

HISTORIETAS QUE TOCAN LO REAL
REPRESENTACION Y RESISTENCIA BUENOS AIRES POSTDICTADURA
Julián Roldán

Introducción

El tema de este trabajo se presenta en relación al interés de estudiar una forma de arte popular como es la historieta en tanto funciona como expresión crítica referente a temas y problemas de la vida social de la ciudad. Lo abordaremos en base a la discusión de bibliografía general y específica, tratando de establecer una dialéctica entre discursos de diferentes teóricos tales como Didi-Huberman, Becker, Schorske, Berman o Sennett para situar la producción de los comics como un tipo de producción que habla de la ciudad. Elaboraremos un resumen de la historia de este medio de arte popular a través del siglo XX y en particular estudiaremos como se manifestó históricamente en Argentina en dicho período, tomando categorías de análisis y teorías de autores como Sasturain, Gociol, Fernandez y Vazquez.

¿Funcionó la historieta como un espacio de resistencia, crítico y de denuncia frente a la última dictadura cívico-militar? La representación de la ciudad parecía funcionar como un espejo invertido de la ciudad de aquel momento histórico. Representaciones en donde las personas podrían circular sin miedo y sin restricciones, donde el derecho de reunión y movilización no estaba limitado. O dónde la des-localización de determinados argumentos solapaba una crítica al control social. Al mismo tiempo, durante la inmediata postdictadura -con los *grupos de tareas* activos- se volvía a poner en circulación en revistas de historietas textos literarios -muchos incluso prohibidos previamente- que al mismo tiempo interrogaban el presente. ¿Alcanza con los modos convencionales de producción científica para explicar y entender ese momento histórico?

La historieta argentina supo ser una forma de arte popular y masiva con varios picos de esplendor. Durante su edad dorada, los años 40s y 50s, las revistas vendían cientos de miles de ejemplares. En la década del 70 y 80 volvieron a tener un ciclo virtuoso, la revista humor por ejemplo vendía 700000 ejemplares quincenales por ejemplo. El humor gráfico y la historieta asociada a aquel funcionaron como expresión crítica de la sociedad, la cultura y la política argentina desde revistas sus inicios, con la revista *El mosquito* o *Caras y Caretas* hasta la revista *HumoR*, pasando por *Tía Vicenta* y *Hortensia*. En este artículo creemos que la historieta argentina también supo funcionar como crítica de tramas y problemas de la vida social y política del lugar dónde se creaba y producía, en nuestro caso de analiza la ciudad de Buenos Aires. La historieta leyó críticamente ciertas transformaciones materiales sobre la ciudad y puso en evidencia el impacto que esos temas y transformaciones tuvieron sobre la cultura de su tiempo ¿Pudo haber sido una práctica de resistencia frente a las restricciones de la vida pública que se impusieron durante la última dictadura? ¿Existe una causalidad

entre estos términos? Analizaremos las imágenes y los guiones que la conformaron para dar una respuesta.

La historieta es al mismo tiempo producto y representación de su tiempo histórico y en ese sentido puede utilizarse para hablar de la ciudad real de ese momento, en los términos en que lo propone el sociólogo Howard Becker (2015) cuando sostiene que para hablar de la sociedad, hacerlo desde su propia disciplina muchas veces no alcanza.

Desde la perspectiva que propone Didi-Huberman (2010), se infiere que cierta historieta de ese momento histórico puede *tocar lo real*. Es decir, si analizamos el valor de uso de esas imágenes, la dimensión ética de ciertas imágenes producidas en ese contexto histórico, quizás podamos encontrar cual fue su lugar en la reflexión política de ese momento, y dilucidar el potencial de resistencia de las mismas.

La relación entre imagen y realidad es un debate filosófico que se remonta a la discusión entre Platón y Aristóteles. Platón pensaba que las imágenes forman parte del mundo sensible y por tanto no pueden decirnos la verdad sobre las cosas, porque la verdad pasa por el mundo de las ideas. Suya es la distinción entre apariencia (imagen) y esencia (verdad). La verdad de la taza es la idea de taza, no lo que tu miras, ni lo que tu tocas. Hoy muchos platónicos (antes citaba a Debord) piensan que la imagen sólo es un simulacro, una pantalla, una mentira. Por el contrario, Aristóteles dice que nadie puede pasarse de las imágenes para pensar. El pensamiento también hace imágenes, no se puede pensar sin imágenes. Yo soy aristotélico. Pienso que una imagen, incluida una fotografía, es un “médium”, no exactamente la realidad. Cuando veo una imagen de Auschwitz no estoy en un campo, evidentemente. Pero lo que digo es que las imágenes tocan lo real: hay un punto en el que la imagen me indica algo que no es sólo apariencia. Distingo entre apariencia y aparición: cuando la mariposa aparece, no es una ilusión. Es justamente lo real. Si tu consigues que la imagen sea una aparición, que capte una aparición, en ese momento la imagen toca lo real. En la polémica en torno a las imágenes de los campos, la cuestión era si la foto nos enseña algo de Auschwitz o no. Para Lanzmann no nos enseña nada. Para mi tocan lo real, sin ser lo real. (Didi-Huberman, 2010)

Podemos considerar a la historieta como imagen y como verdad. Es una imagen que puede tocar lo real -tal como propone Didi-Huberman- y también puede analizarse materialmente, como parte de un cierto modo de producción, en un contexto específico, puede ayudarnos a explicar lo real cuando otras disciplinas no alcanzan, o a complementarlas.

