

Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico

Memoire-histoire : la bande dessinée comme espace dialogique

Viviane Alary

Universidad Clermont Auvergne, Francia
COST iCOm-MICs
viviane.alary@uca.fr

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2324-6738>

Resumen: ¿Cómo media la historieta para contar la Historia desde una memoria determinada por un contexto propicio a su expansión? Viendo lo que es nuevo en el modo de contar y fabricar habituales, este artículo ahonda en el análisis de la aptitud y habilidades de la historieta para superar una visión dual, entretejiendo los hilos de la memoria y de la historia en un todo complejo, combinatoria de materiales heterogéneos y multimodales. El artículo se basa en algunas obras representativas del área cultural hispánica. Se hace hincapié en la peculiaridad del anclaje intermedial, en el valor y el tratamiento de las fuentes y el archivo durante el proceso de creación.

Palabras clave: cómic, historia-memoria, aérea cultural hispánica

Résumé : Comment la bande dessinée médiatise-t-elle le récit de l'histoire à partir d'une mémoire déterminée par un contexte propice à son expansion? Examinant ce qui est nouveau dans la manière habituelle de raconter et de fabriquer, l'article se penche sur l'aptitude de la bande dessinée à surmonter une vision duelle par sa capacité à tisser les fils de la mémoire et de l'histoire en un tout complexe, une combinatoire de matériaux hétérogènes et multimodaux. L'article repose sur des analyses ponctuelles d'œuvres représentatives de l'aire culturelle hispanique. L'accent est mis sur la singularité de l'ancrage intermédial, sur la valeur et le traitement des sources et de l'archive lors du processus de création.

Mots clés : bande dessinée, histoire-mémoire, aire culturelle hispanique.

Referencia: Alary, V., «Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. La historieta como vector de memoria. 2. ¿Qué hay de nuevo en el modo de hacer cómic? 3. Enunciación e intermedialidad. 4. Génesis de la contrucción del relato de la memoria.

Mientras se estaba fraguando una nueva era en la escritura de la Historia – la era del testigo¹ – y un campo interdisciplinar ya bien asentado para acoger estudios sobre la memoria,² el campo de la historieta inició en los años setenta del siglo XX, una serie cultural de relatos de la memoria. La investigación sobre la memoria en la creación literaria y en la cultura mediática han ido indagando aspectos que, en diferentes grados, se centran en el manejo de la fuente histórica, en la dimensión pública de la transmisión y en la construcción del relato. Este último aspecto será el punto central de nuestra reflexión, a partir del que aludiremos a los demás, con el objetivo de contribuir al estudio crítico, ya muy relevante, de cómo el cómic va construyendo una memoria social y cultural de la historia en el área cultural hispánica. Contemplándolo como un espacio que acoge voces, imágenes, relatos y puntos de vista entretreídos, no se trata aquí de examinar en qué medida puede ser un espacio de conciliación o de conflicto entre diferentes memorias del pasado – sería otro propósito – sino cómo puede ser un espacio de tipo dialógico,³ donde interactúan memoria e historia de manera correlacionada, con un reparto equilibrado.

1. LA HISTORIETA COMO VECTOR DE MEMORIA

Sin arriesgarnos mucho, podemos acordar que esta serie cultural se inició con relatos como los de Will Eisner⁴ y Carlos Giménez.⁵ Procediendo ambos de la industria cultural del cómic, quisieron realizar obras más personales, con una clara firma autoral y contar la historia de un colectivo narrando lo que habían vivido personalmente como niños. Desde aquel entonces, la historieta se preocupa por la transmisión a un amplio público lector de la memoria de un pasado más o menos remoto. Un pasado que revela, en el caso de Carlos Giménez, unas experiencias traumáticas, contadas desde el punto de vista del niño, directamente ligadas a una historia política, la de la

1 WIEVIORKA, A., *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

2 MESNARD, PH., *Mémoires en jeu, revue critique interdisciplinaire et interculturelle sur les enjeux de mémoire*, <https://www.memoires-en-jeu.com/>.

3 Mijail Batjin y Oswald Ducrot desarrollaron el concepto de dialogismo en sus trabajos sobre la enunciación.

4 EISNER, W., *A Contract with God and other tenement stories*, Baronet Books, 1978.

5 GIMÉNEZ, C., *Paracuellos*, Madrid, Ediciones Amaika, 1977.

España dictatorial de la posguerra y de sus instituciones represivas, en este caso los Auxilios Sociales.

Esta serie cultural se consolidó a raíz de obras como *Maus* de Spiegelman o *Palestine* de Joe Sacco, hasta llegar a ser un fenómeno editorial global en los años 2000. Encontró su formato en el auge de la denominada «novela gráfica», reivindicada por el propio Eisner desde los años setenta. Este importante corpus historietístico del que disponemos se añade al desarrollo de la literatura y las artes audiovisuales centradas en la memoria. Si bien quizá, no alcance en volumen, y a veces en audiencia, a la novela o el cine, la narrativa gráfica desempeña un papel relativamente importante, digno de interés.⁶

El término de memoria histórica, es ahora de uso corriente desde la ley de 2007 en España, por ejemplo, pero también en América Latina, o en el ámbito de la investigación sobre cómic gracias a estudios como el de Isabelle Delorme⁷ que hace de la memoria histórica un género. El historiador Stéphane Michonneau⁸ en sus ensayos, cuestiona este concepto. Utiliza el guion entre ambos términos «historia-memoria», para insistir en una relación de contigüidad, de proximidad sin llegar a la fusión o indiferenciación. En el caso de los estudios sobre el noveno arte contemporáneo, nos parece más pertinente contemplar la historieta como un medio que despliega su propio discurso y praxis sobre la memoria del pasado histórico. Sin constituir un nuevo género con unas pautas establecidas, sí que orquesta su propia música con líneas interpretativas infinitas.

