

Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM

Les Cahiers ALHIM

30 | 2015 :

La représentation des violences de l'Histoire dans les arts visuels latino-américains
(1968-2014)

La representación de la violencia de estado en un episodio de *Buscavidas* de Carlos Trillo y Alberto Breccia

CRISTIÁN PALACIOS

Resúmenes

Esp ol English

En el siguiente trabajo nos proponemos analizar un episodio de la historieta *Buscavidas* de Carlos Trillo y Alberto Breccia como un caso particularmente significativo del modo en que la historieta argentina intent  posicionarse frente a la violencia y dar cuenta de ella. En efecto, es en esta obra singularmente compleja donde Breccia llevó más al extremo las implicaciones de la premisa  c mo representar el horror? a partir de la cual había producido algunos de sus trabajos más radicalmente revolucionarios. En este artículo nos ocuparemos del último capítulo de aquella serie, que opera como una clave de lectura de todo lo que lo antecede, al manifestar de manera clara su posicionamiento no sólo frente a la historia, sino ante el propio lenguaje artístico al que la obra pertenece

In this work we propose to analyse a chapter of the comic book series *Buscavidas* by Carlos Trillo and Alberto Breccia as a case especially significant of the way in which the Argentine comic book search to define its position against the political violence, and to shed light on it. Is in this particularly complex work where Breccia push over the edge the consequences of the premise How to represent the horror? from which he has produced some of his most revolutionary works. In this work we analyse the last chapter of the series that can operate as a key of reading of the whole work. In this chapter Breccia take up stance not only against history but also against the artistic language itself in which the work is placed. It is an episode especially significant of the way in which the Argentine comic book search to define its position against the political violence, and to shed light on it

Entradas del índice

Keywords : Alberto Breccia, argentine comic book, political violence, military dictatorship, disappeared

Palabras claves : Alberto Breccia, historieta argentina, violencia política, dictadura militar, desaparecidos

Texto completo

- 1 Hacia finales de los años '60 y luego de un período de auge de la industria que había tenido sus picos más altos, tanto comercial como artísticamente, entre las décadas del '40 y del '50, la producción de la historieta argentina para adultos enfrenta un momento de crisis y transformación en el que, por un lado, prestigiosos emprendimientos editoriales van a la quiebra y por el otro, los autores más importantes no se sienten ya satisfechos con el papel asignado a la historieta como arte de masas o literatura de entretenimiento, especialmente en un contexto en el que esos mismos autores comienzan a posicionarse frente a los acontecimientos políticos que estaban sacudiendo la sociedad argentina por aquellos años. Entre ellos, destaca la figura de Alberto Breccia, cuya obra va a transitar entonces los tortuosos caminos de la experimentación, en la búsqueda de lo que nosotros consideramos una de las premisas fundacionales de esta tercera etapa de su producción artística, la pregunta por la representación artística del horror y la violencia del contexto subyacente.
- 2 En este trabajo nos proponemos analizar el último capítulo de la serie *Buscavidas* con guión de Carlos Trillo, episodio que opera, según nuestro punto de vista, como una clave de lectura no sólo de aquella serie, sino de toda la obra historietística de la última etapa de Alberto Breccia. Utilizando herramientas de la semiótica de la imagen y del análisis del discurso, entendiendo como discurso « cualquier materialidad investida de sentido » (Verón, 2004) y no por lo tanto sólo el discurso lingüístico; nos proponemos analizar este episodio como un caso particularmente significativo del modo en que la historieta argentina buscó posicionarse frente a la violencia de la historia que la circundaba.
- 3 Hacia comienzos de los sesenta, Alberto Breccia era ya uno de los autores más representativos de la historieta local, reputado como uno de los mejores dibujantes de la Argentina. Tras alcanzar una de las mayores cimas de su arte en las ilustraciones de *Mort Cinder* (1962-1964), con guión de Héctor Germán Oesterheld, se retira por algunos años para dedicarse a la enseñanza, imbuido por una crisis personal y artística. Va a regresar sólo circunstancialmente en 1965 con *Richard Long*, que marca la inauguración de algunos procedimientos formales hasta entonces inéditos y en 1969, ya definitivamente con una segunda versión de *El Eternauta* también con guión de Oesterheld, publicada por entregas en la revista *Gente!*, una revista frívola de actualidad que se había visto interesada por el posible boom comercial de una obra que hasta entonces sólo había sido leído como una historieta de ciencia ficción y aventuras.
- 4 Aquél proyecto fracasaría, en gran parte, debido a las contradicciones ideológicas que implicaba publicar aquella historieta, en esa revista. Porque además, en esta ocasión, Oesterheld iba a acentuar el contenido político de su obra, asimilando de manera acaso demasiado explícita aquellos invasores del espacio exterior con las operaciones imperialistas de las grandes potencias sobre América Latina. Un giro que incluso entorpecía uno de los más brillantes guiones de la historieta local. Por el contrario Breccia, a la hora de ilustrar aquella obra, va a utilizar una estrategia completamente opuesta, signada por la premisa que da título a estas páginas. Allí donde Oesterheld busca aclarar, Breccia oscurece, impulsado acaso por la convicción de que aquél horror que el primero buscaba desenmascarar era en sí mismo irrepresentable.
- 5 Será la primera fase de un trayecto que signará la última etapa de su obra, etapa cuyos lineamientos generales nos han permitido hablar en otros trabajos de « el fin de la ilusión de transparencia » (Palacios, 2012b) queriendo condensar bajo esta fórmula cierta tendencia del dibujante a hacer todo lo contrario de lo que a la ilustración de

