



Una ciudad efímera,
una historia perdurable:
narrativa y cultura visual en
La primera fundación de Buenos Aires,
de Oski y Fernando Birri



La segunda fundación de Buenos Aires. Oski. 1996, fotografía (detalle).

Amadeo Gandolfo

Doutor en Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente auxiliar (JTP: jefe de trabajos prácticos) da disciplina "El Lado B de la Sociología" do curso de Sociología da Facultad de Ciencias Sociales da UBA. amdgandolfo@gmail.com

Una ciudad efímera, una historia perdurable: narrativa y cultura visual en *La primera fundación de Buenos Aires*, de Oski y Fernando Birri

A fleeting city, a lasting story: narrative and visual culture in Oski and Fernando Birri's
La primera fundación de Buenos Aires

Amadeo Gandolfo

RESUMO

Neste artigo reconstruímos brevemente a trajetória de Oscar Conti (Oski), desenhista, humorista gráfico e ilustrador argentino. Essa reconstrução visa sublinhar algumas características particulares de nosso sujeito que tem relação com seu estilo gráfico, tributário de uma grande cultura visual. Analisamos tal estilo sob o conceito de cultura visual, tentando traçar a sua particular mistura de imagens, tanto da “alta” como da “baixa” cultura. Da mesma maneira, examinamos a da narrativa de Oski sob a ótica das imagens individuais. Finalmente, nos detemos na colaboração entre Oski, Fernando Birri e León Ferrari no filme *La primera fundación de Buenos Aires*, procurando analisar a forma como os cineastas animam uma pintura estática de Oski. Como coexistem diversas imagens que são parte de sua cultura visual? Como se combinam imagem e narrativa na sua obra? De que modo a narrativa se desdobra através da montagem no filme? Estas são algumas questões para as quais buscamos respostas.

PALAVRAS-CHAVE: Oski; cultura visual; narrativa.

ABSTRACT

*In this article we briefly reconstruct the trajectory of Oscar Conti (Oski), Argentinian cartoonist, graphic humorist and illustrator. This reconstruction is used to underline some particular characteristics of our subject who are related to his graphic style, who is indebted to an enormous visual culture. Afterwards, we analyze this style under the concept of visual culture, attempting to trace the particular mixture of images, both from “high” and “low” culture, that helped produce it. In the same way, we observe the way in which Oski narrates in single images. Finally, we reconstruct the collaboration between Oski, Fernando Birri and León Ferrari in the film *La primera fundación de Buenos Aires*, trying to get across the way in which the filmmakers animate one of Oski’s static paintings. How do the different images that form part of Oski’s visual culture coexist? How do image and narrative combine in his work? How does the narrative unfold through the montage of the film?*

KEYWORDS: Oski; visual culture; narrative.



¿Por qué Oski [Oscar Conti]? Responder esa pregunta implica un breve recorrido biográfico y al interior de la historia del humor gráfico argentino. Oski fue un artista de enorme popularidad y prestigio, profusa producción, un referente a la hora de discutir los valores artísticos del humor gráfico y la historieta, un autor político. Sin embargo, el pasaje del tiempo y las escasas reimpresiones de su obra desde su muerte en 1979 causaron que se convierta en un “dibujante de dibujantes”.

Oscar Conti nació el 12 de noviembre de 1914 en Buenos Aires. Hijo de una familia de buen pasar venida a menos, quería ser químico pero sus padres no pudieron pagarle los derechos de ingreso a la carrera, por ello “me matriculé en Bellas Artes, porque era de balde y porque yo creí que aquello sería muy fácil”.¹ También estudia escenografía. La opción por una carrera en artes pareciera ser, en un principio, una elección secundaria, pensada más en la dirección de una salida laboral que como la conclusión de un deseo expresivo. Esto también se observa en el hecho de que muy rápidamente Oski consigue trabajo en publicidad para pagarse los estudios.² Obtiene el título de profesor de dibujo, una rareza entre los historietistas argentinos, que tendían a ser autodidactas, instruirse en institutos privados de dibujo o aprender el oficio como ayudantes.

En 1942 publica su primer dibujo en la revista *Cascabel*.³ Allí conoce a Carlos Warnes (seudónimo: César Bruto), su compañero creativo durante más de dos décadas. Bruto escribía textos en una especie de cocoliche repleto de errores de ortografía y puntuación, reflexiones que oscilaban entre el sentido común más absurdo, los juegos de palabras y el ridículo devenir de la consciencia y la casualidad; Oski ilustraba esas aguafuertes eligiendo una imagen entre la enorme cadena de chistes que desataba Bruto. Su colaboración más duradera fue el falso periódico “Versos y Noticias”, aparecido en *Rico Tipo* durante 15 años.⁴ Allí Oski también creó su único personaje regular: Amarroto, un sujeto con cabeza triangular, cuello duro y nariz prominente que siempre quería, como indica su nombre, ahorrarse unos pesos.



DIOGENES. Hase haora justamente masonenos unos dos mil tresientos sin cuenta y pico de años, en una ofisina del registro sivil de lantigua gresIA se presentó un matrimonio ostentando un resién nasido de corta edá:

—Venimos a registrar este nene —le digieron al empleado que los atendió—, y queremos ponerle de nombre diógenes el sínico.

—¿El sínico? —preguntó el empleado, abriendo unos ojos grandes como el paternón—. ¡La ley no permite poner nombres extranjeros a los niños!

—El sínico no es nombre, sino un alias —esclamó el padre—, y se lo ponemos para diferenciarlo del diógenes laersio, del diógenes de apolonía y de otra montonera de diógenes que andan por el mundo...

Así entró en la vida el destacado inventor del sistema de vivir a la que te criastes, con la mayor comodidá posible, o sea asercándose sin miedo a la naturalesa, despreciando el dinero y tirando al diablo las esljensas sociales. Para dar el egenplo, el tipo andaba sienpre descalso, dormía abajo de los portales de la acrópolis y resién cuando lo fastidiaron mucho disíendole: “Che, diógenes, es una lástima que vos no tengás tu casa propia”, el cusifal se instaló adentro de un barril de vino vasto, poniendo afuera un letrero que decía: “Filósofo griego. Lebsiones de 7 a 20. Los domingoS se dan clases colectivas en el ágora. Curso de sinismo básico en 3 meses: 85 dramas”.

¹OSKI *apud* CANTONA, Darío. Nueva cara de Oski en grotesca historia de América. *Ercilla*, n. 1154, 19 jun. 1957.