En el ámbito hispano e hispanoamericano, la categoría de narrativa gráfica de la memoria que cuenta los traumas individuales y colectivos del pasado violento y/o dictatorial compone un conjunto mitográfico identificado como tal por el mundo internacional de la historieta y de la investigación. Algunas obras y autores que han gozado de difusión internacional y máxima valoración, como Alberto Breccia, José Muñoz y Carlos Sampayo, Héctor Germán Oesterheld, y más recientemente *El Arte de volar* de Antonio Altarriba

6 Es interesante observar que el estudio de la memoria histórica en el cómic fue decisiva en el desarrollo de la investigación sobre cómic, en particular en el hispanismo francés, después de décadas de una investigación de baja intensidad.

7 DELORME, I., *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle: Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Oeuvres en sociétés. Les Presses du réel, 2019.

8 MICHONNEAU, S., *Un récit mémorable. Essai d'égo-exorcisme historique*, publications de la Sorbonne, coll. Itinéraires-9, 2017.

y Kim⁹ o *Los Surcos del azar* de Paco Roca,¹⁰ por citar a unos cuantos, han contribuido y contribuyen a asentar este corpus en el mercado y las escenas culturales y mediáticas internacionales.

Los historietistas españoles o latinoamericanos no solo trataron la historia de sus países respectivos. Se entretienen en sus relatos los hilos de memorias traumáticas a nivel global. La dinámica de la memoria que es, ante todo, enunciación y transmisión, tiende a ser multidireccional y multidimensional.¹¹ *Pinturas de guerra* de Ángel de la Calle,¹² novela gráfica sobre el exilio latinoamericano en París, resulta representativa de un intento de análisis socio-político de las dictaduras de los años 70-80 en América Latina. El autor despliega en su imponente novela gráfica una memoria multidireccional, al entrecruzar los destinos de unos artistas exiliados oriundos de diferentes países del cono sur y de México, con diferentes contextos geopolíticos y diplomáticos de las naciones occidentales implicadas y un discurso de muchas sombras y algunas luces sobre el papel y función social del arte del siglo XX en un contexto de terror dictatorial.

Si seguimos, por ejemplo, la trayectoria del guionista Felipe Hernández Cava a lo largo de las décadas 1971-2014,¹³ nos damos cuenta de la persistencia del tema de la memoria. El recorrido cronológico nos permite observar que varían los formatos, los géneros, los dispositivos narrativos. Que los estilos gráficos cambian de una obra a otra por la elección de dibujantes diferentes. Pero son relatos siempre muy elaborados, tanto desde el punto de vista narrativo como de la exactitud histórica, con un discurso muy controlado. Parte de los relatos se sitúan en periodos claves de la historia española, de la dictadura de Primo de Rivera al terrosismo de ETA, pero la reflexión incorpora la memoria de la conquista de las Américas, la Segunda Guerra mundial, la guerra de Argelia o recientemente los años de plomo en Italia. La discursividad que vertebra este corpus de obras gráficas se decanta hacia una memoria que enuncia y transmite una mirada crítica, un tanto desengañada pero siempre indignada, reflexiva, no exenta de homenaje, como reacción acerca de los silencios consensuados por la sociedad.

9 ALTARRIBA, A. y KIM, *El Arte de Volar*, Alicante, Edicions de Ponent, Col. Mercat, 2009.

10 ROCA, P., *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013.

11 ROTHBERG, M. *Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Cultural Memory in the Present, 2009.

12 DE LA CALLE, Á., *Pinturas de guerra*, Reino de Cordelia, 2017.

13 GISBERT, J., «El guion de Felipe Hernández Cava», *Tebeosfera, tercera época*, 10, 22-III-2019, https://www.tebeosfera.com/documentos/el_guion_de_felipe_hernandez_cava.html#_ftn2 (fecha de consulta: 01-12-2022).

En esos historietistas españoles que han hecho de la memoria un tema predilecto, vemos cómo sus diferentes obras se hacen eco, y entretejen hilos discursivos intratextuales. Otro autor que hizo de la memoria uno de sus temas predilectos es Paco Roca, que pertenece a una generación que casi no conoció el franquismo. Al finalizarse la era de los testigos directos, a las generaciones siguientes, no les quedó más remedio que recuperar la voz de los últimos testigos en vida. En el caso de Paco Roca y de muchos historietistas, contar se convierte en un proceso de construcción de filiaciones, de lazos emotivos, de identidades individuales y colectivas. En sus obras, establece hilos entre presente y pasado para recrear genealogías colectivas, familiares y personales de diferentes índoles. Su obra ejemplifica el aspecto multidimensional de la memoria y los ineluctables mecanismos del olvido, cuando nos cuenta los efectos de Alzheimer (*Arrugas*), la historia familiar (*Regreso al Edén*), o la de los historietistas del tebeo (*El invierno del dibujante*) y del exilio español (*Los surcos del azar*, *El ángel de la retirada*).

