

XI JORNADAS DE INVESTIGACION CAEAU FA-UAI

**LOS CUERPOS DE LA VIOLENCIA: LA ARGENTINA EN PEDAZOS Y LA
REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA HISTORIETA DE LA
POSTDICTADURA**

Julián Roldán¹

La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia "verdadera" y como su pesadilla.

Piglia, Ricardo, Echeverría y el lugar de la ficción, en La Argentina en Pedazos

Una historia de la violencia argentina desde la ficción.

La Argentina en pedazos es el título que engloba lo que podría denominarse una serie mixta con capítulos autoconclusivos. Mixta porque está compuesta por un texto analítico escrito por Ricardo Piglia, seguido de una historieta de unas 8 páginas realizada por autores distintos cada vez. Esta serie fue publicada durante la primera época de la revista *Fierro*; empezó a salir desde su primer número -en diciembre de 1984- y continuó haciéndolo alternadamente hasta marzo de 1987. En el año 1993 se compiló en un libro publicado por La Urraca con una ilustración de tapa ad hoc de Carlos Nine. Texto inicial e historieta están unidos por una temática que las hace complementarias: el análisis de un autor literario argentino junto con la adaptación en historieta de alguna de sus obras. Así por ejemplo, Piglia aborda los modos de representar la violencia en la obra de David Viñas y ese texto crítico es seguido de una historieta guionada por Juan Sasturain y dibujada por Enrique Breccia que se ocupan de darle cuerpo a un fragmento de *Los dueños de la tierra* novela del mismo Viñas. Esta serie nos hace pensar en una hipótesis que puede haber sido pensada y estudiada por Sasturain en su momento: que era importante contar críticamente la violencia del pasado más reciente en la revista *Fierro*, pero contenida dentro de una perspectiva histórica; estableciendo una genealogía literaria de la representación de la violencia en el país a través de autores y obras que estuvieran marcados por ella. *La Argentina en pedazos* entonces, está atravesada por distintas formas de representar la violencia: mirada críticamente y como relato gráfico. Como marcó Piglia en

¹ Julián Roldán es Arquitecto FADU UBA y Profesor en FA UAI Buenos Aires e Investigador CAEAU donde radica su tesis doctoral en DAR UAI-UFLO-UCU del cuál este ensayo forma parte.

Continuará –el programa de canal Encuentro que conduce Juan Sasturain- se *trataba de contar una historia de la violencia en la cultura argentina*; este era el eje sobre el que tanto Piglia como los guionistas y dibujantes debían trabajar.

En este ensayo abordaremos solamente cuatro historietas de la serie: aquellas en donde el modo de mostrar la violencia se presenta de un modo físico. Este tipo de representación las vuelve además más fascinantes. La potencia gráfica con las que fueron realizadas y la solvencia técnica de sus autores las transforma en sinécdoques de toda la serie: *El Matadero* y *Los dueños de la tierra*, guionadas por el mismo Sasturain y dibujadas por Enrique Breccia, *Las puertas del cielo*, con guión de Buscaglia y dibujada por Carlos Nine y *La gallina degollada* (una de las pocas historietas que no se realizó ex profeso para esta serie), guionada por Trillo y dibujada por Alberto Breccia. Para esto se utilizarán los textos analíticos de Piglia como parte del marco teórico desde el que se trabajarán las historietas y al mismo tiempo se los tomará como fuente primaria.

En estas cuatro historietas se pueden ver -y de un modo muy explícito- distintos modos ser de nuestro objeto de estudio: desde las manifestaciones de la violencia sobre el otro (los indios en *Los dueños de la tierra* o los *cabecita negra* en *Las puertas del cielo*), pasando por los modos en los que esa violencia se hace recíproca (unitarios y federales en *El matadero*) y hasta el efecto *boomerang* que se vuelve hacia el que la origina (representado por los padres de los niños *idiotas*-así los define Quiroga en su cuento- de Alberto Breccia en *La gallina degollada*). Como dijimos con antelación, estas historietas están representadas con solvencia por cada uno de los dibujantes y guionistas mencionados y antecedidas por unos concretos ensayos de Ricardo Piglia. Este cruce entre texto crítico y relato gráfico establece una empatía que los potencia recíprocamente: texto original, adaptación y ensayo funcionan como textos autónomos que en ningún modo se yuxtaponen ni se anulan entre sí sino que se amplifican, se complementan y recrean el texto original.

La ciudad desde el margen y la violencia en los otros.

Otro factor común atraviesa estas historietas: el modo en cómo aparece lo urbano desde el margen. La centralidad urbana se muestra por oposición. En *El matadero*, la violencia se representa fuera del centro, la *barbarie* está en las orillas de la ciudad del restaurador. *En lugar de huir y de exiliarse, el unitario se acerca a los suburbios, se interna en territorio enemigo*—nos dice Piglia en una lúcida y precisa ligazón que cose el *Facundo* con *El matadero* (Piglia, 1991; p.9). El inicio de la literatura argentina, entonces, se puede pensar con un comienzo doble, por un lado narrado por Echeverría en clave de ficción, que nos lleva al borde de la ciudad para hacernos escuchar la voz del otro y nos presenta la violencia en primer plano y por otro, un inicio contado por Sarmiento, que mientras abandona su patria y su idioma materno escribe otra ficción - escondida debajo del relato histórico o la autobiografía- y con las marcas de la violencia en su propio cuerpo: *A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales de soldadescas y mazorqueros. Al pasar por los baños de zonda, bajo*

las Armas de la Patria, escribí con carbón estas palabras: On ne tue point les idées. (Sarmiento, 1845; p.8). Podría decirse entonces que era necesario salir de la ciudad para poder mostrar la voz del otro, el modo de vida del otro, para poder narrar la violencia de los otros y hacia los otros: *El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y la animalidad de los "bárbaros", es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en El matadero.* (Piglia, 1991; p.9).

