

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Historiografía

LA NARRATIVA GRÁFICA DE LA MEMORIA: NAKAZAWA, SPIEGELMAN Y SACCO

TESIS
que para obtener el grado de
DOCTOR EN HISTORIOGRAFÍA
presenta
RAFAEL SÁNCHEZ VILLEGAS

Director de tesis
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Sinodales
DR. CHRISTIAN CURT SPERLING
DR. SAÚL JERÓNIMO ROMERO
DR. ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO

Esta investigación recibió financiamiento
del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

México, D. F.
Enero, 2016



Agradecimientos

A quienes me ayudaron a dar forma a este estudio durante los últimos cuatro años, desde el proceso de selección para ingresar al posgrado, pasando por los encuentros de estudiantes y los cursos. Gracias por su tiempo, por su disponibilidad para leerme y por sus amables comentarios: Álvaro Vázquez Mantecón, Christian Sperling, Alberto del Castillo Troncoso, Saúl Jerónimo Romero, Denise Hellion, Juan Alfonso Milán, Sol Morales Zea, Abe Román, Mario César Islas Flores, Myrna Rivas, Adrien Charlois, Miguel Hernández Fuentes, Silvia Pappé Willenegger, Leonardo Martínez Carrizales, Víctor Díaz Arciniega y Brenda Ledesma.

Rafael Sánchez Villegas
México, D. F.; enero, 2016

Índice

INTRODUCCIÓN (6)

- *El pasado en viñetas* (8)
- *Descripción* (17)
- *Un problema historiográfico* (22)

Capítulo 1.

NARRATOGRÁFICA:

DEFINICIONES Y ESTRATEGIAS DE ANÁLISIS (28)

- *Definiciones* (29)
- *La materialidad del cómic* (33)
- *Estrategias de análisis* (41)
- *Análisis de “¿Qué pide el Señor de ti?”, capítulo cuarto de From Hell* (54)

Capítulo 2.

MEMORIA Y AUTOBIOGRAFÍA:

EL YO EN LA CULTURA HISTÓRICA

DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX (65)

- *La historia y la memoria* (66)
- *Relato de sí mismo: la autobiografía* (74)
- *El tiempo del testigo y la desencialización del sujeto* (79)
- *El cine y la imagen del Yo* (87)
- *Marilù y Marceline: confesión y testimonio* (99)
- *1984 y Perramus: la impronta del horror* (107)

Capítulo 3.

NARRATOGRÁFICA DE LA MEMORIA:

LOS ANTECESORES Y LOS CONTEMPORÁNEOS (120)

- *Cuatro japoneses y un terremoto* (121)
- *El día que el cómic se fue bajo tierra* (125)
- *Los patéticos conflictos del escroto* (133)
- *El Yo representa al Yo* (142)
- *Viaje al corazón* (149)
- *Los confesionales* (155)
- *Enfermo de memoria* (160)
- *Los nuevos testimoniales* (166)

Capítulo 4.

KEIJI NAKAZAWA:

TESTIGO DE HIROSHIMA (174)

- *El fuselaje del Enola Gay* (175)
- *Hiroshima, mi horror* (178)
- *Lluvia negra* (185)

- *I Saw It (un análisis)* (196)
- *El caballo en llamas* (213)

Capítulo 5.

ART SPIEGELMAN:

HEREDERO DEL HOLOCAUSTO (218)

- *La cámara y la cabina de cristal* (219)
- *Un extraño en el metro* (225)
- *Mickey Maus* (235)
- *Mi padre sangra historia (la primera parte de Maus, un análisis)* (239)
- *Moscas, cadáveres y viñetas* (261)

Capítulo 6.

JOE SACCO:

DIBUJANTE DE GUERRA (269)

- *Sobre el rastro del conflicto* (270)
- *Palestina (un análisis)* (279)
- *Una cárcel al aire libre* (315)

CONCLUSIONES (323)

- *Cómic y memoria* (323)
- *El pasado no escrito* (328)
- *Contra el pasado como estilo y mercancía* (334)

Apéndice.

SUMARIOS (338)

- *I Saw It* (338)
- *Maus, Vol. 1. Mi padre sangra historia* (340)
- *Palestina* (350)

FUENTES (367)

- *Audiovisuales* (367)
- *Bibliográficas* (371)
- *Narratográficas* (384)
- *Otras fuentes* (392)

GARY GROTH: ¿Consideras que la autobiografía tiene intrínsecamente mayor potencial que los superhéroes u otros géneros?

HARVEY PEKAR: No me tomo en serio el género de superhéroes.

The Comics Journal # 162,
octubre de 1993

INTRODUCCIÓN

A principios de este siglo, Armando Bartra, investigador mexicano especializado en historia del cómic, declaró que la “derrota de la historieta es la derrota de la lectura [...]”. Los mexicanos no hemos dejado de leer historietas para leer otra cosa, simplemente hemos dejado de leer”.¹ El fatalismo de Bartra no era gratuito: el cómic, como opción de entretenimiento, cedía ante el avance avasallador de la televisión, el cine y, recientemente, internet; esto aunado a la crisis definitiva del cómic como opción cultural de calidad en nuestro país. En las últimas dos décadas del siglo XX presenciamos la autopsia del cómic mexicano como industria, a pesar de los buenos esfuerzos de grupos y artistas independientes. Sin embargo, en otros países se comenzó a consolidar un fenómeno que se venía gestando al menos desde la década de 1950: la maduración y sofisticación del lenguaje del cómic en su modo narratográfico

¹ Armando Bartra, “Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria. Globos globales: 1980-2000”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 1, núm. 1.4 (diciembre, 2001): disponible en http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html.

(es decir, la representación que recurre a los elementos discursivos propios del lenguaje secuencial del cómic, pero acotados a su funcionalidad narrativa).

Desde su surgimiento en el siglo XIX, el cómic llevó a cuestras el juicio generalizado de ser un arte menor, entretenimiento barato hecho para las masas iletradas, una antiliteratura o un cine de cinco centavos. En el mejor de los casos, se ha considerado al cómic como antesala infantil a la lectura seria de libros “de palabras”, “sin monitos”. El cómic ha sido sinónimo de evasión e inmadurez, así como de peligro para las sanas conciencias y enemigo declarado de la cultura escrita. Las acusaciones no han sido del todo infundadas. Desde sus inicios, mano a mano con la prensa, el cómic se identificó plenamente con la cultura de masas, cuyo funcionamiento industrial, casi siempre y con sus notables excepciones, terminó devorando cualquier pretensión autoral de dibujantes y guionistas. Esta dinámica se acentuó en las décadas siguientes, cuando el cómic se volvió sinónimo de superhéroes, historias cómicas o relatos infantiles y las dos grandes casas estadounidenses, DC y Marvel, se repartieron la bonanza.

La censura en Estados Unidos² por parte del Comics Code Authority de 1954³ fue un obstáculo importante, hasta casi finales de siglo XX, para que el cómic no alcanzara lo que tanto parecía costarle: madurar, legitimarse como forma artística y lenguaje válidos. Pero desde mediados del sigloXX, tanto en Estados Unidos (con el *comix underground*), como en Europa, Japón y América del Sur, aparecieron propuestas que usaron el lenguaje del cómic ya no sólo para dirigirse al público infantil-juvenil bajo la lógica que imponía el mercado. Desde entonces y hasta la actualidad, surgió y se consolidó en muchas partes del mundo la idea de un cómic capaz de hablar de cualquier tema y de hacerlo de cualquier forma, incluso de las maneras más arriesgadas, experimentales o de vanguardia. En la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, asistimos

² En nuestro país también las historietas se enfrentaron a la censura, como se puede leer en Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

³ Ver David Hajdu, *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America* (New York: Picador, 2009).

a la maduración de un lenguaje, así como al surgimiento de una nueva forma para referirnos al cómic autoral con pretensiones artísticas: la novela gráfica.

Resulta llamativo en esta nueva concepción del cómic que uno de los temas más recurrentes ha la memoria (junto con la identidad, la vida cotidiana y urbana, la mente, la transculturalidad, la violencia, el horror, la ciencia ficción, el apocalipsis, la familia, la sexualidad, la reelaboración del superhéroe, el existencialismo, el papel de las mujeres en la sociedad, la experimentación formal, el arte y el lenguaje del cómic mismo). Precisamente, sobre sobre la memoria trata el presente estudio.

EL PASADO EN VIÑETAS

El pasado no es territorio exclusivo de los historiadores. El pasado, además de una noción temporal, es un campo amplísimo de discurso, de pensamiento y de imaginación. La ciencia histórica discurre, piensa e imagina ese campo en función de condiciones de producción específicas, condicionadas por lugares de enunciación y discusión (el trabajo académico), métodos, teorías y estrategias de interpretación y búsqueda de fuentes. Podemos aceptar o no que la ciencia histórica está mejor dotada que otros acercamientos para acceder y reconstruir el pasado, pero resulta innegable que existen y han existido una diversidad formas de representación del pasado. Como lo dice Régine Robin, el pasado “no es simplemente, por los depósitos, los archivos, los documentos que deja, materia de elaboración científica”.⁴ Cuando hablamos del amplísimo y diverso campo del pasado, vale la pena pluralizar: los pasados y sus formas.

Cada forma del pasado implica una combinación específica de pretensiones, géneros discursivos y lenguajes. Hablando de lenguajes: hay narrativas audiovisuales, verbales (escritas y orales), gráficas y hasta musicales (las menos) o escénicas del pasado. Los lenguajes no se corresponden de manera forzosa con tal o cual género discursivo, o estrategias y pretensiones

⁴ Régine Robin, *La memoria saturada* (Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012), 239.

específicas. De esta manera, tenemos discursos escritos con pretensiones ficcionales o científicas. Estas mismas pretensiones pueden presentarse en discursos audiovisuales, orales o gráficos, por ejemplo. Que relacionemos un lenguaje con una función o un género discursivo tiene que ver con el uso histórico que se ha hecho de ese lenguaje, con un modo específico de lectura, pero no con que algo sea esencial al mismo.

El lenguaje del cómic tiene una vieja relación con el pasado. Por lo general, sus objetivos han sido ficcionales y de entretenimiento masivo, es decir, que aunque se ha interesado por los escenarios, personajes y acontecimientos del pasado, lo ha hecho como pretexto para narrar historias atractivas, emocionantes y, en los mejores casos, con verdaderas aspiraciones estéticas. Pensemos, por ejemplo, en *El príncipe Valiente*, del canadiense Harold Foster, publicado por primera vez en 1937.⁵ El cómic cuenta las aventuras de Valiente en la época del rey Arturo, con una mezcla de eventos legendarios, acontecimientos del siglo V y costumbres medievales. Otro buen ejemplo de esto es *Astérix el Galo*, de René Goscinny y Albert Uderzo,⁶ un cómic que apareció en el mercado franco-belga en 1959. Su trama gira alrededor de la resistencia de unos aldeanos galos contra el ejército romano de Julio César, alrededor del año 50 a. e. c. Igual que en *El príncipe Valiente*, en *Astérix el Galo* tenemos una ambientación más o menos fiel de una época, pero aderezada con elementos mágicos y estructurada como una comedia.⁷

Otra función dominante de la relación del cómic con el pasado es la didáctica, que suele ubicarse en algún punto entre la historia y la literatura. Las editoriales se dieron cuenta de las posibilidades comerciales de emparentar el lenguaje de las viñetas con los libros de texto de historia. En la década de 1980,

⁵ Harold Foster, *Prince Valiant, Vol. 1: 1937-1938* (Seattle: Fantagraphics Books, 2009).

⁶ Junto con *Tintín*, de Hergé, el cómic más conocido en el mercado franco-belga. Goscinny y Uderzo, *Asterix Omnibus I*.

⁷ Con menor maestría narrativa y gráfica, en México tenemos también un ejemplo de cómic ambientado históricamente, de dudosa veracidad histórica y presentado en clave de horror: *Tradiciones y Leyendas de la Colonia*, cuyo primer número fue publicado en 1963 por Editorial Gutemberg,

por ejemplo, la Editorial Genil publicó 82 números de la *Historia de España*,⁸ desde la prehistoria ibérica hasta la Guerra Civil Española. También española, la *Historia Universal Ilustrada*,⁹ publicada a principios de la década de 1990 por la editorial Roasa, es un híbrido entre libro ilustrado y cómic.

En México, Editorial Novaro publicó la serie *Vidas Ilustres* en la década de 1960, con biografías en cómic de personajes importantes de la historia; en la misma tónica iban los cómics de *Biografías Selectas*, publicados por Editorial Argumentos entre 1958 y 1963. Imposible no mencionar los libros de Eduardo del Río “Rius”, que desde 1966 ha abordado en más de una ocasión el pasado, de manera entretenida, crítica, a veces panfletaria y siempre didáctica. Entre 1980 y 1982, aprovechando la gran penetración que entonces tenía el cómic el país, la Secretaría de Educación Pública publicó dos series de cómics históricos coordinadas por Paco Ignacio Taibo II y Guadalupe Jiménez Codinach, respectivamente: *México: Historia de un pueblo* y *Episodios mexicanos*.¹⁰ Ambas series compartían una perspectiva híbrida, a veces tenían intenciones de veracidad y otras se decantaban por la ficción. Pero, como lo nota Melanie Huska, hay diferencias de fondo entre las dos:

En consonancia directa con su crítica a *México: Historia de un pueblo*, obra que sugería un “pueblo mexicano” singular o una cultura nacional, el equipo [de *Episodios mexicanos*] optó por enfatizar los muchos Méxicos, o la diversidad de tradiciones y culturas. Además, [consideraron que] una historia completa de México era simplemente imposible, dados los parámetros del género [del cómic] y del proyecto. En cambio, el equipo [de *Episodios mexicanos*] escogió un énfasis episódico, reflejado en el título de la serie, que subrayaría momentos significativos e interesantes de la historia de la nación.¹¹

⁸ Manuel Alonso García, ed., *Historia de España* (Granada / Barcelona: Editorial Genil / Distribuciones Condal, 1986), 82 números.

⁹ Dirigida por Jorge Alonso García, el mismo encargado de textos de la *Historia de España*, de Editorial Genil. En el equipo de colaboradores aparecen historiadores, filólogos, geógrafos, antropólogos, filósofos y educadores. Jorge Alonso García, dir., *Historia Universal Ilustrada* (Granada: Editorial Roasa, 1992), 12 volúmenes.

¹⁰ Paco Ignacio Taibo II, coord. *México: Historia de un Pueblo*, 20 volúmenes (Ciudad de México: Nueva Imagen, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1980-1982). Guadalupe Jiménez Codinach, coord., *Episodios mexicanos*, 68 volúmenes (Ciudad de México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1981).

¹¹ Melanie Huska, “Image and Text in Service of the Nation. Historically Themed Comic Books as Civic Education in 1980s Mexico”, en *Comics as History, Comics as Literature. Roles of the Comic Book in Scholarship, Society, and Entertainment*, ed. Annessa Ann Babic (Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2014), 72-73.

En la ficción narratográfica también hallamos, por lo menos desde las últimas décadas del siglo XX, obras interesadas en el pasado ya no sólo como ambiente de divertimento o fuente de enseñanzas para la juventud. Hablo de historias ambiciosas tanto en el sentido estético como en el historiográfico, más cercanas a la gran literatura realista del siglo XIX y a la novela histórica del XX. Paul Ricoeur, en el segundo volumen de *Tiempo y narración*, escribe que tanto “el relato histórico como el de ficción tienen que ver con las mismas operaciones configuradoras”.¹² Podríamos dudarle si consideramos la novela histórica *best seller*, casi siempre de aventuras, muy bien consumida al menos desde el siglo XIX y hasta la actualidad. Esta novela, como el cómic popular de ficción histórica, por lo general utiliza al pasado como escenario y a sus habitantes como extras en un relato que liga acciones y peripecias. El pasado, aquí, no es más que pretexto para la seducción de lo imaginario (no planteo, por cierto, que sea cualquier cosa atrapar al lector y no soltarlo hasta el final, hacerlo desear que el mundo de la ficción no se termine). Pero este tipo de novela histórica es sólo eso, una posibilidad del género. Debemos tener en cuenta las ambiciones de escritores de ficción histórica mayores como León Tolstói (*Guerra y paz*, 1865), Víctor Hugo (*Nuestra Señora de París*, 1831) y Walter Scott (*Ivanhoe*, 1819).¹³ Consideremos a autores más actuales, como Milan Kundera, para quien la novela no es sino una forma para conocer el mundo.¹⁴ *La insostenible levedad del ser* (1984) le permitió a Kundera, en su polifonía, acercarse a la Praga de 1968 mediante el ensayismo deliberado (cuando sus personajes reflexionan, de forma casi metaficcional, dando explicaciones sobre las cosas).¹⁵ Uno puede pensar, por otro lado, en el acercamiento a la prueba documental de autores como Umberto Eco (en *El nombre de la rosa*, 1980) y

¹² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Ciudad de México: Siglo XXI, 1995, p. 377.

¹³ León Tolstói, *Guerra y paz* (Madrid: Edimat, 2003); Víctor Hugo, *Nuestra Señora de París* (Madrid: Alianza Editorial, 2012); Walter Scott, *Ivanhoe* (Barcelona: EDHASA, 2007)

¹⁴ Ideas que Milan Kundera desarrolla en *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 2000) y *El telón. Ensayo en siete partes* (Barcelona: Tusquets, 2005).

¹⁵ Kundera, *La insostenible levedad del ser* (Barcelona: Tusquets, 2014).

