

Legitimidad de las representaciones ficcionales: el totalitarismo y el cómic distópico¹

JHON ALEXANDER URIBE MONTES²

Artículo recibido el 23 de septiembre de 2014, aprobado para su publicación el 2 de noviembre de 2014

Resumen

El cómic distópico puede ser una narración ficcional que hable sobre el totalitarismo, donde la misma ficción sirva de distancia entre lo indecible y el conocimiento, la necesidad de imaginar. El totalitarismo y la representación del totalitarismo en el cómic se expresaron durante 1930 en la explosión de los grandes regímenes totalitarios; después particularmente durante las décadas de 1970 y 1980 donde se privilegió la creatividad del autor y su interpretación, e incluso actualmente en el formato de cómic reportajes. Esta aproximación a un conocimiento a través de la ficción, parte de ver las representaciones como expresiones inacabadas que actúan como un sistema provisto de diferentes fuentes: la realidad conocida, la historia contada, pero también el ejercicio creativo, y es allí donde reconocemos, de la mano de Paul Ricoeur, que todo sistema simbólico es configurado por la realidad, así como todo sistema de símbolos contribuye a dar forma a la realidad a la que hacemos referencia.

Palabras claves: Cómic, totalitarismo, identidad, memoria, narración

Legitimacy of fictional representations: totalitarianism and dystopian comic

Abstract

The dystopian comic can be a fictional narrative to talk about totalitarianism, which serve the same fictional distance between the unspeakable and

-
- 1 Este artículo, resultado de investigación, recoge los hallazgos conceptuales del problema del totalitarismo en el espacio del cómic distópico.
 - 2 Comunicador social y periodista de la Universidad de Manizales. Actualmente reside en París donde realizó una maestría en Cultura, Comunicación y Medios Internacionales en la Universidad París 8 y es especialista en sociología y antropología de la Universidad París Diderot. Interesado en la imagen y la filosofía política, sus trabajos han estado involucrados con el cine, el lenguaje audiovisual, las representaciones de la migración y los conceptos de utopía, distopía y totalitarismo. Correo electrónico: jhon.uribe@etu.univ-paris-diderot.fr

knowledge, the need to imagine. Totalitarianism and representation of totalitarianism in comic were expressed in 1930 during the explosion of the totalitarian regimes; later, particularly during the 1970s and 1980s where the creativity of the author and his interpretation was favored, and even today in the form of comic stories. This approach to knowledge through fiction, part of seeing representations as unfinished expressions that act as a system provided by different sources: the known reality, the story told, but also the creative exercise, and that is where we recognize, with Paul Ricoeur, that all symbolic system is configured by reality, and all symbols system helps shape the reality to which we refer.

Keywords: Comic, totalitarianism, identity, memory, narration

¿Podemos aproximarnos al conocimiento de los hechos a través de su representación ficcional? Respondiendo que sí, este trabajo se ancla en la capacidad de la narración para legitimar la representación y analiza la relación entre el cómic distópico y el fenómeno político-social del totalitarismo. Este último un tema en el que existe una mistificación sobre lo indecible, traducida incluso en una no legitimidad de aquello que es representado, convirtiéndose en una exigencia tácita de silencio que llega a dificultar la representación de los eventos totalitarios.

Según Stuart Hall (1996), las identidades se constituyen al interior de la representación y no fuera de ella. Identidades para Hall entendidas como identificaciones en el sentido propuesto por Zygmunt Bauman (2001) “una actividad interminable, siempre incompleta, inacabada y abierta en la cual participamos todos, por necesidad o por elección”³ (p. 175). Hall explicará que la identificación con el mundo es la relación que se establece con los discursos en el medio de múltiples representaciones. Es decir, que las representaciones que hacemos, aquellas en las cuales creemos, forman los discursos que validamos y provocan identificaciones. Aquí nos referimos a la representación de la misma forma como en la semiótica post-estructuralista se habla de la apertura del significado, o sea opuesto al significado completamente estable y fijo, propio de las relaciones verticales del estructuralismo. Esta idea se nutre de los trabajos sobre la deconstrucción y el descentramiento del sujeto propios de filósofos como Derrida y Foucault, quienes hacen referencia a definir las representaciones como inacabadas, en constante movimiento, porque la construcción de sentido es referencial y diferencial.

Las preguntas que podemos hacernos pueden ser, entre otras: ¿cómo narramos aquello que somos? ¿Cómo nos contamos la sociedad? ¿Cómo los otros nos narran eso que creen de nosotros? ¿Cuáles son las representaciones que se expresan mediáticamente en un mundo global y contradictorio?

3 “Un travail interminable, toujours incomplet, inachevé et ouvert duquel nous participons tous ou pour nécessité ou pour élection” (Bauman, 2001, p. 175).

¿De qué hablamos cuando hablamos de la representación?

Si podemos reconocer en parte que la realidad se construye socialmente, entonces también podemos decir que las representaciones son interpretaciones de esta realidad al mismo tiempo que son parte de la realidad misma. Emile Durkheim describió la representación como un modelo de conocimiento compartido y Serge Moscovici la reafirmó como una construcción colectiva. A su vez Pascal Moliner (2001) retoma estos dos teóricos para afirmar: “Una representación es un sistema de conocimientos hecho sobre las tradiciones compartidas y enriquecido por muchas y diversas observaciones, experiencias y prácticas”⁴ (p. 8). Por ejemplo, las representaciones que nosotros podemos tener del totalitarismo son influenciadas por definiciones teóricas, incluso filosóficas; por experiencias y prácticas históricas, especialmente de cara a las guerras, el fascismo, el nazismo, el miedo vivido; evidentemente por la educación y también por estar expuestos a relatos literarios y mediáticos, ya sean documentales o de ficción, que alimentan el paisaje imaginario.

El lenguaje permite acercarnos a la realidad, permite cristalizarla, sin embargo nunca de manera completa, total. En efecto, esta aproximación o representación a partir de la cual se construye la identificación es siempre parcial “como todas las prácticas significantes está sometida al juego de la *différance*”⁵ (Hall, 1996, pp. 16-17). Hall utiliza el término de Derrida, *différance*, para mostrar que siempre se puede modificar las representaciones y el proceso de identificación; más exactamente se nutre de esta especie de articulación entre el interior, es decir, eso que la representación y el discurso definen y, el exterior constitutivo, o sea el otro, los otros, aquel que se excluye.

Moscovici (1989, citado por Moliner, 1996) remarcó que en la representación existe la intercorrelación de tres elementos. Primero la realidad del objeto, eso que conozco. Luego lo que creo conocer del objeto, es decir la subjetividad del observador; y finalmente el sistema social donde existe el objeto, en otros términos, la cultura donde se encuentran el objeto y la persona que lo interpreta. Moliner ve las representaciones como condiciones de lectura, matrices que forman discurso y nos ofrecen maneras de ver el mundo. No obstante, el mismo autor señala que la representación puede imponer un orden, una manera de ver y, en consecuencia, algunas representaciones podrían convertirse en formas de dominación y reproductoras de una ideología. Si tomamos un producto cultural como el cómic, veremos que durante y después de la Segunda Guerra Mundial y los eventos totalitarios que ocurrieron, éste se convirtió en un medio de masas, instrumentalizado por los diferentes bandos. En ocasiones pensado para un objetivo recreativo, de diversión y dirigido hacia un público infantil, este medio gráfico concentraba lectores estando al servicio de las ideologías dominantes y los imperativos nacionales. “El cómic de guerra (aquel producido durante la guerra) fue a menudo, a lo largo del siglo XX, una caja de resonancia de los rumores del mundo al servicio de intereses que le sobrepasaban (propa-

4 “Une représentation est un système de connaissances fait sur les traditions partagées et enrichit par beaucoup et divers d’observations, expériences et pratiques” (Moliner, 2001, p. 8).

