

Dibujos, trazos, inscripciones traumáticas.

María Rosa Gómez¹

Resumen

John Berger en su trabajo *Sobre el dibujo*² reflexiona sobre aquellas obras que intentan dar cuenta de aquello que se presenta ante nuestra mirada, diferenciándolas de los apuntes, dibujos o trazos que tratan de retener escenas para conservarlas como información y protegerlas del olvido. En esta categoría se pueden considerar los trabajos de registro de los juicios de lesa humanidad encarados por el Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Esta ponencia indaga, a través de los postulados de John Berger, otros ejemplos de dibujos que dan cuenta de situaciones traumáticas, difíciles o imposibles de enunciar con palabras. A la luz de estos postulados se analizarán 3 dibujos. El primero fue realizado por Jorge Julio López, víctima del terrorismo de Estado y desaparecido en democracia desde septiembre de 2006. El segundo trabajo integra la serie de Francisco de Goya “*Estragos o desastres de la guerra*”. El tercero y último es una viñeta de la historieta *Mauss*, de Art Spiegelman, en la cual relata de manera intensa y sugerente la vida de su padre, sobreviviente del campo de concentración de Auschwitz.

¹ Instituto Espacio para la Memoria/UBA/UNICEN. mariargomez@speedy.com.ar

² Berger, John (2012): *Sobre el dibujo*, Barcelona, Editorial G.Gili.

Dibujos, trazos, inscripciones traumáticas.

Las desapariciones de López.

Secuestrado por primera vez en octubre de 1976, Jorge Julio López, de profesión albañil, fue mantenido en cautiverio clandestino por la dictadura hasta que lo *blanquearon* y pasó a ser uno de los miles de presos políticos que llenaron las cárceles de Argentina entre 1976 y 1983. Veinte años después, con la reapertura de los juicios de lesa humanidad, López pasó a ser un testigo fundamental en la causa contra el director de Investigaciones de la Policía Bonaerense y mano derecha de Ramón Camps: el ex comisario Miguel Osvaldo Etchecolatz. A este personaje, sospechado de haber intervenido en la segunda desaparición de Jorge Julio López, se lo recuerda por un programa televisivo en el cual Mariano Grondona, periodista de extensa trayectoria como apologista de gobiernos de facto, lo puso frente a una de sus víctimas: el profesor socialista Alfredo Bravo. Corrían los años de vigencia de las leyes de impunidad. Bravo, indignado por la emboscada a la que fue llevado por Grondona, denunció ante cámaras la condición de asesino y torturador de Etchecolatz. Este, tal vez actuando por fuerza de costumbre se retrotrajo al momento en que ejercía un poder ilimitado sobre los prisioneros que se hacinaban en los campos de concentración de la dictadura y pretendió controlar la situación avanzando amenazante hacia Bravo, “quien se irguió indignado para enfrentar la agresión”, relata en su libro *Tenemos Patria* Oscar González³. “Lo ocurrido ese día en el set de un canal fue expresión cabal de la conducta de cada uno de los protagonistas de esa historia”, subraya aún conmovido quien fuera compañero de Bravo en el Socialismo (González, 2012, 63). La actitud intimidatoria del represor también quedó manifiesta durante aquel juicio del año 2006 en el que Jorge Julio López había aportado datos sustanciales. Cuando ya hacía dos días que se denunciaba – infructuosamente- aquello que luego se ratificaría como la segunda desaparición del testigo, y minutos antes de que el tribunal leyera el veredicto, Etchecolatz de manera arrogante aseguró ante organismos y familiares de detenidos desaparecidos: “No es este tribunal el que me condena. Son ustedes los que se condenan”. En 2012, durante la audiencia de un nuevo juicio del llamado Circuito Camps, los estertores del oscuro poder que ejerció lo llevarían a proferir nuevas amenazas. En momentos en que Alejandra Santucho, hija de desaparecidos, relataba al tribunal el secuestro de sus padres, Etchecolatz se levantó de su asiento y comenzó a insultar, obligando al juez Carlos Rozanski a interrumpir el desarrollo del testimonio. “Soy comisario mayor, la puta que los parió”, gritaba el represor. López, en su testimonio lo había identificado como el represor encapuchado que durante una de las tantas sesiones de picana le dijo: “Guacho de mierda, o gallego, que mierda sos, decime señor, señor comisario”. Esas