Lawrence Norfolk (*El rinoceronte del Papa*, 1996).¹⁶ Ya no se trata, bajo esta idea de la ficción histórica, simplemente de pintar grandes cuadros narrativos que enmarquen acontecimientos conocidos o que presenten personajes históricos afamados. Se trata, como dice Georg Lukács, de relatos atentos a “las relaciones relaciones recíprocas entre la psicología de los hombres y las circunstancias económico-morales de su vida”, representados en “una extensa elaboración de estos efectos recíprocos para mostrar a los hombres como hijos concretos de su época”, es decir, “describir ampliamente esta concreta acción recíproca entre el hombre y su ambiente social”.¹⁷

Esto es precisamente lo que logran algunos cómics de ficción histórica que proponen puntos de vista originales y complejos sobre el pasado, al que abordan en parte con intención de veracidad. Es aquí donde resulta fundamental la novelística gráfica de autores como Alan Moore u Osamu Tezuka. Cuando leemos *From Hell* (1991-96) o *Adolf* (1983-85)¹⁸ encontramos una intención de multiplicar los puntos de vista sobre el pasado. Esta multiplicación no es sólo una práctica formal y estética, sino un posicionamiento sobre las ideas que organizan el pasado.

En *From Hell* encontramos una filosofía de la historia y una impresionante investigación que sustenta la monumental versión de Alan Moore y Eddie Campbell sobre los asesinatos de Jack el Destripador en la Londres victoriana. La obra resulta paradigmática en cuanto a la producción de sentido histórico a partir de la ficcionalización documentada de un hecho el pasado. *From Hell* articula una teoría propia de la historia, es decir, su ejercicio de relato del pasado es consciente de sus implicaciones historiográficas,¹⁹ como lo demuestra el extenso anexo de investigación que acompaña sus diversas ediciones.

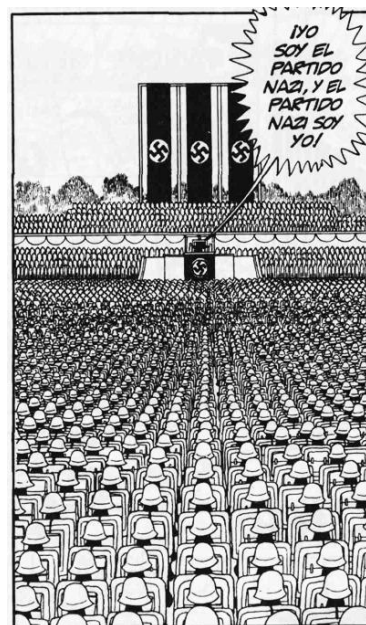
¹⁶ Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (Barcelona: Lumen, 1982); Lawrence Norfolk, *El rinoceronte del Papa* (Barcelona: Anagrama, 1998).

¹⁷ Georg Lukács, *La novela histórica* (Ciudad de México: Era, 1966), 42.

¹⁸ Alan Moore y Eddie Campbell, *From Hell*, 5 tomos (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2001); Osamu Tezuka, *Adolf*, 4 tomos (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2003).

¹⁹ Sean Carney, “The Tides of History: Alan Moore’s Historiographic Vision”, *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 2, núm. 2 (invierno, 2006): disponible en http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/carney

En *Adolf*, del mangaka Osamu Tezuka, se cuentan los destinos cruzados de tres personajes llamados Adolf: dos niños alemanes que viven en Japón (uno judío y el otro hijo de un miembro del partido nazi) y el mismísimo Hitler. Tezuka logra tejer un *thriller* que involucra una conspiración judía para desenmascarar la identidad no-aria del *Führer*. La historia, por supuesto, es ficción, pero ha sido bien estructurada en función de los acontecimientos documentados de la historia. Tezuka aprovecha ciertos vacíos de la historia de Hitler para llenarlos con ficción y aprovecha para establecer su propia interpretación de los hechos. Resulta interesante la minuciosidad con la que la trama empata con los acontecimientos de la historia y la atención al detalle visual a partir de documentos de la época. Así se evidencia en la página 76 del primer volumen (de cinco), donde Tezuka reinterpreta algunos planos de *El triunfo de la voluntad*, la película de propaganda nazi dirigida por Leni Riefenstahl en 1935.²⁰ De manera que no sólo se hace referencia a los acontecimientos del pasado, sino a los relatos sobre el mismo.



El triunfo de la voluntad / *Adolf*, vol. 3 (76:3)²¹

²⁰ *El triunfo de la voluntad* [*Triumph des Willens*]. Dir. Leni Riefenstahl. Act. Adolf Hitler, Hermann Göring, Max Amann. Alemania: Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935.

²¹ Para no obstaculizar la fluidez del texto, cuando me refiera en este estudio a páginas y viñetas específicas simplemente escribiré el número de página, seguido de dos puntos y el número de

También son fundamentales para la narrativa gráfica de ficción histórica la *comic-strip biography* (2002) de Chester Brown sobre el rebelde canadiense Louis Riel; la versión oscura de la historia estadounidense de Jack Jackson, en *Lost Cause* (1998); o las breves biografías de jazzistas, bluseros y otros personajes de la historia musical estadounidense compiladas, bajo el título *Melodías Animadas* (1975-1984), en el tomo 13 de las *Obras Completas* en español de Robert Crumb.²²

Pero la narrativa gráfica contemporánea de ficción histórica no trata, necesariamente, con personajes reales (al menos no como protagonistas). Son importantes las descripciones y reconstrucciones de épocas, acontecimientos y formas de vida del pasado: la desolación de la Primera Guerra Mundial dibujada y escrita por Jacques Tardi, en *La guerra de las trincheras* (1983); la “aventura” vietnamita de los Estados Unidos en *El último día en Vietnam* (2000), de Will Eisner; la ambiciosa recreación del *Berlin* (1996, en proceso) de principios de siglo XX en la prometedora obra de Jason Lutes; la biografía *Vida del Ché* (1968), escrita por del gran guionista argentino Héctor Germán Oesterheld y dibujada por los Breccia, Alberto y Enrique; en *Stuck Rubber Baby* (1995),²³ Howard Cruse trabaja el ambiente sureño estadounidense en pleno debate por los derechos civiles de la década de 1960.

La historia de los cómics de ficción histórica (de mero entretenimiento y con intenciones artísticas) y los didácticos dedicados a la juventud e infancia es amplia, abarca cualquier cantidad de temas, épocas e industrias narratográficas.

viñeta. En este caso: 76:3, es decir, viñeta 3 de la página 76. Si hay varias viñetas, se indicarán con guion corto: 76:3-8. Cuando sea el caso, escribiré el número de volumen seguido de la habitual citación de página dos puntos viñeta. Ejemplo: Vol. II, 76:3-8.

²² Chester Brown, *Louis Riel: Un cómic biográfico* (Barcelona: La Cúpula, 2006); Jack Jackson, *Los Tejanos / Lost Cause* (Seattle: Fantagraphics Books, 2012); Robert Crumb, *Obras Completas: 13. Melodías Animadas* (Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2005).

²³ Jacques Tardi, *La guerra de las trincheras* (Barcelona: Norma Editorial, 2000); Eisner, *El último día en Vietnam* (Barcelona: Norma Editorial, 2000); Jason Lutes, *Berlin*, 2 tomos (Montreal: Drawn & Quarterly, 2002, 2008); Héctor Germán Oesterheld, Alberto Breccia y Enrique Breccia, *Vida del Ché* (Ediko, 1968); Howard Cruse, *Stuck Rubber Baby* (New York: Paradox Press, 1995). Para una visión general de la obra de Oesterheld recomiendo revisar, de Édgar Adrián Mora: “El navegante de la eternidad: vagar solitario del héroe colectivo” (tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009) y *Continuum. Una novela sobre Héctor G. Oesterheld* (Guadalajara: Paraíso Perdido, 2015).

Sin embargo, este asunto, aunque rico y fundamental, no corresponde a los objetivos específicos de este estudio. Aquí me interesa analizar un ámbito peculiar dentro del lenguaje del cómic, a saber, la representación de la memoria en el cómic adulto, surgido con fuerza en la segunda mitad del siglo XX en las industrias narratográficas más importantes del mundo: Estados Unidos, Francia-Bélgica y Japón. En estas tres coordenadas socioculturales se dio de manera decisiva un proceso de maduración y sofisticación del lenguaje del cómic.

Parece quedar atrás ese tiempo en el que, como dijo el guionista argentino Carlos Trillo, en palabras del dibujante Horacio Altuna:

la historieta atrasaba. El cómic y el cine nacieron juntos, prácticamente. Este último evolucionó de una manera brutal, ejemplar. A través del cine se puede seguir la historia del siglo, todas las escuelas filosóficas, políticas... A través del cómic, no, no se puede encontrar esa profundidad de análisis que dio el cine. La historieta, como siempre fue destinada a un público infantil-juvenil y la industria lo encasilló en eso, nunca lo abordó de igual forma que el cine. Y ahí las culpas son compartidas, tanto por parte de los autores que no lo hicimos, los lectores que no lo exigimos y los editores que no lo quisieron. La historieta en sí ha perdido mucho tiempo.²⁴

Lo cierto es que después de la Segunda Guerra Mundial se dieron entornos propicios para la exploración de todas las posibilidades de la narrativa gráfica. Bajo estas nuevas condiciones, el pasado surgió como tema común. El pasado se volvió piedra angular de una exploración que fue al mismo tiempo estética, ética y política. Ya no se trataba de usar el pasado como decorado para historias *de época*. Los narradores gráficos alrededor del mundo encontraron en otros tiempos el material idóneo para hacer sus declaraciones de principios sobre lo que debía ser el lenguaje del cómic.

Sería un ejercicio francamente imposible (y, quizás, ocioso) cuantificar el porcentaje exacto de cómics dedicados, en cualquier momento de su historia, en mayor o menor medida, a la representación del pasado en relación a la

²⁴ Horacio Altuna, "Horacio Altuna: 'En España, lo políticamente correcto empieza a teñirlo todo'", *Jot Down*, entrevista Iván Galeano (marzo, 2014): disponible en <http://www.jotdown.es/2014/03/horacio-altuna-en-espana-lo-politicamente-correcto-empieza-a-tenirlo-todo>.

totalidad de los cómics producidos sobre cualquier tema en el mundo. Sin embargo, a través de la revisión de algunos ejemplos de los incansables esfuerzos realizados por lectores para establecer un canon del cómic, es posible hacernos una idea de la importancia del pasado y la memoria en la narrativa gráfica posterior a la década de 1950. Podemos considerar, por ejemplo, tres listados recientes realizados por colaboradores expertos en el tema para la revista colombiana *68 Revoluciones*, la española *Jot Down* y la estadounidense *Rolling Stone*. Por supuesto, estos listados deben ser considerados como formas particulares de leer y valorar la historia del cómic desde la actualidad, con una perspectiva parcial (que da preferencia al cómic adulto alejado de la industria de los superhéroes) y centrada en los entornos lectores de Colombia, España y Estados Unidos. Entre los tres listados se consideran alrededor de doscientos cómics provenientes de cuatro continentes y doce países (Estados Unidos, Canadá, Argentina, Inglaterra, Francia, Bélgica, Italia, España, Nueva Zelanda, Australia, Japón y China). Resulta que casi el treinta por ciento de los cómics incluidos en estos listados (y producidos después de 1950) tratan de alguna manera el pasado y la memoria (la mayoría desde un modo ficcional). Se trata de un porcentaje nada desdeñable, por supuesto. También es un sugerente indicativo de un giro en tratamiento del tema después de la segunda mitad del siglo XX.²⁵

Un nuevo cómic más consciente de sus posibilidades y de su historia contó con mejores condiciones para comunicarse con un público ya no limitado a la *juvenilia*. Los recursos del lenguaje eran los mismos de siempre (las imágenes y, a veces, las palabras en viñetas organizadas secuencialmente), pero su búsqueda era otra. En este alejamiento parcial de los temas exóticos, románticos y superheroicos, los narradores gráficos apuntaron hacia el entonces

²⁵ Diego Guerra, "Las mejores novelas gráficas de la historia", *68 Revoluciones* (19 de abril, 2015): disponible en <http://www.68revoluciones.com/?p=148>; Iván Galiano, ed., *Jot Down 100: Cómics* (Sevilla: Jot Down Books, 2014); Joe Gross, "Drawn Out: The 50 Best Non-Superhero Graphic Novels", *Rolling Stone* (mayo, 2014): disponible en <http://www.rollingstone.com/culture/lists/drawn-out-the-50-best-non-superhero-graphic-novels-20140505>.

gran ausente de la historia del cómic: el Yo. En esta nueva dirección, en la exploración del sujeto, los narradores gráficos contemporáneos se cruzaron con las identidades colectivas y los relatos en las que éstas se configuran. En su búsqueda del Yo, los narradores gráficos se hallaron cara a cara con la memoria.

DESCRIPCIÓN

Pretendo **conocer las formas en que la memoria se ha configurado en los relatos del cómic**. Para esto, concentraré el análisis sobre tres obras de tres narradores gráficos contemporáneos fundamentales: *I Saw It* (1972), de Keiji Nakazawa; *Maus* (1980-1991), de Art Spiegelman; y *Palestina* (1993), de Joe Sacco. Como preguntas particulares: a) me interesa conocer por qué la memoria se volvió tema fundamental del cómic con posterioridad al fin de la Segunda Guerra Mundial; b) pensar qué tipos de discursos sobre la memoria se pueden producir en la narrativa gráfica; c) y, finalmente, entender cómo son posibles la referencialidad y la veracidad en el lenguaje del cómic.

Sobre la pregunta principal, quiero señalar por ahora que a la hora de abordar el tiempo histórico, el lenguaje del cómic, en su carácter panóptico (más centrado en la exploración total del espacio inmóvil), presenta peculiaridades a las que no se enfrentan otros lenguajes como el escrito y el audiovisual. El cómic, al menos el narrativo-figurativo (que es el dominante), nos permite configurar el tiempo en su simultaneidad, así como en relación con el espacio. El cómic es una representación inmóvil y fragmentada, aunque articulada. El cómic es la imagen-espacio/tiempo, a diferencia del cine, imagen-movimiento o imagen-tiempo.²⁶

Sobre las preguntas particulares, sugiero de manera preliminar lo siguiente:

a) Después de la Segunda Guerra Mundial, dos condiciones posibilitaron la inserción y popularización de la memoria como tema y de la autobiografía

²⁶ Ver Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (Barcelona: Paidós, 2004).

como forma discursiva en la narrativa gráfica: en primer lugar, el desarrollo de la autorrepresentación y de la narrativa del Yo en el cómic adulto independiente, específicamente en los Estados Unidos; en segundo término, la emergencia de la figura del testigo (y, por consecuencia, la legitimación del discurso testimonial) en la cultura histórica²⁷ posterior a la década de 1950. El proceso de consolidación del discurso testimonial fue de la mano con nuevas consideraciones acerca de la noción de sujeto, cuya autonomía, unidad y esencialidad se pusieron en duda. Esto fue discutido y practicado desde las ciencias sociales, las artes (la literatura narrativa, el cine y, por supuesto, el cómic) y algunos movimientos de reivindicación política y social (como el feminismo). Además, debemos considerar la Segunda Guerra Mundial como un momento de crisis no sólo social, sino cultural, es decir, en el orden de los discursos. La violencia sistematizada concreta (tanto del lado nazi, con la *solución final*, como del lado aliado, con el proyecto nuclear) forzaron a las sociedades de posguerra a articular nuevas formas de representación del horror. El cómic autobiográfico testimonial fue una de esas formas inéditas.

b) Debemos tener en cuenta que el lenguaje del cómic no puede ser reducido a la narrativa de ficción, a la industria de los medios masivos o al mero entretenimiento. Por el contrario, el lenguaje del cómic se constituye como un sistema complejo y completo que permite ser abordado desde cualquier punto de vista. El lenguaje del cómic puede ser y ha sido utilizado para construir relatos autobiográficos y de memoria desde los ángulos más diversos. Hablo, principalmente, de dos **intenciones discursivas**: de ficcionalidad y de veracidad (definidas ambas como pactos particulares de relación entre emisor y receptor, mediante los cuales acuerda “la supresión voluntaria del recelo”²⁸ o

²⁷ Según Maria Grever, en su texto “The Gender of Patrimonial Pride. Changes in Historical Culture and the Revitalization of Canons in the West”, “la cultura histórica se refiere a la relación de la gente con el pasado en una gran variedad de niveles, y a la manera en que estas relaciones se articulan en un conjunto amplio de narrativas, medios, ideologías y actitudes”. Citado por Fernando Sánchez-Costa, “La fragua de la identidad: memoria, conciencia histórica y cultura histórica”, en *A vueltas con el pasado. Historia, memoria y vida*, eds. Joan-Lluís Palos y Fernando Sánchez-Costa (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013), 203.

²⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010), 316.

no ante lo narrado); dos **vocaciones memorísticas**: la confesional y la testimonial (que detallo en el capítulo 2, pero que tienen que ver con los grados de relación entre el discurso memorístico y el histórico); tres **funciones operativas**: el entretenimiento, la experiencia estética y la producción de conocimiento; y dos **condiciones autorales**: individual (cuando la ocularización –o participación directa en los hechos narrados– y la focalización –o conocimiento de lo narrado– pertenecen por completo o predominantemente a quien firma la obra como autor) y colaborativa (que implica una focalización total por parte de quien firma la obra, pero una ocularización compartida con otras personas). Todos estos elementos, por supuesto, rara vez se encuentran en estado puro en las obras analizadas. En la mayoría de los casos, tenemos solapamientos de intenciones, estrategias, funciones y autorías, lo que da como resultado el modo irrepetible que propone cada obra para lidiar con el pasado.

c) Para entender cómo es posible en el cómic la referencialidad y la intención de veracidad, deberíamos preguntarnos antes: ¿son las operaciones historiográficas (al menos dos de ellas: la prueba documental y la explicación-comprensión) exclusivas de los historiadores y del lenguaje escrito? Mi respuesta es no. Entre la historia, por un lado, y el cómic, el cine o la literatura, por el otro, se dan solapamientos, desfases, cruces, retroalimentaciones que vale la pena revisar.

