

# TRENZAR MEMORIAS 5

Red de Memoria y Cultura  
En América Latina y el Caribe  
Diciembre de 2024: 54-77  
ISSN: 2805-7430

---



EL “BUSCAVIDAS”.  
UNA HISTORIETA QUE CONFIGURA EL NACIMIENTO  
DE LA MEMORIA DEL NUNCA MÁS  
Gabriela Versiglia <sup>1\*</sup>

RESUMEN: La producción cultural entre los últimos años de la dictadura cívico militar argentina (1980-1983) y el restablecimiento del gobierno democrático (1984), ha sido el escenario histórico de numerosas investigaciones en torno al problema de la construcción de memorias. Es justamente este período de transición (definido por algunos autores a partir de la guerra de Malvinas en 1982 hasta la presentación del Informe Nunca Más en 1984) un escenario indispensable para encontrar *desechos culturales* que fracturen el relato oficial, y que interpelen nuestra identidad. Se realiza, entonces, un análisis del caso, de la serie de historieta el *Buscavidas*, creada por Alberto Breccia (dibujos) y Carlos Trillo (guión), publicada entre noviembre de 1981 y diciembre de 1982 en la revista *Superhumor* en Buenos Aires, Argentina. La propuesta inmediata es, entonces, conocer cuál es dicho aporte que realiza este lenguaje a la memoria, qué recorte establece y cuáles fueron las formas por las cuales se interpela al público en cuanto a la construcción de la figura del testigo.

PALABRAS CLAVES: desecho cultural, historieta, memoria colectiva, nunca más, transición democrática

---

<sup>1\*</sup> Es licenciada en Artes Visuales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cursa la Maestría en Conservación-Restauración de bienes artísticos y bibliográficos en la UNSAM.

## THE “BUSCAVIDAS”. A COMIC BOOK THAT CONFIGURES THE ORIGIN OF THE MEMORY OF “NUNCA MÁS”

The cultural production between the last years of the argentinian civic-military dictatorship (1980-1983) and the restoration of the democratic government (1984) has been the historic scenario of numerous researchs around the problem of the construction of memories. This transition period (some authors define this period since the Malvinas War in 1982 till the publishing of the Informe Nunca Más in 1984) is a scenario where is possible to find *cultural waste* that can fracture the official story and interpellate our identity. Therefore, in this article we analyze the case of the comic book series *El Buscavidas*, created by Alberto Breccia (drawings) and Carlos Trillo (script), published between November 1981 and December 1982 in the magazine *Superhumor* in Buenos Aires, Argentina. The immediate proposal is, then, to know what is the contribution that this language makes to the memory, what cutout establishes and what were the ways by which the public is questioned in terms of the construction of the figure of the witness.

Recibido: 11 de enero 2024

Aceptado: 30 de septiembre de 2024

### *Introducción*

Es importante considerar el aumento en el número de investigaciones que abarcan objetos culturales vinculados a temas abordados por la problemática de la memoria y la historia reciente, observados desde un marco multidisciplinar. En Europa y Latinoamérica hay un creciente interés analítico en cuanto a la relación entre memoria e historieta, que se manifiesta en trabajos que estudian este vínculo a partir de recortes como la Guerra Civil, el Franquismo, el Holocausto, la didáctica, identidad de cubanidad o el pasado afrobrasileño.

Al investigar sobre la memoria se destacan diferentes ideas en cuanto al vínculo con la definición de *historia*. Uno de los primeros teóricos en plantearlo es Maurice Halbwachs (1950 [2004]), cuando describe que la memoria colectiva incorpora acontecimientos en un *fluir* continuo y “retiene del pasado sólo lo que aún está vivo” por lo que “sus límites temporales son irregulares e inciertos”, mientras que la historia fragmenta y segmenta los acontecimientos en siglos o períodos (p. 213). Por otro lado, el autor expone acerca de la existencia de la variedad de memorias en contraposición con la unicidad de la historia, que “se interesa sobre todo por las diferencias y hace abstracción de las semejanzas” (Halbwachs 1950 [2004], p. 217).

En cuanto a la imbricación de ambos conceptos, Elizabeth Jelin (2001) expone que la memoria puede incidir en elaborar la agenda de la investigación histórica y la

historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias. La idea teórica de una *memoria crítica* es demarcada por Nelly Richard (2002), en su intento por rescatar a la memoria de “su caída melancólica en la contemplación solitaria del recuerdo” (Richard, 2002, p. 193). La autora propone “trenzar nuevamente las marcas del pasado con narrativas en curso” a través de una memoria crítica, e “intervenir en el campo de discursos del presente para que elabore nuevas conexiones vitales que la alejen del punto fijo (muerto) de lo ya sido” (Richard, 2002, p. 193).

Por otro lado, debemos considerar el carácter colectivo de la memoria. A la pregunta de cómo es definido ese colectivo humano, Halbwachs (1950 [2004]) apunta que “hay acontecimientos nacionales que modifican al mismo tiempo todas las existencias” (p. 211) y explica que si bien éstos son escasos, “pueden ofrecer a todos los miembros de un país algunos puntos de referencia en el tiempo” (p. 211).

Frente al planteo del binomio memoria-olvido, Nelly Richard (2002) cuestiona el lugar teórico que se le ha dado y plantea que es más significativo el desarrollo de nuevas preguntas a la problemática, desde una perspectiva semiótica:

Si la transición postdictatorial ha convertido en ‘lugar común’ la oposición -simple- entre recordar [...] u olvidar [...], le corresponde a la crítica intelectual multiplicar las preguntas en torno a los problemas de lenguaje y representación, de figuración y simbolización, de voz y narración que implica citar el pasado (p. 193).

Sin embargo, ahondar en el aspecto político de los usos de la memoria y el olvido puede ser algo fructífero. El texto de Adriana Bergero y Fernando Reati (1997) introduce la idea de cómo el hecho traumático social sobrevive en formas culturales, aunque no esté presente en formas de recuerdo activo, y caracteriza el posicionamiento de las reparaciones simbólicas frente al trauma:

[...] El pasado traumático de nuestras sociedades todavía está entre nosotros, si no bajo la forma de un recuerdo activo, bajo la realidad de nuestros tics sociales, nuestro arte, nuestras patologías, nuestros discursos políticos, nuestros mitos, nuestro humor, nuestros temores (p. 12).

