

Actas del VI Congreso Internacional *CELEHIS* de Literatura

Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.
CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



Espectros de la memoria y los límites de la palabra: el caso del cómic

Aitor Bikandi-Mejias

SLU (Madrid)

Este trabajo repasa tres novelas gráficas relacionadas con momentos traumáticos de la Historia, frente a los cuales, los autores que vemos reivindican de una u otra manera el componente ético y político del testimonio. En algunos casos, las obras están vinculadas con la vida de los progenitores de los creadores, ya que las consecuencias de ningún suceso traumático terminan con las víctimas efectivas del mismo; sería el concepto, desarrollado por Marianne Hirsch, de la “postmemoria” (2011: 22, 2014: 339). Es la idea de que el trauma sufrido por una generación lo seguirán sobrellevando las generaciones venideras; las heridas abiertas en un cuerpo las continúan portando otros cuerpos, que la rememoración sigue infectando, lo cual es una de las razones que hace tan difíciles los procesos de reconciliación social y nacional.¹ No obstante, aunque sea precisamente el cómic un medio especialmente idóneo para narrar el trauma y la memoria,² pensamos, por otro lado, que toda producción cultural tiene límites a la hora de expresar estas situaciones de dolor extremo.

De las obras estudiadas, una se centra especialmente en la Guerra Civil española y sus consecuencias, *El arte de volar* (Antonio Altarriba y Kim Aubert, 2009); la

¹ Taylor: las violaciones de los derechos humanos traumatizan a más gente que a las víctimas inmediatas; tienen impacto sobre toda la sociedad (1674).

² Véase: Chute 2011a: 107-09, Chute 2011b: 304.

argentina, *El Eternauta* (Héctor Germán Oesterheld y Solano López, 1957-59), por su parte, es una historieta de ciencia ficción transformada en una obra “profética” de una dictadura que amenazaba y de una tragedia personal; por último, la norteamericana *Maus* (Art Spiegelman, completada en 1991), se ha convertido en paradigma del cómic que aborda desde los recuerdos personales las tragedias de la historia.

Acto I. Espectros de la memoria

“Volver” (tango):
Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida.
(Gardel, y Le Pera)

Aparecidos y zombis comparten con la experiencia traumática el resurgir continuo, memorias que nos persiguen y martirizan nuestro día a día; una pena que fluctúa en el tiempo y no acaba de pasar, el trauma tiene esta lógica de la recurrencia. Así sucede con muchos de nuestros recuerdos. A veces tratamos de apagar las evocaciones, pues la negación también es instrumento de supervivencia –tenemos derecho a no ser perseguidos por las almas del ayer–; en este escudo protector frente al pasado, muy a menudo colabora nuestra memoria.

En la obra *Maus*, Art Spiegelman narra la historia de su padre, Vladek, superviviente del Holocausto. Una noche está en su casa con su esposa y lo oyen gemir; Françoise, su mujer, se asusta y el marido la calma: “Vuelve a gemir cuando duerme. Cuando era pequeño, creía que era el ruido que hacían todos los mayores cuando duermen” (234). Con tanta serenidad alrededor de la casa, le parece imposible que haya existido Auschwitz. Sin embargo, Auschwitz regresa, como las pesadillas y los gemidos, como el trauma; en el fondo, este es incurable. Las sombras de varios judíos ahorcados, colgados en exposición durante una semana, persiguieron a Vladek por mucho tiempo y

todavía le hacen llorar (Spiegelman: 85-86)³. En las últimas tres viñetas de la versión original de tres páginas de “Maus” (publicada en *Fanny Animals*, 1972), dibuja Spiegelman un recuerdo de su infancia: su padre contándole historias del Holocausto antes de dormir (Spiegelman, y Chute: 107). ¿Dulces sueños?

Escribió Spiegelman para la edición hebrea de *Maus*: “Lo que resta son fantasmas de fantasmas, de pie sobre los frágiles cimientos de la memoria” (Spiegelman, y Chute: 154). Mientras la postmemoria cicatriza, nuestros fantasmas arrastran sus cadenas de condenados al dolor y al recuerdo, esperando un entierro digno; o que les clavemos una estaca en el corazón al amanecer.