En las siguientes páginas explicaré estos asuntos en función de la revisión y del análisis de los materiales pertinentes para su mejor comprensión. Abundaré sobre posibles respuestas a las preguntas de este estudio a lo largo de seis capítulos. En el primero de ellos, “Narratográfica: definiciones y estrategias de análisis”, planteo un abordaje para analizar cómics a partir de la propuesta de los especialistas Thierry Groensteen, Ann Miller y Scott McCloud. El capítulo 2, “Memoria y autobiografía: el Yo en la cultura histórica de la segunda mitad del siglo XX”, lo dedico a repasar las discusiones actuales sobre la memoria, en vinculación con la historia, la conciencia y el género autobiográfico, esto en un contexto (1950-1990) propicio para el fortalecimiento del testigo y la memoria en la cultura histórica. En el capítulo 3, titulado

“Narratográfica de la memoria: los antecesores y los contemporáneos”, realizo una revisión general de obras de autores esenciales en la autorrepresentación y la narrativa gráfica de la memoria de los siglos XX y XXI, antecesores o contemporáneos de Nakazawa, Spiegelman y Sacco. En “Keiji Nakazawa: Testigo de Hiroshima”, capítulo 4 de este estudio, me acerco a la obra de este mangaka japonés, así como a las representaciones del horror atómico en diversos lenguajes creativos. El capítulo 5, “Art Spiegelman: Heredero del Holocausto”, me permite discutir sobre las nociones de postmemoria, autobiografía colaborativa y trauma a partir de *Maus*, trabajo canónico no sólo en la representación narratográfica de la memoria, sino en el cómic en general. El capítulo final, el 6, se titula “Joe Sacco: Dibujante de guerra”. En éste investigo la relación entre pasado y periodismo en la narrativa gráfica, así como la posibilidad de referencialidad y veracidad en los relatos del cómic. Para una mejor comprensión, el lector puede encontrar resúmenes de los contenidos de *I Saw It*, *Maus* y *Palestina* en el apéndice “Sumarios”, al final de este estudio.

Para entender qué tipos de discurso sobre la memoria se pueden producir con el lenguaje del cómic es necesario tener clara la naturaleza de las fuentes que aquí analizo. Las obras que integran el corpus de estudio son todas narrativas, figurativas y estéticas. La más antigua, *The Four Immigrants Manga*, fue publicada en 1931; la más reciente es el cómic argentino *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia*, de Julián Gorodischer y Marcos Vergara, publicada en 2015. Di lectura a poco más de doscientos volúmenes (entre novelas gráficas, series y *one shots*) producidos principalmente en las tres grandes escuelas del cómic mundial: Estados Unidos, Francia-Bélgica y Japón. Los títulos revisados, que abarcan lo confesional y lo testimonial, por lo general han sido desarrollados desde ámbitos independientes con intenciones artísticas. Por supuesto, el análisis más amplio lo realizo sobre una selección de estas más de doscientas obras.

Hablamos, entonces, de un universo amplísimo de fuentes que abarca poco más de ochenta años y al menos tres continentes. Esto implica, por supuesto, horizontes de enunciación distintos. No planteo que *I Saw It*, *Maus* y

Palestina sean trabajos representativos de sus propias tradiciones historietísticas nacionales (Japón y Estados Unidos), ni de sus épocas (las décadas de 1970, 1980 y 1990). Lo que las une es una clara intención de veracidad, además de una vocación memorística testimonial (a partir de la cual, como veremos más adelante, podré analizar de manera más directa las relaciones y superposiciones entre historia y memoria), una preocupación equilibrada por las funciones operativas de entretenimiento, experiencia estética y producción de conocimiento. Las tres obras, igualmente, me permitirán explorar dos condiciones autorales: *I Saw It* es una autobiografía individual, pues la ocularización o experiencia de todo lo narrado pertenece predominantemente a Nakazawa, el autor. *Maus* y *Palestina*, por su parte, son colaborativas, pues la experiencia de lo narrado es compartida entre los autores y otras personas; en el caso de Spiegelman, con su padre, en el caso de Sacco, con las decenas de personas que entrevistó en su viaje a Palestina.

Las tres obras se caracterizan por la singularidad de sus propuestas respecto a las tradiciones en las que se insertan. Los tres son cómics de ruptura. *I Saw It* apareció en un momento cuando la sociedad japonesa (no sólo la industria del manga) no se atrevía a tratar la tragedia²⁹ de Hiroshima y Nagasaki; *Maus* no fue el primer cómic que habló del Holocausto, ni se trató de la primera autobiografía hecha en cómic, pero esta obra ahora canónica fue el punto de inflexión a partir del cual se consolidó la memoria como tema y se generalizó el abordaje autobiográfico en el cómic contemporáneo; con *Palestina*, Joe Sacco propuso algo inédito: el periodismo narratográfico de largo aliento. Nakazawa, Spiegelman y Sacco produjeron desde sus particulares horizontes de enunciación obras que ampliaron, alrededor de la noción de memoria, las posibilidades formales y discursivas del lenguaje del cómic. Sugiero, en este sentido, que *I Saw It*, *Maus* y *Palestina* son obras de intersección, es decir, discursos ejemplares, o como lo dice Harold Bloom al referirse a los clásicos que conforman el canon literario: “supervivientes [...] de la lucha entre textos: en el

²⁹ A lo largo de este estudio entiendo tragedia, por supuesto, como suceso personal o social lamentable y no como género dramático.

lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad”.³⁰ Esto es, obras que son referencia obligada para autores de sus mismos horizontes de enunciación y para los que los siguen.

Es necesario realizar un amplio abordaje de la narrativa gráfica del Yo y de memoria para entender en dónde están situadas las propuestas de Nakazawa, Spiegelman y Sacco. A esto dedico, como ya lo señalé, el tercer capítulo de este estudio. Procedo entonces de lo general a lo particular. No pretendo homogeneizar horizontes de enunciación. Cada obra comentada y analizada en este estudio responde a condiciones de producción particularísimas que serán planteadas en cada capítulo. Sin embargo, a pesar de las especificidades de cada obra, sugiero una problemática común a la cultura histórica contemporánea, que tiene que ver con un paulatino desgastamiento del horizonte de expectativa en la imaginación contemporánea, lo que ha llevado a una dilatación sin precedentes del espacio de experiencia en la cultura histórica de nuestra época. Los conceptos de horizonte de expectativa y espacio de experiencia son de Reinhart Koselleck: “la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados [...]”. La expectativa “es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir”.³¹ El cómic comparte con otros lenguajes y discursos (creativos o no) esta obsesión contemporánea con el pasado que se ha venido configurando y consolidando, me parece, desde la década de 1960, cuando se empieza a hablar de manera generalizada de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Además de dilucidar qué entiendo por memoria y por discurso autobiográfico, dedico el capítulo 2 de este estudio a trazar las circunstancias históricas y discursivas que hicieron de la memoria y de la narrativa del Yo nociones centrales para la cultura histórica contemporánea.

³⁰ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (Barcelona: Anagrama, 1995), 48.

³¹ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993), 338.

UN PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO

Esta investigación encuentra su justificación en el vacío que sobre los estudios del cómic, hasta el día de hoy, se presenta en la academia mexicana (no sólo desde la disciplina historiográfica o la histórica). Además de esta necesidad de llenar algunas lagunas, se vuelve indispensable entender las formas en que se representa la historia en discursos no verbales o escritos. Comparto la preocupación que expresaran Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall en su libro *Mi abuelo no era nazi*:

Llama la atención lo poco que se ha investigado hasta ahora sobre las fuentes de las que se nutre la conciencia histórica; acerca de cómo los seres humanos conforman sus imágenes y relatos sobre el pasado a partir de los más diversos recursos y fuentes como libros de historia, largometrajes y experiencias propias, y cómo se relacionan las informaciones provenientes de la familia con los conocimientos provistos por la escuela. Tampoco se ha profundizado en el estudio acerca de cómo se adquiere e internaliza el conocimiento histórico...³²

En específico, quiero entender este asunto a partir de materiales que representan en sí mismos una ruptura estética y ética respecto al uso dominante que se le daba al lenguaje del cómic al menos hasta la década de 1950. Por otro lado, la disponibilidad cada vez mayor de una multiplicidad de lenguajes para la comunicación, el conocimiento y la configuración de lo real (de lo cual los discursos sobre el pasado son parte medular) es un problema de primer orden en las sociedades actuales. En este estudio pretendo abonar para la mejor comprensión de estas dinámicas sociales, cognoscitivas y comunicativas.

Además, en este estudio realizaré una valoración del cómic como lenguaje completo, superando su justificación académica únicamente por ser parte de la cultura popular. Es decir, deseo entender el cómic por sí mismo y no sólo por sus usos o como mero reflejo de lo social. Resulta común que se estudie el cómic como una manera de ilustrar ciertos temas: ejemplos sobran, el

³² Harald Welzer y otros, *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012), 19.

canónico estudio *Para leer al Pato Donald* (1971), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart,³³ es paradigmático en este sentido, pues los autores utilizan la historieta para sostener su crítica al colonialismo mediático presente en las historietas del Pato Donald.

En el mismo sentido, al sacar de este estudio las preocupaciones clásicas de los estudios en comunicación de masas, podré valorar las obras del corpus de análisis como discursos complejos y, además, estéticamente propositivos. Es así como insertaré la categoría de autor en el estudio del cómic. Al atender al autor como categoría de análisis, propongo un cambio de enfoque sobre el objeto de estudio, para entender que no todo el cómic es producto de la comunicación de masas. Ciertamente no lo son la mayoría de los materiales que aquí analizo.

Espero que otra aportación de esta investigación sea el mejor entendimiento de las grandes escuelas del cómic mundial. Por supuesto, éste no es un estudio abocado a las prácticas, estilos y autores de cada una de las regiones productoras de cómic. No pretendo la exhaustividad ni la profundización sobre el asunto. Sin embargo, sí es importante entender las convergencias y divergencias, desde un punto de vista comparativo, que en el abordaje de la historia se han presentado en los trabajos de guionistas y dibujantes contemporáneos de distintas partes del mundo. Es fundamental tenerlo en cuenta, principalmente, para estar al tanto de las influencias y las intertextualidades.

Finalmente, este estudio pone en la mesa la reflexión acerca de las relaciones entre historia y narrativa. En otras palabras, plantea la discusión (nada nueva, pero sí vigente) de las formas en que se enuncia el pasado en los relatos (incluso aquellos llamados de ficción), en los que la intención de veracidad puede resultar más problemática de lo que a veces suponemos. A partir de esto, planteo un marco de análisis que atienda los aspectos formales-narrativos del cómic en su relación con sus condiciones de historicidad. El

³³ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masa y colonialismo* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2005).

cómic, como cualquier otro documento de cultura, representa en sí mismo un complejo sistema discursivo en el cual los contextos y las condiciones materiales se ven configurados. Al mismo tiempo, es necesario entender que la narrativa es también un proceso de enunciación de lo que es posible pensar y contar en una circunstancia histórica determinada. La narrativa puede ir más allá de la función estética (aunque en nuestro caso ésta siempre está relacionada con aquella). Según Bordwell, la “narración puede presentar varios grados de conocimiento, comunicacionalidad y autoconciencia”.³⁴ El análisis discursivo del cómic narrativo nos puede permitir identificar y poner en evidencia esos grados.

Resumiendo, en esta investigación pretendo conocer las formas en que la memoria se configura en los relatos del cómic, entendido como lenguaje principal mas no exclusivamente visual. Además, es importante conocer por qué la historia es tema fundamental del cómic de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI; quiero pensar qué tipos de discursos sobre la memoria se pueden producir en la narrativa gráfica; y, finalmente, entender cómo es posible la referencialidad y la veracidad en el lenguaje del cómic.

A lo largo del estudio, prefiero utilizar los términos *cómic* o *narrativa gráfica* en lugar del hoy popularizado de *novela gráfica* (aunque no censuro el uso de este último), que define un movimiento estético particular del cual muchos de los autores que analizo no se consideran partícipes o que, simplemente, su mera aplicación a materiales muy antiguos resultaría anacrónica.

Será preciso someter los materiales a las preguntas pertinentes. En el análisis, tengo en cuenta las influencias de otros lenguajes predominantemente narrativos como el cine y la literatura sobre el cómic; sin embargo, como ya lo he señalado, es mi intención abordar el cómic desde una perspectiva que considere la naturaleza peculiar de este lenguaje. No me interesa en este estudio establecer principios metodológicos y teóricos para una historia del cómic,

³⁴ Citado por Ann Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* (Bristol y Chicago: Intellect Books, University of Chicago Press, 2007), 107.

entendida como disciplina. Por el contrario, quiero analizar los materiales aquí propuestos haciendo uso de estrategias diversas que me permitan centrarme en el análisis de la narratividad y la visualidad del cómic, en conjunto. En específico, con diferentes grados de atención, analizaré aspectos como: el tratamiento particular del relato y del tiempo; la articulación de la página; las distintas formas de relación entre texto e imagen; intertextualidad e intericonocidad; la referencialidad y el grado de semejanza realista en el dibujo; la idea de la memoria construida por cada autor; la densidad de información (textual e icónica) de cada página.

En función de esto, podemos considerar la representación de la memoria en el cómic como un verdadero problema historiográfico. No es éste un estudio sobre cómic como fuente para el estudio de la historia, sino acerca de las *formas* en que la memoria, como experiencia del pasado, ha sido configurada en algunas obras fundamentales del cómic. En una palabra, quiero entender, bajo los principios de la historiografía crítica, esa “tensión significativa entre pasado y presente”,³⁵ tal como se ha dado en los discursos del cómic.

He marcado la palabra *formas* en el párrafo anterior para hacer hincapié en el enfoque analítico de la investigación: el cómic como discurso narrativo (que no literario) y visual, por un lado; estético y cognoscitivo, por el otro. Es imposible ignorar, o siquiera subestimar, el carácter estético y narrativo del lenguaje del cómic en general y de las obras del corpus de análisis de esta investigación, en particular. Al mismo tiempo, es fundamental reflexionar sobre las posibilidades de construcción cognoscitiva del pasado en discursos no verbales o escritos. El análisis de lo estético no impide el análisis historiográfico. Por el contrario, la justificación de mi objeto de estudio como un verdadero problema historiográfico se vuelve evidente cuando nos preguntamos sobre las formas artísticas de representación del pasado, cuyas intenciones se alejan y otras veces se acercan de manera inquietante a los propósitos de la moderna

³⁵ Saúl Jerónimo y María Luna, “El objeto de estudio de la historiografía crítica”, en *Memoria del Coloquio Objetos del Conocimiento en Ciencias Humanas*, coords. Martha Ortega Soto y Carmen Imelda Valdez Vega (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2001), 180.

disciplina de la historia. El lenguaje del cómic, como cualquier otro, no es estético *per se*, pero la función estética está presente en cada una de las obras que aquí se analizan. De ahí la necesidad de una metodología como la descrita en párrafos anteriores: centrada en los detalles y los sentidos que se generan al interior de los discursos.

CAPÍTULO 1 NARRATOGRÁFICA: DEFINICIONES Y ESTRATEGIAS DE ANÁLISIS

En este primer capítulo presento las herramientas de análisis que utilizaré a lo largo del estudio. Me acerco a una definición operativa del cómic como lenguaje y forma discursiva, pero también deseo atender la ineludible materialidad del cómic. A partir de esto, sugiero la necesidad de considerar el discurso del cómic desde los puntos de vista sintáctico, semántico y contextual. Me concentro en las propuestas del investigador francés Thierry Groensteen, (quien a finales de la década de 1990 propuso la solidaridad icónica como punto de partida para el análisis del discurso del cómic) y de la investigadora inglesa Ann Miller. Presento y discuto los planteamientos de Groensteen y Miller, pero también los ejemplifico, al final de este capítulo, con un análisis del capítulo cuarto ("¿Qué pide el Señor de ti?") de *From Hell*,³⁶ el notable cómic de ficción histórica

³⁶ Moore y Campbell, *From Hell, Primera Parte*, 87-124.

de Alan Moore y Eddie Campbell acerca de los asesinatos de Jack el Destripador en la Londres victoriana. De ninguna manera realizo aquí un análisis exhaustivo, sino meramente ilustrativo, un esbozo de lo que pretendo desarrollar y aplicar metodológicamente a las obras centrales de este estudio.

DEFINICIONES

La palabra *cómic* designa un lenguaje, pero también un medio y una forma artística. La historia del cómic como lenguaje, como medio y como arte es también la historia de la palabra que lo designa.

Es común a los estudios sobre el cómic intentar hacer una definición, *la* definición última del mismo. Hablo aquí de una intención esencialista: encontrar qué es el cómic en sí mismo, lo que significaría hallar qué ha sido antes y qué será después. Por supuesto, tal empresa ha chocado con pared una y otra vez. El estudioso francés Thierry Groensteen declaró en 1999 que la del cómic es “la definición imposible”.³⁷ Ciertamente lo es desde cualquier esencialismo. En 1993, Scott McCloud proponía que el cómic podía ser entendido como “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”.³⁸ Una definición complicada que, además, dejaba fuera muchos materiales que históricamente se han aceptado como cómics, a la vez que dejaba la puerta abierta para otros que nunca habían sido entendidos como tales. Algunos años antes, en 1985, Will Eisner se enfocaba en la secuencialidad icónica del cómic como su característica definitiva.³⁹ Sucedió lo mismo: su definición era reductiva.

³⁷ Thierry Groensteen, *The System of Comics* (Jackson: University of Mississippi Press, 2007), 12. Todas las citas directas de libros publicados en una lengua distinta al español que use en este estudio son mis traducciones, a menos que indique algo distinto.

³⁸ Scott McCloud, *Cómo se hace un cómic. El arte invisible* (Barcelona: Ediciones B, 1995), 8.