Toda práctica social que participa en la búsqueda de una reparación simbólica genera una expectativa de potencia, frente a los modelos de omnipotencia e impotencia que surgen de la impunidad y el olvido (p. 26).

La doble figura del testimonio y el testificante es un tópico que se reitera en casi todos los autores. Tal es así que, según Valdata (2009), la disciplina *historia reciente* “no sólo no descarta la búsqueda de verdad, sino que la lleva a cabo a través de la crítica relacionada con el testimonio” (p. 175). En este sentido, el aporte sociológico que realiza Jelin (2001) es fundamental dado que indica que para construir memorias no sólo se requiere del testimonio, sino que es necesaria la figura del *testigo* del mismo

“como capacidad social de escuchar y de dar sentido al testimonio del sobreviviente” (p. 84).

Estamos aquí frente a una de las paradojas del trauma histórico, que señala el doble hueco en la narrativa –no hay sujeto y no hay oyente, no hay escucha-. Cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan [...] a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido (Jelin, 2001, p. 84).

En función de ello, resulta crucial la incorporación de ambas figuras en el análisis de la construcción de memorias.

En cuanto a los riesgos en la construcción de una memoria, Richard (2002) critica el recuerdo entendido como *documento* o *monumento*, y explica que “la objetivación del recuerdo, su clasificación en archivos o su ritualización en monumento, corren el riesgo de proyectar la imagen estática de un pasado detenido” (p. 191). En contraposición, la autora plantea que “lo fragmentario y lo inconcluso son modos (benjaminianos) de honrar a las víctimas desde la crisis de la palabra y la imagen” (Richard, 2002, p. 191). Richard (2002) adhiere a que la estética, el arte y la literatura exploren las fallas de sentido, “las opacidades de la representación” (192 p.), aquello que la memoria institucional tiende a censurar “para que estos desechos rebeldes no inquieten su tarea de aquietamiento del pasado” (192 p.). Pero lo más radical de su planteo estriba en que en aquellas sociedades cuya cultura propugnada es de índole neoliberal, ya no alcanza con “luchar contra las tecnologías del olvido” (Richard, 2002: 192) sino que, además, la crítica intelectual debe “ser vigilante para desmontar los promiscuos artefactos del recuerdo” (Richard, 2002, p. 192). Ésta postura revierte la idea compartida por Sosnowski (1997) y por Valdata (2009) la cual establece que la “memoria moderna es archivística” (Valdata, 2009, p.174) y es construida gracias a lugares o artefactos que funcionan como archivos de la represión.

Richard (2002) realiza un aporte fundamental al concepto de *testimonio* al indicar que éste es “uno de los recursos con mayor capacidad de interpelación” (p.192) por su condición justamente de *desecho*. La autora plantea que la Historia generalmente rechaza éste concepto por ser “carente de la generalidad suficiente para ser portador de una verdad incontrovertible” (p. 192), y desarrolla el valor de la memoria en tanto resto fragmentario o desecho cultural, en su análisis literario de una novela publicada durante la transición democrática chilena. Allí explica cómo el objeto cultural “pone en escena la forma desestructurante de una verbalidad sin rumbo que fractura el marco tradicional de la función-testimonio destinada a ejemplarizar una verdad social” (Richard, 1998 [2001], p. 84).

En relación a la idea de *desecho cultural*, se han hallado ideas emparentadas a éste concepto, a partir de una perspectiva filosófica ubicada desde el pensamiento indígena y popular americano. Rodolfo Kusch (1999) ha desarrollado un aporte para pensar el sentido de *lo residual* o *lo hediento*, a partir de la puesta en juego de una dialéctica clave para entender toda problemática identitaria y cultural en América Latina. Se trata del *estar aquí* indígena en oposición al *ser alguien* occidental. En este

sentido, el autor explica que el *estar aquí* o el *mero estar* es la “clave de la mentalidad indígena” (Kusch, 1999, p. 89).

El mundo del estar no supone una superación de la realidad sino una conjuración de la misma. El sujeto continúa teniendo la realidad frente a sí [...] El mundo del ser, o sea, el occidental, aparentemente ha resuelto el problema de la hostilidad del mundo mediante la teoría y la técnica. Pero si consideramos que esa solución consiste solamente en la creación de una segunda realidad, advertimos la precariedad de ésta. (Kusch, 1999, p.94)

Aquello que es residual, es para Kusch (1999) el sitio que se asocia a lo popular, a la masa, a lo indígena, y en “dónde se juegan las verdades estables del estar” (p. 21) en contraposición al pensamiento limpio, de élite, occidental, en dónde se juegan “las verdades inestables del ser” (p. 21). A partir de ello, el autor vuelca ambas identidades en la dicotomía existente entre *gran historia* y *pequeña historia*:

Se diría que las masas representan a la gran historia y envuelven y condicionan a la pequeña historia limpia y luminosa, tejida por historiadores y mercaderes (Kusch, 1999, p. 120).

[...]La masa supone muchos más elementos que la élite, porque ella representa el mero estar en el sentido del estar del indígena nuestro o del uno anónimo de nuestra gran ciudad (Kusch, 1999, p.121).

