar a esas portadas. *Caras y Caretas* ensayó y practicó cuanto recurso hubiera para producir las tapas más impactantes durante tres décadas. Oficio y experimentación, todo fue puesto a disposición de la máscara del semanario, que apoyado en la progresiva tecnificación de las artes gráficas le permitía mayor producción y mejores calidades de diseño, reproducción e impresión.

Si Cao transita el cambio que transfigura la caricatura satírica del siglo XIX a la síntesis expresiva propia del nuevo siglo, una potente inflexión aportarán artistas como Alejandro Sirio, Juan Carlos Alonso y Julio Málaga Grenet, cuyos refinamientos e hibridación de fuentes marcarán la multiplicidad y el sentido del diseño moderno en la producción de portadas impactantes, en la segunda década del siglo, en pleno intercambio con el cartelismo y otros influjos, lenguajes de corrientes que se popularizaban gracias a ellas. La portada de las revistas ilustradas se convierte a partir de entonces en soporte difusor para nuevas expresiones. ■



Julio Málaga Grenet

Un año de guerra
Técnica mixta, 63 x 38 cm
En *Caras y Caretas* n.º 880
CyC, 14 de agosto de 1915
Colección MUDI



Arturo Lanteri
Un taller de fotograbados "Modern-style"
Tricromía en *Humorismo Porteño*, 1925

NOVA MAS.

Bombardero
alpha 65 cm.



Tinta
Recreación para el 50° aniversario
Archivo Editorial Atlántida

(tapas)
Billiken n.º 1
17 de noviembre de 1919

The Saturday Evening Post
21 de noviembre de 1914
Ilustración de Joseph C. Leyendecker

APLICAR EN

• imágenes de la • NIÑEZ

Es llamativa la ausencia de niños en las primeras series de historietas de factura local, en tanto predominan como protagonistas en varias de las modélicas series de cómics norteamericanos que desde 1908 se publicaban en Argentina bajo la indicación “Para Los Niños”, inaugurando en los semanarios secciones para un segmento que ya se advertía (alfabetización como razón de Estado mediante) como potencial consumidor de lectura periódica. El primer argentino, Nenucho, de González Fossat (1928), no estaba dirigido a ese segmento: un pibe fumador, tramposo, que persigue “nenuchas”, es más el objeto de un humor para adultos fundado en la transgresión del niño en su asalto al universo de la adultez, que a diferencia del cómic yanqui y particularmente del inglés, no aparece en nuestro medio como antagonico: escuela y familia son absolutamente incuestionables y auspiciarán a las revistas. Así, las representaciones del modelo Niño en las portadas de las publicaciones específicas exponen una trayectoria que ha precisado más pactos que rupturas para emanciparse. En ejemplar contraste ha quedado fijada la sorprendente portada del primer número de *Billiken* (1919), donde la desfachatada postura del granuja desaliñado instala “la revista de los niños” desde la imagen del peor niño aceptable, solapado cómplice local de los atorrantes que en los cómics yanquis convulsionan el orden doméstico (*Los Niños Terribles*, publicada en Argentina desde 1908) o se mofan elegantemente de las moralejas (*Manucho y su perro Calderita*, desde 1919), pero la suya es apenas una imagen de pesadilla hogareña. Ante esta proclama de independencia, y con el apoyo de la continua evocación a esa imagen, *Billiken* se instituye en la memoria como la primera revista para niños de la Argentina.

Sin embargo, catorce años antes, el propio Constancio Vigil había sacado *Pulgarcito* (1904), claramente definida a captar a aquel público lector. De idéntico formato era *PBT*, lanzada dos meses después, proyectando en su prospecto la misma orientación (“Semnario Infantil Ilustrado”; e “Instructivo”). Ambas apelaron en sus portadas a las figuras de niños que las emblemataran: *Pulgarcito* y *Pebete*. En la primera para interpelar a los gobernantes, y en la segunda para erigirse en símbolo de inmaculada independencia. Ambas revistas modificaron su pro-

puesta inicial: *PBT* ya en el segundo número amplió el alcance a “Semnario Infantil Ilustrado (Para niños de 6 a 80 años)”, y *Pulgarcito* fue reorientándose al incorporar paulatinamente contenidos para adultos hasta desplazar casi por completo los instructivos y recreativos. En ambas, la figura del niño es apologetica, creada en función de lo que representa para juzgar al adulto. El niño es La Pureza. Así se figuraron en el siglo anterior las representaciones de Juan Pueblo y de La Patria.

Prospecto de lanzamiento
de *PBT*
Agosto de 1904
Ilustración de Navarrete



Pulgarcito n.º 3
1º septiembre de 1904



Bolita. La mejor revista para
todos los niños n.º 2
3 de septiembre de 1931

En el extremo opuesto, el pibe del lanzamiento de *Billiken* número 1 —imagen de J. C. Leyendecker— les guiña el ojo a los pibes, y se retira inmediatamente para dejar paso en las portadas a un apacible universo teatral de juegos austeros, en escenas de muñecas de porcelana, donde los niños lectores se asoman a contemplarse mientras actúan de niños, hasta que Lino Palacio, en 1936, tras ilustrar bajo seudónimo las tapas de la extraordinaria y breve *Bolita* (1931), recompone para *Billiken* la complicidad creando escenas que liberan a las figuras de los niños de posar como arquetipos para la infancia, en una di-

mensión más significativa: la infancia misma aparece como período de indagación plena, donde lo nimio es insólito y donde los chicos son capaces de dialogar con todas las cosas. A los escenarios cotidianos, mayormente domésticos, son los niños en su exploración quienes los dotarán de excepcionalidad. Los chicos comienzan a aparecer entonces como figuras vivas en las portadas de sus propias revistas, aquellas que acompañan el programa escolar y se ofrecen como complementos recreativos. Porque en las otras, las de historietas cómicas, los chicos ya tienen sus propias series, animando travesuras o embar-

cándose como aventureros en versiones infantiles de personajes adultos, como *Patoruzito*. Para entonces Vigil ha demostrado su acierto: el segmento es el más grande entre los lectores de periódicos, y la industria editorial se sirve de una fórmula implacable, la adaptación. Los clásicos literarios de aventuras, la reproducción gráfica de recursos de la animación, la comicidad atemporal del slapstick, los concursos, los premios, la propaganda de productos incorporada al lenguaje de las historietas y el humor, los otros medios. Casi ninguno de estos contenidos aparece en las ilustraciones de las portadas durante décadas. La so-



Oscar Soldati

Una oradora
 Témpera y lápices, 36 x 27,5 cm
 En *Billiken* n.º 19
 Editorial Atlántida
 12 de marzo de 1920
 Colección MUDI

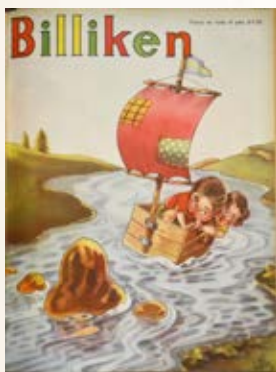
briedad de *Billiken*, o antes, de *Figuritas* (1936-1943), preservaba a la niñez de reclamos propagandísticos en sus tapas. La propaganda del primer peronismo (*Mundo Infantil*, 1947) o la institucional de las efemérides patrióticas, se ilustra en las tapas con fotografías o dibujos de cuidadosa austeridad.

Si la cinematografía suministró a las revistas una infinidad de modelos, en intercambio a veces mutuo, la televisión conmocionó los productos editoriales amenazando sustraer lectores. En los años 60, impulsado por el éxito de la tira televisiva y valiéndose del irresistible encanto de sus creaciones, García

Ferré implanta en las portadas de las revistas escolares el modelo de Patoruzito (y retoma los personajes autorreferenciales homónimos de los primeros ensayos de revistas para niños): Antejito (1964) es la figura nuclear fija de todas sus tapas. Con el tiempo, los personajes que fascinan a los chicos desde otras fuentes se apoderan de las tapas, en un largo tránsito que fue desde las diferentes formas de retrato del niño a la emulación gráfica de su propio imaginario a partir de la capacidad evocativa y creadora de los autores, y de la hibridación de lenguajes y formas inesperadas, como la expresión caricaturesca. Es lo

que ofrece *Humi* (1983), donde hasta los próceres aparecen reconfigurados al impresionar desde una sensibilidad expedita, "de niño".

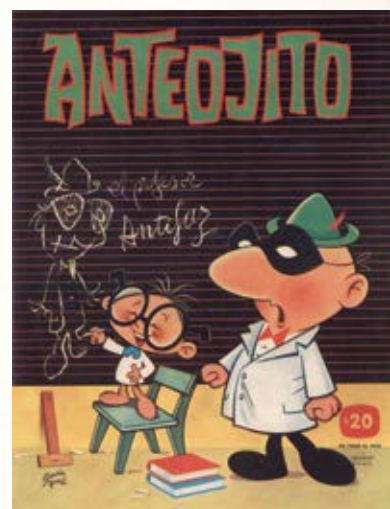
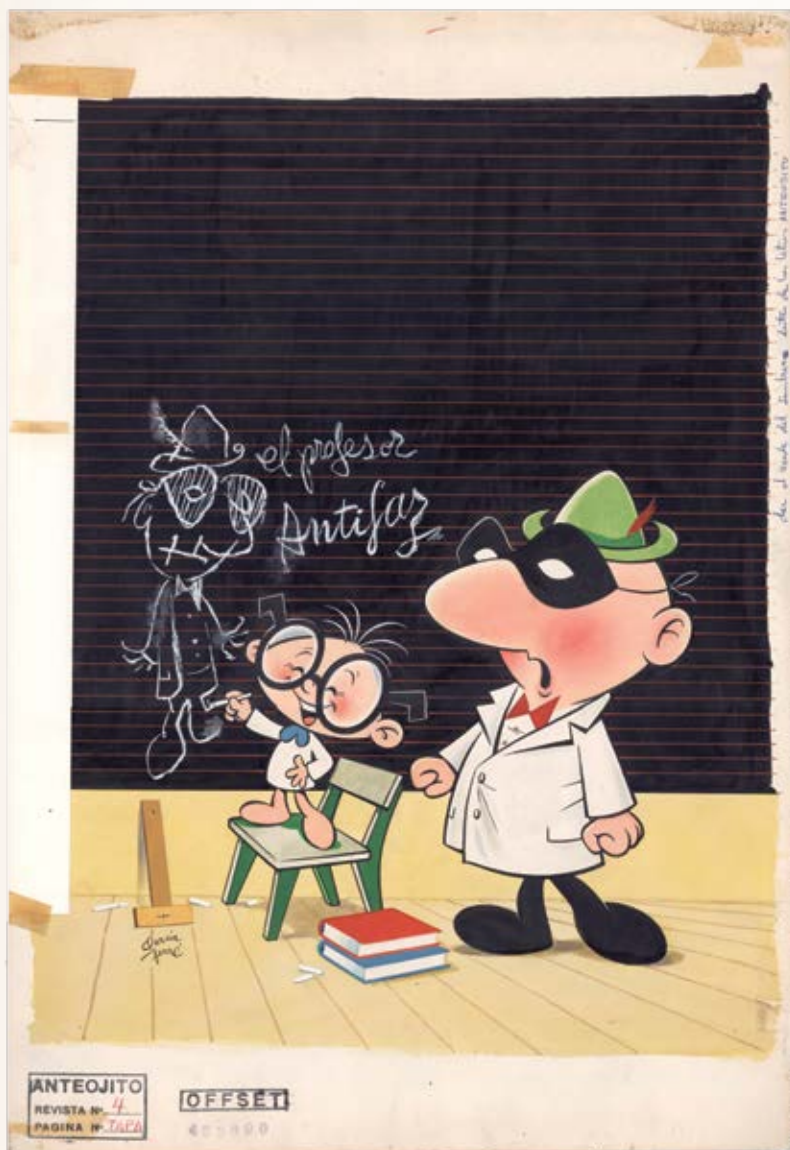
Complicadas por la desigual competencia contra nuevos medios tecnológicos, las ilustraciones resisten desde algunas pocas publicaciones periódicas, apenas diferenciadas del libro infantil por el andamiaje de su diseño, en un lugar de repliegue donde se restaura el espacio de complicidad propia de la lectura de lo gráfico, que difiere de los productos de esos dispositivos, en tanto su capacidad de mutar lo que es *para los niños* en lo que es *de los niños*.



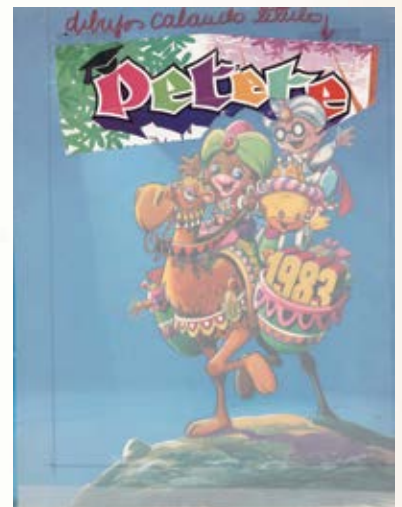
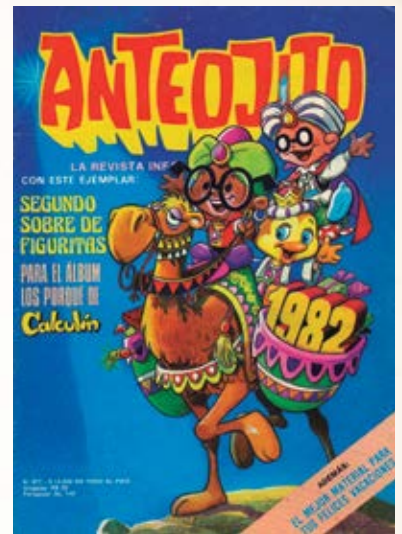
Lino Palacio

Tinta y témpera, 50,5 x 31,5 cm
 En *Billiken* n.º 1441
 Editorial Atlántida
 30 de junio de 1947
 Colección BN (Biblioteca Nacional)





Manuel García Ferré
 Boceto en lápiz, 36,5 x 27,5 cm
 Témpera y tinta, 48 x 33,5 cm
 En *Anteojito* n.º 5
 Editorial Julio Korn, noviembre de 1964
 Colección García Ferré



De 1925 tapas de *Anteojito*, yo hice sólo 1500. Tras los primeros números que realizaba el propio García Ferré, trabajábamos en un equipo, y luego que mis compañeros se metieron de lleno en los largometrajes, hice toda la ilustración. Pero siempre García Ferré conservaba con gran cuidado sus criaturas, los personajes de la editorial. Por ejemplo me pedía regularmente que no los estire tanto: “Que no se le escape el personaje”, me decía.

