

VARIACIONES SOBRE EL ETERNAUTA

ANALOGÍAS, ESCENAS PRIMARIAS Y UNA POÉTICA PARA EL MITO

EN LA PRIMERA VERSIÓN DE EL ETERNAUTA *

ROLDÁN, JULIÁN MATÍAS

Universidad Abierta Interamericana, Facultad de Arquitectura, Centro de Altos Estudios en
Arquitectura y urbanismo, Buenos Aires, Argentina, JulianMatias.Roldan@alumnos.uai.edu.ar
julianmatiasroldan@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar críticamente la historieta *El Eternauta* haciendo referencia a algunos eventos sociopolíticos, económicos y urbanos del momento en que se publicó originalmente. Tal como marca Laura Vázquez (2010) algunos de estos hechos influyeron tanto en las políticas editoriales (que buscaban hacer rentables sus publicaciones en un contexto de adversidad económica y que incluso había repercutido en el mismo Oesterheld que había tenido que cerrar su proyecto editorial *Frontera*), como en los formatos de publicación, condiciones y medios de circulación (muchas se transformaron en quincenales o mensuales), “como también en los temas de estas historietas y en los modos de abordarlos como respuesta a determinada coyuntura” (Vázquez, 2010: 63).

ABSTRACT

The present article aims to critically analyze the comic strip *El Eternauta* by referring to some sociopolitical, economic and urban events from the time it was originally published. As Laura Vázquez (2010) notes, some of these events had influence on editorial policies -which sought to make their publications profitable in a context of economic adversity and which had even had an impact on Oesterheld himself, who had had to close his *Frontera* publishing project- in the publication formats, conditions and means of circulation, -many were changed to be published every fortnight or monthly- “as well as in the themes of these comics and in the ways of approaching them in response to a certain situation” (Vázquez, 2010: 63). These socio-economic conditions marked certain policies and

* Las imágenes aparecidas en este artículo se pueden reproducir por gentileza de las familias Oesterheld y Solano López.

Esas condiciones socioeconómicas marcaron determinadas políticas y acciones en relación al modo de producción de lo urbano y esa nueva configuración de lo metropolitano estructuró dinámicas sociales y funcionó como escenario para nuevos actores urbanos producto de las posibilidades de ascenso social. La emergencia de las clases populares en la ciudad puede leerse críticamente en diversos textos del momento histórico y *El Eternauta* no queda exento. Sasturain (1995) marca la importancia del *cambio del domicilio* para el desarrollo de la aventura en la obra de Oesterheld. Una transformación que logra, complementada con la poética gráfica de Solano López, configurar una *escena primaria* (Berman, 1991) que adquiere la capacidad de resonar en el lector de un modo profundamente original que hace que *El Eternauta* se vuelva un clásico de la historieta, maleable a diversas interpretaciones. Analizaremos aquí algunas de esas analogías posibles.

Palabras clave: Eternauta, historieta argentina, escenas primarias, Oesterheld, Solano López.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar criticamente da história em quadrinhos *El Eternauta* referindo-se a alguns eventos sócio-políticos, econômicos e urbanos, da época em que foi originalmente publicado. Como assinala Laura Vázquez (2010), alguns desses eventos influenciaram nas políticas editoriais - que buscaram rentabilizar suas publicações em um contexto de adversidade econômica e que impactaram até o próprio Oesterheld, o que levou a encerrar seu Projeto editorial *Frontera*- como nos formatos de publicação, condições e meios de circulação,

actions in relation to the mode of production of anything urban, and this new configuration of the metropolitan structured new social dynamics and functioned as a stage for new urban actors as a result of the possibilities of ascending in the social hierarchy. The emergence of the popular classes in the city can be read critically in various texts written during this period and *El Eternauta* is not exempt. Sasturain (1995) marks the importance of the change of address for the development of the adventure in Oesterheld's work, a transformation that achieves, complemented with the graphic poetics of Solano López, to configure a primary scene (Berman, 1991) that acquires the capacity to resonate with the reader in a deeply original way that makes *El Eternauta* a classic of the comic with multiple interpretations. Here, we will analyze some of the various possible analogies with which it can be interpreted based on the authors before named.

Key words: Eternauta, Argentinian comics, primary scenes, Oesterheld, Solano López.

- muitos se transformaram em quinzenais ou mensais - "bem como nos temas desses quadrinhos e nas formas de abordá-los em resposta a uma determinada situação" (Vázquez, 2010: 63). Essas condições socioeconômicas marcaram algumas políticas e ações em relação ao modo de produção do urbano, e essa nova configuração metropolitana, estruturou dinâmicas sociais, funcionando como palco para novos atores urbanos em decorrência das possibilidades de ascensão social. O surgimento das classes populares na cidade pode ser lido de forma crí-

tica em vários textos do momento histórico e *El Eternauta* não está isenta. Sasturain (1995) marca a importância da *mudança de domicilio* para o desenvolvimento da aventura na obra de Oesterheld, uma transformação que consegue, complementada com a poética gráfica de Solano López, configurar uma cena primária (Berman, 1991), que adquire a capacidade para ressoar com o leitor de uma forma profundamente ori-

ginal, que faz de *El Eternauta* um clássico dos quadrinhos com múltiplas interpretações. Analisaremos aqui algumas das várias analogias possíveis com as quais eles podem interpretar e com base nos autores antes citados.

Palavras-chave: Eternauta, quadrinhos argentinos, cenas primárias, Oesterheld, Solano López.