palabras y esas escenas fueron exhumadas desde el fondo de la Memoria por López, quien luchaba de manera denodada por no olvidar ninguna cara, ningún nombre, ninguna desidia, en ese mandato de denuncia autoimpuesto para el momento en que se alcanzara la justicia. Así, en esfuerzos que lo retraían al fondo más doloroso de su experiencia subjetiva, el albañil escribió y dibujó en cuanto papel cayó en sus manos, nombres, situaciones, vejámenes, situaciones inconcebibles desde la razón. Esos testimonios escritos y gráficos el testigo los depositó en manos de un amigo, Jorge Pastor Asuaje, quien recuerda: “En ese momento sentí que me estaba haciendo depositario de un mandato que iba más allá de mis posibilidades” (Caterbetti, 2012, 13). Años más tarde, cuando la segunda desaparición de López quedó confirmada, lacerando las expectativas abiertas por la reapertura de los juicios y por la asunción del tema de derechos humanos como política de Estado, Asuaje autorizó la compilación y publicación de esos testimonios, aclarando: “He sido y seguiré siendo, sin embargo, muy cauteloso con el tratamiento de los originales, que pienso conservar hasta mi muerte, o hasta que López aparezca y me los pida” (Caterbetti, 2012, 14). Se refería al libro *Jorge Julio López. Memoria escrita*⁴, compilado por Jorge Caterbetti. Lo no decible, aquello que no tiene inscripción en el plano de lo psíquico, aquello que habla de un repertorio inconcebible del dolor que un ser humano puede ser capaz de infringirle a otro ser humano, López trató de plasmarlo en frases que hacían estallar los límites de la sintaxis. Cuando el enunciado agotaba sus posibilidades de construcción de sentido, el testigo, recurría a la imagen, donde intentaba atrapar en trazos básicos aspectos físicos de los represores. Dice John Berger que en el dibujo “uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo”. El Deber de Memoria, le exigía a López recordar y plasmar exhaustivamente cada día, cada hora atravesada en cautiverio. Cuando el dibujo no alcanzaba, el testigo volvía al enunciado: “Así fueron matando uno a uno con una pistola con silenciador yo sentía un golpe como un mazazo y un grito Ayyy y quedaron tendidos”. El recuerdo se expresaba en frases que no aceptaban las pausas lógicas de la puntuación, porque así era como el testigo había grabado aquellas situaciones. El desborde de palabras se alternaba con la fragmentación, con oraciones cortadas e inconclusas: “El chico de la noche de los lápices que ese lugar los 19/11 llamaban los subversivos de los boletos baratos. Los mataron el 17/11/ 1976. Fue López Muntaner el más chico de los”. Dibujos y enunciados reinstalan al lector en la escena de los crímenes, desde el presente, desde el ahora. Por ejemplo nosotros, aquí y ahora en este lugar emblemático, vemos o intuimos la escena de la sala de torturas, la sangre, la capucha, a través del testigo que se hizo intolerable para aquellos que hubieran preferido mantenerlo en el limbo oscuro de aquellos años para exigirle otra vez: “Decime señor, decime señor comisario”. Desde su desaparición el “caso López” se transformó en ejemplo paradigmático del poder en las sombras que siguen manejando los ejecutores del Terrorismo de Estado. La figura de López, el albañil testigo, ha sido recuperada y reproducida en miles de expresiones (pancartas, grafitis, intervenciones)

que unen la denuncia con el activismo cultural. Afirma Miguel Piris en su tesis “La tercera desaparición de López. Una propuesta de comunicación para el Instituto Espacio para la Memoria”⁵: “El colectivo social es fundamental para sostener la búsqueda. Al incluir estos testimonios gráficos, se le está brindando más arraigo social al reclamo, así como aportándole una identidad” (Piris, 2012, 35). En dicha tesis el artista gráfico y diseñador Oscar Flores, realizador de impactantes imágenes que metaforizan la desaparición de Jorge Julio López, reflexiona: “Una parte importante de la población prefiere no hablar de estas cosas. Prefieren ‘mirar para adelante’. Pero adelante está la figura de López desaparecido. La prueba de que puede volver a pasar” (Piris, 2012, 35).

Los desastres de la guerra o como Goya plasmó la sinrazón.

El siguiente dibujo corresponde a la serie titulada originalmente *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*. Luego cobraría trascendencia como *Los desastres de la guerra*. Las tremendas imágenes que componen la serie de grabados fueron primero plasmadas por Goya en dibujos apaisados, algunos de ellos trabajados con la técnica del aguafuerte, con trazos rápidos donde los contornos de los cuerpos suelen diluirse en la superficie que los sostiene, Goya registró el castigo proporcionado por las tropas francesas al pueblo español, sublevado contra el ejército invasor. En un viaje a Zaragoza que duró apenas seis días, el pintor comprobó los estragos de la guerra en poblados arrasados, montañas de cadáveres, mujeres violadas, cosechas destruidas y animales muertos. El tono oscuro de las estampas y los trazos al carbón dan idea de un Goya tomando dibujos urgentes, de escenas dantescas que se desplegaban ante su mirada. El resultado anticipa en décadas al expresionismo y se podría decir que hay herencias de ese horror en el Guernica de Picasso. En la obra *Enterrar y callar* se puede ver a una mujer y un hombre, de pie ante una pila de cadáveres desnudos esparcidos por un terreno yermo. En la parte inferior derecha, un zapato, (uno solo) da cuenta del descuido de los ejecutores, que se han ocupado de quitar a las víctimas todo atuendo. Pero ese zapato quedó allí y Goya lo descubrió, lo eternizó para nosotros que miramos con dolor la escena. Y en esa mirada nuestra, desde un hoy que se vuelve hacia dos siglos atrás, actualizamos el espanto, relacionándolo –cómo no hacerlo- con las imágenes del Holocausto, donde otros cuerpos se apiñaron en otros espacios, y la muerte a escala industrial también impuso la desnudez y el despojo de vestidos, calzado, lentes y ornamentos, vestigios culturales cotidianos, sencillos, comunes, que daban cuenta del paso concreto por la vida de esas personas, únicas en su subjetividad e irrepetibles.