Es de recalcar a estas alturas, la capacidad del medio para dejar constancia de lo fluctuante y cambiante de la memoria y de su tratamiento en relación con el hecho histórico y la experiencia vivida. La memoria es un proceso y se presenta como un milhojas temporal. Es la expresión de una mirada sobre el pasado que cambia según los contextos y lo vivido. En Felipe Hernández Cava, la denuncia del franquismo de los años setenta y noventa (*Francografías*, *El Artefacto perverso*), dejó paso a una visión desengañada (*Las serpientes ciegas*) y una crítica del combate de las izquierdas revolucionarias (*Del Trastevere al Paraíso*, *Las oscuras manos del olvido*). Como lo hemos recalcado en un artículo,¹⁴ si consideramos la serie *Paracuellos* y las fechas de las primeras publicaciones (1977-1982: tomos 1 y 2; 1997-2003: tomos 3 a 6; 2016-2017: tomos 7 y 8), observaremos cómo en los primeros tomos Carlos Giménez optó por relatar el mayor número posible de recuerdos en un espacio limitado, en una apretada cuadrícula sin espacio intericónico. Se adaptó al formato habitual de prepublicación y aprovechó el menor espacio para contar algo que, según opinaba en aquel entonces, no interesaría a nadie. Cuarenta años después, la planificación de la página y sus contenidos demuestran que la mirada sobre el pasado no es la misma. Los primeros volúmenes presentaban una visión directa e impactante de las causas del trauma infantil,

14 ALARY, V., « La bande dessinée contemporaine au rendez-vous de la mémoire violente de l'après-guerre civile espagnole et du premier franquisme », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, 2020, <http://journals.openedition.org/cccec/9342> (fecha de consulta: 01-12-2022).

y se pudo ver en ellos una forma de exorcizar el terror experimentado. A lo largo de las décadas, se dilataron la cuadrícula y la trama narrativa. La evolución hacia un tratamiento más distendido, humorístico y a veces alegre no es, por supuesto, la traducción de una mejora de las condiciones de vida en los Auxilios Sociales. Simplemente, la memoria personal ya no es de la misma naturaleza, aunque el volumen siete incluya las historias concebidas pero no dibujadas en los años 70.

2. ¿QUÉ HAY DE NUEVO EN EL MODO DE HACER CÓMIC?

Es interesante reflexionar sobre cómo esa disponibilidad del cómic para ser vector de memoria modificara el modo de hacerlo, leerlo y difundirlo. La historieta, como sabemos, pasó de ser un arte sin memoria, anónimo, deslegitimado, bueno para leer y tirar, a un arte celebrado como arte de la memoria, con un patrimonio digno de ser rescatado y, a continuación – debido en parte quizá a este cambio de percepción y de condición originaria subalterna – se hizo portavoz de la memoria de las categorías sociales e individuos de los que nadie se preocupaba: los marginados, las víctimas sin voz, los anónimos. A raíz de lo cual, surgieron nuevos tipos de relatos, que combinaron géneros como la autobiografía y la autoficción, la crónica, el reportaje, la ficción histórica, el ensayo, la encuesta detectivesca, etc.

Por otra parte, para entender mejor la complejidad narrativo-gráfica del diálogo entre historia y memoria en el cómic, no se debe olvidar que este medio forma parte de una cultura mediática que se asentó a lo largo del siglo XX y que lo convirtió en un arte a la vez «regador» y «regado». En efecto, desde sus inicios, la historieta se sitúa en la encrucijada entre varias artes y medios (pintura, fotografía y cine, teatro, circo, parques de atracciones, publicidad, novela, prensa, dibujo animado, videojuegos, etc.) y desarrolla en ese momento habilidades, desde las más sencillas a las más sofisticadas, para crear en su seno las condiciones que propicien préstamos entre medios. La posibilidad de combinar fuentes múltiples para crear una unidad, apoyándose en la libertad imaginativa que permite el dibujo,¹⁵ no es algo excepcional sino muy habitual en el cómic.

De esta praxis del medio se beneficia el relato de la memoria, confirmando, como es el caso de *Pinturas de guerra*, una densidad literaria, gráfica y plástica a la obra. Luc Vigier insiste en el carácter multimodal del cómic y en su calidad de «medio dotado de sinergia», al manifestar «una

¹⁵ PEETERS, B., *Génie de la bande dessinée*, Éditions du Collège de France, 2022

capacidad sin equivalente para jugar con todas las interacciones posibles entre la imagen, el texto, la intriga, el guion». ¹⁶ Asimismo, recalca su propensión a ser un medio predador que no vacila en fagocitar su propio pasado e historia. Tal es el caso de *Estraperlo* y *Tranvía*, de Alfonso López, que cuenta la crónica de los años infames de la posguerra, y la violencia política del franquismo, retomando a la legendaria Familia Ulises (de la revista *TBO*) y a los personajes de la revista *Pulgarcito* para reescribir la crónica social dejada incompleta por esos tebeos, liberándola de la censura del momento.