El antecedente directo del arco temporal en el que nos situaremos podría comenzar con el surgimiento de la revista *HumoR* en el año 78 -y su sucedánea SuperHumoR- aparecidas durante un momento particular de la última dictadura, un año signado por la fallida contraofensiva montonera¹ o el comienzo de la construcción de las autopistas, pero curiosamente tolerante con cierta sátira política. Sin embargo decidimos

¹ El gobierno de facto provocó una sensación de debilidad institucional con el fin de facilitar entrar al país a los grupos armados montoneros, incentivándolos a una contraofensiva que resulto fallida, debido a que había sido provocada justamente con el fin de capturarlos y matarlos.

comenzar con el emergente principal de la historieta de la apertura democrática, la revista Fierro. Si bien desarrollaremos un análisis de las publicaciones previas, tratando de esbozar una cierta genealogía, nos detendremos particularmente en la creación de historietas durante el arco que se enmarca entre dos ciclos neoliberales (donde predomina la valorización financiera, la desindustrialización y la extranjerización de la economía, el endeudamiento y la fuga de capitales) (Basualdo et al). La cuestión económica esta profundamente imbricada con la política y la producción material de bienes simbólicos; y el periodo considerado coincide exactamente con el de la revista Fierro y con el fin de un modo de producción que supo enmarcar un pulso creativo excepcional que supo expresar su momento histórico inmediato. Nos concentraremos en el análisis de las historietas producidas en este periodo que funcionaron a modo de crítica y/o expresión de resistencia a prácticas caracterizadas por acciones represivas y coercitivas sobre la vida pública y la desaparición sistemática de personas con el fin de implantar un modelo económico-político que horudara una gran parte de los derechos constituidos por el Estado de bienestar en la Argentina. Un período en el que todavía se logra sostener una producción gráfica voluminosa, posibilitada por el sostenimiento de un mercado interno (especialmente clases medias y populares) con poder de compra.

Nuestro interés específico entonces, se concentra en el análisis de los discursos críticos que produce la historieta argentina de dicho período como crítica de época, exhibiendo diferentes tensiones entre historieta y ciudad. Se trataría de explorar la relación entre la producción cultural y simbólica de la historieta en relación a la producción material de la ciudad y en particular se manifiesta interés en analizar como cierta producción de historietas expresarían un espacio discursivo de resistencia a manifestaciones de la ciudad real, en particular durante la etapa represiva.

La hipótesis principal de este trabajo en principio quedará formulada a modo de pregunta: ¿Pueden las historietas creadas en determinado período histórico constituirse en prácticas de resistencia simbólica frente a la realidad material circundante?

Se establece un objetivo general, que es encontrar, dentro de la producción de historieta del periodo considerado, aquellas imágenes y textos que toquen lo real; verificar si éstas expresan un espacio discursivo de resistencia frente a materializaciones y restricciones impuestas sobre de la ciudad real durante la etapa elegida. Para ello se van a establecer constelaciones con ciertas temáticas o lógicas que contengan variaciones diversas sobre la tríada ciudad-resistencia-violencia. En función de estas constelaciones se irán interrogando algunas historietas para verificar a cuál -o cuales- pertenecen. Iremos preguntándonos cuáles son las problemáticas expuestas en la historietas analizadas. Algunas revisan críticamente la dictadura mediante analogías y sátiras, otras exponen más explícitamente algunas prácticas, otras hablan de la ciudad o proponen usos que estaban vedados, algunas hablan de las relaciones sociales o de ciertos vínculos cotidianos, otras hacen más explícita la violencia impartida. Todas en definitiva establecen alguna acción de resistencia. Se tratará, en definitiva, de explorar los vínculos entre la producción cultural y simbólica

de la historieta en relación a la producción material de la ciudad durante la dictadura y la post-dictadura.

Estado del arte en relación al tema seleccionado

Existe abundante material teórico que aborda -desde la perspectiva socioeconómica y política- hechos y acciones situados durante la última dictadura cívico-militar y las consiguientes continuidades y rupturas durante el alfonsinismo. El proceso de valorización financiera de la economía argentina, acompañado de una primarización de la matriz productiva y el desmembramiento de los derechos de los trabajadores es descrito con precisión por Basualdo y Aroskin. Jajamovich y Menazzi desarrollan esta perspectiva poniéndola en relación al campo del desarrollo urbanístico, marcando las transformaciones profundas que sufrió la ciudad de Buenos Aires en relación a sus morfologías urbanas y las normativas que incentivaron esos cambios, con la aprobación del Código de Planeamiento Urbano y el Decreto/ley 8912 -ambos del 77- sobre usos del suelo para la provincia de Buenos Aires. Ambas reglamentaciones marcan el fin del ciclo expansivo de la región metropolitana basado en la urbanización de suelo rural sin desarrollo de 18, y dan paso a un acompasado ciclo de consolidación-densificación de toda la región metropolitana. Otros autores como Gorelik, Silvestre y Liernur incorporan a esta dimensión, otras ciertas singularidades que se presentan en el desarrollo profesional de la disciplina arquitectónica como contrapunto de las manifestaciones culturales de la ciudad, las revistas de la SCA y *Summa* dan cuenta de los erráticos debates disciplinares al respecto y que dejan ver las dificultades de realizar consensos al respecto, incluso naturalizando las medidas llevadas adelante por el poder político (Gorelik, Silvestri, 1998), con una fuerte acción estatal, un *Estado destructor* en palabras de Liernur (2001). El *dictum* de la profesión arquitectónica – marca Silvestri- naturalizó procesos en busca de una verdad sin apariencia que podía ser juzgada desprendida del comitente y del tipo de encargo –el estado autoritario-; y en tanto que el *dictum* de otras producciones materiales y culturales proponían un encuentro, al menos crítico en la calle o en el kiosco de revistas.

En relación a las prácticas artísticas producidas durante el periodo de análisis y a las formas particulares de resistencia política que lograron articular, se encuentran los textos de Longoni, Bruzzone, Lucena, Batistozzi y Jacoby. Un momento caracterizado por prácticas inmateriales que se apropiaban brevemente de la calle, vedada a las grandes manifestaciones por los estados de sitios (Longoni, 2008) o la insoslayable resistencia propuesta por la cultura de la alegría planteada por Roberto Jacoby y llevada adelante por grupos de la escena *under* de entonces -como el después masivo *Virus*-. La *estrategia de alegría* durante la última dictadura militar y los años ochenta, analizada por Lucena y indaga sobre la protección del estado de ánimo, los espacios íntimos y performativos, las estéticas festivas y relacionales. También en relación al cuerpo como soporte de lo artístico: fiesta y política. Las temáticas abordadas por Longoni son en también en relación al arte de acción y la performance: las estrategias performativas en el movimiento de derechos humanos; la escena *under* y la irrupción del cuerpo festivo como reivindicación o el cuerpo como soporte poético y político. Destacan a su vez, la ocupación efímera del espacio público, la performance y la

