

**El trauma cultural argentino:
representación de cuerpos ausentes. *Imágenes y traducciones
italianas de la desaparición*¹**

Olimpia Affuso

Rossella Michienzi

Università di Calabria

1. La última dictadura: un fenómeno pluridimensional

La lógica totalitaria y de invasivo aniquilamiento es el común denominador de las mayores masacres del siglo XX, definido el Siglo de los Genocidios. En la actualidad las memorias de las catástrofes no naturales del siglo pasado son traumáticas precisamente porque nacen de acontecimientos capaces de modificar la vida de una sociedad y de los individuos que la componen. Vayamos por orden. El trauma puede ser definido como: acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad; la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente; y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización

¹ El artículo es de dos autores. De Affuso son los apartados 2, 4, 5; de Michienzi los apartados 1, 3, 6, 7. Todas las imágenes en este artículo han sido entregadas por las editoriales: las imágenes del párrafo 5 son copyright © Scuola del fumetto di Milano y las imágenes del párrafo 6 son copyright © Sergio Bonelli Editore.

psíquica (Laplanche, Pontalis, 1996: 447). ¿Pero un trauma es sólo individual? Argumentar sobre el trauma significa saber distinguir entre dos diferentes enfoques: objetivo y subjetivo. El primero tiene que ver con el acontecimiento considerado objetivamente traumático (pensemos en las torturas o en las violencias sexuales); el segundo es una proyección que desplaza su atención desde el acontecimiento hasta el sujeto del acontecimiento mismo. Dos personas que han vivido el mismo acontecimiento (ej., la muerte de un allegado) no experimentarán nunca las mismas sensaciones, temores e inquietudes ni afrontarán de igual modo los procesos de elaboración del trauma en cuestión. ¿Pero qué sucede cuando el mismo grupo de acontecimientos perjudica a muchas personas (más de 30.000 víctimas directas en el caso argentino)? Nos encontramos frente a un acontecimiento colectivo que se ha producido a partir de una historia común. Dicha historia común, en el caso argentino, se resume en la imagen del cuerpo ausente del desaparecido. La última dictadura argentina tenía claros objetivos: la mutilación de la sociedad de una entera generación que habría podido convertirse en un potencial enemigo político; la eliminación de ideas, esperanzas y de proyectos sociales; en definitiva, la eliminación del futuro de un grupo, como la define Marta Silva Ronga en la entrevista concedida en diciembre 2013, remitiendo al perverso sistema de apropiación de niños. Argentina también tuvo su ‘solución final’. Para ocultar los cadáveres, los militares concibieron un escalofriante método: los vuelos de la muerte, aviones en los que se amontonaba a los detenidos a los cuales, después de haber sido narcotizados, se les tiraba al mar. Todos sospechaban, o mejor dicho, sabían cual era la realidad subyacente a la aparente inocencia de la cotidianidad sin embargo la manipulación de la información fue tal que impidió la manifestación de una verdad histórica a varios niveles. No obstante, aquella sospecha era suficiente para paralizar la sociedad.

El Proceso de Reorganización Nacional iniciado en 1976 puede dividirse en varias pequeñas situaciones más o menos traumáticas que se

resumen en una metodología del terror perversa y penetrante. Fue un régimen pluridimensional que ha dañado la sociedad a varios niveles. Es muy sugestiva la imagen que lo representa como un potente chorro de agua que cae sobre una roca (Samojedny, 1986); el chorro no hace más que mojar la roca, pero el agua, cayendo repetidamente, gota a gota, en el mismo punto, acaba por desgastarla. Por analogía se podría decir que los militares han combinado el poder destructor del agua con la naturaleza corrosiva de la gota. Continuando con la analogía se podría sostener que el régimen militar se ha caracterizado por numerosas gotas que provocaron la corrosión de diferentes partes de la roca. Así una gota caerá constantemente sobre los parientes de las víctimas (impidiendo las visitas, censurando la correspondencia o secuestrándolos); otra gota caerá sobre las condiciones físicas de los detenidos mediante las torturas, otra afectará a todo el sistema psíquico de la víctima (se creaba alrededor de la víctima una condición conocida como “vacío sensorial”); otra gota excavará en las relaciones interpersonales del individuo forzado al aislamiento, otra gota tocará los sentimientos: (todas las expresiones emotivas—como reír o llorar—estaban prohibidas). Otra gota golpeará la voluntad, intentando debilitarla por todos los medios. Los prisioneros no podían hacer nada “sin pedir permiso”: ¿qué era esto sino un intento brutal de someter a la víctima a su verdugo? Otra gota perseguirá la parálisis del espíritu: estará prohibida toda actividad intelectual, es decir: estará prohibido pensar. A todo esto hay que añadir el clima de terror que se difundía entre la gente. Miedo y terror fueron factores determinantes del comportamiento social y político a nivel individual y colectivo.

La complejidad del cuadro no permite hablar de traumas individuales, se trata más bien de un acontecimiento que produjo muchos traumas individuales y que, al mismo tiempo, pertenece a la colectividad. Las gotas de agua que caen sobre una roca, y que golpean de manera diferente en sus varios puntos, dejan señales que no son iguales entre ellas pero que comparten el mismo origen y el mismo fin. Algo ha cambiado a

causa de un acontecimiento desencadenante que es, aunque pluridimensional, compartido. La metáfora de Samojedny que proponemos, aunque con pequeñas variaciones, es útil para movernos en el problemático terreno de los traumas colectivos y de las sociedades traumatizadas (Violi, 2014).