Las investigaciones en materia del contexto histórico que concierne al presente artículo, en relación a la revista *Superhumor* y al campo de la historieta argentina, son más extensas. Laura Vázquez (2010) plantea que el período de fines de dictadura (año 1980) hasta inicios de la transición democrática (año 1982) ha sido escasamente trabajado y describe que en la Argentina se da un fenómeno de auge de la *historieta de autor*, donde el foco se ubica más en la experimentación antes que en la acción del héroe como eje de la trama. Carlos Alberto Scolari (1999) coincide en este aspecto cuando explicita la existencia de un “espíritu de experimentación gráfica y fractura de las convenciones del lenguaje del cómic” (p. 267) y agrega que en dicho momento se produce una mezcla ecléctica de influencias dentro del campo de la historieta “provenientes de todos los rincones de la industria cultural, incluso de sus zonas más marginadas o repudiadas” (p. 265), que genera rupturas entre los nuevos historietistas y los de las generaciones precedentes. Al profundizar en la cuestión del público Vázquez encuentra que las nuevas historietas a las que apela *Superhumor* son resistidas por un grupo de lectores y profesionales, y esto se debe a que “interpelan desde un registro temático, estético y político que no siempre es coincidente con el gusto y el horizonte de expectativas de un público más amplio” (Vázquez, 2010, p. 284). No obstante, *Superhumor* descartó “replegarse sobre el pacto de lectura que requiere una revista de historieta” (Vázquez, 2010 p. 281) (al menos una más tradicional) y “se crearon otras relaciones con la literatura, con la historia, con las orillas de la realidad” (De Santis, 1992, p. 8).

El aporte de Cristian Palacios (2016) es el análisis que más se acerca al objeto de estudio, aunque el problema principal para el autor gira más en torno a entender de

qué forma la historieta argentina, a través de un análisis semiótico del *Buscavidas*, buscó posicionarse frente a la violencia estatal de ese contexto histórico. Palacios desarrolla su hipótesis a partir de que la historieta constituye una reflexión visual artística sobre la violencia estatal y sobre los modos de representarla, a la vez que implica un determinado posicionamiento político específico frente a la coyuntura y frente al lenguaje propio de las historietas. Al analizar la última viñeta del capítulo final (que se mantuvo inédita su publicación en Argentina)<sup>2</sup>, Palacios plantea una conexión de sentidos destacable entre el globo de texto del personaje buscavidas: “Creo que hoy dejo de coleccionar vidas ajenas... Nunca Más...” (Breccia, 2006, p. 44), en relación directa con el título del informe elaborado por la CONADEP, la comisión creada a fines de 1983 cuyo fin fue investigar y documentar las violaciones a los derechos humanos durante el Terrorismo de Estado. Según Emilio Crenzel, el libro *Nunca Más* “expuso las características y dimensiones del sistema de desaparición de personas, y la responsabilidad estatal de su ejercicio” (Crenzel, 2014, p.18). La tesis de Crenzel postula que el *Nunca Más* conformó un nuevo *régimen de memoria* sobre las desapariciones y la violencia política, entendiendo que este régimen de memoria se tornó hegemónico e “instauró los marcos de selección de lo memorable, como resultado de relaciones de poder” (Crenzel, 2014, p. 24). Si bien este concepto de memoria es de sumo interés, no lo abordaremos en el presente análisis dado que implicaría una mayor extensión del mismo.

Planteada entonces la problemática trazada entre objetos culturales (historietas) y la memoria, durante el período de transición democrática argentina y en un contexto socio - cultural Latinoamericano, el presente artículo intentará realizar un enfoque que la aborde desde la perspectiva de los Estudios Visuales (Mitchell, 2005), cuyos principales puntos de análisis desarrollaremos más adelante, en la sección de Metodología. En este aspecto es importante aclarar que los Estudios Visuales aportan la posibilidad de realizar un análisis mucho más amplio del objeto de análisis, dado que permiten un enfoque multidisciplinar, y no se acota sólo a herramientas provenientes de la Teoría e Historia del Arte. Asimismo, dicho andamiaje teórico nos sirve para pensar que los objetos culturales, a su vez, tienen poder de agencia en su entorno social.

Se abre entonces un abanico de preguntas: ¿Qué tipo de *visualidad* se construye desde este particular medio visual, en relación a la *memoria colectiva* del Terrorismo de Estado y sus víctimas? ¿Cuál es la implicancia de la historieta en su rol de *testimonio*, teniendo en cuenta el campo de la historieta argentina y el contexto histórico del período de transición democrática? ¿Cuál es el grado de eficacia histórica de esa particular *visualidad*, en tanto desestructuradora del discurso oficial negacionista de crímenes de Lesa Humanidad, a partir de la reconstrucción de su público lector en el rol participante de *testigo*? Para ello, es necesario preguntarse: ¿Cuáles son aquellas marcas en el objeto que reconstruyen cómo era la recepción de la historieta, y qué características tenía ese público lector de revistas *Superhumor*? ¿Cuáles eran los circuitos de circulación y replicación de esa lectura?

---

<sup>2</sup> Ver Imagen 14.

La hipótesis principal que sustenta este análisis tiene que ver con el hecho de que la historieta *Buscavidas* construyó una *visualidad* eficaz a partir de sentidos fragmentarios que desestructuraron el relato oficial de las Fuerzas Armadas durante el período histórico de transición democrática, y que dio anclaje al desarrollo de la *memoria colectiva* del “Nunca Más” frente al terrorismo de Estado, por parte de la última dictadura cívico militar en la Argentina. El impulso político-socio-cultural, que propició la elaboración del informe *Nunca Más* por parte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, proviene no sólo desde la lucha de las víctimas y familiares de desaparecidos sino también desde escasas expresiones culturales marginales, que sin embargo han contenido un alto grado de interpelación social. La eficacia visual en la historieta del *Buscavidas* se debe a una búsqueda muy particular de relaciones entre texto e imagen, que tiende a la conjuración de elementos de lenguaje contrapuestos (antagonismos de sentido entre literatura e imagen, entre diferentes materialidades, entre el blanco y el negro, entre psicologías de personaje, etc.) y que hunde sus raíces en la identidad americana del *estar aquí*. Estas relaciones entre texto e imagen no fueron planteadas sólo desde el dibujo, sino que se generan en un intercambio creativo y colectivo entre guionista y dibujante.

El objetivo fundamental de este trabajo será comprender qué tipo de *visualidad* (entendida desde el marco teórico y metodológico de los estudios visuales) se construye desde éste particular medio visual (la historieta *Buscavidas*) en relación a la *memoria colectiva* del Terrorismo de Estado y sus víctimas, en su rol de *testimonio*, teniendo en cuenta el campo de la historieta argentina y el contexto histórico del período de transición. Por otro lado, y como complemento, será necesario dilucidar el grado de eficacia histórica de esa particular *visualidad* (en tanto desestructuradora del discurso oficial negacionista de crímenes de Lesa Humanidad) a partir de la reconstrucción de su público lector en el rol participante de *testigo*, a partir del contexto histórico y de la comprensión del horizonte de expectativa de los lectores.