Para el color yo incorporé un recurso aprendido de Abel Ianiro: agregar a la acuarela o a la tinta anilinas para colo-

rear fotos. Ello reforzaba la luminosidad del original, ante la pérdida que sufría en los impresos. Hoy casi no hay pérdida porque la ilustración va de máquina a máquina.

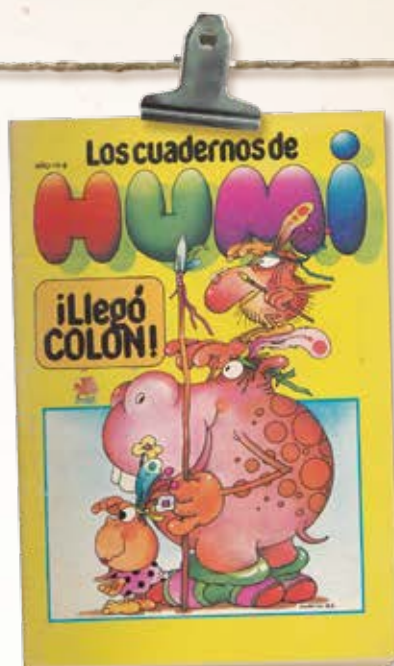
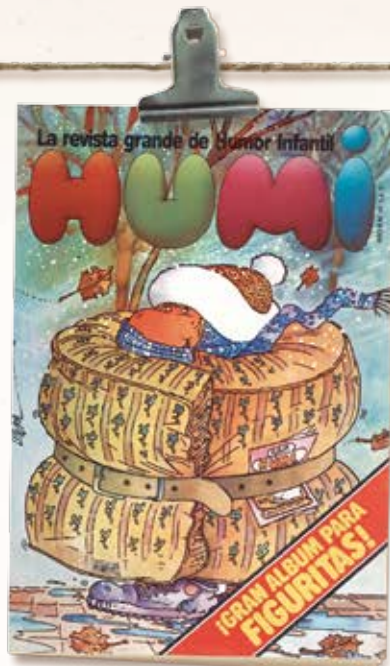
Jorge de los Ríos

Jorge de los Ríos

Reyes Magos
 Técnica mixta, 34 x 26 cm
 En *Anteojito* n.º 887
 Producciones García Ferré, 31 de diciembre de 1981
 Republicado con *insert* de otros personajes en *Petete* n.º 52
 Producciones García Ferré, diciembre de 1982
 Colección BN, donación del autor

Carlos Nine
Día del periodista
Acuarela, 32,5 x 26 cm
En *Humi* n.º 37
Ediciones de la Urraca, 1984
Colección del autor





.....

Humi surgió en un brote de entusiasmo, de los que vienen de un remolino arbitrario de ideas sueltas dentro de un oficio, que cuajan en un “¿Dale que hacíamos...?”. Y allí empieza el juego.

Como siempre sucede, todos nos hablábamos a nosotros mismos cuando éramos chicos, y la función docente, con el calendario escolar, iba a parar a donde era más natural, al cuaderno. De ahí las separatas coleccionables claramente tituladas “Los cuadernos de Humi”, con sus propias portadas. Pero incluso allí no queríamos sermones, sino contar (y que nos contaran) con gracia y entusiasmo.

..... **Laura Linares**



Jorge Limura
 Invierno
 Acuarela, 48 x 34,5 cm
 En *Humi*, n.º 19
 Ediciones de la Urraca, julio de 1983
 Colección del autor

Raúl Fortín
 ¡Llegó Colón!
 Tinta y acuarela, 38 x 26 cm
 En *Los cuadernos de Humi* n.º 4
 Ediciones de la Urraca, octubre de 1982
 Colección Hernán y Francisco Fortín



Carlos Meglia
 Como cuidar a su perro
 Acrílico, 48,5 x 50 cm
 En *Cordones Suelos* n.º 3
 Editorial Cordones Suelos, 26 de abril de 1988
 Colección Patricia Killian y Lucas Meglia





• En las ilustraciones de Dombret y Trillo las imágenes no se centran en niños sino en escenas propias de una conjetural literatura infantil, como instancias de un relato en el que el imaginario de los libros para chicos ha asaltado la portada de la revista.

Lara Dombret / Matías Trillo

Polizón

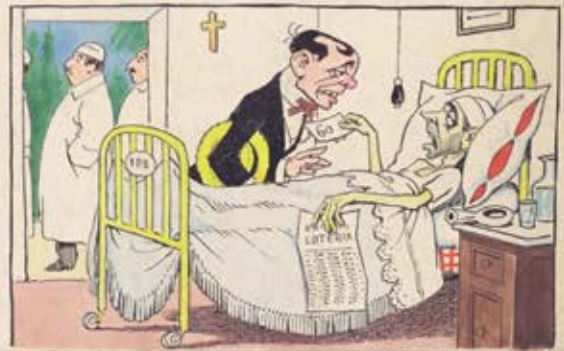
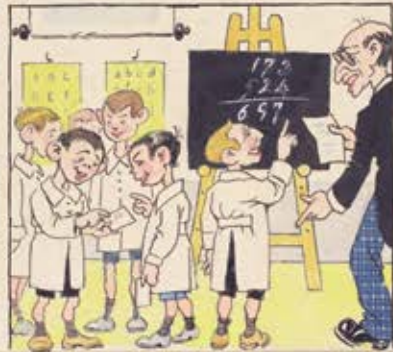
Técnica mixta y proceso digital

En *Jardín de Genios* n.º 85

Clarín, junio de 2010

Colección de los autores





EL RECURSO DEL HUMOR

En el principio mismo de la gráfica periódica, el humor fue una potencia reactiva. Del volante colonial donde un burro vivaba al Rey a las estampas de Bacle que ridiculizaban la moda, la observación crítica y la exposición satírica instituyen una tradición gráfica para un país que recurrió a ella como barricada, como bálsamo y como amplificación de opiniones, anhelos y fantasías soterradas por el ninguneo o la mordaza.

Irónica o lacerante, mercenaria o militante, la caricatura política se prodigó en la conformación de una Argentina transida de virulentos antagonismos que se resolvían con la socavación del opositor, hasta que en el cambio de siglo, en plena revolución de la prensa masiva, reinaba por su capacidad expresiva como lente insoslayable para una mirada desvelada de la realidad entera.

En el quiosco las portadas de humor gráfico se ofrecieron como trinchera, refugio u oasis: el imprescindible carnaval en papel para cada día. Cartelismo de aquello que sólo es tolerable bajo la máscara de la broma, ha expuesto la verdad desnuda de gobernantes, clanes, ciudadanos y forajidos, saludándolos con su reverencia de bufón. Los macaneos del *reporter* Sarrasqueta son elocuentes en la ampliación del objetivo: con su mueca tétrica ya pone en cuestión las costumbres y el costumbramiento.

Las tapas de humor dicen en perspectiva mucho más que aquello que se propusieron. Salta a la vista en la Parca que nos saca la lengua en la *Satiricón* de marzo de 1976, pero también en las voluptuosas chicas-adorno de Divito en su contraste desmesurado con mariditos pusilánimes y energúmenas matronas: realidad y fantasía que refracta la realidad especularmente y cuestiona: de qué lado está la deformación. El humor gráfico fue uno de los más efectivos bordados del entramado cultural para los diferentes sectores sociales, no sólo por la exposición simpática de sus tipos, sino también por la valorización ("puesta en valor") de sus creatividades. Tanto *Hortensia* desde la Córdoba del negrazón, como el *Conventillo...* de Torino y las elegantes parodias de Landrú habilitaron el quiosco en su función de libre parlamento de tinta y papel.

Tras haber devuelto al humor a su matriz satírica, con el cierre de Ediciones de la Urraca se terminaron las revistas de humor gráfico de alcance nacional en una trayectoria recípro-

ca a la progresiva banalización de la transgresión al institucionalizarse como rutina: cuando el rey asume su desnudez y toda la corte lo imita, el bufón se queda sin trabajo. Lo presagia Alonso en *Los apuros de un dibujante*, viñeta de *Caras y Caretas* de 1913: "Antes se podían hacer caricaturas porque había grandes hombres; pero ahora que todos son caricaturas, no se sabe qué hacer". ■

Manuel Redondo

[Sarrasqueta y las Quinielas]
Tinta, 56 x 36 cm
En *Caras y Caretas* n.º 1207
Noviembre de 1921
Colección MUDI





Arturo Lanteri
 [M. T. de Alvear]
 Lápices, tinta y témpera, 50,5 x 34,5 cm
 En *Humorismo Porteño* n.º 13
 s. d., 17 de enero de 1925
 Colección Arturo Levaggi

Del álbum a la revista Formato apaisado

El álbum de caricaturas aparece en nuestro país a inicios del siglo XX como porfolio o carpeta contenedora de las láminas de artistas individuales y como volumen encuadernado donde los dibujos se publican insertados en las caras impares de cada página.

Tras las series del dibujante Pelele, *Gente Conocida*, su colega en la organización del Salón de Humoristas de 1917, Ramón Columba, publica el *Álbum de la Guerra* hacia 1920, al tiempo que Diógenes Taborda compila periódicamente sus viñetas de la sección "Hípicas", de *Crítica*, en sus propios álbumes *monos de Taborda*.

Animado por estos antecedentes, Columba lanza en junio de 1922 su propio álbum, de formato apaisado, en plan de entregas periódicas inicialmente bimestrales: *Páginas de Columba*. Impresa a una sola cara, la publicación va modificando su frecuencia a mensual y en pocas entregas ya se imprime a dos caras. La portada, que inicialmente consistía en la carátula en cartulina con el dibujo impreso en papel y pegado, pasa

a imprimirse en offset a colores, en tanto comienza a publicar obras de otros autores e inicia un suplemento infantil de colaboraciones que se pliega en su interior para calzar en el apaisado; y luego la lleva a adoptar el regular formato vertical, ampliando los contenidos y abarcando un mayor espectro temático que convierten a la revista, en perspectiva, en la primera de exclusivos contenidos cómicos. Así ha transitado en apenas un año el veloz y progresivo camino del álbum individual de caricaturas a la moderna revista de humor y, algunos años después, con el cambio de formato, su suplemento de colaboraciones, donde debutaron Dante Quinterno y González Fossat, se desprenderá con entidad propia y surgirá una de las primeras revistas de historietas argentinas, *El Tony* (1929).

La revista apaisada que inaugura Columba y que adoptará luego Quinterno para su semanario *Patoruzú* (1936) identifica en los quioscos desde entonces a una larga sucesión de revistas de historietas. Este formato será aprovechado económicamente para recuperar para la industria los recortes de papel de descarte (se utilizaron hasta tamaños minúsculos, *Rayo Rojo* en 1951 llegó a medir 6 cm). Las regulares crisis de pro-

visión de papel, de las que se da cuenta desde la época de la primera guerra europea, fueron capeadas gracias a él.