²La publicidad fue un ingreso seguro y consistente para la gran mayoría de los dibujantes argentinos. La vinculación entre ambos universos aún requiere un estudio profundo, pero podemos afirmar que sus ilustraciones se emplearon para vender desde cepillos a conservas. Ver GANDOLFO, Amadeo. El laboratorio de los dibujantes: sociabilidad y política entre los caricaturistas argentinos (1930-1960). *Cadernos de Comunicação*, v. 16, n. 1, 2012.

³*Cascabel* fue una revista muy importante del humor político argentino de los años 40. Antiperonista, ácida y combativa, su estilo sería continuado por publicaciones como *Tía Vicenta* una década más tarde. Apremiada por presiones del gobierno peronista, cerró en 1947. Ver GENÉ, Marcela. Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político. In: SORIA, Claudia, CORTÉS ROCCA, Paola y DIELEKE, Edgardo (orgs.). *Políticas del sentimiento: el peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo Libros/Caras y Caretas, 2010.

⁴Fundada por Guillermo Divito en 1944, fue una de las publicaciones más exitosas y longevas de humor en Argentina. En su momento de mayor éxito (a principios de los años 1950) llegó a vender más de 250000 ejemplares semanales. Su línea humorística estaba basada en el humor cotidiano y en los personajes cuyas características se repetían de manera mecánica. Ver RIVERA, Jorge B., *Historia del humor gráfico argentino*. In: FORD, Aníbal; RIVERA, Jorge B. y ROMANO, Eduardo (orgs.). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985.

Figura 1. “Gran Brutoski biográfico ilustrado”. Oski y Bruto. 1958.

⁵En este artículo trabajamos con la segunda edición, publicada en 1996 por Colihue.

⁶ECO, Umberto. Arabescos sobre los textos sagrados. *Página12*, 2013. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9200-2051-2013-10-13.html>>. Accedido el 1 feb. 2018.

⁷Quimantú era de hecho la reconversión de Zig-Zag que había sido expropiada por el gobierno de Allende. La editorial pertenecía a la familia Edwards, dueños de *El Mercurio* y uno de los principales actores en la planificación y ejecución del golpe a Allende. Zig-Zag publicaba los cómics de Disney, sobre los que Ariel Dorfman y Armand Mattelart escribieron *Para leer al Pato Donald*. La experiencia (trunca) de Quimantú fue analizada por Manuel Jofré en *Superman y sus amigos del alma* (Buenos Aires: Galerna, 1974), junto a Ariel Dorfman. Ver LIMA GOMES, Ivan. *Os novos homens do amanhã: projetos e disputa em torno dos quadrinhos na América Latina* (Brasil e Chile, anos 1960-1970). Curitiba: Prisma, 2018.

⁸Grupo paramilitar organizado por José López Rega desde la Secretaría de Bienestar Social con el objetivo de perseguir y fusilar a figuras de izquierda de la política y la cultura.

Entre las décadas de 1940 y 1950 la carrera de Oski creció de forma sostenida: *El Hogar*, *Clarín*, *Vea y Lea*, *Pobre Diablo*, contaron con sus dibujos. Simultáneamente inició una vida de viajes, que lo convertirían en un dibujante reconocido en Latinoamérica y Europa. En 1944 parte a Bolivia y Perú, travesía que documentó gráficamente. En 1948 viaja a Europa y vive dos años en Italia. En 1952 visita México.

Simultáneamente diseña escenografías y programas para obras de teatro. En 1947 trabaja en una puesta de *La putain respectuese* de Jean Paul Sartre que se representa en Santiago de Chile y Buenos Aires. En 1952 en *Androcles y el león* de George Bernard Shaw. A lo largo de estos años, asimismo, monta diversas exposiciones artísticas de su trabajo: en Buenos Aires, Roma, La Paz, Cuzco. Aquí ya observamos el pasaje a la exhibición de su obra y la colaboración con el mundo del teatro, los cuales, además de ser formas del trabajo artístico, resaltan la afinidad de su oficio con las bellas artes.

En 1955 publica junto a Warnes lo que podría ser considerado su primer libro. Casi inconseguible al día de hoy, el *Medisinal Brutoski ilustrado* (una serie de fascículos auspiciados por Laboratorios Dupont) es una parodia a la profesión médica compuesta de falsos avisos publicitarios, dibujos y textos que imitan un folleto médico y un antiguo manual de recomendaciones de salud.

En 1960 Oski viaja y vive un tiempo en Cuba para observar el desarrollo de la Revolución Cubana. Si bien jamás militó en partido alguno, Oski siempre apoyó la causa de la emancipación latinoamericanista. En 1968 llega la *Vera historia de Indias*, publicada por la Compañía Fabril Editora en Buenos Aires.⁵ Basado en relaciones, diarios de viaje, notas y registros dejados por conquistadores españoles, catedráticos, religiosos y exploradores durante la Conquista de América, el libro ilustra las costumbres indígenas, las iniquidades de los conquistadores y el lento desarrollo del Río de la Plata a razón de una lámina por selección. Uno de los dibujos es una segunda adaptación de la *Primera fundación de Buenos Aires* narrada por Ulrico Schmidl. La primera consiste en el cuadro sobre el que Fernando Birri filma su corto y que tratamos en este artículo.

Mezclando la realidad de la conquista con las ideas desaforadas y fantásticas de los conquistadores, el libro es un modelo del trabajo de Oski a lo largo de las siguientes décadas, basado en el rescate de textos olvidados para ilustrar a la manera de “un monje enloquecido que hace arabescos sobre los textos sagrados, pero no como los quiere el padre prior. Está de parte del diablo, aspira a serlo”.⁶

En 1970, a raíz de la elección de Salvador Allende, viajó y vivió en Chile apoyando activamente el proyecto allendista y colaborando en la revista *Cabro Chico* publicada por Quimantú.⁷ También realizó dibujos para el documental *Pulpomonios a la chilena*, una denuncia de la concentración económica impulsada por Estados Unidos. Asimismo, a partir de febrero de 1974 colabora con el diario *Noticias*, fundado por Montoneros, la organización política-guerrillera de izquierda del peronismo. Allí realizaba “El crease o no del sudor (ajeno)” pequeñas viñetas que denunciaban la explotación laboral de los trabajadores a lo largo de la historia.