³⁹ Will Eisner, *El cómic y el arte secuencial* (Barcelona: Norma Editorial, 1988). Eisner seguiría sus reflexiones sobre el cómic en su libro de 1996 *La narración gráfica* (Barcelona: Norma Editorial, 1998).

Estos casos más o menos recientes y bien conocidos no hacían sino continuar una tradición comenzada en la década de 1970, en lo que Pierre Fresnault-Deruelle llama las eras “estructuralista” y “semiótica-psicoanalítica”⁴⁰ de los estudios del cómic, con autores como el mismo Fresnault-Deruelle⁴¹ y Román Gubern⁴² ubicados en la primera, y Jean-Marie Apostolidès⁴³ y Serge Tisseron⁴⁴ en la última. Se trataba de la superación de los enfoques arqueológico-nostálgico y sociohistórico imperantes en la década de 1960. Lo que se buscaba era encontrar la particularidad del cómic, aquello que lo hacía distinto, principalmente del cine.

Por supuesto, si esta pretensión más formalista comenzó a fortalecerse en esa época fue porque en el medio del cómic comenzaron a surgir materiales que se supusieron dignos de análisis formal, amén del rescate y revaloración de los cómics de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del XX. Este primer interés vio en el cómic un *lugar* privilegiado para entender la cultura popular. Tal fue el caso de Umberto Eco, con *Apocalípticos e integrados* (1965),⁴⁵ y de Terenci Moix, con su *Historia social del cómic*⁴⁶ (o, como se titulaba en 1968, *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*). Es decir, el cómic entró a la academia como vehículo de la cultura popular, pero después halló la manera de mantenerse por sí mismo.

Este proceso de asimilación académica del lenguaje del cómic ha ido acompañado de su consecuente conceptualización. Como adelantaba antes, este interés fue posible en la academia gracias a lo que estaba sucediendo en el medio del cómic, principalmente en los Estados Unidos. En la década de 1960 (al menos desde la segunda mitad de ésta) surgió el llamado *comix underground*. Hablamos del comienzo de la toma de conciencia de los creadores de cómics acerca de su propio trabajo. Son ellos mismos los que decidieron no sólo

⁴⁰ Citado por Groensteen, *The System of Comics*, 2. El mismo Groensteen se enfoca en el concepto de “solidaridad icónica” (17) para tratar de acercarse a una definición esencialista del cómic.

⁴¹ Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique* (París: Hachette, 1972).

⁴² Román Gubern y Luis Gasca, *El discurso del cómic* (Madrid: Cátedra, 1988).

⁴³ Jean-Marie Apostolidès, *The Metamorphoses of Tintin: or Tintin for Adults* (Palo Alto: Stanford University Press, 2009).

⁴⁴ Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée* (París: PUF, 1987).

⁴⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Ciudad de México: Tusquets, 2009).

⁴⁶ Terenci Moix, *Historia social del cómic* (Barcelona: Bruguera, 2007).

romper las reglas y la censura con temas adultos y tratamientos arriesgados, sino que optaron por alejarse de la palabra cómic para cambiarla por ese neologismo que hace hincapié en la mezcolanza: *comix*. Lo que sucedió aquí fue la construcción, por parte de los mismos creadores, de una noción de autoría dentro del cómic. Desde entonces, el cómic ya no sería sólo entretenimiento industrial para niños y jóvenes; se sientan las bases para comprenderlo, en la práctica, como un lenguaje. Esta circunstancia histórica facilitó, por supuesto, la asimilación académica del cómic y el fortalecimiento de los estudios formalistas del mismo.

Los autores del cómic se estaban quitando el lastre del desprestigio. Ya no había vuelta atrás. Se comenzaron a revalorar los orígenes del arte del cómic, la historia del cómic se remontó hasta el suizo Rodolphe Töpffer (algunos fueron más lejos aún, al siglo XVIII, con William Hogarth),⁴⁷ quien hacía sus *garabatos* (así los llamaba él mismo) durante la primera mitad del siglo XIX. Precisamente, en Töpffer se hallaron los principios y posibilidades del cómic autorial. En este autor, además, encontramos el meollo de la problemática definición del cómic. Töpffer mismo llamaba *garabatos* a su trabajo;⁴⁸ hacía sus dibujos prácticamente a escondidas, temeroso de que esta actividad pudiera afectar su carrera literaria.⁴⁹ La práctica y la conceptualización del cómic se definieron en las dicotomías entre prestigio y desprestigio, culto y popular, arte y entretenimiento. Muy pronto los emporios periodísticos de William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer fijaron mucho de lo que sería el medio, luego llegaron los superhéroes y las revistas. El cómic se convirtió en entretenimiento para mentes infantiles, deudor del cine popular y de los medios masivos, más que de la literatura.

La revalorización formalista del cómic tiende a obviar sus condiciones históricas de producción, así como sus usos sociales. En la actualidad, el

⁴⁷ David Kunzle, *History of the Comic Strip, Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825* (Berkeley: University of California Press, 1973), 6.

⁴⁸ Algo semejante a lo que sucede con el uso de la palabra *manga*, que significa dibujo ligero o descuidado. Ver Brigitte Koyama-Richard, *Mil años de manga* (Barcelona: Electa, 2008), 7.

⁴⁹ Ver el apartado "El cómic como invento europeo: Rodolphe Töpffer, autor", en Santiago García, *La novela gráfica* (Bilbao: Astiberri, 2010), 48-53.

surgimiento del movimiento de la novela gráfica y la caída paulatina de las ventas de los *comic books* (como las revistas de superhéroes), nos coloca en una nueva perspectiva respecto a la comprensión del cómic y su historia. Es decir, la realidad presente del cómic parece exigirnos un replanteamiento de su pasado. Es desde el presente que hoy se trata de descartar definitivamente el uso de la palabra *cómic*, que en su momento no era sino un adjetivo para esas tiras cómicas que aparecían los domingos en los periódicos estadounidenses. Ahora se intenta negar lo que se supone un equívoco; el cómic toma su nuevo nombre, novela gráfica, de su hermana culta y prestigiosa, la literatura. Un dibujante como Eddie Campbell entiende la novela gráfica, en su *Manifiesto de la Novela Gráfica*, no bajo criterios formales, sino de intención: elevar el cómic “a un nivel más ambicioso y significativo”.⁵⁰ Por supuesto, cómics ambiciosos y significativos encontraremos en cualquier parte del mundo y en cualquier momento, incluso desde finales del siglo XIX. Sin embargo, es desde la década de 1970 que se ha consolidado el cómic inteligente para adultos, ya sea bajo el mote de *graphic novel*, *manga* o *bande dessinée*. Los autores del cómic hoy se alejan de los puestos de periódicos y ocupan las librerías y los museos. Esto pasa en las principales escuelas narratográficas del mundo, tanto en Estados Unidos como en Europa (donde se habla de una *nouvelle bande dessinée*) y en Japón (donde incluso se levantan museos del manga).

Estamos ante un proceso de obtención del prestigio negado a los padres del lenguaje del cómic. Este proceso se hizo visible, precisamente, en la década de 1970, cuando Will Eisner subtítulo su *Contrato con Dios* como *Una novela gráfica*.⁵¹ Es como si la tendencia actual del medio hubiera tomado como profecía e itinerario aquel elogio-crítica que hiciera Goethe en 1832 sobre el trabajo de Töpffer: “demuestra cuánto podría conseguir el artista, si se ocupara de temas menos frívolos y trabajara con menor precipitación, y más reflexión”.⁵² Ante esto, claro, se corre el riesgo de forzar en la historia del cómic una visión

⁵⁰ Eddie Campbell, “El Manifiesto de la Novela Gráfica”, *68 Revoluciones* (2007): disponible en <http://68revoluciones.com/?p=450>.

⁵¹ Eisner, *Contrato con Dios* (Barcelona: Norma Editorial, 2007).

⁵² Citado por García, *La novela gráfica*, 49.

teleológica que tenga como principal valor el prestigio o la inevitable maduración del cómic. Como sea, es fundamental entender estos valores presentes para pensar el pasado del cómic, en la medida de lo posible, en sus propias circunstancias. Regresando a las definiciones esencialistas del cómic, no se ha logrado demasiado con éstas debido a una eliminación metódica de la historicidad del término. No se trataría de sustituir *cómic* por cualquier otro término, sino de entender el término en sus usos particulares, en cada tiempo y lugar, así como en relación con sus sinónimos locales y variaciones planteadas por los mismos autores.

En este estudio he optado por utilizar la palabra *cómic* o, en su caso, *narrativa gráfica*, para nombrar al lenguaje de las viñetas. Como bien se sabe, una de las grandes complicaciones del estudio de este lenguaje es su terminología. No hay una palabra que lo defina sin juzgarlo: el cómic hace referencia al sentido cómico de las viejas tiras de los periódicos estadounidenses; historieta nos lleva a pensar en una historia menor o de mala calidad; manga, tebeo, *quadrinhos* o *bande dessinée* se relacionan de manera muy íntima con prácticas regionales de este arte (en Japón, España, Brasil y Francia/Bélgica, respectivamente). En todo caso, las mejores opciones son cómic o historieta; he optado por la primera opción porque es una palabra ya castellanizada y porque su uso está más extendido a nivel internacional.

LA MATERIALIDAD DEL CÓMIC

La historia cultural de la segunda mitad del siglo XX manifiesta un interés por observar los objetos culturales desde una perspectiva compleja. No se trata ya de la subordinación de lo cultural a lo económico, pero tampoco de la preeminencia de los signos sobre cualquier otro aspecto de lo real. La riqueza de una nueva visión de lo cultural estriba en las posibilidades ofrecidas por puntos de vista novedosos. Se establecen condiciones nuevas de enunciación y de observación que permiten diversificar las entradas hacia el objeto cultural.

Ya sea desde el género, la memoria, la representación o la materialidad, la cultura se redimensiona y, sobre todo, se vincula. Se entienden mejor las relaciones de lo cultural con todo lo demás. O, mejor dicho, se atiende a una nueva definición de la cultura, que la contempla en su discursividad y codificación, pero también en su materialidad y sociabilidad, en sus soportes, usos y apropiaciones.

Los trabajos de Roger Chartier y E. P. Thompson son ejemplos de lo anterior. Para este último, las costumbres pueden estar codificadas para su transmisión y asentamiento, pero estas costumbres se vinculan a la materialidad del trabajo y la sociabilidad. Al mismo tiempo, Thompson comprende que esas costumbres no son mero reflejo de la materialidad.⁵³ Su noción de cultura es compleja, una noción desjerarquizada, podría decirse. No hay categoría vertical de definición de la cultura, la cultura se muestra viva y móvil, cambiante y relacional. Una red compleja de sentidos, signos, prácticas y apropiaciones.

En este mismo sentido, Chartier plantea la necesidad de dejar de lado las perspectivas meramente sociográficas de la lectura, aquellas que llevan a suponer una definición muy clara de los libros populares, lo que implica una caracterización muy específica del público que, se supone, consumiría estos libros. Pero Chartier hace hincapié en la apropiación, y de ahí parte su análisis para “reconstruir las redes de práctica que organizan las formas, histórica y socialmente diferenciadas, de acceso a los textos”.⁵⁴ Como la de Thompson, la idea de cultura de Chartier no es mecánica ni determinista. Se aleja de las comprensiones en abstracto, para llamar la atención sobre las prácticas, siempre históricas y, por lo tanto, cambiantes. Chartier, por lo mismo, se preocupa por los gestos (los perdidos y los que perviven) de la lectura.

⁵³ Thompson cita a Gerald Sider para explicar el asunto: “Las costumbres están claramente conectadas y enraizadas en las realidades materiales y sociales de la vida y el trabajo, aunque no son sencillamente derivados de dichas realidades ni reexpresiones de las mismas”. E. P. Thompson, *Costumbres en común* (Barcelona: Crítica, 1995), 26.

⁵⁴ Roger Chartier, “Historia del libro e historia de la lectura”, en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1992), 110.

Apropiación (como práctica y uso) y materialidad (como soporte y forma) se triangulan con la discursividad, de tal manera que la comprensión del contenido de un discurso de cultura no se realiza *en abstracto* sino *en sitio*. Al situarse (contextualizarse) el objeto de cultura es posible enriquecer su análisis. Así sucede porque los puntos de vista, los lugares desde los cuales se accede al objeto, se multiplican. Por supuesto, se entiende que la sola multiplicación de los puntos de vista no basta, pues es necesaria la generación de las preguntas adecuadas. Una problematización de la noción de cultura y la subsecuente multiplicación de perspectivas sobre el objeto cultural, propician la apertura de campos de análisis en los que ocupan lugar aspectos novedosos u obviados en estudios previos.

Hablando de los estudios del cómic, la materialidad es uno de esos aspectos relegados. Esto resulta sorprendente, si consideramos la evidente naturaleza material del lenguaje del cómic, sustentado en la visualidad más que en la textualidad. Que el estudio de la materialidad de la escritura haya sido dejado de lado resulta más comprensible. Esa distinción entre libro y texto que Chartier señala⁵⁵ no es tan evidente en un lenguaje abstracto por excelencia como el escrito. Las palabras no hacen mimesis figurativa de las cosas; las palabras, en sus formas, no se asemejan a la realidad que designan. De ahí que se suponga que el sentido del discurso escrito no se ve afectado en cada una de sus materializaciones; el texto, se dice, mantiene su sentido sin importar la materialidad en que es presentado. La variación del sentido del texto radicaría, únicamente, en cada una de sus recepciones, *en* la mente interpretativa del lector. Entre la inmanencia (*en el texto*) y la exmanencia (*en el lector*) del sentido se ocultaría la materialidad del texto, una puesta en funcionamiento de los mecanismos latentes del discurso.

El lenguaje del cómic no tiene la obligación de ser narrativo o figurativo,⁵⁶ pero lo cierto es que casi todos los ejemplos proporcionados por la

⁵⁵ Los "autores no escriben libros: escriben textos que luego se convierten en objetos impresos", Chartier, *El mundo como representación*, 111.

⁵⁶ Como lo demuestran los cómics de Martin Vaughn-James, Richard McGuire, Jerry Moriarty, Ron Regé Jr. y Anders Nielsen, comentados por García, *La novela gráfica*, 242-250.

historia del cómic, desde el siglo XIX hasta hoy, plantean la problemática de la temporalidad del relato, así como de la relación de semejanza con el mundo visible. Esta mimesis formal resulta casi imprescindible en un lenguaje que, por lo general, se ha construido con una intención narrativa. En los relatos del cómic resulta más evidente que en los escritos que el formato incide no sólo en la apropiación que hace el lector del discurso, sino en las mismas decisiones estéticas y narrativas de los creadores del discurso. Quizá por evidente, el asunto de la materialidad del cómic se suele pasar de largo, cuando debería ser, por lo menos, el punto de partida de cualquier estudio sobre el cómic.

Un buen ejemplo para ilustrar este asunto es la historia de la continuidad narrativa en los relatos del cómic estadounidense. A principios del siglo XX (aproximadamente una década después del éxito de los cómics dominicales o *sundays* a color de autores como R. F. Outcault, Winsor McCay y Rudolph Dirks)⁵⁷ predominaban en Estados Unidos las llamadas tiras cómicas, *daily strips*⁵⁸ o *comic strips*.⁵⁹ Éstas habían encontrado lugar en los periódicos; de esta relación, el arte del cómic adquiriría su caracterización como lenguaje para las masas. La tira cómica aparecía diariamente, lo que implicaba una conciencia muy clara de la continuidad del relato por parte del creador. En este formato solían realizarse grandes arcos argumentales que podían extenderse por semanas, por meses o por años. Javier Coma pone el ejemplo de *Terry and the Pirates*, de Milton Caniff, que

equivale a una novela-río, y de tan colosales dimensiones que, recopilando cada seis tiras diarias en una página y cada entrega dominical en otra, se

⁵⁷ R. F. Outcault, *The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics* (Princeton, Wisconsin: Kitchen Sink Press, 1995); Winsor McCay, *The Complete Little Nemo in Slumberland, Vol. 1: 1905-1907* (Seattle: Fantagraphics Books, 1998); Rudolph Dirks, *The Katzenjammer Kids: Early Strips in Full Color* (New York: Dover Publications, 1974).

⁵⁸ Ver Richard Marschall, "Origen y desarrollo de la serie en tiras diarias", en *Historia de los cómics, Vol. 1. Los clásicos norteamericanos*, dir. Javier Coma (Barcelona: Toutain Editor, 1982), 29-36.

⁵⁹ "La tira cómica puede ser funcionalmente definida como una narrativa dramática publicada seriadamente, episódica, con final abierto o como series de anécdotas interrelacionadas acerca de personajes recurrentes y bien identificados". Bill y Martin Williams, "Introduction: The Comic Treasures of the American Newspaper Page", en *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*, eds. Bill Blackbeard y Martin Williams (Washington: Smithsonian Institution Press, Harry N. Abrams, 1977), 13.

requeriría para su reedición completa un monumental volumen de cerca de 1.300 páginas.⁶⁰

Además, al tener espacio diario en los periódicos, los creadores de tiras cómicas podían hacer referencias a la actualidad de sus lectores, así como a las mismas noticias presentadas en los periódicos. El efecto, por supuesto, se sustentaba en la seriación diaria del relato. Esto implica una forma específica de crear y de apropiarse de los discursos de las tiras cómicas de aquellos años.

Con la aparición en la década de 1930 del formato del *comic book* (cuadernillo más alto que largo, generalmente de 32 páginas), la continuidad narrativa de los relatos del cómic estadounidense cambió drásticamente. A la manera de las *pulp magazines*, los *comic books* surgieron como antologías, por lo general armadas alrededor de un género (terror, ciencia ficción, aventura, etc.), en las que se presentaban historias autoconclusivas. La seriación de los *comic books* era semanal, quincenal o mensual, lo que implicaba ampliar lo que se entendía entonces por *to be continued...* Empezó así una nueva etapa en la historia de la lectura y la creación de cómics en Estados Unidos. Los grandes arcos argumentales de las tiras cómicas se dejaron de lado hasta cierto punto, al tiempo que los públicos aprendieron a leer de una nueva manera, es decir, se apropiaron de los discursos del cómic bajo nuevas condiciones planteadas desde el formato.