A continuación, se desarrollará qué metodología se utilizará para el análisis. Posteriormente, se realizará el análisis bajo tres perspectivas: indagaciones acerca del personaje principal y narrador de la historieta, relaciones entre las historias y el contexto histórico, y cómo desde el análisis de los desechos culturales puede entenderse la fuerza de la consigna *Nunca Más*. En última instancia se expondrán las conclusiones en función de la hipótesis planteada.

### *Metodología*

En cuanto al enfoque metodológico, se ha utilizado el marco de análisis que proponen los Estudios Visuales, a partir del cual se ha ubicado el objeto de estudio en función de la posibilidad de efecto hacia su entorno cultural-político-social. Al respecto, uno de los pensadores fundamentales W.J.T. Mitchell (2005) expone que los medios visuales no sólo son mixtos (mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos) sino que también son “operadores simbólicos o semióticos, complejas funciones de signos” (p. 21). En este sentido, el autor describe el amplio campo que los Estudios Visuales se proponen investigar: “la escritura, lo impreso, la pintura, los

ademanes de la mano, los guiños, la inclinación de la cabeza o las tiras cómicas son todos *medios visuales*" (Mitchell, 2005, p. 24). Pero la idea central para poder pensar el efecto social que pudo haber generado el *Buscavidas* durante el período de transición es la de *visualidad*, "entendida no sólo como 'construcción social de la visión' sino como la construcción visual de lo social" (Mitchell, 2002 [2003], p. 39).

Asimismo, los Estudios Visuales habilitan un "campo de investigación transdisciplinar y multimetodológico" (Rampley, 2005, p. 44), de suma importancia para el desarrollo de la investigación, ya que permiten entrecruzar conceptos provenientes de diferentes disciplinas como Historia (y en particular de estudios sobre la Memoria), Psicología, Sociología del arte, Estudios Culturales, Sociología, Antropología, Semiótica y Filosofía. Esta red conceptual interrelacionada es necesaria para vincular el objeto de estudio con hechos históricos del período, aspectos de la identidad y la cultura latinoamericana, mecanismos del lenguaje de historieta, circulación y consumo de historieta; en torno al problema y funcionamiento de la Memoria. Se privilegia dicho enfoque general por sobre el de los Estudios Culturales, para dotar al análisis mayor densidad en el estudio de la imagen, sin por ello desestimar el estudio del texto y el tipo de imbricación entre ambos componentes.

El *Buscavidas* está ubicado dentro de una producción cultural latinoamericana, por lo que es completamente necesaria la utilización del andamiaje teórico y filosófico de Rodolfo Kusch (1999), como perspectiva que atraviese todo el análisis. Es por ello que el conocimiento de la categoría de *lo residual*, emparentado con la noción de *desecho* que desarrolla Richard (1998 [2001]) y (2002), y asociada a lo popular, la masa, lo indígena; es crucial para la comprensión del objeto de la investigación, debido a que es allí "dónde se juegan las verdades estables del estar" (Kush, 1999, p. 21). En función de ello, se analiza en toda la serie (incluyendo el capítulo final, que había quedado inédito durante el período de transición, en la Argentina) aquellos componentes identitarios que se encuentran en el objeto, en forma de desecho o bien como fragmentos inconexos, en consideración con el lenguaje ecléctico de la *nueva historieta* (Vazquez, 2010).

En cuanto a la ubicación ideológica del análisis histórico, también resulta interesante el uso de la perspectiva dialéctica entre *pequeña y grande historia* (Rodolfo Kusch, 1999). La *gran historia* se encuentra muy emparentada con los nuevos estudios de *historia reciente*, los cuales son muy útiles como metodología ya que permiten descartar la objetividad en pos de un sujeto que piensa el objeto desde su propia subjetividad y las subjetividades de los actores.

En base a las herramientas teóricas en torno a la memoria, se echa uso a la idea de que la *memoria colectiva* (Halbwachs, 1950 [2004]) no sólo se construye a partir un colectivo humano desde hechos traumáticos sociales, sino que también está situada en un *escenario conflictivo* (Kordon, 2007) dónde entra en pugna con respecto a otras memorias y con respecto al uso político del olvido. Se destaca entonces el concepto de *memoria crítica* (Richard, 2002) que es necesaria justamente para indagar el objeto de



estudio, no ya desde el binomio memoria-olvido, sino desde su condición de opacidad de representación.

Por otro lado, el uso de las nociones de *testimonio* (Richard, 1998 [2001] y 2002) y *testigo* (Jelin, 2001 [2002]) son fundamentales para proceder en el análisis, siendo que ambas categorías son constitutivas de este *medio visual* (Mitchell, 2005). De esta manera permiten acceder al conocimiento de cómo se manifiesta esta particular construcción social de la visión y construcción visual de lo social, durante la transición democrática.

### *Un extraño recolector de confidencias*

El *Buscavidas* es publicado en dictadura y durante el período de transición democrática, más específicamente entre 1980 y 1982, en la revista *Superhumor*, uno de los tres proyectos de Andrés Cascioli, luego del éxito de la revista *Humor Registrado*. En sus palabras: “Yo lo que quería hacer con la plata que me daba *Humor* era experiencias. Así hicimos *El Péndulo*, la *Humor* y después *Fierro*.” (en De la Torre, 2014, p. 89). La experiencia del *Péndulo* tuvo bajas ventas, por lo que se dividió en dos publicaciones diferentes, dirigido a dos públicos más específicos. Aquí nace el proyecto de *Superhumor*, “dirigida por Andrés Cascioli, con Carlos Trillo, Juan Sasturain y Guillermo Saccomanno como asesores creativos”. (De la Torre, 2014, pp. 89, 90). La idea era realizar historietas haciéndolas de a poco, con nuevos tipos de personajes que rompan con los esquemas habituales de las historietas, nuevos tipos de héroes, o casi sin ellos. Observamos pues el fenómeno anteriormente descrito: el auge de la *historieta de autor*, en donde se privilegia más la experimentación antes que en la acción del héroe como eje de la trama (Vazquez, 2010). La periodicidad de entregas de la *Superhumor* era al comienzo bimestral, y *Buscavidas* fue publicado entre los números 11 a 23.