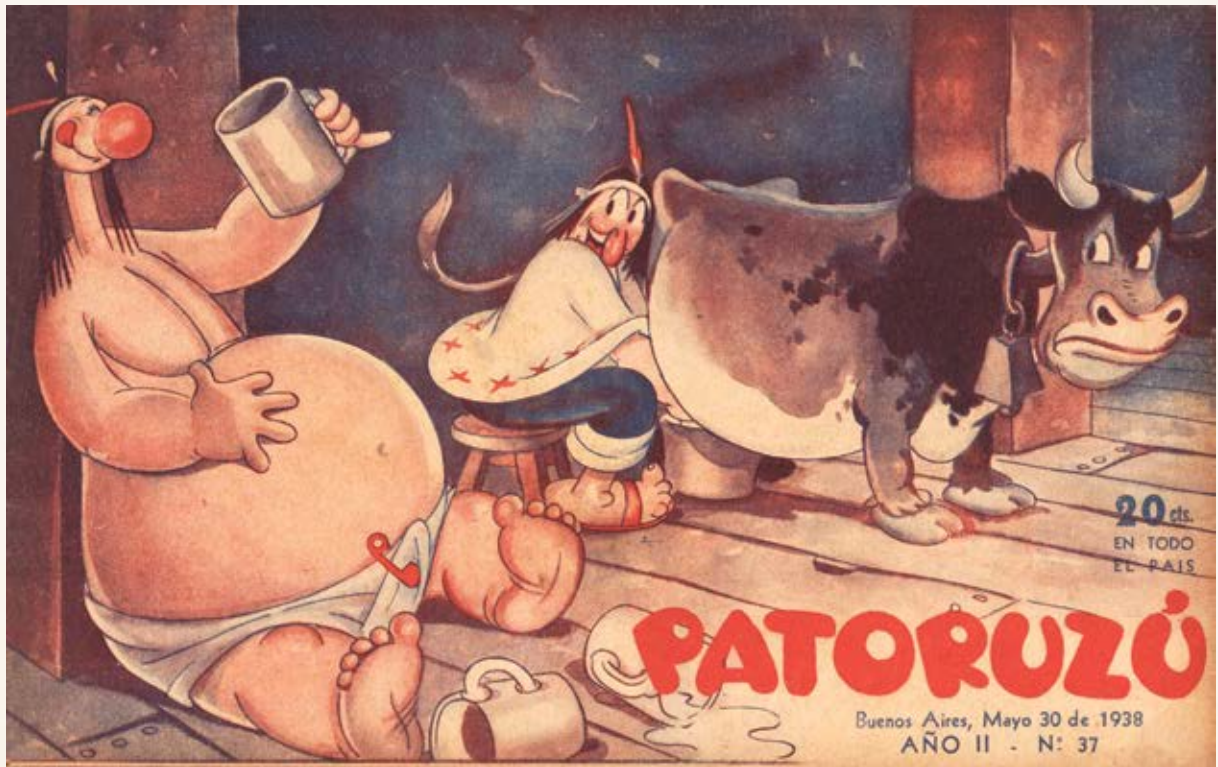
Páginas de Columba n.º 1
Edición del autor, junio de 1922



Ramón Columba

[Luis Ángel Firpo]
Tinta, 37,5 x 54,5 cm
En *Páginas de Columba* n.º 7
Páginas de Columba,
junio de 1923
Colección Ramón
Columba





Dante Quintero

Témpera, 24 x 37,5 cm

En *Patoruzú* n.º 37

Sindicato Dante Quintero, 30 de mayo de 1938

Colección Martín Quintero

Expertización:

Esta portada fue indicada por Quintero, pero no es de él. El soplido del caballo es temeroso, poco expresivo: no es Quintero. Si lo hubiera hecho él, Pampero habría resoplado en serio. El pelo es el pincel seco de Romeu, demasiado prolijo. La mano del indio responde a los dibujos de la película, y la posición del personaje es de Lovato. La tipografía no va con la tapa. La manera de poner el color plano y con serrucho para ablandar el contorno evitando el esfumado, sí es clara indicación de Quintero.

Guillermo Roux



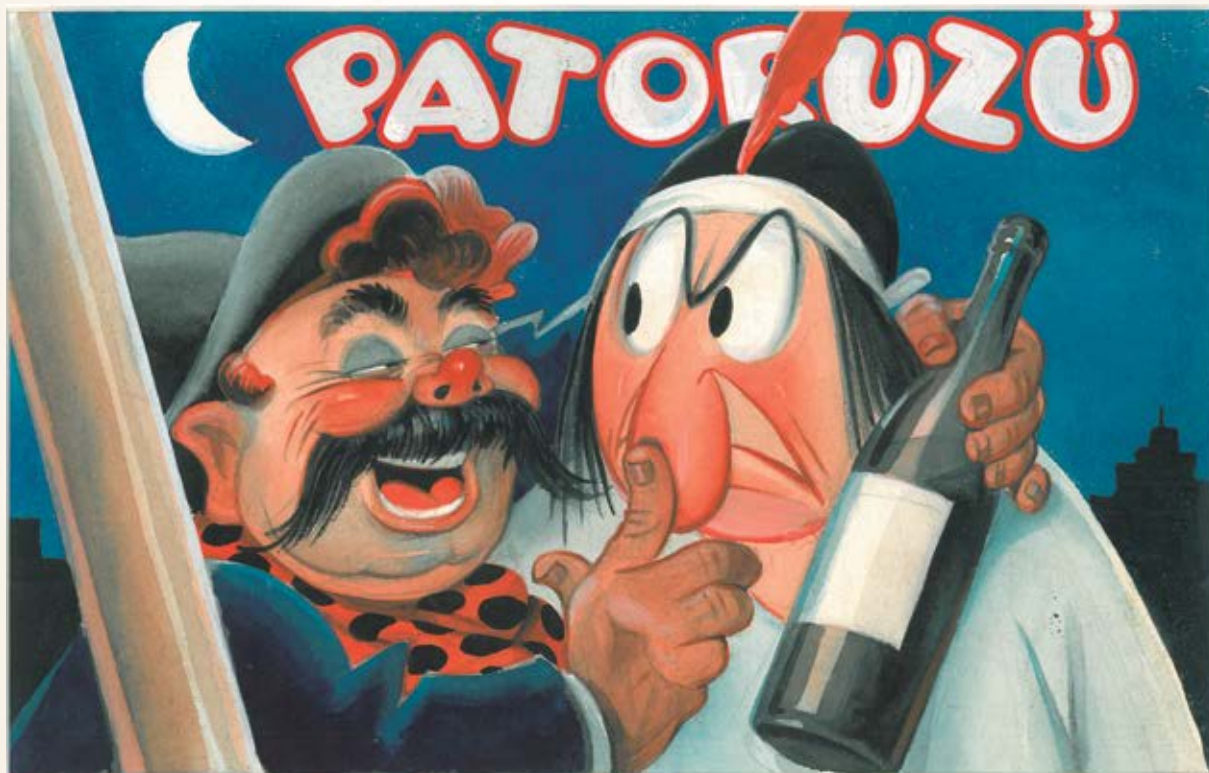
AA. VV.

Témpera, 35,5 x 45,5 cm

En *Libro de Oro Patoruzú*

Editorial Dante Quintero, diciembre de 1943

Colección Martín Quintero



Dante Quintero

Témpera, 24 x 33 cm

En *Patoruzú* n.º 47

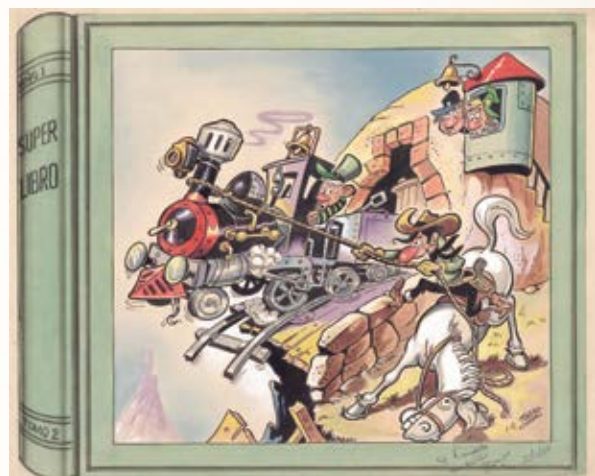
Sindicato Dante Quintero, 8 de agosto de 1938

Colección Martín Quintero



La cosa sensual de las minas de Divito no entraba en la ideología de Quinterro, que no las quiso. Pero las chicas terminaron vistiéndose como Divito las hizo, porque Divito “creó” un tipo de mujer. Es esa inserción, esa capacidad que tenía el dibujante de transformar el mundo en lo que el historietista o el viñetista imaginaban, porque ponían en dibujo lo que la gente soñaba. Es un valor enorme, y pensar que no se lo llamaba arte. Era una cosa de segundo orden, por popular. Lo tachan de “dibujo comercial”... Y no había nada más integrado que eso.

Guillermo Roux



Adolfo Mazzone

[Capicúa]
25 x 35,5 cm
Témpera y tinta, máscara de indicaciones en tinta
En *Capicúa* n.º 91
Editorial Mazzone, diciembre de 1962
Colección BN. Donación Mazzone

Héctor Torino

26,5 x 34,5 cm
En *La barra de Pascualín Extra* n.º 2
Editorial Torino, 1959
Colección Toni Torres

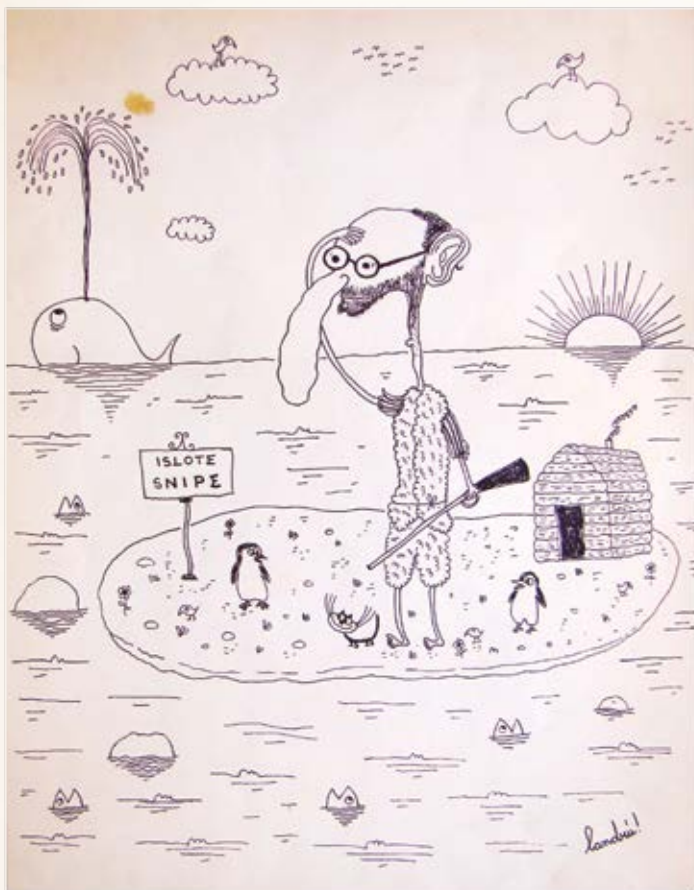
Guillermo Divito

34 x 24,5 cm
En *Rico Tipo* n.º 532
s. d., 23 de marzo de 1955
Colección Eduardo Orenstein

Rico Tipo



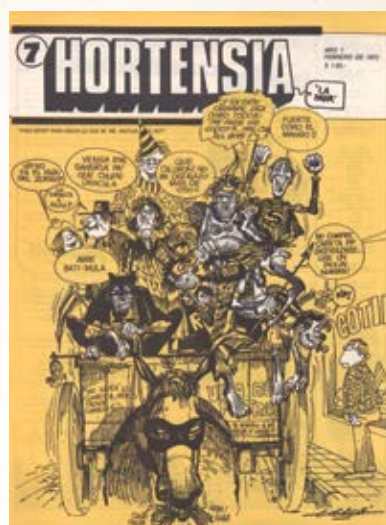
1950
MILANO



• Con la edición de *Tia Vicenta*, Landrú reconfigura el humor político con ingredientes de cuño propio. Su línea austera, que potencia cada elemento dibujado, y el uso de generosos espacios en blanco, junto a la edición de las portadas a dos colores de los primeros años –los mismos de *Hora Cero*. suplemento *Semanal*, en tanto ambas se producían en la misma imprenta–, van a resultar influencias de extensa trayectoria.

Landrú
 [Arturo Frondizi]
 Tinta, 35,5 x 24 cm
 En *Tia Vicenta* n.º 55
 Martes 26 de agosto de 1958
 Colección Horacio J. Spinetto





Cuando salió *Hortensia* en 1972, acá en Córdoba no había medios para hacer cuatricromía. Después hubo ofertas de hacerla en Buenos Aires, pero hubiéramos perdido el *savoir faire*. Así que la tapa durante muchos años salió a dos tintas, y sólo en los últimos tiempos de Cognigni en cuatricromía. Pero las que tenían el sabor a peperina eran las de dos colores, y llegaron a tal grado de popularidad que a una tinta negro-verdosa que habíamos inventado para darle identidad, la fábrica la nombró "Tinta Color Hortensia".

Roberto Di Palma

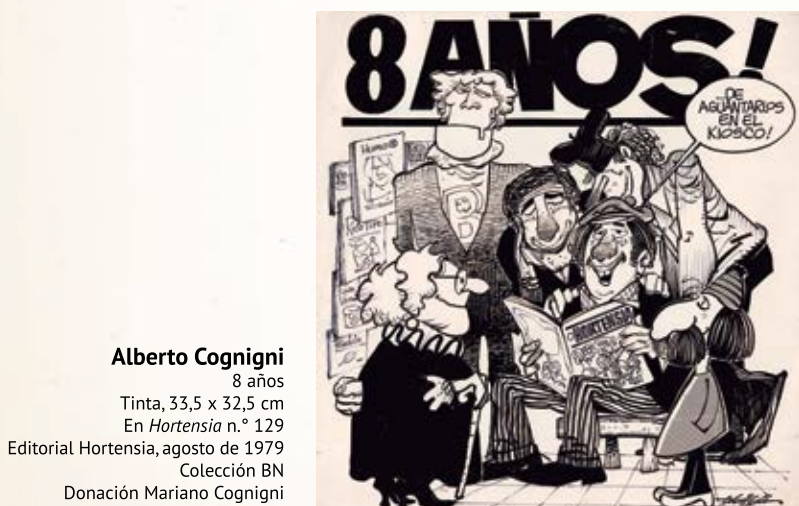
Alberto Cognigni

Tinta con aplique, 45,5 x 33 cm

En *Hortensia* n.º 7

Editorial Hortensia, febrero de 1972

Colección BN. Donación Mariano Cognigni



Alberto Cognigni

8 años

Tinta, 33,5 x 32,5 cm

En *Hortensia* n.º 129

Editorial Hortensia, agosto de 1979

Colección BN

Donación Mariano Cognigni







Andrés Cascioli
 Los asquerosos
 Técnica mixta, 37,5 x 26,5 cm
 En *Satiricón* n.º 16
 Editores Asociados, marzo de 1974
 Colección Nora Bonis



Oskar Blotta
 Sati
 En *Satiricón* n.º 23
 Editores Asociados, diciembre de 1975

Andrés Cascioli
 El Sol del 25 viene asomando
 Técnica mixta, 44 x 35 cm
 En *Satiricón* n.º 7
 Editores Asociados, mayo de 1973
 Colección Nora Bonis



Alberto Bróccoli
 Técnica mixta, 37 x 32,5 cm
 En *Mengano* n.º 8
 Editorial Julio Korn, 9 de diciembre
 de 1975
 Colección BN. Donación Betina
 Bróccoli



Andrés Cascioli
 Hermanos
 Técnica mixta, 46 x 45,5 cm
 En *Chaupinela* n.º 1
 Ediciones de la Urraca, noviembre
 de 1974
 Colección Nora Bonis

Andrés Cascioli poseía una gran versatilidad artística, pero la utilizaba no para que lo vieran a él sino por su convicción como editor de que la tapa de una revista o de un libro requería un estilo u otro. Y si había alguien mejor que pudiera hacerlo, lo habilitaba.

