

UAI-UFLO-UCU
CIAU 1
I CONGRESO DE INVESTIGACION EN ARQUITECTURA&URBANISMO
19-20 de Noviembre de 2025

Auspicio de Universidad Atlántida / Universidad Católica de Santa Fé / Universidad
San Pablo de Tucuman / Universidad de Mendoza / Universidad Privada de Santa
Cruz de la Sierra-Bolivia

**ESCENAS PRIMARIAS PARA LA VIOLENCIA: LA HISTORIETA COMO
CONTRA-ARCHIVO GRAFICO DE LA DICTADURA**

Julián Roldán¹

Palabras clave: historieta argentina, post-dictadura, testimonio visual, trauma histórico, contra-archivo gráfico, espacio urbano violentado, escenas primarias, iconografía política, gramática visual de la historieta



Resumen

Esta ponencia explora el papel de la historieta como testimonio visual y documental para abordar el trauma histórico y la experiencia urbana dictatorial en Argentina. Se centra en el análisis de la serie *La Triple B*, publicada en la revista *Fierro* a partir de septiembre de 1984.

1 Profesor-Investigador de FA UAI Buenos Aires-CAEAU y Doctorando DAR UAI-UFLO-UCO, del cual esta ponencia es un avance de su tesis en curso.

El análisis de esta historieta es parte del proyecto de investigación *Historietas que tocan lo real* (CAEAU). Esa serie aborda la violencia sobre el espacio urbano y se encuentra dentro de la constelación de análisis *el café, la calle y el trabajo*. La escasa atención a cómo las especificidades formales del cómic (sintaxis visual-verbal) documentan traumas históricos, dentro de un campo dominado por debates sobre irrepresentabilidad que marginan al dibujo, representa una oportunidad dentro de los estudios culturales y urbanos.

Argumentamos que la historieta opera como un *arte de la memoria* capaz de *volver legible ese pasado inmediato* que, en términos de Georges Didi-Huberman, *toca lo real*. El problema central radica en la brecha existente en la comprensión de cómo las especificidades formales de la historieta, como medio visual-verbal, contribuyeron a su función de documentación y testimonio frente al trauma histórico. Los debates sobre la irrepresentabilidad del trauma han tendido a privilegiar discursos que enfatizan la ausencia o la inefabilidad, ignorando frecuentemente el potencial del dibujo como instrumento testimonial.

Marco Teórico

La historieta como contra-archivo testimonial

Hillary Chute postula que los cómics constituyen una *forma poderosa de testimonio visual y documental*, capaces de *presionar la clasificabilidad y provocar preguntas sobre los límites de las categorías narrativas recibidas* (Chute, 2016). El dibujo a mano, argumenta Chute (2016), es un instrumento de testimonio tan válido como la escritura o la fotografía, desafiando la noción de que el trabajo manual debilita la pretensión de verdad de una imagen. Esta perspectiva es fundamental para comprender cómo *La Triple B* funciona como una *contra-inscripción* de historias traumáticas, “materializando la historia en la marca” (Chute, 2016). y haciendo aparecer lo ausente.

La historieta, prosigue la autora, opera como un *contra-archivo* de fuentes primarias visuales y verbales, capaz de construir archivos testimoniales que *re-trazan y reconstruyen el borrado inscripcional* de historias traumáticas (Chute, 2016). Art Spiegelman, el autor de *Maus*, una historieta central sobre el holocausto y referida por Chute para ejemplificar sus conceptos, ha descrito los paneles de cómic como *maletas bien embaladas, cajas de memori*” o incluso *ataúdes*, ilustrando cómo la “gramática del cómic es un sistema de contención y preservación de la historia y el trauma” (Spiegelman en Chute, 2016). De manera análoga, *La Triple B* encierra y preserva la memoria de la violencia dictatorial y la resistencia comunitaria en Argentina.

Un aspecto crucial del marco teórico de Hillary Chute es su afirmación de que *la precisión no es lo opuesto a la invención creativa* en el cómic. Esto valida el uso de estilizaciones, abstracciones o metáforas visuales como formas legítimas de representación testimonial. La *plenitud visual* del cómic, en contraste con el énfasis en la ausencia o la inefabilidad de otros discursos sobre el trauma, permite *dar cara* a las experiencias del otro concreto, humanizando el trauma a través de la representación explícita (Chute, 2016).