En *Los dueños de la tierra*, la ciudad se personifica en Brun y se impone capando a los indios y dejándolos tendidos sobre el campo; el proceso civilizatorio parecía necesitar del sometimiento de la propiedad privada sobre el nomadismo aborigen. Por otra parte, *Las puertas del cielo* visita las casas de los *cabecitas* y sus fiestas lejos de la centralidad culta. Y por último en *La gallina degollada* la ciudad tampoco aparece, pero se puede inferir su excentricidad urbana a partir de cierta acción en la narración que se desarrolla como drama doméstico: se trata de una casa de pueblo, o de suburbio de pueblo, lejos de los centros de una gran ciudad y en donde los hechos violentos explotan durante una tarde de siesta.



Imagen 1
La gallina degollada

En todos se referencia a la ciudad solapadamente, que aparece detrás de la acción del relato. Las razones son distintas en cada caso. En Echeverría y Viñas, salir de la ciudad sirve para tomar prestada una voz narrativa. Cortázar camina en el borde entre dos mundos, entre su origen burgués y las clases populares, pero se refugia en el

examinador que observa su objeto con afán científicista. El caso de Quiroga es distinto porque el escenario que propone no está tan alejado de su lector promedio y se puede pensar que hay una búsqueda ex profeso de empatía con sus personajes.

Sin empatía no podría ser logrado ese golpe de efecto que altera la vida familiar. En la historieta no aparece, pero en el cuento se hace referencia al gusto de los idiotas por el sonido del tranvía eléctrico que se escuchaba desde el patio, lo que habla de cierta cercanía a algún centro urbano; Quiroga también marca la referencia a su entorno inmediato y la ciudad: *Después de almorzar salieron todos. La sirvienta fue a Buenos Aires y el matrimonio a pasear por las quintas* (Quiroga, 1954, p.50).

Si bien no todos los cuentos de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* transcurren en la selva, Piglia -haciendo referencia a la decisión de Quiroga de escribir desde allí, desde este exilio autoimpuesto, como una forma de renovar su cantera creativa- sostiene en el apartado *La tentación del horror*, lo siguiente: *Desde esta perspectiva habría que releer a Quiroga; sus cuentos renuevan su temática, ofrecen a los lectores de la ciudad la experiencia brutal de la naturaleza primitiva sin perder nunca la fidelidad a esa vertiente melodramática y sensacionalista, gótica digamos, que está en el centro de su concepción de la ficción. De allí que en sus mejores cuentos el gusto por el horror y el exceso lo salven siempre de la tentación monocorde del naturalismo social.*

En la literatura argentina del siglo XIX se escribe sobre la ciudad desde su propio margen, tal como sostiene Sarlo en su ensayo sobre Borges: *...en el siglo XIX, la literatura argentina se acercó a la ciudad desde lo que todavía no era ciudad. Los románticos imaginaron una ciudad donde apenas había un rancherío, un par de iglesias y un cabildo: Buenos Aires, aldea mínima. Lo otro era el desierto, que rodeaba a la ciudad no como paisaje encantador o sublime sino como amenaza anticultural que era necesario exorcizar. El romanticismo francés, las lenguas extranjeras, los libros de filosofía política fueron instrumentos del corte que, a partir de entonces, se instaló en la cultura argentina* (Sarlo, 1995, c.II, p.1). Para Sarmiento o Echeverría esta pertenencia está clara, en el caso de Viñas, es una elección marcadamente crítica. Para Quiroga una reinención creativa. Y para Cortázar una distancia entomológicamente necesaria.

Ciudad, paisaje y violencia. La extensión despótica.

La idea de que la forma del territorio puede incidir sobre la forma social, marcada por atavismos culturales provenientes del campo; y que esto a su vez define la política (entonces signada por la violencia y el destierro) se puede encontrar en gran parte del pensamiento liberal de la generación del 37 pero es con Alberdi y con Sarmiento donde adquiere mayor relevancia. Hay un doble comienzo - marca Piglia- para el origen de la narrativa argentina, definido por formas de la violencia. Es la historia de una confrontación, de un enfrentamiento en el que *se anudan significaciones diferentes que se centran, por supuesto, en la fórmula central acuñada por Sarmiento de la lucha entre la civilización y la barbarie* (Piglia, 1991; p.10). Relatos marcados a fuego sobre el lomo del destierro; uno: El matadero, ficción donde se permite la voz del otro, la representación del lenguaje popular; dos: el Facundo, biografía literaria o relato

histórico –que no esconde *las mentiras de la imaginación*- donde se funda la relación entre la forma del territorio y forma política; el vínculo entre paisaje y violencia: *El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias(...)* Esta inseguridad de la vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime, a mi parecer, en el carácter argentino, cierta resignación estoica para la muerte violenta... (Sarmiento, 1845, reedición 1967, p. 18).

Escenas primarias.

La extensión despótica define el carácter argentino y las narraciones de la época dan cuenta de esta violencia; ¿una nueva conformación urbana es capaz de crear nuevas *escenas primarias*, renovados puntos de encuentro para la literatura? Para Marshall Berman, los bulevares instrumentados por el Barón de Haussmann durante el imperio de Napoleón III sobre la ciudad de París -todavía con tejido medieval- trascendieron los fines utilitarios con los que fueron creados y sirvieron para cristalizar una imagen distinta para la ciudad nueva, que fue ampliamente utilizada por la narrativa del periodo: generó una *escena primaria* para la literatura que contaba la ciudad moderna. Lo ejemplifica con textos de Baudelaire como *La pérdida de la aureola* y *La mirada de los pobres* que no hubieran sido posibles sin el fango del macadam -el pavimento de las calles de los bulevares- y sin los cafés con grandes vidrieras sobre sus veredas donde los pobres –que salían de los oscuros confines en donde sobrevivían- escrutaban desde afuera, incomodando a las incipientes clases medias sentadas en sus mesas pero al mismo tiempo podían ser sujetos observados: salían a la superficie.

La conformación de la ciudad moderna en Buenos Aires cristalizó sus propias *escenas primarias* para su literatura. La realidad vista por la ficción. O como la literatura introduce y trata la ciudad moderna. Trabaja con la ciudad como materia de su ficción pero no deja de mirar al campo como horizonte ideal.

En el doble linaje que Piglia marca para la literatura de Borges pueden verse los rastros de la dialéctica civilización-barbarie instaurada por Sarmiento. La biblioteca paterna como rastro civilizatorio frente a vida bárbara en la campaña de la familia materna. Y en la búsqueda de la orilla fundante de su literatura puede verse, de alguna manera, la reacción a la ciudad moderna, la búsqueda de cierta edad dorada planteada por Sarlo (Sarlo, 1988, p.31).