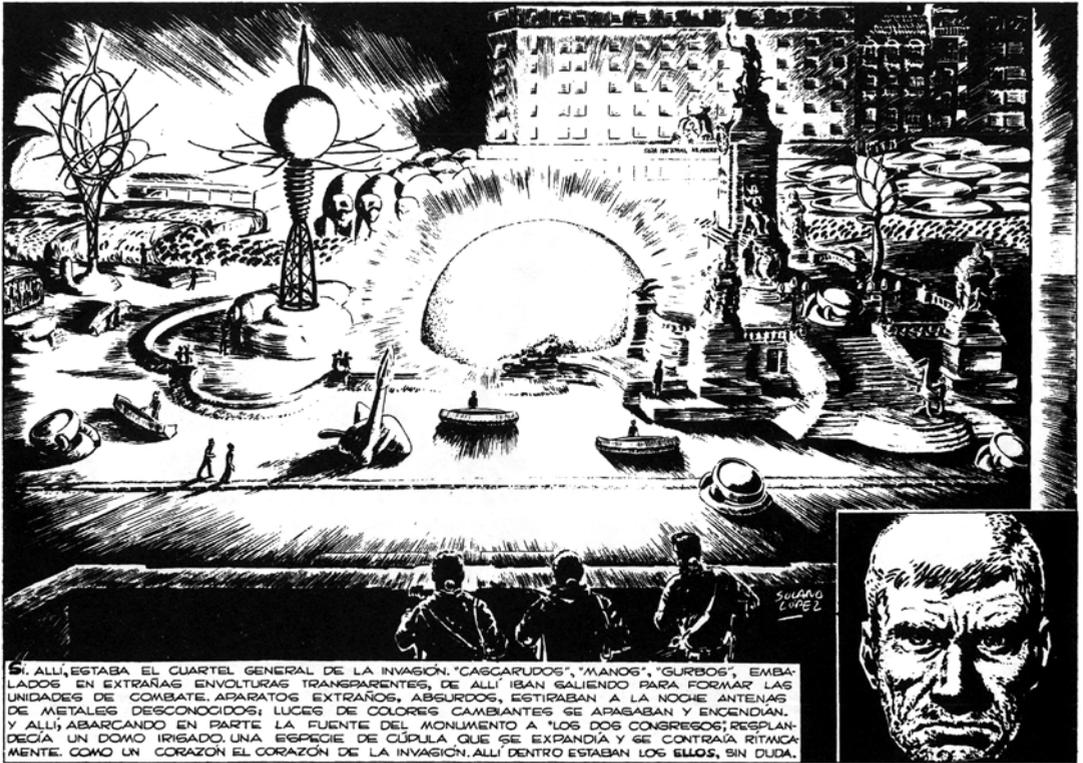
ANALOGÍAS

Existen varias versiones de *El Eternauta*. Este trabajo se concentra en el análisis de la original, publicada en la revista *Hora Cero Semanal* entre los años 1957 y 1959, guionada por Héctor Ger-

mán Oesterheld y dibujada por Francisco Solano López. Una serie compilada por *Ediciones Record* en 1975 y que ha sido tomada de base para las sucesivas reimpressiones. Esta compilación fue

realizada casi en paralelo a la publicación de *El Eternauta 2* en la revista *Skorpio* de la misma editorial argentina. En el año 1969 se publicó una errática y brillante reversión de la primera parte en la revista *Gente* (editorial donde Oesterheld trabajaba) dibujada por Alberto Breccia con colaboración de su hijo Enrique. La versión original funciona como disparador de una gran cantidad de interpretaciones posibles por lo que aún merece seguir siendo trabajada por la literatura académica. En este caso se analizan algunas de las analogías posibles: como metáfora de la opresión (o de muchas opresiones) y como una distopía para el Covid-19. Se puede encontrar una amplia gama de trabajos académicos en relación a esta historieta y a Oesterheld en particular. Es una obra que ha sido estudiada desde la sociología, los estudios culturales y las ciencias de la comunicación, entre otros campos. Juan Sasturain en su artículo *Oesterheld y el héroe nuevo* aborda la obra del guionista con un sentido afecto y elabora un perfecto concepto para definir la transformación que suscita en la historieta la irrupción de este autor: el *cambio de domicilio para la aventura*, uno de los ejes fundamentales del marco teórico de este trabajo en construcción. Laura Vázquez, en el capítulo *La otra invasión: industria y política* de su tesis de doctorado *El oficio de las viñetas*, expone las diversas tramas (socioeconómicas, políticas, culturales) que marcan el modo de producción de *El Eternauta*. Por otra parte, Laura Fernández, en su libro *Historieta y resistencia: arte y política en Oesterheld (1968-1978)*, aborda la versión de Oesterheld y Breccia en la revista *Gente* (entre otras historietas) y la define como parte de un proceso de radicalización política que se puede ver en toda la obra del guionista durante esta etapa.

Este abordaje intenta hacer foco en la construcción visual del espacio urbano y arquitectónico que realiza Francisco Solano López, aunque sin desatender una visión con profundidad de campo que permite la conjugación dinámica con las disciplinas antes nombradas. Es importante destacar que la obra gráfica de los dibujantes es indisoluble de la obra escrita. Ambas conforman un todo: una obra artística indivisible. Texto y dibujo dan forma a una determinada configuración estética y también socio espacial. Es común tratar al dibujo como *mera ilustración* de un guion. Una historieta es una obra que expresa complementariedad entre texto y dibujo. Ambos se imbrican hasta que el código de la historieta que se está leyendo funciona. Un código donde escritor y dibujante deben ser considerados autores. El guion del Eternauta de 1957 no es el mismo que el de 1969 por diversas razones de formato y de medio: es otro momento histórico-político, otro momento personal de Oesterheld, pero fundamentalmente es un guion diferente porque es un dibujante diferente. En la versión original se da una confluencia de varios aspectos, como veremos más adelante: existía una colaboración previa entre dibujante y escritor (en la de 1969 sucede lo mismo con Breccia), se conocían laboralmente y, si bien se pueden distinguir temas e intereses presentes y dispersos en toda la obra previa de Oesterheld, también emerge una solicitud particular del mismo Solano López hacia Oesterheld: le pide que el guion tenga un tono que le permitiera desarrollar cierto tratamiento gráfico mediante el uso de un pincel que le habilitara trabajar el preciosismo en los detalles y extensos planos de sombra que terminan dando un tono realista (que contribuye al verosímil de la historia) y expresionista al mismo tiempo, que son los que dan el clima al relato.



4. ALLÍ, ESTABA EL CUARTEL GENERAL DE LA INVASIÓN. "CASCARUDOS", "MANOS", "GURBOS", EMBALADOS EN EXTRAÑAS ENVOLTURAS TRANSPARENTES, DE ALLÍ IBAN SALIENDO PARA FORMAR LAS UNIDADES DE COMBATE. APARATOS EXTRAÑOS, ABSURDOS, ESTIRABAN A LA NOCHE ANTENAS DE METALES DESCONOCIDOS; LUCES DE COLORES CAMBIANTES SE ARRAJABAN Y ENCENDÍAN. Y ALLÍ, ABARCANDO EN PARTE LA FUENTE DEL MONUMENTO A "LOS DOS CONGRESOS", RESPLANDECÍA UN DOMO IRIGADO. UNA ESPECIE DE CÚPULA QUE SE EXPANDÍA Y SE CONTRAÍA RÍTMICAMENTE, COMO UN CORAZÓN EL CORAZÓN DE LA INVASIÓN. ALLÍ DENTRO ESTABAN LOS ELLOS, SIN DUDA.