Gramática espacial y temporal del cómic

Esta autora enfatiza cómo la disposición de viñetas, canaletas y cuadrículas transforma el tiempo en espacio en la página, permitiendo narrativas no lineales y una simultaneidad, escape de la linealidad exclusiva. Esta *sintaxis espacial* del cómic es fundamental para representar la complejidad y el desasosiego del trauma, ya que el medio *deja la carga de la inferencia al lector* (Chute, 2016). Este enfoque es crucial para representar eventos violentos o traumáticos, permitiendo una *lectura participativa y ética* (Chute, 2016).

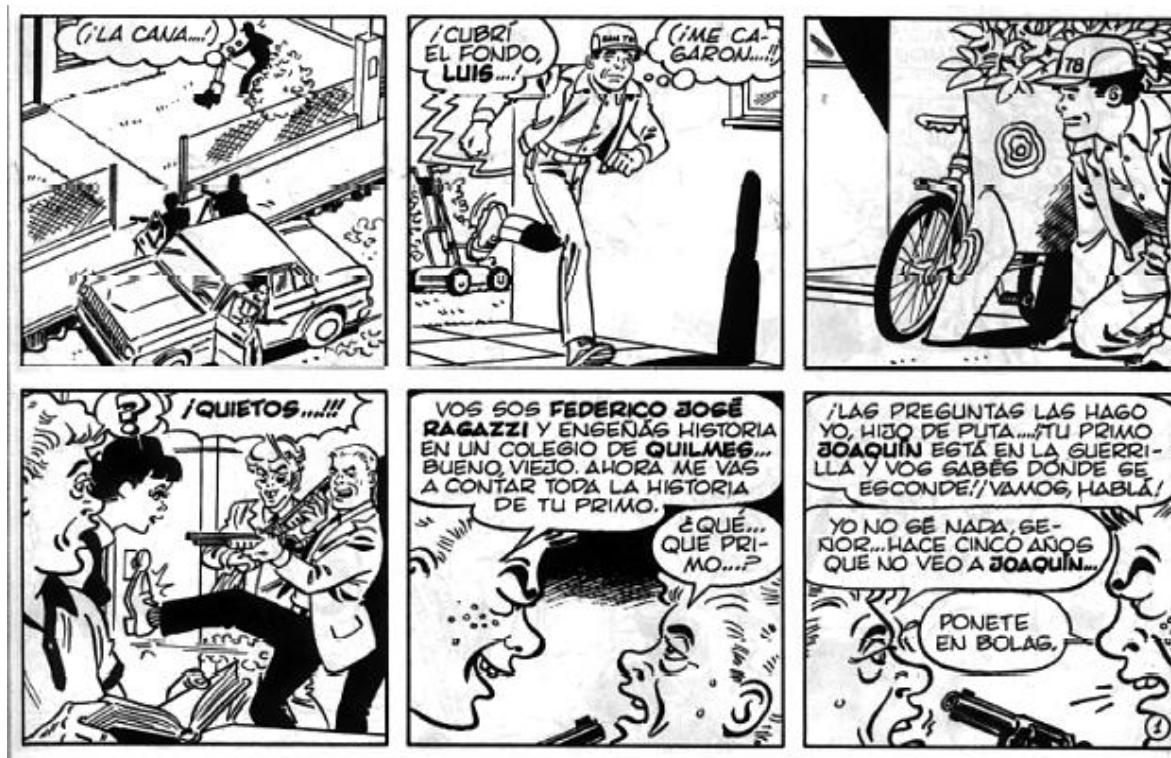
La gramática del cómic, con su capacidad para *presionar la linealidad* y complicar la causalidad y el movimiento, resulta especialmente adecuada para representar los complejos desplazamientos físicos y emocionales de los personajes en contextos de violencia política. Esta formalidad es clave para anatomizar el cuerpo social bajo presión.