Borges habla de la ciudad que estaba desapareciendo. La fundación mítica de Buenos Aires parece un oxímoron: se lleva a cabo en una manzana entera pero en mitad del campo. La manzana, representativa de la ciudad, con su grilla que la subdivide extendida hasta el infinito, tablero sobre el cual prima la especulación de la tierra. La ciudad, en su fase expansiva, que comienza en el medio del campo. Parece un contrasentido pero es representativa de las ambigüedades propias de la modernización.

Para la Buenos Aires moderna, la extensión despótica sarmientina, el desierto pampa opuesto a la civilización brindada por la ciudad que incubaba la república, se dio vuelta.

La anexión de terrenos hasta la Avenida General Paz que permitió la extensión de la grilla *ad infinitum* junto con la aparición y proliferación del la alteridad del inmigrante, *contaminaron* la ciudad. La extensión sin límites que acunaba la barbarie ahora podía asociarse a la grilla fomentada por el capital especulativo. Como se puede ver, hay un arco opuesto y complementario al mismo tiempo, como dos caras de una misma moneda. La primera comienza con la extensión despótica definitiva de la violencia del hábitat del gaucho, condensada hiperbólicamente en la figura del caudillo.

Esta primera alteridad es bárbara y opuesta a la ciudad que incubaba la república y puede verse en las escenas primarias representadas por Enrique Breccia para *El matadero* y *Los dueños de la tierra*. Después aparece un nuevo otro, el inmigrante europeo, que debería haber sido el ejemplo que contagiara la civilización. En la otra cara se observa la *edad dorada*, representada por el gaucho domado e incorporado al mercado de trabajo, en marcado rechazo a la cultura del inmigrante que *contamina* la ciudad y que se puede ver en muy claramente en algunos escritos de José Hernández y Miguel Cané. El rechazo o alejamiento de la ciudad como tema para Quiroga, lo que lo lleva a auto-exiliarse en la selva, es el afán por renovar su literatura. Y en *Cuentos de amor...* puede verse una re-escenificación de tópicos del cuento policial y terror -habitualmente desarrollados en ciudades- de autores como Poe o Stevenson y que podrían leerse como relatos críticos de la ciudad de la revolución industrial. El otro -para el autor afincado en la selva- es el que tenemos al lado, puede ser nuestra pareja, un amigo: un par, uno mismo.

En Cortázar aparece una nueva alteridad, otro rostro migrante: el *cabecita negra*, el que llega a la ciudad *blanca* junto con el *aluvión zoológico* que viene del interior del país, buscando las oportunidades que cree que le puede brindar la ciudad para su ascenso social. Nuevos rostros negros, mestizos: *monstruos*, que llegan para contaminar la ciudad como había hecho el inmigrante durante las generaciones anteriores. Una masa migratoria que alcanza su cenit con el advenimiento del peronismo y que viene a recrearla, violentando con su presencia las viejas escenas primarias, apropiándose de sitios centrales pero sobre todo marginales de la ciudad moderna. Es en cierto modo paradójico que *Las puertas del cielo* sea el cuento que le toca a Carlos Nine, un militante peronista forzado al exilio interno durante la dictadura. Nine se ocupa de recrear con formas monstruosamente fascinantes esos rostros que él mismo supo ver en su infancia cuando acompañaba a su padre, bandoneonista de diversas orquestas, a tocar por los salones de la ciudad y del Gran Buenos Aires.

Un canon para la historieta argentina en la post-dictadura.

De modo tangencial aparece un aspecto intrínseco a la producción de esta serie: el interés por construir un canon de la historieta para adultos en la Argentina. El hecho de trabajar sobre autores emblemáticos y canonizados por cierta crítica literaria argentina nos hace suponer que hubo una intención *ex profeso* por parte de Sasturain de someter el tema a discusión pública. Discutir sobre un canon para debatir y posicionar al otro. Equiparando y yuxtaponiendo textos de autores literarios consagrados junto con autores de historieta que tenían el potencial para serlo nos hace suponer al menos que

existía la intención de poner a los actores sobre la mesa, abrir el juego y empezar a buscar consensos.

Y aunque Sasturain y Piglia sostengan lo contrario, esta serie también puede verse como la intención de reconstruir y discutir las canonizaciones preexistentes para la literatura argentina. Entonces aparece esta doble discusión sobre cánones en apariencia lejanos: literatura nacional (alta cultura) e historieta nacional (baja cultura o cultura popular) . Así, se podría discutir largamente sobre la pertenencia de estos autores al cenit de la historieta argentina en ese momento histórico. Pero de cualquier manera en *La argentina en pedazos* –y en *La Fierro* toda- se pudo ver un momento de libertad laboral creativa para la historieta argentina que devino en una renovación del género con una marcada excelencia estética y ciertos acercamientos eruditos.

Formas de la violencia. Enrique Breccia y la violencia sobre los cuerpos

Hablar sobre la violencia en textos emblemáticos de la literatura argentina en septiembre del 84 era explicitar la violencia del pasado más reciente de la Argentina, la del terrorismo de Estado de la última dictadura militar. Y en ese sentido, los dos primeros trabajos de la serie, *El matadero* y *Los dueños de la tierra* son los que sostienen un vínculo más crudamente directo y realista con este período. Y que además puede verse tanto en las formas de recorte que toma el guión sobre el texto original como en el tipo de representación que sostiene el dibujo.

La violación del unitario contada mediante primeros planos para el texto de Echeverría y la matanza de los indios en el relato de Viñas, mostrando los cuerpos tendidos sobre la tierra y con los testículos cortados, producen una asociación directa con los modos de violencia implementados en los centros clandestinos de detención. Esta tortura institucionalizada se ve representada de modo contundente en la estética de estas dos obras de Enrique Breccia. Y se establece además un vínculo entre ambas: la animalización del otro –el indio- en *Los dueños de la tierra* está sostenida por el paralelismo que se establece con el corte de los testículos del toro -como modo de identificar al animal para la faena- en *El matadero*. El toro capado es el que sirve, sin embargo y ante la duda, se lo mata igual. Igual que los testículos de los indios que sirven como prueba de muerte en *Los Dueños...: Matar es cómo violar a alguien, algo que hasta a la gente le gusta. Hay que correr, se puede gritar, se suda. Y después se siente hambre* dicen en el texto de Viñas y se puede tomar como una reflexión sobre *El matadero*. En esta adaptación Breccia trabaja sobre los cuerpos mediante primeros planos y es inevitable que se nos presente la *Juana de Arco* de Dreyer o que pensemos en el montaje intelectual de Serguei Eisenstein y en la escena de las escalinatas de Odessa.