En la primera viñeta del primer número de la tira, se define el personaje Buscavidas: se trata de un “hombre vacío y blanco, extraño recolector de confidencias”<sup>3</sup>. Desde el aspecto formal de la imagen, se puede observar que es un personaje de gran masa corporal, con rasgos faciales casi imperceptibles e inexpresivos, su cabeza es completamente blanca e informe y está vestido elegantemente con un traje negro y moño en el cuello. Pero en líneas generales, es un personaje que no parece transmitir emociones. Su rostro hace contrapunto con los rostros de los personajes que recolecta, que son mucho más expresivos y caricaturescos.

Al adentrarse en la serie, se evidencia que se trata de un personaje curioso y solitario, sin amigos ni enemigos, cuya única pasión es coleccionar historias ajenas. Cada capítulo se inicia con la búsqueda, por parte de este personaje, de una historia particular, como si saliera a la “caza” de estas historias. El Buscavidas a veces busca el diálogo con un personaje que puede proporcionarle esa historia deseada. Otras veces percibe que hay una historia “jugosa” detrás de alguna acción fortuita que presencia,

---

<sup>3</sup> Ver Imagen 1.

y va en busca de ella, escondiéndose detrás de la geografía urbana o persiguiendo a sus protagonistas.<sup>4</sup> De forma menos frecuente, algunas historias se le presentan directamente, sin que él las busque.<sup>5</sup>



Imagen 1: Fragmento del episodio "Buscavida". Superhumor. Noviembre 1981

<sup>4</sup> Ver Imagen 2.

<sup>5</sup> Ver Imagen 3.



Imagen 2: Fragmento del episodio "Con Valdes atrás".  
Buscavidas, Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol. 2, s.d.



Imagen 3: Fragmento del episodio "El grande y el chico".  
Buscavidas, Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol. 2, s.d.

Lo notable es que si la acción en algún momento dado requiere de su intervención, el Buscavidas nunca interfiere en la trama. Es decir, no se involucra activamente en la historia, sino sólo como un testigo cuya única acción es la no-acción: él recopila lo atestado para luego archivarlo en su colección de historias, dentro de biblioratos, que en los días de lluvia suele releer y rememorar.<sup>6</sup>



Imagen 4: Fragmento del episodio "Historia para tarde de lluvia".  
Buscavidas, Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol. 2, s.d.

El argumento de cada historia coleccionada contiene siempre un componente tragicómico hacia el final del capítulo, y por lo general presenta escenas de violencia que involucran a personajes perversos, feminicidas, inescrupulosos o desdichados<sup>7</sup>. Cuanto más escabrosa es la historia, más interés adquiere el Buscavidas en capturarla para su colección; y no se detiene hasta llegar al meollo del conflicto.

<sup>6</sup> Ver Imagen 4.

<sup>7</sup> Ver Imagen 5.



Imagen 5: Fragmento del episodio "Buscavida". Superhumor. Noviembre 1981

### *Cuando las historias de ficción se confunden con las historias reales*

En el momento de analizar el contexto histórico de aquellos años en que la historieta era leída, a partir de su publicación mensual en la revista *Superhumor*, el poder visual y narrativo de la historieta adquiere un volumen inusitado.

Se puede comenzar con la puesta en relación entre el significado de la palabra "buscavida", y la idea de "desaparecido/a", que por esos años cobraba cada vez mayor visibilidad. Puestas en relación, ambas palabras podrían relacionarse en un vínculo de complementariedad y correspondencia. Es decir, el que busca vidas está entonces buscando encontrarlas, re-aparecerlas, ponerlas en evidencia.

Hacia fines de 1978, el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo ya comenzaba a realizar sus primeros viajes hacia el exterior, con el objetivo de denunciar el genocidio que se estaba perpetrando en el país, así como también visibilizar al

mundo su búsqueda incesante de sus hijos detenidos-desaparecidos. El mundo había puesto los ojos en las madres, a partir del registro televisivo de su ronda de los jueves, tomado por la televisión holandesa, durante la realización del campeonato Mundial de Fútbol que se estaba realizando en el país. El análisis de los hechos del pasado reciente respecto de la publicación de la historieta, contribuye en establecer puntos de referencia desde donde la trama de cada capítulo puede conectarse, de manera directa o lateral, con lo que la sociedad argentina estaba padeciendo en su cotidianidad.

La pregunta que se formula entonces es: ¿Bajo qué forma los hechos de la realidad de aquellos años, logran filtrarse a través de las historias buscadas y encontradas, por parte del Buscavidas? ¿Cuáles son las marcas visuales, narrativas y los recursos del lenguaje, que establecen puentes entre la ficción y la realidad?

Se puede comenzar a responder estas preguntas a partir del hallazgo de “fragmentos de la realidad” que muchas veces pasan desapercibidos en la primera lectura de la historieta. A continuación, se mencionan algunos de ellos: el collage de un fragmento de papel decorativo de tortas<sup>8</sup>, la impresión de huellas dactilares<sup>9</sup>, el collage de un recorte de diario con la publicidad de venta de escarapelas con el retrato de Leandro Alem<sup>10</sup>, entre otros. Lo sorprendente que éstos ejemplos, además de producir ese efecto al que Carlos Alberto Scolari (1999) refería como un “espíritu de experimentación gráfica y fractura de las convenciones del lenguaje del cómic” (267 p.); genera una disrupción de lenguajes en dónde en el medio de una sucesión de viñetas construidas a partir del uso de la tinta, se estampa y se integra un elemento que responde a otro universo plástico. El uso del blanco y negro en la historieta es muy particular: las figuras están definidas por manchas de tinta negra que muchas veces se confunden con los fondos. Esto produce un efecto de extrañeza en el lector, que bien desarrolla Laura Vázquez cuando expone que las historietas de *Superhumor* son resistidas por un grupo de lectores y profesionales, debido a que “interpelan desde un registro temático, estético y político que no siempre es coincidente con el gusto y el horizonte de expectativas de un público más amplio” (Vázquez, 2010, p. 284).