2. La construcción cultural del trauma colectivo

Los diferentes acontecimientos traumáticos pueden afectar a una sociedad en su conjunto, pero creer que se puedan aplicar los mismos modelos analíticos a una comunidad entera sería un error. Es útil pensar en los llamados “traumas colectivos” en los términos de una sociedad traumatizada, una sociedad en la cual el trauma está ciertamente extendido pero no necesariamente de manera homogénea. La heterogeneidad de la difusión del trauma, de sus causas y de sus consecuencias a nivel tanto individual como colectivo nos permite comprender cómo memorias diferentes pueden coexistir dentro de la misma sociedad. Ya que es posible identificar una distinción entre memorias individuales y colectivas, es igualmente posible distinguir entre traumas individuales y colectivos. Un trauma individual, según Erikson (1976), es un ataque a la psiquis, que destruye las defensas de una persona de repente y con tal violencia que le impide una reacción eficaz; un trauma colectivo, en cambio, se consideraría un significativo ultraje al tejido fundamental de la vida social que deterioraría los lazos que unen a las personas comprometiendo el sentimiento de comunidad. A pesar de todo, hay que considerar el proceso inverso: no se pasa de lo individual a lo colectivo, sino que es a partir de la colectividad, de la dimensión social, que se pueden obtener claves de interpretación respecto a la esfera más estrictamente individual. La memoria (y, por supuesto, la memoria de acontecimientos particularmente traumáticos) no tiene sólo una dimensión subjetiva, ésta es también una producción cultural, es el resultado de constantes procesos en los cuales toma forma y se construye una estructura, para cambiar con el cambio de

los cuadros sociales de referencia (Halbwachs, 1987). El trauma puede ser interpretado, también, como una construcción social. Para decirlo con otras palabras: el trauma es una atribución socialmente mediada. Estamos en el ámbito de la teoría sobre trauma cultural propuesta por Alexander (2006). El trauma cultural tiene lugar cuando los miembros de una colectividad se sienten afectados por un acontecimiento terrible que ha dejado una marca indeleble en su conciencia de grupo, marcando sus memorias para siempre y mutando sus identidades futuras de manera profunda e irreversible. Esta definición pone una importante cuestión científica: ciertos acontecimientos están relacionados con ciertas estructuras y percepciones y con responsabilidades sociales. Además, Alexander subraya que el concepto de trauma está profundamente relacionado con la vida cotidiana y con el modo con el cual las personas lo emplean para explicar (casi como si fuera natural) una mutación grave de su ambiente. De hecho, el desafío que Alexander lanza es el de desnaturalizar el concepto de trauma. Poniendo en cuestión la idea “profana” según la cual los traumas son acontecimientos de origen natural y proponiendo una teoría “reflexiva” del trauma, Alexander subraya que el trauma colectivo deriva de una atribución de significados socialmente mediada, es decir, de una construcción cultural que puede producirse durante el acontecimiento, pero también después, o antes. Sólo a través de un proceso de representación, que se base en una actividad de imaginación y su creación estética, que se apoye en una actuación en público y sus relativos actos discursivos, los actores serán capaces de adquirir el sentido de la experiencia de un acontecimiento que han percibido. Con su teoría, Alexander llega al núcleo de la obra colectiva de construcción de la memoria de un acontecimiento traumático. Un trauma, para ser reconocido como tal debe ser explicado y comprendido a través del discurso público, a través de la acción de los actores que lo conviertan en un trauma compartido y memorable y que presenten públicamente instancia de conocimiento, de verdad, de justicia. Esto significa construir y narrar la historia de un modo nuevo, a través de un esquema de significación capaz

de convencer a todos del éxito y de la reconfiguración de identidades colectivas. Este proceso afecta la capacidad de hacer frente a algunas cuestiones fundamentales: la naturaleza del dolor, la naturaleza de las víctimas, la atribución de responsabilidades. Además, puesto que la construcción del trauma se basa en la narración, es importante la naturaleza de los escenarios institucionales, estéticos, religiosos, científicos y jurídicos que en ella participan. Hay que precisar que ocuparse del trauma en el marco de la teoría de Alexander no significa capturar o dar evaluaciones morales o simplemente comprender la precisión de las declaraciones de los actores sociales, sino cómo éstas están formadas, bajo qué condiciones, con qué resultados. Significa en muchos sentidos entender de qué manera el crimen cometido contra 30.000 personas (algunos desaparecidos, otros re-aparecidos), voluntariamente ocultado por el régimen durante mucho tiempo, ha penetrado en la identidad colectiva argentina a través de la acción de grupos que se han encargado de hacerlo emerger y de transmitirlo al público. Sólo así se puede llegar a entender cómo, gota a gota, su memoria ha llegado a Italia.

3. Los límites de la lengua y la mediación del “cuerpo narrado”

Puesto que cada trauma implica hacer frente a su memoria, es necesario centrarse en los dos aspectos del proceso mnemónico: la conservación y la eliminación. La memoria también es olvido. Según Freud (1990) la mente humana tiene una capacidad ilimitada de acumulación de percepciones en sistemas mnemónicos permanentes, en estos términos el olvido se percibe casi como algo ilusorio. Nuestra capacidad de recordar algunas cosas y no otras y el modo en el cual recuperamos nuestro pasado o, mejor dicho, la forma en que lo redefinimos (especialmente en el caso de experiencias traumáticas) está siempre influenciada por una presencia fantasmal. Desde este punto de vista el olvido no es ni ausencia ni negación de la memoria sino una elisión en la cadena de significado del recuerdo. La elisión nos demuestra la dificultad del sujeto en la elaboración del pasado.

Dicha dificultad produce memorias parciales, fragmentadas, que encajan dentro de las redes emocionales del imaginario social (Lacan, 1984). De ello se deduce que así como el olvido está hecho de memoria, la misma memoria está hecha de olvido, necesario, a veces patológico, otras veces impuesto y, aún otras, terapéutico. De hecho, el pasado regresa con mayor fuerza y resistencia propio cuando se quiere olvidar, cuando el sujeto traumatizado quiere cerrar la puerta a los recuerdos.

A nivel individual se crean, por lo tanto, juegos de poder entre recuerdos más o menos peligrosos, desestabilizadores y dotados de una sensible importancia en la vida del sujeto. Lo mismo ocurre a nivel colectivo: hay memorias que predominan respecto a otras, memorias del sujeto que sacan a la luz cosas, ocultando otras y estos procesos están fuertemente influenciados por una serie de factores: ¿Quién recuerda? ¿Cuándo? ¿Cuáles son las relaciones de poder entre la sociedad presente y la pasada? Y al fin: ¿Cuáles son las representaciones del acontecimiento en la esfera pública? Cuando el acontecimiento en cuestión es especialmente difícil de tratar (pensemos en los genocidios del siglo pasado) es necesario hacer frente a los procesos de selección de este pasado. Los procesos de selección se producen en un escenario, que es traumático y traumatizante, y que afectando de modo diferente a la sociedad, dejan trazas diferentes tanto en los individuos como en los grupos. El trauma cultural argentino se resume en la presencia ausente del desaparecido. La ausencia de un tiempo, de un espacio y, sobre todo, de un cuerpo impide la elaboración del luto y, por lo tanto, brinda eterna presencia a aquellos cuerpos que demoran en la representación que actualmente circula en la esfera pública. La memoria argentina de la ausencia se materializa, hoy, en cuerpos, imágenes, figuras, que la hacen constantemente visible, tangible y presente.