ciudad, la ciudad como escenario, la performance como una manera de hacer arte público y político, como postales efímeras de la ciudad. Longoni desarrolla también dos matrices de representación de los desaparecidos: siluetas y fotos (máscaras, manos). *El Siluetazo* (performance pública que consistía en la demarcación de cuerpos sobre las calles como representación simbólica de la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos) y los usos de la fotografía en la rememoración de los desaparecidos. La ciudad se transforma en epicentro de una serie de prácticas artísticas realizadas en Buenos Aires durante la postdictadura y particularmente Longoni y Lucena hacen foco sobre las performances urbanas llevadas a cabo por *La Organización Negra*, entre 1984-1989. En relación a ciertas prácticas performativas en la ciudad de la postdictadura es significativo el análisis de María Laura González, donde se establece como punto de partida un marco teórico capaz de observar al espacio público como escenario posible de usos extra-cotidianos efímeros que ponen en tensión las coordenadas habituales de percepción de los transeúntes. De esta manera, dichas prácticas analizadas son leídas como acciones intrínsecamente políticas, no sólo porque eligieron salir con su arte a la calle, generando pluralidad de discursos en las formas de mirar y transitar la ciudad, sino también por motivar a repensar formas de lo político y de lo específicamente teatral.

Dentro de los estudios canónicos de investigación de la historieta argentina se destacan los de Gociol-Rosemberg y Trillo-Saccomano que intentan la confección de ciertas cartografías -por personajes en el primero, por épocas en el segundo- en relación a la historia de la historieta argentina; o los de Oscar Massota que introducen la dimensión semiológica y buscaron incluso reposicionar la historieta -o *cómic*, *fumetto*, *band dessinée*, según su lenguaje de origen- como parte de la alta cultura del mundo del arte. Laura Vazquez podría inscribirse dentro de este último campo, ya que abordan la cuestión de la historieta con una perspectiva semiológica pero desarrollando aspectos que involucran la producción material de la misma en un contexto histórico determinado.

En relación a la historieta durante el periodo analizado, los trabajos de De Santis, Sasturain y Scolari emergen como referentes ineludibles. Sasturain logra conjugar una mirada crítica sobre la historieta desde los años de oro de la misma en una serie de artículos compilados en *El Domicilio de la Aventura* y al mismo tiempo se involucra en la producción gráfica del periodo, ya que fue el artífice y jefe de redacción original de la revista *Fierro*. Logro que también puede atribuirse a Pablo DeSantis que al igual que Sasturain, fue -y es- guionista y director de colecciones al mismo tiempo que logró construir un cuerpo teórico sobre la temática. La historieta como género o subgénero marginal dentro del mundo del arte (Sasturain, 1993) establece modos de representación y apropiación de la ciudad de Buenos Aires, tráficos. Estas representaciones culturales establecen vínculos concretos con la política y la sociedad, en la medida en que toda representación puede dar cuenta del momento histórico en el que está inserta (Piglia, 2001).

Los textos de Scolari asoman como expresiones de culto que dan forma a la lógicas de producción, circulación y consumo de viñetas en un tiempo histórico determinado caracterizada por ciertos intercambios culturales España-Argentina (*MetalHurlant-*

Fierro es un posible ejemplo). Un mapa sobre la historieta de la década de los 80, definiciones del periodo en su vinculo con la producción local.

En relación a la historieta durante el período elegido, son insoslayables los escritos de Mara Burkhart, quien explora los vínculos entre humor gráfico y política, atravesados también, al igual que en Vázquez, por la problemática de los modos de producción gráfica del periodo, conjugado con análisis sociológicos que ponen de relieve cuestiones referentes a la misoginia y la violencia hacia la mujer, presentes en gran parte de las revistas de humor del período. En la misma línea se puede inscribir Levin quien aborda específicamente el humor político de la revista *HumoR*. Por último emerge la mirada de Laura Fernandez, en relación la construcción de la dimensión de resistencia en la obra de Oesterheld.

Marshall Berman y John Berger proponen una perspectiva excéntrica para abordar la cuestión de la producción material y simbólica de la ciudad; en el caso de Berger, la apertura a otros modos de ver que pueden ser utilizados para estructurar análisis alternativos para las artes visuales, como por ejemplo la importancia de la representación realista de las pieles y telas en los cuadros del arte de los Países Bajos para mostrar el lugar que ocupaban, por ejemplo, los diplomáticos en la escala social o el detalle casi descriptivo de las naturalezas muertas de caza, que expresaban el alcance territorial de las clases pudientes, o los objetos vinculados al mundo de la ciencia en el universo pictórico de Vermeer. Berman parece sostener que una nueva conformación urbana es capaz de crear nuevas *escenas primarias*, renovados puntos de encuentro para la literatura de su propio momento histórico. Los bulevares instrumentados por el Barón de Haussmann -sostiene Berman-durante el imperio de Napoleón III sobre la ciudad de París -todavía con tejido medieval- trascendieron los fines utilitarios con los que fueron creados y sirvieron para cristalizar una imagen distinta para la ciudad nueva, que fue ampliamente utilizada por la narrativa del periodo: generó lo que Berman denomina como *escena primaria* para la literatura que contaba la ciudad moderna. Lo ejemplifica con textos de Baudelaire como *La pérdida de la aureola* y *La mirada de los pobres* que no hubieran sido posibles sin el fango del *macadam* -el pavimento de las calles de los bulevares- y sin los cafés con grandes vidrieras sobre sus veredas donde los pobres –que salían de los oscuros confines en donde sobrevivían- escrutaban desde afuera, incomodando a las incipientes clases medias sentadas en sus mesas pero al mismo tiempo podían ser sujetos observados: salían a la superficie. La configuración de la ciudad de Buenos Aires cristalizó sus propias escenas primarias que sirvieron para su producción literaria. La realidad vista por la ficción. O cómo la literatura introduce y trata la ciudad, como trabaja con la ciudad como materia de su ficción. Y al mismo tiempo como propone alternativas.

Por último, se pretende profundizar sobre las relaciones propuestas por Didi-Huberman en relación a las propiedades de la imagen para “tocar lo real”, que cuestiona las lógicas mas convencionales en relación a la representación y la mimesis.