1.1 EL ETERNAUTA COMO METÁFORA POLÍTICA DE LA OPRESIÓN

El Eternauta es considerada, incluso por el mismo Oesterheld (Trillo, 1980), como la gran historieta de ciencia ficción argentina: una reversión de Robinson Crusoe desplazada, con un naufrago colectivo y la ciudad en vez de la isla. Un guionista de historietas (un alter ego de Oesterheld con otro rostro) en una noche cualquiera de trabajo, recibe una aparición en el estudio de su casa: el Eternauta empieza a contar su historia, una historia que sucede en el año 1963, años después de ese primer encuentro. En un chalet arquetípico del conurbano bonaerense, una familia y un grupo de amigos

son sorprendidos por una extraña nevada fosforescente que mata a quien toca. Un hecho que descubren fortuitamente (tenían las ventanas cerradas porque era invierno y por eso no entran copos) al intentar entender el por qué de tanto silencio en la calle. Lo confirman cuando Polsky, uno de los amigos, sale a la calle con el objetivo de rescatar a su familia. La muerte los rodea y se ven obligados a salir para conseguir víveres y armas para defenderse. Con los recursos disponibles en la casa y el ingenio de los protagonistas arman un traje aislante que los proteja en sus salidas exploratorias. El primero que sale es Juan Salvo, después los otros. Algunas exploraciones y otros trajes aislantes después, finalmente son encontrados por un



diezmado ejército nacional que los recluta para la acción junto con otros sobrevivientes. Así empieza el desgarramiento de Juan Salvo. Su mujer e hija se quedan en la casa mientras los hombres emprenden un derrotero de batallas y muertes y van conociendo al enemigo: primero *Cascarudos* (insectos gigantes), después *Gurbos* (animales gigantes con una suerte de exoesqueletos), pasando por los hombres robot dominados por un teledirector manejado a distancia por los *Manos* (seres análogos a los humanos pero con decenas de dedos que les permiten comandar a estos grupos en las batallas), hasta por fin comprender que en realidad el gran enemigo son los intangibles *Ellos*. El desarrollo de la historia se encuadra en el formato folletín de *continuará* típico de las revistas del momento y ese héroe que nace colectivo va intercambiando rostros y rotando protagonismos: Juan Salvo, Favalli y sobre todo Franco van alternándose el foco de la acción.

El Eternauta puede verse como una metáfora de la opresión. Y puede serlo incluso de opresiones de varios momentos históricos disímiles. En principio, del presente más inmediato. *El Eternauta* se escribe durante la autodenominada *revolución libertadora* iniciada en el año 1955, un golpe de estado perpetrado contra el segundo gobierno democrático de Juan Perón, que da comienzo a la proscripción del peronismo y sus símbolos en el año 1956 y que perdura hasta el año 1973. Esto por un lado y

por otro el emergente en la geopolítica, después de la Segunda Guerra Mundial, de las grandes instituciones internacionales y su impronta en el despliegue territorial sobre los países tercermundistas y que pueden vislumbrarse incluso en las primeras acciones pro capital internacional frondizista.

Si bien el gobierno de Frondizi (1958-1962) se inicia sobre el final de la publicación de la historieta, esta puede leerse a la luz de una mirada (por lo menos) lúcida al respecto e incluso anticipatoria: los sucesos de la invasión se desarrollan en el año 1963. Una mirada crítica en relación a la aparición de la visión de Argentina como un país periférico en la división internacional del trabajo articulada por las economías hegemónicas del orden global. La política económica desarrollista de Frondizi se confunde con aquella en donde la ortodoxia impone la extranjerización de la economía. Y si bien la ley que permitió la inversión extranjera directa tenía como fin el incentivo del desarrollo de una industria pesada e hidrocarburífera (que se suponía el sector interno no podía llevar adelante) no tuvo una incidencia directa inmediata en la capacidad de ahorro interno y fue limando la actividad industrial que la complementaba. La emergente pyme industrial tiene a Juan Salvo como referente ineludible: en su casa-taller fabrica transformadores. Este rasgo que delinea el perfil de Juan Salvo, no puede

dejar de leerse desde una perspectiva crítica: la invasión paraliza la actividad productiva de la familia. Los *Ellos*, inasibles e informes seres extraterrestres que dirigen la invasión, pueden leerse como aquel poder hegemónico global que empezaba a dominar los destinos de los países del tercer mundo.

Si bien en el año 1930, con Uriburu, se inicia una serie larga de interrupciones del orden democrático en la Argentina, es con el golpe comandado por Aramburu y Rojas (la antedicha *revolución libertadora*) que se acelera el ritmo con el que se suceden. Así podemos encontrar un arco temporal entre el golpe del 55 y el golpe del 76 (con el derrocamiento de María Estela Martínez de Perón) en el que puede vislumbrarse un factor común, una visión sobre el desarrollo de la industrialización del país como responsable de los conflictos sociales y la inestabilidad política del país. Esta visión acompaña una parte importante de la justificación de los sucesivos golpes hasta llegar en 1976 al autodenominado *proceso de reorganización nacional*, la última dictadura cívico-militar de la Argentina que logra darle un golpe mortal al camino que se había iniciado con la sustitución de importaciones del primer gobierno de Perón, el fomento de la industria pesada del segundo y el desarrollismo frondizista, para dar paso a un nuevo paradigma económico basado en la primarización de la economía, la valorización financiera, el endeudamiento externo, la fuga de capitales y el desmembramiento de la clase obrera y sus organizaciones sindicales a través de la violencia y el terrorismo de Estado. El camino de Oesterheld como guionista no es ajeno a este derrotero y puede encontrarse en varios trabajos académicos, especialmente en el de Laura Fernández (2012) quien devela la in-

soslayable dimensión política en la obra y vida del escritor, asesinado por esa dictadura junto a sus cuatro hijas.

El Eternauta puede leerse también como anticipación, como un escenario premonitorio donde iba a ocurrir mucho de lo que estaba por venir en los sucesivos golpes militares y especialmente en los años de plomo de la última dictadura cívico-militar en la Argentina del año 1976 y que iba a terminar por extranjerizar la economía y supeditarla a los intereses de los países hegemónicos:

“Las condiciones sociales y políticas, impidieron que el proyecto prosperara hasta que, años más tarde, el golpe de estado de 1976, impuso la estrategia neoliberal la cual culminó, ya bajo un Gobierno constitucional, en la década de 1990, en su aplicación más extrema. Entonces volvió a imperar la tesis de la insuficiencia del ahorro interno y el predominio incondicional y absoluto del capital extranjero, en sus versiones de aplicaciones financieras (vía la deuda externa) y la inversión privada directa. A través de esta última, las filiales de corporaciones transnacionales se hicieron cargo de la energía, las comunicaciones, el transporte y las mayores empresas” (Ferrer, 2016).