Respecto a la dificultad de elaboración de acontecimientos luctuosos, según Lyotard (1990), el trauma congela el tiempo haciendo imposible la narración. El trauma, no pudiendo ser introducido en una dimensión diacrónica, se transforma en un bloque monstruoso, sin forma,

contradictorio y así la memoria traumática persiste en una especie de vida a medias, un fantasma, una atormentada y angustiada ausente presencia de otro tiempo en el nuestro. Según esta perspectiva la narración de un trauma sería sólo un intento de mediar la atrocidad domesticándola. Por otro lado, Luckhurst (2008) afirma que donde hay un trauma debería haber una narración. Del mismo modo, Frank (1995) sostiene que la narración, las historias, deberían reparar lo que la enfermedad destruye. En cierto modo resurge el doble rostro de la memoria que si por un lado restaura los acontecimientos, por el otro saca a la superficie un dolor indecible. Frank afirma que los individuos están sujetos no sólo a amenazas internas, como las enfermedades, sino también externas, una amenaza frecuente es, por ejemplo, la ejercida por las instituciones que están destinadas a preservar la integridad. Se trata de lo que se define como *embodied paranoia*, o sea, un conflicto interior acompañado por un intenso miedo de colonización por parte de las instituciones.

Este conflicto parece evidente en la analogía entre cuidados médicos y torturas, pensemos en la quimioterapia: ¿es una forma de tortura o no? Algunas personas enfermas de cáncer ven en la quimioterapia el momento peor, ya que el cuerpo se transforma en su real enemigo y casi se olvidan de que se trata de la única curación. La memoria se configura casi como la quimioterapia: algo que cura y al mismo tiempo destruye. De hecho las víctimas de los acontecimientos traumáticos podrían encontrar en la narración o, más en general, en la representación del trauma una reparación del mismo. En cierto sentido, ser traumatizado significa estar poseído por una imagen o por un acontecimiento (Caruth, 1995) y para salir de esta condición típica de quien está poseído, colonizado por algo, existe una única solución: la elaboración. Uno de los modos a través de los cuales es posible poner en marcha un proceso de elaboración del trauma es su representación y, por lo tanto, su transposición en medios más o menos narrativos, mejor dicho, expresivos, que permitan la materialización del trauma y que se conviertan en reales emisores de memoria.

4. Traumas en historietas

En Italia el trauma argentino ha sido representado con varios medios (cine, documentales, etc.) ha sido transportado al extranjero a través de varios instrumentos de representación y uno de éstos es la historieta. Las historietas parecen ser la solución ideal para resolver la pérdida a la que nos referíamos poco antes: suponiendo que el trauma no se pueda decir (o, de todos modos, encuentre límites en la lengua) no está dicho que no pueda ser dibujado. Donde no llega la lengua, llega la imagen de un cuerpo que muestra las señales del trauma. La particularidad de las historietas es esta: a la palabra se une el dibujo. Por el hecho de unir palabra y dibujo, la historieta representa algo más que un género literario y un medio de comunicación: en ella, escritura e imágenes no se explican mutuamente sino que se funden entre ellas (Jedlowski, 2005).

Pero hay otro aspecto. La elaboración de un acontecimiento traumático en un contexto diferente del lugar en que tuvo lugar, implica un necesario proceso de representación en el cual tal acontecimiento se narra a usuarios que no comparten el universo de los significados de quien este trauma lo ha vivido (en nuestro caso los argentinos). Si las cosas están así, la historieta se configura como un instrumento de mediación capaz de superar el límite inevitable producido por la experiencia. ¿Cómo lo hace? Diciendo, o mejor, mostrando de modo simple cosas complejas que puedan llegar a quien no posee un conocimiento suficiente para captar significados producidos y conservados por una historia o una cultura diferente. Por otra parte, la historieta es también un medio peculiar por ser una narración que se basa en la herencia interpretativa de las imágenes dibujadas, que es lo más antiguo que el individuo tiene a disposición en el panorama de los mapas cognitivos de los que se vale para conocer e interpretar la realidad.

La historieta, pues, puede describir el trauma representándolo, mostrándolo; y gracias a las imágenes puede conquistar esa sustancia casi universal, inmediatamente reconocible, que le permite crear una figura destinada a hacer de memoria futura incluso para cuantos no han sido

afectados por el acontecimiento.

En la narración del trauma, la historieta no es simplemente reconocible, ella tiene otra función fundamental: gracias al trabajo que hace con el dibujo, a menudo infantil y caricatural, es capaz de interponer entre los hombres y el rostro de la medusa la piedad de un relato artístico que permita mirarla sin quedarse petrificado (Jedlowski, 2009). El narrar artístico, como en el mito de Perseo, insinúa que las imágenes en el escudo y en la pantalla son medios para un fin; estas están allí para permitir al espectador decapitar el horror que reflejan. Las imágenes invitan al espectador a aceptar e incorporar en su memoria el rostro real de las cosas, aquellas cosas que son demasiado terribles de contemplar en la realidad (Didi-Huberman, 2005).