Se comprende entonces que el pasado se vuelva legible, por lo tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con otras -por montaje, escritura, cinematismo- como imágenes en movimiento. (Didi-Huberman, 2015, p16) Hacer presente ese pasado, sometiéndolo a discusión desde la

representación de la ciudad y la sociedad en la historieta argentina. Didi-Huberman se define como un continuador del pensamiento de Aby Warburg, quien establece constelaciones posibles de imágenes que atraviesan distintos períodos históricos. Didi-Huberman también recurre a Walter Benjamin, a quien cita en *La imagen ante todo* un escrito de 1940 *Sobre el concepto de historia*:

*La imagen verdadera del pasado pasa velozmente. El pasado solo es atrapante como la imagen que refulge para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible (...). Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...) Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro (...) este peligro amenaza tanto la permanencia de la radiación como los receptores de la misma, Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla (...) Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que solo se encuentra en aquel historiador que esta compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer." (Benjamin, 1939, p. 27). ¿Cómo podemos orientarnos críticamente en las imágenes? Kant se preguntaba ¿Cómo orientarse en el pensamiento sostiene Didi-Huberman. Es una pregunta general. Si se diera una respuesta general, significaría que sabemos lo que es una imagen en general. Pero eso no es verdad. No se puede responder a esa pregunta en general, porque orientarse en las imágenes significa orientarse en cosas muy concretas, sensibles, particulares, múltiples, singulares. Huberman es muy escéptico con respecto a toda generalización sobre las imágenes, a toda ontología de la imagen -algo que le reprocha a Barthes: *He usado la palabra "imagen" en singular y en general en el título de alguno de mis libros, pero considero que lo mejor es decir "las imágenes" o "esta imagen" o "estas dos imágenes". Sólo puedo darte ejemplos. Cuando trabajo sobre la pintura del Renacimiento me oriento de una manera y cuando estoy ante imágenes de Auschwitz me oriento de un modo diferente. No hay que perder nunca de vista la singularidad de las imágenes y la multiplicidad: nunca hay una imagen, sino imágenes. Pasa como con las palabras: me oriento diferente si escribo un poema que sí escribo un discurso político o filosófico. Depende del uso, de la singularidad.* (Didi-Huberman, 2010, p2)*

También se intentará profundizar en los conceptos teóricos que desarrolla el sociólogo Howard Becker (2015), quien marca la insuficiencia de los métodos de la sociología para describir y explicar la realidad y propone otras formas de representarla, rompiendo con los automatismos de la disciplina científica y salir del monopolio del conocimiento de la realidad propuesto por las ciencias sociales. Obras de teatro, novelas, fotos, cine, mapas pueden proponer puntos de vista divergentes, zonas de ambigüedad que quizás el texto científico no toca. Becker entonces propone alternativas a una problemática de su campo de pertenencia: *para hablar de la sociedad, la sociología no basta*. Propone alternativas a los característicos informes y sociológicos, las representaciones culturales que hablan de la sociedad en las que fueron producidas. Cine, literatura,

teatro, mapas, entre otras representaciones pueden utilizarse para analizar la sociedad, sin por ello desprenderlas de su valor artístico o formal. Así, la fotografía documental o el fotoperiodismo pueden utilizarse como un recurso o incluso Italo Calvino puede ser denominado urbanista, en cuanto su libro *Ciudades Invisibles* elabora una teoría de la vida urbana mediante parábolas “que exploran los problemas teóricos y epistemológicos que plantean las ciencias sociales” (Becker, 2015, p307). Se propone entonces enlazar la diversidad de puntos de vista de estos autores para incorporar nuevas herramientas de análisis que expandan los vínculos posibles entre ciertas imágenes y la sociedad, entre historieta, política, arquitectura y ciudad.

Metodología

La investigación se estructurará metodológicamente de la siguiente manera:

- a. Elaboración crítica del marco teórico. Precisión del estado de arte con el fin de consolidar la estructuración del análisis. Elaboración de fichas. Preconfiguración de constelaciones.
- b. Recopilación y digitalización del material, que se constituirá en la fuente primaria con la que se trabajará.
- c. Producción y realización audiovisual de entrevistas a actores relevantes del campo específico de la historieta, el arte y la ciudad, que puedan contribuir a darle volumen crítico al trabajo.
- d. Elaboración del Atlas y constelaciones para las historietas que tocan lo real.
- e. Análisis y validación -o reelaboración- de la hipótesis de trabajo en función del estado del arte, el análisis del material recopilado y las entrevistas realizadas.
- f. Confección de cartografías con el fin de establecer vínculos posibles la ciudad recorrida por autores de historieta, sus lugares de encuentro, tratando de establecer si estas derivas fueron usadas de base para la representación o los temas de la ciudad al realizar su trabajo.
- g. Elaboración de textos escritos que permitan la circulación y discusión de los contenidos del trabajo con el fin de complementar, acotar, recortar, ampliar transformar algunas de sus premisas.

Pre-configuración de constelaciones

Vida pública. Las representaciones del café, la calle, el trabajo. Ámbitos característicos y consolidados para la circulación de discursos críticos, espacios para la discusión política, para el cruce social, soslayados por las prácticas represivas y el control social de la dictadura, pueden verse como un emergente posible de prácticas de resistencia. La contratada de Clarín con las tiras gráficas de *El Loco Chavez* (imagen 1) de Trillo-Altuna o *Teodoro y cía* de Viuti, son claros ejemplos de representaciones de prácticas no tan sencillas de realizar en la vida cotidiana. *Sudor Sudaca* (imagen 2) de Muñoz-Sampayo publicado a nivel local en la revista Fierro también forma parte de esta categoría.



Imagen 1



Imagen 2

Metáforas para el noir. Versiones y reversiones del *noir*. Formas de representar a la corporación policial y para-policial con sus prácticas coercitivas, apelando a géneros constituidos en la literatura y la filmografía tradicional, construyendo parábolas, analogías o metáforas como herramientas para expresar el devenir histórico. La ruptura del género en Alack Sinner, un ex policía devenido detective privado funciona como crítica implícita a la violencia impartida desde el Estado (imagen 3).



Imagen 3

Los cuerpos de la violencia. La representación de la violencia ejercida sobre los cuerpos en la serie mixta *La Argentina en pedazos* (imagen 4). Esta serie, recopilada en la Fierro durante la inmediata post-dictadura argentina, hizo un arte de la memoria capaz de volver legible ese pasado inmediato que -en términos de Didi-Huberman- toca lo real.

Pero no mediante la recopilación de fuentes escritas, ni de testimonios de sobrevivientes, ni mediante la recopilación de la casi inexistente documentación visual sino mediante la representación, en historieta, de las marcas de la violencia; confrontando distintos textos de la literatura argentina.

