

Trayectoria cultural popular y producción artística de Jorge Julio López



Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

sferreyra@campus.ungs.edu.ar

Fecha de recepción: 18/4/2025

Fecha de aceptación: 19/6/2025

Resumen

El presente artículo aborda la dimensión artística y cultural del testimonio de Jorge Julio López. La figura de López adquiere notoriedad pública cuando desaparece por segunda vez el 18 de septiembre de 2006, mientras participaba como querellante del juicio por genocidio al comisario Miguel Etchecolatz. Lo que nos interesa aquí profundizar es la faceta artística tanto de su declaración oral como de los textos y dibujos que produce sistemáticamente entre su primera y su segunda desaparición. En primer término, nos detendremos en la singularidad de su testimonio en términos de actuación y relacionaremos su modo de testimoniar con el procedimiento brechtiano de “citar el gesto”. En segundo término, abordaremos algunos textos y dibujos que se encuentran compilados en el libro *Jorge Julio López. Memoria Escrita*, específicamente, el texto en el que López recoge testimonios de vecinos de La Plata sobre el modo en el que los militares se deshacían de los cuerpos de los asesinados en centros clandestinos de detención y la “galería de villanos” que López compone realizando caricaturas de represores y torturadores. Analizaremos algunas de las formas, procedimientos y recursos que utiliza en su proyecto artístico, entendiéndolos como elementos insoslayables de una poética popular.

Palabras clave: Jorge Julio López, cultura popular, actuación, caricatura.

Popular cultural career and artistic production of Jorge Julio López

Abstract

This article addresses the artistic and cultural dimension of Jorge Julio López's testimony. López's figure gained public notoriety when he disappeared for the second time on September 18, 2006, while participating as a complainant in the genocide trial of Commissioner Miguel Etchecolatz. What we are interested in exploring here is the

artistic side of both his oral testimony and the texts and drawings he systematically produced between his first and second disappearances. First, we will examine the uniqueness of his testimony in terms of performance and relate his way of bearing witness to the Brechtian procedure of “quoting the gesture.” Second, we will address some texts and drawings compiled in the book *Jorge Julio López. Memoria escrita*, specifically the text in which López collects testimonies from residents of La Plata about how the military disposed of the bodies of those murdered in clandestine detention centers and the “villains gallery” that López compiles by creating caricatures of repressors and torturers. We will analyze some of the forms, procedures, and resources he uses in his artistic project, understanding them as essential elements of popular poetry.

Keywords: Jorge Julio López, Popular Culture, Acting, Caricature.

Currículum

Doctora en Teoría e Historia de las Artes y Magister en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde coordina desde 2015 actividades de docencia, investigación y gestión en torno a la figura del espectador. Participa de proyectos de investigación financiados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Es autora del libro *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino* (2019) y varios artículos publicados en revistas especializadas.

Trayectoria cultural popular y producción artística de Jorge Julio López

Pocas personas saben que el legado de Jorge Julio López abarca no solo los muchos datos que aportó sobre los centros clandestinos de detención en los que estuvo –datos que sirvieron para condenar por genocidio al comisario Miguel Etchecolatz- sino también una producción artística que se despliega en varios lenguajes: el relato, la caricatura, la historietita y la actuación. López no era escritor, ni historietista, ni actor. La mayor parte de su vida fue obrero de la construcción, aunque también se dedicó en algunos momentos de su vida a tareas de campo. A mediados de la década del setenta, participa de las actividades de la Unidad Básica Maestre, un local peronista con sede en el barrio donde López residía con su familia: su esposa Irene y sus dos hijos. En la unidad básica se dedicaba a organizar actividades deportivas para los niños, participaba de los debates y de vez en cuando realizaba tareas de inteligencia. La noche del 27 de octubre de 1976 López es arrancado de su casa en un operativo comandado por Miguel Etchecolatz, operativo que dura varias horas y se despliega por algunos barrios aledaños a la ciudad de La Plata, desde ese día y por varios meses estará detenido desaparecido en varios centros clandestinos de detención cuya ubicación reconoce, entre ellos El pozo de Arana y la Comisaría 5°. El 4 de abril de 1977 López pasa a estar a disposición del Estado en la Unidad Penitenciaria N° 9 de La Plata y el 25 de junio de 1979 es liberado.

Después de haber pasado por la experiencia de la detención clandestina, López regresa a su vida de trabajador y hombre de familia y a pedido de su esposa no habla de lo que vivió durante su cautiverio. Respeta el mandato familiar y durante muchos años no dice una palabra de su vida en cautiverio, no dice nada de lo que vio y escuchó en los lugares donde estuvo detenido, de las personas que conoció allí. No habla, pero en algún momento, secretamente, empieza a escribir y a dibujar, empieza a desarrollar un proyecto artístico oculto en el que condensa aspectos de esa experiencia. Esa producción sale a la luz durante los primeros días de su segunda desaparición, cuando

sus hijos, a pedido de los investigadores, revisan el taller que López tenía en su casa para ver si faltaba algo. En una valija de herramientas con un doble fondo construido por el propio López, encuentran unas carpetas en las que estaban compilados la mayoría de los textos y viñetas que su padre había producido. La mayoría, no la totalidad, porque luego aparecerá otra carpeta compuesta de siete folios que López le encomienda a su otrora compañero de militancia en la UB Maestre del barrio de Los Hornos, Pastor Asuaje. Enterada de la existencia de estos materiales, la singularidad del testimonio que López ofrece en el juicio a Miguel Etchecolatz se resignifica. De eso hablaremos más adelante.