Pathosformeln y la iconografía del terror

Carlo Ginzburg, en su estudio de la iconografía política, analiza cómo las imágenes transmiten significado y su impacto social e histórico, frecuentemente a través de la re-elaboración de *fórmulas de emoción* o *pathosformeln* (Ginzburg, 2014). Este concepto, desarrollado originalmente por Aby Warburg, permite comprender cómo ciertas representaciones visuales pueden ser reelaboradas para expresar emociones intensas y ambiguas en contextos históricos específicos (Ginzburg, 2014).

Ginzburg explora cómo las imágenes políticas deben ser descifradas para revelar tanto mensajes explícitos como subliminales que manifiestan ideologías y mentalidades. Su análisis de la imagen como *algo hostil que va hacia el espectador* —citando a Warburg— resulta particularmente pertinente para comprender cómo ciertas imágenes pueden crear una confrontación visual directa y agresiva con el observador, forzando una respuesta (Ginzburg, 2014).

Además, Ginzburg destaca cómo las imágenes pueden ser *testimonios admisibles*, dotando al cómic de una autoridad documental que complementa y desafía los



registros oficiales. Su análisis del miedo, reverencia y terror se aplica directamente a la atmósfera de violencia de Estado represor que la historieta busca evocar.

La ciudad como cuerpo traumatizado y generadora de escenas primarias

Marshall Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), proporciona herramientas fundamentales para comprender experiencia de la modernidad urbana como una reconfiguración radical del espacio y las relaciones sociales. Su concepto de *escenas primarias* —espacios urbanos que trascienden su función utilitaria para convertirse en escenarios cristalizadores de nuevas realidades narrativas— resulta esencial para el análisis de *La Triple B*.

Los bulevares de Haussmann en París (y toda la transformación estructural sobre la ciudad) se convirtieron en *escenas primarias* para la narrativa moderna francesa, se podría decir que se configuró una operación violenta y traumática sobre el cuerpo material de la ciudad. Si bien podrían considerarse las autopistas, las obras para el mundial y ATC como grandes transformaciones equiparables con las del París hausmaniano, fueron concentradas, limitadas a espacios específicos. Es decir, en

la ciudad y su conurbano no llegó a operarse una modificación tan radical como en París, pero si existieron –y en la historieta se expresan- acciones de control social basadas en la atemorización y la violencia (toques de queda, estado de sitio, allanamientos, apremios ilegales) y específicamente acciones para *barrer* con los asentamientos populares y las villas miseria (al igual que en las barriadas populares con tejido medieval de París). El gobierno llevó a cabo el Plan Integral de Erradicación de Villas, que implicó el desalojo compulsivo y la relocalización de habitantes de barrios precarios con el fin de *reurbanizar la ciudad, embellecerla y promover la valorización inmobiliaria*, según versaba en la propaganda de la época. Un plan que, si bien estaba vigente desde 1967, se profundizó con el intendente de facto Cacciatore (ordenanza 33.652/77). La implementación del plan durante la dictadura, se caracterizó por la violencia de los operativos, la falta de alternativas habitacionales adecuadas y el impacto negativo sobre las condiciones de vida de la población afectada.



Además, en *La Triple B*, los barrios informales de la ciudad y el conurbano, con sus casas bajas, sus chalets y su vida comunitaria, funcionan como un escenario donde el trauma de la dictadura se materializa y –especialmente- se resiste. Estos espacios cotidianos, frecuentemente pasados por alto en la historiografía oficial, se convierten en escenarios donde la violencia se inscribe y la resistencia se articula. En el barrio popular, el cuerpo urbano expresa el trauma inscripto en la violencia ejercida por la dictadura.

La representación del barrio y el conurbano en la historieta documenta una cultura cotidiana de la gente sencilla, visibilizando las vidas que quedan fuera, obviadas o

ignoradas por las narraciones dominantes e institucionales de la historia. Este enfoque se alinea con el interés historiográfico en *acercar las fronteras de los historiadores profesionales a la vida de la gente* (Becker, 2015) y documentar actitudes y mentalidades que de otro modo permanecerían perdidas. En Todo lo sólido se desvanece en el aire, Berman (1982) describe -sobre la obra de Baudelaire- el *locus* dónde se puede vislumbrar que emerge un nuevo equipamiento urbano: los cafés, con sus grandes vidrieras a las nuevas y amplias calles y avenidas. Sobre ellas, los pobres podían mirarle la cara a la nueva burguesía, y al mismo tiempo, estos podían notar la presencia de los excluidos de esa gran transformación.