En algunas de las tapas de *Chaupinela*, suerte de enganche entre *Satiricón* y *Humor*, pueden verse esas decisiones y sus resultados.

Oche Califa





Juan Izquierdo Brown / Andrés Cascioli

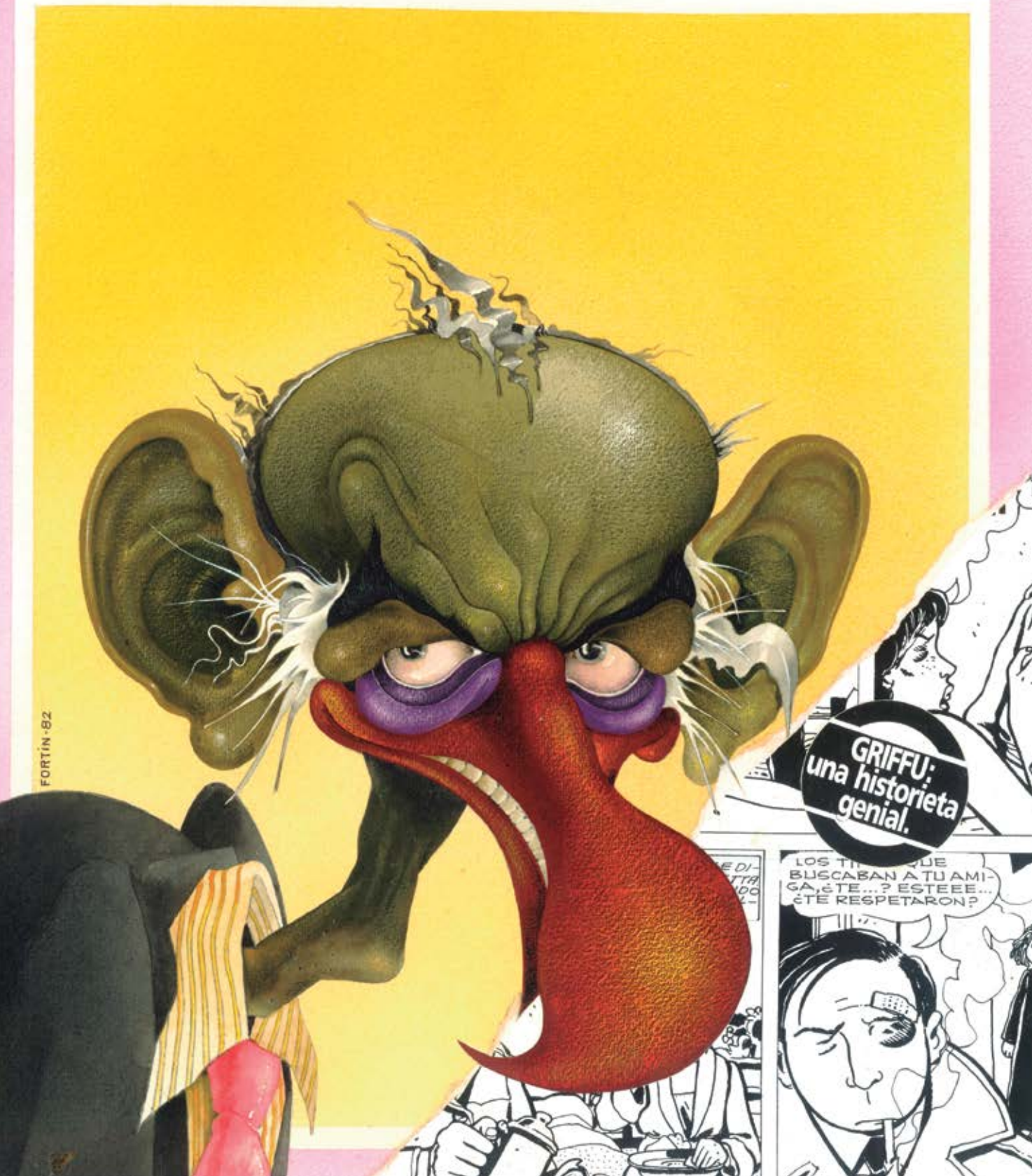
La democracia que les dejamos

Técnica mixta, 45 x 33 cm

En *Humor* n.º 107

Ediciones de la Urraca, junio de 1983





GRIFFU:
una historieta
genial.

LOS TI... QUE
BUSCABAN A TU AMI-
GA, ¿TE...? ESTEEE...
¿TE RESPETARON?



Raúl Fortín
 [Buitre]
 Técnica mixta
 SuperHumor n.º 16
 Ediciones de La Urraca,
 abril de 1982
 Colección Francisco y
 Hernán Fortín



Raúl Fortín
 Caza del jabalí
 Técnica mixta, 26 x 24 cm
 En *Humor* n.º 97
 Ediciones de La Urraca,
 enero de 1983
 Colección Francisco y Hernán Fortín
 Esta parodia a la portada de
 Weekend se publicó en una página
 interior del número de *Humor*
 secuestrado por la policía.



Carlos Nine
[Menem y Amalia Fortabat]
Acuarela, 33 x 23 cm
En *Humor* n.º 246
Ediciones de la Urraca,
junio de 1989
Colección del autor

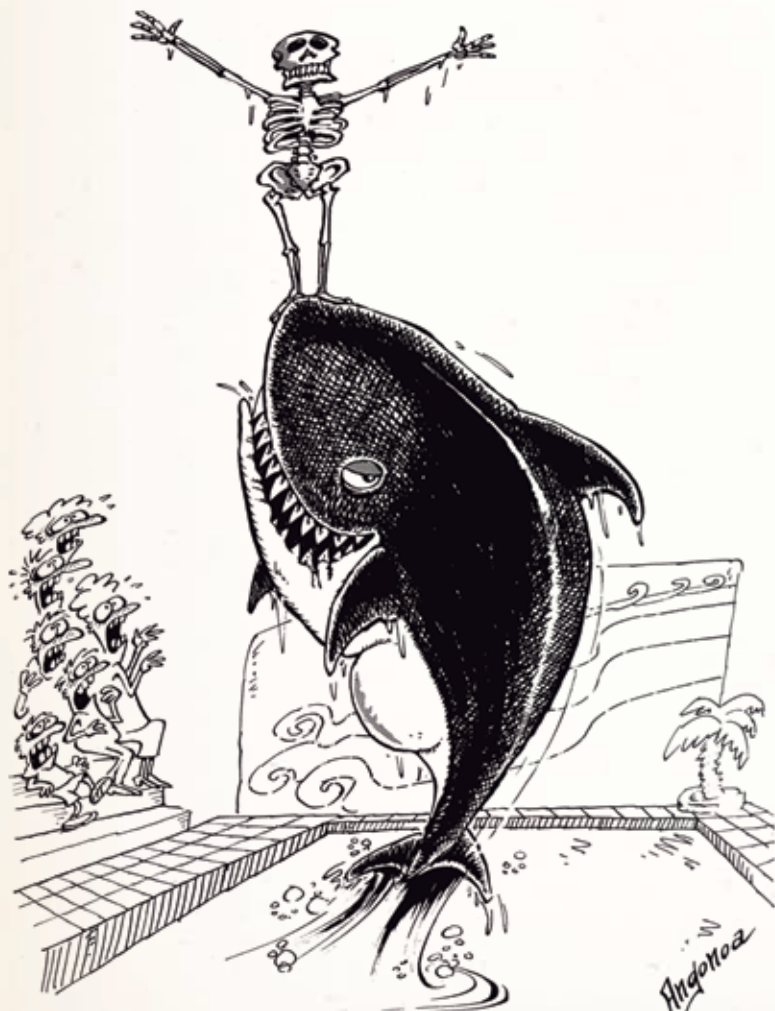




Al principio entré como colorista, y después hice todo el trabajo de tapa durante nueve años. Agarré casi todo el periodo de Menem. Después empecé a hacer algunas el Tano [Cascioli] de vuelta, y yo fui al interior de la revista porque ya se venía la etapa de declive editorial y el Tano pensó que al volver a hacer la tapa levantaría la venta. No ocurrió eso.

Un problema de concepción: es muy jodido competir con Menem haciendo chistes. El chiste más grande era que Menem haya sido presidente, y contra eso... Cuando vino Menem tendrían que haber hecho otro tipo de revista. No humorística. Trágica si se quiere. Porque otra consecuencia de ese gobierno es que se acabó el humor. Clausuró el humor, hizo todos los chistes.

Carlos Nine



José Angonoa

Orca y entrenador
Tinta, 28 x 21,5 cm
En *La Murga* n.º 7
H&H Editores, marzo de 1999
Colección del autor

No está muerto quien dibuja

En uno de los últimos intentos por rescatar el staff de la revista *Humor*, se creó *La Murga*, una publicación llena de buenas intenciones que no logró transmitir a los lectores el clima festivo que imponía su nombre.

Ante esa adversidad se comenzó a transitar otro camino, porque el anterior estaba "registrado" y entonces, de las cenizas surgió *La Morgue*, un suplemento lleno de "malas intenciones", que dando vuelta la revista tenía su propia tapa. Paradójicamente, *La Morgue* buscaba revivir el espíritu perdido.

Eduardo Maicas

EL GORRION

10
Cts

Boletín Infantil

Miércoles 17 de Julio de 1940

Nro. 398

Buenos Aires



★
El viento impulsaba la embarcación hacia la costa, y todo el esfuerzo por desviarla hubiera sido inútil. "¡Nos estrellamos contra las rocas!", exclamó Simón.



Las olas jugaban con el barco como si fuera un corcho. Se oyó un estruendo y la embarcación se estrelló contra las rocas, a la vez que trozos de hierro y madera se esparcían en todas direcciones. El viento continuaba empujándola, como si aún no estuviera conforme.

★
Pero los valientes hermanos Truman no perdieron la serenidad y alentaron a sus compañeros a echarse al mar, para alcanzar tierra firme. En este nuevo percance perdieron la vida algunos tripulantes, quedando tan sólo un puñado de hombres.



Los Caballeros de la Espada



★
Sin ropas, heridos y exhaustos, cuando estuvieron en tierra firme encendieron una hoguera, alrededor de la cual se reunieron. "Simón conoce esta tierra, y él nos servirá como guía," dijo Derek.



★
Caminaron días y días sin hallar seres humanos, hasta que por fin vieron una caravana que avanzaba lentamente, en pleno desierto. Viendo que sus compañeros iban a acercarse imprudentemente, Derek ordenó: "Escóndanse".

LA PROMESA DE LA AVENTURA

Indiferente a mecánicos compromisos con la actualidad que afecten su soberanía temática, la portada de la revista de historietas sólo acató un mandato: incitar en su convocatoria a la lectura más hedónica que existe. Pero hasta llegar a definir una forma donde la sola imagen gráfica pudiera por sí misma identificar ese lenguaje, asimiló para sí los estereotipos de los géneros y fuentes que la surtieron desde un principio. En una primera instancia, donde simple y económicamente emulaba los cómics ingleses, la revista de historietas argentina salió a exponerse desnuda al quiosco: la revista era de historietas porque portaba una en la tapa. Luego veló sus contenidos tras una ilustración sugestiva, bifurcada en dos variantes: una que identificaba al género (*Pif-Paf* y *Cara Sucia*, c. 1940), al tiempo que varios creadores (Roux, Clémen) pasaban del dibujo cómico al de aventuras, con una expresividad ajena a la intención realista, en una vuelta que suplantó el modo de representación y reconfiguró la estética; y otra, inmediata al folletín, que apelaba a signarse en el diseño (Breccia en *Tit-Bits*, 1941) en una diversidad de registros ensamblados para lograr un efecto dramático de intriga. Imponiéndose sobre la literatura popular que finalmente se recluyó en el formato de libro de bolsillo, durante décadas mantuvo el imperio de un modo característico hecho de motivos sensacionales, expresiones extremas, llana emotividad, composiciones vertiginosas y colorismo vibrante, hasta patentarse en ilustración insignia, con líneas, patrones, modos y formas intrínsecas. Consagrando una segunda fase de desnudez expositiva en la *Misterix* de Abril (c. 1952), Hugo Pratt implanta un nuevo modo de capturar la atención del lector en las revistas de *Frontera* (1956): avanzada de la galería de personajes de carnadura humana de Oesterheld, en sus portadas ofrece sus rostros *retratados* escrutando al lector. Objetos y sujetos son dibujados en escenas en perspectiva con planos que realmente pugnan por asaltar la calle. La viñeta se ha apoderado de la portada como unidad de una secuencia subversiva de la lectura tradicional: la siguiente viñeta evoluciona *hacia dentro*, en la revista.

Con esas inflexiones las portadas de aventura se instalaron en el quiosco como ventanitas a otros mundos que, por ellas, prometían estar también en éste, como pasaporte a la incursión –“evasiva”– a otras instancias de la vida anhelada: excitantes,

sorprendentes. Rodeadas de la rutina de la novedad *aggiornada* del diario y las demás publicaciones, eran una fulgente promesa: la llamada de lo insólito.