Los materiales que Jorge Julio López deja y la singularidad de su modo de testimoniar permanecen, inexplicablemente, ajenos a la reflexión cultural y estética de nuestro país. Si bien en 2012 el artista plástico Jorge Caterbetti utiliza los materiales que estaban al cuidado de Pastor Asuaje para montar la instalación *Memoria escrita* en 2012 y luego compila esos materiales y los publica en el libro *Memoria Escrita*, editado por Marea ese mismo año, la producción artística de López todavía no tiene la atención que debería en cuanto a su valor estético y cultural. Tanto la instalación como la posterior publicación de los materiales recuperan el carácter testimonial de la producción de López, los textos y dibujos son abordados como soportes de la actividad de recordar. Sin embargo, hay en ellos algo más que testimonio, algo que debería poder ser nombrado sin demasiadas vueltas como una práctica artística en sí misma, una práctica artística autodidacta asociada a una trayectoria cultural popular.

En los textos y dibujos que secretamente realiza, pero también en su testimonio oral, López produce un lenguaje para imágenes que llegan al presente colmadas de lo que Walter Benjamin, llamaría verdadera experiencia¹. La verdadera experiencia es aquella que el filtro de la conciencia desecha, es resto que, aunque no haya sido tratado conscientemente, permanece en imágenes que, como hermosamente señala el dramaturgo argentino Ricardo Monti, son “facetas de ‘otro’ mundo, sustraído a la percepción real, que interrumpen la tersura de la percepción real o la profundizan; ofreciéndose como en una pantalla interna al registro de la mirada interior” (Monti, 1980, pp. 43); en la necesidad de producir lenguaje para esas imágenes habita la potencia de un acto creador. Jorge Julio López decide desplegar esa potencia, decide encontrarles un lenguaje a las imágenes que guardan esos restos de experiencia que se sustraen a la percepción real. Las carpetas con textos y dibujos que oculta en el doble fondo de una valija de herramientas, la pequeña compilación que deja en manos de Pastor Asuaje, la forma singular de su testimonio son la verificación de ese acto creador, son la verificación de una igualdad frente a la producción de sentidos.

López tiene más imágenes de nuestro pasado reciente que las que caben en los datos, tiene imágenes que no pueden ser traducidas sin más a información porque están cargadas de experiencia inefable, y tiene necesidad de comunicarlas. Una de las imágenes recurrentes en el relato oral, en los textos y en las viñetas es la del “mono”, asociada a la figura de Etchecolatz. En efecto, la imagen del mono interrumpe la percepción real de acontecimientos ocurridos en el Pozo de Arana o la Comisaría 5°, la interrumpe y la profundiza, pero no la sustituye. Etchecolatz es condenado por los actos genocidas que realiza, en el devenir de esos actos López se encuentra con la imagen del mono y con algunas formas en las que esa imagen podría ser condensada y comunicada a los otros. Lo que produce extrañamiento cuando uno mira la

1. “Experiencia” es uno de los conceptos vertebrales de la teoría estética de Benjamin. Como casi todos los componentes de su pensamiento, su abordaje se encuentra disperso en distintos trabajos. En este caso lo retomo del artículo “Sobre algunos temas en Baudelaire” cuya referencia figura en la bibliografía. Para un acercamiento más sistemático al lugar de este concepto en el pensamiento benjaminiano recomiendo la lectura de la entrada de “Experiencia”, a cargo de Thomas Weber, del libro *Conceptos de Walter Benjamin*, cuya referencia también se puede encontrar en la bibliografía.

producción de López, su modo de testimoniar, su escritura y sus dibujos no es, como se suele pensar desde el lugar común, la enajenación de una víctima; lo que produce extrañamiento es la potencia emancipadora que exhibe en esas prácticas artísticas. Para compartir las imágenes que cargan con otras facetas de su experiencia –aquellas que producen incomodidad a quien se acerca en los términos de un orden explicador que solo admite lo que puede ser comunicado en términos de información, que reduce las capacidades del observador a la transmisión de datos, a lo que podríamos llamar un relato objetivo de los hechos-, López apela a formas, procedimientos y recursos que selecciona de su trayectoria cultural; la caricatura, la viñeta, el relato policial, el cine de aventuras, el cancionero popular, la picaresca criolla, géneros con los que se fue encontrando a lo largo de su vida, son la caja de herramientas que utiliza para reconfigurar estéticamente su experiencia.