La imagen como documento histórico

Peter Burke, en *Visto y no visto* (2005), enfatiza que las imágenes son vestigios del pasado cuya fiabilidad debe analizarse considerando el propósito del autor y las convenciones del género. Este marco metodológico es aplicable a *La Triple B*, donde el estilo elegido no busca un realismo fotográfico sino una efectividad testimonial a través de la estilización.

Burke (2005), también discute las fórmulas y temas visuales —composiciones recurrentes que los artistas utilizan— lo que puede vincularse a cómo los historietistas se apropian de estilos reconocidos para nuevas narrativas traumáticas. La representación de estereotipos y la deshumanización del otro en las imágenes históricas resuena con las estrategias visuales empleadas en la representación tanto de victimarios como de víctimas.

Modos alternativos de conocimiento



Howard Becker (2015) defiende la incorporación de otras formas de representación (como la historieta) como *modos alternativos de conocimiento* que revelan "puntos de vista divergentes" y *zonas de ambigüedad* que los métodos convencionales no alcanzan. Esta perspectiva epistemológica justifica el estudio de la historieta no como mero complemento ilustrativo sino como forma legítima y específica de conocimiento histórico.

Georges Didi-Huberman refuerza esta posición al sostener la capacidad de la imagen para *tocar lo real* y generar una *visibilidad radical* de un pasado que la historiografía oficial podría "borrar". La imagen, en este sentido, no es subsidiaria de un texto sino que posee su propia especificidad epistemológica.

Análisis de *La Triple B*

Contexto y argumento

La Triple B fue publicada en la revista *Fierro* desde septiembre de 1984, en el contexto inmediato de la post-dictadura argentina. Con argumento de Carlos Albiac y dibujos de Félix Saborido, el título de la historieta sostiene una analogía directa con la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), organización parapolicial que empezó a operar en 1973 comandada por José López Rega y funcionó como durante los años previos al golpe de Estado hasta que se fue incorporando al aparato represor estatal durante 1976. Fue responsable de miles de asesinatos y desapariciones.

El argumento versa sobre una pareja sometida a torturas, vejaciones y luego asesinada por la dictadura en un operativo, su hijo -que logra zafar y no es secuestrado- y la red de solidaridad que se teje entre amigos —incluyendo un cura tercermundista y otros vecinos del barrio— hasta que logran dar con el tío del niño. La narrativa sigue las vicisitudes y apremios de todo tipo que enfrentan estos personajes. Finalmente, el tío, que contemplaba suicidarse en un acto público, decide no hacerlo y quedarse a cuidar al niño.

La historieta trabaja sobre un esquema narrativo afianzado en las historietas de aventuras de la edad de oro del cómic argentino (fines de los años 50), con sus tópicos característicos: el barrio, los amigos, la solidaridad.

Estilísticamente, por el tipo de representación que propone, por el juego balanceado entre negros plenos y blancos, y especialmente la configuración de los rostros de los personajes tienen un anclaje explícito en Chester Gould y su tira principal —y policial—, Dick Tracy. Aunque por la dinámica interna de la acción, el uso de la perspectiva y por la representación del espacio urbano que propone quizás queda emparentada con la línea clara del cómic belga o francés.