5 “Comme toutes les pratiques significantes est soumis au jeu de la *différance*” (Hall, 1996, p. 16)

ganda, estereotipos, antagonismo entre los pueblos, bipolaridad del mundo en la Guerra Fría)”⁶ (Alary Mitaine, 2011, p. 11).

Sin embargo existen también cómics que escaparon a la manipulación de la ideología y de los imperativos, y que constituyen imágenes no solo de su tiempo, es decir del pasado, sino que presentifican y proyectan sus propios discursos. Hablamos de representaciones que son el resultado de un contexto social que las produce, y no un reflejo objetivo de una época. Ideas que circulan al interior de una realidad compleja (Burke, 2001).

El poder de la narración

Las representaciones se hacen escuchar en la narración. El relato, sea histórico, mediático o de ficción, es una unidad discursiva que resume las representaciones. En el relato, la trama es el resumen de un marco cultural complejo, ella organiza las representaciones de los distintos hechos y las situaciones que rodean al individuo o la comunidad. La trama del relato propone un orden y la diversidad de representaciones adquiere un sentido. El resultado es lo que Ricoeur llama identidad narrativa, “La identidad narrativa es el lugar de fusión entre la historia y la ficción. [...] El conocimiento de sí mismo es una interpretación y la interpretación de sí, a su vez, encuentra en el relato, en medio de otros signos y símbolos, una mediación privilegiada; ésta última bebe de la Historia tanto como de la ficción”⁷ (Ricoeur, 1998, p. 298). Apoyándose en la idea de Ricoeur, podemos entender que la comprensión de las cosas que existen pasa por la narración. El narrador o los enunciadores escogen la trama que estructura el relato y éste revela un contenido de diferentes representaciones. El filósofo y semiólogo Jesús Martín Barbero lo expresa de la siguiente manera:

La idea de la identidad narrativa significa que toda identidad se genera y constituye en el acto de narrarse como historia, en el proceso y la práctica de contarse a los otros. ¿Qué es de lo que nos habla la preciosa polisemia en castellano del verbo contar? Pues contar significa narrar historias pero también ser tenidos en cuenta por los otros. En ese sólo verbo tenemos la presencia de las dos relaciones constitutivas. En primer lugar la relación del contar historias con el contar para los otros, con el ser tenidos en cuenta. Ello significa que para ser reconocidos por los otros es indispensable contar nuestro relato, ya que la narración no es sólo expresiva sino constitutiva de lo que somos tanto individual como colectivamente (Martín Barbero, 2001, p. 23).

Los medios de comunicación son proveedores de referencias que construyen imágenes de la sociedad, de las comunidades y del individuo mismo. Pero no se trata solamente de

6 “La bande dessinée de guerre (i.e produite durant la guerre) fut bien souvent, tout au long du XXème siècle, une caisse d’enregistrement de la rumeur du monde au service d’intérêts qui la dépassaient (propagande, stéréotypes, antagonisme des peuples, bipolarité du monde avec la Guerre froide)” (Alary Mitaine, 2011, p. 11).

7 “L’identité narrative est le lieu de fusion entre histoire et fiction. [...] La connaissance de soi est une interprétation, l’interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d’autres signes et symboles, une médiation privilégiée; cette dernière emprunte à l’histoire autant qu’à la fiction” (Ricoeur, 1988, p. 298).

los medios de información masivos, llámense televisión, radio o prensa, o al día de hoy, internet. Hablamos también de la literatura, el cine, las artes en general. En francés existen los términos *média* y *médium* para referirnos, respectivamente, a un medio de difusión de información y un medio de expresión, entendiendo expresión como manifestación creativa, artística, subjetiva. A pesar de que están diferenciados, ambos son términos bastante próximos, incluso desde su etimología (en latín *media* es el plural de *medium*). Actualmente cuando muchos de los muros reverenciadores de la objetividad han sido destruidos, el cine y el cómic por ejemplo pueden ser considerados también un *média*, medio de información, aun cuando la historia los clasifique más como un *médium*, medio de expresión. Igualmente, hoy podemos encontrar revistas de reportajes en cómic e incluso la academia se interesa en ambos, tanto desde las ciencias de la comunicación, como desde el arte y la estética, en general desde las ciencias humanas. Podemos entonces considerar el cómic como un medio de información y de expresión que vehicula representaciones y que no queriendo ser una copia de la realidad, es una interpretación de hechos, de contextos, al mismo tiempo que una creación y no por ello, una interpretación menos legítima. En otras palabras, es un documento que permite contemplar y observar la sociedad en el tiempo, explorar cuáles son y qué nos dicen de la realidad sus representaciones, al punto incluso de reconocernos en ellas o no.

La legitimidad de las representaciones a través de la ficción

El devenir filosófico del siglo XX profundizó las dudas sobre las ideas absolutas en lo que respecta al concepto de Historia y de memoria. De un lado la historiografía, inquieta por expresar las huellas del pasado, encuentra resistencia en autores como Walter Benjamin, Paul Ricoeur, entre otros. Benjamin no veía la Historia como una línea perfecta conducida únicamente por la idea de progreso. Por el contrario, si vemos el progreso como un relato narrado, se desprende que Benjamin ve este concepto de Historia como una catástrofe. En un artículo para la revista *Historien*, Michel Lowy (2003) cita a Benjamin “La catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe. La catástrofe es el continuum de la Historia (W.Benjamin, *G.Schriften*, I, 3, p. 1244)”⁸ (p. 203). El continuum de una Historia contada desde el lado de los vencedores, lo cual lleva a Benjamin a pensar la Historia como un medio para recordar. Él nos habla del pasado que no puede ser conocido de manera fiel y nos dice que toda mirada o interpretación del pasado es en realidad un discurso sobre el presente, es decir, que vemos el pasado del presente, relatos del pasado desde el presente y que, de la misma manera, es necesario observar el presente desde un pasado que no es pasado, sino que es presente. En este caso, la representación del totalitarismo por medio de la mediación literaria o por el cómic no busca defender un carácter histórico, al contrario sus representaciones y sus interpretaciones son una mirada en el tiempo, del pasado al futuro; la representación es siempre presente y esa es una característica fundamental de su legitimidad.

8 “La catastrophe est le progrès, le progrès est la catastrophe. La catastrophe est le continuum de l’Histoire” (Lowy, 2003, p. 202).

¿Pueden estas representaciones, ancladas incluso en la ficción, hablarnos de la Historia? Paul Ricoeur consagra las tres partes de *Tiempo y Narración* para explicarnos que el tiempo del hombre se hace en el lenguaje, en la narración, porque es precisamente en la narración donde se integra y da orden al tiempo que transcurre y al tiempo percibido, al tiempo histórico y al tiempo autónomo. Ricoeur retoma la idea de la filosofía heideggeriana y reconoce *el tiempo* como el escenario en el que tiene lugar la experiencia humana, de ahí que describa el relato como la forma de humanizar el tiempo, de hacerlo nuestro, porque es la acción humana la que se expresa en el tiempo narrado.

El relato histórico, aquel que normalmente pretende ser la Historia verdadera, se relata de la misma manera que cuando narramos un relato de ficción. Los dos se desarrollan en una experiencia temporal donde el tiempo se articula a la narración del relato. Así Ricoeur explica que la Historia tiene una fuerte relación con la ficción, nutriendo la compleja realidad de la experiencia misma y la forma de aproximarse a ella desde el tiempo y el lenguaje, aunque quizás nunca de manera completa. “Al mismo tiempo, desconocemos la distancia que existe entre el relato y la experiencia viva. Entre vivir y narrar lo que se vive hay una diferencia que, por pequeña que sea, se marca. La vida es vivida, la historia es narrada”⁹ (Ricoeur, 1986, p. 15).