Acto II. Morir para hablar

“Los hermanos” (milonga):
Y así seguimos andando,
curtidos de soledad,
y, en nosotros, nuestros muertos,
pai que nadie quede atrás.
(Yupanqui 1983b)

Antonio Altarriba escribe en *El arte de volar* sobre su padre, Antonio Altarriba Lope, antiguo combatiente republicano y exiliado tras el triunfo franquista; con él, comparte nombre y apellido, y él resucita, perdura, despierta del sueño de la muerte, en la voz de su hijo. Va a contar la vida de su padre desde la perspectiva paterna, pudiendo asegurar que como lo cuenta él, se suicidó su padre; como colofón de su declaración, veremos las pantuflas de este—su progenitor se las quitó antes de saltar por la ventana de la Residencia de ancianos en la que permanecía al final de su vida. Las zapatillas representan metonímicamente al padre y su espíritu; son el fetiche del muerto, que el

³ Primo Levi asevera que el trauma es incurable (22). LaCapra considera al Holocausto, “a communal wound than cannot heal” (196).

hijo calzará metafóricamente, para contarnos su historia: “mi padre tardó noventa años en caer de la cuarta planta”; “Y ahora, una vez muerto, él está en mí... Así que puedo contar su vida con la verdad de sus testimonios y la emoción de una sangre que aún corre por mis venas” (13-15). Uno debe morir para hablar.⁴

Los muertos esperan encontrar un médium que preste voz a su silencio, aunque a Altarriba le produzca dolor la historia del padre y le cueste escribir sobre ella (habrá que esperar que transcurra el tiempo del duelo, durante el cual el espíritu del fallecido continúa obsesionándonos).⁵ A punto de ser padre, Art, que se achica al sentir cerca de su procreador, declara: “El fantasma de mi padre todavía me persigue.” Termina *Maus* con el sepulcro de los padres (Spiegelman: 203, 296). Después de la “muerte”, el habla; para quitarnos el muerto de encima, debemos darle apropiada sepultura, o concederle la palabra.

Acto III. La Historia y el testimonio

“Le tengo rabia al silencio” (canción):
Le tengo rabia al silencio
por lo mucho que perdí.
Que no se quede callado
Quien quiera vivir feliz.
(Yupanqui 1983a)

En su locura asesina, los nazis, acercándose el final de la guerra, se afanan ímproba y descabelladamente por seguir eliminando judíos y suprimir toda huella de lo que habían hecho. Sin embargo, los hundidos de la historia, aquello que se quiso ocultar y eliminar para siempre, terminan resurgiendo de las aguas pantanosas que los recubren—como para el psicoanálisis nuestros secretos siempre acaban por aflorar. El

⁴ “La escritura es, originalmente, el lenguaje del ausente” (Freud 1980: 34).

⁵ Véase: Freud 1973: 1781. Martín apostilla que Altarriba escribe para superar la muerte del padre, se identifica con él (6, 9).

historiador LaCapra se refiere a ello como lo reprimido recurrente en la Historia (169). Ya se lo había advertido Sarmiento a Rosas en *Facundo*: “¡Insensato! ¿Qué es lo que has hecho? Los gritos que quieres ahogar cortando la garganta, para que por la herida se escape la voz y no llegue a los labios, resuenan hoy por toda la redondez de la tierra” (154).

Para superar un trauma del pasado y los lamentos de los asesinados por las cunetas que todavía gimen, debemos curar las heridas, mediante el recuerdo y la denuncia histórica; en caso contrario, los espectros olvidados nos continuarán obsesionando con sus quejas y demandas sin fin. En *Maus*, el padre de Art se presenta como testigo del horror: “Habéis oído hablar del gas, pero yo no hablo de rumores, sino tan sólo de lo que vi. De eso fui testigo presencial” (Spiegelman: 229)⁶.

Esa obligación moral de la palabra hacia los enmudecidos la reconoce Primo Levi; su mismo cuerpo es portador de la memoria, pues no ha querido borrarse el tatuaje de Auschwitz del brazo izquierdo (78, 94, 112). En *El Eternauta*, con los soldados resistentes de la Tierra frente a la invasión alienígena, va un periodista/historiador, Ruperto Mosca, que intenta recoger los sucesos para dárselos a conocer a las generaciones futuras; manteniendo viva la llama de lo acontecido (Oesterheld: 88, 304). El habla es política; y nuestros autores identifican su testimonio con una responsabilidad social y ética. Para Spiegelman, la parte de testimonio fue básica en su proyecto, hasta el punto de decir que prefería la investigación a escribir y dibujar: debemos gritar, “Esto pasó de verdad” (Spiegelman, y Chute: 43, 49, 218).

Shoshana Felman alega una “deuda referencial” en el testimonio, una obligación constante para con los muertos y las desgracias de la historia; acarreado aquel una

⁶ Spiegelman dice haber contraído una obligación con los muertos (Spiegelman, y Chute: 80).

misión ética, política o pedagógica: que no vuelva a pasar (Hirsch 2011: 30; Felman, y Laub: 115). En ello están nuestros autores.