Otro rasgo inherente al quehacer cotidiano de cualquier dibujante y guionista es la búsqueda de datos, la constitución durante las fases preparatorias de archivos personales compuestos de textos, imágenes, fotografías, etc. Cualesquiera que sean los géneros – de lo más ficcional a lo más factual – y el grado de verosimilitud al que se quiere llegar, el trabajo documental y de transposición narrativo-gráfica de los materiales recogidos, es un proceso habitual y su análisis permite entender mejor la obra y su autor, como lo demuestra Pierre Fresnault-Deruelle en sus textos sobre Hergé. El trabajo documental y el jugo intermediático que se le saca son como ambas caras de una misma praxis que conforman una *poiética* (en el sentido de un quehacer, una práctica que condiciona las características de la forma de expresión).

¿Que hay de nuevo entonces en este corpus de relatos gráficos de la memoria? Por lo comentado hasta ahora, sería lógico afirmar que lo que cambia es el modo de tratar el documento y el juego intermedial. Si la historieta es ahora un medio totalmente legitimado para transmitir y abordar cuestiones de nuestro tiempo, ya sean de índole científica o debates de sociedad, incluyendo la memoria histórica, es porque propone contenidos que se apoyan en trabajos preparatorios que incluyen, en su despliegue, la exigencia de exactitud a la que se añade, por decirlo de alguna manera, una búsqueda de rigor científico. Así pues, existe en esos nuevos relatos un nivel adicional de preocupación por el «documento», que no solo sirve para dar realismo a una escena, sino también y sobre todo, por su valor de fuente histórica.

La producción de Antonio Altarriba es bastante representativa: relata la historia familiar, pero con una perspectiva histórica que convierte los dos tomos de *El Arte de volar* y *Las Alas rotas* en una epopeya española, título

¹⁶ DE BIASI, P.M. y VIGIER, L., « Un nouvel horizon génétique : la bande dessinée », *Genesis*, 43, 2016, 27-II-2017, <http://journals.openedition.org/genesis/1434> (fecha de consulta: 01-12-2022).

escogido para la reedición francesa de los libros (Denoël Graphic, 2021). Se apoyó en la historia familiar, la palabra recogida, oral o escrita del padre (las famosas cuartillas en las que contó su vida), las encuestas personales realizadas para saber más sobre su madre, los intercambios con historiadores especialistas del exilio español, las lecturas de la historiografía actual, el corpus historiográfico de la historia anarquista, la encuesta histórica para, por ejemplo, aprender más acerca del episodio de la muerte del general Juan Bautista Sánchez González. El trabajo de documentación del guionista supera con creces lo habitual. Ya sabemos desde Tardi, que se apoyó en el trabajo de un historiador para contar la Primera Guerra mundial y sus horrores, que detrás de estos relatos, concebidos desde una necesidad íntima de contar una memoria reflejo de un vivir colectivo, hay una verdadera encuesta histórica. Como recalcaron Isabelle Delorme y muchos de los que han trabajado esos temas, el trabajo documental es importante y se valora como tal en los peritextos (prefacios y epílogos, entrevistas, artículos, conferencias). Los autores comparten esa obsesión por averiguar la realidad factual y hacerlo saber, lo que permite al lector disfrutar de la lectura sin aprensión de manipulación, falsedades o aproximaciones. La validez del trabajo documental depende de si se tienen en cuenta los últimos avances historiográficos y se dan las llaves al lector para entender de qué tipo de memoria se trata. De hecho, el uso de esos relatos gráficos en un ámbito educacional es común, porque se percibe que pueden participar en la divulgación de conocimientos y la reflexión sobre el relato histórico y el trabajo de la memoria.

Ciertamente, la historieta nos propone relatos que son más «monumentos» que «documentos», para retomar los conceptos de la Historia. No obstante, no sabríamos nada de lo que fue la vida de esos testigos anónimos de la Historia que fueron el padre o la madre de Antonio Altarriba sin la novela gráfica. El trabajo del historietista se asemeja al del historiador, aún más cuando, más allá de trabajar con las fuentes historiográficas existentes, nos proporciona materiales que son pre-textos interesantes de estudiar desde la genética textual, pero también documentos para la Historia como lo podrían ser las grabaciones orales de los testimonios de los que fueron niños del Auxilio Social realizadas por Carlos Giménez o las cuartillas del padre de Antonio Altarriba.

3. ENUNCIACIÓN E INTERMEDIALIDAD

El afán de transmisión de la memoria implica que la cuestión de cómo llegar a impactar al futuro lector resulta primordial. Narrar unos hechos del pasado traumático es un proceso dinámico de construcción, que implica selección y ensamblaje. En esta configuración, es casi tan importante la forma como los contenidos. El lector actual prefiere un relato situado, un relato que parte de las emociones, la experiencia y reflexión personales. En un mundo en el que los grandes relatos causan no pocos recelos, agradecemos al autor que no nos aburra con un docto discurso de verdad histórica. Una verdad única y monolítica que ya no nos podemos creer. Es así como universos regidos por un punto de vista y unas subjetividades perceptibles para el lector contemporáneo, dan en el blanco. Más allá de conmoerlo, esos relatos acrecentan el valor de autenticidad y recortan la distancia entre la Historia y la actualidad, produciendo un efecto de presencialidad del pasado.