Mientras en Estados Unidos el *comic book* se establecía como formato dominante del lenguaje del cómic, en Europa se daba un fenómeno distinto, que incidió en las formas de lectura y discursividad del cómic. En Europa las aventuras semanales o mensuales de los personajes más queridos como Tintín (de Hergé)⁶¹ o Astérix (de Goscinny y Uderzo)⁶² se presentaron en libros de 48 o 64 páginas a los que se conoce como álbumes. Esta decisión afectó la distribución de los materiales, así como a la conformación de los públicos. El álbum de la tradición franco-belga halló lugar desde la década de 1930 entre los

⁶⁰ Javier Coma, "Con nombre propio: el 'cómic-book' ", *El País Semanal* 553 (*La historia de los cómics en 25 capítulos: 1. Clásicos y modernos*) (15 de noviembre, 1987), 8.

⁶¹ Hergé (Georges Remi), *Las aventuras de Tintín, reportero del 'Petit Vingtième' en el país de los Soviets* (Barcelona: Editorial Juventud, 1983).

⁶² René Goscinny y Albert Uderzo, *Asterix Omnibus I* (Londres: Orion, 2011).

adultos. Por ejemplo, *Las aventuras de Tintín* “encontraron un mercado entre los adultos tanto como entre los niños: eran anunciados como adecuados para cualquier persona entre los siete y los setenta años de edad”.⁶³ Mientras tanto, en Estados Unidos el *comic book* se afianzó en los puestos de periódicos y se concentró en el público infantil y juvenil, especialmente masculino, con historias de superhéroes. De ahí que no sea sorprendente que cuando en Estados Unidos se comenzaron a realizar las primeras compilaciones, pensadas en específico para coleccionistas, no se hicieran a partir de los *comic books*, sino de las tiras cómicas de los periódicos. En Estados Unidos, la tira cómica adquirió un valor de culto y prestigio, relacionado con el periodismo, que se negó a las revistas de cómics, vinculados desde entonces con la *juvenilia*.

La tercera gran escuela del cómic, la japonesa, presenta también condiciones formales específicas que se relacionan con estrategias de distribución y producción, así como formas de apropiación y creación únicas. Después de la Segunda Guerra Mundial el lenguaje del cómic se consolidó en Japón con autores como Osamu Tezuka (aunque la tradición narratográfica japonesa se remonte a mil años en el pasado, según Brigitte Koyama-Richard).⁶⁴ El cómic entró pronto en el gusto del público japonés, pero, como en Europa, su popularidad no fue en detrimento del prestigio. En las librerías japonesas de entonces fue posible hallar tomos recopilatorios de las revistas semanales o mensuales. Al mismo tiempo, la circulación del cómic japonés jamás abandonó los puestos de revistas.

Lo importante, en todo caso, fue la incidencia que el formato japonés del cómic tuvo en la forma de narrar de los mangakas (término para designar a los creadores de cómics en Japón). Aunque más pequeño en tamaño que el *comic book* estadounidense y el álbum europeo, el manga suele superar a esos dos formatos en el número de páginas, de doscientas o más. Esta característica ha permitido a los mangakas tomarse su tiempo para contar visualmente historias,

⁶³ Roger Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art* (New York: Phaidon, 2008), 218.

⁶⁴ Ver capítulo “De las primeras caricaturas a los inicios de la historieta: la magia de los rollos ilustrados”, en Koyama-Richard, *Mil años de manga*, 9-36.

que suelen hacer menos uso de textos que los formatos estadounidense y europeo. Las doscientas o más páginas del manga le permiten a los creadores contar con mayor espacio para experimentar con formas de narración visual.

Esto deriva en una exploración más profunda de aspectos que no necesariamente conciernen a la peripecia y a la acción, que dominan en el *comic book* estadounidense, especialmente el de superhéroes. Ya Scott McCloud analizó y cuantificó la notable presencia de la transición de aspecto a aspecto en las viñetas japonesas.⁶⁵ Esta forma de transición deja de lado el relato diacrónico y pretende representar la sincronía, es decir, los diferentes aspectos de un mismo instante. La transición de aspecto a aspecto se presenta ampliamente en la tradición japonesa, llenando páginas en las que, literalmente, no pasa nada. Por el contrario, en la tradición estadounidense domina la transición acción a acción, que representa el paso del tiempo y permite al relato simplemente avanzar. Al contar el *comic book* con sólo 24 o 32 páginas y el álbum europeo con 48 o 64 páginas, es comprensible la necesidad de narrar acciones en lugar de aspectos. La historia debe avanzar y contarse en las limitadas páginas que se tienen para hacerlo.



Ejemplo de transición aspecto a aspecto en *Cómo se hace un cómic* (72:3)

⁶⁵ McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 79.

Además del número de páginas, otra diferencia del manga respecto a sus pares estadounidense y europeo es el uso del color. El manga suele ser monocromático, a diferencia del *comic book* y el álbum, en los que el color juega un papel fundamental, no sólo estilístico sino narrativo. Esto, por supuesto, permite un proceso de creación más rápido en el manga. La falta de color es compensada en el manga con una exploración de la escala de grises, lo que implica diferentes puntos de atención tanto en la creación como en la lectura del manga.

La afirmación de Chartier para los libros de La Biblioteca Azul de la Francia del Antiguo Régimen bien puede ser aplicada a los cómics de los siglos XIX al XXI: “las formas producen sentido y [...] un texto adquiere el significado y el estatuto de inédito en el momento en que cambian los dispositivos del objeto tipográfico que lo propone a la lectura”.⁶⁶ Esta lectura del objeto cultural nos permite, para el caso del cómic, sacarlo de la perspectiva del medio masivo de comunicación. No se trata, por supuesto, de negar ese carácter masivo, pero sí de hacer notar las particularidades temporales y regionales de la apropiación del cómic, siempre evitando las generalizaciones.

Esto permitiría observar como problema la aparición en Estados Unidos, tardía respecto a Europa y Japón, del cómic destinado a un público adulto que se supone letrado. Los cómics estadounidenses alcanzan el prestigio bajo “la forma” de la novela gráfica desde finales de la década de 1970. El debate sobre la definición de la novela gráfica se trata de una discusión entre el contenido y la forma. Lo que define a la novela gráfica, según algunos, es la calidad estética y narrativa de su propuesta; otros opinan que la condición de novela gráfica se reduce a su publicación en tomos que pueden ser vendidos en librerías. Si incorporamos la materialidad como categoría de análisis de la cultura, se puede plantear que el contenido y la forma no se excluyen, sino al contrario, remiten a *prácticas*,⁶⁷ *modalidades*, *objetos*, *trayectorias* y *maneras de leer*⁶⁸ específicos, para

⁶⁶ Chartier, *El mundo como representación*, 108.

⁶⁷ Thompson, *Costumbres en común*, 20.

⁶⁸ Chartier, *El mundo como representación*, 144.

usar los términos propuestos por Thompson y Chartier en sus respectivos estudios.

ESTRATEGIAS DE ANÁLISIS

En todos los materiales comentados o analizados en este estudio es posible insertar la categoría de autor. Hablamos de obras complejas en las que escritores y dibujantes plantean discursos originales haciendo uso de los recursos del lenguaje del cómic. Por otro lado, estos materiales provienen de las tres grandes escuelas del cómic mundial: la estadounidense, la franco-belga y la japonesa. La intención, por supuesto, es facilitar el subsecuente análisis comparativo entre estilos y condiciones de producción y recepción de las obras.

Una de las problemáticas habituales al momento de considerar al cómic como objeto de estudio es el punto de vista exmanentista, es decir, aquel que valora al objeto de estudio no por sí mismo, sino por su contexto. Se descarta la complejidad del objeto de estudio como sistema discursivo y sólo se toma en cuenta su función ilustrativa o indiciaria de una realidad (social, cultural, política, económica...) que lo sobrepasa y lo condiciona. En este sentido apuntan los trabajos de estudiosos marxistas como Ariel Dorfman y Armand Mattelart,⁶⁹ Irene Herner,⁷⁰ Miguel Ángel Gallo⁷¹ y Ludovico Silva.⁷² El cómic como lenguaje queda en segundo plano también en los estudios que lo entienden como mero “medio constitutivo de la cultura de masas, según Umberto Eco, o un ejemplo de fusión entre lo popular, lo culto y lo masivo, fenómeno de la posmodernidad, según García Canclini”.⁷³

⁶⁹ Dorfman y Mattelart, *Para leer al Pato Donald*.

⁷⁰ Irene Herner, *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Imagen, 1979).

⁷¹ Miguel Ángel Gallo, *Los Comics (un enfoque sociológico)* (Ciudad de México: Quinto Sol, s.f.).

⁷² Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología* (Ciudad de México: Nuestro Tiempo, 1976).

⁷³ Ignacio Sánchez Rolón, “ ‘Lágrimas, risas y amor’ y sus lectoras, 1964-1975. Prácticas y contextos en torno a la lectura de historietas en México” (tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara, 2007), 8.

Mi intención en este estudio no puede ser más distinta a lo descrito con anterioridad. En todo caso, este trabajo estaría más cerca de autores que definen el cómic como una forma narrativa, un lenguaje o grupo de lenguajes propios, incorporados o adaptados, como es el caso de Danielle Barbieri,⁷⁴ Román Gubern⁷⁵ y Arnulfo Velasco.⁷⁶ Estos autores, sin embargo, parten de la idea de que el cómic, como lenguaje, puede ser desmontado para su estudio. Es decir, proceden por lo general identificando las partes que componen el cómic (viñetas, líneas, colores...), a las que proceden a analizar por separado. Esta práctica ha llevado a excesos como el de Jorge Fregoso, quien en *La narrativa léxico-pictográfica*⁷⁷ realiza una especie de “diccionario” de elementos constituyentes del cómic, desde arquetipos hasta onomatopeyas, pasando por gestos y tipos de globos para diálogo. El problema, por supuesto, es la imposibilidad de tal empresa, así como la falta de criterio general válido para desarmar el cómic en cada una de sus partes.

En mi estudio, por el contrario, pretendo entender el cómic en su complejidad como sistema de signos que, dentro de un contexto específico, sirve para la interacción comunicativa y la producción de sentido estético. Es decir, planteo la necesidad y ventaja de considerar el cómic como un todo, cuya especificidad radica en la funcionalidad en conjunto y no en las partes por sí mismas. En este sentido me acerco a los planteamientos de Van Dijk y de la Escuela de Essex. Por otra parte, atiendo a una tipología analítica del discurso del cómic, distinto al escrito y al audiovisual; en este caso, parto de las ideas de dos teóricos europeos: Thierry Groensteen y Ann Miller.

El cómic como discurso

⁷⁴ Danielle Barbieri, *Los lenguajes del cómic* (Barcelona: Paidós, 1998).

⁷⁵ Gubern, *Literatura de la imagen* (Barcelona: Salvat, 1974).

⁷⁶ Arnulfo Velasco, *La historieta: enfoque práctico en relación con la enseñanza* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1985).

⁷⁷ Jorge Fregoso, *La narrativa léxico-pictográfica. Guía para el análisis y la producción de historietas* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005).

Tanto la propuesta de Van Dijk⁷⁸ como la de la Escuela de Essex⁷⁹ contemplan el carácter transdisciplinario de los estudios del discurso. Esto resulta especialmente evidente en la visión inclusiva de la Escuela de Essex, en la cual los objetos entendidos como discurso son, prácticamente, cualquier cosa. Todo, incluyendo el cómic.

Hablamos de teorías del discurso caracterizadas por su apertura. Van Dijk comprende el discurso en relación consigo mismo y con la sociedad. No se trata, como lo planteaba el materialismo histórico, de que el discurso sea resultado de las condiciones socioeconómicas. No hay en la idea de Van Dijk esta clase de verticalismo a la hora de comprender el discurso. Van Dijk, por el contrario, nos habla de relaciones complejas. Su método de exposición del tema atiende a una problematización paulatina de los conceptos que maneja.

Van Dijk parte de por sentado que todo discurso se realiza en un contexto particular. Por supuesto, considera distintos niveles de estructura interna en el discurso (sintaxis, semántica, estilística, retórica, etc.), pero pone el acento en el discurso como lugar de la interacción social. Van Dijk hace un repaso de algunos conceptos fundamentales para entender esta relación: acción, contexto, poder, ideología. El autor no pretende ser exhaustivo, al contrario, nos invita a pensar en las posibilidades conceptuales y las categorías que pudieran funcionar para cada caso.

Dentro de los conceptos propuestos, me detendré brevemente en el de contexto. Es interesante y funcional la definición que da Van Dijk sobre el contexto, al que comprende como “interfaz entre el discurso como acción por un lado y las situaciones y estructuras sociales por el otro”.⁸⁰ Es decir, supera la opinión común de que contexto es trasfondo. Esta opinión común, por cierto, sigue funcionando sin mayor crítica entre muchas comunidades de historiadores. Se arman contextos simplemente para enmarcar vestigios,

⁷⁸ Teun A. Van Dijk, “1. El discurso como interacción en la sociedad”, en *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, comp. Teun A. Van Dijk (Barcelona: Gedisa, 2000), 15-66.

⁷⁹ Ana Soage, “La teoría del discurso de la Escuela de Essex en su contexto teórico”, *CLAC. Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 25 (2006), 45-61.

⁸⁰ Van Dijk, “1. El discurso como interacción en la sociedad”, 27.

evitando así que estos se revelen como discursos. Se dota al contexto de peso extratextual, o al menos se aparenta esa realidad extratextual sobre la que Silvia Pappe discute con amplitud en su ensayo “El contexto como ilusión metodológica”.⁸¹ Pappe comprende el contexto, también, como discurso.

Aunque Van Dijk no va por ese lado en su idea de contexto, sí que lo problematiza en su relación con el discurso. Plantea que el contexto en sí mismo puede ser interesante, pero sólo se revela como concepto operativo cuando funciona para entender mejor los discursos. En este sentido, podemos comprender el contexto como instrumento. Plantea Van Dijk que las “estructuras del discurso *varían en función* de las estructuras del contexto y pueden, al mismo tiempo, *explicarse* en términos de estas últimas estructuras”.⁸² En esta problematización del contexto, Van Dijk entiende que éstos no están fijos y que no son objetivos.⁸³ Antes bien, todo contexto (y aquí se acerca a la propuesta de Pappe) es construcción. Pappe pudiera agregar que “construir no es inventar, al contrario significa acotar, organizar, dar forma, de manera que [el contexto] constituye -algo fundamental- un gran potencial de relacionar y significar, de aludir, explicar e interpretar, de comprender”.⁸⁴ Podemos notar que en ambos autores se sugiere la imbricación del contexto y el discurso en una relación compleja, nunca acabada, en constante transformación.

Los postulados de la Escuela de Essex, por su parte, plantean la inteligibilidad de la realidad sólo a través del discurso. Su propuesta no se extiende hacia una negación de lo real, sino hacia la problematización de lo real que sólo puede ser comprensible como discurso. Es fundamental su concepto de *campo discursivo*,⁸⁵ cuyo análisis estructural nos permitiría asimilar lo que existe, darle sentido. También plantean (adoptado de Gramsci) el concepto de *hegemonía*, que sirve para “referirse a la combinación de una serie de discursos

⁸¹ Silvia Pappe, “El contexto como ilusión metodológica”, en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, eds. José Ronzón y Saúl Jerónimo (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2002), 23-34.

⁸² Van Dijk, “1. El discurso como interacción en la sociedad”, 33.

⁸³ Van Dijk, “1. El discurso como interacción en la sociedad”, 38.

⁸⁴ Pappe, “El contexto como ilusión metodológica”, 34.

⁸⁵ Soage, “La teoría del discurso de la Escuela de Essex en su contexto teórico”, 54.

en un proyecto con aspiraciones universalistas”.⁸⁶ La Escuela de Essex considera la posibilidad de una diversidad de discursos jerarquizados, ya sea subsumidos o hegemónicos. Bajo esta idea, hay sólo un paso para llegar a un antiesencialismo en el que lo verdadero o lo falso “se deciden dentro de órdenes de discurso (o paradigmas), utilizando criterios establecidos por los propios órdenes”.⁸⁷

Desde ambas posturas es posible pensar en una tercera vía en el estudio del cómic, que no sería valioso sólo por reflejar determinadas condiciones contextuales, igual que su estudio como lenguaje no podría ser realizado con independencia de la realidad extratextual. En todo caso, prefiero estudiar el cómic en sí mismo, como lenguaje, pero con el fin de desentrañar las realidades que se configuran (no reflejan) en el discurso. La propuesta es, entonces, entender cómo la forma del discurso del cómic enuncia y da sentido a la memoria.

Para esto es importante conocer los principios formales del lenguaje del cómic.

Articular el cómic

Ann Miller es una investigadora inglesa de la Universidad de Leicester que desde hace algunos años ha dedicado diversas publicaciones al estudio de la *bande dessinée* (BD), que es el término con el que se conoce al cómic francófono producido en Francia y Bélgica. En 2007 publicó, tanto en Reino Unido como en Estados Unidos, el libro *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*,⁸⁸ que en poco tiempo se ha convertido en una obra de consulta obligada para los estudiosos del cómic.

⁸⁶ Soage, “La teoría del discurso de la Escuela de Essex en su contexto teórico”, 54.

⁸⁷ David Howarth, citado por Soage, “La teoría del discurso de la Escuela de Essex en su contexto teórico”, 56.

⁸⁸ Miller, *Reading Bande Dessinée*.