La historieta lleva al máximo tal potencialidad. A través del dibujo y de la caricatura, introduciendo frecuentemente personajes que tienen las facciones de animales, puede llegar a contar historias muy dolorosas. Por ello, es especialmente funcional para el reconocimiento del trauma, porque logra sacar a la superficie el remordimiento y mostrar lo más terrible que una sociedad o un individuo pueden realizar, contribuyendo a la toma de conciencia colectiva. Pero de este modo la historieta se mueve por los territorios del testimonio, un testimonio que a menudo asume un rasgo peculiar y que alguien ha definido adoptivo (Minuz, 2010). Se trata del hecho de que la narración del acontecimiento histórico y la transmisión de su memoria puede confiarse o ser encargada a alguien que elige narrar los acontecimientos que han afectado a otros sujetos como si fueran propios. En un sentido más amplio se puede hablar de atestación adoptiva cuando la representación de un trauma entra a un espacio conversacional de postmemoria en el cual la posibilidad de conocer el pasado ya no depende del encuentro con la voz directa del sobreviviente, de la interacción con el testigo, sino de un proceso de elaboración de cada evento a partir de narraciones e imágenes mediadas por textos (Hirsch, 1992). El acceso al pasado y a su trauma se une a la narrativa mediada y la construcción de la

memoria pasa por el terreno de un compartir colectivo de experiencias vividas, donde el narrador es también quien ha vivido el evento, al terreno de una memoria cultural.

El testimonio adoptivo no debe entenderse como algo diferente del testimonio directo, porque, en realidad, la memoria siempre se construye sobre la base de las diferentes narrativas. Ésa se apropia de las sugerencias procedentes de las narrativas individuales o de la voz de la grande historia, de las sugerencias periodísticas o de las conclusiones judiciales, de los productos de los archivos o de los audio visivos. Y todo ello nutre, a su vez, la construcción cultural del trauma. También cuando el trauma se aleja del espacio y del tiempo de los acontecimientos, la memoria y las prácticas que en ella se desarrollan confieren una nueva semántica al recuerdo, entrelazando las necesidades de la época y el clima de ideas que caracteriza la sociedad en la cual circulan las narraciones sobre el acontecimiento. Ahí radica el proceso cultural del trauma y de la memoria a él vinculada, un proceso constructivo circular en el cual una narración se convierte en testigo no sólo de una historia sino también de los modos intersubjetivos de elaborar e imaginar la tal historia. El sistema de la memoria debe ser interpretado como una semiosfera, o enciclopedia local, con sus lugares de tensión y de conflicto, con sus modalidades discursivas más variadas (Violi, 2014).

En Italia la reflexión sobre la represión de los desaparecidos argentinos ha sido desarrollada en varios campos narrativos entre los cuales está la historieta que nos ha entregado figuras para su memoria. Pero esto no es casual. La relación de la historieta italiana con la argentina es muy fuerte. Autores como Pratt, que han dejado huella en la historia de este género en Italia y en el mundo, se han formado en Argentina, trabajando con autores como Oesterheld e importando, luego, a Italia estilos narrativos y temas, además de aquella visión política de la realidad, que siempre ha caracterizado la historieta argentina. Por su parte, la historieta argentina no ha desempeñado solo un papel propulsivo sobre el italiano, como en los

años sesenta, sino que ha gozado en nuestro país un espacio de resistencia gracias a la posibilidad de expresión que han encontrado autores como Muñoz y Sampayo, quienes, entre los años setenta y ochenta, fueron obligados a emigrar a causa de la dictadura. Posteriormente, el asesinato de Oesterheld se puede considerar como una especie de evento constitutivo del ámbito de la historieta, en un sentido más amplio y a nivel internacional (Affuso, 2014). Después de la desaparición por muerte violenta de uno de sus autores más amados, la historieta, habiendo vivido una tragedia interna, ha conquistado la plena legitimidad para hacerse cargo de las memorias traumáticas. Es una cuestión compleja que tiene que ver con la idea propuesta en los estudios de *reputation-building post-mortem*, según los cuales la muerte de los protagonistas de un campo (en el sentido de Bourdieu), pero también el modo en el que ésta se produce, tiene implicaciones en la consagración del campo mismo. La idea central es que la muerte, y un cierto tipo de muerte, con el misterio que conlleva, tiene consecuencias simbólicas y culturales tan significativas que afectan a la construcción de un cierto tipo de texto y a su autor (Santoro, 2012). La hipótesis general es que en el caso de muerte misteriosa, o de martirio, se activan significados de tipo sagrado. Por lo que la muerte contradictoria, no proporciona sólo el impulso para la construcción de una base organizativa del género de autor, sino que dirige también el proceso de *framing* y de *meaning-making*: la construcción de los contenidos y de los valores de la categoría misma de autor por lo que se refiere a la esfera sagrada—y por eso legitimada, intangible, potencialmente perpetua—distinta de la esfera profana, comercial, transitoria, típicamente representada por la cultura de masa.

5. Senza lieto fine

En 1977, Héctor Oesterheld, uno de los principales actores de la historieta argentina fue torturado y asesinado por el régimen, junto a sus cuatro hijas. Oesterheld es un desaparecido. Este hecho, que señala el

punto de inflexión en el panorama internacional de la historieta, deja una huella en el la historieta italiana. En 2006 Balzoni, Bandiera e Corbetta narran esta historia en una *graphic novel* publicada por la editorial Scuola del fumetto. Los rasgos de esta historieta son realistas pero los militares del régimen argentino tienen la cara de rata y el cuerpo humano.

La referencia a *Maus* de Spiegelman es inmediata. Así, si la muerte de Oesterheld ha llevado a la consagración internacional de la historieta, la publicación de *Maus* es el acontecimiento que ha legitimado la historieta a representar tragedias humanas inexpresables e inaudibles como la Shoah. *Maus* es el primer cómic que narra el exterminio de los judíos, el campo de Auschwitz, los experimentos de los nazis, las cámaras de gas, y lo hace invirtiendo las convenciones del código antropomorfo típicas de su género. Los judíos tienen el morro de rata en un cuerpo humano, los nazis de gato, los polacos de cerdo, etc. Después de *Maus* han pasado varios años antes de que un cómic volviera a representar la Shoah. Han sido años en los cuales el completo sistema cultural se ha interrogado sobre la necesidad y la dificultad de la representación del trauma. Y todos los géneros discursivos han sido solicitados por este cómic. Representando animales humanizados Spiegelman ha usado la caricatura para inducir al lector a aceptar la crueldad del Holocausto y para ayudarlo a escuchar una historia atroz. Además de una narración sobre la Shoah, *Maus* es una reflexión sobre la crisis de la representación (Kholi, 2012), sobre cómo hacer emerger y contar el trauma colectivo, y ha mostrado que el cómic puede acercar al público a los acontecimientos históricos destructivos. A partir de este momento, a través de una peculiar reelaboración simbólica, en un registro narrativo específico, adquiere imágenes, textos y eventos históricos y se convierte en parte integral del más amplio sistema cultural de representación de la violencia. El cómic, conquistando, con *Maus*, la legitimidad para representar el horror, se presta al debate y al diálogo con todos los demás argumentos científicos, judiciales y culturales, y obra con dichos argumentos en los procesos culturales de elaboración de los traumas

colectivos.