historietas se le exigía entonces: ilustrar, lisa y llanamente de modo de hacer comprensible la fábula, la historia que el guión marcaba. Breccia, muy por el contrario, va a potenciar las posibilidades expresivas del dibujo intentando dar cuenta de la violencia desde un discurso no verbal, echando mano a técnicas plásticas reservadas para el « gran arte » como los efectos de *collage*, raspado, violentos claroscuros que lo colocan en el extremo opuesto de lo que había hecho con *El Eternauta* Solano López una década antes (fig. 1). Efectos que no hacen más que rarificar el ambiente de un guión que para colmo, pecaba de obviedad, ideológicamente hablando. Pero además, se invierten los parámetros habituales en los que el trazo negro del dibujo se constituye sobre un fondo de página en blanco. Tanto en este segundo *Eternauta* como en muchas de las obras producidas en los años sesenta, la sensación es, por el contrario la de una página negra sobre la cual se recortan una serie de figuras en blanco.

Fig. 1



6 Pero es en *Buscavidas*, publicada en la revista *SuperHumo(R)* desde 1981, donde se va a evidenciar de manera más clara la superposición del periplo creativo de Breccia con la necesidad de dar cuenta de la violencia de la coyuntura que lo rodeaba. En efecto, si bien la obra ve la luz en un tiempo en que la dictadura militar comenzaba ya a flaquear, su creación se produjo, según testimonio de ambos autores, durante sus años más oscuros, según relata Guillermo Saccomanno en las páginas del prólogo a una de las pocas ediciones completas de la obra (Saccomanno, 1994: 2)¹. Es en esta obra, y más particularmente, en el último episodio de la serie donde, según nuestro punto de vista, Breccia lleva al extremo las estrategias plásticas que ha ido configurando con el paso de los años, produciendo simultáneamente un pensamiento discursivo propio de la historieta –es decir, no reducible meramente a lo pictórico o a lo lingüístico-; una reflexión visual artística sobre la violencia estatal y sobre los modos de representarla y un posicionamiento político específico no sólo frente a la coyuntura que acababa de finalizar, sino frente al lenguaje historietístico que le era propio.