La violencia de la que Sarmiento se zafa está ahora puesta en primer plano. Si en el relato que inicia el Facundo todo el poder está puesto en el uso simbólico del lenguaje extranjero y la violencia sobre los cuerpos es lo que ha quedado atrás, en el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) acompaña y representa los acontecimientos (Piglia, 1993; p.9).

En los dibujos de Enrique Breccia para la novela de Viñas que transcurre en la Patagonia hay una referencia clara a los westerns en cinemascope y especialmente a los de John Ford, donde el paisaje tiene tanta importancia dramática como si fuera un personaje más. ¿Es entonces Breccia un historietista erudito? En estas dos adaptaciones pueden verse además, y con mucha claridad referentes de la pintura nacional, utilizados seguramente ex profeso, como la analogía en el encuadre con *Nocturno* de Cesáreo Bernaldo de Quirós (aunque con la inversión del plano entre los objetos alcanzados por claridad y por la noche) o incluso la atmósfera –cierta calma que antecede o precede a la tormenta- de *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle.

Los primeros planos en “El matadero”

En el primer cuadro de *El matadero* se pueden ver colgando -y en primerísimo plano- dos cabezas de ganado despellejadas. El tejido de los músculos está pintado con una superposición de líneas blancas sobre la mancha negra de tinta china que define el contorno de la cabeza. Esta técnica es la misma que se utiliza para representar la tierra y también es la misma que usa para la cabeza del federal, que a medida que se desarrolla la acción se va desdibujando y se deja ver más superficie del contorno negro, el mismo negro pleno con el que se representa la sangre caída del unitario y del toro capado y degollado. Como antagonista de esta imagen se encuentra la aparición –cuasi fantasmal- del unitario a caballo que marca el nudo del relato. Cual figurín de simulcop 10 de las revistas infantiles, el unitario se presenta dibujado prolijamente, sin sombras y aplanado sobre el fondo blanco de la hoja, también visto casi completo representando con un plano americano. Además es presentado cual estatua ecuestre, de cuerpo entero y subido a su caballo que también se ve completo.

Es inevitable asociar esta forma con la hoja blanca escolar y el unitario como el representante de civilización, blanco y puro de los libros de historia. Esta imagen dura poco, dos cuadros. Breccia lo mete de golpe en el relato, el segundo cuadro blanco tiene al caballo ya con ojos de pánico, en el siguiente el matasiete –y Breccia con su estética- lo trata como a un animal más. Aparecen algunos grises en el tratamiento del figurín unitario: el trato es altanero y autoritario y el dialogo dentro del globo es claramente diferente al habla de los otros, es una marca españolizante, escrita en cursiva, como un arcaísmo.

Alberto Breccia y la violencia claustrofóbica. Montajes

Enrique Breccia, el hijo de Alberto, tiene una influencia determinante en algunos cambios de estilo de las historietas de su padre. No es menester de este trabajo ahondar en esos vínculos, pero sí poner en evidencia ciertas búsquedas que parecen importantes en la obra del hijo. Como bien decíamos al comienzo de este trabajo, el tipo de representación realista y uso del montaje utilizado por Enrique Breccia hacen resonar las propuestas de cierto cine de vanguardia de Europa como el de Dreyer y Eisenstein. En sus escritos, Eisenstein distingue cinco categorías de montaje: montaje métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual. En el montaje métrico el criterio

fundamental para su construcción es el “largo absoluto” de los trozos, planos o fragmentos.