Senza lieto fine cumple una importante operación meta-comunicativa, porque conduce la tragedia de los desaparecidos a una reflexión más amplia, no sólo literaria, sino epistemológica, sobre la representación/representatividad de los fenómenos traumáticos, a los cuales, a su vez, ha participado. De este modo, enlazando metafóricamente el trauma de los desaparecidos a la Shoah, por un lado este cómic cuestiona sobre la naturaleza del crimen, por otro plantea interrogantes sobre el papel que la cultura popular asume en la elaboración y la transmisión de los traumas a él vinculados.

Frente al exterminio programado de un grupo, la cuestión fundamental no es sólo la de saber y mostrar exactamente de qué se trata, sino la de llegar a imaginarlo, con su horror y su tragedia, e imaginarse respecto a él, para poder releerlo como evento violento que pertenece a la propia civilización.



Imagen 1

La elección de Spiegelman de hablar de la Shoah sólo a través de “figuras antropomorfas” y de representar a los judíos como ratas y a los nazis como gatos ha sido debatida durante mucho tiempo. Kholi (2012) subraya que tal elección no debe entenderse en la dinámica víctima/depredador, sino en el proceso de deshumanización de los judíos y en la teoría de la raza. Si en la narración de Spiegelman todos los

personajes son animales y los que tienen una cabeza de rata en un cuerpo humano son los judíos, en *Senza lieto fine* las ratas son los asesinos. La elección de distinguir a los verdugos de las víctimas a través del código antropomorfo puede ser interpretada como la invitación a salir del papel de animal. Animal, la rata, usado para cumplir las más feroces torturas, sobre todo en el cuerpo de las mujeres.

Senza lieto fine presenta otro aspecto interesante: no todos los verdugos son animales. El protagonista, de hecho, miembro de las fuerzas represivas, tiene facciones humanas. Detrás de los delitos contra la humanidad, por lo tanto, hay un hombre, un hombre cualquiera, uno como nosotros, y hay la banalidad de una vida y de una violencia cotidiana.

La narración se abre en una mañana ordinaria: el protagonista, un joven llamado Félix, está en un bar y habla de su turno en la ESMA, con el propietario que, sin ningún remordimiento, recuerda sus 25 años de fiel servicio militar y juntos brindan a la Marina argentina. Poco después se despiden y el protagonista se pone en marcha para empezar una nueva jornada. Disfrutando su tiempo libre, da un paseo por Buenos Aires y, después de haber comprado una historieta, empieza a leerla en el parque. Lee historietas desde niño para distraerse y aprender algo. Mientras tanto, algunos chicos juegan con la pelota a su alrededor... Recuerda su deseo de jugar en la nacional de fútbol, deseo interrumpido por la muerte de su padre: tenía que trabajar y ganar dinero, de ahí que llegó a ser un integrante de la aviación militar. Esta es su vida, que transcurre siempre igual, entre los turnos en el cuartel y las comidas con su madre que, sin embargo, todavía no sabe cuál es su ocupación—señal de una sociedad que, si bien no sabe, percibe que algo sucede, en secreto y en clandestinidad. Mientras tanto, en la ESMA están torturando al prisionero número 4. El método de tortura es el habitual: la víctima desnuda sometida a picana. A Félix le tocará eliminarla. Y así, poco después, mientras el avión vuela sobre el océano, sentado al lado del prisionero desmayado, el chico vuelve a leer su cómic. Y no sabe que la víctima es el autor de la historieta que está

leyendo.



Imagen 2.1



Imagen 2.2

Este cómic pone el acento sobre la “invisibilidad” de la represión. Invisibles debían ser los rastros de las torturas y, por consiguiente los cuerpos de los prisioneros torturados, los lugares de la detención y los diferentes papeles de los asesinos, desconocidos a la entera población. Los secuestrados desaparecían y de la violencia no quedaba nada, ninguna huella de los cuerpos maltratados ni de los métodos empleados. Bajas posibilidades de testimonio.

Senza lieto fine desvela al lector este proceso de ocultación de los cuerpos maltratados y las prácticas de martirio por parte de la dictadura argentina a través de un viaje por la vida cotidiana de un individuo que tiene por oficio el de matar. La narración recalca los desplazamientos del protagonista, los lugares que frecuenta, sus horarios, sus costumbres y muestra el velo de ritualidad sobre la violencia. La obra en el “campo de la muerte” no es otra cosa más que parte de un ciclo de hábitos: pasar por un bar, dar un paseo, comer con la familia, así como ir a la ESMA, mientras por la calle una pareja baila el tango, y subir “desde la pista 5 como de costumbre”, a un avión para matar, son etapas de una vida caracterizada por la rutina.



Imagen 3.1

Imagen 3.2

Con la organización de la vida cotidiana del protagonista, este cómic guía al lector no sólo hacia el conocimiento de la historia, sino también hacia la percepción del horror que se cela en el flujo de una vida diaria normal. Y lo hace resaltando que en los regímenes criminales y en los sistemas de violencia y de poder programado, brutalidad y normalidad se encuentran, se sobreponen y se confunden, devastando el cuerpo social, su identidad humana. En los hombros de un chico burgués interesado sólo en su propia seguridad económica vemos el moderno hombre de masa que está dispuesto a perder su humanidad y al mismo tiempo la incapacidad total de tomar conciencia de los propios actos criminales. De la propia

indiferencia.

El protagonista de *Senza lieto fine* nos recuerda a Scilingo, que confiesa a Verbitsky que había pilotado los aviones de la muerte y revela como personas comunes pueden mancharse de delitos tan graves. Scilingo pilotaba los aviones y luego regresaba a casa y se reunía con su familia como si nada hubiera pasado.