Apoteóticas, en los setenta las portadas salieron en enmascarado reflejo de la sensación epocal: escenas de violencia y “fierros”, héroes y heroínas de expresión tenaz culminan un ciclo donde se acaban las fantasías épicas. El denso, barroco universo de Chichoni de la *Fierro* (1984), parece menos el imaginario de los sobrevivientes que el de una nueva generación que sospecha que la ventura no es “sólo una cuestión de elecciones”: en un retorno a la fuente literaria, la aventura se repliega, ante el “Fin de la Historia”, en la distopía. Para muchos otros relatos, la precaución sólo habilita una mirada paródica como forma de autarquía y reciclaje de herencias. ■

Alberto Romero

Los Caballeros de la Espada

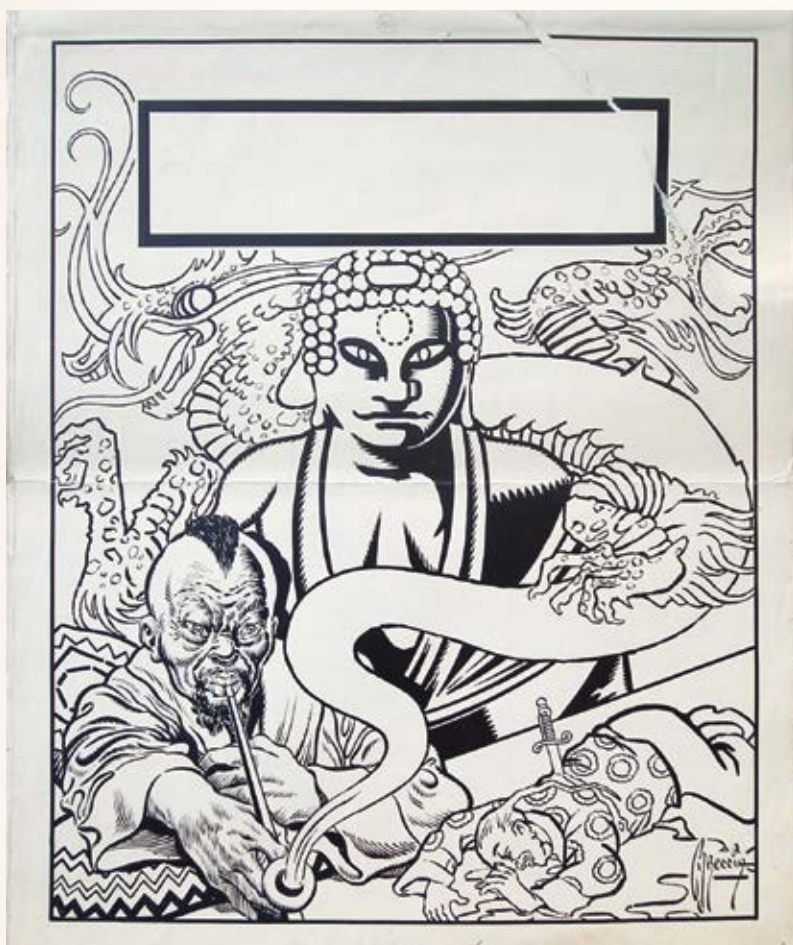
Tinta, 50 x 43,5 cm

En *El Gorrión* n.º 398

Editorial Manuel Láinez, 17 de julio de 1940

Colección BN. Donación Alberto y Norberto Romero





Alberto Breccia fue un gran lector de folletines que coleccionó hasta sus últimos días. En *Tit-Bits* Breccia diseñó, y nunca mejor empleado el término, las tapas, con genial intuición, disponiendo los diferentes elementos en un *collage*, mezclando con libertad texturas, estilos y formas. Por supuesto, la concepción era suya, pero muchas veces el dibujo principal no, porque con total desparpajo “secuestró” las figuras de otro genial dibujante, Luis Macaya, publicadas para la Colección Misterio, y las acomodó con sus dibujos y con reproducciones de fotografías de actores de Hollywood y otras fuentes.

..... Eduardo Orenstein

..... En Láinez pagaban tan poco que era la cantidad de cuadros lo que rendía. Si no copiaba, Breccia no terminaba nunca, tenía que hacer cuadros y cuadros, y tapas y tapas. Hasta que fue con Quinterno. Ahí empezó Breccia.

..... José Clémen



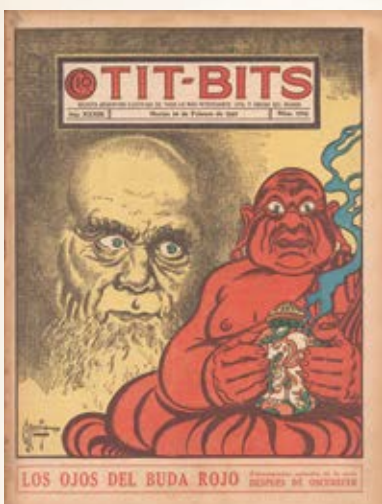
Sax Rohmer
Opio
Editorial J. C. Rovira [TOR], 1931
Ilustración de Luis Macaya en la portada



.....



Alberto Breccia
Calle de las Sombras Amarillas
Tinta, 50 x 40 cm
En *Tit-Bits* n.º 1697
Editorial Manuel Láinez, 30 de diciembre de 1941



Alberto Breccia

Los ojos del Buda Rojo
Tinta y lápiz, 50 x 40 cm
En *Tit-Bits* n.º 1703
Editorial Manuel Láinez, 10 de febrero de 1942



Alberto Breccia

Aves nocturnas
Tinta, 50 x 40 cm
En *Tit-Bits* n.º 1677
Editorial Manuel Láinez, 12 de agosto de 1941
Colección Legado Alberto Romero



Adolfo Mazzone

[Pistolero]
Témpera, 24 x 35 cm
En *Cara Sucia* n.º 40
Editorial Sello Azul, 10 de marzo de 1941
Colección BN. Donación Mazzone



(derecha) Ilustración de Raúl Rosarivo

Era muy difícil hacer la tapa de *Patoruzito*, porque había que darle una identidad, había que darle un estilo y un nuevo color, había que crearle una imagen que fuera diferente. Probaron muchos del equipo y a Quinterno no le gustaba nada. Y de repente dijo “¿Por qué no se la dan al pibe?... A ver, que pinte una tapa”. Yo pinté, y Quinterno dijo: “¡Esto!, que el pibe haga la tapa de *Patoruzito*”... y yo tenía 16 años.

Creo que aporté una visión del color menos sabia. Más espontánea. Creo que el color de las otras tapas era más el color de lo que se espera para una publicación, más entonado. Lo mío era un poco más sorprendente: eran colores inesperados.



Tulio Lovato / Guillermo Roux / Jaime Romeu

Lápiz, témpera y tinta, 32,5 x 33 cm

En *Patoruzito* n.º 93

Editorial Dante Quinterno, 17 de julio de 1947

Colección Martín Quinterno

Guillermo Roux



La prueba de Agapito

Y pinto la primera tapa y Quinterno dice: "Todo muy bien, pero bajemos y veamos como se ve en el quiosco". Yo pinté unos bocetos de la tapa con las manchas de color y las llevamos al quiosco de Agapito, que estaba ahí debajo de la editorial, y las hizo poner entre las demás revistas. Y entonces me dijo: "Mirá cómo si dejás mucho blanco, gana. O sea, no te olvides nunca del blanco y nunca te olvides del amarillo ni del marrón habano". Después vinieron muchas lecciones de sentido práctico, de qué es lo que llega: qué color llega y cómo llega.



• En el n.º 594 de mayo de 1957, tras doce años, Patoruzito e Isidorito dejaron de ser las figuras centrales de las portadas, pasando a su propia revista, las *Correías*. Bruno Premiani y Joao Mottini ilustrarán desde entonces portadas con escenas netamente de aventuras.

Joao Mottini

Témpera, 36 x 30 cm

En *Patoruzito* n.º 653

Editorial Dante Quinterno, 3 de julio de 1958

Colección Toni Torres

Guillermo Roux





◀ **Alberto Breccia**

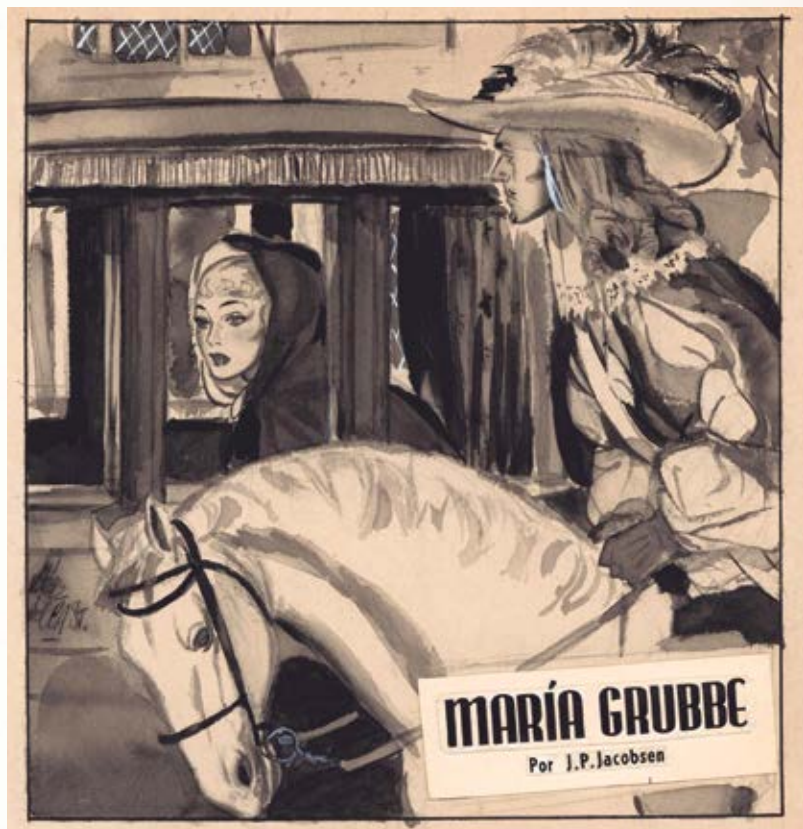
El jorobado de Notre-Dame
En *Aventuras* n.º 60,
25 de noviembre de 1947
Portada coleccionable y portada interior



Jorge Pérez del Castillo

[María Grubbe]
Tinta aguada, 28,5 x 22 cm
En *Intervalo Extra* n.º 37
Editorial Columba, mayo de 1952
Colección MUDI

• La Editorial Columba lanza en la segunda mitad de los 40 la revista *Intervalo*, que publica compactas adaptaciones de obras literarias y radiales, distinguiendo como un nuevo segmento lector de historietas al femenino, y luego *Fantasia*, llanamente de aventuras clásicas, en la que diferencia sus títulos con portadas que definen los géneros. Con las ilustraciones de Moraga y D'Adderio, entre otros, la identidad de cada título aparece entonces taxativamente singularizada en los quioscos.



▶ **Octavio Moraga**

[Otelo]
34 x 24 cm
En *Intervalo Álbum*
Editorial Columba, enero de 1961
Colección MUDI

intervalo

ALBUM



283

10 OBRAS COMPLETAS
de
Claudio M. Payva • Francois Mauriac
William Shakespeare • Eduardo Gutiérrez
Henry Grimm • John D. Carr • André Maurois
John Essex • E. Scribe • Ricardo Tudela
ENERO DE 1961

\$22.-

MORAN

OTELLO - WILLIAM SHAKESPEARE

4 colonas



Hugo D'Adderio

[Lucky Lannagan]

Técnica mixta, 17,5 x 26 cm

En *Fantasia* n.º 345

Editorial Columba, 16 de abril de 1957



Hugo D'Adderio

[Nasdine]

Técnica mixta (témpera, tinta y lápiz), 17,5 x 26 cm

En *Fantasia* n.º 306

Editorial Columba, 5 de junio de 1956

Colección MUDI



Hugo D'Adderio

[D'Artagnan]

Técnica mixta, 19 x 28 cm

En *Fantasia* n.º 320

Editorial Columba, 11 de septiembre de 1956





Plantilla editorial para portada de *Misterix*
Colección BN. Donación Claudia Zoppi

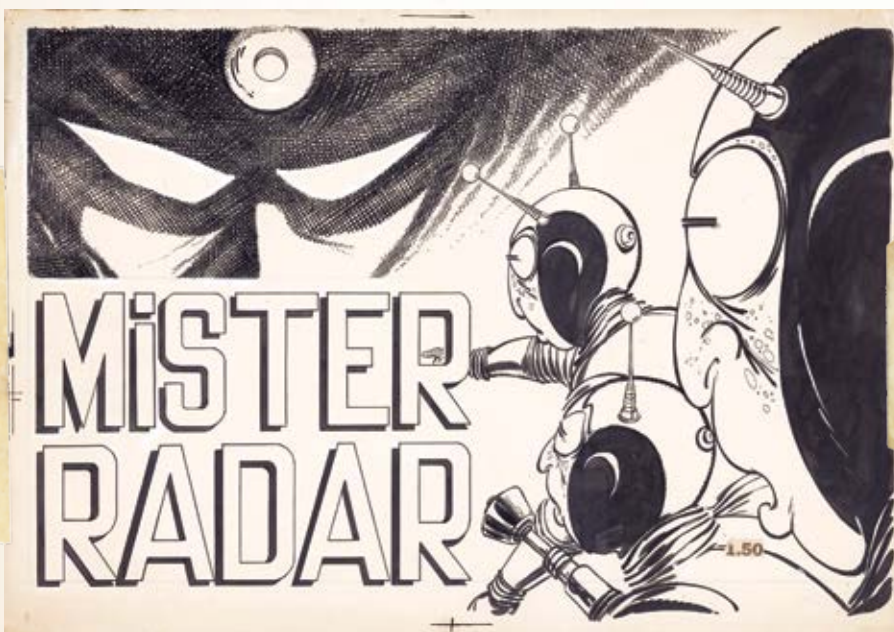
Paul Campani

[Misterix]

Tinta y máscara de color, 22 x 33 cm

En *Misterix* n.º 297

Editorial Abril, 28 de mayo de 1954



Carlos Clémen

[Mister Radar]

Tinta, 31 x 44 cm

En *Mister Radar* n.º 1

Editorial Cleda, 1956

Colección Toni Torres



Hugo Pratt

[Moira]

Acuarela, 44 x 32,5 cm

En *El diario de mi amiga* n.º 42

Editorial Abril, octubre de 1956

Colección MUDI

- Cuentos ilustrados de aparición periódica, seriados y de venta en quioscos, los Bol-sillitos de Editorial Abril, serie lanzada en 1952 y seguida por otras, como *El diario de mi amiga*, se incorporaban a la tradición de literatura popular, accesible fuera de la librería, que inequívocamente emergían de la misma matriz de las revistas, escritas por autores como Oesterheld e ilustrada por Pratt y Breccia, entre otros historietistas.