Los relatos de la memoria conllevan un discurso orientado en función de la visión que quiere transmitir cada historietista, del militante, la nieta indignada, del niño testigo o del simple observador distanciado que intenta entender, investigando. No se debe olvidar que la decisión de contar el pasado de unos familiares o de un periodo de violencia política no es nada fácil y es fruto de un «compromiso moral». ¹⁷ Se trata, la mayoría de las veces, de contar una memoria herida, juicioso título que dio ya en 1987 Tito, ¹⁸ hijo del exilio español, a uno de sus álbumes. Muchos relatos proyectan en la diégesis experiencias dolorosas y dejan aflojar el trauma del hijo como en el *Arte de volar* o en *Speak Low* (Montesol, 2012), además de escenificar la resistencia y reticencias a testimoniar como en *Paseo de los canadienses* (Carlos Guijarro, 2015) por parte de víctimas que la sociedad no quiso escuchar en su tiempo, porque miraba hacia otra parte. ¹⁹

Si, como lo recordó Stéphane Michonneau, ²⁰ la meta última de la memoria es el homenaje y la transmisión, la novela gráfica lleva a cabo esta meta, inventando a partir de lo acontecido o del testimonio recogido. Cada obra tiene su propia lógica, su significado y dosifica de forma distinta lo factual y la invención, el discernimiento crítico y la manifestación de la

¹⁷ DELORME, I., *op. cit.*, 2019.

¹⁸ TITO, Soledad 4, *La mémoire blessée*, Paris, Casterman, 1987.

¹⁹ ROBIN, R., « Un passé d'où l'expérience s'est retirée », *Ethnologie française*, 3 Vol. 37, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 395- 400. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-395.htm> (fecha de consulta: 01-12-2022).

²⁰ MICHONNEAU, S., *op.cit.*, 2017.

subjetividad, con una dimensión axiológica que no quita validez al rigor histórico. En Altarriba, es evidente que la reivindicación de una filiación anarquista estructura *El Arte de volar*; y en los relatos gráficos de Paco Roca, la discursividad se decanta hacia una memoria hecha fábula que destaca una mirada tierna y positiva, siempre resiliente hacia los personajes sacudidos por la Historia. El valor y el interés suscitado por esos relatos tienen que ver con su capacidad para aludir a experiencias personales, establecer un pacto de confianza con sus lectores y otorgar una dimensión social y cultural a lo que se percibe como unas interpretaciones gráficas actuales del pasado histórico.

La apuesta del cómic de la memoria podría equipararse, al fin y al cabo, a la de la literatura en general: alcanzar cierta verdad íntima, que combina lo personal y lo socio-histórico mediante el relato. Un reto de mucha exigencia que requiere interpretación y participación del lector. En un artículo relacionamos el auge de la novela gráfica con la presencia acrecentada de una literariedad gráfica,²¹ que se apoya en las convenciones y el lenguaje clásico del cómic y, a la par, los transgrede y los subvierte para crear un estilo propio y una densidad literario-gráfica renovada. Tres aspectos semióticos resultan interesantes de estudiar de cerca para esta perspectiva: el tratamiento del valor elíptico del espacio interviñetal, la libertad imaginativa del dibujo y el carácter contiguo que une las viñetas, el cual permite enlazar y unir materiales, archivos, fuentes de procedencia heterogéneas. Este último aspecto como lo han observado Isabelle Delorme o Marie Cécile Charles, es importante. La producción de cómics y novelas gráficas sobre memoria e historia, de contenidos, formas y público muy diversificados, presenta un elemento recurrente que es su fuerte anclaje en las relaciones intermediales, es decir un anclaje más sistemático.²²

En los relatos comentados a continuación, recalcaremos tres modalidades enunciativas y dispositivos narrativos e intermediales diferentes. *Regreso al Edén* se presenta como una novela gráfica centrada en la vida de la madre del autor, Paco Roca. Una voz narradora impersonal combina los códigos del discurso biográfico con incursiones en los pensamientos y emociones de la niña que fue Antonia, la madre. El relato se estructura en torno a dos planos temporales: el presente de la anciana que va perdiendo su

21 ALARY, V., « La littérature en question dans le roman graphique », *Cahiers d'études romanes*, 37, 2018, <http://journals.openedition.org/etudesromanes/8381> (fecha de consulta: 01-12-2022).

22 CHARLE, M. C., « Génocides et B.D. : l'intermedialité, une manière de transmettre l'indicible », *Plasticité, 03. Bande dessinée et approches intermediales*, 2021, <https://revues.univ-lise2.fr:443/plasticite/index.php?id=422> (fecha de consulta: 01-12-2022).

autonomía; su pasado como niña, adolescente, mujer y madre. La foto desempeña un papel desencadenante: provoca el recuerdo y el inicio de la intriga [fig.1]. La memoria familiar da paso a la historia del país, a veces en un *continuum* narrativo u, otras veces, creando una ruptura con fichas recapitulativas didácticas sobre un aspecto del franquismo.



La fotografía captura un día de playa,
puede que fuera al final del verano de 1946,
a la hora de la comida.

Aparentemente es una fotografía como cualquier otra.

¿Conmemora algún momento especial?

En esa fotografía no está toda la familia,
¿por qué la hicieron entonces?

Fig. 1. Roca, P., «Los ausentes del jardín de las delicias», Regreso al Edén, Astiberri, 2020, p. 34.