La legitimación historiográfica del cómic, cuyo tema es el totalitarismo, puede llegar de la mano de los historiadores cuando este medio se aproxima al conocimiento de los hechos a través de los testimonios y documentos históricos. Algunos ejemplos de este tipo de cómic son *Maus* de Art Spiegelman o la obra sobre la Primera Guerra Mundial de Jacques Tardi. Precisamente estos trabajos demuestran lo que el cineasta y teórico Siegfried Kracauer intenta decir al comparar la utilidad de las imágenes del holocausto con la manera en que Perseo mata a la medusa en el mito griego, es decir mirándola a través de su reflejo. Una metáfora catártica que, no obstante, refleja la validez de las representaciones construidas a partir de reflejos documentales de los hechos. Sin embargo, un historiador, el español Francisco Javier Capistegui (2005), se pregunta si la historia académico-disciplinaria es el mejor argumento para legitimar los discursos gráficos de lo que se ha calificado como inimaginable. Para la historia como disciplina académica, el testimonio podría ser un punto a medio camino entre la imposibilidad de rendir cuenta sobre todo el mal vivido y la imposible recuperación de cada trazo. “Esto plantea, pese a todo, dudas en torno a la capacidad de los cómics para representar el mal que nos transmiten los recuerdos; más aún si en ellos se introduce la ficción” (Capistegui, 2005, p. 254). El historiador español (2005) concluye que la relación con la ficción se justifica si ésta favorece el deber de la memoria. Sostiene que el acto significativo de narrar lo inefable consiste en conservar la memoria. Sin embargo, para comprender la ficción es necesario salir de los límites netamente históricos, con el fin de evitar permanecer prisioneros de éstos.

En una visión heredada del psicoanálisis, se parte del concepto de memoria para llegar a la idea de que un recuerdo no es absoluto sino contextual. Según el psicoanálisis, el subconsciente y el olvido están al interior del proceso de selección que da forma a la memoria. Lo ilustra Jorge Luis Borges en *Funes el memorioso*, la historia de un hombre que recuerda todo y cada

9 “En même temps, on méconnaît la distance que le récit instaure entre lui-même et l’expérience vive. Entre vivre et raconter, un écart ; si infime soit-il ; se creuse. La vie est vécue, l’histoire est racontée” (Ricoeur, 1986, p. 164).

detalle de los eventos que le ocurren en su vida, una especie de maldición, puesto que en lugar de tener poder sobre el mundo, hace que el mundo se le escape, que no tenga control. En el cuento de Borges las percepciones son diversas e infinitas, al mismo tiempo que la expresión es inaprehensible. Si extrapolamos la ficción borgiana, llegamos a comprender que para que la memoria pueda expresarse frente a una cantidad tan grande de información y de correlaciones es necesario escoger, olvidar, clasificar, porque de lo contrario se hace imposible definir y comunicar. Es por esto que representar reconstituye, a la vez que simplifica o reduce. La verdad que conocemos, la verdad del lenguaje, es entonces una verdad parcial. Al respecto Ricoeur (1986) destaca que de la misma manera que la ficción narrativa se construye a partir de referencias reales, históricas, es decir que todo sistema simbólico es configurado por la realidad, así mismo todo sistema de símbolos contribuye a dar forma a la realidad y, por consiguiente, la historia no excluye la referencia creadora del relato de ficción. No se trata de que el pasado sea irreal, "(...) sino que el verdadero pasado es, en el sentido estricto del término, inverificable"¹⁰ (p. 18). Y cuando el pasado es inaccesible, la verdad de este último resta solo una pretensión indirecta del discurso de la historia. "La reconstrucción del pasado es la obra de la imaginación, como lo dijo vehementemente Collingwood. El historiador configura las intrigas que los documentos autorizan o prohíben, pero que ellos por sí mismos no poseen. La historia, en este sentido, combina la coherencia narrativa y la conformidad respecto a los documentos. Esta relación compleja es lo que caracteriza la historia como interpretación"¹¹ (Ricoeur, 1986, p. 18).

En efecto, si el relato histórico es interpretación, a la vez obra de la imaginación que crea una trama y de los documentos que buscan confirmarla, ¿es entonces el relato de ficción una interpretación de una coherencia narrativa que une imaginación y un contexto cultural, histórico, social y documental? Si se utiliza el término usado por Ricoeur «*refiguración*» que intenta explicar la recepción de la intriga construida por el relato, se podría hablar de una refiguración de la realidad, antes que una configuración de la experiencia humana. La realidad es cuando ella es, es decir, ella es en sí misma, en consecuencia la refiguración o la representación del pasado, presente o incluso el futuro. Como lo hace el relato de anticipación distópica, resultaría de un juego complejo entre la referencia indirecta al pasado, el presente y la referencia creadora de la ficción.

La memoria y la Historia utilizan la narración, lo cual las hace a su vez una reducción y una refiguración de la realidad. Mientras el relato histórico busca recuperar la memoria de los sucesos y salvar del olvido la memoria de los hechos, por su parte el relato de ficción se interesa en la memoria del sentido, en la memoria de las ideas, de las experiencias vividas. La ficción está allí para forzar la mirada e ir más allá, para explorar el contexto social y para salvar del olvido la realidad actualizando las representaciones. De ahí precisamente el acercarse al cómic como ejercicio de memoria y permitirse explorar, por medio de sus representaciones, la construcción de sentido.

10 "(...) mais le réel passé est, au sens propre du mot, invérifiable" (Ricoeur, 1986, p. 18).

11 "La reconstruction du passé comme Colling-wood l'avait déjà dit avec force, est l'œuvre de l'imagination. L'historien configure des intrigues que les documents autorisent ou interdisent, mais qu'ils ne contiennent jamais. L'histoire, en ce sens, combine la cohérence narrative et la conformité aux documents. Ce lien complexe caractérise le statut de l'histoire comme interprétation" (Ricoeur, 1986, p. 18).

El totalitarismo y sus definiciones

El movimiento histórico y académico del siglo XX, e incluso el del siglo actual, ha hecho del totalitarismo un objeto de estudio complejo, involucrado en diferentes procesos claves en el devenir mundial: ideología de masas, poder técnico y científico, el racionalismo extremo, la prioridad de los estados nación, la cultura de la confrontación. Como define Marcel Gauchet (2010) es una especie de episodio patológico de la transición moderna. La definición de este concepto va desde la palabra totalitarismo para hacer referencia al sistema que contiene los elementos que comparten los tres regímenes totalitarios: fascismo, nazismo y estalinismo, a la palabra totalitarismos (en plural) para remarcar las diferencias y matices de estos sistemas de dominación que no se desarrollaron ni desarrollan únicamente en tres países, entiéndase Italia, Alemania y Rusia. Tradicionalmente instrumentalizado para oponer una edulcorada democracia liberal Occidental frente al autoritarismo del Este, el concepto del totalitarismo también se plantea en una doble perspectiva: por una parte como “(...) proyecto inédito que nace y se construye sobre la idea de reducir la política a un combate total contra un enemigo total”¹² (Bruneteau, 2011, p. 164), y por otra, como una categoría abierta que revela el uso inquietante y extremo de las ideas filosóficas, del fanatismo y culto de la personalidad y de la voluntad de dominación y poder, frente a la existencia, incluso pasiva, de mecanismos de resistencia de la sociedad. “El uso de la categoría es variable, sin embargo se apoya en lo esencial: la evidencia de un proyecto totalitario que busca erigir una humanidad nueva reduciendo y desapareciendo toda diferencia al interior de una determinada comunidad (nación, clase, raza), (...). El concepto-tipo de totalitarismo no se confunde con la realidad de los totalitarismos”¹³ (Bruneteau, 2011, p. 12).