Comparación con *Maus*

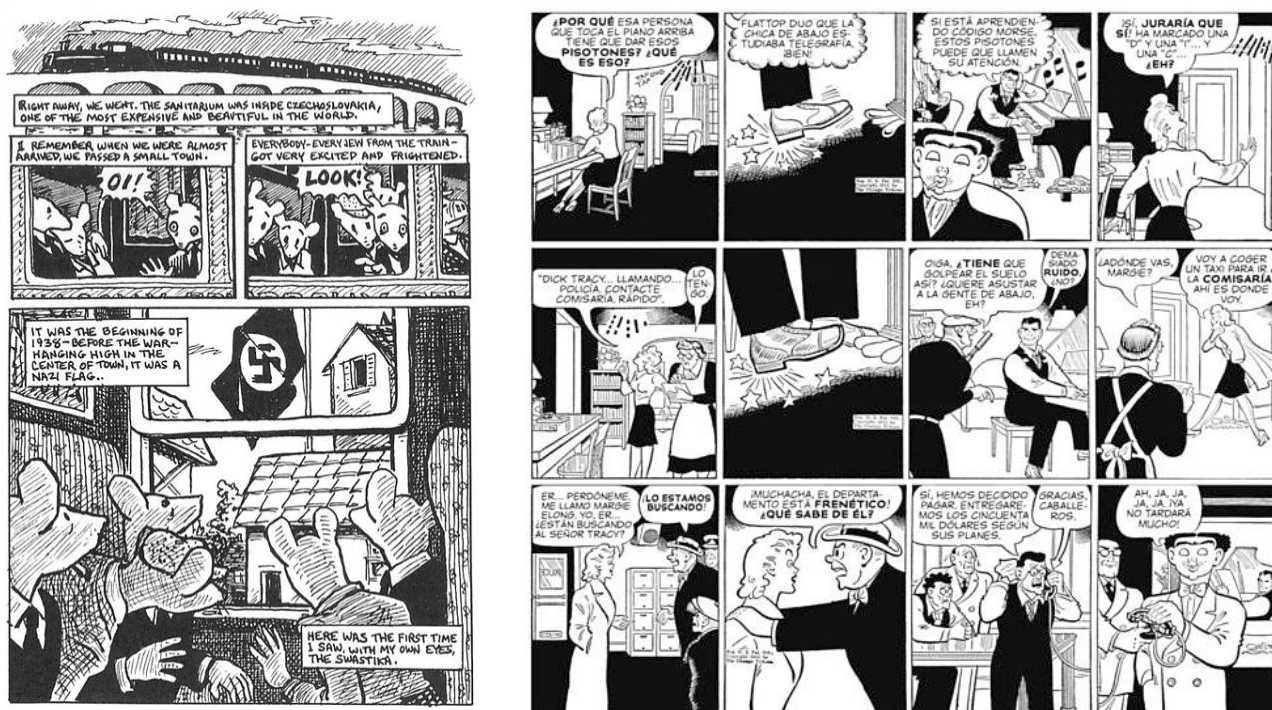
La Triple B comparte similitudes fundamentales con *Maus* de Art Spiegelman (2002) en su función como testimonio visual y documental del trauma histórico. Así como *Maus* aborda el Holocausto y las experiencias de Vladek Spiegelman (padre del autor), *La Triple B* se centra en el secuestro de una pareja por la dictadura y las vicisitudes —traumáticas— de su hijo y de quienes lo acompañan.

Ambas historietas, a través de sus narrativas verbales-visuales, se convierten en una *contra-inscripción* de historias traumáticas, *re-trazando y reconstruyendo el borrado inscripcional* de la violencia de Estado.

La elección de la historieta como medio es crucial en ambos casos, ya que se concibe como una forma poderosa de testimonio visual y documental. En *Maus*, la representación de judíos como ratones y nazis como gatos, a pesar de su abstracción visual, es una forma poderosa de dar cara a las experiencias del otro. De manera similar, en *La Triple B*, la apelación a los rostros sintéticos y expresivos de Chester Gould es una estilización que permite transmitir la brutalidad de la dictadura y la resiliencia humana de manera *legible* y evocadora al mismo tiempo. Esta comparación es particularmente significativa porque ambas obras desafían la noción de que la estilización visual *debilitaría la pretensión de verdad de una imagen*. Por el contrario, la *plenitud visual* de ambas historietas es una característica central para expresar el trauma, en contraste con el énfasis en la ausencia o la inefabilidad en otros discursos.

Estrategias formales y retóricas del artificio

Federico Reggiani (2008) señala que en *La Triple B*, la *violencia narrada es la realidad*, refiriéndose a esa historia reciente y los modos de develación de los



34

hechos. La obra expone la violencia ejercida sobre los cuerpos, y sobre la ciudad, temáticas recurrentes en *Fierro* durante este período.