Acto IV. Los límites del testimonio I

“El aroma” (milonga):
Pero hay que dir y fijarse
como lo estruja la piedra.
Fijarse que es un martirio
la vida que le envidian.
(Yupanqui, y Risso)

En la historia fantástica de tonos proféticos y apocalípticos, *El Eternauta*, el “guionista de historietas” que nos ha transmitido la narración del navegante de las estrellas y del tiempo, siente una responsabilidad por difundir su relato: el retornado del futuro le ha advertido que se acerca una invasión extraterrestre. Es para él una necesidad política y moral. “¡Quiero dar a conocer la historia del eternauta tal y como él me la contó!” Cuando termina el viajero su narración apocalíptica, se pregunta el escritor al final: “¡Qué hacer! ¿Qué hacer para evitar tanto horror? ¿Será posible evitarlo publicando todo lo que el eternauta me contó? ¿Será posible?” (Oesterheld: 19, 366). Ya sabemos que, unos años después, la infamia se abatió sobre Argentina y el autor del libro. Se produce una exhortación –henchida de presagios y advertencias–; sin embargo, no se evitará el desastre. Sarmiento pensó que los argentinos aprenderían de su historia: “¡Cuántos resultados no van, pues, a cosechar esos pueblos argentinos desde el día, no remoto ya, en que la sangre derramada ahogue al tirano! ¡Cuántas lecciones! ¡Cuánta experiencia adquirida! Nuestra educación política está consumada” (155). No fue así.

No hay silencio que no termine, es el título de las memorias de Ingrid Betancourt, sobre sus seis años de cautiverio a manos de la guerrilla colombiana de las FARC. Sin embargo, por desgracia, hay silencios que perduran por toda la eternidad;

millones de actos mudos de individuos anónimos que desaparecieron por siempre jamás. Dejo escrito Primo Levi que la Historia de los Lager, los campos de exterminio, fue escrita por quienes, como él, no llegaron hasta el fondo; los verdaderos testigos se quedaron por el camino para siempre (15, 77). Quien se hundió, no regresó, ni del Lager ni de ninguna catástrofe, dejó su vida en las ruinas y nadie será capaz de difundir su aliento; ninguno vuelve de la muerte.

Acto V. Los límites del testimonio II

“No soy de aquí, ni soy de allá,” Introducción (milonga):
Supe del diablo la noche que al hambriento dije no, también esa noche
supe que el diablo es hijo de Dios.
(Cabral)

¿Cómo reseñar acontecimientos traumáticos, sin falsearlos? El dolor es el sentimiento más personal e intransferible, el más íntimo; por lo tanto, el más profundo y, en consecuencia, el más difícil de comunicar. En el momento en que el filósofo alemán Adorno formuló aquella lapidaria sentencia de que, después de Auschwitz, escribir un poema era bárbaro, estaba lanzando un órdago a todos aquellos que han querido expresar con el lenguaje, palabra, dibujo, filme, situaciones de barbarie absoluta, de “mal radical”. Este presagio de Adorno ha turbado el arte desde entonces.⁷

En *El Eternauta*, un “mano” (una raza subyugada al servicio de los invasores de la Tierra) ha capturado al protagonista, Juan, incapaz de articular su sufrimiento: “Yo aullaba enloquecido por dentro. Pero ni un solo sonido salía de mi garganta paralizada” (Oesterheld: 158). *Maus* es testimonio de un arte comprometido con las desdichas humanas durante el Holocausto; no obstante, Pavel, el psiquiatra al que ve Art,

⁷ Más tarde matizaría Adorno sus afirmaciones: “Perennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream” (362).

considera que ya que las víctimas no pudieron escribir su historia, quizá sea mejor que no haya más historias; Art cita a continuación a Samuel Beckett: “Toda palabra es como una mancha superflua en el silencio y la nada” (Spiegelman: 205, 215).

El silencio es una manera de reconocer los límites del símbolo y de la representación artística. En *El Eternauta*, el “mano” le acaba de conectar un aparato a Juan, para convertirlo en hombre-robot, dos viñetas se transforman en recuadros negros, y un cartucho en uno de ellos nos comunican los pensamientos de Juan: “Otra vez una nada interminable” (Oesterheld: 163). Silencio, vacío. No pronunciarás el nombre de Dios en vano. Si muchas religiones prohíben la representación divina, esta iconoclastia surge del convencimiento de que intentar encarnar lo imposible es una blasfemia. En *El arte de volar*, la prima Elvira notifica a Antonio la muerte de la madre: “No veo nada...” (Altarriba: 125).