En este artículo analizaremos entonces algunas de las formas, procedimientos y recursos que López utiliza en su proyecto artístico, entendiéndolos como elementos insoslayables de una poética popular. En primer término, analizaremos la forma que López le da al testimonio que realiza en el juicio por genocidio a Miguel Etchecolatz. Relacionaremos esta forma con el procedimiento de “citar el gesto” que Bertolt Brecht reclama para la actuación distanciada. En segundo término, abordaremos algunos textos y dibujos que se encuentran compilados en el libro *Jorge Julio López. Memoria Escrita*; específicamente, el texto en el que López recoge testimonios de vecinos de La Plata sobre el modo en el que los militares se deshacían de los cuerpos de los asesinados en centros clandestinos de detención y la galería de villanos que López compone realizando caricaturas de represores y torturadores. Por una cuestión de extensión no nos ocuparemos aquí de otros materiales como las viñetas que nos fueran aportadas por Ruben, el hijo mayor de López, para una investigación más amplia que espero poder publicar como libro a fines del 2025.

El testimonio

Las imágenes que López incorpora a la trama de su testimonio pueden ser interpretadas, sin causar mayor incomodidad en el pensamiento progresista, como la expresión del horror vivido en los campos clandestinos de detención, el horror opera como justificación de las imágenes y estas pueden asociarse fácilmente a la enajenación, la conmoción, en fin, al trauma. No resulta “natural”, en cambio, entenderlas, en el marco de ese pensamiento, como expresión de una capacidad común a todos que en López emerge de manera imprevista y breve para rescatar en un instante contenidos de experiencia que persisten más allá de los límites que el orden explicador impone en el marco del juicio. Las imágenes entendidas no como evidencia del trauma sino como evidencia de una capacidad puesta en uso; la capacidad de hacer manejable, artísticamente manejable, la experiencia traumática; la capacidad común a todos de adueñarnos de una experiencia por más dolorosa que esta sea y hacer algo con eso, producir algo.

No es usual que el orden explicador y el territorio poético confluyan, en general tienden a excluirse uno al otro. Más extraño aún es que esta confluencia ocurra en el ámbito de la justicia, feudo de lo fáctico. En el testimonio de López las imágenes en torno a lo acontecido durante su detención clandestina no suprimen los hechos, los discontinúan. No es que la información que requiere el caso no esté, está y es fundamental para lograr la condena de Etchecolatz. Pero también hay otra cosa... López apela al saber contar con gestos para hacer ingresar otro orden de experiencia que trae un contenido alternativo a los datos. Un orden de experiencia inefable que forma parte de nuestra existencia, pero que no puede ser comunicado como simple información, que necesita de la creación de un lenguaje para ser compartido.

El registro de su declaración nos permite volver una y otra vez a observar el procedimiento que despliega. Mirándolo declarar ¿Se podría hablar de una forma de actuación del testimonio, en un sentido estético? pienso que sí, y de ninguna manera esa forma de actuación invalida el testimonio, por el contrario, lo ahonda. Si tuviera que conceptualizar esta impresión que me produce el testimonio de López diría que es el testigo que actúa como dice Bertolt Brecht que debe actuar un actor épico, usando el cuerpo como territorio de gestos y los gestos como material citable.

Desde una relación directa y libre el actor deja hablar y moverse a su personaje, él mismo relata. No necesita hacer olvidar que el texto no surge en ese momento, sino que está aprendido de memoria, es algo fijado; carece de importancia pues nadie supone que el actor habla sobre sí mismo sino sobre otros. La actitud es la misma que si hablara de memoria. Cita a un personaje, es el testigo de un juicio. No hay nada que objetar a que resalte que el personaje pronuncia sus palabras en el momento. Su actitud, en total, es un poco contradictoria (si se considera lo que hay y lo que se dice en el escenario): el actor habla en el pasado, el personaje en el presente (Brecht, 2004, pp. 142).

Este fragmento siempre me resultó enigmático ¿Qué quiere decir Brecht con esto de que el actor “cita a un personaje, es el testigo de un juicio” ¿Es que todos los testigos declaran de modo tal que se pueda abstraer de ahí una afirmación tan tajante? ¿todos los testigos apelan al procedimiento de la cita para declarar? Cuando vi por primera vez el registro audiovisual del testimonio de López pude entender qué era lo que Brecht estaba sugiriendo. Cuando dice que el actor cita a su personaje, que es el testigo de un juicio, está pensando en un testigo en particular, un testigo que proviene de los sectores populares, del proletariado diría él. No todos los testigos pueden “citar al personaje”, quienes provienen del pueblo sí, porque ese procedimiento les es propio. A propósito de esta afirmación, una amiga historiadora cuestionaba la idea de que la cita del gesto social fuera un recurso propio de los sectores populares. Mi amiga estaría en lo cierto solo si identificáramos el ejercicio de citar el gesto con la práctica de imitar a alguien. En efecto, en cualquier sector social hay personas que imitan a otras personas, pero eso no implica ni la cita como procedimiento ni el gesto social como contenido. La cita involucra una serie de operaciones: fragmentar, arrancar un elemento de su contexto para romper la relación directa con este, aislarlo. Hacer de ese fragmento algo citable significa hacerlo manejable, exhibir que está siendo manipulado por quien cita y que potencialmente puede ser manipulado por cualquiera. Cuando decimos que lo que se hace manejable a partir de la cita es un gesto, no estamos pensando en poner en evidencia los rasgos que individualizan a alguien (un timbre de voz, un tic, una cierta corporalidad), no, eso sería lo que comúnmente llamamos imitación. En el gesto se cifra un modo de dirigirse al otro, una forma de vinculación: “Un hombre que llama a su dios, dice Brecht, solo será según nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros o en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres” (2004, pp. 281). En este sentido, citar el gesto es hacer manejable el modo en el que alguien se vincula con los otros y con el mundo. En la imitación están presentes los rasgos característicos del imitado, pero no el vínculo que a partir de esos rasgos establece con otros. La imitación de rasgos individuales, en efecto, es una práctica extendida en todo el arco social, lo que es característico de los sectores populares es poner en primer término los vínculos que habitan en los gestos. Utilizando la cita como procedimiento y el gesto como contenido, López salva para su testimonio una cierta fuerza presente en los modos populares de narrar.