También Félix, probablemente como Eichmann, nunca llegó a entender lo que estaba haciendo. No tenía ideas y esa falta de ideas puede ser muy peligrosa como todos los instintos malvados que quizás son innatos en el hombre (Arendt, 1986). La falta del pensamiento es, por lo tanto, la cualidad intrínseca de la banalidad del mal: el mal no es nunca radical, sino sólo extremo, no tiene ni profundidad ni dimensión demoníaca. Puede invadir y devastar el mundo entero, porque desafía al pensamiento, porque el pensamiento intenta alcanzar la profundidad, llegar a las raíces, y cuando busca el mal no encuentra nada.

A partir de aquí, ante una historia como la argentina, no se puede ignorar una responsabilidad universal, es decir el hecho de que los hombres son responsables de todos los crímenes cometidos por otros hombres y que todas las naciones comparten el peso del mal cometido por todas las demás.

6. *Drammatico Tango*

Querer representar el trauma significa querer comunicar algo, y el lenguaje verbal, aunque sea el más potente instrumento de comunicación, no es el único. El cómic, gracias a su capacidad de comunicar a través de imágenes y palabras, es un medio eficaz para la representación de las memorias traumáticas, y un ejemplo nos lo ofrece *Drammatico Tango* (n. 27 de la serie Napoleone publicada por Bonelli Editore), que revive el drama de la desaparición mediante la construcción de un complejo sistema de signos lingüístico-semióticos.

Drammatico Tango es peculiar desde varias perspectivas. La historia es la de Cleopatra Montero, hija de una mujer desaparecida

durante la última dictadura. Un militar, Ricardo Montero, y su hijo Manuel (apodado Tango) se apropian de la niña nacida en clandestinidad y la convierten en su botín de guerra; el hombre se la regala a su mujer haciéndole creer que su madre biológica la había abandonado. Cleopatra, sin saberlo, empieza a formar parte de la familia Montero, hija y hermana de los asesinos de sus verdaderos padres. La historia es la de una identidad borrada y pone en cuestión una serie de problemas: la responsabilidad de los verdugos, la capacidad de las víctimas de perdonar, el proceso que ha llevado a la animalización de las víctimas a través la de sus verdugos, la banalidad del mal así como el papel fundamental del inconsciente como una de las moradas del trauma. El trauma, así como se entiende en el marco de la psicoanálisis, rompe totalmente las barreras del Yo. La excitación es tan repentina que no permite al sujeto la asimilación del acontecimiento que vuelve bajo forma de pesadillas, *flashbacks* o acciones que conscientemente o inconscientemente tienen como objetivo guiar el evento al dominio de la experiencia.

En *Drammatico Tango* el remordimiento emerge bajo forma de sueño que se transforma en el sitio de la verdad y del castigo, la clave de lectura de una realidad, sólo en apariencia, tranquila. Napoleone, protagonista de la serie completa, en este episodio se enfrenta con lo inefable y es absorbido por éste, hasta el punto de experimentar sobre su propia piel el sufrimiento de miles de desaparecidos. Diego Cajelli, autor del argumento y del guión, en una entrevista del 2013, aclara el papel de las tres figuras que acompañan siempre a Napoleone funcionando como “pequeños y molestos grillos hablantes”:

Napoleone es una serie basada en el enfoque psicológico de Jung. Las tres figuras que acompañan al protagonista en la serie son las tres instancias psíquicas que constituyen la personalidad. Los sueños son el lugar designado para el análisis inconsciente de los arquetipos que el personaje encuentra en estado de vigilia. [...]

Drammatico Tango resalta esta potencialidad: lo real y lo irreal caminan

por pistas paralelas que se encuentran en un determinado punto para complementarse entre sí. El lugar de lo irreal se convierte en morada de una realidad incómoda, difícil de aceptar mientras que el lugar de lo real se convierte en demora de una aparente tranquilidad que pronto se romperá a causa de la interferencia entre los dos mundos.



Imagen 4

Como se ve en la figura, la cotidianidad aparecía tranquila y está representada, en el cómic, por la imagen de señores que bailan un tango sereno. En cambio, en el mundo onírico de Napoleone, el tango, que busca la armonía y el equilibrio de las formas, se convierte en algo feo: parejas mal combinadas, desagradables a la vista e inquietantes para el espíritu. Volvemos a la analogía entre las dos parejas de términos bello/feo, bueno/malo. La verdad, difícil de elaborar emerge, en Napoleone, a través del sueño y dentro del sueño por medio de surreales *flashbacks* en los cuales quien habla es el cuerpo torturado del protagonista que revive sobre su piel los pecados cometidos por Ricardo Montero (el único hombre que aún no baila en la sala dirigida por el monstruoso Torquemada). Mediante el sueño vemos la verdad sobre aquel hombre: Torquemada hace revivir a Napoleone el secuestro, el interrogatorio, la tortura. El cómic, con las estrategias propias del género, ofrece al lector la posibilidad de sumergirse en la atmósfera del terror de esos años.

Drammatico Tango usa a menudo una polifonía a dos voces que podríamos definir “disonante”. Los textos que acompañan las viñetas,

empezando con una aclaración sobre el cuerpo cual excelente conductor de energía eléctrica, describen los efectos que provoca la picana aplicada a los seres humanos, mientras las imágenes nos explican otra historia, la que se desarrolla al otro lado de la puerta de la sala de tortura: pasillos vacíos, edificios aparentemente tranquilos, un hombre que bebe su cerveza viendo la televisión. Sólo al final de la página, la última viñeta nos muestra el cuerpo dolorido de Napoleone, desnudo, tirado en una camilla, con los brazos atados, chillando a causa del dolor provocado por la corriente eléctrica que atraviesa los tejidos. El lector puede imaginar lo que está sucediendo detrás de la puerta, pero no está seguro y cuando ve el cuerpo, ya el efecto deseado se ha conseguido. La historieta usa, en este caso, su capacidad mayor: con las palabras dice una cosa y con las imágenes otra, para después alcanzar una unidad de sentido en la última viñeta. Lo que las viñetas nos muestran es la absurda metodología empleada para aniquilar al enemigo. Y, a través de la imagen del verdugo que bebe cerveza, como si nada estuviese pasando detrás de aquella puerta, reaparece la banalidad del mal.