En 1973 retorna a Buenos Aires. Vive allí hasta 1975, cuando parte al exilio escapando de la violencia contra artistas de izquierda llevada adelante por la Alianza Anticomunista Argentina y otros grupos de derecha.⁸ Vive sus últimos años en Roma. Retorna a Argentina en 1979 para participar de

la Cuarta Bienal de la Historieta de Córdoba y para operarse de un cáncer. Muere el 30 de octubre internado en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires.

La vida y la obra de Oski tienen muchos puntos en común con la de dibujantes que analicé en trabajos previos: cercanía a la publicidad, consagración durante “la era dorada” de las publicaciones periódicas argentinas, línea influenciada por Saul Steinberg y el humor “absurdo” de Estados Unidos, vinculación con artes como el teatro y el cine.⁹ Pero también cuenta con rasgos disímiles: compromiso político-laboral con los movimientos emancipatorios de Latinoamérica, afinidad por las artes pictóricas brindada por su formación, tendencia a organizar muestras de su trabajo colocándolo en el contexto de la galería, condición internacional. Todo ello hace de Oski una personalidad descollante. Pero es su estilo de dibujo el que lo volvió un artista excepcional y de enorme influencia en el panorama argentino y latinoamericano del humor gráfico. A él nos dedicaremos en el próximo apartado.

Clásico y moderno: la alquimia gráfica de Oscar Conti

Quienes han escrito sobre Oski destacaron su particular cultura visual, una mezcla de elementos arcaicos con una línea moderna, su uso de un material que queda por fuera de la historia oficial no solo del arte, sino también de la literatura y de la invención técnica. Empleamos el término “cultura visual” como fue definido por Nicholas Mirzoeff en su afán por fundar una nueva área de investigaciones interdisciplinaria que pudiese hacerse cargo de los cambios en la relación entre seres humanos y lo visual propia de la posmodernidad: “La cultura visual se preocupa con los eventos visuales en los cuales la información, el sentido, o el placer es buscado por el consumidor en una interfaz con la tecnología visual. Por tecnología visual me refiero a cualquier tipo de aparato diseñado para ser mirado o para realzar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión y la internet”.¹⁰ El concepto de cultura visual apunta a tomar en serio la proliferación de lo visual como una nueva cultura, en un sentido etnográfico, que permea todas las relaciones humanas y que ha reemplazado lo textual como medio primordial de organización de la información. A la vez, al tomar la idea de cultura en su sentido amplio y no restringido, también busca demoler las barreras entre “alta” y “baja” cultura y permitir una salida a las estrecheces de la historia del arte clásica y al aparente fin de su historia. Finalmente, la noción de cultura visual, al buscar disolver las jerarquías clásicas en nuestro entendimiento de lo visual, también ser una red fractal, que incorpore perspectivas provenientes de todo el mundo y que considere a la cultura como un espacio donde se construyen identidades y se disputan políticas, combinando la noción de lo visual con problemáticas de género, etnia y clase.¹¹

Nuestro empleo del concepto, sin embargo, será limitado: en este caso nos concentraremos en la cultura visual de un solo artista. Esta cultura visual es sin dudas erudita y popular a la vez, y entreteje diversas fuentes en una red que produce un estilo único. Oski se caracterizaba por la proliferación de imágenes, era alguien que trabajaba acumulando y observando diversos tipos de fuentes: folletos médicos, revistas ilustradas del siglo XIX, grandes pintores, caricaturas, manuales de instrucciones de maquinarias, libros de etiqueta y buenos modales.¹² En las siguientes páginas reconstruiremos algunas de estas referencias. Asimismo, muchos de los dibujos

⁹ Trabajé las trayectorias y características profesionales de otros autores de humor gráfico en mi tesis de doctorado, ver GANDOLFO, Amadeo. *La oposición dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*. Doctoral (Ciencias Sociales) – UBA, Buenos Aires, 2015.

¹⁰ MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. New York: Routledge, 2010, p. 3.

¹¹ *Idem, ibídem*, p. 24 e 25.

¹² Su hija, en ocasión de una visita para realizarle una entrevista, me facilitó parte de este material: un tomo encuadernado de la revista ilustrada *El Correo de Ultramar*, publicada en París, correspondiente al año 1877. La misma llevaba por subtítulo “Periódico universal literario ilustrado”. Observando el número 1275, de julio de 1877, el mismo consistía en una mezcla de selecciones literarias, informaciones sobre fiestas cívicas españolas, noticias sobre la guerra Ruso-Turca, misceláneas sobre el comercio exterior inglés, poemas, grabados y publicidades de cremas, tónicos y píldoras.

¹³ REGGIANI, Federico. Oski. *Tebeosfera*, Disponible en <<https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Argentina/Oski.htm>>. Accedido el 5 feb. 2018.

¹⁴ SASTURAIN, Juan. Última declaración de amor al viejo Oski. In: *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995, p. 82.

¹⁵ REGGIANI, Federico, *op. cit.*

¹⁶ STEIMBERG, Oscar. Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. In: *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, p. 190.

de Oski tienen una carga profundamente irónica, y poseen un comentario sobre las iniquidades de la historia, especialmente en lo concerniente a la relación colonial entre Europa y Estados Unidos e Iberoamérica. Esto será tratado en el tercer apartado, cuando hablemos específicamente de *La primera fundación de Buenos Aires*.

Entre los autores que han escrito sobre Oski, muchos se han concentrado en la particular operación que realiza al ilustrar. Federico Reggiani parte de las funciones de anclaje y relevo en la relación imagen-palabra escrita: “O la palabra limita, ancla, la normal ambigüedad de la imagen, o bien construye el sentido supliendo aquello que la imagen no dice”.¹³ A partir de allí menciona que la ilustración puede ser didáctica (facilita la comprensión del texto) o decorativa (embellece una edición). El autor afirma que Oski, en sus obras más conocidas como *Vera historia de Indias* o *Comentarios a las tablas médicas de Salerno*, se adhiere con literalidad a la función didáctica de la ilustración. Esto es: ilustra con absoluta fidelidad, pero en su propio estilo humorístico, los textos, dejando al desnudo lo absurdo del contenido de los mismos. Asimismo, destaca el uso por parte de Oski de la narrativa en una sola imagen: comprime el pasaje del tiempo a un solo friso. La apreciación de Reggiani continúa observaciones realizadas por Juan Sasturain en los 1980s, en donde describía la operación Oski sobre el texto como una “dislocación del sentido a fuerza de ser fiel a ultranza”.¹⁴ Esta fidelidad, al ser traducida al estilo de dibujo de Oski, tiene como efecto cuestionar el sentido de totalidad, la búsqueda clasificatoria y testimonial de los textos que elige. Un manual de buenas costumbres se transforma en comedia de enredos, una crónica indiana se convierte en un testimonio de la ignorancia española. He aquí una primera clave de lectura: Oski como ilustrador absolutamente literal y que, sin embargo, traiciona el material.