¿Qué hace López entonces? exactamente lo que Bertolt Brecht les pide a los actores que hagan: relatar una escena citando el gesto del personaje. No me caben dudas de que López es el tipo de testigo en el que está pensando Brecht cuando refiriéndose

al actor distanciado dice la enigmática frase “cita a un personaje, es el testigo de un juicio”. Cuando señalo esto no estoy diciendo que Brecht le esté dando entidad a lo que López realiza, es al revés, lo que hace López es lo que le da entidad a lo que dice Brecht, lo vuelve comprensible.

En el relato de su cautiverio, López cita el gesto del genocida y con eso realiza una inesperada inversión en el presente del juicio. Narra un episodio que ocurre en el pozo de Arana, episodio en el que él está siendo sometido por Etchecolatz a través de la tortura. En una de la “sesiones” de tortura Etchecolatz, el capanga de los torturadores, reconoce a López y establece con él un diálogo en el que claramente el tópico es el sometimiento. En un centro clandestino de detención en el que previamente se habían encontrado, la picana no había tenido mayor efecto (era a batería, aclara López), entonces Etchecolatz quiere poner de manifiesto que esta vez va a ser distinto, que ahora sí la picana va a hacer su trabajo y se lo dice a López. La mueca animal del genocida, su voz áspera, su tono sobrador y autoritario dominan por un momento la sala judicial². El procedimiento de actuación, la citación del gesto, produce una detención en el continuum del juicio, lo interrumpe. Produce un extrañamiento que desde el registro audiovisual puede leerse en las caras de quienes componen el auditorio y en el dejo de perplejidad que denota la voz de uno de los jueces cuando pregunta “¿Quién decía todo eso?”. También se percibe el extrañamiento del camarógrafo, que intenta seguir los movimientos que acompañan la actuación de López.

En el presente del juicio, es él quién somete al genocida a través de la actuación. Lo manipula como dice Brecht que un actor distanciado debería manipular a su personaje, hace del gesto sometedor de Etchecolatz (algo de lo que, seguramente, el genocida se enorgullecía) algo manejable. El distanciamiento que López construye entre su actuación y el personaje tiene marcas gramaticales: el actor López habla en pasado: “Etchecolatz estaba al costado y desde allá...”; el personaje Etchecoltz habla en presente: “subí, subí un poco más que a este...”.

Detenerme a observar la singularidad del testimonio de López me ayudó a entender que el sentido de distanciar el relato no es, como suele señalarse desde el lugar común, despertar conciencias dormidas; el sentido de distanciar el relato es hacer manejable, para todos, la experiencia de la detención clandestina; experiencia que no se compone exclusivamente de información, sino que está colmado de imágenes. Por eso, podemos decir que la operación que realiza López no es algo de la creación individual, no es una ocurrencia, no es un desvarío, es un recurso propio de los sectores populares, algo que constituye su memoria colectiva. En este sentido es importante entender la diferencia entre imitar a alguien y citar su gesto. En la imitación se recuperan rasgos individuales del otro, en la cita se recupera un contenido social, un orden de experiencia colectivo.

En su testimonio, López descentra el relato sobre la tortura y el exterminio –no narra el efecto de la picana sobre el cuerpo (de hecho, lo subestima), no narra el sufrimiento o la alienación del detenido desaparecido, narra, a la manera de un actor productor, la percepción de una experiencia común a todos: la del gesto dirigido a otro para sostener un vínculo de dominación, de sujeción y de exterminio, una forma de vinculación que es la pura descomposición de relaciones y que solo es posible hacer legible para otro en forma de imágenes.

2. Al momento de la escritura de este artículo, el registro audiovisual de la declaración de López se encuentra completo en el canal de Youtube de la Comisión por la memoria: <https://www.youtube.com/watch?v=MnSUcmqBK1s>.