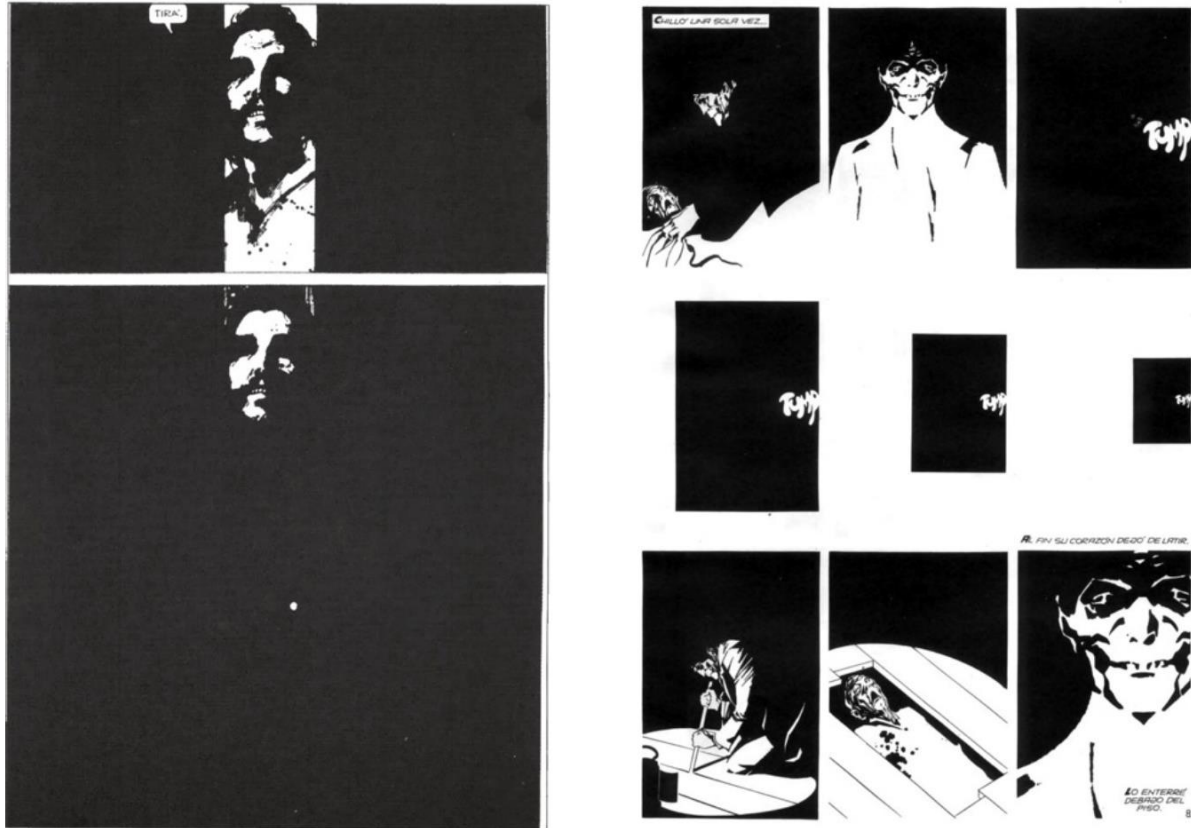


Imagen 2

Una página de la historieta El Che guionada por Oesterheld y en la que dibujan los dos Breccia.

Podían diferenciarse las partes dibujadas por Breccia padre con un estilo más realista y casi fotográfico de las del hijo, donde se pueden ver claras influencias de la pintura de caballete con Carlos Alonso como un referente insoslayable, pero donde también había más experimentación gráfica y contrabandos del cine. Aquí se puede ver como el negro va *apretando* al personaje hasta que la viñeta se cierra sobre un punto blanco que representa la vida que se acaba, un poco al modo en el que las películas mudas finalizaban. La imagen de la derecha es de la versión de *Corazón delator* de Alberto Breccia y en la que puede verse la utilización de un recurso similar para representar la finalización de una vida de forma violenta, pero resignificada, quizás con mayor especificidad historietística y en donde se puede observar como es toda la viñeta la que se va achicando junto con la onomatopeya del latido inserta en ella. El negro representativo de la negatividad del viejo parece a punto de desaparecer pero solo hasta la siguiente fila de cuadrillos donde vuelve a marcar el ritmo de la lectura y a encerrar al asesino: todavía no pudo liberarse de la presencia del viejo.)

Según este tipo de montaje los trozos de plano serán unidos siguiendo una fórmula correspondiente al compás de la música. La realización está en la repetición de *compases*. El montaje rítmico está basado tanto en la duración de los planos como en el movimiento dentro del fotograma, de tal forma que el contenido dentro del cuadro, con su movimiento posee iguales derechos. El montaje tonal se considera como una etapa más avanzada del montaje rítmico. Está basado en la dominante afectiva de la tonalidad del plano y en él el movimiento es percibido en un sentido mucho más amplio. El montaje tonal nace del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento, y en él se produce un aumento de tensión. El montaje sobretonal, según el teórico ruso es el máximo desarrollo que puede alcanzarse en la línea del montaje tonal y se caracteriza por un cálculo colectivo de todas las atracciones de los fragmentos que lo componen. El montaje intelectual se basa fundamentalmente en la dominante afectiva de la conciencia reflexiva y está destinado a producir una yuxtaposición de conflicto de resonancia afectivo-intelectual. Enrique parece estar más cerca de experimentaciones formales y de montaje emparentadas al cineasta ruso aunque híbridadas con el western norteamericano y los usos del paisaje como elemento constitutivo de desarrollo dramático.

Una violencia doméstica

En *La gallina degollada*, los otros violentan desde dentro el cotidiano de una familia tipo. El narrador omnisciente define las relaciones parentales presentes en el cuento así: *...cuanto más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos* (Quiroga, 1954, p. 50). Aquí, los otros son los propios hijos *idiotas* del matrimonio Mazzini del cuento. Esta adaptación de Carlos Trillo y Alberto Breccia es una obra emblemática de la historieta universal, una experimentación gráfica que deslumbra –como el sol rojo– con una ajustada síntesis de elementos gráficos y con el preciso uso del color. En referencia al cuento original, Piglia nos dice lo siguiente: *La gallina degollada es una pequeña obra maestra del horror familiar. Una especie de fábula tenebrosa sobre la niñez y el parentesco. En el centro del relato está la disputa sobre la herencia y la culpa: ¿los desarreglos del abuelo paterno o el pulmón picado de la madre son los responsables de la sucesión alucinante de hijos idiotas? Consultado, el médico, que es una figura clave en el texto deja abierto el enigma: lo que nadie duda es que la sangre familiar transmite el mal. Toda la sangre que circula en el cuento y que lo cierra con una marea roja remite a los lazos sanguíneos que vincula a los parientes y los ata en un destino trágico.* (Piglia, 1993; p. 64).

Breccia ejecuta con precisión los mecanismos gráficos justos y necesarios para recrear el horror escrito por Quiroga en *La gallina degollada*. La gallina recién degollada sobre la mesada de la cocina esparciendo su sangre mientras los hijos miran obnubilados; la letanía de la siesta con el sol a plomo marcando las sombras; el maltrato hacia el otro, hacia lo distinto: *-Fuera bestias, no molesten-* dice la madre mientras arria a los niños hacia el patio; la ingenua y macabra revancha frente a ese desafecto que se vuelve hacia los propios seres queridos haciendo el peor daño; y la belleza deseada por los idiotas representada por el sol rojo y las sangres derramadas. Otra vez la mancha de

sangre –en esta historieta roja, en las otras en negro- que se repite como un leit motiv en los relatos gráficos analizados: la mancha derramada del toro capado; el vómito de sangre del unitario (*reventó de rabia el salvaje, tenía un río de sangre por dentro* -dice el federal que le reclamaba la divisa punzó); los indios envueltos en un río de sangre y con los testículos capados; o la muerte que suponemos tuberculosa de Celina en el cuento de Cortázar (que se emparenta con la tos sanguinolenta de la tísica Berta, la madre del cuento de Quiroga) , e incluso la muestra -¿de sangre?- sobre el vidrio del microscopio en la adaptación para el mismo cuento dibujada por Nine. Ese extrañamiento que produce la utilización de estos elementos arquetípicos para una situación doméstica cotidiana -la matanza de animales de granja era una práctica común en las casas con patios y pequeñas granjas hasta entrada la década del 50 en la Argentina- que se ve de golpe alterada por un suceso extraordinario que tiene un efecto desequilibrante y atrapante en la psiquis del lector. Al respecto, Piglia vincula la forma del cuento clásico de Quiroga con el éxito de recepción de la noticia policial en los diarios: *Por lo demás Quiroga es un gran escritor popular. Una especie de folletinista, como Eduardo Gutiérrez, que escribe miniaturas. Toda su poética efectista y melodramática se liga con lo que podríamos llamar el consumo popular de emociones. En este sentido sus cuentos son una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes que se iban a desarrollar en esos años en Crítica y que encuentran hoy su lugar en el diario Crónica. Sus relatos tienen a menudo la estructura de una noticia sensacionalista: la información directa aparece hábilmente formalizada sin perder su carácter extremo.*