Una segunda clave corresponde a su universo gráfico, vinculado al estilo que elige para sus ilustraciones: panorámicas donde las acciones se distribuyen sobre la profundidad de la imagen y no en narración consecutiva. Reggiani destaca la proliferación de detalles que son dibujados con el mismo trazo y colocados en pie de igualdad con los caracteres “centrales” de la imagen.¹⁵ Oscar Steimberg, asimismo, caracteriza a Oski como un representante de la experimentación frente al esquematismo en el humor gráfico, que privilegia la “autonomización relativa de elementos y dispositivos constructivos ‘micro’, no molares. Como ocurre con las tramas y caligrafías visuales gratuitas [...] o con los personajes y objetos secundarios, con sus ‘historias segundas’ y autónomas”.¹⁶ Un dibujo de Oski esconde muchos otros dibujos y eventos. En esto, la mayoría de la literatura sobre Oski vincula esta proliferación de detalles con una preferencia por parte del artista por modelos ilustrativos pre-Renacentistas.

Entonces, primero, Oski como dibujante fiel a la letra (si bien no al espíritu) de los textos que adapta, dejando al desnudo su absurdo. Segundo, Oski como inventor de un nuevo lenguaje, en donde cada detalle de sus dibujos compone un todo significativo, un simbolismo cómico tan denso como místico es el de El Bosco. Finalmente, Oski como narrador a través de la imagen estática: incluso en sus primeros trabajos, Oski fue siempre un maestro del dibujo independiente, el chiste de un cuadrado, el gag. Su madurez lo vio evolucionar hacia la ilustración de series diversas, yuxtaponiendo un gran cuadro al texto elegido con ojo de curador.

El terreno liminar que habita Oski entre ilustración e historieta conduce al espinoso terreno de las definiciones acerca de lo que es un comic.

Scott McCloud se niega a considerar a los chistes de un solo cuadro como historietas debido que su definición de comic toma como condición fundamental del mismo la narrativa secuenciada y yuxtapuesta. Para McCloud los chistes de un solo cuadro: “Son caricaturas [...] Y hay una antigua relación entre comics y caricaturas. ¡Pero no son una misma cosa! Lo uno es una manera de dibujar, un estilo, si se prefiere... Mientras que lo otro es un medio de comunicación que a menudo se sirve de la caricatura”.¹⁷ La “propuesta secuencial” de McCloud ha sido muy debatida. Aaron Meskin, en un artículo publicado en el año 2007 parte de la definición de McCloud, y la enriquece con propuestas de Will Eisner, David Carrier y David Kunzle, para llegar a la postura de Greg Hayman y John Henry Pratt, que se proponía como una continuación superadora.¹⁸ Tanto Kunzle como Carrier como Eisner consideran algunas condiciones formales como necesarias para definir lo que es un comic: la secuencia (Eisner), el globo, la narrativa y el tamaño libro (Carrier), la secuencia aparecida en un medio masivo con preponderancia de imagen sobre texto (Kunzle). Para Hayman y Pratt: “x es un comic si x es una secuencia de imágenes discretas y yuxtapuestas que comprenden una narrativa, ya sea por su cuenta o cuando se encuentran combinadas con texto”.¹⁹

Meskin, por su parte, discute la necesidad sine-qua-non de la narrativa en la definición, hallando muchos ejemplos de comics no narrativos, y también discute la ahistoricidad de esta definición, concluyendo que “el problema con el que se encuentra es el problema con el cual se encontró desde siempre el formalismo- su fracaso para tomar en cuenta los contextos históricos en los cuales las obras de arte son producidas”.²⁰ Finalmente, se pregunta cuan operativa y necesaria resulta una definición de historieta, concluyendo que “si una definición de lo que es un comic fuese posible, tomaría [...] una forma procedural o histórica”.²¹ En otras palabras: un análisis situado y contextual.²² Si tomamos este punto de vista, Oski pertenece de manera plena al territorio de la historieta, ya que sus dibujos aparecieron en revistas de historieta, y su estilo es reconocible como una etapa del desarrollo del estilo de dibujo del humor gráfico tanto argentino como mundial.

Los dibujos de Oski, sin embargo, nos colocan en la situación de una imagen estática que narra, planteándonos de qué modo leerlos. Esta pregunta no es nueva en la historia del arte. En la historia del arte aparece de forma clásica vinculada a la pintura histórica, la forma pictórica elegida por la Academia Francesa entre los siglos XVII y XIX como el modelo más elevado de pintura. La misma “narraba” un momento histórico que podía proceder de la historia del cristianismo, la mitología griega o romana, o los grandes héroes nacionales. La pintura histórica contaba con una serie de reglas empleadas por la Academia para juzgarla en los Salones: un grupo de personajes principales recortados sobre una multitud pintada de forma menos clara, vestimentas de época, grandes dimensiones. Sin embargo, los artistas solían tomarse muchas libertades al respecto del evento representado con el objetivo de transmitir un mensaje alegórico “correcto”. Los salones eran eventos enormemente populares en su época y es indudable que Oski, entre su cultura visual, también tenía en cuenta estas imágenes, como se comprueba en algunas ilustraciones de *Vera historia de Indias*, por ejemplo, aquella que ilustra *La segunda fundación de Buenos Aires* (Figura 2).

¹⁷ MCCLOUD, Scott. *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B, 1995, p. 21.

¹⁸ Ver EISNER, Will. *Comics and sequential art*. Tamarac: Poorhouse Press, 1985, CARRIER, David. *The aesthetics of comics*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, KUNZLE, David. *The early comic strip: narrative strips and picture stories in the European broadsheet 1450-1825*. Berkeley: University Of California Press, 1973, PRATT, Henry John; HAYMAN, Greg. *What are comics?*. In: GOLDBLATT, David; BROWN, Lee (orgs.). *Aesthetics: a reader in philosophy of the arts*. 2nd Edition. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2005.

¹⁹ PRATT, Henry John; HAYMAN, Greg, *op. cit.* p. 370.

²⁰ MESKIN, Aaron. *Defining comics?*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 4, 2007, p. 374.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 376.