Textos y dibujos

No se sabe la fecha precisa en la que López empieza a dibujar y a escribir. La Plata, su barrio, Los Hornos, lugares que él transita diariamente se vuelven territorio de unas prácticas que cuando salen a la luz sorprenden: escribir y dibujar. Él había sido un observador atento en los centros clandestinos de detención y sale a buscar a otros observadores que como él guarden imágenes que ayuden a configurar el archivo de una experiencia que no está en las investigaciones periodísticas o judiciales, justamente porque esa experiencia se manifiesta en imágenes fragmentarias que no pueden ser traducidas a información. Le dona a su antiguo compañero de militancia Pastor Asuaje una parte de los materiales que ha producido, una compilación que adquiere organicidad bajo el siguiente título: “Archivo negro de los años en los que se vivía a donde termina la vida y empieza la muerte”³.

El archivo cifra tres aspectos que son especialmente sensibles para López y que tienen que ver con el pasado en común que comparte con Asuaje: el destino que los genocidas le dan a los cuerpos, los crímenes que ocurren en la periferia de La Plata a la vista de diferentes testigos y el asesinato de sus tres compañeros de la Unidad Básica Maestre, Patricia, Ambrosio y Rodas. Se trata de 7 folios que contienen textos y viñetas, que están escritos en el reverso de formularios, folletos y calendarios. Es razonable pensar a primera vista que se trata de una escritura urgente, sin mayor elaboración, un torrente mental “que no respeta secuencias gramaticales del habla y mucho menos de la escritura”, como señala la nota del editor de *Jorge Julio López. Memoria Escrita*. Sin embargo, si observamos de forma más detenida, más profunda, no las limitaciones, sino las capacidades involucradas en la elaboración de estos materiales, nos vamos a dar cuenta que no estamos frente a una escritura urgente sino frente a un proyecto de escritura complejo.

El primer texto del “archivo negro” de López es una crónica sobre la estrategia de los militares para incinerar los cuerpos de detenidos desaparecidos que permanecían enterrados allí como NN. López con un tono de periodismo de investigación sintetiza ese accionar de las fuerzas armadas, sin embargo, como en todos sus relatos, se abre una ventana por la que ingresa un componente fundamental de la trama: las relaciones, los vínculos.

Esto es muy coincidente entre muchos viejos vecinos del barrio y sepultureros y el que más seguro testigo fue el hombre que cortaba el pasto en el propio lugar, yo lo conocía de los años 1953 por ser muy aficionado a jugar a bochas y un día me digo mira gallego un día yo estaba cortando el pasto y 4 tipos tiraron cadáveres en un pozo hecho por una pala tirada por un tractor los dejaron tirados sin tapar hasta que vino uno que sería un capo grande pero de civil En ese interín fue a ver y estaban llenos de pasto y manchas de sangre y vi uno muy parecido a voz era muy parecido pero a fin de abril apareciste y me saqué esa sugestión (Caterbetti, 2012, pp. 50).

López incorpora la anécdota del hombre que corta el pasto en el cementerio, alguien a quien conoce porque comparten la afición al juego de bochas. En algún momento de 1976 o 1977 el hombre, que sabe que López está desaparecido, cree verlo entre los cadáveres que los militares entierran en una fosa común. Finalmente él vuelve a aparecer por el barrio y el hombre “se saca esa sugestión”.

3. Como señalamos más arriba, este material que estamos analizando, se encuentra publicado en el libro *Memoria escrita*. Allí se pueden ver imágenes de los escritos y dibujos originales de López, una transcripción que allana las dificultades de lectura que estos puedan ofrecer, y algunos artículos que sirven de marco y vinculan el material a la obra artística de Caterbetti. Por el momento esos son los únicos materiales de López accesibles a los lectores.

El jardinero le aporta a López una imagen que él no puede eludir en la crónica, la de su propio cadáver cubierto de sangre y pasto en una fosa común. López no elude las imágenes, las incorpora al relato, las hace convivir con los señalamientos y los datos. Los “cremaderos” funcionaban en las cercanías de los centros clandestinos de detención y tenían personas encargadas de hacer el trabajo, a la comunicación de ese dato preciso se integra otra cosa: un orden de experiencia que contiene no solo la verdad de lo acontecido sino también la verdad de cómo fue percibido el acontecimiento.

López reconstruye el acontecimiento con fragmentos de esa percepción; “los gurkas”, “las exclamaciones con acento peruano”, “las monturas prendidas fuego lanzadas a un viejo aljibe”, son imágenes que condensan la experiencia de la cremación de los cuerpos de los asesinados en el Pozo de Arana tal y cómo es percibida por él y por algunos de sus vecinos. En esos mismos términos, apelando a giros de percepción, López nos ofrece un retrato de quien se ocupaba del cremadero en la comisaría de Arana: “El Negro o el Cuco de Arana” quien, escribe, “era alto y usaba grandes bigotes”, un hombre “que vive en algún lugar por las quintas y siempre anda medio oculto y hasta los mismos canas que estaban en este lugar le tenían miedo”. Suma al retrato una anécdota: “Un día pararon un micro 7 en la puerta de la comisaría y salió con una metra y les tiró unos tiros al aire y después les gritaba la próxima les tiro a pegar” (Caterbetti, 2012, pp. 50). “El negro o el Cuco de Arana” se presenta en la crónica de López como el personaje de un western, podemos reconocer en él mucho de los rasgos de la construcción de los villanos en ese género: el tamaño, los bigotes grandes, el miedo que genera entre los de su misma calaña, la temeridad arbitraria. López construye con sus percepciones y las de sus vecinos imágenes estéticas.