Hugo Pratt

[Ernie Pike]

Tinta y collage, 70 x 35 cm

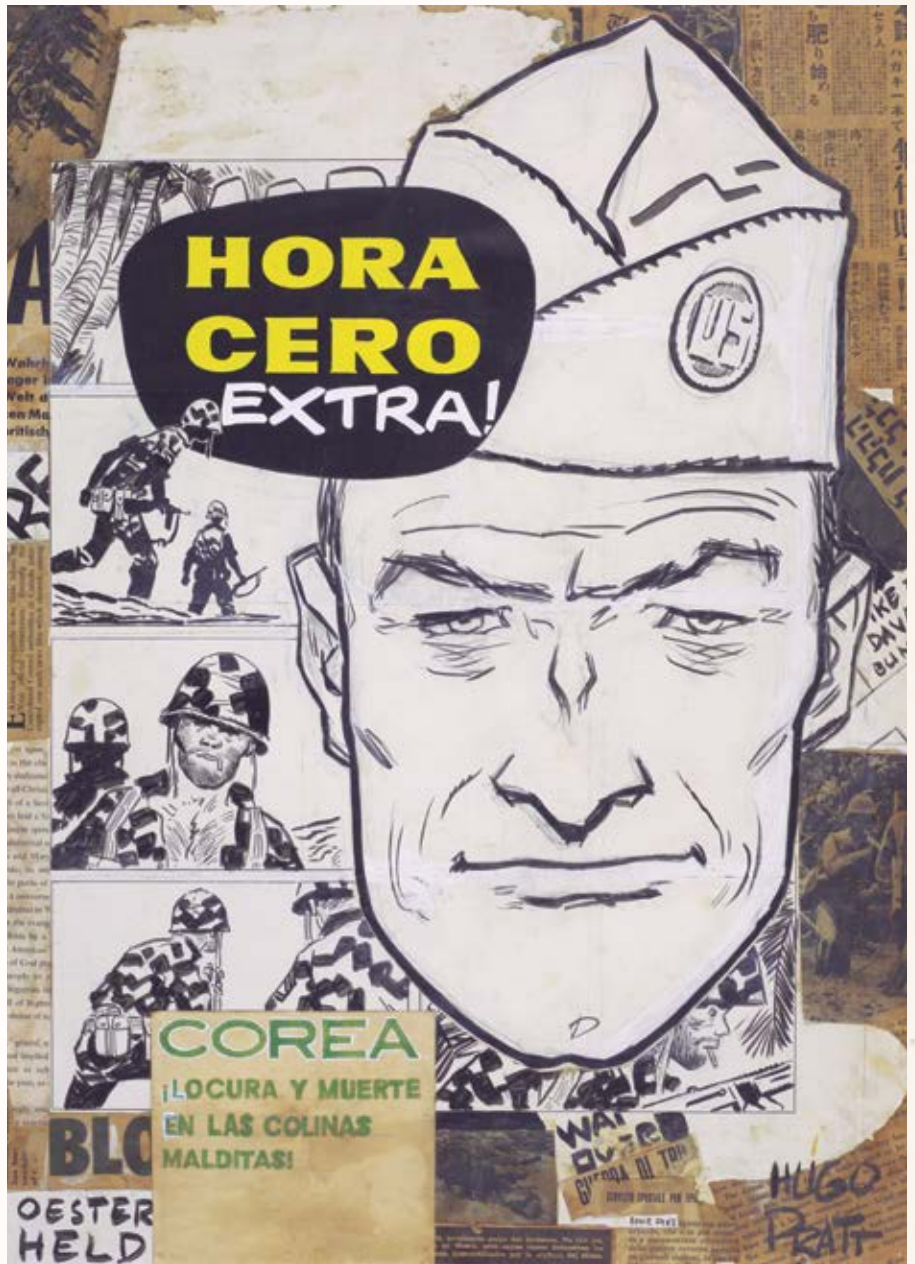
En *Hora Cero Extra!* n.º 34

Frontera, 22 de diciembre de 1960

Colección Gianni Dalfume

Yo entré a Abril como secretaria del director de historietas en 1950. [...] Estaba el genio de Hugo Pratt. Yo lo veía dibujar. Tenía el papel con los cuadros de historieta impresos. Agarraba y atacaba un cuadro en blanco, con el pincel y tinta china, el pincel con punta que le servía de pincel y de pluma. Empezaba a dibujar, y nacía ante mis ojos una escena de unos indios apostados arriba de una casa, y luego abajo aparecía una calle y surgían hombres caminando por la calle. Todo lo hacía sin lápiz, sin nada de base, en tinta. Un talento absoluto.

Franca Beer





Hora Cero. Suplemento Semanal n.º 1
Editorial Frontera, 4 de septiembre de 1957

Mi viejo era un pibe de once años cuando salió la *Hora Cero Semanal*. En aquella infancia en el interior de Entre Ríos, adonde las revistas llegaban un día después de que se distribuyeran en Buenos Aires, la aparición fue un hachazo. Mi viejo iba en bicicleta hasta la distribuidora de revistas de su pueblo antes de que abriera y esperaba al camión en la puerta para comprar su ejemplar. A veces se iba hasta la ruta a interceptar a aquel transporte de sueños porque sabía que llegaban pocas. Nunca comprendí a los que se levantan temprano para comprar el pan calentito pero entiendo en mi viejo aquella desesperación por conseguir su ejemplar antes de que los quioscos abrieran. El pan, siempre, termina por enfriarse. El japonés que se te viene encima en esa tapa, no.

Luciano Saracino



Francisco Solano López

El Eternauta

Suplemento Semanal n.º 12, 16, 25, 36, 47, 49, 58, 64, 81

Editorial Frontera, 1957-1959





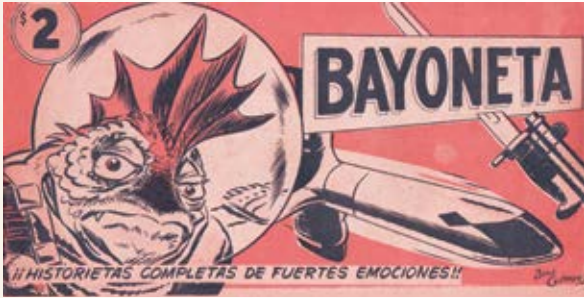
José Clémen

Tinta y máscara de color, 17 x 34 cm

En *Bayoneta* n.º 1

Edición del autor, c. 1960

Colección Eduardo Orenstein



Lucho Olivera

Tinta y máscara de color, 25 x 37 cm

En *Hora Cero* n.º 72

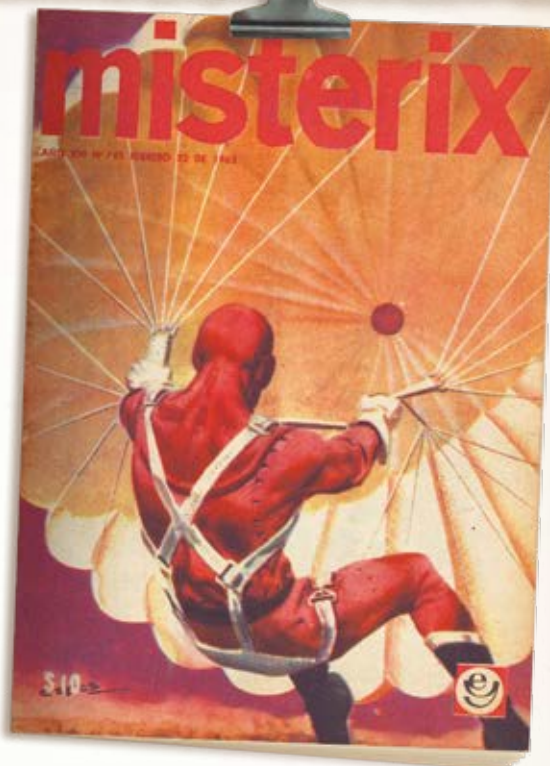
Editorial Frontera, mayo de 1963

Colección Familia Oesterheld



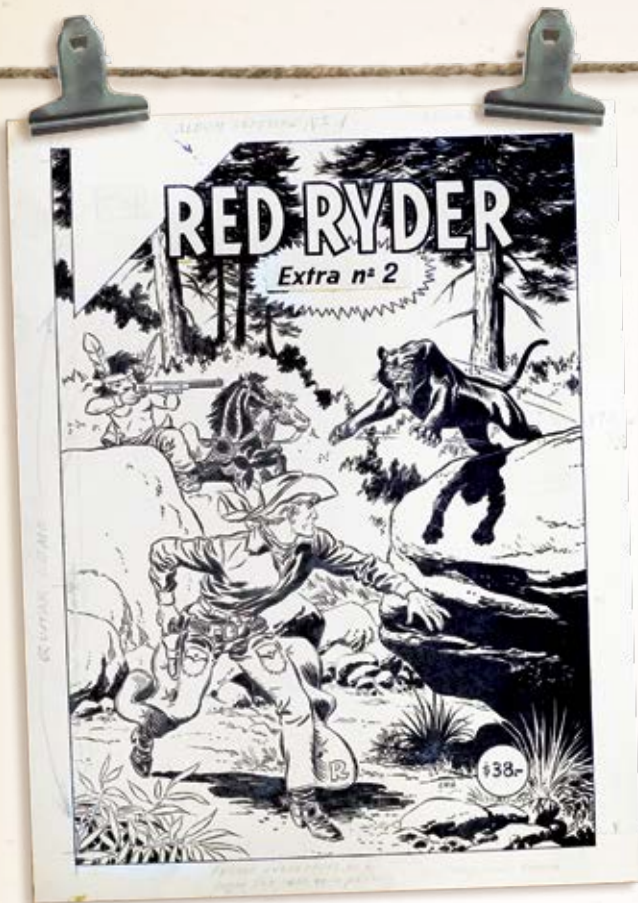


▲ **Leandro Sesarego**
 Témpera, 31,5 x 22,5 cm
 En *La Ley del Revólver* n.º 1
 Ediciones VIMA, abril de 1961



▲ **Hugo Csecs**
 [Misterix]
 Acuarela, 19 x 26 cm
 En *Misterix* n.º 743
 Editorial Yago, 22 de febrero de 1963
 Colección Gianni Dalfrume





Ernesto R. García Seijas
 Tinta, 34,5 x 27 cm
 En *Red Ryder Extra* n.º 2
 Novaro / Acme Agency, s. d.



José Clémen
 [Mandrake]
 Témpera y tinta, 17,5 x 24,5 cm
 En *Mandrake* n.º 1
 EDMAL, marzo de 1961
 Colección Eduardo Orenstein

Un negocio redondo

Hacia fines de los 50 el mercado se llena de ediciones mexicanas, publicadas por la Editorial Novaro. Acme Agency las distribuía en la Argentina y para hacer la devolución de las revistas solamente mandaba a México las tapas, para ahorrar gastos. A alguien se le ocurrió un negocio redondo: encargar una nueva cubierta reentapando cuatro o cinco ejemplares y para devolver a la venta en quioscos todo ese material sin tapas. Acme vendió millares de reentapados y a los argentinos nos quedó una serie de cubiertas publicadas únicamente aquí, firmadas por una sigla entonces misteriosa: ERGS, el maestro García Seijas.



Toni Torres





▲
Raúl Roux
 Cuentos de fogón
 Témpera, 32 x 25 cm
 Diseño de portada inédita
 c. abril de 1960
 Colección BN. Donación Legado Roux



►
Guillermo Roux
 [Pareja]
 Témpera, 35 x 52 cm
 En *Fabian Leyes* n.º 2
 Cielosur, marzo de 1969
 Colección Legado
 Ricardo Portal

▲
Guillermo Roux
 [Jinete]
 Témpera, 45,5 x 61 cm
 En *Fabian Leyes* n.º 3
 Cielosur, junio de 1968
 Colección Legado Ricardo Portal

• Si bien las historietas gauchescas tienen una rica producción que se remonta a los inicios de las de aventuras, con trabajos que se presentaban como genuinas alternativas a las de cowboys, y muchas con documentadas reconstrucciones históricas, hacia fines de los 60, en el marco de un renovado interés por el revisionismo, aparecen las revistas que dirige Enrique Rapela. En ellas se reeditan los *Cuentos del fogón*, del pionero Raúl Roux, sobre episodios históricos nacionales. Su hijo, Guillermo, pintó para las primeras portadas sus únicas producciones en este género.