El totalitarismo emerge como un concepto político de la movilización de masas alrededor de la Primera Guerra Mundial y también frente a los movimientos políticos posteriores. Una primera referencia se encuentra en la adjetivación antifascista durante el régimen de Mussolini, con la cual se hablaba de una concentración de poder de manera exclusiva y total del partido político del líder italiano. Giovanni Gentile, el respaldo filosófico de Mussolini, decía que la concepción fascista del Estado es «*omnicomprensiva*» (Jeffrey C. ISAAC, “Critics of totalitarianism” citado por Capistegui, 2005), lo que significaba que, al no haber valores fuera del Estado, el fascismo era totalitario, porque el Estado fascista interpretaba y desarrollaba totalmente la vida de las personas. La relación se expande después al bolchevismo, estalinismo y al nazismo y durante los años 30, entre las dos guerras y el concepto se convierte, como lo indica Bruneteau, en la representación, concepto-tipo, de una forma de poder total e incluso en una forma de régimen opuesta a la democracia y diferente a lo se conoce como una dictadura.

12 “Il reste indépassable pour caractériser ce projet inédit né et mis en œuvre sous la condition de réduire le politique à un combat total et inexorable contre un Ennemi total” (Bruneteau, 2011, p. 164).

13 “L’usage en est donc souple tout en visant l’essentiel: la mise en évidence du projet totalitaire qui vise l’édification d’une humanité nouvelle par la réduction de toute différenciation au sein d’une Communauté élue (nation, classe, race), et ce dans la singularité de ses voies d’accomplissement. L’idéal-type du totalitarisme ne se confond pas avec la réalité des totalitarismes” (Bruneteau, 2011, p. 12).

Precisamente, para clarificar aquello que caracteriza el totalitarismo, es necesario establecer las diferencias entre algunos regímenes cercanos, tales como la dictadura y el autoritarismo. La dictadura es un régimen con un origen antiguo y tiene una dimensión institucional y transitoria. En la Grecia antigua la dictadura se establece en caso de necesidad, además tiene un carácter temporal y finito por la ley. Sin embargo, la situación es diferente en los regímenes totalitarios, en ellos la dimensión excepcional se impone a la ley y busca perpetuarse. El modelo de dictadura francesa, sea jacobina o bonapartista, no tiene un partido único con una ideología globalizadora, ni tampoco un dispositivo moderno de represión, elementos característicos del totalitarismo. Incluso los regímenes posteriores a las dos guerras, como es el caso de Franco y Salazar en Europa o incluso Pinochet en Chile, utilizaron prácticas totalitarias. Sin embargo estos querían conservar el poder del Estado contra la sociedad y no pretendían “crear un hombre nuevo refundando la sociedad en el Estado, como es el caso del nazismo y del fascismo”¹⁴ (Bruneteau, 2011, p. 122). Este es precisamente el riesgo que superó Juan Linz en 1964, cuando en una época donde aún se pensaban las relaciones internacionales como un enfrentamiento entre el lado bueno y el lado malo del mundo, propuso el concepto de autoritarismo para definir los regímenes como el de Franco en España, facilitando la tarea de no confundirlo con sistemas totalitarios en construcción¹⁵. Clarificar la definición de estos conceptos es importante porque no se trata de minimizar ni de reducir el significado de sus alcances, sino de conservar una neutralidad axiológica que permita diferenciar y entender los términos en su complejidad. “El autoritarismo impone a los hombres una rendición parcial y el totalitarismo busca una rendición total”¹⁶ (Philippe Beneton, citado por Bruneteau, 2011, p. 10). Se está hablando de una diferencia de naturaleza y no de una realidad menos dolorosa, como si hubiese un parámetro para medir el dolor social. Así el autoritarismo no está interesado en hacer la revolución, pero pretende conservar el poder. El totalitarismo por su parte tiene el poder para hacer la revolución de la mano de un proyecto ideológico totalizador de la sociedad y, además, rechaza el pluralismo concentrando todo el poder y eliminando sistemáticamente la diferencia como rasgo de humanidad.

Contrariamente a lo que indica Karl Popper en *La sociedad abierta y sus enemigos*, el totalitarismo no sería otro episodio más de un conflicto persistente en la historia entre la sociedad cerrada, indiferenciada, orgánica y la sociedad abierta, liberal, diferenciada, que emerge durante los periodos de tensión y cambio de la civilización (Popper, 1979). El hecho de encontrar elementos o prácticas totalitarias en la historia o de reconocer, por ejemplo, que algunos miembros del Nacional-Socialismo fueron lectores apasionados e inspirados por la filosofía de Platón, no borra las relevantes diferencias entre el dispositivo implementado

14 “Créer un homme nouveau en fondant la société dans l'état, cas du fascisme et du nazisme par exemple” (Bruneteau, 2011, p. 122).

15 “[Los regimenes autoritarios son] sistemas politicos caraterizados por un pluralismo politico limitado, no responsable, desprovisto de una ideología dominadora elaborada, pero reposando sobre una mentalidad característica, sin una voluntad de mobilizacion extensiva ni intensiva sólo a ciertos momentos de su desarrollo, y en los cuales un lider o en ocasiones un pequegno grupo ejerce un poder en el que los limites formales son mal definidos, aunque ellos sean previsibles” (Linz, 1964, p. 255).

16 “L'autoritarisme impose aux hommes une reddition partielle, et le totalitarisme vise à une reddition totale” (Philippe Beneton, citado por Bruneteau, 2011, p. 10).

por un sistema totalitario y en el tipo de control que se ejercía en una ciudad antigua griega o que se ejerce en un régimen autoritario o en una dictadura. Esto no quiere decir que el totalitarismo no refleje una oposición entre la sociedad cerrada y la sociedad abierta, o que la voluntad política de estos regímenes no contiene ideas filosóficas que movilizan su discurso o que pueden ser simplificadas y utilizadas de manera maniquea. Sin embargo, el totalitarismo no es producto de un determinismo histórico, al contrario, está ligado al contexto, a las formas y contradicciones de la sociedad moderna.

Efectivamente en Europa, el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, las sociedades se caracterizaron por la fuerza del individualismo liberal, capitalista, confrontada a la aparición de ideologías revolucionarias, nacionalistas, deseosas de una unidad que rompiera la excesiva libertad de la modernidad. Por supuesto, el paisaje de frustración y brutalización producto de la guerra, que reduce las relaciones entre los hombres a la lógica de la revancha y a la dualidad amigo-enemigo, evidenció una crisis de la representación política que vació de legitimidad la democracia representativa y alimentó la noción de un Estado orgánico.

La concepción del totalitarismo y su singularidad fue debatida durante los años 50 en el trabajo de autores como Hannah Arendt y Carl Friedrich, y en la actualidad la discusión se ha enriquecido gracias a la exploración de los sociólogos y al análisis más abierto de historiadores y filósofos. La tercera parte de *Los orígenes del totalitarismo*, obra de Hannah Arendt, describe y caracteriza el totalitarismo en el gobierno de la Alemania Nazi y en la Unión Soviética stalinista. Los dos referentes citados por Arendt se transforman en arquetipos de gobierno totalitario. Para la filósofa, el totalitarismo se distingue por una concentración de poder construida sobre la dominación de masas que, a su vez, es resultado de la utilización omnipresente de la propaganda, de la eficacia y disciplina de un partido político, de las organizaciones paramilitares y de los adeptos que filtran, ordenan y controlan la realidad exterior para impedir que mine el proyecto totalitario. Una dominación que se completa con una burocracia de la violencia, lo que Arendt define como la esencia del totalitarismo, porque expresa la promesa del proyecto ideológico, que según ella, no es otra cosa que crear una sociedad sin clases, donde la búsqueda de una pureza de la raza lleve a las masas contra un enemigo total.