El libro está dividido en trece capítulos, agrupados a su vez en cuatro partes, cada una de las cuales presenta una aproximación disciplinaria metodológica y teóricamente distinta a la BD: la primera parte es histórica; la segunda un abordaje desde la semiótica y la narratología; la tercera una aproximación desde los estudios culturales; y la cuarta reflexiona sobre la BD a partir de la noción de sujeto. En la segunda parte, Miller plantea de manera más clara la posibilidad de concebir el cómic como discurso complejo y único.

El cómic como discurso articulado

El análisis que hace Miller nos permite armar una posible tipología analítica del cómic, a la vez que nos revela los fundamentos que hacen del cómic un discurso. Es necesario decir que buena parte de los conceptos planteados por Miller se derivan del influyente trabajo de Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, publicado originalmente en 1999 y apenas traducido al inglés en 2007 como *The System of Comics*.⁸⁹

El análisis de Miller considera el cómic como una práctica significativa, esto es, “una práctica productora de significado a través de códigos”. Miller hace eco de la semiología de Fresnault-Deruelle y Pierre Masson, quienes ya en las décadas de 1970 y 1980⁹⁰ se planteaban el cómic como un discurso susceptible de decodificación. A Miller le parece fundamental entender las diferencias entre el cómic, entendido como sistema de signos, y la literatura o las artes visuales. Para ello, recurre a esa distinción (sugerida por la semiótica de Charles Peirce) entre signos arbitrarios (escritura, por ejemplo), iconos e índices. El cómic estaría en la segunda categoría. Dice Miller que:

El modelo lingüístico no es aplicable aquí [en la BD], por dos razones. Primeramente, una imagen no está hecha de elementos discontinuos [...]. En segundo lugar, la relación entre una imagen como significador [...] y su significado [...] no es arbitraria, más bien trabaja por semejanza.⁹¹

⁸⁹ Groensteen, *The System of Comics*.

⁹⁰ Fresnault-Daruelle, *La Bande dessinée*. Pierre Masson, *Lire la bande dessinée* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985).

⁹¹ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 77.

El cómic confirmaría su naturaleza codificada por su relación con el dibujo, ya que éste, en palabras de Roland Barthes, “traspone su modelo, tanto destacando algunos aspectos, como usando códigos de representación, que [...] son históricamente variables”.⁹²

A partir de esta lectura es posible caracterizar el cómic desde dos perspectivas: 1) el cómic entendido como arte secuencial fundamentado en la articulación (concepto que explico a partir del siguiente párrafo); 2) el cómic entendido como arte que, en ocasiones, recurre a la relación de texto e imagen (en ambos casos, yo optaría por eliminar el término “arte”, que considero reduccionista, y mejor sustituirlo por lenguaje, que implica una variedad de funciones, estéticas o no). La segunda perspectiva no es forzosa en el cómic, pero se presenta con mucha regularidad, al grado de que se le llega a considerar como esencial a este lenguaje. Por otro lado, respecto a la primera perspectiva en la que Miller recurre a las herramientas proporcionadas por la *artrología*, un término (tomado prestado de la anatomía) que Groensteen usa en *The System of Comics* para designar el proceso de articulación de los elementos del cómic.

Miller y Groensteen plantean que el cómic se sustenta en la articulación y que dicha articulación se despliega en tres niveles o códigos:

En primer lugar, tenemos el **código espaciotópico**, que se refiere al diseño mismo de las viñetas, a su tamaño, forma y posición dentro del hipercuadro (equivalente a la página que contiene las viñetas), pero también a esos espacios en blanco (los canales o tubería) entre y alrededor de ellas. Discursivamente, los acomodos o los patrones que toman las viñetas y los canales tienen implicaciones no sólo formales sino narrativas. Es posible establecer, entonces, cuatro patrones de *mise en page* o disposición. Dos patrones en los que domina la dimensión narrativa, con diferentes grados de complejidad: 1) **convencional** (que sólo informa del contenido del relato) y 2) **retórica** (que establece una codependencia de sentido al ligar el contenido del relato a una configuración gráfica o formal específica). Y otros dos en los se diluye la importancia de la dimensión narrativa a favor de la formal, también

⁹² Citado por Miller, *Reading Bande Dessinée*, 78.

con diferentes grados de complejidad: 3) **decorativa** (que sólo comunica la forma) y 4) **productiva** (que establece una codependencia de sentido al ligar la forma con el contenido del relato).⁹³ En los grados 2 y 4 se da, por supuesto, el hecho narrativo particular al cómic.

La segunda categoría de Groensteen para el análisis del cómic es lo que llama **artrología restringida**,⁹⁴ en la que es posible entender la relación ya no meramente formal, sino secuencial y lineal, entre las viñetas. Aquí, el análisis del cómic se hace a partir de las relaciones espacio-temporales (el intercuadro) en las que se construye propiamente el relato. Además, tiene en cuenta lo que podemos llamar variaciones estilísticas, es decir, aspectos como el encuadre, ángulos, composiciones y el color. Todos asuntos formales, pero también profundamente narrativos.

En el esquema de análisis planteado por Groensteen, no podemos dejar de considerar que las viñetas se relacionan entre ellas no sólo de manera espacial inmediata, sino como isotopías, un término tomado de Greimas que denota “cadenas de elementos, dispersos a lo largo de un texto, que tienen aspectos semánticos en común”.⁹⁵ A esta articulación se le llama trenzado o **artrología general**.⁹⁶ En pocas palabras, se basa en la forma en que una viñeta puede referirse o prefigurar otra viñeta espacialmente distante por un efecto de semejanza de forma o contenido.⁹⁷

El cómic como discurso narrativo

Miller recurre a algunos conceptos narrativistas de Gérard Genette para aplicarlos a la BD. En primer lugar, plantea una definición de narración: “una forma particular de enunciación, en la cual el *énoncé* es una historia. El mundo-tiempo ficcional construido por la narración es conocido como la ‘diégesis’ ”.⁹⁸

⁹³ Esta tipología la toma Groensteen (*The System of Comics*, 93) de Benoît Peeters, *Case, planche, récit: lire la bande dessinée* (París: Casterman, 1998).

⁹⁴ Groensteen, *The System of Comics*, 103.

⁹⁵ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 97.

⁹⁶ Groensteen, *The System of Comics*, 144.

⁹⁷ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 82.

⁹⁸ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 104.

Después, se enfoca en dos nociones principales: tiempo narrativo, por un lado; voz y modo, por el otro.

Al hablar de **tiempo** en el cómic, debemos entender sus relaciones con un lenguaje visual cercano: “Como el cine, la *bande dessinée* no muestra simplemente, sino que cuenta, mediante la forma en que las imágenes están articuladas”.⁹⁹ Pensar el tiempo de la narración implica tener en cuenta aspectos como el orden, la frecuencia y la duración. Estos aspectos, por supuesto, se configuran de maneras distintas en el cine y en el cómic. El ejemplo más evidente es el de la duración, predeterminada por el montaje en el caso del cine. En el cómic la duración es siempre variable en función de la actividad del lector, lo que es un punto en común con la escritura.

En cualquier caso, los aspectos a considerar en cuanto a la temporalidad tienen que ver con la distinción del tiempo de la narración frente al tiempo de los eventos narrados, lo que se ha dado en llamar, simplemente, la trama y la historia. Además, debemos considerar que el tiempo en un discurso esencialmente espacial como el cómic es construido a partir de la elipsis, que es la eliminación de tiempos de acción entre viñeta y viñeta, en los espacios en blanco (canales o tubería).

Si al hablar de tiempo Miller recurre a los planteamientos que hace Genette para la literatura, cuando discute la voz y el modo en el cómic, prefiere hacer uso de terminología propia del análisis cinematográfico. A Miller le preocupa “la relevancia de plantear la pregunta en *bande dessinée* acerca de quién está narrando”.¹⁰⁰ Esta pregunta es especialmente sugerente a la hora de entender el cómic como sistema discursivo. El sentido del cómic, como el del cine o el de la literatura, está codificado en sus formas, que configuran por lo general relatos, enunciados éstos, a su vez, por voces y modos narrativos específicos.

Vamos por partes. Miller incorpora, en su análisis del **modo** narrativo en el cómic, los términos focalización y ocularización, este último muy propio de

⁹⁹ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 108.

¹⁰⁰ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 124.

los estudios cinematográficos de autores como André Gaudreault y Francis Jost.¹⁰¹ Como éstos, Miller distingue entre focalización (que tiene que ver con el conocimiento de lo que acontece en el mundo ficcional) y ocularización (que se refiere a la perspectiva visual de un personaje dentro de la diégesis).¹⁰² El modo, así, se refiere al grado de conocimiento y visualidad que manifiesta el narrador o los narradores de una obra. Como en el cine, y al contrario de la literatura, en el cómic resulta muy complicado distinguir instancias narrativas. Esta dificultad deriva de la imposibilidad de dividir una viñeta en partes (como lo intenta Fregoso, de forma fallida, en *La narrativa léxico-pictográfica*).¹⁰³ Existe una continuidad en la materialidad del cómic, una articulación ineludible y orgánica entre cada una de sus partes; en ella se construye, precisamente, su sentido. El cómic presenta diversos modos narrativos, que tienen que ver con las complejas relaciones que se establecen entre lo narrado y el conocimiento o visualidad que de esto tienen los personajes y los narradores.

Por otro lado, si la “cuestión de la perspectiva narrativa, quién ve y quién conoce, es discutida bajo la noción de ‘modo’, [...] el tema de quién cuenta es discutido bajo la noción de ‘voz’ ”.¹⁰⁴ La noción de **voz** presenta, en cierto sentido, menos problemáticas que el modo. Se trata de si quien narra forma parte o no de la diégesis de la historia. Si forma parte será intradiegético, si no, extradiegético.

La voz narrativa en el cómic no equivale al *habla* de las leyendas (*captions*), que en muchas ocasiones presentan una especie de *voice over* en la que un narrador describe, amplía o hace contrapunto a lo que sucede en las viñetas. Es un error recurrente suponer que el sentido narrativo del cómic se construye en los textos (llámense leyendas, diálogos, onomatopeyas o efectos de sonido). Los textos son usuales en el cómic, pero no están presentes siempre, ni constituyen la esencia de este lenguaje. Como lo hace Miller, vale la pena citar aquí a Jost, quien habla del cine, pero bien pudiera estar hablando del cómic:

¹⁰¹ André Gaudreault y Francis Jost, *Le Récit cinématographique* (París: Nathan, 1990). Francis Jost, *L’Oeil-Caméra. Entre film et roman* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987).

¹⁰² Miller, *Reading Bande Dessinée*, 106.

¹⁰³ Fregoso, *La narrativa léxico-pictográfica*.

¹⁰⁴ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 105.

El acto narrativo [...] se vuelve visible en el momento en que la imagen se separa a sí misma de la ilusión mimética [...], es decir, cuando a través de elocuciones visuales son perceptibles los marcadores de enunciación. Debido a que me vuelvo conciente [*sic*] de que alguien está “hablándome cine”, es que me doy cuenta de que alguien me está contando una historia. [...] Puedo identificar este modo de narración con *discurso* en lenguaje.¹⁰⁵

De la misma forma, el sentido del cómic se construye en su forma. El relato se configura en la articulación de todos sus elementos y no exclusivamente los visuales, aunque estos predominen.

Otros elementos para el análisis

Es necesario tener en cuenta dos asuntos fundamentales para el análisis del cómic: la relación entre viñetas y, por otro lado, la relación entre texto e imagen.

La articulación de las viñetas implica una modificación de los canales, esos espacios en blanco que separan y sostienen a las viñetas, y que en ocasiones funcionan como marcadores de elipsis. Los canales condicionan ritmos de lectura y recorridos espaciales de la mirada. Dice Scott McCloud que si “la iconografía visual es el vocabulario de los cómics, el **cerrado** es su gramática”.¹⁰⁶ El cerrado es aquello invisible que se representa en los canales o tuberías, los espacios en blanco entre las viñetas. McCloud reconoce seis formas de cerrado.¹⁰⁷ **1) Momento a momento:** el tiempo que pasa entre una viñeta y la otra es brevísimo, insignificante, como si se tratara de un protocine. **2) Acción a acción:** la elipsis es un poco más amplia, se nota que hay un elemento que progresa en el tiempo. **3) Tema a tema:** aquí el cerrado ya no es tan obvio, el lector debe ser más participativo para imaginar qué sucede entre viñetas. A partir de esta tercera forma de cerrado, sucede el acto narratográfico, es decir, la codificación del tiempo que es exclusiva al cómic. **4) Escena a escena:** la elipsis entre viñetas es mucho más amplia y se requiere de razonamiento deductivo de parte del lector para llenar los canales. **5) Aspecto a aspecto:** ejemplificado antes en este mismo capítulo, muy utilizado por los narradores gráficos japoneses,

¹⁰⁵ Citado Miller, *Reading Bande Dessinée*, 107.

¹⁰⁶ McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 67.

¹⁰⁷ McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 70-72.

consiste en fragmentar en viñetas las diversas facetas o visiones de un instante (un concepto que los hermanos Wachowski tradujeron e introdujeron al lenguaje del cine en 1999 con la llamada técnica *bullet time* de *The Matrix*).¹⁰⁸ **6) Non sequitur:** la lógica narrativa entre las viñetas se rompe.

Aunque no es esencial al lenguaje del cómic, la relación entre texto e imagen está presente en la mayoría de sus relatos (como en los que forman parte del corpus de análisis de este estudio). McCloud identifica siete tipos de relaciones texto-imagen.¹⁰⁹ **1) Palabras específicas:** domina el texto, el dibujo sólo lo ilustra. **2) Dibujos específicos:** domina la imagen y las palabras sólo aportan una especie de banda sonora. Estos dos primeros tipos de relaciones pueden ser englobados bajo el concepto **vasallaje**, como lo propone José Rosero para el álbum ilustrado.¹¹⁰ **3) Viñetas duales:** redundancia, texto e imagen dicen exactamente lo mismo. **4) Aditivo:** Texto aclara una imagen o viceversa (Rosero la llama **clarificación**).¹¹¹ **5) En paralelo:** las palabras y los dibujos siguen caminos distintos que no se encuentran. **6) Montaje:** el texto es dibujo, es parte del aspecto visual de la obra. **7) Interdependiente (o, para Rosero, simbiosis):**¹¹² Las palabras sin el dibujo no se entienden, el dibujo sin las palabras no se entiende. El sentido de la viñeta se hace inteligible sólo en conjunto.

El análisis del cómic ha de atender a los aspectos formales que lo caracterizan como discurso. Al mismo tiempo, a partir del análisis formal, debemos entender que la lógica de solidaridad icónica del cómic es inseparable de su carácter narrativo. El análisis discursivo del cómic ha de ser inclusivo, en cuanto a no dejar fuera categorías formadoras de sentido. El sentido del cómic se configura en la narratividad, a la vez que la narratividad del cómic sólo es

¹⁰⁸ *Matrix [The Matrix]*. Dir. Lana Wachowski y Andy Wachowski. Act. Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Laurence Fishburne. Estados Unidos, Australia: Village Roadshow Pictures, Groucho II Film, Partnership, Silver Pictures, 1999.

¹⁰⁹ McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 153-155.

¹¹⁰ José Rosero, *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado* (Bogotá: Ilustradores Colombianos, 2010), 7-8.

¹¹¹ Rosero, *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*, 9-11.

¹¹² Rosero, *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*, 12-13.

posible en la articulación icónica. La unidad de forma y contenido constituye el sentido narrativo.

Como lo dije antes, no pretendo realizar un análisis total de las obras del corpus, tarea que sobrepasaría las posibilidades de este estudio. Por el contrario, hago un esfuerzo de acotación en los objetivos. Aplicaré distintos “lentes” a las obras. La mayoría sólo serán comentadas brevemente, pero aquellas a las que dedico capítulos específicos recibirán, claro, una atención mayor. Mi intención, no lo olvidemos, es observar particularidades y generalidades en la narrativa gráfica de la memoria.

En este *programa* de análisis del corpus contemplo tres dimensiones: 1) **el desglose formal** de la obra, es decir, la enunciación de los elementos (macrosegmentos, segmentos) que hacen posible su operatividad estructural como discurso (pudiéramos hablar de una etapa **sintáctica** del análisis); 2) **el análisis temático**, centrado en la identificación de temas, así como formas de representación propiamente narrativas (la perspectiva **semántica** se vuelve necesaria); 3) la incorporación de **la perspectiva contextual**, no para sugerir las condiciones que hicieron posibles a los textos, sino para observar la forma en que la realidad se configura en los mismos (aquí me acerco a una **pragmática**). Es necesario aclarar que no abordo estas dimensiones de manera secuencial, sino que trato de enunciarlas en su profunda imbricación. Lo formal, lo semántico y lo pragmático son inseparables, al menos en un discurso basado en la solidaridad o la articulación icónica como lo es el cómic.

Miller y Groensteen entienden el cómic como una práctica significativa o productora de sentido. A partir de sus propuestas podemos decodificar el sistema discursivo de un cómic bajo la idea de que éste se sustenta en la articulación y que esta articulación se despliega en tres niveles: el código espaciotópico, la artrología restringida y la artrología general. En mi análisis, me concentraré en dos clases de articulación (que abarcan los tres propuestos por Groensteen): 1) **la espaciotópica o formal** y 2) **la narrativa o secuencial** (en esta última integro las artrologías restringida y general).