La elección de un estilo de dibujo que parodia o que se apropia de Chester Gould, lejos de minimizar el horror, "*desautomatiza* la visión y *pone en crisis el lugar de la enunciación* (Chute, 2016), subrayando que esa forma del relato es una construcción deliberada. Esta estrategia, que Reggiani (2011) denomina *graphiation* (siguiendo a Philippe Marion), permite diferenciar el contenido icónico de las marcas gráficas que revelan la posición de enunciación del artista.



El contraste entre la estética nítida de la línea clara y la brutalidad de la trama genera un efecto chocante y memorable, haciendo que lo *irrepresentable* se vuelva legible. Los rostros *alla* Gould —conocido por su expresividad y al límite con lo caricaturesco— dan cara a las emociones y experiencias de las víctimas y su red solidaria, humanizando el trauma a través de la representación explícita de sus gestos y facciones.

Artistas de la serie *La Argentina en Pedazos*, como Enrique Breccia y Carlos Nine, emplearon retóricas del artificio y el tráfico de lenguajes, que podrían compararse con el de Saborido. Breccia, en obras como *El Matadero*, utilizó primeros planos y referencias cinematográficas a directores como Dreyer y Eisenstein; Nine utilizó tramas morbosas y formas monstruosas para construir retóricas del artificio. Ambos



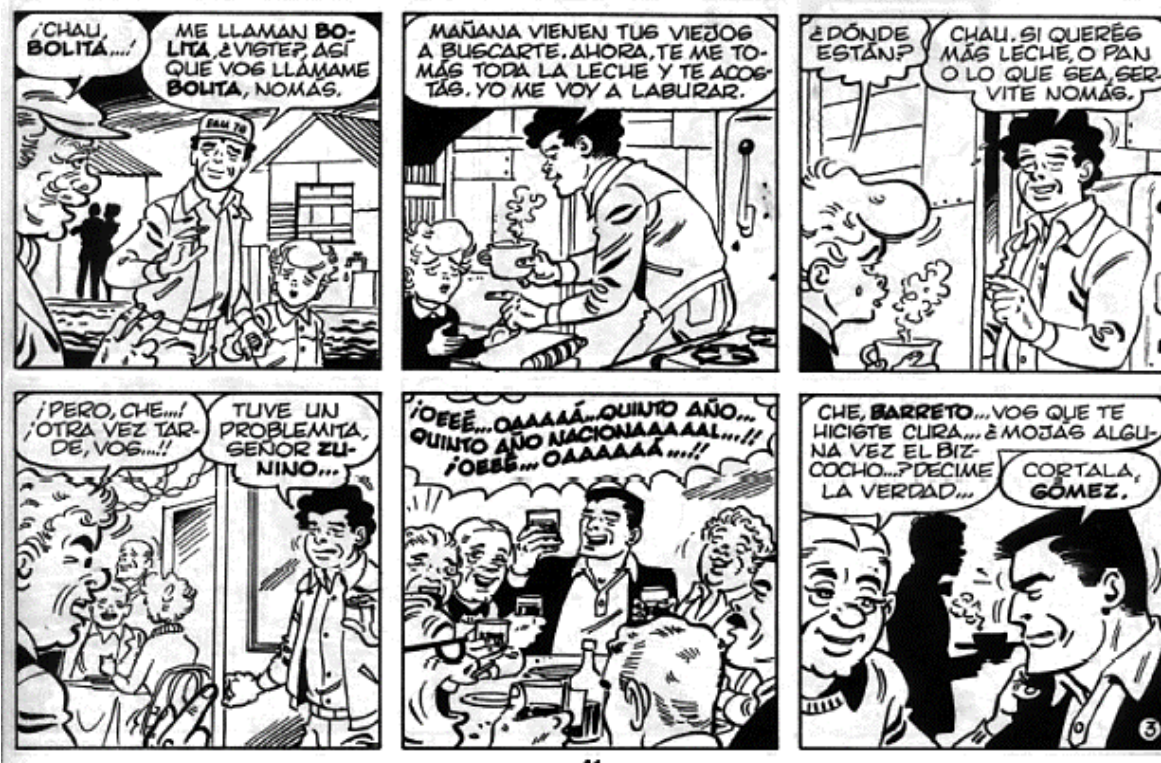
logran dar una *visibilidad radical* (Chute, 2016) de la violencia sobre los cuerpos. Carlos Nine, con el antirracord propuesto en otras de sus historietas, que rompen con la idea de simultaneidad y continuidad espacio-temporal y con el corte del relato producto de la barrera de Haedo como umbral de reflexión, establece una trama fragmentaria, de difícil lectura: creó atmósferas que sumergen al lector en los estados mentales y las realidades urbanas de traumas domésticos. La expresión de una imposibilidad, la de construir un relato homogéneo sobre el pasado reciente.