Algunas características incluso sorprenden por lo estrechamente análogo: lo subtenientes de reserva son los civiles que lideran los grupos de sobrevivientes en *El Eternauta* (como Juan Salvo) y tienen un lugar destacado en la acción armada (por su instrucción militar) de organizaciones como Montoneros y ERP (Ejér-

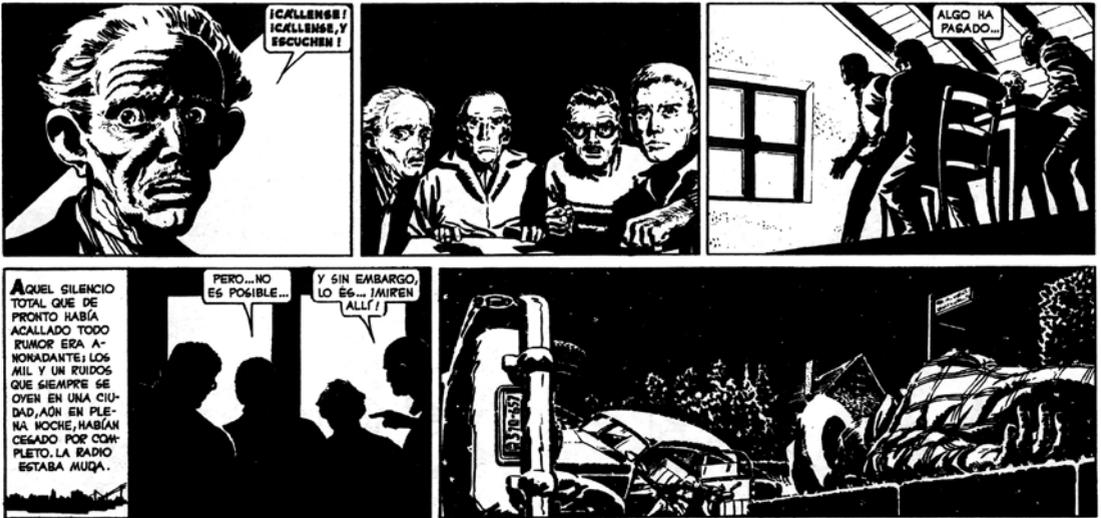
cito Revolucionario del Pueblo).¹ “No nos juzgue mal, señor Salvo. Pero en las condiciones actuales debemos ser realistas al máximo: un simple soldado bien adiestrado tiene hoy el valor de un general en tiempos normales” dice el Mayor que organizaba la improvisada milicia que iría a la vanguardia. “Está bien, Fava... mis hombres y yo seremos la más apropiada perrita Laika que hubieran podido encontrar. Cuando usted disponga iniciamos el avance, Mayor” responde Salvo, en un lúcido paralelismo que cifra el relato, lo cose con la carrera espacial y enfatiza la debilidad en la que se veía inmerso: deja ver la desazón al saberse presa fácil de la fuerza extraterrestre. Una mirada humanista sobre la guerra que también puede leerse en los relatos de Ernie Pike de Oesterheld. En este mismo episodio aparece Franco, el *fundidor* (así se presenta), que se había hecho el mejor traje de todos (según Salvo) y que se transforma en una pieza fundamental del héroe colectivo que plantea el guionista. Franco, el obrero, “el tornero, que termina siendo quizás más héroe que ninguno de los que iniciaron la historia” (Oesterheld, 1975: 1).

“Siempre me fascinó la idea del Robinson Crusoe. Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. El Eternauta, inicialmente fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson,

sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene. Ese fue el planteo, lo demás... lo demás creció solo, como crece sola, creemos, la vida de cada día.(...) El héroe verdadero del Eternauta es el héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe verdadero es el héroe en grupo, nunca un héroe individual, nunca un hombre solo” (Oesterheld, 1975: 1).

Para Laura Vázquez la vida de Juan Salvo reproduce la de una clase media tradicional que se puede ver en muchas de las ficciones de Oesterheld y donde se vislumbra “el culto al progreso, la mística de la industrialización y el nacionalismo tecnológico” (Vázquez, 2010: 135). La familia de Juan Salvo es “una familia promedio” en donde aparecen marcados ciertos estereotipos machistas característicos de la época y que podrían incluso referir a la misma vida de Oesterheld, afincada en su casa de Beccar, chalet tomado de referencia por Solano López para escenificar la casa donde empieza la aventura de *El Eternauta*. Una vida pequeño-burguesa con una mujer ama de casa (en el reparto de tareas post nevada le toca hacer el inventario de víveres y preparar la comida) y que lo primero que añora frente a esa nueva vida robinsoniana es “salir de compras por la Avenida Santa Fe”. Una familia que vive en un típico chalet del suburbio bonaerense, en el que Juan Salvo tiene su pequeña industria. Para Vázquez “sus reuniones en la buhardilla le recuerdan la camaradería adolescente de sus años de libertad. Cabe pre-

1 Estas organizaciones militantes de diversa extracción social y conformación político-partidaria tomaron la decisión (a principio de la década del 70) de desarrollar una lucha armada para llevar adelante una revolución que permitiera imponerse al sistema capitalista y construir un nuevo modelo. De base peronista en montoneros y de base marxista para el ERP.



guntarse si esos *sobrevivientes* se sienten amenazados únicamente por la *nevada mortífera* o si se trata de una metáfora que descansa sobre una inquietud ideológica. La sensación de invasión que experimentó la clase media frente a la irrupción de la clase obrera ya ha sido extensamente analizada por la crítica y está presente en cuentos como el de Germán Rozenmacher *Cabecita negra* y el de Julio Cortázar, *Casa Tomada*” (Vázquez, 2010: 135).

Sin embargo, el desarrollo del relato y la emergencia de la clase obrera como la protagonista de la resistencia va ganando protagonismo a medida que avanza el relato. Eso da a la lectura de la totalidad de la historieta un vuelco que puede leerse como crítica de esa apacible vida burguesa amenazada por el aluvión zoológico, como una inversión de esos dos relatos. Se vislumbra incluso una cierta épica alrededor del ascenso social promovido por el peronismo y todavía presente en el período en que se suceden los hechos. La serie “traduce en clave histórica las aspiracio-

nes del proyecto nacional. Los sobrevivientes provienen de distintas clases sociales, reenviando así un programa policlasista presente en las estrategias del frondizismo” (Vázquez, 2010: 135). En definitiva el enemigo son los Ellos. Es interesante el giro que Oesterheld parece darle a la redefinición de la palabra utilizada para denominar al invasor extraterrestre en los relatos de ciencia ficción: alienígena. Alien, proviene del latín y significa otro. Oesterheld la desplaza y la reemplaza por Ellos. La falta de configuración formal de los Ellos rememora a ciertas películas clase B de terror o fantásticas de Hollywood como *Cat People* de Jacques Tourneur en donde ese otro (el monstruo que acecha) nunca se ve, siempre se presiente, se mantiene distante en su forma, como mucho se percibe una sombra que pasa raudamente: tácticas que lo transforman en algo mucho más desconcertante y amenazante. Estas estrategias argumentales presentes en *El Eternauta* son parte de la literatura fantástica del cine estadounidense. “La adaptación de novelas clásicas de ciencia

ficción circuló durante la época en colecciones accesibles. De ahí que no resulte extravagante que Oesterheld hubiera atesorado en su biblioteca una importante cantidad de pocket books como recursos de producción” (Vázquez, 2010: 134). En las series pulp, en las películas de ciencia ficción y fantásticas de la época ese otro alienígena no era otra cosa que una metáfora de la amenaza del comunismo presente durante la guerra fría, un contrapunto que definió los destinos de la carrera espacial, todos temas presentes en la narrativa de Oesterheld. En la reversión de 1969 publicada en la revista Gente, la desilusión del proyecto desarrollista es completamente evidente (incluso aparece un sesgo panfletario encubierto en la ficción) hasta en relación a la transformación del grupo heroico cuando pasa de la supervivencia a la resistencia:

“En algún trabajo anterior (El Eternauta no tiene quién lo escriba, Medios y Comunicación N°17, julio 1982) marcaba este hecho, señalando cómo el grupo inicial se deshace (porque estaba constituido en función de la supervivencia desde la casa-isla) y toma otra forma y composición a la hora del combate (protagonismo del tornero Franco) mientras se descubren los límites de la solidaridad: habrá que

arreglarse solos porque del mundo desarrollado no llegará auxilio... Este proceso, vivido naturalmente por los personajes (y el autor con ellos), recibirá un tratamiento diferente en la versión de la misma historia realizada en 1969, ya con dibujos de Breccia. Allí, la Invasión es una evidencia inicial y la soledad periférica de América Latina no será casual: el Poder de la Tierra pacta con los Ellos (el poder cósmico, el Mal) y le entrega un sector del planeta a cambio de su supervivencia. Un lugar común y habitualmente reaccionario de la ciencia ficción se convierte en parábola de la Historia más cruda: explotación, desigualdad, dependencia” (Sasturain, 1995:121).

1.2 UNA DISTOPÍA PARA EL COVID

Un hombre joven con escafandra entra al garaje de su casa en el suburbio bonaerense. Una casa típica de un conurbano residencial y consolidado de la provincia de Buenos Aires: un chalet como tantos, de dos plantas y buhardilla, con revestimiento de piedra o ladrillo y ventanas de madera. Antes de pasar hacia el resto del hogar, realiza una operación de desinfección intensa: hasta que el último copo no cae de su traje y



pasa por la rendija del portón del garaje hacia afuera, no se quita la máscara que cubre su rostro ni el traje de goma ceñido al cuerpo que lo acompaña en sus excursiones exteriores. Tampoco apoya en el piso el fusil que sabrá usar para defenderse cuando otros como él (conscientes de su debilidad pero con miedo) intenten matarlo para sacarle el traje y los víveres, como ocurrió cuando entró en el almacén y su compañero Lucas iba y venía. Podría haber sido al revés, podría haber salido él y entonces sería otro el que nos hubiera contado esta historia, porque sin traje ni escafandra no se sobrevive a la nevada mortal, una nevada fosforescente con copos redondos de crestas difusas, fatalmente hermosos y muy cercanos a los modelados del coronavirus Covid-19 del presente.

Algunas de estas escenas pueden encontrar su análoga en el presente. La del hombre joven que se desinfecta íntegro y desinfecta los objetos con los que va a ingresar a su hogar (su hábitat cotidiano) funciona de espejo de nuestras rutinas sanitarias cuando volvemos del afuera. La ciudad hostil, la del *sálvese quien pueda*, también. Por suerte podemos reconocernos en otras, más solidarias, espejo de las que proponía Oesterheld cuando planteaba aquella situación Robinson: aislamiento forzoso, necesidad de autosuficiencia (Sasturain, 1996: 152) se resuelve con un héroe colectivo. Un héroe que se va forjando en la aventura, en el desarrollo de la acción y que incluso va alternando su rostro, pero que es siempre colectivo.

El Covid-19 es un virus que tiene un origen todavía difuso: algunas teorías sustentan la versión que es un virus de diseño, escapado del laboratorio de Wuhan o que, al menos, es producto de una mala manipulación de virus existentes. Otras, que se trata de otro más de

los miles de virus zoonóticos latentes que lograron atravesar la barrera de las especies, como la gripe aviaria o la porcina (en este caso producto de la ingesta de carne de murciélago) y que producen síntomas graves y la muerte en los humanos. Esta última teoría también asocia el problema a la falta de higiene y control en los mercados populares y a la venta superpuesta de animales vivos con productos ya faenados. Aunque otras teorías más serias hacen hincapié en que el hacinamiento de animales en grandes granjas industriales para consumo humano potencian los contagios intraespecie y la consiguiente aceleración de las mutaciones que le permitirían al virus realizar el salto interespecies. Una historia que podría ser parte del argumento de literatura y cine de ciencia ficción si no fuera real. Una realidad que nos asedió durante el último año, al punto de parecerse en muchos aspectos al argumento del *Eternauta*. La vida cotidiana se vio transformada, la ciudad cambiada, los centros urbanos se volvieron páramos cuasi desiertos (como en la ficción de Oesterheld) sin gente circulando por las calles ni en sus espacios públicos. El perfil del centro financiero de la ciudad de Buenos Aires se modificó para siempre, las oficinas se vieron obligadas a reconvertirse, la mayoría envió a sus empleados a hacer *home-office* (quienes terminaron alienados y con los gastos de servicios a cuenta propia) y muchas decidieron mudarse a los barrios, donde se podían conseguir más metros cuadrados por el mismo costo y evitar así el foco de contagio que ocasiona el uso del transporte público. Todo el comercio anexo a esas oficinas del centro se vio obligado a cerrar, en muchos casos definitivamente, dejando vacantes los alquileres de esos locales y muchos trabajadores desempleados. Un paisaje quizás



análogo al que Juan Salvo, Favalli y Franco fueron encontrando a medida se acercaban a la Plaza de los Dos Congresos desde Vicente López, aunque sin tantos cuerpos sin vida acumulados dentro de los edificios producto de la nevada mortal.

El Covid-19 puede leerse como el producto reverso de la sociedad de consumo, hiperpoblada, hiperdensificada, una sociedad que no respetó ni respeta su medio ambiente: este coronavirus como un mecanismo de regulación de las especies en términos darwinianos, un enemigo invisible que asedia la vida cotidiana hasta transformarla para siempre. Recluidos todavía en su buhardilla, a salvo de la nevada mortal gracias a las ventanas cerradas porque era invierno, Juan Salvo, familia y amigos reconocen las inevitables pérdidas de lo cotidiano. Hacen un conteo del cambio: el futuro Eternauta piensa en que ya no hay más equipo nacional de fútbol, Lucas, que de golpe se quedó sin su trabajo en el banco después de tanto sacrificio, Favalli sin su cátedra en la facultad. “Mejor no pensar en todo lo que hemos perdido” dice Juan Salvo, un mantra que se repite en muchos diálogos de toda la historia (generalmente en boca de Favalli) como reacción frente a todas las pérdidas que van sufriendo a medida que avan-