²² Bart Beaty, en *Comics versus art* (Toronto: University of Toronto Press, 2012), apoya un punto de vista similar. Luego de analizar distintas definiciones del objeto historieta, Beaty propone que la manera más operativa de conceptualizarla es como un “mundo del arte”, término tomado del sociólogo norteamericano Howard Becker, quien lo define como “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (BECKER, Howard Saul. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 54), de ese modo la se convierte en contextual, situada, y el objeto artístico se construye en una perspectiva sociológica antes que formal.

²³ NANAY, Bence. Narrative pictures. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 67, n. 1, 2009, p. 124 e 125.

²⁴ BERGSON, Henri. *Laughter: an essay on the meaning of the comic*. Urbana: Project Gutenberg, 2003, p. 18.



Figura 2. *La segunda fundación de Buenos Aires*. Oski.

Bence Nanay plantea que “el concepto de acción es de hecho crucial a nuestro entendimiento de las imágenes narrativas (o por lo menos de nuestro compromiso con las narrativas)”, y que “las acciones de las que somos conscientes cuando nos comprometemos con narrativas pictóricas son probablemente acciones orientadas a un fin”.²³ Esta es una primera explicación del por qué podemos leer los dibujos de Oski como narrativas. La mayoría están contrapuestos sobre una acción en movimiento, un momento capturado in media res, generalmente la puesta en práctica de las instrucciones y extrañas costumbres de los textos que Oski elige ilustrar. Es la contraposición entre un texto que presenta una narración o unas instrucciones con la mayor circunspección y seriedad y un dibujo que las ilustra como un paroxismo de actividad inútil, una lucha del hombre contra esos mismos consejos que, en vez de simplificar las cosas, las complican, donde se encuentra el humor de Oski. Sus personajes perpetuamente despistados y a la vez perpetuamente esperanzados, creyentes de que la observación, el registro y la experimentación son suficientes para combatir un universo que se les vuelve en contra, son encarnaciones perfectas de lo cómico en un sentido bergsoniano, producto de la repetición incongruente: “Un elemento mecánico introducido en la naturaleza y una regulación automática de la sociedad”.²⁴



Figura 3. "Del tiempo antiguo". Oski. 1969.

A la vez, como menciona Steimberg, Oski no se conforma con ilustrar solo una escena central, a la manera de la pintura histórica, sino que da entidad a acciones secundarias que se suceden en la profundidad del "lienzo". En esto también va en contra de las convenciones de la historieta: en vez de narrar secuencialmente y de manera yuxtapuesta, narra espacialmente y en profundidad. Aquí su cultura visual pareciera hacerse eco no solo de los manuscritos iluminados medievales (comparación que realizó Umberto Eco) sino también de los pintores holandeses como El Bosco y Pieter Brueghel el viejo. Algunos de sus dibujos remiten a los panoramas moralizadores y místicos de estos pintores, a la vez que la proliferación de estilemas propios (pajaritos sin alas, animales de patas flacas, un sol que parece un embrollo realizado con birome, vestimentas anacrónicas, ojos de huevo sin pupilas, vegetación exuberante) nos sumergen en una pausada lectura de sus imágenes. Por último, de manera similar a ellos, el mensaje moral de Oski arroja luz sobre los sinsentidos y limitaciones terrenales de los hombres.

Por último, el dibujo de Oski también nos remite de forma inmediata a Saul Steinberg, dibujante rumano cuyo estilo consciente de los recursos y limitaciones de la línea y de la página, es mencionado de forma unánime por los humoristas gráficos contemporáneos a Oski, y por Oski mismo, como de

²⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. The wit of Saul Steinberg. *Art Journal*, v. 43, n. 4, 1983, p. 377.

²⁶ MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 40.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 42.

²⁸ En su famosa entrevista final, Sasturain le pregunta por el destino de un hombrequito que corre en una de las imágenes de *Vera historia de Indias*. Oski le contesta "Y qué se yo... Al carajo va..." SASTURAIN, Juan, *op. cit.*, p. 82.

²⁹ MUJICA LÁINEZ, Manuel. Oski, o la ironía sabia. *La Nación*, 26 abr. 1957.

³⁰ Birri (1925-2017) es considerado el "padre del nuevo cine latinoamericano". Viajó a Roma en 1950 y pasó los siguientes tres años estudiando en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Llegó a trabajar como asistente de Vittorio De Sica. En 1956 retornó a su Santa Fe natal y fundó el Instituto de Cine en la Universidad Nacional del Litoral. Desde allí buscó realizar un cine popular, conectado con el pueblo y con sus temas, por lo cual eligió el documental como forma privilegiada. Los estudiantes del Instituto provenían de todas las clases sociales y los guiones se debatían de forma colectiva. La aproximación de Birri dio sus frutos en dos grandes hitos del cine argentino: *Tire dié* (1960), documental sobre los niños de una de las villas más importantes de Santa Fe, y *Los inundados* (1961), film de ficción centrado en las frecuentes inundaciones de las barriadas pobres alojadas en los márgenes del Río Salado.

un enorme impacto. Gombrich escribió sobre Steinberg que "Se ha dicho a menudo que el tema real o dominante del arte del siglo XX es el arte en sí mismo. Si ese es el caso, la contribución de Steinberg al asunto no debe ser subestimada" y, citando las palabras del mismo artista, "Dibujo dibujos, y dibujar deriva siempre de otros dibujos. Mi línea quiere recordarte todo el tiempo que está hecha de tinta".²⁵ Continuando esta apreciación, W.T.J. Mitchell emplea uno de los dibujos de Steinberg, en donde un personaje traza una línea que se inicia como ilustración de un paisaje para convertirse en espiral que encierra al dibujante-dibujado, para ilustrar el concepto de "metaimagen". Mitchell escribe que este dibujo "Si se lee en el sentido de las agujas del reloj puede ser tomado como una alegoría de una historia familiar de la pintura moderna, una que comienza con la representación del mundo exterior y se mueve hacia la pura abstracción".²⁶ A la vez es "una imagen sobre sí misma, una imagen que refiere a su propia creación, pero a la vez una imagen que disuelve la frontera entre el adentro y el afuera, la representación de primer y segundo orden".²⁷ Mitchell, a su vez, ha sido mencionado por Mirzoeff como uno de los precursores en la labor de pensar esta nueva realidad atravesada por imágenes en la que vivimos desde fines del siglo XX.