Pero hay otra cuestión por demás interesante, relacionada a la idea de testimonio, y es que estos *deshechos culturales* tienen, al mismo tiempo, valor indiciario. Las huellas dactilares, los recortes de diarios, los pedazos de papel decorativo son signos que están directamente afectados por el objeto, según la concepción pierciana de índice. Es decir, el recorte es realmente parte de un diario real, así como también esas huellas dactilares son rastros de dedos reales.<sup>11</sup> En derecho penal, la prueba indiciaria es considerada también como un elemento fundamental para probar un crimen. Es entonces que se puede inferir que esta disrupción de lenguajes no sólo produce un extrañamiento, sino aún más, refuerza el carácter de testimonio de la historia ficcional con elementos probatorios en forma de índices. Se produce entonces

---

<sup>8</sup> Ver Imagen 6.

<sup>9</sup> Ver Imagen 8.

<sup>10</sup> Ver Imagen 7.

<sup>11</sup> Ver Imagen 8.

un efecto en el cual el relato ficcional se ve interrumpido por índices que establecen un puente que conecta con el plano real del lector, aunque en mínimo grado, dado que se integran formal y narrativamente dentro de la trama.

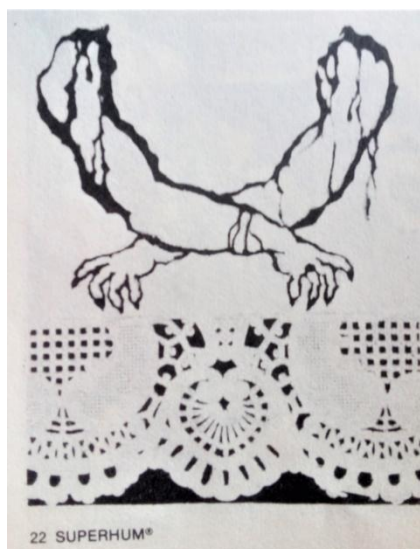


Imagen 6: Fragmento del episodio "Buscavida". Superhumor. Noviembre 1981



Imagen 7: Fragmento del episodio "La vida: ¿Es un teleteatro?". Buscavidas. Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol.2, s.d.



Imagen 8: Fragmento del episodio "La vida: ¿Es un teleteatro?". Buscavidas, Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol. 2, s.d.

Otros deshechos que aparecen constantemente en varios episodios son las cartelas o letras que aparecen dentro de las viñetas, con la palabra "Sí" y "No", siendo el "No" la palabra más reproducida por lejos.<sup>12</sup> Frecuentemente no tienen relación evidente con el relato narrativo, por lo que dichos signos quedan al margen del guión principal. No obstante, aportan otro espesor de sentido a la historieta, generando pequeñas disrupciones en la narración hegemónica. Asimismo, a lo largo de toda la serie, se encuentran en repetidas ocasiones, personajes u objetos que portan anteojos

<sup>12</sup> Ver Imagen 9.

negros.<sup>13</sup> Este dato visual es notable dado que se repite en reiteradas ocasiones y que trasciende los diferentes episodios. Para poder profundizar en estas observaciones, se requeriría realizar un estudio más detallado en cuanto a la iconografía y posibles asociaciones culturales del contexto histórico. No obstante, se puede aventurar hacia una posible interpretación: las palabras “no” podrían referir al estado de censura en que la sociedad se encontraba, o tal vez a un intento del sistema opresor por negar el propio testimonio relatado. En cuanto a las figuras con gafas negras, podrían tener relación con una caracterización de los servicios secretos, que eran personas que ocultaban su identidad para perseguir, espiar y realizar operaciones de inteligencia en contra de organizaciones sociales y políticas, financiadas por el poder de las Fuerzas Armadas.



Imagen 9: Fragmento del episodio “Cero en conducta”. Superhumor. Mayo 1982

<sup>13</sup> Ver Imágenes 10 y 11.





Imagen 10: Fragmento del episodio “La vida: ¿Es un teleteatro?”, Buscavidas, Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol. 2, s.d.

### *Del desecho cultural hacia la implementación de una política de derechos humanos*

Alberto Breccia y Carlos Trillo habían realizado un último episodio llamado “Caleidoscopio”, que al parecer fue creado hacia el año 1983. El mismo no fue publicado por ninguna revista y se habría mantenido inédito en Argentina hasta la edición del libro “Breccia Negro, versión 2.0” en el año 2006. Al leer y observar dicho capítulo, se pueden encontrar residuos culturales muy impresionantes, que terminan de dar cuenta acerca del tipo de visualidad construida en la historieta.

Al realizar un análisis iconográfico y formal de la tercera viñeta<sup>14</sup>, se observan varios objetos de anticuario con anteojos de sol. En un primer plano aparece una estatuilla de un militar montando un caballo, cuyo rostro es muy similar al del dictador Jorge Rafael Videla. El reloj marca las 5 y 10 de la tarde, y es un dato visual que da sustento a la veracidad del relato, dado que en la primera viñeta el Buscavidas se había dicho a sí mismo que eran las cinco y diez. El viejo del anticuario es Ezra Winston y tiene un parecido fisionómico notable con el mismo dibujante, Alberto Breccia. Es importante destacar que se trata de un personaje ya dibujado por Alberto, durante los años 1962 y 1964, y que formaba parte de la historieta Mort Cinder. Dicha historieta había sido guionada por Héctor Oesterheld, un reconocido autor que fue desaparecido junto a sus cuatro hijas por la dictadura cívico militar.

<sup>14</sup> Ver Imagen 11.



Imagen. 11: Fragmento del episodio "Caleidoscopio", Breccia negro: versión 2.0, Buenos Aires: Doedytores, 2006: 72 pp.