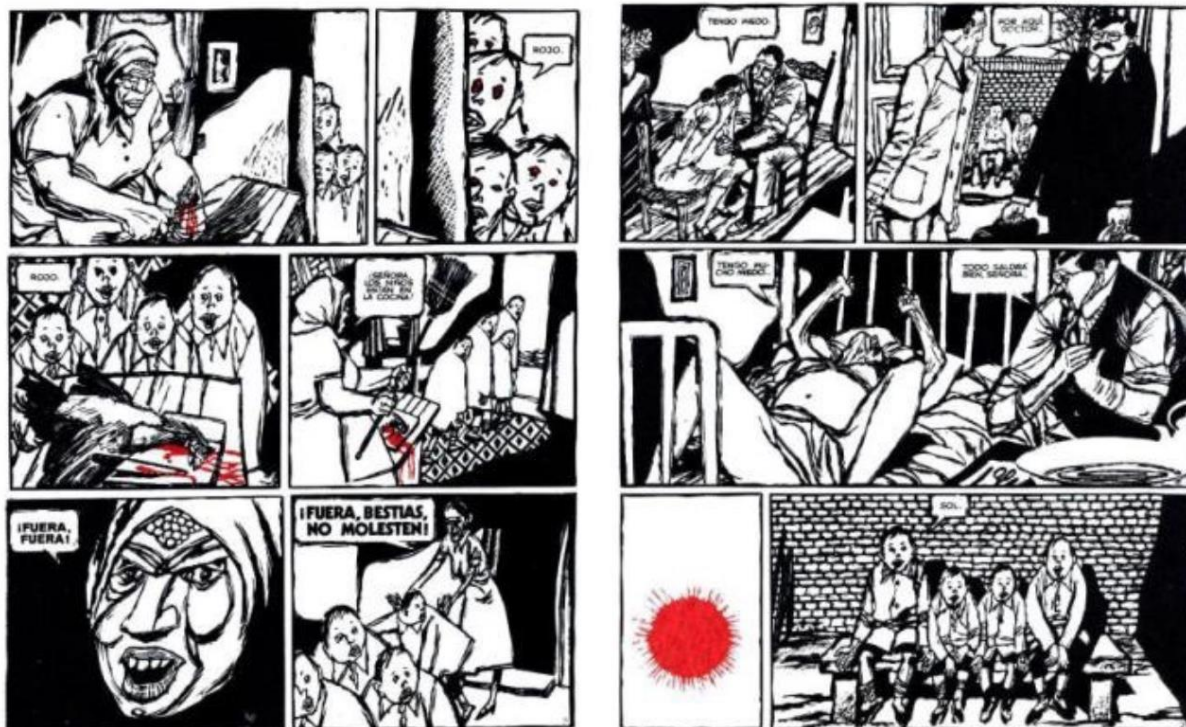


Imagen 3
 La gallina degollada

Quiroga supo ser un fotógrafo aficionado y llegó a incursionar en la crítica cinematográfica. La cadencia de sus descripciones toman mucho del ritmo del lenguaje cinematográfico y Trillo y Alberto Breccia supieron verlo y capitalizarlo. Breccia por otra parte siempre ha mostrado sus *tráficos* desde el cine. Para su adaptación de El corazón delator de Poe sostenía *A mí me gusta resolver las cosas gráficamente, por eso me hubiera interesado mucho el cine. Pero me quedó grande. Sin embargo me interesa mucho la historieta, porque me gusta contar y me interesa el desafío de contar. Por eso creo que una de las mejores cosas mías es El corazón delator, por como lo conté. Sigue siendo El corazón delator, de Poe pero yo lo conté de una manera especial, que a mí me gusta.* En el momento en el que se pone a trabajar en la adaptación y tiene que resolverlo gráficamente se da cuenta de que estaba haciendo un trabajo muy descriptivo y de que ese ambiente terminaba tapando a los personajes: *porque, sin duda, si lo mirás, es una tragedia griega. Entonces me acuerdo de las tragedias griegas, que son telón negro, las túnicas y poco más. Y chau y no hay nada más que eso. Entonces decido eliminar todo lo que no es personaje. O sea: la víctima, el victimario y la policía, que son tres tipos iguales, a los que les saco hasta los ojos.*