Mientras hace su investigación sobre el modo en el que los militares operaban en su localidad, en su barrio, mientras habla con sus vecinos, López piensa en ese hombre, el que se ocupaba de incinerar los cuerpos de los detenidos desaparecidos asesinados en la zona de Arana, y una imagen se proyecta en su pantalla interior; en esa imagen la información que circula entre sus vecinos queda inexorablemente ligada a la figura de los villanos que coprotagonizan algunas de las películas que ve en la televisión con sus hijos los sábados a la tarde.

Resulta muy difícil definir el proceso por medio del cual un acontecimiento experimentado, no imaginado, se une a una imagen de naturaleza estética, que en algún momento de nuestra trayectoria cultural ha pasado a formar parte del campo imaginario, del territorio poético, de nuestra mitología, para formar una nueva imagen que inesperadamente surge. La vinculación del sujeto encargado del cremadero de la comisaría de Arana con algún personaje cinematográfico –personalmente pienso en algún personaje infame interpretado por el actor mexicano Emilio “El Indio” Fernández– sirve para definir a “El negro o el Cuco de Arana”. Solo desde una enorme simplificación podríamos llamar a eso “falsa información”. La nueva imagen se compone de restos de verdadera experiencia que son contenidos de memoria y contenidos de cultura. Lo que López investiga es verdadero; es el peso de su veracidad el que desborda los procedimientos de la información; procedimientos que desde su mirada son funcionales a la repartición policial de lo sensible que, señala Rancière, determina quién sabe y quién no. De qué otra manera que como resistencia a ese orden policial que define Rancière se explica la nota que le dirige a Asuaje, a modo de prólogo del archivo: “Pastor: te dejo esta carta a ver si alguna vez puedes hacer justicia. Yo ya me aburrí de hablar con los derechos humanos, jueces y con la gente de desaparecidos pero me dicen que no pueden hacer nada por que son cosas que dice la gente y casi todo lo vi yo” (Caterbetti, 2012, pp. 67). Las imágenes cargadas de verdadera experiencia, es decir, de la experiencia tal y como fue percibida por él y por sus vecinos, irrumpen en el modo de hacer y de existir de López, son un descubrimiento profundo e ineludible, que lo aleja de las formas comunes de la comunicación. Entonces el pensamiento se

concentra en un intenso y acotado universo que se visita una y otra vez haciendo uso de la trayectoria cultural, poniendo la trayectoria cultural y las prácticas asociadas a ella al servicio del pensamiento. Lo que se hace evidente, entonces, es que para López el problema es crear un régimen de expresión para ese resto de experiencia que el testimonio, tal y como es entendido usualmente, deja afuera. López se apropia de las técnicas de otros oficios, el de escritor, el de dibujante, el de actor, oficios que producen un régimen de expresión. López lleva la experiencia del detenido desaparecido más allá de lo esperable, integrándola a un proyecto creador que es fundamentalmente resistencia. Se resiste a reducir su experiencia a la pura información, lo hace contrayendo la percepción en un dominio artístico, haciendo de ese dominio un umbral entre lo propio y lo común.

La escritura de López es una escritura que se sustrae al cliché, es una escritura que se cuida de no utilizar las palabras del orden explicador, una escritura que deliberadamente elude la solemnidad. Estas decisiones producen una variación en el sistema de producción de discurso en torno a la desaparición, a la detención clandestina, pero también en torno a los modos de relacionarse con la información. López antepone al discurso esperable de la víctima, las experiencias cotidianas de él y las de sus vecinos, antepone el recuerdo de “los que pasaban por ahí”, antepone el relato de un conocido con el que se encuentra en una fiesta familiar. En la meticulosa enumeración de testimonios sobresale el relato de una anécdota del humorista español Gila que López escucha en la radio.

Un día me pongo a escuchar radio y le hacen un reportaje a Gila un cómico español y dice que estando en Argentina fue secuestrado un día lo sacan del lugar lo llevan a un puente los verdugos estaban muy drogados los bajan de un camión y les entran a tirar el se tira al suelo eran 8 3 mujeres y 5 hombres los matan a 7 él se queda tirado despacio levanta la cabeza y ve que se van se saca la venda y ve un puente muy grande recorre muchas cuadras y encuentra a un automovilista que lo lleva hasta un pueblo llamado Cipriano y le dice pedí comida acá no te llevamos porque si me ven con vos arriba corro peligro después lo lleva un camionero hasta la Capital Federal se va hasta el lugar donde tenía la ropa y demás pertenencias y se va para España y después vuelve cuando ya estaba Alfonsín (Caterbetti, 2012, pp. 54).