Imagen 5.1



Imagen5.2

El tango (agradable y dramático) escindido en dos dimensiones, se convierte así en la imagen más adecuada para representar los dos niveles en los que se movía la Argentina de los Setenta. Si los autores, antes, crean la imagen de un tango agradable, representativo de una Argentina supuestamente sana, después desconciertan al lector con un tango diferente: desfigurado en su belleza, bailado por cuerpos monstruosos que son la síntesis visible del mal. Aquellos cuerpos se transforman en signos de una sociedad borrada.

Todos en el mundo onírico del protagonista están obligados a bailar para expiar sus propios pecados: cuanto más grandes sean los pecados, más monstruoso será el tango. Pero las viñetas muestra algo más: la mujer es tan grande, su cuerpo tan imponente, que oculta a Napoleone. Las dimensiones de las viñetas disminuyen cada vez más y esto implica que Napoleone se vuelva del todo invisible. En la tercera viñeta él casi desaparece, sin embargo, está ahí. A sabiendas o sin saberlo,

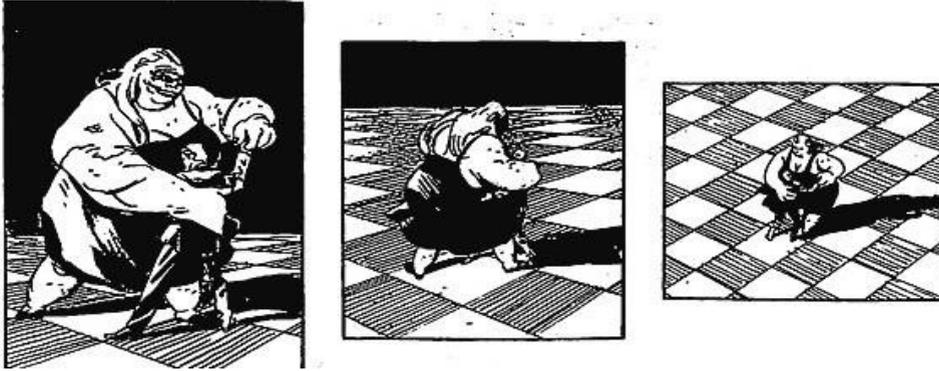


Imagen 6

los autores han ofrecido en tres escenas la representación visual del núcleo del trauma cultural argentino que tiene que ver con la ausencia, la desaparición, la eliminación de cuerpos y de sus identidades. Aquellos cuerpos llevan consigo el estigma de una memoria difícil, y no acaso Cajelli decide darles forma en el mundo onírico.

Manuel es un personaje fascinante; su figura resume bien la construcción de la historieta sobre un doble nivel de la narración: uno superficial, directamente visible, y uno más escondido, no directamente visible. Funciona bien la metáfora del iceberg: lo que se ve es sólo la punta, todo el resto está pero no se nota a primera vista: el lector cree que Manuel es malo porque maltrata a su mujer y ni siquiera sospecha que los crímenes de los que se ha manchado son muchos más y forman parte de una historia nacional dramática que en el cómic se traduce en un dramático tango del castigo.

El tango es una presencia penetrante, pero: ¿cómo interpretar el uso del tango en este cómic? El cómic viaja a través del uso de arquetipos. Cuanto más son universalmente reconocidos los arquetipos, el cómic llega con claridad a sus lectores. El argumento es complicado, pero su ejecución y su lenguaje deben ser casi obligatoriamente arquetípicos, para ser entendidos. De ahí probablemente la elección de usar un elemento inmediatamente relacionado con la Argentina. Además sabemos muy bien que los verdugos usaban apodos, y Tango es también el apodo de Manuel.

Cajelli crea un eficaz sistema narrativo pluridimensional en el cual Tango es el elemento que soporta todos los aspectos del argumento materializando un pasado que no pasa y dibujándolo en cuerpos.

Finalmente, Ricardo Montero, antes de ser arrestado y trasladado a una cárcel, demuestra un poco de humanidad. Su lenguaje sorprende: un hombre que se ha manchado de delitos tan graves habla de “libertad”, define “amigo” a un animal mientras en su pasado ha despojado de identidad a seres humanos. Las dimensiones bello/feo, bueno/malo se mezclan y se confunden. El lector casi prueba sentimientos positivos respecto a aquel hombre que tanto había despreciado hasta aquel momento, y Cleopatra decide quedarse a su lado para ayudarlo a pagar su culpa.

También en el mundo onírico el culpable puede, por fin, bailar su dramático tango. Ricardo Montero bailará un tango por cada vida destrozada, por cada dignidad robada, por cada dolor provocado...

En definitiva, la difícil memoria argentina se presenta en *Drammatico Tango* bajo la forma de una mano monstruosa que pide la cuenta incesantemente bailando el mismo, angustioso, dramático tango.

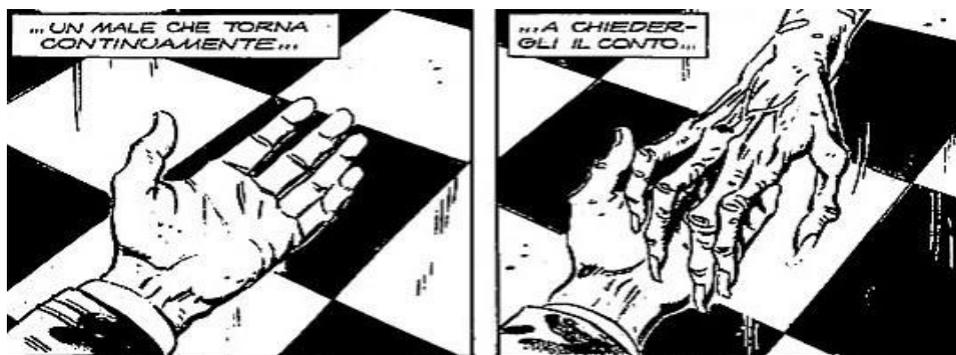


Imagen 8

7. Las traducciones de la memoria

Un problema típico de las memorias traumáticas está relacionado con la pregunta: ¿se puede decir el trauma? La imposibilidad de la palabra,

después de Aushwitz, ha sido, y es aún uno de los grandes problemas de la narración posterior a acontecimientos dolorosos. Nos movemos por un terreno que se mancha de contradicciones, puesto que, si bien decir lo indecible sería una utopía, son numerosos los estudiosos que se han aventurado en esta empresa. Calveiro (2002: 17-18) resume esta paradoja: hoy reivindico la importancia de señalar para mí y para otros, el lugar de lo inaudito—lo aún no audito, lo inverosímil, lo monstruoso—como posible, como existente e incluso como eminentemente humano. [...] En esta empresa sé que parto inevitablemente de una derrota: pretender decir lo indecible.