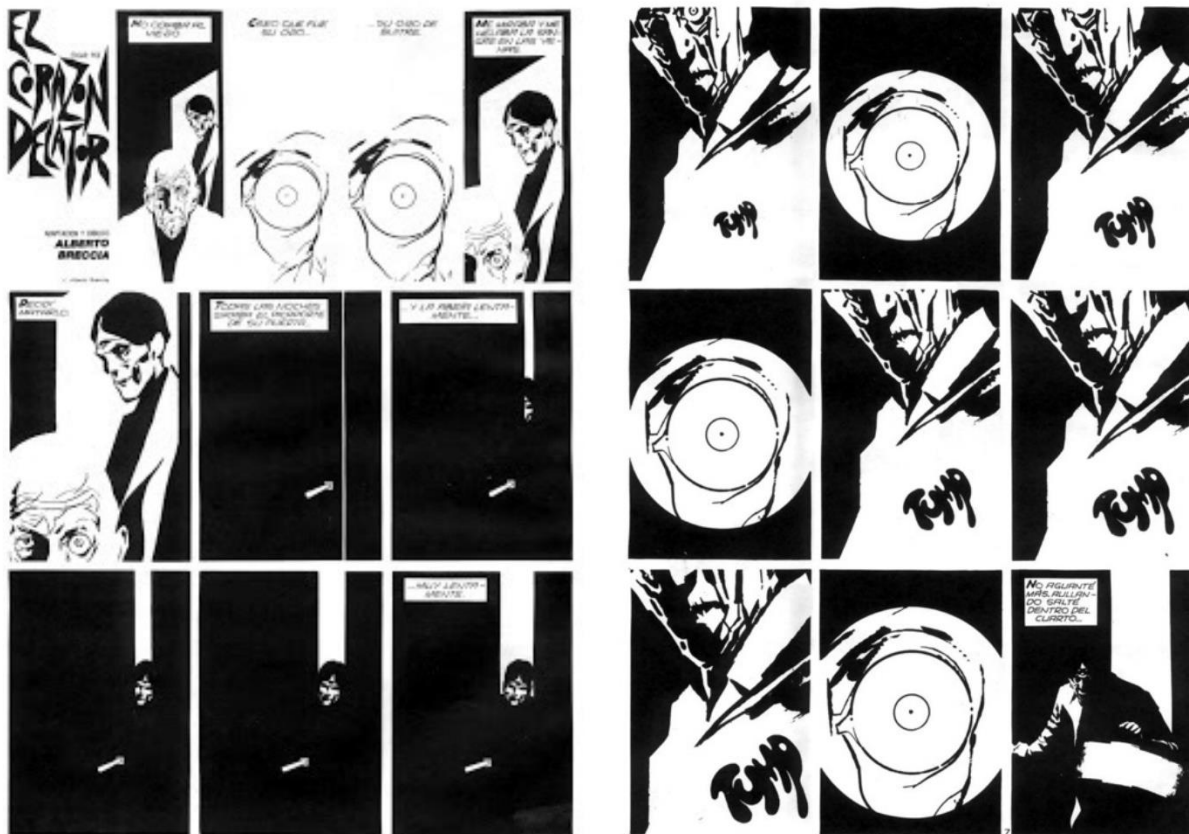


Imagen 4
 El corazón delator

En referencia a *La gallina degollada* afirma que fue como el cuento de Poe: *también me pareció que la única manera de hacerlo, porque era un cuento muy brutal y*

*horroroso, era con un dibujo tipo grabado, tosco. Que no hubiera preciosismo que distrajera, porque también un dibujo muy preciosista distrae, jode (Sasturain, 2013, p.253). Para Sasturain como adaptaciones son infieles a la letra pero fieles al espíritu: no están los textos pero consiguen la recreación absoluta del mundo del autor, el efecto de su literatura, pero con recursos totalmente propios del relato gráfico (Sasturain, 2013, p. 254). El cine se mete en elementos como el fuera de campo, como cuando Bertita entra al plano- cuadrado, interrumpiendo el pavor de los idiotas. O también con la utilización del montaje acelerado (en *El corazón delator* esto es bien claro). En este mismo libro de conversaciones con Juan Sasturain, Alberto Breccia comenta también que le gustaba mucho el cine ruso, al que llegó de adulto: ¿Te tocó, te impactó?” –le pregunta Sasturain. Sí –contesta Breccia- inclusive en mi dibujo. Ahí vi los blancos, como Einsestein manejaba la nieve en Iván, el terrible, cómo usaba el blanco como color. La composición era una cosa que me maravilló. (Sasturain, 2013, p.284). En referencia al uso del color de la adaptación de Quiroga, dice que es un hallazgo personal y no del guionista (al que él mismo le había dado el cuento para adaptar) y que en una primera instancia había pensado en hacerla con verde y amarillo, suponiendo que la historieta transcurre en Misiones, pero que eso la iba a transformar en una historieta alegre. Entonces me quedo con el rojo de la sangre y el blanco y el negro, que es fúnebre.*

Continuará:

La Argentina en pedazos se propuso hablar de su pasado más reciente, se propuso hacer legible un pedazo de la historia más próxima pero a través de otras representaciones de la violencia. Para Didi-huberman, la legibilidad de un acontecimiento histórico tan fundamental y tan complejo como la Shoah depende en buena medida, de la mirada dirigida hacia las innumerables singularidades que atraviesan el acontecimiento (...) Si la memoria de los campos puede parecer saturada, es porque ya no es capaz de poner en relación singularidades históricas y se fija, por lo tanto - cuando no es simplemente negada, en aquello que Annette Wieviorka llama "concepto": la Shoah como acontecimiento histórico se vuelve 'la Shoah' como abstracción y límite absoluto de lo nombraste, de lo pensarlo y de lo imaginable. Tanto es así, sostiene Didi- que Claude Lanzman, frente a la preocupación por montar la historia de un modo diferente al que ofrecían las imágenes saturadas de los registros filmicos de la época, encontró un recurso radical para su documental "Shoah": recurrir únicamente al testimonio de los sobrevivientes. (Didi-hubermann, 2015, p. 20)

Esta serie, en la inmediata post-dictadura argentina, hizo un arte de la memoria capaz de volver legible ese pasado. Pero no mediante la recopilación de fuentes escritas, ni de testimonios de sobrevivientes, ni mediante la recopilación de la casi inexistente documentación visual sino mediante la representación, en historieta, de las marcas de la violencia; confrontando distintos textos de la literatura argentina. Pedazos de historia, pedazos de literatura, fragmentos a partir de los cuales indagar a los lectores, proponiendo alternativas de interpretación. *Se comprende entonces que el pasado se vuelva legible, por lo tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se*

articulan dinámicamente las unas con otras -por montaje, escritura, cinematismo- como imágenes en movimiento. (Didi-Hubermann, 2015, p. 16) Hacer presente ese pasado, sometiendo a discusión pedazos de la literatura -y la historieta- argentina.