De otro lado, los estudios comparativos del politólogo Carl Friedrich tratan sobre la democracia constitucional y los gobiernos que se basan en la autonomía de los individuos contra los totalitarismos modernos. Según sus estudios, sin importar las diferencias que los distinguen, los regímenes totalitarios utilizan los mismos instrumentos. De manera que juntando las observaciones empíricas y el análisis teórico del fascismo, nazismo y las experiencias comunistas de China y la URSS, Friedrich concluyó seis ejes comunes de estos regímenes: “una ideología; un partido único típicamente conducido por un hombre; una policía que aterroriza a la población; un monopolio de las comunicaciones; un monopolio de las armas y una economía dirigida y centralizada”¹⁷ (Friedrich et Brzezinski, 1965, p. 253). Estos ejes no son esenciales en un régimen totalitario, pero están relacionados, unos con otros, de manera que se materializan como una gran estructura que reprime todo comportamiento contrario a la ideología.

17 “Une idéologie, un parti unique typiquement conduit par un homme, une police qui terrorise la population, un monopole des communications, un monopole des armes, et une économie dirigiste centralisée” (Friedrich et Brzezinski, 1965).

Del totalitarismo al cómic y del cómic al totalitarismo

Es durante el siglo XX que estos dos universos se cruzan verdaderamente en el marco de un convulsivo contexto histórico. En la guerra, los regímenes totalitarios y dictatoriales ven en el cómic un *médium*, un medio de expresión. Se trataba de expresiones exageradas, de ficciones al servicio de una ideología. Así, como ya se ha dicho antes, en un principio el cómic se convierte en un instrumento de propaganda, una herramienta efectiva gracias a ser concebido como un medio de masas. Aunque sería inexacto llamar *médium* una industria del cómic que, para la época, exige el anonimato de los guionistas y diseñadores usurpando la paternidad intelectual del autor, característica esencial de la expresión contenida en el término *médium*. Sin embargo, es clara y conocida esta primera relación que se establece entre totalitarismo y cómic, basada entonces en la construcción y difusión tanto de estereotipos, como de antagonismos.

El cómic estadounidense de los años 40 y 50 es el gran ejemplo, "(...) el cómic se dedica a alimentar el fervor patriótico de sus lectores. Los superhéroes, en particular, vuelven ridículos los personajes de Hitler, Mussolini y Tojo"¹⁸ (Conroy, 2009). Así mismo vemos manifestaciones como: los personajes japoneses dibujados de manera racista, con la piel amarilla y los ojos rasgados miopes; portadas de las revistas con cada superhéroe dándole un golpe a Hitler; o la caracterización de Superman como el súper hombre que colocaría fin a la guerra. En general la caricatura del bien contra el mal, donde el bien es representado por la bandera y la libertad estadounidense, y el mal toma forma en los líderes y símbolos de los regímenes totalitarios.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, y hasta los años 70, el cómic que ilustraba el fenómeno de los regímenes totalitarios da cuenta de los eventos traumáticos en expresiones conocidas como *cómic war*¹⁹ y en los relatos de guerra que narran una visión retrospectiva de la misma bajo una lógica de diversión, con la figura heroica del soldado viril, que eran destinados a un público de hombres jóvenes.

Viviane Alary y Benoit Mitanie son investigadores interesados en el cómic y su relación con la historia. Ambos son coordinadores de una obra colectiva (2011), *Lignes de Front* (*Líneas de Frente*), en la que hacen una división de la relación entre el cómic, la guerra y el totalitarismo: un primer momento que parece dar prioridad al enunciado y un segundo en el cual el interés es la enunciación. Por consiguiente esta primera producción del cómic, dominada por la propaganda y las aventuras de guerra, demuestra la importancia del enunciado, para lo cual es más importante el mensaje antagonista y estereotipado que la huella del enunciadador.

En 1970 hubo un cambio narrativo que obedeció principalmente al reconocimiento que la industria hace a los artistas, dándoles el estatus de autores y emancipándolos de los lectores infantiles como el tradicional blanco histórico, para dirigirse a un público más adulto. Esta emergencia narrativa se interesa en la enunciación, es decir sobre aquello que el enunciadador quiere decir y cómo lo quiere decir. "Los relatos en los que prima la enunciación parecen marcados por lo subjetivo, lo memorial y lo artístico, dejando el todo, a menudo, bajo un

18 «(...) s'attache à nourrir la ferveur patriotique de son lectorat. Les super-héros, en particulier, tournent en ridicule Hitler, Mussolini et Tōjō ». (Conroy, 2009).

19 En el universo del cómic es el nombre dado a las aventuras de guerra después de los años 50 y hasta 1970.

sentimiento de desconfianza y recelo al encuentro del discurso y del evento bélico. En estos relatos el individuo triunfa sobre lo colectivo, la memoria domina la historia, el sufrimiento particular predomina sobre el sentido de sacrificio y de heroísmo; el belicismo a todo precio cede al pacifismo y del acto de guerra solo queda el hombre combatiéndose a sí mismo, envuelto en el seno de una tormenta que lo supera y de la cual él sería un voluntario del pasado”²⁰ (Alary-Mitaine, 2011, p. 13).

Al interior de este primer momento del cómic, que privilegia la configuración de la enunciación, asistimos a dinámicas de legitimación historiográficas diferentes en la relación que sostienen cómic y totalitarismo. Frente a las dudas de los historiadores sobre el carácter serio del cómic para narrar eso que se considera como indecible e inimaginable, las experiencias de diferentes autores han demostrado que no es solo posible narrarse, sino que también es deseable que se narre en el cómic, como en todos los otros mecanismos de representación, por ejemplo la literatura y el cine. Aquel razonamiento en el que únicamente los muertos podrían dar testimonio de los eventos horribles sucedidos en el marco de un régimen totalitario como el nazi, ha sido discutido por algunos filósofos, entre ellos Giorgio Agamben quien advierte dos peligros : la mistificación de lo indecible y el deseo de un conocimiento y una comprensión total de los hechos. El primer peligro nos condena al silencio, a la distancia de la indiferencia; el segundo es un imposible teórico y práctico, prolonga la tortura y nos hace ciegos de cara al presente. Agamben, sin embargo, encuentra en el testimonio, sea directo o indirecto, una manera ética de construir la narración y de superar la mistificación frente a los dispositivos totalitarios. De manera similar Didi-Huberman, hablando sobre la fotografía, rechaza también la imposibilidad de la representación, porque nada de lo que es inimaginable nos prohíbe imaginar. “Si el horror de los campos de concentración desafía la imaginación, entonces ¡cuán necesaria nos será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a esta experiencia!”²¹ (Didi-Huberman, 2003, p. 49).

Existen algunos cómics de referencia como *Maus* de Art Spiegelman, quien en 1971 construye una yuxtaposición organizada de imágenes, con el fin de constituir una secuencia narrativa²² a partir del testimonio de su padre sobre el Holocausto. *Maus* conserva la memoria a través del mensaje del testigo, transmitido por un ejercicio múltiple, es decir, de la experiencia directa de su padre al recuerdo; del recuerdo al testimonio; del testimonio al texto y, después, a la representación gráfica que tiene la particularidad de transformar los personajes en ratones, gatos y cerdos. Esta especie de metonimia del prisionero-testigo y los captores va a permitirle a Spiegelman, testigo del testimonio de su padre, tomar la distancia que requiere para evocar

20 “Les récits dans lesquels le primat est donné à l'énonciation apparaissent comme marqués par le subjectif, le mémoriel et l'artistique, le tout étant souvent subsumé sous un sentiment de défiance et méfiance à l'encontre du discours et de l'événement guerriers. Dans ces récits, l'individu triomphe sur le collectif, la mémoire domine l'histoire, la souffrance particulière l'emporte sur le sens du sacrifice et de l'héroïsme, le bellicisme à tout crin cède au pacifisme et de la geste guerrière ne reste guerre que l'homme livré à lui-même, pris au sein d'une tourmente qui le dépasse et dont il se serait volontiers passé” (Alary-Mitaine, 2011, p. 13).