A pesar de esas rupturas visualmente identificables, la tipografía del recitativo y la voz que narra son únicas y lo unen todo. Lo que caracteriza la lectura es la fluidez con la que pasamos de un nivel temporal, discursivo o gráfico a otro, del presente al pasado, de la memoria individual y familiar a la historia del franquismo. Paco Roca estructura su novela gráfica valiéndose de las especificidades de las dos artes de la memoria que son el cómic y la fotografía. Combina lo que Marie-Cécile Charles llama, en sus estudios sobre los genocidios y la *bande dessinée*,²³ la intermedialidad redibujada y la intermedialidad superpuesta. La intermedialidad superpuesta es la puerta de entrada para la adhesión del lector a la biografía familiar [fig. 1]. Atestigua lo que realmente fue, lo que preexistió al trabajo de memoria. La intermedialidad redibujada, es decir la foto redibujada, suscita expansiones narrativas e interpretaciones sobre lo que se esconde detrás de ella y da acceso a este edén interior [fig. 2].

23 CHARLE, M. C., *op. cit.*

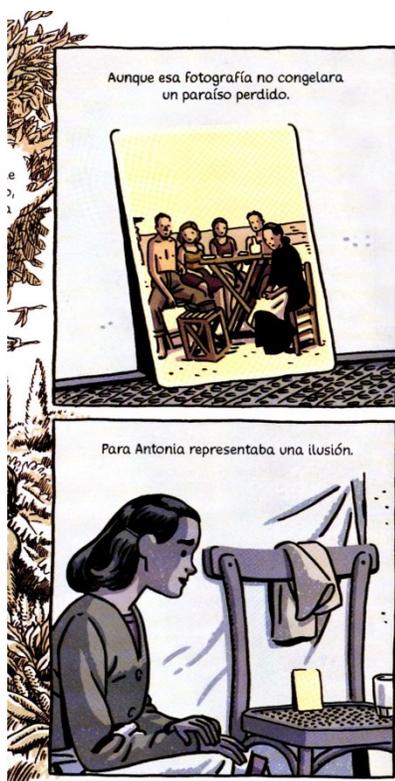


Fig. 2. Roca, P., cap. «Al oeste del Edén», Regreso al Edén, Astiberri, 2020, p. 162.

En *El Arte de volar* (2009), el guionista y el dibujante escogieron un modo de contar y de mostrar la memoria familiar totalmente sobrecogedora. Se entretajan sin diferenciarse los planos de la historia y de la memoria. Más que fusionados, están fundidos, como lo son la voz del padre y del hijo [fig. 3]. La puesta en imagen propone una inmersión en lo vivido, lo más íntimo, como la vida sexual de los padres, o trágico, el suicidio del padre. Texto e imagen nos embarcan en un discurso crítico y de denuncia sin concesión acerca de las consecuencias de la violencia institucional del franquismo en la vida íntima de los españoles y de las condiciones sociales e históricas de esta España del siglo XX que arruinó las esperanzas y la fe en un mundo mejor del padre y lo redujo al suicidio.



Fig. 3. Altarriba, A., Kim, «El coche de madera», *El Arte de volar*, ed. de Ponent, Coll. Mercat, 2009, p. 17, tira 1.

Los años de Allende,²⁴ del guionista Carlos Reyes y el dibujante Rodrigo Elgueta se centra en los tres años 1970-1973 de la presidencia de Salvador Allende en Santiago de Chile. Enmarcada por un principio y un final dedicados al día del golpe, esta obra se divide en cinco capítulos que siguen el avance cronológico de los acontecimientos y los principales hitos históricos. Se presenta como una crónica retrospectiva, de una encuesta ficticia del periodista John Nitch sobre el Chile de la Unión Popular. Este personaje asume la narración y su voz presenta una hibridez enunciativa, indicadora para el lector de los espacios dedicados a la memoria o a la historia. Personaje implicado que forma parte de la historia, el «yo» se impone para mejor desdibujarse y dejar paso a la exposición objetiva en tercera persona del singular, desde la objetividad periodística del presente.

Con dosificación propia a cada relato, se impone, para el lector, una dialéctica entre inmersión y distancia, que no siempre depende de la intencionalidad de los autores. Tal y como se puede averiguar en *Los años de Allende*, numerosos son los embragues discursivos y visuales que ponen al lector en la postura del testigo y que, a continuación, lo sumergen en el relato para, en otro momento, poner a distancia la emoción y permitir la lectura crítica. El cómic tiene sus recursos propios para dar a conocer y, sobre todo, sugerir y confrontar al lector con sus imágenes mentales, prejuicios, estereotipos y fantasmas. La representación (que incluye lo narrado textualmente, lo mostrado y, a veces, exhibido) juega con su contrario (lo no representado, a veces indecible o irrepresentable). La fragmentación en viñetas conlleva la idea de que no todo está, que es tan importante lo que se escribe y muestra, como lo que se queda sugerido o silenciado. Narrar textualmente sin mostrar o mostrar sin decir o a medias, silenciar para mejor resaltar, es lo que ofrece quizá la historieta para potenciar imágenes y relatos impactantes.