En la séptima, octava y novena viñeta aparece en escena el personaje de Mort Cinder, y el Buscavidas narra: "En el marco de la puerta apareció aquel tipo grisáceo, de piel tan arrugada. Enseguida me di cuenta de algo importante: las historias que venían con los objetos le habían dejado esos surcos tan hondos...". Y a continuación, sigue relatando el Buscavidas: "...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"<sup>15</sup>. Aquí se puede observar, analizando el texto, un rasgo notable del Buscavidas: es un sujeto curioso que espía vidas ajenas por el ojo de la cerradura, pero trata de "no quedar pegado". En éste sentido, el personaje no se involucra emocionalmente en la acción y se limita a presenciar, a ser testigo de la historia.

<sup>15</sup> Ver Imagen 12.



Imagen 12: Fragmento del episodio "Caleidoscopio", Breccia negro: versión 2.0, Buenos Aires: Doedytores, 2006: 72 pp.

Más adelante, hacia la viñeta n° 21, el buscavidas encuentra unos anteojos y Mort Cinder le explica que: "estos anteojos vienen de un futuro tan horrible que la gente los usará para escapar a lo que ve en la realidad". A continuación, el buscavidas se prueba los anteojos y queda horrorizado por las formas monstruosas que ve: todas llevan anteojos de sol, tienen colmillos y parecen abalanzarse hacia él<sup>16</sup>. En la siguiente viñeta, se observa al Buscavidas quitándose los anteojos. Por primera vez podemos ver en el personaje una caracterización expresiva de un estado de ánimo: sus ojos han quedado agrandados y deformados, a la vez que numerosas gotas de sudor se despiden de su cuerpo hacia el aire. Claramente se encuentra en un estado de perturbación. En ese momento exclama: "Mi dios! Creí que se verían cosas hermosas y sólo se vislumbran fantasmas monstruosos, excrecencias abominables." Mort Cinder le responde: "Vienen de una realidad tan espantosa que los que se los ponían encontraban bellas las imágenes que a usted le parecen monstruosas."

<sup>16</sup> Ver Imagen 13.



Imagen 13: Fragmento del episodio "Caleidoscopio", Breccia negro: versión 2.0, Buenos Aires: Doedytores, 2006: 72 pp.

Lo más revelador se produce en la última página de la historieta<sup>17</sup>. Para el lector avezado no cabía duda que, desde el comienzo del episodio, había una clara referencia de cita a la historieta *Mort Cinder*. Pero lo que sucede en la última página es que el lenguaje visual queda interceptado por tres viñetas que se corresponden directamente a la historieta *Mort Cinder* desde el punto de vista estilístico<sup>18</sup>, como si se hubiera recortado aquella historieta dibujada en los '60 y se hubiera pegado dentro del desarrollo de la historieta *Buscavidas*. En una de éstas viñetas, *Mort Cinder* y *Ezra* están recortados en un primer plano y miran seriamente de frente al lector, mientras que el personaje de *Mort Cinder* dice: "Lo que pasa es que *Ezra* y yo estamos detenidos en el tiempo, como en una novela o en un libro de historietas". Esta secuencia no sólo produce una disrupción visual en la lectura, sino que además produce un salto en el tiempo, es decir una elipsis temporal hacia el recuerdo de esta historieta. La última viñeta retoma nuevamente el estilo plástico original, y muestra al personaje *Buscavidas* saliendo de la tienda de antigüedades, dejando ver un rostro acongojado

<sup>17</sup> Ver Imagen 14.

<sup>18</sup> Aquí el uso del blanco y negro es diferente dado que produce mayor claridad en la separación de las figuras respecto al fondo. Por otro lado hay un uso más volumétrico de la tinta, en las figuras hay mayor uso de grises que producen un efecto de mayor gradación del claroscuro.

con los ojos bien abiertos. Es en esta viñeta donde se produce un texto revelador para el presente estudio. El personaje le habla al lector y dice: “Salí corriendo del negocio de antigüedades de Ezra Winston. Esta vez la historia se había apoyado en mí como la mano helada de un muerto. Horrible. Creo que hoy dejo de coleccionar vidas ajenas...Nunca más...”. En un recuadro aparte y contiguo los creadores del Buscavidas escriben: “Dedicado a H. G. Oesterheld, que desde alguna parte nos está escuchando”.



Imagen 14: Fragmento del episodio “Caleidoscopio”, Breccia negro: versión 2.0, Buenos Aires: Doedytores, 2006: 72 pp.

Frente a lo analizado surgen algunos interrogantes necesarios. ¿Qué conclusiones pueden establecerse en cuanto a la visualidad construida, tomando como ejemplo este último capítulo? El hecho de que probablemente haya permanecido

inédito en la Argentina, ¿repercute en el grado de efectividad en cuanto a su poder de construcción social de lo visual? ¿Cuál es el efecto social? ¿Cuál es el valor otorgado dentro de la historieta a la frase “nunca más”? ¿Cuál era el sentido de esta frase en la sociedad argentina, durante esos años?

Quizás al formular estas preguntas pueda ponerse en foco las posibilidades inmensas que tenía una simple historieta, en el sentido de propiciar un pensamiento crítico y sensible en el público lector, acerca de las vivencias de ese presente o pasado reciente. Lo que sí se puede comprobar a la luz de este análisis, es aquello que Nelly Richard exponía como fallas de sentido u opacidades de la representación. Es decir, cómo estos deshechos culturales rebeldes que remueven el pasado impulsan hacia una memoria de los hechos en movimiento y no quietada (Richard, 2002, p. 192).

### Conclusión

A la pregunta de si la historieta *Buscavidas* construyó una *visualidad* eficaz desde sentidos fragmentarios, que produjeron quiebres en el relato oficial de las Fuerzas Armadas, durante la transición democrática; se puede responder con una afirmación.