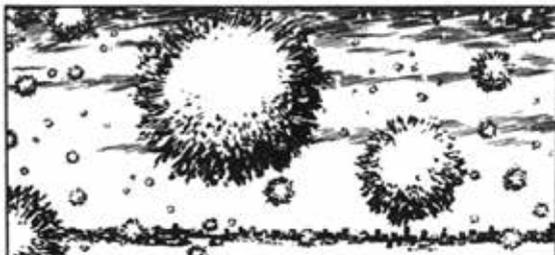
zan y mientras los ataques se van amplificando y sofisticando. Esa sociedad representada en *El Eternauta* del 57-59, tan bien definida por Laura Vázquez como aquella que tiene fe en el progreso de la ciencia: “el culto al progreso, la mística de la industrialización y el nacionalismo tecnológico” (Vázquez, 2010: 135). Los sobrevivientes terminan siendo aquellos que tenían cierto *know-how* técnico-científico y cierta inteligencia práctica: los salva la fábrica de transformadores de Juan Salvo, la física y la electrónica de Favalli o el conocimiento práctico de Franco. Polsky en cambio era *luthier* y es el primero que muere. Lucas era empleado bancario y su afición a la electrónica y su obsesión por construir un contador *geiger* casero lo *salvan* por unos episodios pero no evitan su muerte. Si leemos *El Eternauta* como una distopía de nuestro propio presente debemos leerla a contrapelo: el asedio de la nevada mortal-coronavirus, que convierte a las zonas urbanas en páramos, no es otra cosa que el producto del sistemático maltrato al medio ambiente por parte de esa misma fe ciega en la ciencia y la técnica cuyo método para alimentar a la sobrepoblación mundial es a costa de hipotecar su propia supervivencia.

de Borges. En el doble linaje que Piglia define para la literatura de Borges pueden verse los rastros de la dialéctica civilización-barbarie instaurada por Sarmiento. La biblioteca paterna como rastro civilizatorio frente a vida bárbara en la campaña de la familia materna. Y en la búsqueda de la orilla fundante de su literatura puede verse, de alguna manera, una reacción a la ciudad moderna: la búsqueda de cierta *edad dorada* (Sarlo, 1988: 31). Borges habla de la ciudad que estaba desapareciendo. La fundación mítica de Buenos Aires parece un oxímoron: se lleva a cabo en una manzana entera pero en mitad del campo. La manzana, representativa de la ciudad, con su grilla que la subdivide extendida hasta el infinito, tablero sobre el cual prima la especulación de la tierra. Esa ciudad, en su fase expansiva, que comienza en el medio del campo. Parece un contrasentido pero es representativa de las ambigüedades propias de la modernización. Para la Buenos Aires moderna, la extensión despótica sarmientina, el desierto pampa opuesto a la civilización brindada por la ciudad que incubaba la república, se dio vuelta. La anexión de terrenos hasta la Avenida General Paz que permitió la extensión de la grilla *ad infinitum* junto con la aparición y proliferación de la alteridad del inmigrante, *contaminaron* la ciudad. La extensión sin límites que acunaba la barbarie ahora podía asociarse a la grilla fomentada por el capital especulativo. Como se puede

ver, hay un arco opuesto y complementario al mismo tiempo, como dos caras de una misma moneda. La primera comienza con la extensión despótica definitoria de la violencia del hábitat del gaucho, condensada hiperbólicamente en la figura del caudillo. Esta primera alteridad es bárbara y opuesta a la ciudad que incubaba la república y puede verse en las escenas primarias representadas por Enrique Breccia para otras reversiones en historietas de la misma serie: *El matadero*, de Echeverría, y *Los dueños de la tierra*, de Viñas. Después aparece un nuevo otro, el inmigrante europeo, que debería haber sido el ejemplo que contagiara la civilización buscada por Sarmiento.

El rechazo o alejamiento de la ciudad como tema para Quiroga, lo que lo lleva a auto-exiliarse en la selva, es el afán por renovar su literatura, expresa Piglia. Y en *Cuentos de amor de locura y de muerte* puede verse una re-escenificación de tópicos del cuento policial y terror (habitualmente desarrollados en ciudades) de autores como Poe o Stevenson y que podrían leerse como relatos críticos de la ciudad de la revolución industrial. El otro (para el autor afincado en la selva) es el que tenemos al lado, puede ser nuestra pareja, un amigo, un par: uno mismo.

En algunos de los primeros relatos de Cortázar como *Las puertas del Cielo* o *Casa Tomada* ese otro ahora es el cabecita negra,



el migrante que viene del interior a buscar el progreso en la gran ciudad. *Casa Tomada* puede leerse como una metáfora del peronismo que invade la ciudad; en *Las puertas del Cielo* los pobres son representados como monstruos que se reúnen en las fiestas populares. “Ese mundo de los otros, de los monstruos, que invade y destruye el orden, contamina toda la realidad: la fascinación que produce ese contagio es uno de los grandes temas de la ficción de Julio Cortázar” (Piglia, 1991: 42). Justamente en *Cabe-cita Negra* de Rozenmacher ese otro es el pobre que metió las patas en la fuente, el que se metió entre los resquicios de la ciudad consolidada (un poco al modo de los pobres en los cafés de París) como fuerza de trabajo semiesclava que servía a las clases medias y medias-altas (que por supuesto también habían sido beneficiarias del ascenso social) y podían darse el lujo de tener mucama con cama adentro o dependiente en el negocio. Para Piglia (1991: 91), *Cabe-cita Negra* “puede considerarse una versión irónica de ‘Casa Tomada’ de Julio Cortázar”.

Puede leerse como “una versión crítica de esa serie de textos que, desde *El matadero* de Echeverría hasta *La fiesta del monstruo* de Borges y Bioy, representan de un modo alucinado la mitología de ese mundo primitivo y brutal que se encarna en los cabecitas, en los monstruos, en los representantes ficcionalizados de las clases populares” (Piglia:1991: 92). Este renovado otro devenido del *aluvión zoológico que invadía la ciudad* poco a poco fue también ascendiendo socialmente y a la lógica de la incorporación de los *cuartos de servicio* a ciertas tipologías de edificio en altura de las clases acomodadas o las *dependencias* al fondo de los negocios se le fue suponiendo otra: la de ser beneficiario del sistema de los loteos populares que les permitía comprar un lote en cuotas en una zona medianamente alejada de la centralidad de la estación del ferrocarril e ir autoconstruyéndose la casa poco a poco. Las clases populares lograron afincarse así en un conurbano en fase expansiva aunque con centralidades bien definidas (e incluso consolidadas) alrededor de las



estaciones del ferrocarril. Una centralidad que justamente ocupaban la familia Oesterheld y la familia Salvo con sus chalets a metros de la estación o de la avenida. Esas clases medias pequeño burguesas (que tan bien se pueden ver representadas en *El Eternauta*) ocuparon al mismo tiempo parcelas del borde consolidado de la Región Metropolitana de Buenos Aires mediante chalets exentos de dos o tres plantas, con una considerable extensión de verde sobre su propia parcela y ubicados en las cercanías de las centralidad dadas por las estaciones del ferrocarril o de las avenidas (como Maipú o su continuación norte, Santa Fe).