►
Guillermo Roux
 [Malón]
 Témpera, 47 x 50,5 cm
 En *El Huinca* n.º 4
 Cielosur, mayo de 1968





17A 368

VILLAGRAN

279



Ernesto R. García Seijas

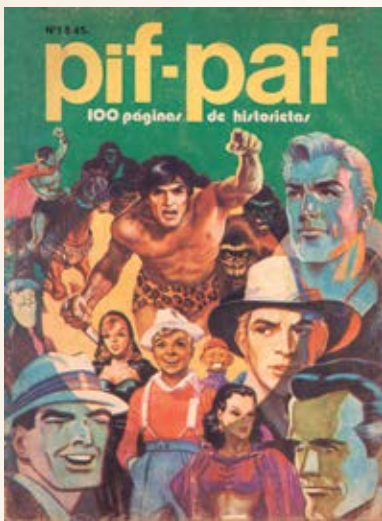
Témpera, 49,5 x 34 cm
 En *Kadalso* n.º 5
 Ediciones Récord, julio de 1973
 Colección del autor

• A inicios de los 70 hay un *aggiornamento* con apelaciones a un inédito erotismo y a la exposición de la violencia llana, y a nuevas temáticas. Editorial Columba, a partir de la colaboración de Lucho Olivera con Robin Wood (1967), renueva la imagen del héroe. Pocos años después la Ediciones Récord, que en principio edita materiales importados de Italia, abrirá con el lanzamiento de *Skorpio* (1974) un medio para la publicación de una "historieta adulta". Ambas se lanzarán a la calle con portadas vigorosas y desinhibidas a la conquista de nuevos lectores.



AA. VV.

Témpera e insertado de ilustración impresa de Frank Frazetta (Vampirella #1, Warren, Sept. 1969)
 29,5 x 22 cm
 En *Vampirella* n.º 1
 Editorial Mazzone, 1970
 Colección MUDI



Alfredo de la María

Témpera, 67 x 55 cm

En *Pif-Paf* n.º 1

Ediciones Récord, diciembre de 1975

Colección Ediciones Récord



Lucho Olivera

Témpera, 69 x 49 cm

En *Libro de Oro Skorpion* n.º 1

Ediciones Récord, 1974

Colección Ediciones Récord



José Luis Salinas

Pimpinela Escarlata

Témpera y tinta, 49 x 33,5 cm

En *Tit-Bits* n.º 1

Ediciones Récord, mayo de 1975

Colección Eduardo Orenstein

- En los 70 se difunde la lectura de perspectiva histórica de la historieta argentina, que devuelve antiguas producciones estableciendo para ellas la categoría de clásicos y que habilita la confluencia de viejos y nuevos lectores, con la reedición de la obra de Oesterheld y de Salinas, entre otros, al tiempo que se produce una pionera ensayística crítica y se celebran muestras con regularidad.



Jorge Moliterni

Watami

Tinta y témpera, 36 x 32 cm

En *Tit-Bits* n.º 17

Ediciones Récord, octubre de 1976

Colección Ediciones Récord



José Luis Salinas

El último de los mohicanos

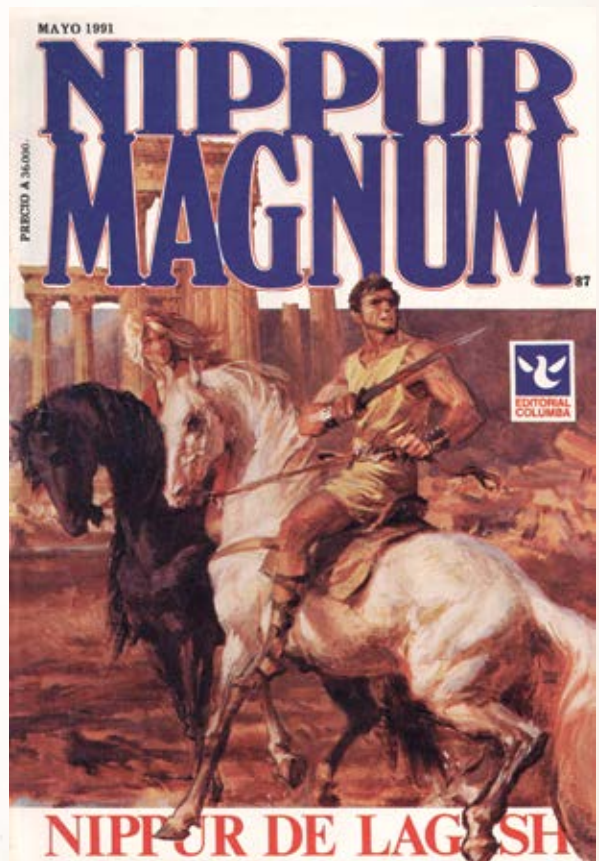
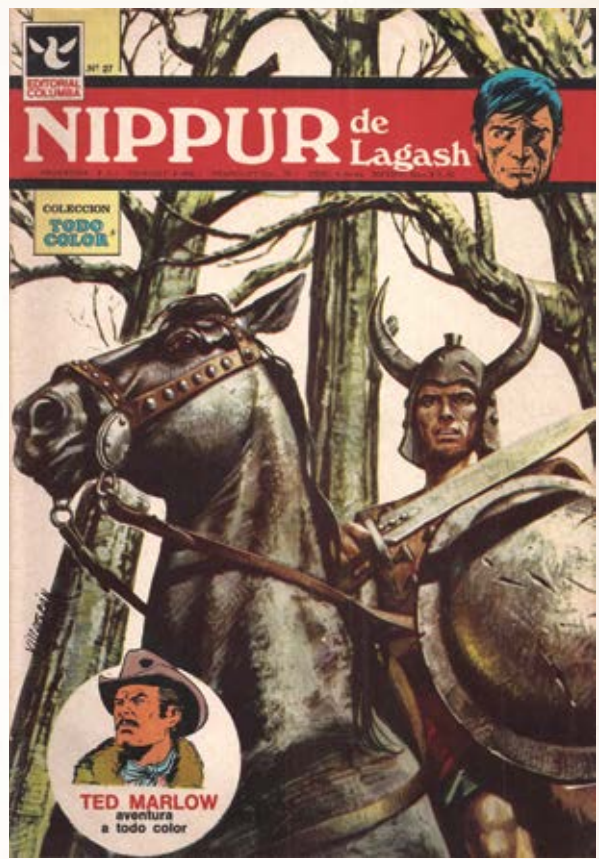
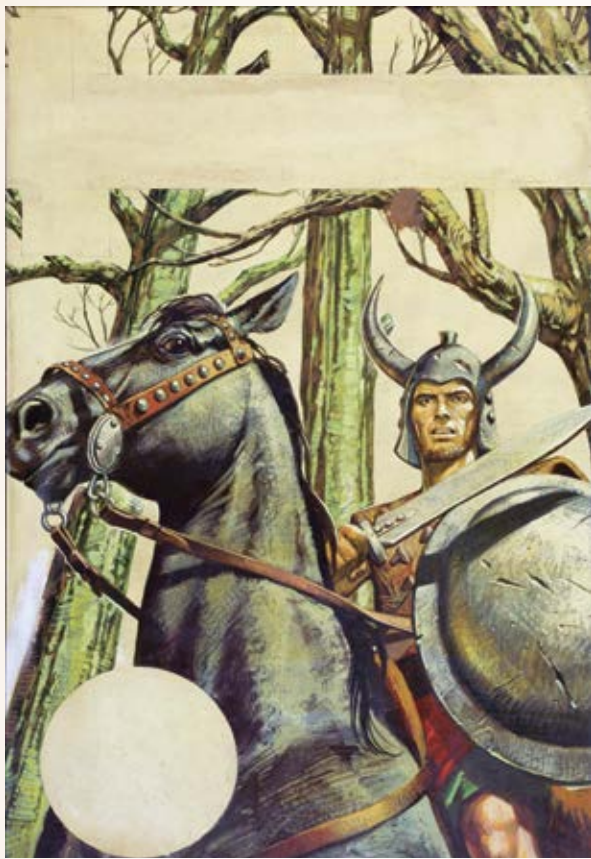
Acuarela, 47,5 x 34 cm

En *Tit-Bits* n.º 5

Ediciones Récord,

septiembre de 1975

Colección Legado José Luis Salinas



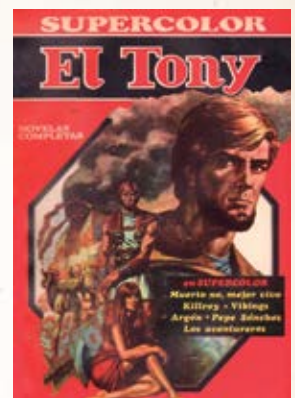


Ricardo Villagrán

[Nippur]
 Témpera y acrílico, 53 x 35 cm
 En *Nippur de Lagash* n.º 27, Colección Todo Color
 Editorial Columba, 18 de diciembre de 1974
 Colección del autor

Alfredo de la María

[Nippur]
 Óleo, 44,5 x 34 cm
 En *Nippur Magnum* n.º 87
 Editorial Columba, mayo de 1991
 Colección del autor



Enrique y Ricardo Villagrán

[Argón]
 Témpera y acrílico, 69,5 x 49,5 cm
 En *El Tony Supercolor* n.º 5
 Editorial Columba,
 27 de abril de 1976
 Colección Familia Villagrán

El personaje Argón es creación de mi hermano Enrique, y lo pintamos pensando que si no andaba así iba a andar como Nippur, por eso tiene la misma barba. Está hecho a dos manos: yo hice el primer plano tipo fotográfico y el acero del escudo y Enrique las figuras y el fondo, con una témpera trabajada como si fuera óleo.

Ricardo Villagrán



▲ **Ricardo Villagrán**

[Mark]
 Témpera y acrílico, 52 x 70,5 cm
 Recreación del propio autor
 Originalmente en *El Tony. Anuario* n.º 13
 Editorial Columba, 4 de enero de 1977
 Colección del autor



▲ **Ernesto R. García Seijas**

[Skorpio]
 Tinta, 40 x 30 cm
 En *Skorpio. Gran Color* n.º 51
 Ediciones Récord, marzo de 1979
 Colección Ediciones Récord





Juan Zanotto

[Hor y Henga]

Tinta, 39,5 x 28,5 cm

En *Skorpio* n.º 30

Ediciones Récord, abril de 1977

Colección BN. Donación Familia Zanotto



Juan Zanotto

[Bárbara]

Tinta, 46,5 x 30 cm

En *Skorpio. Gran Color* n.º 55

Ediciones Récord, julio de 1979

Colección Familia Zanotto



• Diferenciándose de las potentes portadas de las revistas de Columba y maximizando sus propios recursos editoriales, Juan Zanotto, director de arte de Récord, y su equipo recurrieron a la fórmula de combinar ilustraciones montadas con la ampliación de algunas viñetas de las propias historietas de cada número, en portadas donde el dibujo de línea ostenta una franca rúbrica historietística.



John De Mott



Alfredo De La María

Los aventureros
 Óleo, 49,5 x 39,5 cm
 En *Fantasia. Todo Color* n.º 81
 Editorial Columba, marzo de 1995
 Colección del autor

La academia editorial

Los motivos que más me gustaban eran las escenas de batallas o carreras, por las figuras en movimiento. Y ahora que me dedico a la pintura de carrera de autos, donde aparece tanta figura humana –en los espectadores de los circuitos y todo el entorno–, siento que sigue siendo lo mismo, sólo que ahora tengo la ventaja de que hice decenas de miles de figuras para Columba, como un entrenamiento enorme. Ninguna otra actividad en el arte me podría haber generado la misma práctica que tuve en la editorial. Hice más de 3.200 portadas en aquella época. El ritmo con el que trabajaba y la cantidad de pinturas que producía te van enseñando a una velocidad que ir a una academia todos los días tres horas no te la da.

Los temas bélicos se terminaron con el fin de la guerra de Malvinas, y entonces los temas policiales reemplaza-



ron a los bélicos, que habían sido casi siempre la segunda guerra mundial o la guerra del 14.

Alfredo De La María



Alfredo De La María

[Legionarios]
 Óleo, 50 x 35 cm
 s. d.
 Colección del autor



Alfredo De La María

[Savarese]
 Óleo, 48 x 34,5 cm
 En *El Tony. Todo Color* n.º 78
 Editorial Columba, octubre de 1991
 Colección del autor



Oscar Chichoni

Fierro, diseño de título
 Técnica mixta, 27 x 50 cm
 c. 1984
 Colección BN. Donación Juan Lima



Revista *Fierro* n.º 1

Ediciones de la Urraca, septiembre de 1984
 Ilustración de Oscar Chichoni y diseño de Juan Manuel Lima



Enrique Breccia

El Sueñero
 Técnica mixta, 49,5 x 43 cm
 En *Fierro* n.º 26
 Ediciones de la Urraca, octubre de 1986
 Colección BN. Donación Juan Lima

La *Fierro*, desde el vamos, fue una propuesta intensamente disruptiva sobre lo que se venía haciendo en revistas de historietas en Argentina. Trabajé en el concepto gráfico de la revista y en el diseño algunos meses antes del primer número. Chichoni siempre aportó propuestas estimulantes para pensar en imágenes, y sus portadas fueron el desarrollo personal de sus aptitudes naturales como ilustrador. Sintetizan la conexión sensible entre un artista talentoso y un proyecto de revista afirmando su identidad.