Según López, en aquel reportaje, Gila cuenta cómo fue secuestrado en Argentina durante la dictadura y de cómo logra escapar de un fusilamiento grupal. Lo que cifra la recuperación de esa anécdota, que aparecen como uno más entre los testimonios de los vecinos, es muy interesante. Gila, en efecto, fue secuestrado en nuestro país junto con los actores Luis Brandoni y Marta Bianchi; pero fue liberado en pocas horas, es decir, no hubo una situación de fusilamiento. ¿Acaso López falsea ese final de supervivencia y huida que registra como un testimonio más de lo que ocurría en los tiempos en los que se vivía “donde termina la vida y empieza la muerte”? La operación que realiza es mucho más compleja. Gila fue secuestrado dos veces: muchos antes de aquel episodio en Buenos Aires junto a Bianchi y Brandoni, había formado parte del ejército republicano español; en aquel contexto había sido tomado prisionero por los falangistas y había logrado huir luego que sus captores lo dieran por muerto en un fusilamiento, después de aquel episodio se instala en Argentina por varios años. López seguramente escucha en la radio las dos anécdotas, la de España y la de Buenos Aires y con componentes de las dos produce una tercera. López recupera rasgos de la anécdota española en lo que tenían de actual en la Argentina de los años setenta: la secuencia secuestro-fusilamiento-muerte o huida. En efecto lo que le aconteció al humorista en la España de Franco, se actualiza como imagen citada en la Argentina de la Junta Militar. Podemos imaginar a López escuchando la radio mientras trabaja, quizá la está escuchando con sus compañeros albañiles en una obra, mientras levantan una pared, o tal vez solo en su taller mientras clasifica tornillos y arandelas. Escucha la

anécdota española que Gila cuenta sin solemnidad, con el histrionismo que lo caracteriza; probablemente el mismo humorista haga referencia a que casi se repite la historia en Buenos Aires. López escucha y las imágenes se enlazan en su pensamiento. De ese proceso que ocurre en el momento en el que escucha, proceso que podría equipararse con el de un espectador que mira una película o asiste a una función teatral, ¿Qué recuperará luego? ¿La exactitud de los acontecimientos o el potencial presente en el enlace de las imágenes? El potencial del enlace que López realiza garantiza el dinamismo genético de las imágenes del pasado reciente que llegan de su cotidianidad, de su barrio. Esta actividad psíquica, sostenida por el compromiso afectivo-emotivo con las imágenes, tiene, dice Gilbert Simondon, su punto culminante en la organización de estas según un modo sistemático de ligazones, evocaciones y comunicaciones; “se produce un verdadero mundo mental donde se encuentran regiones, dominios, puntos clave cualitativos a través de los cuales el sujeto posee *un análogo del medio exterior*, teniendo él también sus obligaciones, su topología, sus modos de acceso complejos” (Simondon, 2013, pp. 26). Ese *análogo del medio exterior* al que se refiere Simondon es lo que solemos llamar “campo imaginario”. Ese campo imaginario es un sistema del que pueden surgir nuevas imágenes a priori de la interacción con los objetos o situaciones que ofrece el medio, imágenes que luego serán modificadas en presencia del objeto o situación y que finalmente ser incorporadas como imágenes a posteriori que funcionarían como reflexividades amplificantes de los acontecimientos y objetos históricos que sirvieron de punto de partida. “El negro o Cuco de Arana” es una imagen amplificante de la persona referida; una imagen enriquecida por su ligazón con otras imágenes que componen el campo imaginario de López.

López inventa al Cuco de Arana, pero aquí la invención no debe ser entendida como falsa sino como productiva: un cambio en la organización de las imágenes, cambio que responde a una nueva sistemática interna y simbólica. López y sus entrevistados, no “inventan” otra realidad, se mueven en capas más profundas de esa realidad que es el destino de los cuerpos, expansiones en donde lo visto se relaciona con lo imaginario, lo mental, lo subjetivo, lo virtual porque, en efecto, nuestras posibilidades perceptivas habilitan esa relación indiscernible, cuando no son limitadas por el orden explicador.

Son esas capas más profundas de realidad las que emergen en la declaración de López, las que emergen también en las caricaturas de los represores que forman parte de los materiales que le deja a Pastor Asuaje. No son los rasgos a la manera de un identikit lo que recupera allí. Es el enlace de dos tipos de imágenes: las imágenes inmediatas de sus torturadores y otras que le llegan del tiempo, del pensamiento, de su trayectoria cultural y que coexisten sin que un tipo de imagen se tenga que subordinar al otro por un supuesto principio de verdad: eso es un acto creador a diferencia de un acto explicador que opera en las capas más superficiales tales como la descripción.

López apela a la caricatura para aislar y mostrar con insistencia el gesto sometedor de los represores. Hacerlos una vez más manejables. No sé a ciencia cierta si López tuvo oportunidad de leer algunas historietas de Dick Tracy en las que aparecía la “galería de villanos” que meticulosamente construía el dibujante Chester Gould, no sé si se encontró alguna vez con los dibujos de Diógenes Taborda. Lo que sé con certeza es que, una vez más, hay algo del pasado de la cultura popular citado en la producción de López; si vemos las imágenes de esas historietas, podemos intuir el enlace.