ANÁLISIS DE “¿QUÉ PIDE EL SEÑOR DE TI?”, CAPÍTULO CUARTO DE FROM HELL

Este capítulo de *From Hell* se caracteriza por presentar uno de los grados más altos de densidad de información, tanto visual como textual, en la historia del cómic contemporáneo. Precisamente, se le ha cuestionado al cómic como lenguaje una baja densidad de información y, por lo tanto, una supuesta incapacidad de configurar discursos complejos. El cómic de Alan Moore (Northampton, 1953) y Eddie Campbell (Glasgow, 1955) servirá como ejemplo de las posibilidades formales, expresivas y discursivas del cómic. De ahí mi elección de este fragmento de cómic como ejemplo para la aplicación del análisis propuesto anteriormente. Para no alargar de manera innecesaria este sencillo ejemplo, prescindiré por ahora de realizar el resumen de la obra y el corte del relato en macrosegmentos y segmentos, procedimientos esenciales para establecer el marco diegético del relato, los personajes, las acciones generales, la composición de la trama y la organización misma de la historia.

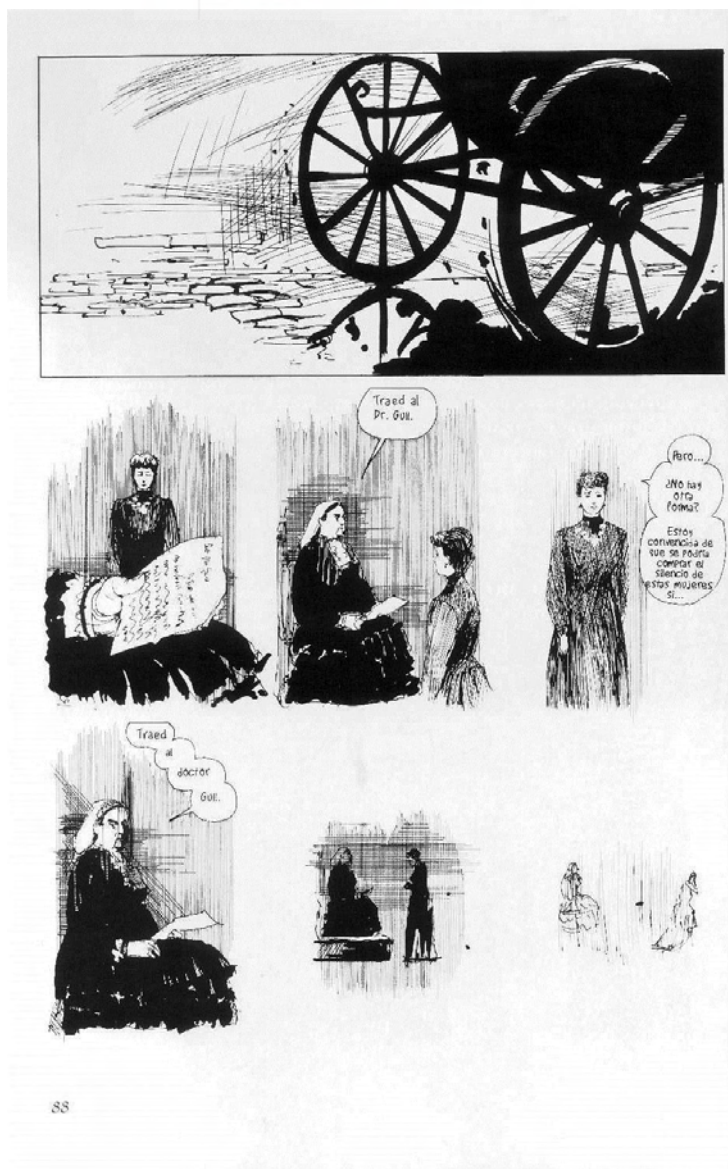
Articulación espaciotópica o formal

“¿Qué pide el Señor de ti?” se conforma de 37 páginas, desde la 87 a la 124 de la edición española, que es la que uso en este análisis. Como ya lo señalé, la extensión de un discurso, un dato que pudiera resultar insignificante en otros casos, es un elemento fundamental en el cómic, pues pone en juego condiciones de producción y tradiciones específicas dentro de un medio donde ha dominado el formato *comic book* de entre 24 y 32 páginas en que se han narrado la mayoría de las historias *mainstream* de superhéroes a través de los años.

En este sentido, una mayor extensión de *From Hell* fue posible en lo que podemos llamar un espacio alternativo del cómic, alejado de las convenciones

industriales del cómic superheróico para niños y adolescentes. Un mayor número de páginas era, al menos en el caso de *From Hell*, una necesidad estética y narrativa: la historia del Destripador que Moore y Campbell estaban contando requería de más espacio para desplegarse apropiadamente. Además del espacio, una condición formal, era necesaria una apertura moral. Así, *From Hell* fue publicada originalmente en capítulos mensuales en la revista *Taboo*, enfocada en el cómic de horror para adultos. Después, Moore y Campbell terminaron su obra en diez volúmenes, que pasaron por Tundra Publishing y Kitchen Sink Press. *From Hell* se completó en seis años, de 1991 a 1996. En resumen, una mayor cantidad total de páginas, así como una distribución dentro del cómic alternativo para adultos, además del desarrollo paulatino de la historia a lo largo de seis años, fueron algunas de las circunstancias de producción que hicieron posible una obra como *From Hell*. Así, incluso la cantidad de páginas o hipercuadros (para usar la terminología de Groensteen) de un cómic se vuelve indicio para el análisis.

Ante un proyecto extenso (572 páginas en total), Moore y Campbell plantearon un diseño o *layout* bastante convencional, organizado casi siempre en tres tiras horizontales, de una a tres viñetas cada una, distribuidas en un hipercuadro igualmente rectangular vertical (como es usual en el cómic). Este patrón de organización de las viñetas se modifica en algunas ocasiones, mediante la unión de dos o más viñetas. No hay mucha experimentación decorativa, se trata de variaciones del mismo patrón de tres tiras.



From Hell, Primera parte (88)

Por supuesto, la distribución convencional no resta un ápice a las capacidades retóricas y productivas de la obra. Al contrario, da la impresión de que el optar por un patrón base convencional, Moore y Campbell se permiten contar con mayor agilidad la historia, así como hacer ajustes narrativos y retóricos de manera relativamente simple mediante la ya mencionada unión de dos o más viñetas. En este sentido, la unión de las viñetas implica una modificación de los canales, esos espacios en blanco que separan y sostienen a las viñetas, condicionando ritmos de lectura y configuraciones espaciales de la mirada.

Articulación narrativa o secuencial

Buena parte de la densidad informativa de “¿Qué pide el Señor de ti?” radica en el nivel artrológico restringido de la obra. Este nivel de la sintaxis se imbrica con el nivel propiamente semántico, pues es aquí donde los temas empiezan a configurarse de manera más evidente para el lector, a la vez que el discurso narrativo de Moore y Campbell incorpora diversos grados de referencialidad histórica e intertextualidad dentro de una ficción. Veamos cómo lo hacen.

From Hell cuenta la historia de los crímenes de Jack el Destripador, cometidos en Londres a finales del siglo XIX. Como lo demuestran los apéndices ubicados al final de cada volumen de la obra, Moore se basó en la investigación de Stephen Knight, *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976).¹¹³ En este libro se plantea el involucramiento de la familia real de Inglaterra, así como de la francmasonería, en los asesinatos de mujeres en Whitechapel, un barrio paupérrimo de la Londres victoriana de 1888. Bajo esta teoría, se trató de una conspiración real. El libro de Knight fue muy exitoso y despertó de nuevo el interés por los asesinatos de Whitechapel. Por otra parte, recibió fuertes críticas y pronto se señalaron inconsistencias en el rigor de la investigación.

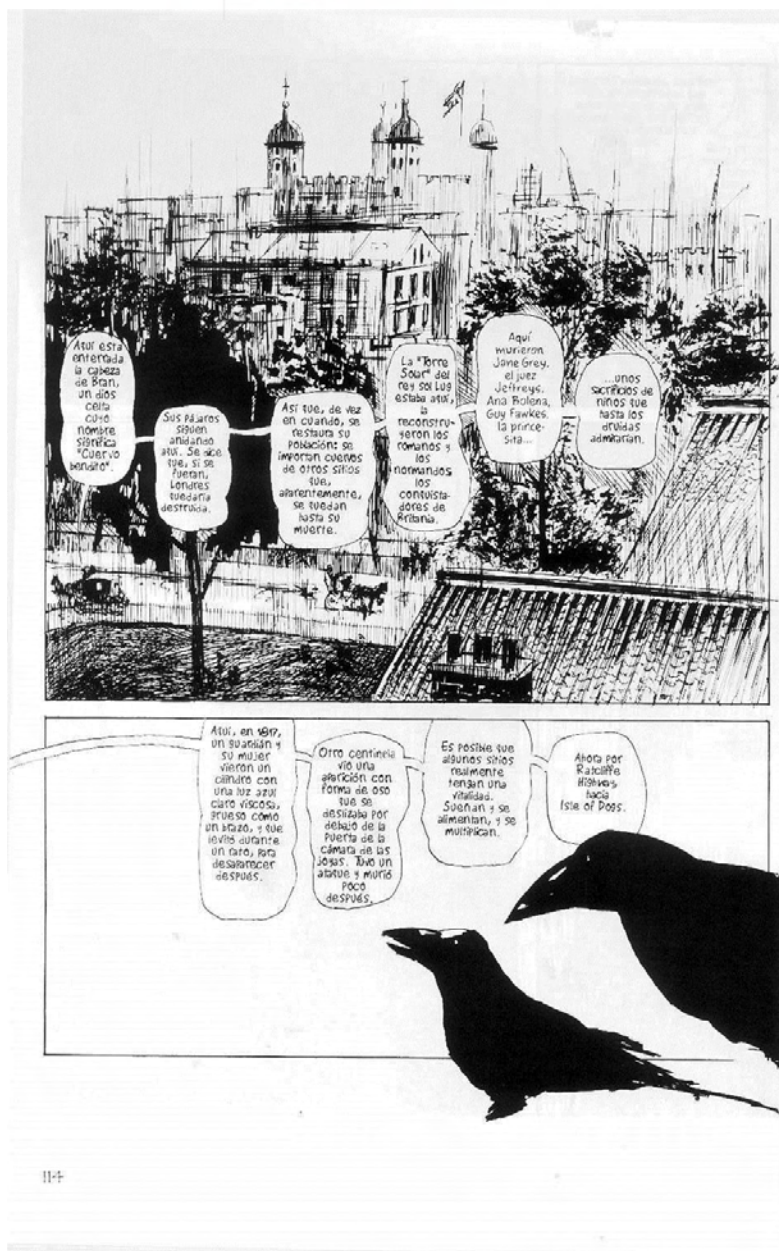
En el libro de Knight se encuentra el origen de la ficción de Moore y Campbell. Al escribir *From Hell*, Moore retomó la sugerencia de Knight acerca del papel de la familia real y de los francmasones en el macabro episodio. En la ficción, el asesino es identificado por Moore con Sir William Gull, importante médico relacionado con la Corona. Precisamente, el capítulo cuarto de *From Hell* comienza con la confesión que hace Rikert, mentor de uno de los príncipes de Inglaterra, a la reina Victoria: el príncipe ha embarazado a una prostituta. La reina no demora en llamar a Gull para hacerle el cruel encargo (uno supone que ya antes le ha hecho encargos semejantes) de eliminar a la prostituta y a su círculo más cercano. La reina, por supuesto, intenta borrar cualquier posibilidad

¹¹³ Stephen Knight, *Jack the Ripper: The Final Solution* (Chicago: Chicago Review Press, 1986).

de que se descubra la relación del príncipe con la prostituta. El escándalo es inaceptable.

Gull, sin embargo, ve en este trabajo la oportunidad para llevar a cabo una misión mayor. Aquí se inserta el peso específico de Moore como escritor. El capítulo plantea un recorrido erudito por diferentes puntos de la ciudad de Londres. Gull toma asiento en el carruaje junto a su cochero, el obtuso Netley. El contraste entre ambos personajes no puede ser mayor: Gull, médico eminente, caracterizado por la elocuencia y la complejidad de sus ideas; Netley, simplón y servil, iletrado e ignorante, aunque ambicioso como el médico.

Gull y Netley pasan el día recorriendo Londres. Moore y Campbell provocan un efecto de sentido para que el lector tome el lugar de Netley y comencemos a sufrir el abuso verbal e ideológico de Gull. Se plantean al menos tres puntos de vista: uno dominante, a partir de la mirada de Gull, otro dominado, a partir de Netley, y uno más que pudiéramos atribuir a la misma ciudad de Londres. La presencia de la ciudad como narradora se vuelve evidente en esas viñetas donde las ocularizaciones de Gull o de Netley serían imposibles, como en 114:1-2, donde vemos a lo lejos el carruaje en ángulo picado. Estas viñetas son acompañadas por otra donde los cuervos (¿la ciudad?) parecen escuchar las palabras fuera de cuadro de Gull.



From Hell, Primera parte (114)

La reina Victoria le ha encomendado a Gull acabar con cualquier posibilidad de escándalo para la familia real, sin embargo, como lo dije antes, Gull tiene en mente algo más. En este capítulo, el mismo Gull explica sus motivaciones más profundas; se confiesa a Netley y, con él, a los lectores. Gull enmarca sus actos en una historia milenaria, lo que llama la Guerra entre el Sol y la Luna. Para Gull, la historia misma de la humanidad puede englobarse en la contradicción fundamental entre lo masculino (solar, racional, lógico) y lo femenino (lunar, emocional, demente): "Fue durante la guerra entre la Luna y el Sol que el hombre le robó su poder a la mujer, que el hemisferio izquierdo

conquistó el derecho... y que la razón encadenó a la locura” (107). Moore inserta aquí uno de los temas recurrentes de toda su obra: la violencia, en específico la violencia de género y el poder sobre las minorías y los más débiles.¹¹⁴

El análisis de un cómic como *From Hell* implica entender la forma en que se relacionan texto e imagen (una condición que no aplica a la totalidad de este lenguaje). Es verdad, en este capítulo la palabra (la de Gull) parece dominar la diégesis misma, así como la información dada en cada página. Además, establece una continuidad escénica entre las viñetas, borrando las elipsis representadas por los canales en blanco. Sin embargo, el dominio de lo textual es sólo aparente. En realidad, las palabras de Moore y las imágenes de Campbell funcionan precisamente porque hay una paridad entre ellas; ningún elemento está subsumido al otro, sino que crean entre sí nuevos sentidos que no surgen de la lectura sola del texto o de la mera observación de las viñetas.

Se podría decir que el capítulo cuarto presenta una naturaleza metadiscursiva de enorme complejidad. En toda la obra, y no sólo en este capítulo, se manifiestan relaciones de reforzamiento, ironía y segunda lectura entre la imagen y la palabra. Casi nunca la imagen es mera ilustración de la palabra o viceversa. Así, en este capítulo se plantean dos tramas paralelas: visualmente, consideramos las acciones que llevan a Gull y Netley a esa exploración de Londres a bordo del carruaje; textualmente, se cuenta la historia de la guerra entre lo femenino y lo masculino. Estas dos tramas corren paralelas y se tocan de manera recurrente, especialmente en los lugares clave que Gull y Netley visitan y que, al final del capítulo, se revelarán como significativos en

¹¹⁴ Según Gull, los hombres eran esclavos de las mujeres en los albores de la historia. En algún momento, los hombres lograron su emancipación y, además, consiguieron esclavizar a las mujeres, asentándose así las bases para una especie de evolución moral, que es también para Gull un progreso social e, incluso, psicológico. El triunfo del género masculino y su dominio sobre las mujeres, permitiría la aparición del Yo (aquí se prefiguran, por supuesto, los planteamientos del psicoanálisis). El surgimiento del subconsciente permite la expulsión de los dioses y lo sobrenatural del ámbito de lo real, aunque eso no impide su existencia en el terreno más peligroso de la mente: “El único sitio en el que es indiscutible que los dioses existen es en nuestras mentes, donde son indudablemente reales, en toda su grandeza y monstruosidad” (104).

cuanto a esa “constelación terrenal” (105) de significado que es la ciudad de Londres.



From Hell, Primera parte (105:4)

Sin embargo, esta oposición entre la trama textual y la visual no se queda ahí, sino que nos permite sugerir una condición de índole más bien cognoscitiva. *From Hell* no es sólo un cómic de ficción histórica, sino un cómic sobre la historia. Este capítulo en particular es metadiscursivo en el sentido de que nos presenta a un personaje que interpreta los signos del pasado en la arquitectura londinense. Esta interpretación de los signos se anuncia desde el comienzo del recorrido, Gull le dice a Netley: “desnudaremos su estructura” (95). Uno puede suponer que aquí Moore inserta una observación válida para el lenguaje mismo que utiliza para contar su historia: así como la ciudad de Londres, el cómic se nos revela como “un objeto con muchos aspectos y complejidades” (92). En este caso, un Gull-Moore nos lleva de la mano a través de un viaje interpretativo. Gull interpreta en su discurso los signos de piedra que le ofrece la ciudad de Londres, pero también es cierto que esa arquitectura se nos muestra a la mirada, se observa y se lee a la vez. Como el pobre ignorante Netley, descubrimos esa arquitectura que es el hipercuadro del cómic y recorreremos los canales entre las viñetas como recorreríamos las calles de Londres. Campbell construye la arquitectura, Moore la interpreta, el cómic es el mapa.

Esto nos plantea, por supuesto, la necesidad de pensar sobre cómo conocemos el pasado configurado en el lenguaje del cómic. Sin duda, el saber sobre el pasado en el cómic, al menos en uno como *From Hell*, se construye entre la palabra y la imagen. Eso sucederá en cualquier cómic con cierto grado de complejidad. Aquí la particularidad radica en que, en un esfuerzo metadiscursivo, Moore y Campbell la hacen evidente, dejan al descubierto el palimpsesto (en el amplio sentido de *escritura de escrituras*) que es el cómic.