El trauma llega a ser un shock a la posibilidad de representación y verbalización, como el éxtasis o el rapto místico. De esta manera se amalgama el dolor radical con las experiencias sagradas; y como ocurre con ellas, también carece de voz y escapa a la palabra.⁸ Quizá sea el cuerpo más personal, íntimo y privado que el alma; y sus aullidos, aún más silenciosos. El dolor, por mucho que grite, es mudo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W (1973). *Negative Dialectics*. Trad. E. B. Ashton. New York: Continuum.
- Altarriba, Antonio (2009). *El arte de volar*. Dibujo Kim Aubert. Prólogo Antonio Martín. Col·lecció Mercat 27. Alicante: Edicions de Ponent.
- Berger, James (2005). “Falling Towers and Postmodern Wild Children: Oliver Sacks, Don DeLillo, and Turns against Language”. *PMLA*, 120.2: 341-61.
- Cabral, Facundo (1973). “No soy de aquí, ni soy de allá”, Introducción. En *Facundo Cabral (en vivo): Palacio de Bellas Artes*. Vol. 2. Cabral. México DF: RCA. Disco vinilo.
- Chute, Hillary (2011a). “Comics Form and Narrating Lives”. *Profession MLA*: 107-17.

⁸ Berger: “the traumatic and the sacred are equally unrepresentable” (344-46).

- Chute, Hillary (2011b). "Materializing Memory: Lynda Barry's *One Hundred Demons*". En *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Ed. Michael A. Chaney. Madison: U of Wisconsin P. 282-309.
- Felman, Shoshana, y Dori Laub (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1980). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. 6ª ed. Libro de Bolsillo 280. Madrid: Alianza.
- Freud, Sigmund (1973). *Tótem y tabú: Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos, 1912-3. Obras completas*. Tomo II (1905-1915 [1917]): Ensayos XXVI al XCVII. 3ª ed. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Ed. Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva. 1745-1850.
- Gardel, Carlos, y Alfredo Le Pera (1993). "Volver". En *Las 60 mejores canciones de Carlos Gardel*. Planet Records. CD.
- Hirsch, Marianne (2014). "Connective Histories in Vulnerable Times: Presidential Address 2014". *PMLA*, 129.3: 330-48.
- Hirsch, Marianne (2011). "Mourning and Postmemory". En *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Ed. Michael A. Chaney. Madison: U of Wisconsin P. 17-44.
- Konigsberg, Ira (1998). "Our Children and the Limits of Cinema: Early Jewish Responses to the Holocaust". *Film Quarterly*, 52.1: 7-19.
- LaCapra, Dominick (1996). *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. History/Jewish Studies. Ithaca: Cornell UP.
- Levi, Primo (2014). *Los hundidos y los salvados*. Pilar Gómez Bedate. Península Imprescindibles. Barcelona: Península.
- Martín, Antonio (2009). Prólogo. En *El arte de volar*. Antonio Altarriba. Dibujo Kim Aubert. Prólogo Martín. Col·lecció Mercat 27. Alicante: Edicions de Ponent. 5-11.
- Oesterheld, Héctor Germán (2008). *El Eternauta*. Dibujo F. Solano López. 3ª ed. Prólogo Carlos Trillo. Barcelona: Norma.
- Sarmiento, Domingo F. (1989). *Facundo: Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*. 7ª ed. Ensayo preliminar e índice cronológico, Raimundo Lazo. Sepan cuantos... 49. México D. F.: Porrúa.
- Spiegelman, Art (2003). *Maus: Relato de un superviviente*. Vol. I: *Mi padre sangra historia*. Vol. II: *Y allí empezaron mis problemas*. 3ª ed. Trad. Roberto Rodríguez. Trazado. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Spiegelman, Art, y Hillary Chute (2012). *MetaMaus*. Trad. Cruz Rodríguez Juiz. Barcelona: Reservoir Books.
- Taylor, Diana (2006). "Trauma and Performance: Lessons from Latin America". *PMLA*, 121: 1674-77.
- Yupanqui, Atahualpa (1983a). "Le tengo rabia al silencio". En *Las preguntitas*. Yupanqui. Buenos Aires: EMI-ODEON. Disco vinilo.
- Yupanqui, Atahualpa (1983b). "Los hermanos". En *Las preguntitas*. Yupanqui. Buenos Aires: EMI-ODEON. Disco vinilo.
- Yupanqui, Atahualpa, y Romildo Risso (1988). "El aroma". En *Lo mejor de Atahualpa Yupanqui*. Yupanqui. BMG Ariola. CD.