21 “Si l'horreur des champs défie l'imagination donc il nous sera nécessaire chaque image arrachée à cette expérience”.

22 Definición del cómic propuesta por Jean-Noël Lafargue en su libro *Entre la plèbe et l'élite* (*Entre la plebe y la élite*).

el horror de los hechos, lo cual le ayuda a revelar con dignidad las consecuencias que tuvieron esos eventos sobre su propia vida.

Otro ejemplo más reciente de la construcción del relato a partir de la experiencia directa es el cómic *Une jeunesse soviétique* (Una juventud soviética) de Nikola Maslov, un relato del 2004 que muestra el totalitarismo cotidiano en la vida del autor durante los dos decenios anteriores a la caída de la URSS. Este cómic combina la experiencia vivida con la transmitida y las une a la voluntad del relato mismo de evitar la desaparición de la persona como individuo (Capistegui, 2005).

La legitimación por medio del testimonio da la posibilidad de descubrir cómics en los que el testimonio es indirecto o en los que se combina una forma directa-indirecta. Estos cómics se apoyan sobre una significativa documentación y además pueden tener testimonios. Dos ejemplos son *Yossel* de Joe Kubert y *Auschwitz* de Pascal Croci. En *Yossel*, el autor, de origen judío polaco y quien llegó con su familia a los Estados Unidos en 1926, cuenta una ucronía, un relato ficcional donde se pregunta qué le hubiera ocurrido de no haber salido de Europa. Para construir el relato Kubert utilizó el testimonio de sus padres, diferentes textos de su familia, y se ayudó de documentación histórica. Esta enorme recolección de material también la utilizó Pascal Croci para diseñar *Auschwitz*, un cómic donde realiza un informe de diferentes genocidios. En un epílogo del cómic Croci afirma “yo no realizo un documental, no tengo nada que probar. Lo que cuento es un episodio de la historia a través de la forma indirecta de la ficción”²³ (Pascal Croci, 2000, p. 51).

Valdría la pena citar la experiencia contemporánea del cómic como un híbrido con el género del reportaje, ya sea de modo autobiográfico, con observaciones participantes o a través de la búsqueda de información y de documentos no manipulados. Se destacan autores como *Margane Satrapi*, *Joe Sacco* o *Guy Delisle*, quienes legitiman sus historias, la mayoría de veces como testigos directos, con la voluntad de comprender y representar los dispositivos totalitarios, apoyándose sobre la historia y una mirada actual. Sacco ha trabajado en Palestina para intentar comprender las fuentes de la inestabilidad en el Medio-Oriente. Él se mezcla con la cotidianidad para observar y entrevistar las zonas de Israel con alta presencia palestina, también la Banda de Gaza, la Cisjordania y Jerusalén del Este. En *Pyongyang* de Guy Delisle, el protagonista es el propio autor quien durante su etapa de trabajo en Corea del Norte permanece rodeado por intérpretes, técnicos y ex militares que controlan sus movimientos, lo cual le sirvió para presenciar cómo el ciudadano se consagra al régimen de manera total. “Ya sean diferidos, transmitidos por personajes interpuestos o incluso fruto de la experiencia directa de la guerra, estos testimonios son escritos y diseñados con el objetivo de dejar un rastro”²⁴ (Alary-Mitaine, 2011, p. 11), el de dar cuenta de la experiencia de la guerra y de la experiencia totalitaria.

Por una parte, el testimonio legitima de una manera historiográfica el relato puesto en escena por el cómic. Por otra, la creación alrededor de este testimonio y la ficción misma son también legítimas, no del lado de la historia estricta de los hechos, pero sí del lado del conocimiento de las ideas, de las representaciones y de la memoria del sentido. Porque, como

23 “Je ne réalise pas un documentaire, je n’ai rien à prouver. Je raconte un épisode de l’histoire par le biais de la fiction” (Croci, 2000).

24 “Qu’ils soient différés, transmis par personnages interposés ou encore fruit de l’expérience directe de la guerre, ces témoignages sont écrits et dessinés dans le but de laisser un trace” (Alary-Mitaine, 2011, p. 11).

dice Didi-Huberman, todo esto que imaginamos, todo aquello que observamos, leemos o escuchamos nos da forma (2004). Nosotros somos una acumulación de referencias, de representaciones que el saber no puede negar porque, además, este fuera de campo llamado ficción también nos pertenece y nos constituye.

La ficción y el universo distópico del cómic

El siglo XIX tuvo como protagonista del relato ficcional al hombre de la revolución industrial, es decir, al inventor, al constructor. La revolución de la técnica traería consigo la promesa de progreso para todos. Julio Verne narra esta pasión por las grandiosas máquinas. Máquinas que acompañaban al hombre en la aventura por un mundo que, a partir de ese momento histórico, se avizoraba sin fronteras. Con el tiempo algunos autores, como por ejemplo Albert Robida, contaron el impacto que tuvieron todas sus invenciones en la vida social, pues incluso como inventores llegaron a ser escépticos de un cambio en la sociedad y en la política, y se mostraban preocupados de las ventajas del progreso científico y de la industrialización. La ciencia ficción se desarrolló como una reflexión sobre estas máquinas, las cuales eran vendidas como elementos del progreso y que además alimentaban los sueños utópicos del siglo XIX.

Más tarde llegaría el siglo XX y las expectativas aumentarían. El discurso utópico ve el siglo XX como el tiempo de la materialización de la promesa hecha por su predecesor, aquella que sostenía que frente a un mundo injusto y desigual, el control de la naturaleza y el poder de la creación técnica y tecnológica originarían un mundo mejor. Sin embargo la promesa se incumplió:

En el siglo XX asistimos a un derrocamiento; no se escriben más utopías, el pesimismo reemplazó el optimismo y la angustia y la desesperanza reemplazaron la esperanza. El viaje se hace en el tiempo más que en el espacio. Entre las obras y escritores más conocidos podemos citar a Zamiatine quien escribe, *Nous autres*; Huxley, *Brave New World*; y Orwell 1984. El tema de estas novelas es la descripción de un mundo totalitario, como si estuviese anunciado durante el siglo XX el propósito de representar el lado negativo de la utopía, el riesgo que la misma corre si se lee como un modelo de totalización. La distopía sería, como lo destaca Maria Moneti, una autorreferencia crítica de la utopía y no la representación de su final²⁵ (Desbazeille, 2009, pp. 72-73).

El registro distópico al final de los años 60 es el relato construido a partir de los eventos totalitarios, a partir de la desilusión que provocó la promesa incumplida. Es por ello que la

25 "Au XXe siècle, on assiste à un renversement; on n'écrit plus d'utopies, le pessimisme a remplacé l'optimisme et l'angoisse et la désespérance ont remplacé l'espérance. Le voyage se fait dans le temps plutôt que dans l'espace. Zamiatine écrit *Nous autres*, Huxley, *Brave New World*, et Orwell 1984, pour ne citer que les plus connus. L'objet de ces romans est la description d'un monde totalitaire. Comme si s'était affirmé, pendant le XXe siècle, le dessein de représenter le mauvais côté de l'utopie, le risque qu'elle court si on la lit comme un modèle de totalisation. La dystopie serait, comme le souligne Maria Moneti, non pas la représentation de la fin des utopies mais "une autoréférence critique de l'utopie à elle-même" (Desbazeille, 2009, pp. 72-73).

ficción distópica actúa como la imagen desbordada de su tiempo, al punto que podríamos decir que la condición distópica del relato es a su vez testigo de su época. Esta transformación, este cambio de punto de vista en el relato, se manifiesta en una ficción política pesimista que, buscando el mismo objetivo de la utopía, es decir una sociedad perfecta, instala un sistema de opresión absoluto producido por una ideología dominante.