Representación del espacio urbano: el conurbano como escena primaria del trauma

El enfoque de la historieta en el barrio, los amigos, la solidaridad y las casas bajas alinea a *La Triple B* con el concepto de *escenas primarias* desarrollado por Marshall Berman (1982). El conurbano, con sus casas bajas y la vida comunitaria, funciona como un escenario donde el trauma de la dictadura se materializa y se resiste. Estos espacios cristalizan representaciones de la ciudad y la violencia en el margen.

El contexto de la villa, del conurbano y las casas bajas, junto con la lucha por la supervivencia de una familia afectada por la dictadura, sugiere una representación de la vulnerabilidad social. La historieta, como *documento humano*, visibiliza la *particularidad del 'otro concreto'* y las vidas que quedan fuera de las narraciones dominantes (Chute, 2016).

La trama de vicisitudes y apremios de todo tipo implica un constante movimiento y desplazamiento de los personajes. Esta idea del viaje entre cada escena puede analizarse a través de la gramática espacial y temporal del cómic. La disposición de viñetas, canaletas y cuadrículas convierte el tiempo en espacio en la página, permitiendo *presionar la linealidad y complicar la causalidad y el movimiento* (Chute, 2016). Esta sintaxis espacial es crucial para representar la complejidad de la



experiencia de los personajes y sus desplazamientos, tanto físicos como emocionales, en el contexto de la dictadura y la búsqueda del tío.

Iconografía política y *Pathosformeln*

La analogía en el título (*La Triple B* y la *Triple A*) constituye una forma directa y potente de iconografía política (Ginzburg, 2014). Esta alusión explícita a la Alianza Anticomunista Argentina no solo sitúa la historieta en un contexto político específico, sino que también funciona como un *desciframiento de su significado y su impacto social e histórico* (Reggiani, 2008).

La figura del cura tercermundista y la solidaridad entre amigos del barrio son elementos iconográficos que representan la resistencia y los valores opuestos a los del régimen.

El título alude precisamente a la primera letra del nombre de los 3 personajes, Bolita, Beto y el cura Barreto como un antagónico simbólico a la Triple A. La historieta, a través de su lenguaje visual y narrativo, busca descifrar la *verdad* detrás de la violencia política, ofreciendo una *contra-narrativa* o *contra-propaganda* del trauma (Chute 2016).

La historieta aborda emociones intensas como el miedo a ser secuestrado y asesinado, la soledad, la desesperación (manifestada en la intención de suicidio del tío), la solidaridad y la resiliencia. La descripción de los rostros de los personajes con anclaje en Chester Gould es clave, ya que el estilo de Gould a menudo exagera las expresiones faciales para transmitir vicio, locura o heroísmo.

Esto podría leerse como una reelaboración de *Pathosformeln* (Ginzburg, 2014) para expresar el terror, la angustia o la determinación frente a la dictadura. La historia del tío, que pasa de la desesperación al compromiso con la vida, ilustra la ambivalencia de la expresión de las emociones extremas en un contexto histórico particular.

El uso de un estilo visual asociado a las historietas de aventuras de la edad de oro podría ser una estrategia para hacer que el mensaje político y crítico fuera más accesible y digerible para un público amplio, camuflado en un formato familiar, generando un mensaje tanto explícito como subliminal.

La imagen como interpelación hostil

A pesar de la línea clara y de la apelación a los arquetipos de la historieta argentina de los cincuenta, que podrían suavizar la crudeza, la temática de la dictadura, el secuestro y el intento de suicidio del tío hace que la historieta pueda ser percibida como *algo hostil que va hacia el espectador*, como sostiene Ginzburg (2015), citando a su vez a Warburg. La historia interpela al lector directamente la realidad de la violencia política, forzando una confrontación con el pasado traumático.