Para mostrar una realidad traumática, dice Pilar Calveiro, no hay palabras que basten, y ello porque se trata de una realidad aterradora y la peor respeto a cualquier cosa imaginable o decible. El lenguaje congela la experiencia, y, mientras lo hace, la traiciona sin remedio, precisamente porque ésta es aún más dramática. Por consiguiente, en la representación de memorias traumáticas se pueden producir pérdidas; casi como en los procesos de traducción: cuando se traduce de una lengua a otra es inevitable perder algo, algunos matices de un texto original, arriesgándose a la banalización, a la pérdida o, lo que es aún peor, a la traición.

En un cierto sentido también la representación de un trauma es una traducción, ya que el trauma es traducido a soportes que se convierten en su equivalente en términos de lenguaje, de imágenes o, mejor aún, de cuerpos. Cuando nos encontramos frente a experiencias límites tenemos tres posibilidades: hablar aún con la conciencia de los límites de una lengua que no puede representar toda la memoria, guardar silencio, o mostrar a través de los cuerpos y de su sufrimiento lo innombrable. Wittgenstein (2002) afirma que sobre lo que no se puede hablar, es necesario callar. No obstante, Adorno (2004), impugnando el aforismo de Wittgenstein, atribuye a la filosofía la tarea de indagar sobre lo que no se puede decir precisamente porque el mal con Auschwitz ha logrado una especie de inexpresable perfección. Pero sigue existiendo una contradicción: muchos

declaran la imposibilidad de la verbalización del acontecimiento traumático y sin embargo, al mismo tiempo, intentan superar el muro de lo indecible para narrar lo que no puede ser de nuevo evocado. Por lo tanto, al imperativo sugerido por el filósofo alemán sigue otro: el de mostrar, usando otros medios, lo que no puede ser nombrado (Reati, 1992). Entonces, lo que no puede ser expresado lingüísticamente no quiere decir que no pueda ser mostrado y dibujado; por lo tanto, una memoria traumática difícil de expresar con la palabra puede ser transportada más allá de los límites de lo expresable gracias al uso de la imagen. El cómic con su unión de imágenes y palabras representa un instrumento potentísimo a través del cual hacer visible una memoria. Las historietas analizadas son un ejemplo del proceso en el cual, con una representación, las huellas de un trauma se traducen a otro sitio: Italia².

El cómic, como soporte de una memoria traumática, logra mostrar con los cuerpos dibujados y con el silencio lo que el discurso lógico no logra representar expresando lo que la lengua no dice. Para decirlo con otras palabras: las imágenes del cuerpo cubren las lagunas de una lengua que a menudo enmudece. Entregándonos una advertencia contra la idea de lo irrepresentable.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2004). *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi.
- Affuso, Olimpia (2014). "La memoria culturale della mafia. Il trauma mafioso e la graphic novel italiana". En: *Studi culturali*, XI. nro. 2.

² Obviamente, la posibilidad de hablar de las memorias traumáticas más allá de los confines nacionales pone en cuestión otro problema: el de su traducibilidad inter-lingüística (Jakobson, 1959). Las dificultades de representación de un trauma cultural se multiplican en el momento en que dicha representación tiene que ser transferida a lenguas y culturas diferentes. La verdadera cuestión es la de entender cómo se traduce el trauma.

275-304

- Alexander, Jeffrey (2006). *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*. Bologna: il Mulino.
- Arendt, Hannah (1986). "Eichmann a Gerusalemme". Uno scambio di lettere tra Gershom Scholem e Hannah Arendt". En: AA.VV. *Ebraismo e modernità*. Milano: Unicopli.
- Calveiro, Pilar (2002). *Desapariciones: memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. México: D. F. Taurus.
- Caruth, Cathy (comp.) (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Didi-Hubermann, Georges (2005). *Immagini malgrado tutto*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Erikson, Kay (1976). *Everything in its Path. Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood*. New York: Simon and Schuster.
- Frank, Arthur (1995). "The Self Unmade: Embodied Paranoia". En: Fraser, Mariam y Monica Greco (comps.). *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*, Chicago: University of Chicago Press. 216-219
- Freud, Sigmund (1990). "Notas sobre la pizarra mágica". Tomo XIX *Obras Completas*. Buenos Aires: Paidós.
- Halbwachs, Maurice (1987). *La memoria collettiva*. Unicopli: Milano.
- Hirsch, Marianne (1992). "Family Pictures: Maus, Mourning and Postmemory". En: *Discourse*. 15 (2). 3-29
- Jakobson, Roman (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". En: Brower Reuben A. (comp.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jedlowski, Paolo (2005). *Fogli nella valigia*. Bologna: il Mulino.
- (2009). *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kholi, Puneet (2012). "The Memory and Legacy of Trauma in Art Spiegelman's *Maus*". En: *Prandium—The Journal of Historical Studies*. 1 (1). 1-22

- Lacan, Jacques (1984). *Seminario II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lyotard, Jean Francois (1990). Heidegger and 'the Jews'. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Luckhurst, Roger (2008). *The Trauma Question*. New York: Routledge.
- Minuz, Andrea (2010). *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*. Roma: Bulzoni editore.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Samojedny, Carlos (1986). *Psicología y dialéctica del represor y el reprimido. Experiencias de la unidad carcelaria 6-Rawson*. Buenos Aires: Roblanco.
- Santoro, Marco (2012). *Effetto Tenco*. Bologna: il Mulino.
- Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Violi, Patrizia (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Bompiani: Milano.
- Wittgenstein, Ludwig (2002). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.