Miradas distópicas. Futuros o presentes distópicos. La ciudad como crítica, como reflexión sobre el presente. *El último recreo* (imagen 5), *Ficcionario* (imagen 6) , *Cluster*, *El Eternauta 2* y *El Eternauta 3*. La sociedad de control, la realidad forzada por los grandes medios de comunicación, la distopía como panfleto.

CAEAU

Centro de Altos Estudios en
Arquitectura y Urbanismo

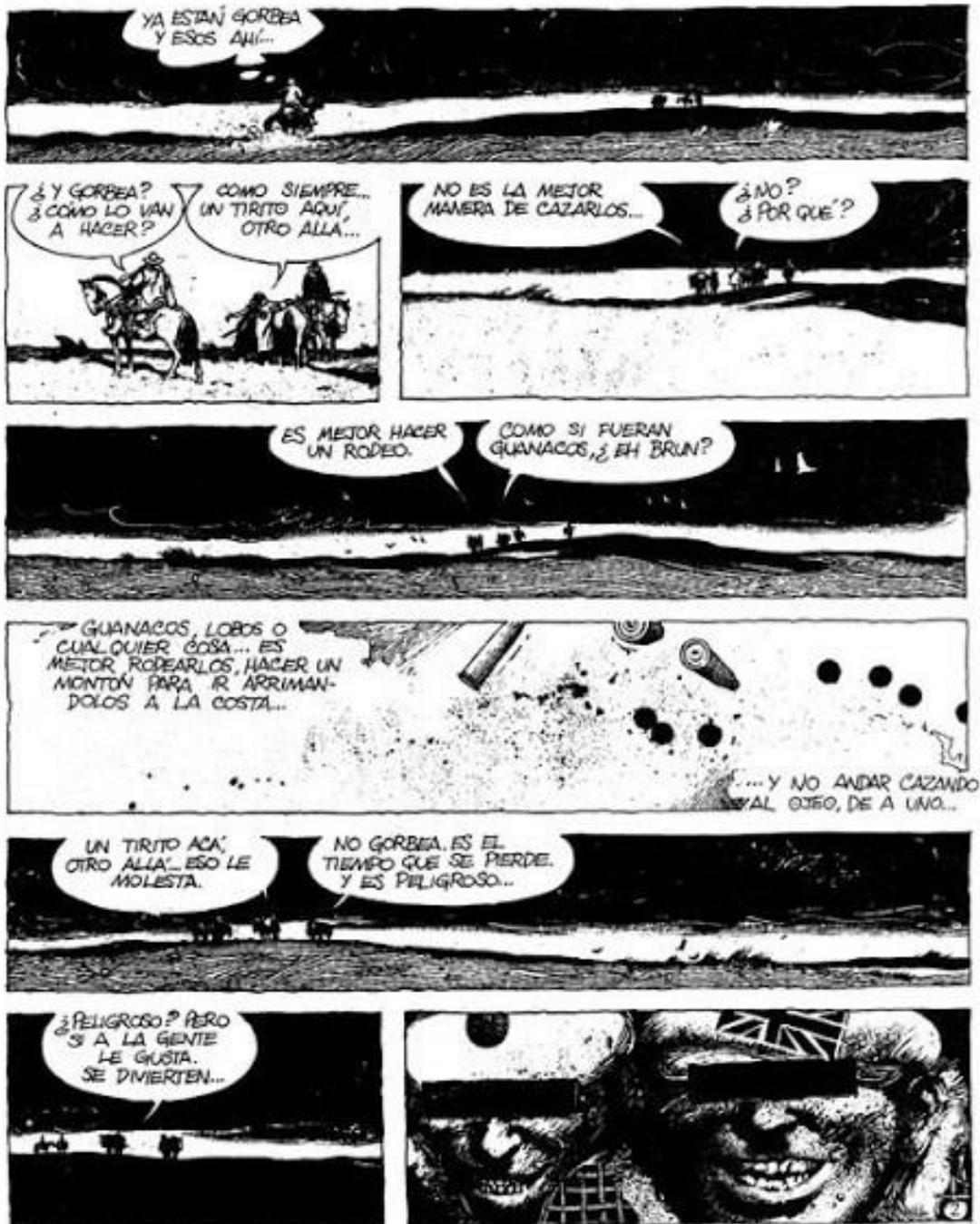


Imagen 4

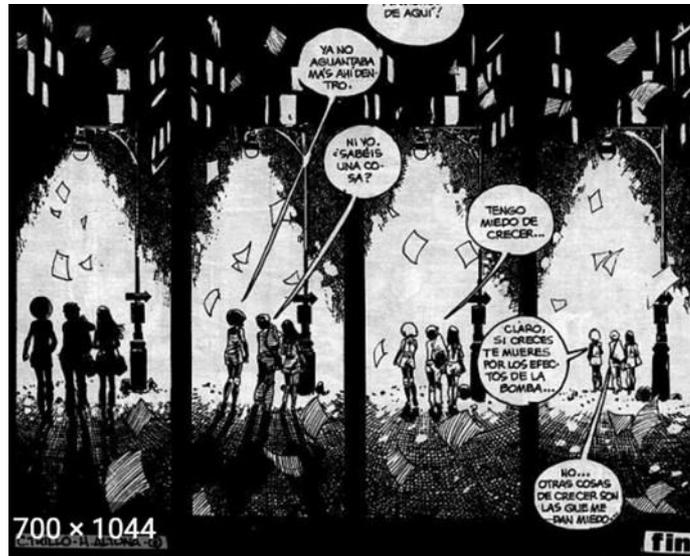


Imagen 5



Imagen 6

Estado de avance: Fichas para Estado del Arte

En función del apartado metodológico 1, se procedió a sistematizar conceptualmente material que irá expendiendo el marco teórico inicial poniéndolo en relación con los objetivos y las hipótesis propuestas. Se incorporaron dos textos nuevos y en base a estos e repensó la cuestión del arco temporal de análisis, re-definiéndolo en función de la necesidad de poner distancia sobre los hechos para poder abordarlos. También se agrego una posible constelación, es un período con una gran producción de miradas distópicas sobre la ciudades.