Walter Benjamin, mientras huía del nazismo en 1940 escribió *Sobre el concepto de historia* donde se lee: *La imagen verdadera del pasado pasa velozmente. El pasado solo es atrapante como la imagen que refulge para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible (...). Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...). Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro (...) este peligro amenaza tanto la permanencia de la radiación como los receptores de la misma, Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla (...) Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que solo se encuentra en aquel historiador que esta compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.* (Benjamin, 1939, p. 27)

Bibliografía

- AAVV, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires. Ediciones de la Urraca, 1993.
- Aguilar, Miguel Ángel, *La dimensión estética en la experiencia urbana*, en: Lindón, Alicia; Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (Coords.) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos/ México, 2006, UAM, pp.137-149.
- Alberdi, Juan Bautista, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, s/f.
- Ansaldi, Waldo, *Estado y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, CEAL, 1988.
- Aquino, Sergio, Video inédito filmado en el taller de Carlos Nine en 1996, nunca montado. (Material en bruto) disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NGgQsZ44g_w, 2011.
- Basualdo, Eduardo, *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*, Bernal, UNQ, 2001.
- Battistozzi, Ana Maria. *Escenas de los '80. Los primeros años*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011.
- Bazin, André, *La evolución del lenguaje cinematográfico en ¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp ediciones, s/f.
- Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Piedra de Papel, 2007 (orig. 1939)
- Berger, John, *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires., Taurus, 2004.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2010
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires., Siglo XXI, 1997.
- Cané, Miguel, *En la tierra tucumana*, en *Prosa Ligera*, Buenos Aires, Casa Vaccaro, 1919.
- Carassai, Sebastián, *Los años setenta de la gente común: La naturalización de la violencia*, Buenos Aires., Siglo XXI, 2013.
- De Santis, Pablo, *Historieta y política en los '80*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

- Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires. Birlos-Universidad del cine, 2015.
- Echeverría, Esteban, *La Cautiva y El Matadero*, Buenos Aires. CEAL, 1974.
- Gociol, Judith/ Rosemberg, Diego, *La historieta argentina: Una historia*, Buenos Aires. De la Flor, 2001.
- Gorelik, Adrián, *¿Buenos Aires europea?* en *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*; Buenos Aires., Siglo XXI, 2004.
- Hernández, José, *Martin Fierro*, Buenos Aires. Alfaguara, 2006.
- Levin, Florencia. *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI , 2013.
- Longoni, Ana, *Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos*, en: Emilio Crenzel (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 2010, pp. 35 - 57.
- Longoni, Ana. 'Vanguardia' y 'revolución', *ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70*, en: *Brumaria 8*, Madrid, primavera de 2007 (pp. 61-77).
- Malosetti Costa, Laura, Gené Maria, *Atrapados por la imagen*, Buenos Aires. Edhasa, 2013
- Masotta Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, 1970.
- Matallana, A., *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires., Eudeba, 1999.
- Muñoz, Jose, *Muño* en revista *U*, el hijo de Ulrich,13, Barcelona, Camaleón, 1998
- Muñoz, Jose/Nine, Carlos/Loiseau, Carlos, *Entrevista con Jose Muñoz en Caloi en su tinta*, Canal Siete, 1993.
- Muñoz, Jose/ Nine, Lucas, *Entrevista con Jose Muñoz*, Revista Sacapuntas, Buenos Aires, ADA, 2009.
- Nine, Carlos, *Entrevista en Tinta Roja* (Primer ciclo sobre artistas plásticos argentinos y su relación con el Tango) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GFoKhlvhlfg> , 2010.
- Nine, Carlos, *Entrevista en Patrimonio Vivo* (Escuela General Belgrano) Coordinado por Nahuel Rando disponible en https://www.youtube.com/watch?v=f-RI3KXE_MY , realizado en 2009.
- Nine, Carlos, *Entrevista en Sin Globos en la Boca* (escuela de artes visuales Martin A. Malharro), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fn0PjiH55io>, Mar del Plata, 2014.
- Oslak, Oscar, *Merecer la ciudad*, Buenos Aires., Cedes-Humanitas, 1991.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires., Planeta: edición especial para La Nación, 2001.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, Buenos Aires. Losada, 1954.
- Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana*, Madrid, MNCARS, 2013 (selección).
- Reggiani, Federico, *Fierro, historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina* en revista *Trampas de la comunicación y la cultura*, año 2, marzo de 2003, La Plata, UNLP, Facultad de Periodismo y comunicación social.
- Rivera, Jorge, *Los bohemios*, Buenos Aires., CEAL, 1971.
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano Carlos, *Conceptos de sociología literaria*, Centro Editor de América Latina,1993.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires., CEAL,1967.

- Sasturain, Juan, *Breccia el viejo: Conversaciones con Juan Sasturain*, Buenos Aires, Colihue, 2012.
- Sasturain, Juan, *El Domicilio de la Aventura*, Buenos Aires., Colihue, 1993.
- Sasturain, Juan, *Continuará. Las distintas caras de Alberto Breccia*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=-6J_5YrjaY, Buenos Aires., Canal Encuentro.
- Sasturain, Juan, *Continuará. Carlos Nine, Clasicismo Surrealista*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=faVeZzyHhRo>, Buenos Aires., Canal Encuentro.
- Sasturain, Juan, *Continuará. Visiones de los 80 (de la dictadura a la actualidad)*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5gF6AfhdI9I>, Buenos Aires., Canal Encuentro.
- Scolari, Carlos Alberto. *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires. Colihue, 2013.
- Silvestri Graciela: *Apariencia y verdad* en Revista *Block*, Número 5, 2000.
- Silvestri, Graciela y Gorelik, Adrian, *Ciudad y Cultura urbana, 1976-1999, El fin de la expansion* en Romero Luis Alberto y Romero Jose Luis, *Buenos Aires: Historia de cuatros siglos*, Altamira, 2000.
- Steimberg Oscar, *Leyendo historietas*, Nueva visión, 1977.
- Trillo, Carlos/ Saccomanno, Guillermo, *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires. Ediciones Record, 1980.
- Turnes, Pablo, *Recordando al viejo: Entrevista con Jose Muñoz*, en revista on line *Entrecomics*, 2013.
- Vázquez, Laura, *El oficio de las Viñetas: La industria de le historieta argentina*, Buenos Aires, Pai dos, 2010.
- Vázquez, Laura, *Fuera de Cuadro: Ideas sobre historieta*, Buenos Aires, Agua Negra, 2012.
- Vázquez, Laura. *Cuadros y márgenes: los lazos entre historieta, arte y cultura*. En *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus limites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2006.
- Viñas, David, *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires., Lorraine, 1974.