7 De hecho, nuestra hipótesis aquí es que esos tres movimientos están íntimamente relacionados en las opciones estéticas que el dibujante va adoptando. Es decir: no se podía dar cuenta del horror sin producir, a la vez, un discurso sobre el mismo lenguaje con el que ese horror era plasmado. Ni tampoco podía hablarse de la violencia de, por ejemplo, la tortura y desaparición de los cuerpos sin emitir a la vez un pensamiento

político sobre lo que implicaba tomar la pluma y pronunciarse visualmente hablando sobre una temática de la que entonces no se hablaba. El riesgo era real. Oesterheld ya se encontraba desaparecido y lo que para ese entonces ya podía ser leído como metáfora de la dictadura, la nevada mortal cayendo sobre Buenos Aires, se había mostrado siniestramente certera.

8 *Buscavidas* es el personaje principal de la serie, una suerte de coleccionista de vidas ajenas, que va atesorando por temas en un bibliorato. Vacío, blanco, extraño, como lo define su guionista, y aún así de una obesidad deslumbrante, deambula por las páginas de la serie operando como nexo de unión entre las diferentes historias a las que asistimos los lectores, todas ellas horribles, todas ellas, más o menos morales, todas ellas ligeramente humorísticas. De hecho, el humor es la estrategia principal con la que Breccia va a elegir narrar el periplo de su protagonista a través de las diversas vidas/historias con las que se va encontrando. Cada episodio de *Buscavidas* tiene la estructura de un chiste, con su correspondiente remate casi siempre escabroso. La segunda estrategia es lo que podríamos llamar una cierta infantilización tanto del dibujo como del relato. Aquí, como en otros trabajos, se va a apelar a la técnica del collage. Pero en esta obra, el collage es mucho más tosco, trozos de papel arrancados a tiras que se van disponiendo sobre la viñeta de manera más o menos apresurada. El efecto es de una densidad asfixiante. No en vano más de una vez, el humo negro de la chimenea de las fábricas se confunde con el cielo para dar marco al paisaje (fig. 2).

Fig. 2



9 La tercera estrategia es la de una cierta independencia del dibujo que va de la mano con la crítica implícita a los límites del lenguaje verbal. Ya en algún otro trabajo (Véase Palacios, 2012a) habíamos realizado una lectura de *El Eternauta* del 69 a partir de la afirmación de Walter Benjamin de que el lenguaje no es nunca sólo « comunicación de lo comunicable sino también símbolo de lo no-comunicable ».

10 Breccia plasma sobre la página aquello que no puede ser dicho en por lo menos dos sentidos: en el sentido en el que está prohibido decirlo, por ser peligroso, por estar vedado. Y en el sentido en el que no puede decirse porque es parte de una violencia en sí inenarrable. Mientras la historia principal de cada episodio se sucede, accedemos a través del dibujo a un sinfín de otros horrores que no nos son verbalmente

comunicados: cuerpos mutilados, ciegos, asesinatos que ocurren a la luz del día, frente a la risa burlona de testigos o frente a la mirada distraída de un policía. Incluso alguna que otra vez el discurso niega lo que la viñeta muestra. Así sucede en una de las viñetas centrales de *Cero en conducta* (*SúperHumor*, número 17, mayo de 1982), donde puede verse en primerísimo primer plano a un bandido caracterizado con un antifaz (otro rasgo de infantilización del dibujo) asesinando a un transeúnte. A pocos pasos, un policía de espaldas, de manos cruzadas observa distraídamente el horizonte. Hacia el fondo, en último nivel, se recorta la silueta del buscavidas sentado en un banco de plaza. La voz en off narrativa afirma « no me voy en seguida de la plaza, la noche está tan tranquila » (fig. 3).