Es claro que algunos grafismos de Oski (los pajaritos, los ojos, el sol) dependen fuertemente de esta línea steinbergiana, de este grafismo interesado en poner en primer plano su artificiosidad. Lo revolucionario de Oski es que combina esta autoconsciencia posmoderna con una disposición espacial pre-moderna. Oski es a la vez el dibujante de la línea que se hace cargo de sí misma y de sus limitaciones, como también es un ilustrador detallista y fiel a la letra, un estudioso que investiga sus temas y que conservaba enormes colecciones de publicaciones del siglo XIX encuadradas para utilizar de referencia visual.²⁸ Anuda una línea que apunta a los juegos autorreferenciales con una línea que debería ser fiel a la representación y documentación de lo visible. En esto, Oski redibuja los límites entre ilustración e historieta, empleando la profundidad de campo como un marco secuencial. Asimismo, su adscripción a la escuela steinbergiana y su colaboración en la mayoría de las revistas señeras del humor gráfico argentino nos permiten dar una respuesta afirmativa de carácter sociológico a la clasificación de sus obras: sí, Oski es historietista porque abreva, publica y se reconoce en la tradición historietística del siglo XX.

Si el objetivo del caricaturista es exagerar los rasgos de tal modo de poner en primer plano el carácter moral del sujeto caricaturizado, Oski acomete esta operación en un nivel sistémico, exagera la tensión entre lo representado y los medios empleados para representarlo, entre la línea y la referencia, entre lo escrito y lo dibujado, entre la Historia con mayúscula y los episodios olvidables de la historia. En palabras de Manuel Mujica Láinez, en las estampas de Oski "el observador admira tanto la imaginación divertidamente extravagante como la aplicación de una ciencia madura, almacenada con prolijidad".²⁹

"Y se levantó allí una ciudad": animando lo estático

Finalmente, entonces, en este apartado nos concentraremos en como estas apreciaciones de carácter estético y narrativo se vinculan con el proyecto de animar un cuadro de Oski. La historia de *La primera*

fundación de Buenos Aires, dirigida por Fernando Birri, es la historia de un emprendimiento colectivo, fundado en las afinidades amistosas y personales de un conjunto de intelectuales.³⁰ El trabajo colectivo, por otra parte, es la forma por excelencia del oficio de historietista desde su fundación como un oficio industrial, vinculado a la reproducción técnica y la prensa masiva. Estados Unidos, en donde los dibujantes comparten tareas creativas con un colorista, entintador, guionista, portadista, etc., en un sistema que busca asemejarse a una cadena productiva fordista, representa su modelo más acabado.

De acuerdo Birri, la experiencia surgió porque “Con León Ferrari, que fue el productor, habíamos compartido Italia, el exilio y la gran pasión por Oski. Entonces, al volver a la Argentina me propone hacer una película sobre algo de Oski, que también había sido nuestro amigo y había estado en Italia. Así, acordamos que Oski hiciera su cuadro de manera independiente de la película y después nosotros haríamos una película sobre el cuadro”.³¹ El cuadro, de 1m x 70cmts, se terminó en 1957 y se expuso como parte de una gran muestra realizada por Oski en Galerías Bonino, una de las principales galerías de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires en aquel entonces.³² Fue un gran éxito y fue vendido “al coleccionista Nagel en 40 mil nacionales”.³³ El trabajo, realizado con acuarela, tempera y tinta, es un panorama masivo, con más de quinientos personajes que se distribuyen sobre un paisaje dividido entre el Río de la Platay la costa de Buenos Aires. No presenta guía de lectura alguna y uno debe reconstruir el orden de los acontecimientos de acuerdo a la narración de Ulrico Schmidl en la cual se inspiró, o simplemente dejando que la vista se desplace por la superficie. La narrativa de Schmidl es sencilla: la expedición arriba, toma contacto con los indígenas, explora, construye un primer asentamiento, este es atacado, lo cual los obliga a huir y abandonar la ciudad trunca.

³⁰ BIRRI, Fernando. *Soñar con los ojos abiertos: las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007, p. 65.

³² El tamaño exacto del cuadro es disputado: Birri da este número en *Soñar con los ojos abiertos*, pero el texto que antecede al corto recuperado menciona 1,20m x 70cmts.

³³ CANTONA, Darío, *op. cit.* 40000 pesos moneda nacional en 1957 eran casi 1000 dólares, una venta sin lugar a dudas fabulosa para un artista acostumbrado a trabajar en redacciones de manera incesante. El destino del cuadro, sin embargo, forma parte, por ahora, del misterio. Consultada Adriana Conti, primera hija de Oski, acerca del destino del mismo, me respondió que sospechaba que se había vendido a algún coleccionista importante, pero que no sabía dónde se encontraba en este momento. En esa misma ocasión también expresó que Oski acostumbraba vivir el día en día en términos económicos y que en ocasiones cancelaba deudas con obras (CONTI, Adriana. Entrevista con Adriana Conti).

³⁴ Reprodução disponível em REP, Miguel y VACCARI, Laura (eds.). *Oski: um monje louquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 142.



Figura 4. *La primera fundación de Buenos Aires*. Oski. Témpera, tinta y acuarela, 1m x 70cmts, 1957.³⁴

En el cuadro, fiel al estilo de Oski que hemos descrito en el apartado anterior, se observan una multiplicidad de acciones, desde el desembarco de Pedro de Mendoza hasta su huida de los indios locales, pasando por la Fundación propiamente dicha, expediciones, episodios de canibalismo, intentos de vivir de los frutos de la naturaleza y ejecuciones. La impresión que genera es el de una narrativa caótica y circular, la cual rodea a la ilustración central que representa el primer emplazamiento de Buenos Aires. Cada personaje asemeja a una hormiga y diversos episodios secundarios escapan a una primera ojeada. Como menciona Birri “la cabecita de uno de los indios, que tiene el tamaño de una moneda de un *quarter*”.³⁵

El cuadro se inspira en grabados que acompañan la edición en alemán de las memorias de Schmidl realizada por Levinus Hulsius en 1599. Son dibujos simples, con un ancho de campo muy reducido en comparación al de Oski. En los mismos se observan la fortificación principal y los combates en contra de los indígenas. En 1968 al publicar *Vera historia de Indias* Oski re-elaboraría el cuadro, en tinta y papel, en una versión que se asemeja a los grabados originales. Aquí provee de una grilla alfabética que parecería tener por objetivo ser empleada para leer secuencialmente el dibujo, pero que se revela como una tipología de los personajes (Figura 5). Asimismo, el cuadro de Oski, en otro de los testimonios a la prodigiosa cultura visual del artista, también porta un aire de familiaridad con la *Tavola Strozzi*, una pintura al óleo de 1472 y atribuida a Francesco Roselli que muestra una escena naval en primer plano y la vista pictórica más antigua de la ciudad de Nápoles al fondo.