Del libro *Cómo sucedieron estas cosas, Representar masacres y genocidios*, de Burucúa y Kwiatkowski surgieron algunas preguntas en relación a la temática,y

diferencias en relación a la escala de cada hecho histórico, pero se prestó especial atención a las categorías de análisis establecidas.

¿Para qué sirve, cuál es la aplicabilidad del recorrido propuesto en el libro? El libro se pregunta sobre el cómo contar hechos que son muy difíciles de sobrellevar. Ante todo, propone establecer una distancia –un *Denkraum* en términos de Warburg– entre los hechos traumáticos y quien los relata o procura explicarlos. Esa separación abre la posibilidad de enfrentarse a los horrores de la historia. No soluciona el problema de los límites de la representación pero evita el riesgo de la parálisis, del silencio y la renuncia a todo esclarecimiento. Una búsqueda de fórmulas históricas que se han usado para relatar mediante palabras, imágenes o performances las masacres del presente.

Los autores analizan la cuestión de la representación de la masacre histórica, entendida esta como el asesinato masivo de individuos usualmente desarmados y sin posibilidad de defenderse, para el que se utilizan métodos de homicidio excepcionalmente crueles, en tanto que las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con gran desprecio. Fenómenos del tipo han tenido lugar desde períodos muy tempranos de la historia humana y, en general, siempre que han ocurrido, quienes buscaron explicarlos y contarlos, ya sea mediante textos, imágenes u otros medios, enfrentaron problemas enormes.

El desarrollo es a partir de varios capítulos donde sobresale *La fórmula cinegética*, donde resuenan los ecos de la teoría warburgiana en relación a la reiteración del pathos en imágenes de diversos periodos históricos. La cacería ha sido utilizada como una fórmula para la representación de masacres humanas desde la Antigüedad clásica. Por ejemplo, las luchas y victorias de los griegos sobre los persas durante la campaña de Alejandro, esculpidas en sarcófagos y altares, resultan extraordinariamente parecidas a escenas de cazas del jabalí representadas en la misma clase de objetos. También en el mundo romano las matanzas de bárbaros fueron expuestas como escenas cinegéticas, por ejemplo en las columnas de Trajano y Marco Aurelio, y en el friso del foro de Trajano que se ha conservado parcialmente en los relieves escultóricos; después encontramos los capítulos *La fórmula del martirio*, *La fórmula infernal* (El uso del infierno como metáfora para representar masacres). En *Siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas, sombras. La multiplicación del Doppelgänger* los autores analizan el modo en que, desde perspectivas y experiencias diversas, quienes se aproximaron a masacres históricas del pasado se enfrentaron a las dificultades enormes del relato y la representación. Si bien los ensayos voluntarios y sistemáticos de exterminar por completo un determinado grupo humano han impuesto desafíos y límites a los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles, el intento de narrar, describir y retratar esos acontecimientos terribles no ha cesado nunca. En tales casos, se utilizan herramientas discursivas, retóricas o pictóricas de diverso tipo que, adquirieron en ocasiones la sistematicidad la necesidad de encontrar un punto de distanciamiento justo entre sujeto y objeto y entre representación y juicio, para efectuar un diagnóstico histórico comprobable. Este aspecto es por demás conflictivo sobre todo después de haberse propuesto inmiscuirse más allá de la identificación de las formas de representación de masacre en sí mismas. Los autores intentan asimilar en el estudio las dificultades semánticas y visuales que configuran el relato de un trauma

indecible confirmando el distanciamiento respecto a las aproximaciones mencionadas que convocan al silencio. El concepto warburgiano de *Denkraum* o espacio de reflexión reaparece en este punto como la herramienta capaz de dar con esa distancia justa para esclarecer las memorias ajenas que pueblan las historias terribles. Este espacio mediador entre sujeto y objeto, es también el espacio que ocupan las imágenes en los esbozos teóricos warburgianos, concebidas como objetos contemplativos que proyectan en equilibrio la reflexión estática y las acciones desmesuradas de los hombres.

La aplicabilidad que encontramos para nuestro texto se encuentra en la posibilidad de la apertura de un *Denkraum* para pensar las representaciones elegidas, lo que permitiría un abordaje de nuestros objetos de estudio en función de enfrentar con distancia, algunos temores y ansiedades más íntimas y existenciales "...esto es, que ese lugar para la intelección nos permite hacer frente al miedo a la muerte". La imagen haciendo aparición, en términos de Didi Huberman. Sin duda uno de los aspectos más terribles de las imágenes que documentan crímenes colectivos es que vuelven soportables sucesos por demás infranqueables. Quizás sea otro aspecto warburgiano -que retoma también Didi-Huberman- el que condense la experiencia de mediación que se quiere explicar, *Du lebst und thust mir nichts (vives y no me haces mal)*: las imágenes nos afectan y lastiman, activando nuestra memoria, pero sin herirnos. Este libro nos resulta de importancia específica para la constelación *Los cuerpos de la violencia*.

Profundizando sobre las relaciones propuestas por Didi-Huberman en relación a las propiedades de la imagen para *tocar lo real* es que cuestiona las lógicas más convencionales en relación a la representación y la mimesis:

Se comprende entonces que el pasado se vuelva legible, por lo tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con otras -por montaje, escritura, cinematismo- como imágenes en movimiento. (Didi-Huberman, 2015, p16) Hacer presente ese pasado, sometiéndolo a discusión desde la representación de la ciudad y la sociedad en la historieta argentina.

Con la descomposición de la palabra alemana que significa recuerdo, Erinnerung, Benjamin dialectizaba entonces la partícula er, marca de un estado naciente o de una llegada a la meta -con la idea de los inner, vale decir, lo interior, el adentro profundo. Deducía de ello una concepción de la memoria como actividad de excavación arqueológica, en que el lugar de los objetos descubiertos nos habla tanto como de los objetos mismos, y como la operación de exhumar (ausgraben) algo o alguien durante mucho tiempo tendido en la tierra, dentro de una tumba (grab): Ausgraben y Erinnern. La lengua explícita de este hecho: que la memoria no es un instrumento que sirva para el reconocimiento el pasado, sino que es más bien su medio. Es el medio de la vivencia, como el suelo es el medio en el cual yacen sepultadas las ciudades antiguas. Quien procure acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que hace excavaciones. Antes que nada, que nos se espante de volver siempre a un único y mismo tenor cósmico; que lo desparrame como se desparrama la tierra, que lo roture como se rotura la tierra. Puesto que los tenores cósmicos son simples estratos que solo descubren la apuesta misma de la excavación de la cosa más minuciosa.