Fig. 3



11 Pues bien, no. Una segunda trama subterránea, política, puede reconstruirse a partir de las opciones visuales que Breccia va plasmando sobre la página. La noche, la ciudad, el país, no está tranquilo. Hay asesinatos por todas partes. Simplemente nadie los ve. No los ve el protagonista, ni la maestra, ni el alumno, ni los policías, ni siquiera, hemos de creer, los lectores distraídos. Y ello pese a que todas esas muertes periféricas al argumento principal se nos brindan justo frente a nuestros ojos. Exactamente como puede inferirse de una lectura no demasiado exagerada de la historia reciente, de la dictadura que acababa de terminar. Breccia plasma la violencia de estado exhibiéndola descaradamente ante nuestros ojos al tiempo que demuestra la incapacidad de los lectores para ver aquello que estaba sucediendo justo frente a sus narices, la tortura y desaparición de los cuerpos. La reflexión final del capítulo « nada que hacerle... toda historia es según desde donde se la mire » adquiere un sentido nuevo: no es sólo la doble perspectiva del relato que acaba de narrarse la que se pone en juego, sino también la de unos lectores a los que se está forzando a mirar aquello que no quieren ver.

12 ¿Cómo da cuenta, entonces, Breccia del horror? ¿Cómo logra plasmar en las páginas de la historieta, la representación de la violencia de estado? A través de estas tres estrategias que hemos detallado anteriormente:

a) A través de un dibujo de tipo humorístico que se corresponden con un tipo de relato atravesado por el humor negro (el primer episodio de Buscavidas es, de hecho, una versión de la *Historia del joven celoso* de Henri Pierre Cami, uno de los textos indispensables en toda antología del humor negro que se precie). A través de un tipo de montaje que adquiere la configuración de un chiste (desarrollo de una historia con un remate que cierra y completa el sentido).

b) A través de la « infantilización » del dibujo, que se corresponde a su vez con un cierto tono infantil de los relatos. Esta infantilización puede leerse en términos de la gratuidad que alcanza el horror en algunos episodios. Los personajes de Buscavidas no son sólo malignos, sino además estúpidos. Malignamente estúpidos.

c) Por la independencia del discurso visual frente al discurso lingüístico, independencia que se constituye, tanto por medio del montaje como por la recurrencia de imágenes que no se relacionan directamente con las sucesivas tramas.

13 Estas estrategias responden, todas ellas, en mayor o menor medida, a un modelo de « rodeo » en palabras de Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac, 2011), es decir a una necesidad de acceder a lo real sólo a través de una serie de desvíos que se distancian del modelo realista. Ese distanciamiento se verifica no sólo en la deriva del estilo de Breccia hacia lo infantil y humorístico² sino incluso en el modelo de lector que constituye su particular poética. De hecho, una de las fórmulas que utiliza Sarrazac en aquel libro, proviene del título del libro de Agamben *Lo que queda de Auschwitz* y se plantea como una problemática del testimonio. El lector de Breccia, como su Buscavidas, se constituyen como testigos en un mundo signado por la catástrofe: « la catástrofe ya no es terminal » –dice Sarrazac- « ya no clausura la fábula- sino que deviene inaugural » (Sarrazac, 2011 : 33). Breccia va a construir con su Buscavidas un dispositivo-testimonio para observar la catástrofe desde una posición de testigo que no queda del todo indemne, porque a diferencia de su personaje, nosotros, sus lectores, sí tenemos historia.

14 Pero a su vez, esta búsqueda requiere un permanente cuestionamiento sobre el propio lenguaje historieta; que ya no puede reducirse a la tradicional historia narrada con imágenes. Algunos años antes, con la publicación de *La historieta en el mundo moderno* (Masotta, 1970), el teórico Oscar Masotta había afirmado que la historieta era, lisa y llanamente, « literatura dibujada ». El dato es relevante porque lo que Breccia va a hacer aquí es justamente lo contrario. Más que dibujar la literatura, podríamos decir que « literaturiza » el dibujo. Y nada menos que a partir de una serie de transposiciones de textos literarios en los que la apuesta plástica lo es todo.

15 Si ya con *El Eternauta* de 1969 la imagen se revelaba frente a la letra, rarificando, oscureciendo, todo lo que el guion por su parte parecía querer aclarar, con *Los Mitos de Ctulhú* (sobre textos de Howard Lovecraft), con guión de Norberto Buscaglia ; *La pata de mono* (adaptación del cuento homónimo de W.W. Jacobs) o la magistral *La gallina degollada* (adaptación del cuento homónimo de Horacio Quiroga) la densidad de los procedimientos estilísticos de Breccia se imponen por sobre una historia que parece prevalecer sólo como excusa.

16 Pero el más singular episodio de *Buscavidas* lo constituye sin duda *Caleidoscopio*, el último en ser publicado. En él, la dupla Breccia-Trillo va a explicitar de manera poco habitual, lo que parecen haber estado haciendo desde el primer episodio, a través de una serie de elementos que ponen en consonancia esta obra con las de la etapa anterior del dibujante, más específicamente con el *Mort Cinder*, considerada ya entonces como su verdadera obra maestra. Recordemos que esta serie, publicada entre los años 1962-1964 con guión de Oesterheld, constituye la cumbre del trazo realista y marcadamente « ilustrativo » de Breccia. Tenida por sucesivos autores como la mejor historieta nacional (todavía más que *El Eternauta*) *Mort Cinder* cuenta la historia de un prisionero que revive, una y otra vez, frente a los ojos cansados de Ezra Winston, un anticuario en cuyos rasgos se pueden adivinar los del propio Breccia, las historias de las diversas vidas que ha ido transitando. No es exacto decir que es inmortal –según afirma Sasturain- sino al revés, « necesariamente mortal, reiteradamente mortal » (Sasturain: 1995). « ¿Está el pasado tan muerto como creemos? » –se pregunta Ezra Winston en la última viñeta del primer episodio. Esa pregunta, puesta en relación con el episodio de Buscavidas que aquí analizamos, va a tener un carácter profético. Porque si en *Mort Cinder* cada episodio indagaba sobre las huellas que un pasado remoto (en tiempo y en espacio: además, la tienda de antigüedades de Ezra Winston está ubicada en Londres) lo que *Buscavidas* pone en consonancia, a través de « *Caleidoscopio* », su último episodio, es que es la violencia de la historia reciente la que aquí nos golpea como una bofetada.

Si *Mort Cinder* es una suma con respecto a la obra de Oesterheld, también lo es en relación a la de Breccia: ahí está cifrado su pasado –el cruce de lo popular con la búsqueda estética, desde *Vito Nervio* a *Sherlock Time*- y su futuro: la experimentación pura. (De Santis, 1997)

17 En *Caleidoscopio* Buscavidas entra a la tienda de Ezra Winston, llevado por su deseo de recolectar historias « una vez leí que los objetos se nutren de las historias de la gente que los ha poseído ». Ello le permite a Breccia dibujar a *Mort Cinder* y a Ezra Winston

con el estilo que estaba empleando para esta historieta. La visión de Mort Cinder le inspira al protagonista la reflexión de que es la historia la que ha dejado en su cara « esos surcos tan hondos » y agrega: « al revés de lo que me sucede a mí que colecciono vidas ajenas y las apilo en mi archivo, para que no me hagan mal ». Este capítulo, como puede adivinarse, va a constituir la excepción a esa regla: hacia el final el buscavidas saldrá expulsado de la tienda de antigüedades afirmando que por una vez « la historia se había apoyado en mi como la mano helada de un muerto » para concluir « creo que hoy dejo de coleccionar vidas ajenas. Nunca más ». Estas últimas palabras son, como se sabe, las del título del informe elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), en cuyas páginas se narran los diversos horrores debidos a la última dictadura argentina. Todavía quedará un último cierre en donde la voz del buscavidas es sustituida por la de los dos autores dedicando el episodio a Héctor Germán Oesterheld « que desde alguna parte nos está escuchando ». Ponían así en evidencia, por primera vez, lo que todavía en los años ochenta era un secreto a voces que nadie se atrevía a hacer público: que el guionista de *El Eternauta* engrosaba la fila de los detenidos desaparecidos (fig. 4).

18 El capítulo es todo en sí un posicionamiento y una declaración por parte de Trillo-Breccia, pero sobre todo por parte de Breccia, quien se atreve a contrastar, en esta última página, ambos períodos de su producción, volviendo a dibujar a Mort y a Ezra, tal y como en los setenta, mientras el primero afirma: « lo que pasa que Ezra y yo estamos detenidos en el tiempo, como en una novela, o en un libro de historietas ». Un poco antes, la visión de unos anteojos provenientes del futuro habían despertado la curiosidad del buscavidas: « vienen de un futuro tan horrible que la gente los usará para escapar a lo que ve en la realidad ». Cuando se los pone, sin embargo, no es hermoso lo que ve, sino todo lo contrario: « sólo se vislumbran fantasmas, monstruos, excrecencias abominables » a lo cual responde Mort Cinder : « vienen de una realidad tan espantosa que los que se los ponían encontraban bellas las imágenes que a usted le parecen monstruosas ».

Fig. 4



19 Tomado como clave de lectura, este episodio vuelve a colocar sobre el tapete la dialéctica del ver-no ver que analizábamos en la sección precedente. Una dialéctica que atraviesa toda la serie e incluso la obra entera de Breccia en ese período. Es como si se

nos dijera: los horrores que yo dibujo, sólo buscan esconder un horror más básico y primario. En última instancia, remite a las decisiones que Breccia había adoptado ya en *El Eternauta* de 1969, haciendo exactamente lo contrario de lo que proponía Oesterheld, que intelectualizaba de algún modo el horror, a través de explicaciones que, para colmo, entorpecían una trama bastante perfecta. Por el contrario, Breccia parece demostrar aquí poniendo entre paréntesis la ilusión de transparencia comúnmente adscripta a la historieta, la imposibilidad de explicar lo que no puede ser explicado. Del mismo modo que los personajes de *Buscavidas* surgían por el contraste entre forma y fondo como manchas blancas sobre una superficie negra, como una pura negatividad; de esa manera elige Breccia dar cuenta de la violencia del mundo que lo rodeaba.

20 Es un posicionarse no sólo frente a la historia, sino ante el propio lenguaje artístico en el que se desenvuelve. Y ello porque, como hemos demostrado aquí, no puede arribarse a ninguna de estas conclusiones tomando imagen y texto lingüístico como formas separadas. Como una puesta en escena que debe remitirse lo más fielmente posible a un texto que la rige. Como si la historieta fuera, efectivamente, « literatura dibujada ».

21 Muy por el contrario, Breccia demuestra con estas páginas, que se está en el umbral de una forma artística novedosa, poderosa, potente, que no surge de la suma de dos partes encadenadas y que no ha dicho, aún, todo lo que está en sus posibilidades, entre otras cosas la de efectuar un pensamiento maduro, adulto, reflexivo, sobre la violencia de la dictadura. La de representar esa violencia, no como mero reflejo de una realidad casi siempre esquiva ; sino como una búsqueda que rodee el núcleo duro de ese real que había golpeado al país durante siete largos años y que aún sigue golpeándolo.

Bibliografía

BRECCIA, Alberto, *¿Drácula, Dracul, Vlad...? ¡Bah...!*, Madrid, Sins Entido, 2006.

_____, *Informe sobre ciegos y otras historias*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

_____, « Un tal Breccia », [Entrevista de Osvaldo Aguirre], *Primer Plano, suplemento cultural de Página/12*, 23 de enero de 1994.

_____, y TRILLO, Carlos *Buscavidas* Barcelona, Planeta De Agostini, 2005.

DE SANTIS, Pablo, « Morir Cansa », *Mort Cinder*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

IMPARATO, Latino, « Breccia par Breccia », en *Muñoz/Brecci: L'Argentine en Noir et Blanc*, editado por Eric Verhoest (18-21), Charleroi, ASLB Charleroi, 2002.

MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1970.

OESTERHELD, Héctor Germán y SOLANO LÓPEZ, Francisco, *El Eternauta*, Buenos Aires, Ediciones Récord, 1975.

_____, y BRECCIA, Alberto, *El Eternauta*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1982.

_____, y BRECCIA, Alberto, *Mort Cinder*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

PALACIOS, Cristián, « Desfasajes: Entre la historieta y la política », en *La Trama de la Comunicación, Anuario del departamento de Ciencias de la Comunicación* 16 (2011/2012), Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2012a.

_____, « La invención de Breccia », *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2012b.

SACCOMANNO, Guillermo, « Prólogo a Buscavidas », *Obras completas de Alberto Breccia*, Vol 1, Buenos Aires, Doedytores, 1994.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, México, Paso de Gato, 2011.

SASTURAIN, Juan, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

STEIMBERG, Oscar, *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

TRILLO, Carlos, « Héctor Germán Oesterheld, un escritor de aventuras », *Historia de los Comics*, Barcelona, Toutain, 1983.

_____, y SACCOMANNO, Guillermo, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Récord, 1980.

Notas

1 En realidad, uno podría pensar que esta búsqueda es parte de un movimiento que, a partir del fin de la dictadura, buscó pensar la historia reciente desde la historieta. *Ficcionario* (1983) de Horacio Altuna y Carlos Trillo ; *El último recreo* (1982) de los mismos autores, o algunas de las obras del *Subtema Óxido* de la revista Fierro.

2 Esta deriva es particularmente significativa en una de sus últimas obras, cuyo título es casi una declaración de principio, dado que descompone el nombre del texto fuente hasta transformarlo en una interjección desdeñosa, *¿Drácula, Dracul, Vlad ? ¡Bah !* (Breccia, 1998 y 2006), merecedora del premio mayor del IV Salón del Comic y la Ilustración Internacional. Con su humor negro cargado de pesimismo, cierra el ciclo de las transposiciones literarias, burlándose maliciosamente de un clásico con una exclamación cargada de cinismo.

Índice de ilustraciones

	Título	Fig. 1
	URL	http://journals.openedition.org/alhim/docannexe/image/5302/img-1.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 868k
	Título	Fig. 2
	URL	http://journals.openedition.org/alhim/docannexe/image/5302/img-2.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 680k
	Título	Fig. 3
	URL	http://journals.openedition.org/alhim/docannexe/image/5302/img-3.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 276k
	Título	Fig. 4
	URL	http://journals.openedition.org/alhim/docannexe/image/5302/img-4.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 788k

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Cristián Palacios, « La representación de la violencia de estado en un episodio de *Buscavidas* de Carlos Trillo y Alberto Breccia », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 29 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/alhim/5302>

Autor

Cristián Palacios

Cristián Palacios es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigador del Instituto de Lingüística de dicha universidad. Universidad de Buenos Aires – CONICET (Argentina). Su tesis, próxima a publicarse, es una aproximación discursiva a la obra del humorista, escritor e historietista Roberto Fontanarrosa titulada: *Humor y política : la dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa* (2014). Ha publicado una veintena de artículos académicos sobre el humor, la risa, la historieta y el teatro. Recientemente, ha sido uno de los organizadores del Coloquio Internacional « Violencia en América Latina. Discursos, prácticas, actores ». Cristián Palacios es además escritor y dramaturgo. E-mail : atenalplaneta@gmail.com

Derechos de autor



Amérique latine Histoire et Mémoire está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.