La distopía es un concepto difícil de definir. Primero debemos reconocer su relación con la palabra utopía y es necesario diferenciarla de otros términos que se le asemejan: anti-utopía y contra-utopía por ejemplo. La palabra utopía, inventada por Tomás Moro en 1516 en su libro *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*, abre una ambigüedad que ha alimentado el lenguaje y la ficción. Primero, la utopía se define como un sin lugar, algo que no se encuentra en ninguna parte, derivando de las palabras griegas *ou*, que es una preposición negativa, y de *topos*, cuyo significado es lugar. Sin embargo, utopía igualmente hace alusión en latín a otro neologismo griego citado por More, *eutopía*, formado del prefijo *eu*, que significa bueno, feliz; es decir que utopía también referenciaría un mejor lugar o un lugar de felicidad. De manera que emergiendo como una especie de síntesis, el término utopía refiere al mejor lugar, aquel que alberga lo bueno y que no puede ser o que no ha tenido lugar. A su vez, la palabra distopía del prefijo griego *dys*, connota malo, erróneo, en otras palabras, la distopía es el lugar nefasto, equivocado, todo lo contrario a la segunda acepción de utopía.

La palabra distopía ha sido utilizada también por los alemanes para hablar de anti-utopía. En efecto, las palabras distopía, contra-utopía y anti-utopía son nociones que oscilan entre ellas y que es difícil distinguir. Sin embargo, parece pertinente la consulta que hizo François Rodríguez a Raymond Trousson, miembro de la Academia Real de Lengua y Literatura Francesa de Bélgica, para su tesis de doctorado (2008), en las que el profesor señala las tenues, pero aun así importantes, diferencias entre los términos. Trousson propone distinguirlos situando su aparición en momentos diferentes de la historia. En el siglo de las luces algunos escritores querían reducir el espacio que ocupaba el ideal utópico de la tradición cristiana y por tal razón en sus relatos apoyaban el escepticismo, es decir la anti-utopía. Luego en el siglo XIX emerge la contra-utopía para oponerse al ideal del progreso científico y técnico puesto en duda por la división de clases cada vez más marcada y el fracaso social del progreso. Finalmente el siglo XX verá la distopía como un relato que expresa que la realización de la sociedad ideal termina siendo inevitablemente un infierno. Es decir, que la finalidad y a la vez fatalidad de aproximarse a la utopía es, precisamente, encontrarse con la distopía, con una sociedad en permanente estado de crisis.

En consecuencia el relato de ficción distópica se configura como un ejercicio de memoria de todas las ausencias, la metáfora de un espejo delante de los grandes terrores de nuestro tiempo, "(...) esta narración proclama que la humanidad es responsable de su devenir y que ella debe reaccionar acá y ahora. Por resta razón los relatos distópicos son particularmente reveladores de los fantasmas y angustias colectivas que atraviesan las sociedades occidentales en épocas determinadas"²⁶ (Gouanvic, 1994, p. 34).

26 "(...) il proclame que l'humanité est responsable de son devenir et qu'elle doit réagir ici et maintenant. Pour cette raison les dystopies sont particulièrement révélatrices des phantasmes et angoisses collectifs qui traversent les sociétés occidentales à des époques déterminées" (Gouanvic, 1994, p. 34).

Luego de 1970 los relatos en el cómic son cada vez mas humanos, con dimensiones biográficas, memoriales y testimoniales que revitalizan la ficción en este medio. Es entonces cuando aparecen también relatos ficcionales que no utilizan el testimonio, pero que buscan una especie de proyección espejo colocando en escena características de las sociedades contemporáneas y ofreciendo interpretaciones críticas y/o políticas de la sociedad y su futuro, bajo un escenario de ficción o incluso de ciencia ficción. Más allá de la fantasía, que es muy frecuente en la ciencia ficción en el cómic, en la literatura o en el cine, la nueva perspectiva se aleja de las obras que exponen conquistas intergalácticas y amenazas extraterrestres y en cambio proponen representaciones más terrestres, más históricas, políticas y filosóficas, aun expuestas por un medio de expresión como el cómic, el cual por mucho tiempo ha sido considerado como menor. La categoría de la ciencia ficción es abierta, en ella encontramos diferentes referencias en la literatura: novela científica, de anticipación, cuento filosófico, político ficcional, heroico fantástico u opera espacial. Thomas Louis-Vincent en su *Antropología de obsesiones* (2000) dice sobre la ciencia ficción “(...) debajo de la cubierta de relato lúdico o serio, ella es quizás la mitología del mundo moderno en proceso. Y como toda mitología, ésta se convierte en lugar geométrico de todos nuestros fantasmas, de nuestros fantasmas de todos los tiempos”²⁷ (Louis-Vincent, 2000, p. 164).

El cómic de los años 80 vivió una explosión de producciones de ciencia ficción. El festival internacional del cómic de Angulema nació justamente en 1974 y ha sido reconocido como el festival de cómic más importante de Europa. El certamen entregó durante sus primeros 20 años el Gran Premio de la ciudad y la *Fauve d'or*, a grandes autores de cómics tales como: Moebius²⁸, Gillon²⁹, Forest³⁰, Mézières³¹, Bilal³², Moore³³. Combinando lo fantástico y lo distópico, descubrimos por ejemplo en Francia el famoso Enki Bilal, un yugoslavo que en 1980 comenzará su obra *La Trilogía de Nikopol* y la terminará en 1992. Se trata de un relato que mezcla la fantasía, la poesía y la crítica social en un París fascista en el año 2023. Del otro lado del Atlántico llegó Alan Moore, quien de 1986 a 1987 realiza *Watchmen*, una visión revisitada de algunos hechos históricos con cambios que desencadenan cuestionamientos filosóficos, por ejemplo, en ella los Estados Unidos vencieron a Vietnam teniendo a Nixon como presidente y gracias a la ayuda de un solo héroe con súper poderes, el doctor Manhattan. Además de estas grandes obras del cómic continúan también otros relatos distópicos, menos fantásticos y más de ficción política pesimista, que revelan, como se ha dicho, un sistema de opresión totalizador buscando una sociedad perfecta. Existen obras como *Social fiction* (1978 a 1984) de la diseñadora y guionista francesa Chantal Montellier, o *S.O.S bonheur*, realizado por el guionista Jean Van Hamme y el diseñador Griffo entre 1984 y 1988.

27 “Mais sous le couvert du récit ludique ou sérieux, elle est peut-être la mythologie du monde moderne en-train-de-se-faire. Et comme toute mythologie, elle devient le lieu géométrique de tous nos fantasmes, de nos fantasmes de tous les temps”. (Louis-vincent, 2000, p. 164).

28 1981, Gran Premio de la ciudad de Angoulême ; 1985, Gran premio de artes graficas au Festival de Angoulême

29 1982, Gran Premio de la ciudad de Angoulême

30 1983, Gran premio de la ciudad de Angoulême

31 1984, Gran Premio de la ciudad de Angoulême

32 1987, Gran Premio de la ciudad de Angoulême

33 1989 *Watchmen*, Los guardianes: Gibbons et Moore, Fauve d'Or mejor álbum; 1990, *V de Venganza*: Lloyd et Moore, Fauve d'Or mejor álbum.