¿Cómo representar la muerte del presidente Salvador Allende [fig. 4]? La elección fue una secuencia muda y un avance en tres tiempos: 1) un dispositivo secuencial clásico que alberga los postrimeros instantes de Allende (primera tira de 5 viñetas); 2) seguido de un enfoque sobre las gafas rotas, sinécdoque visual, en una viñeta horizontal intermedia y superpuesta; 3) seguida a su vez de una composición cinética y abierta, representando la trayectoria de las gafas rotas de Allende que caen al suelo. De este modo la composición logra sugerir la muerte violenta del hombre sin describirla y sin mostrarla. La ausencia de onomatopeyas para sugerir el ruido fuera y dentro

24. REYES, C. y RODRIGO, E., *Los años de Allende*, Hueders, 2015.

refuerza el carácter horroroso y la gravedad del momento histórico. Los autores prefirieron no dar crédito a la versión oficial del suicidio y señalar con esta escenificación su máximo respeto hacia la figura, que no podían representar suicidándose. En la experiencia y memoria del lector, esta imagen, ya presente en la portada de la segunda edición y en miniatura en el primer capítulo, simboliza toda la violencia del golpe y la desesperanza de los que retrospectivamente reviven mentalmente ese día fatídico.



Fig. 4. Reyes, C., Elgueta, R., *Les années Allende*, último capítulo, Ed. Otium, 2019, p. 119.

Es importante, a estas alturas, enlazar la cuestión del momento de la enunciación con la tercera dimensión evocada en la introducción: la dimensión pública de la transmisión. Lo que aconteció ese día marcó una ruptura entre un antes y un después: «el paso de una vida cultural y política muy intensa y activa durante los años de la UP a la dictadura», confiesan los autores.²⁵ La realización de esta novela gráfica se llevó a cabo entre 2013 y 2015. Coincide con un interés de los chilenos por su propio pasado, por conocer otros puntos de vista que proponían los nuevos historiadores, escritores, directores de cine, ensayistas y autores de cómics. Se corresponde entonces con un momento de resurgimiento de la presencia hasta entonces soterrada del trauma individual y colectivo que fue el golpe de estado y una nueva fase del ciclo de la memoria conjugado con un momento de protestas sociales. Esta novela gráfica fue y sigue siendo bastante leída. Se vendieron más de 12.000 ejemplares (cifras de 2017), lo que es excepcional en Chile. Además, los autores pudieron constatar que el lectorado era muy variado: desde los que han conocido aquella época hasta los jóvenes que quieren informarse, saber.

²⁵ Los datos y palabras expuestos son fruto de intercambios y entrevistas con los autores en 2021 y 2022.

4. GÉNESIS DE LA CONTRUCCIÓN DEL RELATO DE LA MEMORIA

Como hemos mencionado antes en este artículo, estudiar el proceso de creación da pistas para entender cuáles son los aspectos que permiten entender cómo se entretajan los elementos históricos y ficcionales y cómo media la historieta entre memoria e historia. Los balbucientes estudios genéticos en cómic y la ausencia o casi ausencia de fondos constituidos asequibles al investigador son un freno considerable para este tipo de trabajo.

Si queremos descomponer el proceso creativo de *Los años de Allende*, distinguiremos a grandes rasgos tres etapas: el proceso de creación, como ya hemos referido, se desarrolló entre 2013 y 2015. Es un encargo de un editor que contrató, en un primer momento, a un historiador para que interviniera al comienzo del proceso, y definiera con los autores, Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta, los grandes hitos de la historia de la UP que se iban a conservar en el guion. A continuación, los autores se enfrentaron a una enorme cantidad de documentos. Carlos Reyes leyó, por ejemplo, toda la prensa diaria, tanto de izquierdas como de derechas, de la época, facilitada por el acceso digital a esas fuentes.²⁶ Los archivos de ambos autores están compuestos de fuentes orales, visuales y escritas: artículos de prensa y revistas, fotos, películas, discursos radiofónicos, informes jurídicos de los tribunales, fuentes vivas (entrevistas de Carlos Reyes a testigos o a los dibujantes de la editorial de la UP, la editorial Quimantú), anécdotas contadas por el amigo escritor Marcelo Mellado. Y se completa con la lectura de unas fuentes secundarias importantes (ensayos de historiadores y nuevos historiadores) cuya bibliografía el lector puede consultar en el postfacio de la edición francesa. Este laberinto de documentos desembocó en un primer trabajo de clasificación por parte de Carlos Reyes, que enviaba prensa, fotos, carpetas, sobre la marcha a Rodrigo Elgueta y que se completaba por el propio trabajo de constitución de un banco de imágenes del dibujante.

Conviene recalcar esta doble relación a la fuente que potencia la historieta, por la hibridez de su lenguaje entre texto e imagen.²⁷ El trabajo de selección consistió en transformar estos archivos en materiales narrativos que se convirtieron en citas e hipotextos del relato. Los diálogos y recitativos de la novela gráfica son en su mayoría citas textuales, palabras reproducidas,

²⁶ Este último aspecto es muy relevante y puede ayudar a entender la justeza de ciertos contenidos y los detalles históricos escenificados, si lo comparamos con épocas anteriores.

²⁷ MARTIN, C., « L'archive (re)dessinée : documents et souvenirs dans les bandes dessinées d'Alison Bechdel », *Sillages critiques*, 23, 2017, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5189> (fecha de consulta: 01-12-2022).

que resultan de todo este trabajo preparativo: escritos de Pierre Kalfon, corresponsal de *le Monde*; discursos de Allende; palabras de los testigos entrevistados por Carlos Reyes. Los autores efectuaron un importante trenzado combinando fuentes primarias y secundarias, tanto visuales, textuales como sonoras, incluyendo las fuentes culturales y mediáticas (cine, cartel político, historieta, dibujo de prensa o literatura). Tenían un doble objetivo: veracidad histórica y verosimilitud de la ficción.