Mauss, historia de un sobreviviente.

El tercer dibujo que integra este abordaje pertenece a Art Spiegelman, hijo de una pareja de judíos polacos que sobrevivieron al campo de concentración de Auschwitz. En esta obra se aplica la tercera definición de John Berger respecto al dibujo: “Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado”. En *Los desastres de la guerra* Goya registró la forma despiadada con que el ejército napoleónico escarmentó al pueblo español, que se resistía a ser sometido a la dominación francesa. Las víctimas, los poblados arrasados estaban expuestos ante su mirada certera. Jorge Julio López, el testigo, escribió y plasmó en imágenes aquello que se resistía a olvidar, aquello de lo cual no había registro directo, más que el testimonio de otros sobrevivientes como él. Los dibujos de López son *lo recordado* hasta la obsesión compulsiva, en su afán del Deber de Memoria.

Art Spiegelman recurrió a un lenguaje y una forma narrativa diferente, disruptiva en temas casi sacralizados como el Holocausto. Su opción por el comic le generó reproches y críticas que no se han calmado, aún cuando *Mauss*⁶ se elevó en estos años al rango de *obra de culto*. La historieta narra la difícil relación de Art con sus padres. Su madre, luego de recurrentes crisis depresivas, optará por el suicidio, dejando a Art en el mayor de los desconuelos. Vladek, su padre, fue retratado por Art como un ser obsesionado por los fantasmas del pasado, contradictorio, mezquino y a la vez entrañable. En largas entrevistas Art recuperó las vivencias de su padre en Auschwitz, que se intercalaron en la historieta con momentos del presente, cuando la familia -al fin de la guerra- se instaló en Nueva York. En la viñeta seleccionada se puede ver a Art, quien ya publicó el primer libro de la historieta *Mauss*, que ha sido todo un éxito. Frente a su tablero, cuenta en primera persona que está a punto de tener un hijo. Debajo del tablero se ve un tendal de cuerpos apilados, cuerpos que directamente refieren al Holocausto. Art tirado hacia adelante con la cabeza hundida entre sus brazos se queja: “Últimamente me siento deprimido”. Los personajes de la historieta autobiográfica *Mauss* son animales antropomórficos, que han motivados las principales críticas de los detractores de Spiegelman: los judíos son ratones, los alemanes son gatos y los polacos que colaboraron con los nazis son representados como cerdos. Art no tuvo una relación sencilla con Vladek, incluso lo culpó en forma velada del suicidio de Anja, su madre. Cuando esos pensamientos lo asaltan, Art se atormenta con la culpa, aunque siente que su padre es muy exigente con él. “Haga lo que hiciere siempre será poco comparado con haber sobrevivido a Auschwitz”, le cuenta un Art apesadumbrado a su analista, también sobreviviente de Auschwitz. “Quizás tu padre -le dice su analista- depositó su culpa en ti, donde podía estar segura... en el verdadero sobreviviente”.

Berger diferencia los dibujos y bocetos respecto de la obra acabada de un artista. “Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a

⁶ Spiegelman, Art (2010): *Mauss. Historia de un sobreviviente*, Buenos Aires, Emecé.

interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de éste” (Berger, 2012, 9). Spiegelman, López, y Goya, recordando, o con la vivencia traumática frente a sus ojos recurrieron al trazo rápido y simple del dibujo, esos trazos nos interpelan e interrogan desde una superficie plana que gracias al lápiz o la pluma gana en volumen, profundidad y sentido.

Refiriéndose a la forma de crear registros, un imprescindible, León Ferrari, decía: “Usar cualquier material, una recta pulida, un pedazo de Altamira, una pesadilla”. Su representación política del dolor y la ausencia podemos apreciarla en la instalación ubicada en el bosque de eucaliptos de este predio, donde en vidrio y acero reprodujo la Carta Abierta a la Junta Militar de Rodolfo Walsh.

Bibliografía.

Berger, John (2012): *Sobre el dibujo*, Barcelona, Editorial G.Gili.

Caterbetti, Jorge (2012): *Jorge Julio López. Memoria escrita*, Buenos Aires, Marea.

González, Oscar R (2012): *Tenemos Patria. Las contiendas por la igualdad*, Buenos Aires, Editorial La Vanguardia.

Piris, Miguel (2012): “La tercera desaparición de López. Una propuesta de comunicación para el Instituto Espacio para la Memoria”, Tesis de Grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación-UBA, Buenos Aires.

Spiegelman, Art (2010): *Mauss. Historia de un sobreviviente*, Buenos Aires, Emecé.

*María Rosa Gómez es periodista, doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, docente de Comunicación de la UBA, UNLP y UNICEN. Coordina el Área de Investigación del Instituto Espacio para la Memoria.