Juan Lima

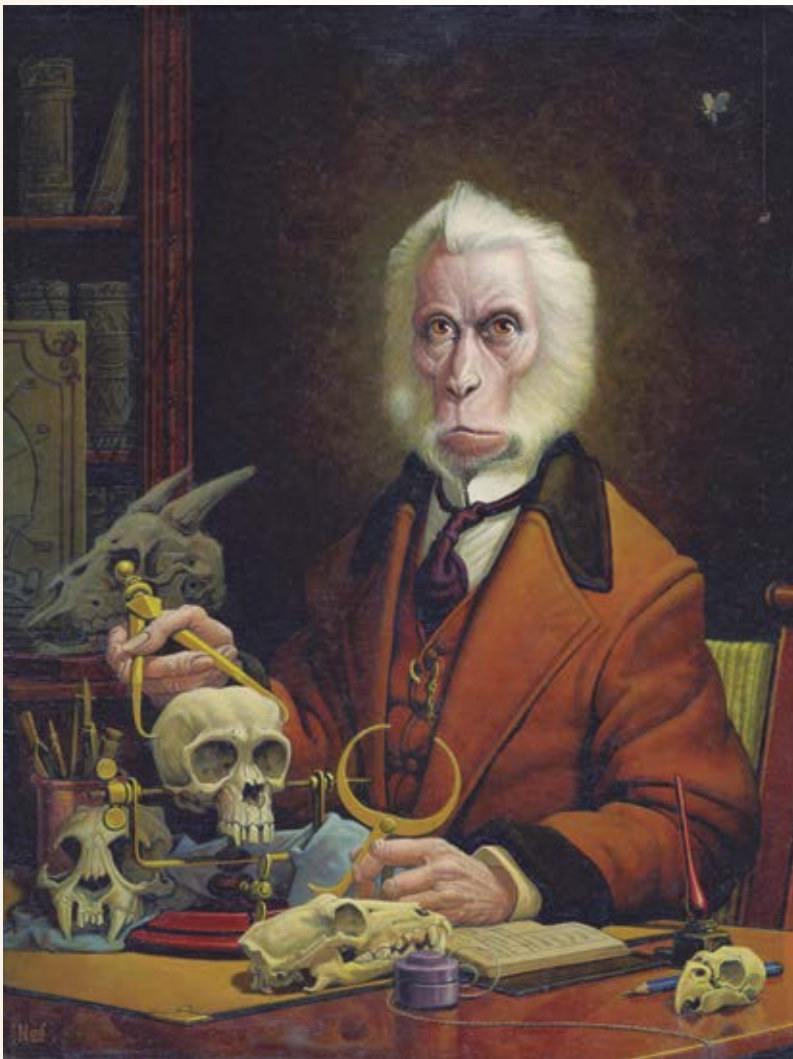






Oscar Chichoni

Pastel, acrílico y tintas, 60 x 43 cm
 En *Fierro* n.º 40
 Ediciones de la Urraca, diciembre de 1987
 Colección del autor



Ignacio Noé

[Biólogo]
 Acrílico, 54,5 x 45 cm
 En *Fierro* n.º 91
 Ediciones de la Urraca, febrero de 1992
 Colección del autor



DOS GRANDULONES

Trillo intentó *Puertitas*, una auténtica patriada editorial. Meglia fue el dibujante que eligió, entre otros, proveniente de los estudios de cine de animación. Una ductilidad impresionante, una capacidad para los enfoques Eisner y para captar el movimiento. Meglia tenía algo en común con Trillo: los dos, unos grandulones (pero con mucha conciencia de la responsabilidad de que lo suyo era arte, sin presunciones, sin engrupirse, arte y compromiso con los lectores). Y daba gusto verlos y escucharlos tramando historias. Su fertilidad era asombrosa, lo mismo que

su talento para la creación de climas urbanos y sombríos, chicos malditos y villanos tenebrosos, así como chicas pulposas que, con sus curvas, nada tenían que envidiarle a las de Divito.

Guillermo Saccomanno

Carlos Meglia

Acrílico y prueba de color, 33 x 24 cm
 En *Puertitas Terror* n.º 2
 El Globo Editor, junio de 1991
 Colección Patricia Killian / Lucas Meglia

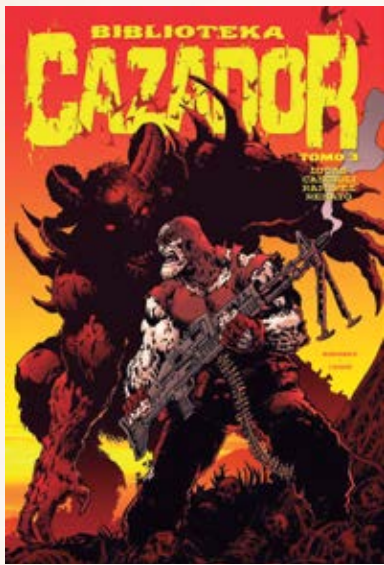


Carlos Meglia

[CyberSix]
 Acrílico, 45 x 32 cm
 En *Puertitas CyberSix* n.º 33
 El Globo Editor, abril de 1993
 Colección Patricia Killian / Lucas Meglia



女及利安



• Iniciada por Lucas en un fanzine, y continuada por un equipo al que se integran Olivetti, Ramírez, Mauro y Renato Cascioli, la serie *Cazador de Aventuras* emerge desde el circuito de la publicación autogestionada a la revista de distribución masiva, evolucionando su fórmula inicial hacia un exitoso alarde de sardónica iconoclasia. Obtuvo con ello un solitario suceso en tiempos de franco declive de producción y circulación de historietas argentinas, en portadas que ostentaban bajadas como “100% Argentinos”.



El arte como alimento, el fanzine como bandera

La tapa del *Lápiz Japonés 1* pasará a la historia de las revistas independientes como un ejemplo de autoafirmación y de libertad creativa sin límites, fama que se incrementó por la demanda judicial derivada de aquella experiencia única.

El collage realizado con el cuáquero sonriente y partes de dibujos de Norman Rockwell fue un homenaje a un ícono publicitario y nutritivo de nuestra infancia, la avena *Quaker*. La idea surgió como un guiño y una parodia inspirada en las expresiones artísticas del pop americano de los 60 (sopas Campbell).

La broma nos salió un poco cara, pues la Quaker Oats Company nos inició un juicio que duró unos 4 años. Si la hubiéramos realizado en la actualidad hubiera sido *trending topic* (o como se diga): se habría viralizado en las redes sociales. Pero nada comparable a tomarla con las propias manos y abrir la tapa con ese troquel redondo y oler el papel de ese libro/fanzine que nos nutrió mucho más que la avena de nuestra infancia.

Sergio Langer

Bianki

Sobre idea de Langer / Rulloni

Collage, 35 x 24 cm

En *Lápiz Japonés* n.º 1

S. Langer y D. Bianchi, diciembre de 1993

Colección Elenio Pico

Claudio Ramírez / Jorge Lucas

[Cazador]

Tinta, 42 x 29 cm

En *Biblioteka Cazador* n.º 3

Deux Books, agosto de 2009

Jorge Lucas

[Cazador]

Tinta y montaje, 25 x 17,5 cm

En *Arkham* n.º 1

s. d., marzo 1990

Ariel Olivetti

[Cazador]

Técnica digital

En *Biblioteka Cazador*

Deux Books, 2008



La tapa del segundo número la hicimos en offset y nos dimos cuenta de que no tenía la misma fuerza, así que todas las tapas siguientes las hicimos en serigrafía y empezamos a aprovechar la posibilidad de usar tintas especiales como el flúo, el dorado y el plateado.

Lautaro Fizman

Lautaro Fizman

El Tripero 2000

Prueba de impresión

Boceto a lápiz, 32,5 x 47,5 cm; películas de color; tapa de *El Tripero* n.º 4. Aura Producciones, noviembre de 1999

Boceto en acrílico, 35 x 26 cm (pág 77)

Colección BN. Donación del autor



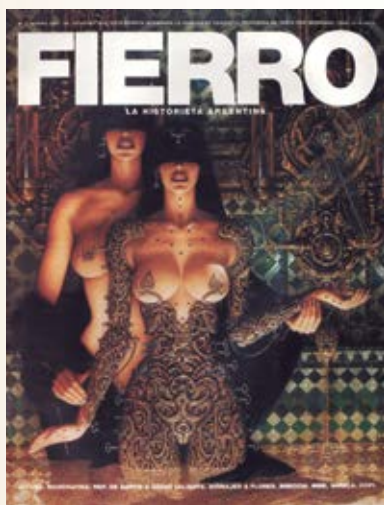
• Las tiradas máximas de 1.000 ejemplares y el circuito de autogestión y distribución independiente liberaban de premisas a varios de los editores-creadores de las publicaciones de los 90, al tanto que les permitía (o condicionaba) a experimentar en formas de producción artesanal.

EL TRIPERO 2000



MADE IN THAILAND





Oscar Chichoni
Pastel, acrílico y tintas, 60 x 43 cm
En *Fierro* (2a época) n.º 3
Editorial La Página, enero de 2007

Esta portada germina desde un chiste de *Mafalda* donde los chicos juegan a los pistoleros, y entre los Bang, Crack y Peing se oye un Pum, y Felipe reclama quién es el obsoleto que hizo Pum. Era Manolito, claro. En el lenguaje que uno toma como de la historieta, onomatopeyas del cómic yanqui, de repente hay algo que desentona y es la historieta argentina. Por eso también la tosquedad del dibujo, como si lo hubiera hecho el propio Manolito. Esa desmesura, esa bestialidad donde el revólver hace Pum y no Bang, es tal vez sí representativa de la revista: la voluntad argentina de romper las pelotas. La historieta, aunque ahora ennoblecida con eso de la novela gráfica, todavía tiene cierto margen para permitirse ser infantil.

Lucas Nine



Lucas Nine
Tinta sobre papel y proceso digital, 29,7 x 21 cm
En *Fierro* (2a época) n.º 81
Editorial La Página, julio de 2013
Colección del autor

staff

Equipo de realización y producción

Curaduría y textos: José María Gutiérrez
Asistencia: María Gabriela Paz y Lucía Schachter
Diseño gráfico: Máximo Fiori y Daniela Carreira
Corrección: Laura Romero
Fotografía: Ximena Duhalde
Restauración de obras y éditos: Vanesa Muzzopappa
Digitalización: Miguel Stazzone, Ignacio Gasteñaga y María Gabriela Pellegrini
Producción: Martín Blanco, Valeria Nadra y Bruno Basile
Montaje: Christian Torres, Susana Fitere, Alejandro Muzzopappa, Adriana Roisman, Andrés Girola, Alejandro Rodríguez Álvarez, Solange Porto y Nicolás D'Argenio
Grabación de videos: Abelardo Cabrera y Diego Vega
Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos: José María Gutiérrez, Judith Gociol, María Gabriela Paz, Lucía Schachter y Ligia Castellví

El material de la Biblioteca Nacional que se encuentra expuesto pertenece a la Sala del Tesoro, Hemeroteca y Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos.

Esta muestra se ha concretado gracias a la gentileza de todos los artistas y sus familiares, y de los coleccionistas que brindaron sus obras. También a la de aquellos que aportaron testimonios sobre una historia aún no escrita. Y a la de varias personas y entidades que se dieron generosamente a colaborar:

Cónsul Magdalena von Beckh, Mara Burkart, Diana e Irene García Ferré, Silvina Kurak, Silvia Maldonado (DICUL), Sarita Mangudo Escalada, Alejandra Pecoraro y Embajada Argentina en Londres, Mercedes Pérez Bergliaffa, Familia Poch, Mabel y Guillermo Roux. Diego Bianki, Carlos Clémen (h), Rubén Clémen, Gonzalo Colombres y la Fundación Landrú, Ramón Columba (n), Gianni Dalfume, Gustavo Ferrari, Carlos Rubén Giménez del archivo de Editorial Atlántida, Juan Lima, Hugo Maradei, Euhén Matarozzo, Lucas Nine, Lautaro Ortiz, Martín Oesterheld, Elenio Pico, Martín Quintero, Ediciones Récord, Rubén Ribeiro, Claudio Rodríguez, José Luis Salinas (n), Toni Torres, Matías Trillo y Pablo Zweig.

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Director
Horacio González

Subdirectora
Elsa Barber

Directora del Museo del libro y de la lengua
María Pia López

Directora Técnico Bibliotecológica
Elsa Rapetti

Director de Administración
Roberto Arno

Director de Cultura
Ezequiel Grimson

.....

Dirección de Cultura Margarita Ardengo, Daniel Campione, Bárbara Maier, Vera Taborda, Alejandro Virué, Magdalena Calzetta, Martina Kaplan, Manuel Valverde.

Departamento de Comunicación Ximena Talento, Natalia Bellotto, Martín Ponce, Marcelo Huici, Isabel Larrosa, Silvina Colombo, Mariano Molina, Ignacio Torres, Ana Da Costa, Osvaldo Gamba, Susana Szakváry, Lucía Gómez Muñoz, Gastón Francese.

Departamento de Producción Juliana Vegas, Pamela Miceli, Gabriela De Sa Souza, Carla García Buforn, Diana Rivas.

Área de Diseño Gráfico Luisina Andrejerak, Valeria Gómez, Santiago Fanego, Ximena Escudero, Samir Raed Ahumada, Notburga Véronique Pestoni, Juan Martín Serrovalle.

Departamento de Relaciones Públicas e Institucionales Carlos Bernatek, Gonzalo Garabedian, Valeria Agüero, Vanesa Sandoval, Mariela Gómez, Pablo Hounie, Pablo Cecchi, Jimena Maetta, Juan Argüello, Úrsula Anibal, Valeria Gilaberte.

Prensa Amelia Sara Laferriere, Juan Martín Sigales, Maximiliano Canda, Nicolás Martins, Julia Nancy, María Sol Aguilar.







BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO