

La Literatura Verboicónica en la Argentina sobre la tercera década del siglo XXI

Jorge Claudio Morhain¹

La historieta argentina es una de las más importantes del mundo. Nuestros guiones cambiaron la forma de contar historieta. Grandes dibujantes del género son argentinos. Sin embargo, las vicisitudes de la producción local son, casi, un argumento de historieta.

La Literatura Verboicónica (LIVIC) se conoce en Argentina como “Historieta”. La leyenda urbana adjudica el nombre al director español de un diario de Buenos Aires, Noticias Gráficas, despreciando a las necesarias tiras que “levantaban” páginas muertas de avisos.

“COMIC” es el nombre norteamericano, por su etapa inicial cómico-satírica. Hay nombres peores: Pepines, Tebeos, Manga (boceto), Muñequitos, etc.

El género se convirtió en el siglo XX en una de las especialidades de este país sudamericano. De hecho, hay una “Escuela Argentina de Historieta”, y sus obras son claramente diferenciadas por su estilo narrativo. Desde fines del siglo XX cientos de dibujantes de historieta (y algunos guionistas) trabajan en USA y en Europa, y el estilo, la impronta argentina, debe haberse adherido a creaciones originadas en esos mercados. Un caso: Eduardo Risso (Córdoba, 1959), ganador entre otros de cuatro Premios Eisner y tres Harvey, a la mejor Historia en Serie y al Mejor Dibujante, respectivamente, en los Estados Unidos (entre otros).

Acaso uno de los hechos que llevó a su crecimiento y popularización fue, paradójicamente, su estigmatización: se escribieron tratados hablando de la nocividad del género y la conveniencia de prohibir a los párvulos la lectura de *pasquines tan perniciosos*. Leer subrepticamente las historietas mal vistas por los maestros les agregaba un goce adicional, lo digo en calidad de testigo.

La proliferación de tiras en los periódicos y revistas dedicadas exclusivamente a publicarlas fue un negocio creciente hasta la aparición de la televisión, en las postrimerías

¹ Museólogo y escritor.. Trabajó para diversos medios como *La Nación*, *Atlántida* y *Perfil*. También escribió textos didácticos, literatura infantil, la novela de ciencia ficción *Samos contra los Uránidas* y la obra de teatro *El Viajero de la Eternidad* (basada en la historieta que se comenta). Ha publicado más de quinientos guiones en revistas de *Editorial Columba*, como *El Tony*, *Fantasía*, *Intervalo* y *D’Ártagnan*.

de los '50, y luego convivió con ella. Resistió con más facilidad los inicios de la computación hogareña, y aún hoy se prefiere la historieta en papel a su versión digitalizada.

Al comienzo hubo imitación e “inspiración” de los comics norteamericanos. Rápidamente se introdujeron personajes argentinos, reconocibles, sobre todo en la historieta cómica. En la “seria” o “de aventuras” no fue así. Aún escritos y producidos en el país, los escenarios y personajes solían ser foráneos. Fue un modo de eludir referencias locales, reales o imaginarias. Además, el esquema, la ideología de esas historias seguían también los modelos importados, cuyas historias compartían las mismas páginas.

La única excepción las historietas de tema gauchesco o nacional histórico, que ocuparon un lugar casi inamovible en el parnaso historietístico, con gran éxito en las provincias, pero fría recepción en Buenos Aires.

Entonces, apareció Héctor Germán Oesterheld (1919, 1977 ?). Era un geólogo aficionado a la escritura, que comenzó con cuentos para niños y pasó a la divulgación científica. Más Allá, de Editorial Abril, fue una revista de ciencia ficción y divulgación de altísimo nivel, la primera de la Argentina. HGO escribía buena parte de las notas científicas; se cree que seleccionaba y/o traducía la ficción publicada, y escribía cuentos y novelas, con su nombre o seudónimo.

La editorial Abril publicaba historietas, y no podía cubrir la creciente demanda de guiones. Le pidieron a Héctor Germán Oesterheld, que sólo había escrito unas pocas a modo de ensayo, un personaje que fuese piloto de pruebas (un cliché por entonces recurrente, como Johnny Hazard o Steve Canyon) HGO decidió hacerlo. además de piloto, científico de avanzada, y rodearlo de un entorno de ‘Sanchos Panza’: un relator, que podía delatar las emociones que el personaje principal no debía trasuntar, un cómico arreglatado, y una madre mandona. **El grupo.**

La historieta funcionaba sobre el grupo, y sobre temas de ciencia profunda, entrando y saliendo del género “ciencia ficción”. Se llamó “Bull Rockett”.

Al gustar la propuesta al público lector, Oesterheld presentó otro proyecto: un soldado de frontera que, hastiado por las matanzas de poblaciones preexistentes durante



la mal llamada “Conquista del Desierto” argentina, rompía su sable y desertaba. El tema era tan revulsivo para la época que la editorial lo obligó a ambientarlo en Estados Unidos. Nació el “Sargento Kirk”, cowboy con alma gaucha, que formó también su **grupo**, su entorno.



Es decir, Oesterheld desde su inicio como historietista se dedicó a romper los esquemas tradicionales, los estereotipos del género, las bases del melodrama verboicónico. Tuvo tanto éxito que decidió continuar la tarea en su propia editorial, Frontera, donde incorporó nuevos personajes anti sistema:

Ernie Pike, un corresponsal de guerra que contaba que el malo era la guerra, y los soldados –de cualquier bando – víctimas.

Rolo, ciencia ficción en el conurbano bonaerense.

Sherlock Time, un misterioso extraterrestre (?) con un jubilado como coprotagonista.

Cayena, un detective ex convicto.

Patria Vieja, relatos de las Guerras de la Independencia.

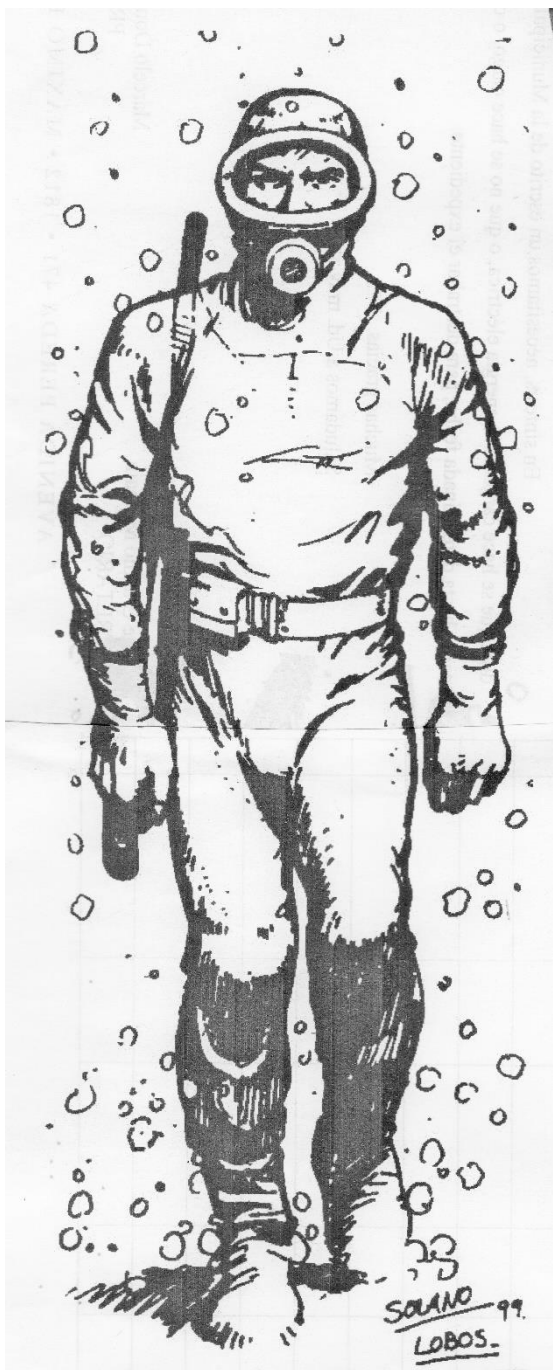
El gaucho Nahuel Barros.

Ticonderoga, un mestizo en la Norteamérica colonial, formando grupo con un petimetre inglés y un nativo sabio...

Y muchos, muchos más. Todo un universo de protagonistas de historias disruptivas, diferentes, sin heroísmo prefabricado, con gente sufriente y amante, con amigos apoyando al principal (ni cabe llamarlo “héroe”)

Ya en otra editorial, crearía otro hito: *Mort Cinder*, un resucitado eterno que contaba hechos históricos como protagonista. Y, en *Frontera*, el personaje emblemático de la Argentina, el más representativo de la literatura verboicónica nacional: **El Eternauta**. Hablar del Eternauta requiere un ensayo aparte (que abundan, incluso de mi autoría: “La Argentina Premonitoria en El Eternauta”).

El Eternauta es la expresión del subconsciente colectivo argentino, que se siente invadido constantemente y a cuya invasión resiste reiteradamente.



A pesar de que, en aquel ensayo, escrito en 1992, presenté la teoría de que la obra encierra la premonición de la terrible y sangrienta dictadura impuesta al país entre 1976 y 1982 (quince años después de la publicación de la historieta), los acontecimientos posteriores, hasta la actualidad, permiten apreciar que el personaje admite constantes resignificaciones, que es una *metáfora permanente*. La descripción certera de ese subconsciente nacional.

Esos guiones brillantes, emocionantes, de calidad siempre sobresaliente, atrajeron a los mejores dibujantes del país, que competían para ilustrar historias donde inevitablemente el creativo se sumergía y daba lo mejor de sí.

Oesterheld viajó a Europa, en lo más alto de la producción, intentando venderla allí. Pero en lugar de comprar las historietas, compraron los dibujos, y ofrecieron magníficas remuneraciones a esos grandes dibujantes, que fueron abandonando Editorial Frontera en pos de una mejor paga.

Sólo en los '70, cuando Record con Eura republicó muchas de aquellas historias, éstas llegaron al público del Viejo Continente.

Oesterheld nos obliga a alejarnos de la aventura, el humor, la ficción, para pensar en sociología, psicología, política. Alrededor de esa nueva mirada se consolidó el “Modelo Argentino”.

La desvalorización de la Literatura Verboicónica duró por lo menos dos terceras partes del siglo. Se empezó a revertir, a dejar de ser “historieta” perniciosa y liviana, a partir de HGO, rompiendo con los estereotipos habituales en cuanto a temas, modelos narrativos, clichés de género, lugares de la aventura, y también con la ideología subyacente. Fue “subyacente”, no explícita, en todos las LIVICs por lo menos hasta los años '70. La utilización del género como literatura de barricada, durante la resistencia previa al Golpe Militar y durante el mismo, trajo ejemplos panfletarios o discursivos.

También contribuyeron a la “dignificación” las experiencias francesas, sobre todo su entrada al Louvre. Su consideración como arte le dio un tufillo “snob” como tanto arte replicado de la Argentina. El Instituto Di Tella, un centro de investigación cultural de avanzada, fundado en 1958, montó en 1968 la “1ª Bienal de la Historieta”, curada por Oscar Massotta. La muestra dio jerarquía al género, y presentó a gente tan importante como Burne Hogart y Héctor Oesterheld. El centro fue cerrado en 1970 por el gobierno militar de Juan Carlos Onganía.

En la época hubo muchas revistas de muchas editoriales, algunas tan pequeñas que ocupaban un monoambiente; surgían y desaparecían; a veces abonaban a sus colaboradores y a veces las deudas eran incobrables. Hay que decir, empero, que allí trabajaron profesionales importantes y que casi toda su producción es rescatable (aunque, desde luego, la mayoría inhallable) Hasta Oesterheld, una vez caída su propia editorial, frecuentó esos recovecos de la ficción.

Y también hubo algunas Grandes Editoriales.

Aquella paradigmática, que basó casi absolutamente toda su producción en el género, por casi 90 años, fue Editorial Columba.

Digo “casi” haciendo salvedad de su “Colección Esquemas”, valiosos cuadernos de divulgación con nombres tan importantes como Jorge Luis Borges, José Babini o Rodolfo Mondolfo, publicada entre las décadas del '50 y '60, que aún en esta segunda década del XXI se venden como material valioso.

Las revistas de la editorial (una editorial familiar, fundada por el taquígrafo del Congreso y dibujante Ramón Columba) fueron experimentando por ensayo y error hasta llegar a una cierta perfección en el delicado arte de vender historias. (El verbo “vender” es importante, la base de la subsistencia de cualquier proyecto, artístico o no.)

Basados en el sistema antiguo del folletín por entregas, dedicaron sus páginas a reproducir esos mismos folletines, y novelas similares, ilustradas en cuadritos. Hay algunas que pueden considerarse “novelas ilustradas”, mientras que otras, la mayoría, se van aproximando a la LIVIC.

¿Cuál es la diferencia? La ilustración de un texto literario se basa en la elección de un pasaje significativo o sugerente y en una interpretación dibujada del mismo, a modo de complemento o soporte a la imaginación del lector de prosa.

La historieta **narra** por sí misma. Su desarrollo se basa en la combinación del texto escrito (que puede no existir) con el desarrollo gráfico y secuencial de la historia. Historieta y cine tuvieron un desarrollo paralelo y mutuamente referenciado.

Es decir, la historieta requiere la exacta concatenación entre el relato escrito y el relato dibujado. Todo completado en el espacio libre para la imaginación, “la zanja de los misterios”. “Sangre en la canaleta”, dice Scott McCloud (Understanding Comics: The Invisible Art (1994), New York: Harper Paperbacks).

Se trata de la línea vacía entre cuadro y cuadro, donde el lector descarga sus vivencias, sentimientos, imaginación, etc., uniendo la acción contada en un cuadro con el siguiente. La literatura verboicónica es una literatura per se. Deudora, sí, de la literatura escrita y de la literatura audiovisual, pero distinta. Se dice que está hecha a cuatro manos, las del escritor y la del dibujante. Pero no es cierto: requiere de un tercer componente no menos importante, acaso el fundamental: la imaginación del lector.

Todos leen SU historieta. Nunca la misma.

Volvamos a la historia.

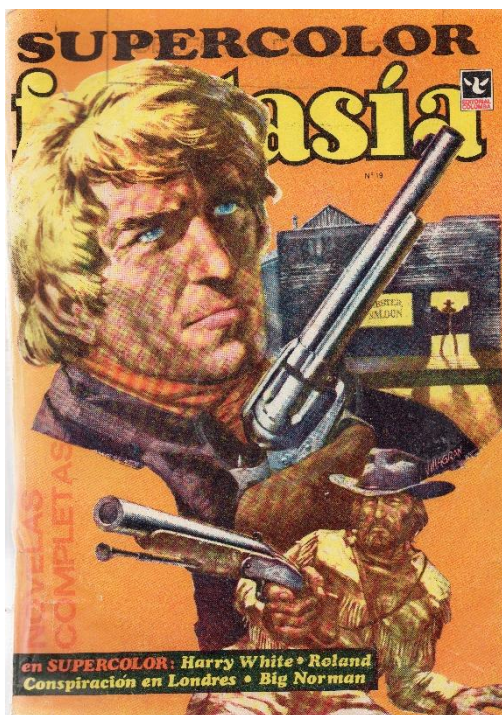
Cuando aparece Oesterheld también Columba se conmueve. Los antiguos guionistas van derivando al estilo del Maestro.

Los nuevos somos aquellos que decidimos escribir historieta luego de leer a HGO: Ricardo Barreiro, Gustavo Trigo, Guillermo Saccomanno, Armando Fernández, y siguen las firmas, a las que uno la mía.

El principal de esos nuevos es un fanático del Viejo, un paraguayo que llega a la historieta casi por casualidad, empujado por la circunstancial amistad de un gran dibujante, Lucho Olivera (Corrientes, 1942, Buenos Aires, 2005).

Robin Wood (Colonia Cosme-Caazapá, Paraguay, 1944 – Encarnación, Paraguay, 2021) “había aprendido la música de Oesterheld”, como dijo Antonio Presa (Buenos Aires, 1936, 2006), jefe de arte de Columba, en una conferencia en la muestra “Frontera” (Morón, noviembre de 2005). Y supo aplicarla.

Con cierta reticencia, la editorial publicó los primeros trabajos del escritor, mucho más historietísticos, mucho más livianos de texto, mucho más deudores del dibujo que la producción clásica de la casa.



El éxito de público fue inmediato, y el método imitativo de la editorial (si algo anda bien hay que replicarlo en el resto del material) mejoró la calidad de trabajo de los guionistas antiguos y abrió las puertas a los nuevos autores, que pudimos trabajar con mucha mayor libertad creadora.

Muchos no hubiésemos podido lidiar con las grandes parrafadas anteriores a Robin. Aún haciendo LIVICs y no “Novelas ilustradas”, el método Columba era infalible: la editorial compraba y publicaba HISTORIAS. Su selección se basaba en los *guiones*, que debían contar argumentos *inéditos*,

originalmente tratados, y con *desenlace satisfactorio*. La idea era que el lector sintiese una cierta emoción al leerlas y quedase satisfecho con el remate. Posteriormente se elegía el dibujante; la base era **siempre** el guion.

La editorial había segmentado el público de acuerdo con su capacidad intelectual: para los menos preparados, la revista Fantasía; mediana cultura, El Tony; intelectuales y profesionales, D'Artagnan; “cultos” y “las mujeres”, Intervalo (imposible saber



por qué esa asociación, pero resultaba). Al aparecer un público experto en historieta moderna (afirmada ya la intervención de Robin Wood) se publicó Nippur Magnum.

En los '70 se pensó en editar algo para una escala inferior a Fantasía: tuve intervención en ese proyecto, que justificó mi ingreso a la editorial, como traductor y adaptador al estilo de material importado y nuevo.

Entonces, no prosperó, y algunos de los personajes escritos nunca se publicaron (como "Sinforoso Petracca, de la Patagonia a La Quiaca", que iba a ser ilustrado por Carlos Vogt -una garantía-). En cambio, gran cantidad de material importado que traduje con aquel destino fue la base de la revista "Sandokan", publicada desde 1982 hasta agotar el stock del material.

La prolífica imaginación de Wood se apoderó de Editorial Columba y la mantuvo hasta el final.

Pero...

La familia, como toda familia, tuvo sus desavenencias, cambios de opinión y puntos de vista. En algún momento hubo un ingeniero civil dirigiendo las revistas (!). Eso, y la atención de otros negocios ajenos al mundo editorial produjeron un envejecimiento de esquemas hacia principios de los '90.

Desde siempre, el contenido sufría censura. Fue un medio con una férrea ideología "occidental y cristiana". Implícita (nadie decía que fuera así, acaso nunca hubo un "mentor" explícito). El escritor debía descubrirla poco a poco, a través del ensayo y error, de los rechazos y críticas a sus trabajos. Algunos tuvieron la inteligencia de comprender cabalmente esos metamensajes, y de satisfacer con creces esa ideología, y crecieron como levadura: léase Robin Bernardo Wood. A otros nos costaba acomodar o disfrazar nuestros discursos "rebeldes".

Ejemplo: por un guion de cowboys donde el malo era el alcalde de una cárcel, recibí una reprimenda: "debería saber que en "la Casa" (Editorial Columba) **todo** uniformado es bueno por definición, así se trate del cartero".

Escribí la serie Pehuén Curá, ambientada en tiempos de Rosas. En "la Casa" hubo siempre simpatía por la gestión del Restaurador, pero... no se podía escribir la palabra "unitarios". Uno las disfrazaba aludiendo a unos "contrabandistas".

No se podía escribir sobre *droga* (reemplazada generalmente con "diamantes"), ni *sexo* (de hecho había un equipo que dibujaba corpiñitos a las historietas de Flash Gordon o

cualquier otra importada). Había que tener cuidado al inventar nombres: no debían coincidir con alguno de la realidad, pasada o presente.

Pero...

A mediados de los '80, a raíz de la divulgación de los aberrantes horrores de la Dictadura, del Juicio a las Juntas, de la Guerra de Malvinas, se liberó el control ideológico, y se pudo escribir historias *un poco* más realistas.

Yo solía decir que cuando escribía El Cabo Savino le ponía anteojeras al personaje, para no ver los abusos, las injusticias, las torturas, las matanzas inútiles que sucedían en torno a aquellos fortines.

Luego de aquella liberación, (a pedido de “la Casa”: ‘desmilitaríceme sus milicos’ (textual) el Cabo se asqueó de “esas matanzas inútiles” y se fue del fortín, a vivir con una viuda y su hijo. Iba a formar una familia, pero el cierre de Columba me impidió contarle. Martín Toro convivió con sus amigos que habían armado una estancia. Pehuén Curá se vistió de civil y espiaba las actividades de los “contrabandistas”.

Hacia los '90 hubo un raro interregno, donde tomaron el mando un par de mujeres (de la familia Columba) y *abrieron* totalmente las revistas, eliminando toda censura, cambiando formatos y hasta el tipo de papel, y rompiendo con aquella norma de contar historias, al adquirir LIVICs producidos para otros mercados.

Droga, sexo y rocanrol.

Esto espantó a gran parte del enorme caudal de lectores que tenían las revistas de Columba, y cayeron las ventas.

Al punto que, alarmados, tomaron una insólita decisión: se decidió volver al sistema anterior. El que hemos descripto más arriba. Consecuencia: se perdió el “nuevo” público recién creado, y no se recuperó el “viejo” público asustado.

Todo eso en un clima de zozobra nacional, dificultades económicas y apertura a importaciones que competían desvergonzadamente (el dinero no tiene vergüenza)

Por otro lado, un par de nuevas editoriales habían completado el nicho. Alfredo Scutti, dibujante de historietas, dirigía una editorial basada en la republicación de fotonovelas italianas de aventuras, Kiling, Goldrake, Namur, etc., es asociación con Álvaro Zarboni, de la editorial Eura (hoy Aurea), de Italia.

La idea era producir las fotonovelas en Argentina y posteriormente encarar la publicación de historietas con destino final en la Eura.



La revista inicial se llamó *Skorpio*. Posteriormente se publicó *Corto Maltés* (adquiriendo los derechos del personaje de Hugo Pratt), *Tit-Bits* y *Gunga Din*. Ediciones Record era una “pequeña Columba”, ya que seguía el mismo método editorial: privilegiar los guiones y segmentar el público. Daba mucha más importancia al dibujo en sí y a la función verboicónica del resultado final.

Su producción era mucho más libre y casi sin censura (sólo la propia de la época en cuanto a lenguaje y sexo)

La otra editorial fue Cielosur, que había sido fundada por el extraordinario gauchista Enrique Rapela, republicando en las revistas *El Huinca* y *Fabián Leyes* los episodios aparecidos en diarios y revistas, junto con abundante material de corte nacional.

Colaboraba allí el extraordinario gauchista Carlos Alberto Magallanes, quien pasaría luego a Columba a revalorizar la historieta gauchesca “Martín Toro”.



La editorial pasó a manos de Andrés Cascioli (editor de hitos del periodismo como *Satiricón* o *Humor Registrado*), con vasta experiencia, que había comenzado dirigiendo las revistas de una de aquellas “pequeñas” editoriales, *Gente Joven* (*Mopasa* y *Tynset*, con el tiempo)

Al cesar la producción gauchesca, editó en principio una revista de ciencia ficción, *El Péndulo*, y luego una de historietas, “*Fierro (a Fierro)*”, con un nombre registrado por Cielosur basado en la antigua producción de Raúl Roux.

Fierro encaró una publicidad explícita y no explícita prepotente y descalificadora hacia lo que consideraba enemigo a derrotar: Columba y su estilo. El aire intelectual que irradiaba Fierro fascinó a los primeros historiadores y críticos de la historieta, llevando lamentablemente a una mirada sesgada, silenciando buena parte de la producción nacional para privilegiar la de *Fierro*.

Pero el estilo de *Fierro* se alejaba tanto de Columba como de Record, imponiéndose la experimentación y el modo europeo.

En un reportaje publicado en el diario *La Nación* (trabajé allí 18 años como guionista de historietas y periodista), Andrés Cascioli me dijo que “utilizaba a *Fierro* como un catálogo para vender producciones en Europa, porque en Argentina daba pérdida”.

Hacia mediados de los '90 sobrevivían estas tres editoriales, con sus altas y sus



bajas. Entonces en la política nacional, en el gobierno de Carlos Menem, irrumpió el Neoliberalismo. Se creó una falsa paridad cambiaria con el dólar, que planchó la inflación, pero empobreció al país. Editar era imposible en Argentina porque los costos reales superaban en mucho los nominales del “uno a uno”. Al mismo tiempo, la apertura indiscriminada de importaciones hacía que las revistas foráneas de historietas entraran al país calculando su costo por el peso, creando condiciones imposibles para la competencia.

Entre 1994 y 1995,

simultáneamente, las tres editoriales cerraron sus puertas. Y se dejó de producir historieta en la Argentina.

Unos mil dibujantes optaron por producir para el exterior, con suerte variada. Unos treinta guionistas tuvieron (tuvimos) que buscar otra profesión. Unos pocos consiguieron trabajar para Europa.

Editorial Columba, con otro dueño, continuó publicando su amplio stock y republicando hasta el año 2000. Durante diez años no sólo toda historieta sino todo comentario, estudio o ensayo desapareció de los grandes medios.

Cuando Columba cerró definitivamente, el diario Clarín publicó, el 11 de marzo del 2000, una nota tan llena de errores groseros de información que parecía una caricatura. Ese nivel de desinformación perduró durante toda la primera década del siglo XXI.

Recién de ahí en adelante empezaron a aparecer críticos con conocimiento de causa, o con ganas de enterarse, o con goce en la lectura de la Literatura Verboicónica. Desde luego, dejó aparte a reconocidos historietólogos que hicieron notables trabajos como Oscar Masotta, Oscar Steimberg, Germán Cáceres, Laura Vázquez, Felipe Ávila, etc. Pero el desconocimiento del periodismo en general fue (y en parte es) lamentable. Mientras tanto, la historieta argentina sobrevivía en contados “fanzines”, hechos a pulmón y fotocopiadora. La producción dibujada emigró en masa a Italia, Francia y los Estados Unidos, donde nuestros autores han publicado muchísimas obras de arte que acaso jamás conozcamos en su país de origen.

El mercado local conoció la invasión del manga y los comics de superhéroes. Ese silencio de diez años fulminó al público comprador de revistas argentinas de historieta. La cantidad de amantes del manga o los comics es infinitamente menor a aquel público masivo que, en todo el país, en toda Latinoamérica, compraba las revistas argentinas de historieta y demandaba tiradas astronómicas.

Pero el fuego no se apagó.

Antonio Presa decía que “en cada pueblo de Argentina hay una banda de música y un dibujante de historietas”. Y debe ser así, porque desde mediados de la primera década del siglo la cantidad de autores de LIVICs se ha multiplicado exponencialmente. Tanto guionistas como dibujantes. Y con el fenómeno de la irrupción de la mujer en el género, En el siglo XX había menos de diez damas historietistas. Idelba Dapuzo, Laura Gulino y Martha Barnes (Martha sigue cosechados premios y dibujando) fueron las más conocidas.

Hoy, cientos de chicas, chicos y “gente mayor” hace historieta, aunque la única revista que aparece más o menos regularmente (nada es regular luego de la pandemia) es un emprendimiento de Néstor Barrón (guionista) y un equipo que llega a los kioscos con historietas nuevas y anteriores, algunas de esas hechas para el exterior.

La nueva *Fierro* es ahora digital, manteniendo de la original su aire de experimentación. Los kioscos siguen invadidos por comics norteamericanos (muchos publicados en la Argentina) y manga (en menor cantidad)

Internet ha sido el refugio de muchos, donde puede hallarse buena parte de la producción local. El resto ha pasado de los fanzines a los libros de historieta, publicados por unas pocas editoriales heroicas, esforzadas y persistentes, o por los mismos autores, que frecuentan cientos de pequeñas o grandes exposiciones, convenciones, encuentros y ferias con el afán de vender algún libro para recuperar parte de lo pagado para editarlos. Eso sí, la historieta argentina ha dejado definitivamente atrás los estereotipos de temas: ya no hay (solamente) policiales, cowboys, guerra, ciencia ficción, románticos. Ahora se tocan en la historieta TODOS los temas, los mismos que se tocan en el resto de la literatura o en el cine. Ya no hay censura ni autocensura. Además, hay nuevos medios. La computación, Internet, ya son “viejos”. Hay historietas semianimadas, con ruidos, con efectos especiales.

Hay tantos estilos como estilos literarios y estilos artísticos plásticos. Hay cosas incomprensibles, herméticas, pioneras, retro, profundas, psicológicas, políticas, revulsivas. Y también malas. Y también maravillosas y conmovedoras.

Podría decirse que estamos en el nacimiento de una Nueva Historieta Argentina.

Hacemos votos para que llegue, como llegaba en el siglo XX, a las masas, a todas las personas, que se comparta, goce y sienta por todo el mundo, los argentinos en principio, pero el resto del mundo a continuación.

Es decir, la historieta, la literatura Verboicónica, ES el futuro.

Es decir, hemos triunfado.