Dick Tracy



Diógenes Taborda



Jorge Julio López

Si vamos a hacerle honor al trabajo que López se toma para producir todo ese material que eficazmente guarda en el doble fondo de una valija de herramientas, tenemos que seguir nuestra intuición, como siguió él la suya. Es posible que López haya conocido la galería de villanos de Dick Tracy, o algo que la emulara, no podemos asegurarlo, pero podemos intuirlo. Por Ruben sabemos que su padre era un lector ávido de revistas y que les compraba a él y a su hermano las revistas *Anteojito* y *Billiken*, revistas en las que abundaban las historietas. Sabemos también que le gustaban los documentales sobre animales que se emitían por televisión los sábados y domingos a la mañana y las películas programadas en el ciclo “Sábados de Súper Acción” que eran fundamentalmente de aventuras, policiales y de ciencia ficción. Sabemos de su puño y letra que a esas viñetas que producía las llamaba “caricaturas”. Contamos con esa información y no es poco.

Gombrich, el historiador del arte, recupera las reflexiones sobre la técnica de escribir “cuentos en imágenes” que hace Rodolphe Töpffer, un humorista y dibujante ginebrino, en un folleto sobre fisonomía publicado en 1845, es decir en los albores de la historieta. Para este dibujante, el cuento en imágenes aventaja a la literatura en atracción por su mayor concisión y por su relativa claridad, esto le viene de su independencia respecto del referente “real”, de su condición de lenguaje abreviado.

Solo una cosa necesita el narrador pictórico: conocimiento de la fisonomía y de la expresión humana. Después de todo tiene que crear un protagonista convincente y caracterizar a las personas con las que entra en contacto; tiene que expresar sus reacciones, y hacer que la historieta se despliegue en términos de expresiones legibles. [...] La fisonomía práctica necesaria para un cuento en imágenes podría aprenderla un recluso que nunca posara la mirada en un ser humano. Lo único que necesita son materiales de dibujo y perseverancia. Y es que todo dibujo de una cara humana, por muy torpe o pueril que sea, por el mero hecho de haber sido dibujado, un carácter y una expresión (Gombrich, 1979, pp. 293).

Una lapicera y perseverancia es lo que tiene López. Y un archivo de imágenes que quiere poner a disposición de otros. El archivo de imágenes no compite con la realidad, no la desmiente, se vincula con ella no por parecido sino por equivalencia; la equivalencia, dice Gombrich, es el secreto de la buena caricatura: “ofrece de una fisonomía una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado” (1979, pp. 298).

Si miramos con atención la “galería de villanos” de López veremos que lo que produce es lo que dice Töpffer que es imprescindible para la caricatura: un carácter y una expresión. Aquí también tenemos que hacer una distinción parecida a la que

hacíamos más arriba entre gesto e imitación. En este caso, lo que se hace necesario distinguir es el identikit de la caricatura. El identikit es puro rasgo físico, sin expresión y sin carácter; lo que sobresale de las caras de los genocidas, dibujadas por López, no son tanto los rasgos físicos sino la búsqueda de un carácter y una expresión. López experimenta con el trazado de narices, ojos y bocas en busca de equivalencias. Los jefes son dibujados de frente y tienen un carácter circunspecto, esbozan apenas una sonrisa sobradora, en los torturadores rasos en cambio se acentúa una expresión necia: narices de perfil prominentes y ojos demasiado alejados del centro de la cara. Como en la galería de villanos de Dick Tracy, en la de López se puede inferir no solo el carácter de cada personaje sino también algo del vínculo que tiene con los otros.

En los textos y dibujos de López es posible observar lo mismo que observábamos en el registro audiovisual de su declaración: que a través de la producción de imágenes invierte las jerarquías que la condición de detenido desaparecido le imponía. Tanto en el relato oral como en los textos y viñetas que López produce, los genocidas son sometidos a la lógica que el relato del detenido desaparecido crea; una lógica en la que ellos son “víctimas” de una observación profunda, observación de la que surgen aspectos de su existencia que no pueden ser reducidos a la pura comunicación. No por nada Gombrich se refiera a los caricaturizados como víctimas de los caricaturistas.

Bibliografía

- » Benjamin, W. (2012). “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 183-241
- » Brecht, B. (1983). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Caterbetti, J. (2012). *Jorge Julio López. Memoria Escrita*. Buenos Aires: Marea.
- » Gombrich, E. H. (1979). “El experimento de la caricatura” en *Arte e ilusión*. Buenos Aires: Gustavo Gili. 286-309.
- » Monti, R. (1980). “Las imágenes en la creación literaria” en *VVAA. Memoración de Sigmund Freud*. Buenos Aires: TRIEB. 43-47.
- » Rancière, J. (2005). “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- » Shaeffer, J. (2018). *La experiencia estética*. Buenos Aires: la marca editora.
- » Simondon, G. (2014). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.
- » Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.
- » Weber, T. (2014). “Experiencia”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta. 478-525.