En *El Eternauta* se escenifican dos fragmentos de una disímil continuidad metropolitana, dos modos de ser ciudad, separados por la Avenida General Paz, el bulevar de circunvalación que rodea la ciudad de Buenos Aires hasta el Riachuelo. La primera, signada por la isla donde sobrevivir: el chalet cercano a la avenida o a la estación; por el otro la aventura, que deviene resistencia, y que se inicia con el combate de la General Paz, pasando por el de River, o el de Avenida Las Heras hasta llegar a la plaza de los Dos Congresos en el centro de la vida pública y política del país. Un área Metropolitana donde se distinguen en realidad dos fases distintas de estructuración urbana, que se asemejan y que se diferencian al mismo tiempo. Dos espacios físicos marcados por lógicas de producción del territorio definidas por una estructuración común: la manzana cuadrada y la huella del ferrocarril. El área Metropolitana de Buenos Aires está conformada por la Ciudad de Buenos Aires y la Región Metropolitana de Buenos Aires. En ambas, la estructura de las vías férreas marcó su territorio y organizó su crecimiento. La centralidad de las estaciones

del conurbano originó la urbanización a su alrededor y la dinámica de los loteos populares fue llenando las nuevas parcelas urbanas que supieron ser campo pocos años atrás. Así se fue construyendo otra *escena primaria* para la literatura y, específicamente, para la historieta de la época. Una época en la que Oesterheld emerge como el gran artífice que propone una gran renovación: un nuevo domicilio para la aventura (Sasturain, 1991). Un nuevo domicilio construido a partir de la representación (realista, sintética y expresionista al mismo tiempo) de esas *escenas primarias* que Solano López supo documentar y sobre todo observar para dibujar. Una serie de estas *escenas primarias* funciona para el desarrollo de la acción de las historietas, escenarios que expresan con claridad dinámicas socioeconómicas, transformaciones socio-urbanas, interpretaciones de la historieta como metáforas políticas, un *leitmotiv* predominante a la ahora de leer *El Eternauta*. Para Laura Vázquez:

“lo sugerente del Eternauta de 1957 es que la historia obtiene su probabilidad no solamente del ‘efecto de realidad’ del contexto socio-político, sino del consenso creciente respecto de los temas ideológicos que propone. Para la narración centró su argumento en la experiencia pequeño burguesa de un hombre común y padre de familia, recluido en su hogar por una invasión que se desata sobre Buenos Aires”. Asimismo, “la invasión (que convierte las zonas urbanas en páramos desoladores) sintetiza la idea de que el espacio se ha desintegrado: el barrio, la familia y el trabajo. Lo público y lo privado atraviesan los lazos de una



familia tipo afectada por la disolución de un orden, aparentemente más estable, solidario y orgánico” (Vázquez, 2010: 135).

Sasturain hace explícita (como se marca precedentemente) la importancia del desplazamiento de lugar donde se desarrolla la historieta de aventuras, en este caso la de ciencia ficción: un “cambio de domicilio para la aventura”, postula. Si bien Oesterheld venía situando sus historietas en Argentina en varias de las series anteriores a *El Eternauta*, como en *Rolo*, *el marciano adoptivo*, es probable que la localización de esta saga en el área metropolitana de Buenos Aires y la representación tan documentada de Solano López logren aportar una verosimilitud al relato que lo vuelve universal. Es en *El Eternauta* donde se logra darle forma definitiva a ese nuevo locus, un nuevo domicilio para la aventura y no es menor la técnica elegida por Solano López. Una técnica que le permite el preciosismo en el detalle y el golpe de pincel expresionista al mismo tiempo. Un dibujo que utilizó una profusa documentación fotográfica pero que sin embargo logra una ajustada síntesis que hace que cada personaje, cada fondo, cada escenario resuene en el lector. Y quizás en eso radique su valor de verdad. En el cambio de domicilio propuesto por Oesterheld y en la representación que logra Solano con esa técnica, quizás se conjugue

la aparición de esa *escena primaria* que permite el desarrollo de esta aventura, otra aventura:

“La Aventura, sabemos y hemos visto, tiene un aparente domicilio propio donde habitan los héroes voladores, los detectives privados, los matadores veloces de disparo certero. Un espacio donde son verosímiles, pueden volar, disparar, investigar sin escándalo del lector/espectador. Es habitualmente un sitio donde se habla inglés y queda lejos o por lo menos, no es aquí, el lugar o la circunstancia de lectura y consumo del mensaje. Ahí está la clave: la aventura tiene un domicilio Natural que es, en realidad, convencional, producto de la presión ideológica del imperialismo cultural. La aventura no VIVE en EE.UU. sino en ese lugar retórico y arbitrario que hace de EE.UU. y su mundo (trasladado al universo entero como escenario) el ámbito cómodo y aventurable por excelencia. Ejemplos claros son la historieta y el cine en sus formas más clásicas: la universalización del western, género creado a partir de la estilización y el manipuleo de circunstancias históricas particulares de EE.UU. en el siglo XIX, vale como modelo” (Sasturain, 1995: 121).

Para Sasturain, un *cambio de domicilio* de la Aventura no consiste solamente, en “trasladar la acción al *suelo patrio*” o intercalar palabras o modismos autóctonos o “hacer aparecer regularmente la sombra del obelisco contra el horizonte”. Oesterheld no sólo propuso el traslado físico de la aventura a estas latitudes, los conceptos del héroe y de la aventura reconocibles en las historietas de Randall (el oeste de los EEUU) o de Ernie Pike (distintos escenarios de la segunda guerra mundial) “son los mismos que, al entrar en contacto con la circunstancia argentina producen (natural y lógicamente) el ensanchamiento de lo imaginario posible: en *El Eternauta* coinciden al fin un espacio y un tiempo donde se encuentran todos (autor, lector, personajes) unidos por la mirada y los valores de un modelo aventurero compartido” (Sasturain, 1995: 123). Este cambio de domicilio no es impositivo, es parte del recorrido de una profusa obra, “no se trata del imperativo voluntarista de hacer una historieta nacional sino la consecuencia, el punto de llegada de un proceso interno, estructural, que remueve el sentido mismo

de cada elemento: la circunstancia argentina se convierte en materia aventurable porque hay otros valores en juego, el héroe es otro, el *Enemigo* –ese motor inmóvil, aristotélico, no es más un estereotipo. En esas modulaciones del Mal anda otra de las claves.” (Sasturain, 1995: 123). De ese cambio de domicilio para la aventura, combinado con la estética de Solano López, se produce una nueva *escena primaria* para la historieta: el AMBA, la ciudad y el conurbano, una escena primaria que logra una capacidad de resonancia en el lector, que construye un nuevo verosímil para la aventura, en una nueva *escena primaria* que había llegado para quedarse.