El trabajo de síntesis gestual (al límite de la caricatura) sobre los rostros de los personajes podrían reflejar y perpetuar estereotipos del otro: los miembros de la patota deshumanizados o, por el contrario, humanizar y dignificar a las víctimas. La representación de los personajes de la villa y el cura tercermundista establecen arquetipos de la resistencia popular frente al terror.

El hecho de que la historieta trabaje una narrativa bastante afianzada en las historietas de aventuras implica el uso de fórmulas y temas narrativos establecidos que se resignifican al aplicarse a un contexto de violencia política. Esto se alinea con la idea de tráficos de lenguajes y estéticas de la discontinuidad.

Conclusiones

La Triple B -y el proyecto general de *Fierro*-, en la inmediatez de la post-dictadura argentina, específicamente la colección *La Argentina en Pedazos*, representan un modo alternativo de conocimiento que logró hacer legible la experiencia del terrorismo de Estado.

Al visibilizar la violencia sobre el espacio urbano y los cuerpos a través de su gramática única y sus retóricas formales, la historieta no solo testifica el trauma, sino que fomenta una lectura participativa y ética que promueve la atención a la particularidad del otro concreto, ofreciendo así una *nueva visión* de la compleja realidad histórica y social argentina. La historieta opera como un contra-archivo testimonial que desafía tanto los registros oficiales como los discursos sobre la irrepresentabilidad del trauma.

Las especificidades formales del medio -su gramática espacial y temporal, su capacidad para combinar texto e imagen, su *plenitud visual* (Chute, 2016)- lo convierten en un instrumento particularmente apto para representar experiencias traumáticas complejas. La representación del conurbano como escena primaria del trauma conecta la experiencia histórica con espacios cotidianos específicos, documentando la violencia sobre el cuerpo social en sus manifestaciones más concretas.

Las estrategias de apropiación y reelaboración de estilos visuales preexistentes (como el de Chester Gould) no debilitan, sino que fortalecen la capacidad testimonial del medio, desautomatizando la visión y poniendo en crisis los lugares de enunciación. La iconografía política explícita (como la analogía título *La Triple B / Triple A*) y las *Pathosformeln* (expresiones visuales de emociones extremas) funcionan conjuntamente para descifrar y transmitir la experiencia del terror de Estado.

La continua relevancia de estas exploraciones para la comprensión del pasado y sus repercusiones urbanas y sociales justifica la necesidad de desarrollar marcos teóricos específicos que reconozcan la historieta no como mero complemento ilustrativo de otros discursos históricos, sino como forma legítima y específica de conocimiento histórico con su propia epistemología visual-verbal.



Bibliografía

- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Siglo XXI
- Berman, Marshall (1982, reed. 1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Chute, H. (2016). *Disaster drawn: Visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Fernández, Laura Cristina (2012). *Historieta y resistencia: arte y política en Oesterheld (1968-1978)*. Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Ediunc.
- Ginzburg, Carlo (2014). *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*. Editorial Contrahistoria.
- Oesterheld, Héctor Germán y Solano López, Francisco (1975). *El Eternauta*. Ediciones Record.
- Oesterheld, Héctor Germán y Breccia, Alberto (1999). *El Eternauta*. Ediciones Colihue.
- Oesterheld, Héctor Germán y Solano López, Francisco (1978). *El Eternauta. Segunda Parte*. Buenos Aires, Ediciones Record.
- Reggiani, F. (2008). *"Fierro": Historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina*. Revista Anclajes (12). <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes>
- Reggiani, F. (2011). *Del texto a la imagen: Lugares de la verdad en la historieta. Una lectura de Alack Sinner, de José Muñoz y Carlos Sampayo*. En Estudios y Crítica de la Historieta Argentina (44). Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información. <http://historietasargentinas.wordpress.com>
- Sasturain, Juan (1993). *El Domicilio de la Aventura*. Colihue.
- Spiegelman, A. (2002). *Maus* (ed. completa). Emecé.
- Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo (1980). *Historia de la Historieta Argentina*. Ediciones Record.
- Vázquez, Laura (2010). *El oficio de las Viñetas: La industria de la historieta argentina*. Paidós.