Imágenes que se alzan separadas de todos los vínculos antiguos, como alhajas en las cámaras despojadas de nuestra inteligencia tardía, como torsos en la galería del coleccionista. En verdad, durante las excavaciones es útil proceder planificadamente; pero también la laya prudente y titubeante es indispensable en el suelo sombrío. Y se engañará completamente quien se contente con el inventario de sus descubrimientos sin ser capaz de indicar en el suelo actual el sitio y el lugar donde se conservo lo antiguo. Puesto que los verdaderos recuerdos no deben dar cuenta del pasado como describir precisamente el lugar en el que el buscador tomó posesión de él. (Benjamin, Denkilder)

¿No es la tarea misma del historiador -en especial la del historiador del arte- la que parece alegorizar Benjamin?, nos dice Didi-Huberman. En efecto-prosigue- ¿el historiador no es quién exhuma cosas del pasado, oras muertas, mundos extinguidos? Pero no hace solo eso, desde luego; o mejor, lo hace 'así'.... Puesto que en el acto histórico en particular, plantean fundamentalmente, por lo tanto una cuestión crítica, la cuestión de la relación entre lo memorizado y su lugar de emergencia -lo que nos obliga, en el ejercicio de esa memoria, a dialectizar aun más, a mantenernos en el elemento de una doble distancia. Por una parte, el objeto memorizado se acerca a nosotros, creemos haberlo recuperado y podemos manipularlo, hacerlo ingresar a una clasificación; en cierto modo lo tenemos en la mano. Por la otra, esta claro que para tener, el objeto, su lugar ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto; tenemos sin duda el objeto, el documento, pero en cuanto a su contexto su lugar esa existencia y posibilidad, no lo tenemos como tal. Nunca lo tuvimos y nunca lo tendremos. En consecuencia, estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios 'objetos encontrados'. Y a dirigir una mirada quizás melancólica hacia el espesor del suelo -del medio- en el cual existieron antaño esos objetos.

Esto no quiere decir que esa historia sea imposible. Simplemente significa que es anacrónica, prosigue el autor. Y la imagen dialéctica sería la imagen de la memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica, sería como su figura de presente reminiscente. Al criticar lo que esta tiene (el objeto memorizado como representación accesible), al apunar al proceso mismo de la pérdida que produjo lo que no tiene (la sedimentación histórica del objeto mismo), el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado. Ni a devoción positivista por el objeto, ni la nostalgia metafísica del suelo inmemorial, el pensamiento dialéctico ya no procurara reproducir el pasado, representarlo: lo producirá de una vez, emitiendo una imagen como una tira de dados. Una caída, un choque, una conjunción riesgosa, una configuración resultante; una síntesis no tautología como bien dice Rolf Tiedemann. Y no más teleología que tautológica, por otra parte. Comprendemos entonces que la imagen dialéctica -como nueva concreción, interpenetración crítica del pasado y el presente, síntoma de la memoria- es lo mismo que produce la historia.

La imagen dialéctica, entonces, como depuradora del dilema de la creencia y la tautología. ¿Pueden las historietas analizadas presentarse como imágenes dialécticas? ¿Producen ese efecto de tocar lo real sin serlo, de herirnos pero sin

lastimarnos? ¿Todas las historietas los hacen de la misma manera? ¿Se pueden encontrar gradientes? Dar respuesta a estas preguntas es nuestro desafío.

Bibliografía

Marco teórico

- AAVV, *Dossier Noventa: la década breve*, en *Ramona*, 87, 2008.
- Aguilar, M., *La dimensión estética en la experiencia urbana*, en: Lindón, A.; Aguilar, M. y Hiernaux, D. (Coords.) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos/ México, 2006, UAM, pp.137-149.
- Auerbach, E., *Mimesis*, Mexico DF, FCE, 1996.
- Basualdo, E., *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*, Bernal, UNQ, 2001.
- Battistozzi, A. *Escenas de los '80. Los primeros años*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011.
- Bazin, A., *La evolución del lenguaje cinematográfico en ¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp ediciones, s/f.
- Becker, H. *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.
- Benjamin, W., *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Piedra de Papel, 2007 (orig. 1939).
- Berger, J. *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- Berger, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gilli, 2010.
- Berman, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1997.
- Borja, J.-Muxi, Z. *Espacio Público: Ciudad y Ciudadanía*, Barcelona, Mondadori, 2003.
- Borja, J. *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza, 2003.
- Burkart, M. *De verdugos a matones y patotas. Representaciones de la represión ilegal en HUM® y Pasquim durante la distensión de las dictaduras militares de Argentina y Brasil*, TOPOI; Rio de Janeiro; 2017.
- Burkart, M. *La revista HUM®, un espacio crítico bajo la dictadura militar argentina (1978-1983)*, Afuera, Estudios de crítica cultura; Buenos Aires; 2013 p. 1 – 15.
- Burkart, M., *La caricatura política en O Pasquim bajo la dictadura militar (1978-1980)*, *Domínios da imagem*, Revista del Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem; Londrina; 2013, p. 115 - 134.
- Burkart, M. *Violencia y represión en el humor gráfico: Chaupinela y HUMOR (1974-1980)*, deSignis; Rosario; 2015 p. 225–236.
- Burkart, M. *La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1976-1983)* Contemporânea; Niteroi, 2014, vol. 2 p. 1 – 36.
- Burkart, M. *Caricatura política en el cono sur entre la radicalización política y las dictaduras militares*, Contemporânea; Niteroi; 2014, vol. 2 p. 1-11.
- Carassai, S. *Los años setenta de la gente común: La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Croci, P.-Vitale, A. (comps.). *Los cuerpos dóciles*, La Marca, Buenos Aires, 2011.
- De Santis, Pablo, *Historieta y política en los '80*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.
- Didi-Huberman, G. *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires, Birlós-Universidad del cine, 2015.
- Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente*, Madrid, Abada, 2009.
- Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2014.