Figura 5. *La primera fundación de Buenos Aires* (segunda versión). Oski.

León Ferrari y Fernando Birri fundaron una productora específicamente para esta empresa: Producciones del Sur. Ferrari, artista plástico político, renombrado y polémico, creador de numerosas pinturas anticlericales y anti-imperialistas, era en aquel entonces un ingeniero que aún no había iniciado su carrera artística. Fue el encargado de invertir materialmente para que el corto pudiese realizarse, y también prestó su hogar para que se montase el estudio donde se filmaría. Birri, por su parte, decompuso el cuadro en secuencias: usando papel transparente copiaba cada uno de los pequeños “monitos” del cuadro e iba realizando un rudimentario storyboard, tarea en la cual contó con la colaboración del mismo Oski.

La música fue compuesta por Virtú Maragno, músico santafesino de formación clásica. Es un elemento determinante del medimetraje: es a través de la misma, de sus leitmotifs repetitivos, que el montaje elegido por Birri termina de coagular, existiendo a la vez en el terreno de lo visual y de lo aurático. “Por un lado, hace una pequeña orquestita de cámara “española”, con los instrumentos tradicionales de la época, o casi; y, por otro, el tango sinfónico con el que identifica irónicamente las imágenes de los indios”.³⁶

Este panorama sonoro se completa con la narración de Raúl de Lange. De Lange nació en Argentina y se crio en Austria, donde estudió interpretación en el Conservatorio Imperial de Viena. Discípulo de Max Reinhardt, volvió a Argentina en 1938 y se dedicó a prestar su voz para recitados en obras de teatro. La participación de De Lange aporta ironía y absurdo al corto, su dicción perfecta pero meliflua, su entonación resonante y con acento, resaltan la distancia entre la ambición de los conquistadores y los magros resultados de su campaña, y convierten el texto de Schmidl de una gesta trágica a una comedia de enredos.

Finalmente, cabe destacar al montajista Enrique Wallfisch, proveniente del cine industrial argentino. Él, junto con Ferrari, fue el encargado de diseñar la máquina que permitió realizar el medimetraje. Este aparato, denominado “la máquina infernal” por Birri, consistía en una especie de armazón de hierro sobre el cual se montó el cuadro. El armazón tenía dos ruedas que movían el cuadro horizontalmente (si se accionaba una), verticalmente (si se accionaba la otra) y en diagonal (ambas). Frente a este aparato se colocó una cámara. La idea detrás de semejante desarrollo técnico artesanal era poder filmar cada uno de los detalles del cuadro, que, a pesar de su dimensión, mucho más vasta que la de un dibujo, igual apiñaba una cantidad de personajes miniatura mucho más grande que la que podía captar la cámara. Los encuadres se realizaron en tamaños ínfimos: “el director pide un detalle, que tendrá importancia posterior en la secuencia del film. El dibujante, entonces, debe hacer el trazo (dibujo) en un tamaño no mayor de 2 centímetros cuadrados [...] sobre el cual se hará la toma”.³⁷

He aquí el desafío técnico de convertir una imagen bidimensional, pensada para ser observada tomándose un tiempo, deteniéndose en los detalles, a una dimensión narrativa temporal, en la cual cada fragmento se transforma en una unidad narrativa, un acto o consecuencia que lleva adelante la historia. Ingresa, entonces, el elemento fundamental para dar movimiento a un cuadro estático: el montaje. Birri siempre sostuvo que *La primera fundación de Buenos Aires* es, además de un proyecto colaborativo, una narrativa sostenida en el montaje en el sentido en el que Eisenstein entiende el término. O sea, como una operación que, por la yuxtaposición de imágenes, construye un sentido nuevo frente al espectador. El corto no

³⁶ BIRRI, Fernando, *op. cit.*, p. 66. Originalmente la música iba a ser compuesta por Astor Piazzola, quién en ese entonces comenzaba a descollar como uno de los principales practicantes del nuevo tango, pero la colaboración no fructificó por motivos desconocidos. Ver MOLINERO, Isabel. Oski y los suyos van al cine. *Histonium*, n. 216, 1957, p. 27 e 28.

³⁷ WALLFISCH, Enrique. Paciencia de imaginero y arte de miniaturista para un medio metraje satírico humorístico. *Radiolandia*, n. 1509, 27 abr. 1957, s/p.

³⁸ BIRRI, Fernando, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 61.

⁴⁰ BIRRI, Fernando. *La primera fundación de Buenos Aires*, 1959. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=pMwkrPKspQg>>. Accedido el 23 feb. 2018.

⁴¹ BIRRI, Fernando, *Soñar con los ojos abiertos, op. cit.*, p. 59.

cuenta con animación alguna, sino que el movimiento de la cámara, el foco y el encuadre, y los cortes de una escena a otra, constituyen el tegumento que permiten transformar espacio en tiempo. Como escribe Birri: “es por virtud del montaje que un filme tiene su desarrollo temporal”.³⁸ Y, además: “El arte del montaje es lo que hace que [...]. De dos imágenes separadas, autónomas, se crea una tercera imagen de síntesis”.³⁹ Un cuadro de 1m x 70 cm se convierte en 40 minutos de película porque se impone un determinado orden, pero la potencialidad narrativa del mismo se encontraba ya allí gracias al despliegue en el espacio propio de Oski.

Durante el proceso de transposición Birri organiza al cuadro: elige que es lo importante y que no, elige el orden en que contarlos, demuestra, a través de esta operación, la ingente cantidad de información que Oski ha depositado en esas miniaturas de hombres luchando, navegando y explorando. Desnuda que una imagen de Oski vale mucho más que mil palabras. Luego, este proceso también genera un mecanismo paradójico: todas las capas e incidentes del cuadro tienen igual importancia. En la pintura se observan secuencias que aparecen dibujadas con menor detalle sobre el fondo del cuadro. En la película, y gracias al “mecanismo infernal”, los detalles más pequeños quedan en pie de igualdad con las imágenes más detalladas, y son empleados por Birri indistintamente.

Asimismo, los cineastas construyen el movimiento a través de la repetición. Hay detalles del cuadro cuya recurrencia rítmica, al compás de la música de Maragno, sirven para crear la ilusión de una animación que es inexistente. Un ejemplo es el detalle de Pedro De Mendoza comiendo “las miserias de carne y de pescado” que los Querandíes, indígenas del Plata, poseían. El detalle del cuadro, que no debe ocupar más de 5 centímetros cuadrados en el dibujo original, es repetido a lo largo de tres minutos de film. Primero, se muestra al indígena que le lleva la comida, luego el dibujo de De Mendoza, abstraído, ausente, monárquico, comiendo las magras sobras. Esta secuencia se repite varias veces, tantas como noches (catorce) le llevaron alimento los indígenas. Luego este envía una excursión a negociar con los aborígenes, es rechazada, y sus capitanes retornan a comentarle su derrota al adelantado. En la película esto lleva aun corte al mismo dibujo donde De Mendoza continúa comiendo. La escena transmite el tedio de una expedición fundadora, presenta a De Mendoza como un aristócrata ajeno a todo, y demuestra la plurivalencia de los detalles dibujados por Oski, capaces de ser empleados para diversos momentos de la narrativa.

Asimismo, las grandes acciones, los dibujos más notorios del lienzo, son descompuestos en sus detalles a la hora de transmitir la urgencia y gravedad de lo sucedido. Una secuencia de lucha entre indígenas y adelantados, en la cual los primeros quemaron las naves de los segundos, intercala las caras preocupadas y narigonas de los personajes subidos al barco con fugaces tomas de los cañonazos que dibujó Oski. La cámara combina detalles a velocidad asombrosa, logrando transmitir, sin movimiento alguno más que el de ella misma, el combate.⁴⁰

El corto utiliza estos recursos para agregar “una tercera dimensión, la del filme” a las otras dos capas que se encuentran en el cuadro: “la historia con mayúsculas, digamos, La Historia de la Primera Fundación; por el otro, la mirada irónica de Oski, una mirada escéptica, desencantada, mucho más cercana a la realidad de la historia”.⁴¹

Es que esta obra, que a primera vista quizás no se vincula tanto con los documentales rigurosos y naturalistas de Birri, pone en primera plana

muchas de sus preocupaciones, así como también las de un Oski interesado en una Sudamérica emancipada. Muestra un episodio de la Conquista que concluye negativamente para los conquistadores. Una situación frente a la cual se ven obligados a huir, a abandonar su empeño “civilizador” y fundador de ciudades. La derrota de los adelantados causó que el sitio quedase yermo durante cuatro décadas y que cuando la expedición comandada por Juan de Garay fundase de forma definitiva la urbe, de su primera fundación no quedasen ni rastros.

Una ciudad, en tiempos coloniales, significaba la dominación de lo circundante, el establecimiento de un fuerte desde el cual desplegar el poder punitivo, incluso la regularización del espacio, en la forma de la implementación del damero. Los dibujos de Oski, y en particular el estallido de frenesí de *La primera fundación de Buenos Aires*, están caracterizados por su falta de orden y de concierto. Un episodio como este, en donde el deseo de conquista se ve destrozado por la organización de los indígenas, se encuentra en sintonía con el compromiso ideológico de Birri y Ferrari, férreos denunciantes de la dominación del Primer Mundo, especialmente norteamericana. Birri había escrito que “no se trataba de hacer cine neorealista en la Argentina pero si de hacer entender [...] hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico [...] se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo [...] No puede dejar de ser la realidad de nuestra propia región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales”.⁴²

La historia del corto, asimismo, se entrelaza con la historia de Argentina de una manera que hace inevitable pensar en la potencia política de las imágenes, su pérdida y su recuperación. Luego de ser finalizado en 1959 el corto es exhibido en Buenos Aires, con gran éxito. Este éxito le vale el Premio Nacional de las Artes, con lo cual la película adquiere notoriedad y es muy exhibida, llegando a representar a Argentina en el Festival de Cannes de ese mismo año. Las copias a color que existían quedan en muy mal estado, quedando solo una copia en blanco y negro. La llegada de la dictadura argentina de 1976-1983, la más sangrienta de nuestra historia, envía a Birri y Ferrari al exilio, a la vez que un incendio en Laboratorios Alex destruye los negativos de la película. Solo sobrevivía una copia, guardada por la hermana de Birri. Cuando este retorna del exilio a principios de los 1980s recupera de la casa de ella los rollos 1, 2 y 4. En un principio el director piensa que la película se ha perdido para siempre. Pero luego decide visitar la casa de Ferrari, saqueada y destrozada por las fuerzas militares mientras el pintor se encontraba exiliado. Allí, milagrosamente, encuentra el rollo 3 en perfectas condiciones. Sin embargo, tuvieron que pasar quince años más hasta que se pudiese hacer una copia digital, la cual restauró el color del filme original y es aquella a la que se puede acceder en YouTube. Birri mencionó que, durante la dictadura militar, no solo desaparecieron personas, sino también películas y libros.

En este texto hemos trazado una breve trayectoria de Oski para iluminar algunas aristas originales del artista en relación a otros humoristas gráficos del período. Luego empleamos el concepto de cultura visual para analizar qué es lo que hace a los dibujos de Oski, a caballo entre la ilustración y la historieta, una combinación tan original de elementos antiguos y modernos, de inspiraciones provenientes de la historia del arte, del mundo de la publicidad y el folletín, de la historia contemporánea de la

⁴² BIRRI, Fernando; GIMÉNEZ, Manuel Horacio. *La escuela documental de Santa Fe: una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*. Santa Fe: Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1964, p. 19.

historieta y el humor gráfico. Asimismo, nos preguntamos por la particular modalidad narrativa de Oski, y esbozamos algunas características de su universo gráfico: la narración en profundidad, la multiplicación de eventos, los estilemas que son su marca. Finalmente, observamos de qué modo el corto *La primera fundación de Buenos Aires* empalma, a través del montaje, con la narratividad de Oski, y observamos, en sintonía con la idea de cultura visual, la manera en que funciona como una crítica del colonialismo español. Por último, la historia posterior del corto ilustra de qué modo las imágenes cuentan con una sobrevida política.

La primera fundación de Buenos Aires es un mediometraje independiente, producto del esfuerzo colaborativo, una aplicación inusual y original del principio del montaje con el objetivo de narrar una historia desplegada en un eje espacial, un desglose de una de las imágenes más ricas de Oski y un sutil comentario político acerca de los inicios de la dominación en Latinoamérica. En pocas palabras: una rara avis cuyos objetivos, desarrollo, factura e inspiraciones demuestran la riqueza plurivalente de las imágenes.

Artigo recebido em 21 de março de 2019. Aprovado em 17 de abril de 2019.