Epílogo

Para ilustrar lo dicho anteriormente tomemos como ejemplo un cómic conocido como *V de Venganza*, también del realizador inglés Alan Moore. Realizado a partir de 1981 y finalizado en 1988; este cómic fue publicado parcialmente por la editorial inglesa Warrior y finalmente por DC Cómic en los Estados Unidos. El relato de Moore hace referencia a algunos gobiernos totalitarios de la historia e ilustra un sistema totalitario próximo incluso al teorizado por Hannah Arendt. La trama del cómic podemos resumirla de la siguiente manera: se trata de una sociedad inglesa post apocalíptica que ha sobrevivido a una guerra mundial nuclear durante los años 80 que dejó destruidos a Europa, África y los Estados Unidos. En medio de los efectos climáticos devastadores de la guerra, un partido político fascista toma el poder y a través de una depuración política, social y étnica, busca recuperar la grandeza de Inglaterra. Pero en el año de 1997, cuando el gobierno tiene un aparente control de la sociedad, aparece un individuo anarquista llamado V, quien bajo una máscara, representando el personaje histórico de Guy Fawkes, intenta acabar con todos los símbolos de poder.

Encontramos en *V de Venganza* la idea del orden como un principio de acción y la representación de la eliminación sistemática de la polifonía y de la diferencia con el fin de la supervivencia del hombre total. Esta última como resultado de la fe en la ley de la naturaleza, es decir que solo sobrevive el más apto. Hay en el cómic campos de concentración que son laboratorios de terror y como dirá Arendt “la fabricación del género humano elimina al individuo en beneficio de la especie”³⁴ (1973, p. 290). De este modo Moore configura el dispositivo secuencial del cómic con diferentes elementos bastante elocuentes: primero la concentración del poder en un partido político que en realidad representa un destino que es el proyecto ideológico del partido; segundo, el horror de los campos como la decisión radical de hacer el mal; y tercero, el comportamiento de los personajes como hombres masa, lo cual borra aquello que son como actores sociales.

La representación del totalitarismo en *V de Venganza* es la cristalización del movimiento perpetuo totalitario. En otras palabras, Moore muestra un totalitarismo en completo funcionamiento que ha podido desarrollar herramientas de control más eficaces para la conservación y continuación de su proyecto ideológico. El cómic nos presenta este control a través de la metáfora de un sistema orgánico compuesto por el Ojo, la Oreja, la Nariz, la Mano y la Voz. El Ojo y la Oreja materializan el objetivo de ver y oír todo, son un panóptico del poder y una autocensura debido a la amenaza permanente que provoca la idea de la vigilancia. La Nariz y la Mano se encargan de perseguir y castigar, mientras que la Voz es la propaganda necesaria para uniformizar el pensamiento, conquistar y mantener el destino que la ideología totalitaria construye para los hombres. Sin embargo, en *V de Venganza* el proyecto totalitario, en cuanto que utopía, es por consiguiente inacabado en sí mismo. Moore configura en la representación totalitaria de este cómic la idea de la resistencia como anarquía y como prueba de la disfunción de la máquina, del declive al interior del proyecto totalitario.

En síntesis, cuando el cómic distópico expresa relatos totalitarios, la ficción, en cuanto que es ficción, sirve a la vez de distancia entre lo indecible y lo histórico, pero al mismo tiempo

34 “La fabrication du genre humain élimine l’individu au profit de la espèce” (Arendt, 1973, p. 290).

crea, imagina para conocer. Y he ahí la legitimidad de las representaciones ficcionales. Como cuando el relato de ficción distópica expresa representaciones de los totalitarismos y es portador de su pasado, de un pasado que él no determina, pero que a la inversa es portador de un futuro en potencia, incluso en acción, porque el rastro, en este caso el relato, es una huella del futuro más que del pasado, es decir una reactualización de todos nosotros.

Referencias

- Abou, S. (2002). *L'identité culturelle*. Beyrouth: Perrin Presse de l'Université de Saint Joseph.
- Alary, V; Mitaine, B. (dir). (2011). *Lignes de front: bande dessinée et totalitarisme*. Genève: Chêne-Bourg, Georg Editeur.
- Arendt, H. (1973). *Le système totalitaire*. Paris: Seuil.
- Aumont, J. et Marie, Ml. (2008). *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. Paris: Armand Collin.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- Bélangier, F. (2009). *L'utilisation politique de la mémoire dans le roman 1984 de Benjamin, W.* (1940). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- Bruneteau, B. (2010). *Le totalitarisme: Origines d'un concept, genèse d'un débat, 1930-1942*. Paris: Cerf.
- Bruneteau, B. (2011). *L'âge totalitaire, idées reçues sur le totalitarisme*. Paris: Le Cavalier Bleu.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Caspistegui, F.J. (2005). El totalitarismo en viñetas: ¿banalización del mal o deber de memoria? *Revista Memoria y civilización*, N° 8, [en línea]. Consultado en <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/17743/1/24391735.pdf>
- Conroy, M. (2009). *La guerre dans la BD*. Grande Bretagne: The Ilex press.
- Croci, P. (2000). *Auschwitz*. Paris: Editions de masque.
- Desbazeille, M. (2009). *Ouverture pour le XXIe siècle. Saurons-nous changer de cap?* Paris: L'Harmattan.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma, [traducción de Claude Dubois y Pilar Vázquez]. *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, N° 4. España: p. 280-291.
- Freudberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Friedrich, C. et brzezinski, Z. (1965). *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Harvard: University Press
- George Orwell. [Tesis de maestría]. Université du Quebec à Montreal. [en línea]. Consultado en <http://www.archipel.uqam.ca/2002/1/M10739.pdf>
- Gouanvic, J. M. (1994). *La Science-fiction française au XXe siècle (1900-1968): essai de socio-poétique d'un genre en émergence*. Paris: Éditions Rodopi.
- Hall, S. y Du Gay, P. (comps). (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hermet, G. (2006). Autoritarisme, démocratie et neutralité axiologique chez Juan Linz. *Revue internationale de politique comparée* 1/ (Vol. 13). p. 83-94. Consultado en www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2006-1-page-83.htm
- Lafargue, J. N. (2012). *Entre la plèbe & l'élite: les ambitions contraires de la bande dessinée*. Paris: Atelier Perrouseaux.
- Linz, J.J. (1964). *An Authoritarian Regime: The Case of Spain*. En Allardt. E., (ed.). *Cleavages, Ideologies, and Party Systems. Contributions to Comparative Political Sociology*. Helsinki: The Academic Bookstore.
- Louis-Vincent, T. (2000). *Anthropologie des obsessions*. Paris: L'Harmattan.
- Lowy, M. (2003). Progrès et catastrophe: La conception de l'histoire de Walter Benjamin. *Revista Historein*, Vol 4. pp.199-205.
- Martín-Barbero, J. (dir). (2001). *Imaginarios de nación: Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Mincultura.

- Moliner, P. (1996). *Images et représentations sociales*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Moliner, P. (2001). *La dynamique des représentations sociales*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Moore, A. et Lloyd, D. (1988). *V pour vendetta*. Urban Cómics, Collection Vertigo essentiels (2012).
- Popper, K. (1979). *La société ouverte et ses ennemis, Tomo I : L'ascendant de Platon*. Paris : Seuil.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, coll. GF-Corpus.
- Ricœur, P. (1986). Du texte a l'action, essais de herméneutique II, Paris : Editions du Seuil.
- Ricœur, P. (1988). L'identité narrative. En *Revista Esprit*, n°7-8, 295-314 p.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Collection Point.
- Ricœur, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI editores.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (2007). *Anthologie, textes choisis par Michael Foessel et Fabien Lamouche*. Paris: Seuil.
- Rodriguez, F. (2008). *La société totalitaire dans le récit d'anticipation dystopique, de la première moitié du XXe siècle et sa représentation au cinéma*, [tesis de doctorado] Université Nancy 2, [en ligne]. Consultado en <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc613/2009NAN21030.pdf> consulté mars 2014
- Web lettres, le portail de l'enseignement des lettres. (2002). Utopie, dystopie, Uchronie. [En línea]. Consultado en http://www.webletters.net/spip/article.php?id_article=728