- Didi-Huberman, G. *Las imágenes son un espacio de lucha*, entrevista con Georges Didi-Huberman aparecida en *Público* el 18 de diciembre de 2010, realizada por Estefanía García y David Cortés, Museo Reina Sofía, exposición homónima, 2010.
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Tusquets, 2003.
- Ferreiro, A. y otros, *Oesterheld en primera persona*, Buenos Aires, La bañadera del Cómic, 2005.
- Gociol, J.-Rosemberg, D. *La historieta argentina: Una historia*, Buenos Aires, De la Flor, 2001.
- González, M. *La ciudad como escenario según La Organización Negra*, Revista *Ciudad mediatizada*. L.I.S. Letra, Imagen y Sonido. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2011, Año IV, No. 8, 104-111.
- Jacoby, R. *La alegría como estrategia*, en *El deseo nace del derrumbe*, La Central-Adriana Hidalgo-MNCARS-Red Conceptualismos del Sur, Barcelona, 2011, pp. 410-412.
- Jacobs, J. *Muerte y Vida en la ciudades*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011 (versión castellana del original 1961).
- Jajamovich, G.-Menazzi, L. *Políticas urbanas en un contexto de dictadura militar. Algunos Interrogantes a partir de Buenos Aires (1976-1983)*, Revista *Bitácora*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012.
- Jajamovich, G., *Buenos Aires, sus transformaciones urbanas y la perspectiva de los investigadores: aproximaciones, críticas y problemas en torno a su dimensión internacional*. Revista *Brasileira de Gestão Urbana*, vol. 1, núm. 2, 2009, pp. 179-189, Pontificia Universidade Católica do Paraná, Brasil.
- Kwiatkowski, N.-Burucúa, J. *Cómo sucedieron estas cosas: Representar masacres y genocidios*, Katz, Buenos Aires, 2016.
- Levin, F. *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2013.
- Longoni, A.-Bruzzone, G. *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Longoni, A. *Al servicio del pueblo*, en Baldasarre, M.-Dolinko, S. *Travesías de la imagen*, vol. 2, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, 2013.
- Longoni, A. *Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos*, en: Emilio Crenzel (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 2010, pp. 35-57.
- Longoni, A. *Zona liberada*, en revista *Boca de Sapo* 12, Buenos Aires, 2012.
- Longoni, A. *'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70*, en: *brumaria*, 8, Madrid, primavera de 2007, pp. 61-77.
- Lucena, D.-Laboureau, G. *Recordando tu expresión. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los años de la última dictadura militar*, en *Rock del país*, volumen 2, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, en prensa.
- Lucena, D. *Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires*, en revista *Arte y Sociedad*, Universidad de Málaga, marzo de 2013.
- Malosetti Costa, L.-Gené, M. *Atrapados por la imagen*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- Masotta, O. *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Masotta, O. *Después del pop, nosotros desmaterializamos*, en: *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 335-376.
- Matallana, A., *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Muñoz, J. *Muñoz en revista U, el hijo de Ulrich*, 13, Barcelona, Camaleón, 1998
- Muñoz, J.-Nine, C.-Loiseau, C. *Entrevista con Jose Muñoz en Caloi en su tinta*, Canal Siete, 1993.

- Muñoz, J.-Nine, L. *Entrevista con Jose Muñoz, Sacapuntas*, Buenos Aires, ADA, 2009.
- Nine, C. Entrevista en *Tinta Roja* (Primer ciclo sobre artistas plásticos argentinos y su relación con el Tango) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GFoKhlvhlfg> , 2010.
- Nine, C., Entrevista en *Patrimonio Vivo* (Escuela General Belgrano) Coordinado por Nahuel Rando disponible en https://www.youtube.com/watch?v=f-Rl3KXE_MY , realizado en 2009.
- Nine, C. Entrevista en *Sin Globos en la Boca* (escuela de artes visuales Martin A. Malharro), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fn0PjiH55io>, Mar del Plata, 2014.
- Piglia, .R. *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.
- Piglia, R., *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- Piglia, R. *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta: edición especial para La Nación, 2001.
- Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana*, Madrid, MNCARS, 2013 (selección).
- Reggiani, F. *Fierro, historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina* en revista *Trampas de la comunicación y la cultura*, 2, 2003, La Plata, UNLP, Facultad de Periodismo y comunicación social.
- Sasturain, J. *El Domicilio de la Aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1993.
- Sasturain, J. *Continuará. Las distintas caras de Alberto Breccia*, en Canal Encuentro.
- Sasturain, J. *Continuará. Carlos nine, Clasicismo Surrealista*, en Canal Encuentro.
- Sasturain, J. *Continuará: Visiones de los 80 (de la dictadura a la actualidad)*, en Canal Encuentro.
- Scolari, C. *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires. Colihue, 2013.
- Silvestri, G. *Apariencia y verdad* en Revista *Block*, 5, Buenos Aires, 2000.
- Silvestri, G.-Gorelik, A. *Ciudad y Cultura urbana, 1976-1999, El fin de la expansión* en Romero L.-Romero J. *Historia de cuatros siglos*, Altamira, Buenos Aires, 2000.
- Steimberg O. *Leyendo historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Trillo, C.- Saccomanno, G. *Historia de la Historieta Argentina*, Record, Buenos Aires, 1980.
- Turnes, P. *Recordando al viejo: Entrevista con Jose Muñoz*, en revista *on line Entrecomics*, 2013.
- Tuset , J. *El otro lado del espejo. Arquitectura y cómic: La obra de Shiten y Peeters*, Madrid, UPM-ETSAM, tesis de doctorado, 2010.

Fuentes primarias

- AAVV, *El libro de oro de Fierro. Especial Oesterheld (1952-1964)*, Buenos Aires, De la Urraca, 1985.
- AAVV, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires. De la Urraca, 1993.
- Revista HUM®*, colección completa, Archivo de Historieta de la Biblioteca Nacional.
- Aquino, S., Video inédito filmado en el taller de Carlos Nine en 1996, nunca montado. (Material en bruto) disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NGgQsZ44g_w , 2011.
- Revista SuperHUM®*, colección completa, AHIRA, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, Instituto de Historia Argentina y Americana *Dr. Emilio Ravignani*.
- Revista Fierro*, colección completa, AHIRA, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, Instituto de Historia Argentina y Americana *Dr. Emilio Ravignani*/ Colección privada.
- Revista Skorpío*, Archivo de Historieta de la Biblioteca Nacional / Colección privada.