3. UNA POÉTICA PARA EL MITO

“Le pedí a Oesterheld que me diera un guion que me permitiera trabajar los personajes con cierto juego de expresión y de humanidad, a través de la técnica de usar el pincel de pelo de marta con una punta muy finita, unos



pinceles que se usaban para las historietas que hoy en día no se usan. Por eso se podían trabajar detalles muy pequeños, y al mismo tiempo, con un golpe de pincel, vos podías darle sombra y expresión. Eso es lo que yo quería trabajar y Oesterheld me lo dio servido en bandeja” (Solano López, 2007^a: 10 en Vázquez, 2010: 134).

Como se acaba de analizar, el cambio de domicilio no podría generar una nueva escena primaria para la aventura si no fuera por la estética de Solano López. Es posible que una parte del verosímil del Eternauta de los cincuenta funcionara en su momento con la potencia suficiente para convertirlo en un clásico rápidamente porque el estilo de Solano López respondía a una estética extendida entre los lectores de historieta que se veían identificados con un cotidiano que reconocían y les resultaba familiar. Una estética realista, profusamente documentada con fotografías, característica de las historietas del momento: “Seguir el estilo de Campani fue un condicionamiento impuesto por la Editorial Abril al dibujante. El caso de la serie Bull Rocket es ejemplificador en este punto” (Vázquez, 2010: 133). El formato también es característico del momento: una fórmula del tipo *continuará*, en formato apaisado, de tres cuadritos por tira aproximadamente, con tres tiras por página, en donde se van combinando diversidad de tipologías de encuadre pero donde predominan los planos americanos o generales con fondos dibujados y que de algún modo ilustran

la acción narrada, pero que sin embargo no se yuxtaponen, no están diciendo lo mismo, el trazo cuenta otras cosas, genera un clima. Pero esa forma que podríamos llamar expresionista, cuando la línea deja paso al plano de negro, cuando el detalle se mezcla con la sombra, cuando la nieve se funde con el disparo de las armas, con las líneas cinéticas del movimiento, entonces esa imagen se vuelve inespecífica, los límites se difuminan, se vuelven forma pura y cuando eso sucede es cuando logra su mayor capacidad de resonancia: deja abierta una infinitud de interpretaciones al lector; crea un clima, pero un clima que cada lector logra completar a su modo, haciendo resonar sus memorias, sus deseos, su propio cotidiano, donde proyectar su verdad. Solano López logra así configurar una poética abierta, que tiene que llenar el lector y que le imprime a la aventura de Oesterheld la categoría de mito.

Solano activa ese mecanismo que, articulado con el guion de Oesterheld, lo hace funcionar a la perfección como un receptáculo de interpretaciones tan diversas. Interpretaciones capaces de resonar como metáforas de la opresión de su momento histórico (la *Revolución Libertadora* o el desarrollismo) o posteriores (a modo anticipatorio) como el del *Proceso de Reorganización Nacional*; también es capaz de funcionar de receptáculo distópico de nuestra realidad atravesada por el Covid-19. *El Eternauta* logra condensar una amplia capacidad de resonancia para volverse un clásico que trasciende los tiempos.

4. REFERENCIAS

- AAVV. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Aguilar, Miguel Ángel. 2006. "La dimensión estética en la experiencia urbana." En *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, editado por Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux, 137-149. Barcelona: Anthropos / México, UAM.
- Berman, Marshall. 1991. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- Ferrer, Aldo. 2008. *Ahorro interno y capital extranjero: la estrategia del gobierno de Frondizi*. Buenos Aires, Visión Desarrollista.
- Fernández, Laura Cristina. 2012. *Historieta y resistencia: arte y política en Oesterheld (1968-1978)*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Ediunc.
- Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. 2001. *La historieta argentina: Una historia*. Buenos Aires, De la Flor.
- Jajamovich, Guillermo. 2009. "Buenos Aires, Sus transformaciones urbanas y la perspectiva de los investigadores: aproximaciones, críticas y problemas en torno a su dimensión internacional urbe." En *Revista Brasileira de Gestão Urbana* Vol. 1, núm. 2, julio-diciembre: 179-189. Pontificia Universidade Católica do Paraná, Brasil.
- Oesterheld, Héctor Germán y Solano López, Francisco. 1975. *El Eternauta*. Buenos Aires, Ediciones Record.
- Oesterheld, Héctor Germán y Solano López, Francisco. 1978. *El Eternauta. Segunda Parte*. Buenos Aires, Ediciones Record.
- Sarlo, Beatriz. 1998. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sasturain, Juan. 1993. *El Domicilio de la Aventura*. Buenos Aires, Colihue.
- Sasturain, Juan. 2013. "Continuará: Visiones de los 80 (de la dictadura a la actualidad)." <https://www.youtube.com/watch?v=5gF6Afhd19I>, Canal Encuentro.
- Silvestri, Graciela y Gorelik, Adrián. 2000. "Ciudad y Cultura urbana, 1976-1999. El fin de la expansión." En Buenos Aires: Historia de cuatros siglos, editado por Luis Alberto Romero y José Luis Romero. Altamira.
- Steimberg Oscar. 1997. *Leyendo historietas. Nueva visión*.
- Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo. 1980. *Historia de la Historieta Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Record.
- Vázquez, Laura. 2010. *El oficio de las Viñetas: La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

Vázquez, Laura. 2012. *Fuera de Cuadro: Ideas sobre historieta*. Buenos Aires, Agua Negra.

Vázquez, Laura. 2006. "Cuadros y márgenes: los lazos entre historieta, arte y cultura." En *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, editado por Beatriz Viterbo. Rosario.

JULIÁN MATÍAS ROLDÁN

Arquitecto (FADU, UBA). Se encuentra realizando el Doctorado en Arquitectura y Urbanismo (CAEAU-UAI). Ha realizado especializaciones en Políticas Públicas, y estudios de maestría en Historia y Cultura de la Ciudad y la Arquitectura (UTDT), Cine (IMPA, Avellaneda) y Artes Visuales. Desempeña su labor docente desde 2007 en diversas materias (UBA, UAI) e impartió talleres de pintura e ilustración para niños. Ha trabajado en proyectos y consultorías vinculados al urbanismo y en diversas áreas de gestión de la administración pública coordinan-

do equipos multidisciplinares. Realiza proyectos híbridos en espacios culturales de diversas tipologías, promoviendo una re-funcionalización espacial en base a la participación colectiva y las prácticas artísticas. Actualmente coordina el área de arquitectura e infraestructura del Teatro Argentino de La Plata. También ha trabajado en el mundo del libro (Ediciones Colihue y A/Z, Fundación el Libro, Librerías Yenny). Ha ilustrado diversos libros y textos para niños (de autores como Bodoc, Birmajer, Silveyra o Llanes).