La construcción de personajes ficticios, empezando por el periodista John Nitsch es un buen ejemplo del reciclaje de varias fuentes. Para crear esta figura inventada, los autores se inspiraron en múltiples figuras de reporteros, en los escritos de Pierre Kalfon; para su imagen y personalidad se inspiraron en estrellas de cine, en particular la de Robert Redfort y la de un amigo de Carlos Reyes, religioso americano que se llama John Nitsh. A pesar de su condición de encargo, la novela gráfica, tal y como está contada y dibujada, está ligada a la memoria de la infancia: tanto Carlos Reyes como Rodrigo Elgueta aluden al miedo y los temores de la infancia bajo el régimen de Pinochet; a la educación militarizada que tuvieron. Algunas viñetas están directamente conectadas con esos recuerdos traumáticos referidos por un familiar o vividos (Rodrigo en brazos de su madre que observa lo que está aconteciendo desde su balcón el día del golpe; Carlos que vivía en una «población» y que fue testigo directo de cómo los soldados irrumpían en el domicilio familiar o de los vecinos sin previo aviso ni justificación, solo para amedrentar, usando una técnica preventiva de represión bruta y ciega.

Para poner orden a este laberinto de documentos y unificarlos, Rodrigo Elgueta redibujó los archivos ([fig. 5], prensa, cartel, revistas de historieta), aproximando al lector a su momento enunciativo. Trabajó sobre papel opalina, realizó esbozos a lápiz gráfita que pasó luego al rotulador y, a continuación, aplicó las aguadas y las manchas. No obstante, se observan cambios estilísticos según los momentos narrativos. Varió los estilos imitando géneros – policíaco, realista o de superhéroes –, usó recursos cinematográficos, aprovechó las múltiples propiedades del dibujo, introdujo efectos de collage, etc.



Fig. 5. Reyes, C. y Elgueta, R., *Les années Allende*, cap. «1972», Ed. Otium, 2019, p. 87, viñeta 3.

La resolución gráfica y planificación cinematográfica del primer capítulo es un buen ejemplo de la combinación de un doble propósito: dar más presencia al acontecimiento produciendo un efecto dramático con una secuencia de imágenes congeladas contando el día del golpe; y, a la par dejar, visible la huella gráfica de los tanteos iniciales del dibujante, con un estilo que se estabiliza a medida que avanzamos. Solo al realizar la imagen con el avión que sobrevuela el Palacio de la Moneda, en la doble página (p. 13-14 de la ed. francesa), Rodrigo Elgueta supo que había terminado la fase de tanteos y había encontrado su «metodología técnica», su línea que mantuvo hasta el último capítulo. Sin embargo, en el último epígrafe escogió romper con esa línea. Un estilo espontáneo reconstituye lo vivido por el equipo de Allende desde dentro del Palacio de la Moneda, en los últimos instantes del golpe. El dibujante prefirió dejar en estado de esbozo esta secuencia para captar un instante, y acompañarla de unas onomatopeyas, esta vez, imponentes y aplastantes [fig. 6], que no dejan escapatoria. La marca de su huella como dibujante es la huella de una emoción mentalmente reconstituida.



Fig. 6. Reyes, C. y Elgueta, R., *Les années Allende*, Ed. Otium, 2019, primer capítulo, p. 14.

Ciertamente, *Los años de Allende* constituyen la crónica de los tres años de presidencia. El valor documental es evidente. Pero no se lee como un mero documental. El proceso metódico de anclaje histórico e intermedial se torna en un relato de memoria viva, encarnada y actual, que interpela al lector, lo impacta más allá del tiempo de la lectura.

CONCLUSIÓN

Plantear la relación historia-memoria como un tú a tú a puerta cerrada dentro de la novela gráfica, resulta erróneo, como acabamos de ver. Sin arriesgarnos, podemos afirmar que la heterogeneidad multimodal y multimediática de las fuentes manipuladas hacen dialogar voces, imágenes y discursos de naturaleza, procedencia y utilidad diversas. Se entretujan lo polifónico y lo poligráfico en un todo cosido por un mismo hilo. Participando de una literaridad gráfica observada en el cómic y la novela gráfica en particular, la presencia soterrada o afirmada de fuentes y archivos convertidos en citas e intericonotextos dan densidad emocional e histórica a los relatos gráficos de la memoria. La intrincada combinatoria de lo inventado y de lo rescatado del olvido o de la indiferencia gracias a la encuesta historiográfica, depende en gran parte de un proceso de creación exigente. En su mayoría, dicha creación se extiende en el tiempo, es fruto de un trabajo documental y de un tratamiento de archivo específico y complejo, a la vez material narrativo y soporte de la expresión de una memoria que no engaña al definir sus postulados. A este precio, la historieta puede ser un buen vector de memoria.

Las obras reseñadas en este estudio, más allá de ser referencias importantes que tuvieron muy buena recepción nacional e internacional, son representativas del tratamiento diversificado, complejo, exigente, de la Historia contada desde una voz personal, que combina y equilibra lo verosímil y lo verídico, para llevar a cabo mejor la principal función de la memoria: transmitir impactando al lector, con unos recursos propios de la historieta.