El personaje principal establece un vínculo estrecho con el lector, dado que le habla en primera persona, y se coloca siempre en un rol de testigo del hecho traumático. Las historias que busca no son arbitrarias. Todas tienen algún componente de violencia o miseria humana, es decir, son historias densas, deleznales o vergonzantes. Cada episodio puede considerarse como un testimonio en el cual, por momentos, se incorporan elementos disruptivos a nivel del lenguaje visual y narrativo que generan nuevas capas de sentidos, y que generan mayor opacidad al relato. En particular se advierte el uso del collage o de huellas dactilares para establecer conexiones entre la ficción y la realidad del lector, a partir de su valor de índices. Esta operación a la vez que refuerza y le otorga mayor veracidad al testimonio narrado, genera al mismo tiempo un lenguaje visual en interrupción. El componente identitario de la historieta tiende a la conjuración de elementos de lenguaje que se contraponen entre sí, lo que la acerca a lo que Rodolfo Kush (1999) menciona como la mentalidad indígena del *mero estar* o *estar aquí*. Esto es fundamental para situar este particular medio visual dentro de una concepción filosófica que no busca superar la realidad sino conjurarla. En este sentido, la historieta puede ser pensada desde una experiencia que se autopercibe americana y que invita a pensarse desde su propio entorno.

Observamos en toda la serie cómo las figuras del testigo y del testimoniante están presentes dentro de la historieta tanto a nivel del enunciado como de la enunciación. Es decir, que el lector que se construye ocupa el rol de testigo de estas historias y está imbricado necesariamente para la escucha, condición necesaria para una construcción colectiva de la memoria (Jelin, 2001).

Es posible, entonces, afirmar que éste particular medio visual está poblado de fragmentos culturales que producen una irremediable destrucción del sentido

homogeneizante del discurso. Este fenómeno se dirige hacia la propia estructura de la historieta, pero también reverbera hacia el entorno social del lector, que termina dotando de sentido a aquello que se le presenta como fragmentario, a partir de las conexiones que puede establecer con su historia reciente.

La visualidad del Buscavidas ha generado un público lector que al mismo tiempo que disfrutaba de un relato ficcional, construía su capacidad como testigo de la historia reciente.

Con respecto al grado de efectividad que el Buscavidas tuvo en la sociedad argentina durante la transición democrática, este análisis aún no puede dar cuenta de ello. Tampoco se ha podido profundizar sobre la cuestión social de la consigna “Nunca más”, aunque sí se ha corroborado su existencia como deshecho cultural, presente dentro de la historieta.

En futuros análisis sería interesante realizar comparaciones entre sus componentes, partiendo desde múltiples lenguajes: literatura, cine, hechos históricos, artículos y otras historietas propias del número de revista, otras revistas de la misma editorial. Por otro lado, sería importante estudiar la historia discursiva y el posicionamiento político-ideológico desde los primeros organismos de DDHH hasta la C.O.N.A.D.E.P., como así también el de las Fuerzas Armadas en relación con las respuestas sociales a dichos discursos. En cuanto al estudio del público, uno de los aspectos que habría que profundizar se relaciona con el análisis pormenorizado de aquellas marcas en el objeto que reconstruyen cómo era la recepción de la historieta del Buscavidas (Sarlo, 2004); para así poder estudiar qué características tenía ese público lector de revistas *Superhumor*, y cuáles eran los circuitos de circulación y replicación de esa lectura.

### *Referencias Bibliográficas*

#### *Bibliografía textual*

Breccia, Alberto & Trillo, Carlos

(1994) *Buscavidas*, Buenos Aires: Doedytores, 1994, vol. 2, s.d.

(2006) *Breccia negro: versión 2.0*, Buenos Aires: Doedytores, 2006: 72 pp.

(1981) *Buscavida, Superhum®*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca S.A., Noviembre, N° 11, 20-25 pp.

#### *Bibliografía metatextual*

Bergero, Adriana J. & Reati, Fernando et. al. (1997) *Memoria colectiva y políticas de olvido, Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1997: ii+ 376 pp.

Halbwachs, Maurice (1950) *La mémoire collective*, París (tr: Amparo Lasen Díaz, “Memoria Colectiva y Memoria Histórica”: pp. 209-219, *La memoria colectiva*, Zaragoza: Puz, 2004)

- Jelin, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo veintiuno de españa editores, 2002:146 pp.
- Kordon, Diana & Lucila Edelman (2007) *Por-venires de la memoria*, Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2007: 192 pp.
- Kusch, Rodolfo (1999) *América Profunda*, Buenos Aires: Biblos, 1999: 182 pp.
- Mitchell, William John Thomas (2002) «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», Londres (tr: Pedro A. Cruz Sánchez, «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual» *Estudios Visuales I*, Noviembre 2003, pp. 17-40.
- Mitchell, William John Thomas (2005) “No existen medios visuales”, in José Luis Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Madrid: Akal, 2005: 17-25 pp.
- Palacios, Cristián (2016) « 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, disponible en <<http://journals.openedition.org/alhim/5302>>, ISSN electrónico 1777-5175
- Rampley, Matthew (2005) “La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?”, in José Luis Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Madrid: Akal, 2005: 39-57 pp.
- Richard, Nelly (1998) *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago: Cuarto propio, 2001:275 pp.
- Richard, Nelly (2002) «La crítica de la memoria», *Cuadernos de Literatura*, Bogotá (Colombia), 8, enero-junio de 2002, 187-193 pp.
- Sarlo, Beatriz (2004) *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004: 232 pp.
- Scolari, Carlos Alberto (1999) *Historietas para sobrevivientes: comic y cultura de masas en los años 80*, Buenos Aires: Colihue, 1999: 346 pp.
- De la torre, Iván (2014) *100 años de historieta argentina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Lea, 2014: 256 pp.
- Valdata, Marcela (2009) “Memoria”: 173-177, In SZURMUK, Mónica & Robert MacKee Irving,, *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI: Instituto Mora, 2009: iii+332 pp.
- Vazquez, Laura (2009) *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires: Paidós, 2010: iii+352 pp.

#### *Bibliografía de consulta*

- Gociol, Judith & Diego Rosemberg (2015) *Historia del humor gráfico en Argentina*, Lleida: Milenio, 2015: 383 pp.
- Pérez serpa, Niurma (2010) “Análisis teórico de la noción de memoria cultural y su importancia para las identidades actuales”, *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Julio, in 00’
- Sasturain, Juan (1993) “Breccia o la incomodidad”, in Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires: Colihue, 1993, 137-146.
- Sasturain, Juan (2013) *Breccia el viejo: conversaciones con Juan Sasturain*, Buenos Aires: Colihue, 2013: 368 pp.