Ahora bien, al hablar de la forma en que se crea sentido en el cómic, no es posible obviar el tema de la referencialidad, especialmente en una obra como la de Moore y Campbell. No se trata solamente de decir que *From Hell* es un cómic de ficción histórica, sino que ha sido construido a partir de una abundante selección de fuentes y, además, que plantea una compleja idea sobre el tiempo. Esto no es posible entenderlo a cabalidad en el capítulo si no tenemos en cuenta la obra completa. Para eso es necesario considerar el nivel de la artrología general. En una obra narrativa como *From Hell*, el sentido se construye en la consideración de la totalidad del discurso.

Al final de las ediciones de *From Hell* aparecen unos apéndices bastante extensos en los que Moore hace gala del dominio de sus fuentes, a las que critica, avala, comenta y compara. *From Hell* es una ficción, pero una en la que sus autores están profundamente preocupados por la veracidad, y no sólo la verosimilitud, de lo que cuentan. Como escribe Lisa Coppin, “casi cada detalle es sostenido con posible evidencia, y aun así, las conclusiones a las que llega Moore quedan como conjeturas”.¹¹⁵ Sin embargo, la densidad informativa y la preocupación testimonial no son exclusivas de Moore, el escritor, sino que las comparte el dibujante Campbell. El mismo Moore cuenta:

Ya que estamos hablando del tema de la referencia de fondo visual incidental, me gustaría aprovechar esta oportunidad para destacar que, si hay algo cierto, es que en *From Hell* el tipo de investigación visual que se ha hecho ha sido más exhaustivo que en lo que se refiere a los contenidos. Los fondos de Eddie [Campbell], en la mayoría de los casos, son precisamente fotos de referencia de las zonas que se mencionan en el texto. Aunque en

¹¹⁵ Lisa Coppin, “Looking Inside Out. The Vision as Particular Gaze in *From Hell* (Alan Moore & Eddie Campbell)”, *Image & Narrative* 3, núm. 1 (enero, 2003): disponible en <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/lisacoppin.htm>

este capítulo [el cuarto] se ha apoyado en las fotos de referencia que yo le conseguí tras mi propia excursión en Londres, en otros casos se las ha arreglado para desenterrar referencias visuales propias increíblemente oscuras. [...] Baste decir que cualquier apéndice adecuado que listara las referencias de Eddie del mismo modo que yo estoy listando las mías sería el doble de largo que la presente monstruosidad, que da la impresión de que acabará siendo el doble de larga que el trabajo al que hace referencia.¹¹⁶

El testimonio de Moore nos permite pensar en el proceso de construcción del discurso ficcional, que en este caso contempla, como la escritura de la historia, referencialidad e intención de veracidad. No es el lugar para ampliar la discusión al respecto, basta decir que en muchas ocasiones historiadores y narradores de ficción comparten una o varias dimensiones de la operación propiamente historiográfica.

Moore, incluso, llega a abordar su historia del Destripador con una tesis que le permite plantear una idea de la historia del siglo XX:

Comencé a jugar con la idea de que la década de 1880 fue una suerte de microcosmos de lo que sucedería en el siglo XX –científicamente, artísticamente, políticamente. ¿Así que podría decirse que los crímenes del Destripador era un microcosmos de la década de 1880? ¿Podría plantearse –sólo poéticamente– que este fue el evento fundacional del siglo XX?¹¹⁷

Esta aseveración tiene sentido para el capítulo cuarto sólo en función de otros capítulos, anteriores o posteriores. Hablo, por ejemplo, de ese momento en el que se atisba la violencia del nazismo cuando se hace coincidir el periodo de los asesinatos del Destripador con la concepción de Adolf Hitler. En todo caso, hay una crítica profunda de las soluciones de la racionalidad masculina, del patriarcado, que se revelan en todo su sentido grotesco en la violencia de Gull, premonitoria de la crueldad sistematizada de Auschwitz.

Es un hecho que en una perspectiva del cómic basada en la secuencialidad y la articulación de sus elementos se manifiesta una preocupación teórica latente

¹¹⁶ Moore y Campbell, “Apéndice”, en *From Hell, Primera parte*, Página 91.

¹¹⁷ Citado por Coppin, “Looking Inside Out”.

acerca de “la relación entre la función narrativa, lineal, y la función estética, tabular”.¹¹⁸ El sentido del cómic como sistema discursivo y lenguaje se encuentra en esta tensión. Los discursos narratográficos, además, requieren para su análisis de un abordaje que nos lleve hacia afuera del texto y hacia otros textos, esto es, perspectivas contextuales e intertextuales.

De esta manera, quedan planteados los principios elementales para un método de análisis del cómic, a ser aplicado al corpus principal de esta tesis. Es clara la utilidad del análisis sintáctico, semántico y pragmático del discurso del cómic, en función de los diversos códigos (espaciotópico, artrología restringida y artrología general) que configuran su discursividad y su narratividad, esto es, su sentido como sistema complejo de signos.

¹¹⁸ Miller, *Reading Bande Dessinée*, 83.

CAPÍTULO 2
MEMORIA Y AUTOBIOGRAFÍA:
EL YO EN LA CULTURA HISTÓRICA
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

En este capítulo hago un repaso por la teoría de la memoria en relación con la historia y el Yo. También reviso algunas posturas sobre el género autobiográfico, en sus modalidades confesional y testimonial. Asistimos entre las décadas de 1950 y 1990 a un entorno favorable para las condiciones de posibilidad del tratamiento discursivo de la memoria: nuevas ideas sobre el sujeto fueron discutidas desde las ciencias sociales y algunos movimientos de reivindicación política. Los discursos sobre la memoria se transformaron y se diversificaron en la literatura y el cine (aquí limito la revisión de la autorrepresentación y los abordajes creativos sobre la memoria a éstos, ya que los considero las dos formas artísticas más cercanas a la narrativa gráfica, que trato de forma somera en este capítulo). En la literatura surgió la autoficción, en

los límites de la invención de una vida y el recuento verídico de la misma. En el cine se exploraron la reflexividad y los alcances de la imagen para *decir* "Yo".

La noción del testigo se volvió central en el tratamiento de la tragedia histórica. En este capítulo delinearé un amplio horizonte discursivo en el que la representación del Yo y la memoria se establecieron como preocupaciones esenciales en la cultura histórica de la segunda mitad del siglo XX, lo que involucró no sólo a las ciencias sociales y a las artes, sino a la cultura popular y a los medios masivos de comunicación.

LA HISTORIA Y LA MEMORIA

Hay una oposición tradicional entre los conceptos de historia y memoria. La obra histórica moderna, tal como se entiende al menos desde el siglo XIX, es producto de los intercambios simbólicos y jerárquicos de una colectividad, un cuerpo académico que acuerda, produce y avala la obra histórica. El autor, en este sentido, es emanación de un sujeto colectivo. A la obra histórica producida en la colectividad se suelen anteponer los procesos individuales de la memoria, relacionada con la subjetividad.

Desde el punto de vista de la historia moderna, la racionalidad discursiva y la conciencia se corresponden, de manera respectiva, a la historia y a la memoria. La relación de ambas con el sujeto es fundamental para entender las relaciones entre ellas mismas. El sujeto-autor en la obra histórica pretende hacer acto de desaparición, enuncia desde una tercera persona, distanciada, colectiva y objetiva. Esta desaparición es fundamental para generar un sentido de autoridad sobre lo que se dice. El historiador, se supone, está autorizado a narrar el pasado porque se ubica afuera, más allá de éste. En ese sentido, parece el sujeto que enuncia la historia está separado del pasado y de los condicionamientos del presente.

Se suele aceptar que lo contrario sucede en la enunciación de la memoria. El autor de la memoria es también su receptáculo. Desde esta perspectiva, no

hay distancia entre el sujeto de la memoria y el pasado que enuncia. El memorista es tiranizado tanto por el pasado que recuerda como por el presente desde el cual recuerda. Su relato, entonces, es discontinuo, irracional y espontáneo. Un anti discurso, podría decirse. Como dice Ana Carolina Ibarra: “subjetiva y parcelaria, la memoria resultaba siempre un tiempo sospechoso para la historia”.¹¹⁹ Se considera a la memoria como antítesis de la historia, relacionada ésta, más que con la inscripción discursiva, con la irregularidad de la conciencia. Pierre Nora da cuenta de la aparente distancia entre memoria e historia:

Memoria e historia, lejos de ser sinónimos, aparecen ahora en oposición fundamental. Memoria es vida [...]. Se mantiene en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a la manipulación y la apropiación, susceptible de hibernar y revivir. Historia, por el contrario, es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. Memoria es un fenómeno siempre actual, una cuerda que nos une al presente eterno; historia es una representación del pasado. [...] En el fondo la historia es un discurso antitético a la espontaneidad de la memoria. Historia es siempre sospechosa de memoria, y su misión verdadera es suprimirla y destruirla.¹²⁰

Considero maniquea y simplista esta idea acerca de las relaciones entre historia y memoria. En sentido estricto, esta postura pasa por alto que puede haber relaciones más complejas entre ambos campos de la configuración discursiva del pasado. Los casos paradigmáticos de las tres obras centrales de este estudio son prueba de ello. Como lo veremos más adelante, en ninguno de estos tres trabajos es posible defender esa inmediatez y espontaneidad que se quiere para el discurso de memoria. Pasan casi tres décadas para que Keiji Nakazawa comience a hablar de su experiencia de la explosión atómica en Hiroshima en *I Saw It*; en *Maus*, las múltiples resistencias y controles narrativos que impone y, en el mejor de los casos, negocia Vladek con su hijo Art

¹¹⁹ Ana Carolina Ibarra, “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes”, en *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la historia*, coords. Maya Aguiluz Ibarra y Gilda Waldman M. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 21.

¹²⁰ Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, *Representations* 26 (primavera, 1989), 8-9.

Spiegelman tienen más de estructura que de impulso; por su parte, Joe Sacco logra mirarse y dibujarse a sí mismo en *Palestina* con una distancia propia de su formación como periodista. Por otra parte, se insiste sobre una suerte de idealización de la enunciación de la memoria, discurso tan poco fiable, casi como el de un trastornado mental. Esto era precisamente lo que molestaba a la poeta Anne Sexton cuando la crítica hablaba de su compulsión autobiográfica: “No una ‘compulsión’. Odio el uso de esa palabra porque debe haber una mejor. ¿Pero podría decir ‘un ataque de inspiración’? Compulsión lo pone todo al nivel de la neurosis”.¹²¹ Es verdad que la memoria, como dice Nora, es como *una cuerda que nos une al presente eterno*, pero este presente está siempre lleno de pasado. El presente es un territorio de intercambios y pugnas discursivas y concretas; cada presente se define también por las formas de pasado que permite en sí mismo. Por eso, cada presente es único y es histórico.

Pero, como dice Hartog: “aunque los historiadores siempre han tenido relación con la memoria, casi siempre han desconfiado de ella. Ya Tucídides la rechazaba por no fiable: ella olvida, deforma, y es mala para resistir al placer de dar placer al que escucha”.¹²² La oposición es notoria. Memoria e historia se corresponden con valores y categorías de apariencia irreconciliable. Este dualismo, por supuesto, encuentra su modelo en la separación entre sociedad-naturaleza, sujeto-objeto, Yo-Otro. La memoria se supone necesariamente privada (si no es que psicológica), natural, espontánea, subjetiva, transparente, individual; se antepone a la historia, siempre social o colectiva, institucional y objetiva, mediada por un discurso racional y crítico. Esta oposición plantea la existencia de una conciencia perfectamente separada de la no-conciencia, lo Otro, llámese lo real o el mundo.

Es la tradición francesa, heredera de la noción de mentalidades de *Annales*, la que suele entender la memoria como “trampa” para historiadores. Por ejemplo, según Jean-Pierre Rioux, en palabras de Ibarra:

¹²¹ Citada por Jo Gill, “Anne Sexton and Confessional Poetics”, *The Review of English Studies* 55, núm. 220 (junio, 2004), 429.

¹²² Françoise Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007), 148.

no deben confundirse la historia y la memoria, puesto que cada una tiene su propio campo. De hecho, el historiador de la memoria debe comenzar por aceptar la incompatibilidad entre ambas y no caer en las “trampas” de la memoria. La historia es un pensamiento del pasado y no una rememoración. El historiador no es un memorialista, sino que ‘construye y da a leer un relato –sí, el relato: redescubrimiento reciente, capital, duradero– de una representación del pasado.¹²³

Pero, como lo indica Dominick LaCapra, “Historia y memoria no deberían oponerse de manera binaria ni tampoco fundirse o confundirse. Sus relaciones son complejas”.¹²⁴ Esta postura reconciliadora de LaCapra es propia de la tradición anglosajona de la memoria, más relacionada con la historia de la experiencia y derivada del giro lingüístico.¹²⁵ Desde esta perspectiva, la memoria se entiende como proceso vivo, integrador de la experiencia del pasado en el presente, es decir, convierte la memoria en un problema de historicidad, un asunto historiográfico, más que una cuestión de confiabilidad de fuentes no documentales para el historiador. En este ajuste de la mirada sobre la memoria, ésta ya no será entendida como fuente escurridiza pero aprehensible del pasado; la memoria deja de ser información o dato del pasado y se vuelve síntoma de la experiencia presente del pasado, esto es, como lo dice Robin, “los modos de presencia del pasado en nosotros, la manera en que los pasados habitan el presente, y no ya simplemente la manera en que el presente hace uso de los pasados”.¹²⁶

Desde el sentido común se acostumbra a pensar en la memoria como *algo* que podemos rescatar intacto desde algún rincón perdido de la conciencia humana. Uno puede preguntarse si recordar tiene algún sentido en el presente o si se trata de un mero ejercicio de nostalgia o de inútil coleccionismo. Esta pregunta es fundamental, pues en ella se plantea la posibilidad o imposibilidad de la identidad, del Yo, como dato dado y esencial. Ya el giro lingüístico planteó la necesaria precodificación de lo real. Bajo esta premisa, el Yo no generaría el

¹²³ Ibarra, “Entre la historia y la memoria”, 29.

¹²⁴ Dominick LaCapra, *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 97.

¹²⁵ Ibarra, “Entre la historia y la memoria”, 23.

¹²⁶ Robin, *La memoria saturada*, 239-240.

discurso de la memoria para explicarse, pues el Yo no sería independiente del discurso de sí mismo. Debido a esto, F. R. Ankersmit escribe que la vida individual es “una intersección de incontables fuerzas sociales que constituyen la colectividad. No la sociedad, sino el individuo es una abstracción”.¹²⁷

Por supuesto, a pesar de su utilidad para *desnaturalizar* conceptos como el sujeto y para problematizar las formas en que conocemos lo real e interactuamos con la cultura, el giro lingüístico se muestra limitado a la hora de entender la *agencialidad* individual y la participación humana en la historia. Esto es precisamente lo que ha criticado Richard Biernacki, a partir de lo que considera la premisas formalizante y esencializante del giro lingüístico. Ambas premisas tendrían que ver con una concepción básicamente sincrónica de la realidad que ignora las condiciones del tiempo y del cambio histórico. Biernacki critica que “los investigadores culturales [alineados al giro lingüístico] entendieron, erróneamente, los conceptos de ‘signo’ y ‘lectura de signos’ como partes del decorado natural del mundo, más que como ‘modos de ver’ generados históricamente”.¹²⁸ De esta manera, el afán por desnaturalizar lo real llevó a una nueva forma de esencialismo, esta vez articulado desde una concepción estructural de la lengua.

Estudiosos como Michel de Certeau (*La invención de lo cotidiano*, 1980),¹²⁹ Marshall Sahlins (*Islas de historia*, 1985)¹³⁰ y Nicholas Dirks (presente en la antología *The Historic Turn in the Human Sciences*, 1996)¹³¹ plantean, por el contrario, una suerte de *rehistorización* de la lengua, un nuevo historicismo atento a las contingencias del tiempo, pero de ninguna manera ingenuo ante las problemáticas del discurso. Gabrielle M. Spiegel habla, en este sentido, de un

¹²⁷ F. R. Ankersmit, *Historical Representation* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 157.

¹²⁸ Citado por Gabrielle M. Spiegel, “La historia de la práctica: nuevas tendencias en historia tras el giro lingüístico”, *Ayer* 62, núm. 2 (2006), 28.

¹²⁹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, I. *Artes de hacer* (Ciudad de México, Guadalajara: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente), 2000.

¹³⁰ Marshall Sahlins, *Islas de historia: La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1997), 144.

¹³¹ Nicholas Dirks, “Is Viceversa? Historical Anthropologies and Anthropological Histories”, en *The Historic Turn in the Human Sciences*, ed. Terrence J. McDonald (Ann Arbor: University of Michigan, 1996).

giro histórico de las ciencias sociales fundamentado sobre tres “términos maestros”: 1) discurso; 2) Yo, subjetividad y acción; 3) experiencia y práctica. En todos los casos, se trata de colocar al sujeto y al *hacer* como puntos de partida para la comprensión de lo real, ni subproducto del entramado discursivo ni de fuerzas históricas impersonales. El individuo asume parcialmente lo colectivo y los condicionamientos de la cultura a la que pertenece. Spiegel explica, a partir de los planteamientos de W. H. Sewell Jr. (en “The Concept(s) of Culture”, un artículo publicado en *Beyond the Cultural Turn*, un libro de 1999), que la

cultura se presenta menos como una estructura sistemática que como un repertorio de competencias, una “caja de herramientas”, un régimen de racionalidad práctica o un conjunto de estrategias que guían la acción, a través de la cual se movilizan los símbolos/signos para identificar aquellos aspectos de la experiencia del agente que, en este proceso, son hechos significativos, es decir, experiencialmente “reales”.

La cultura, de ese modo, es reformulada como un “término performativo”, que se realiza sólo de manera procesual (diacrónica) como “signos que se ponen en práctica” para “referenciar” e interpretar el mundo. La investigación histórica, desde esta perspectiva, tomaría a las prácticas [*sic*] (y no a las estructuras) como el punto de partida del análisis social, ya que la práctica aparece aquí como el espacio en el que se produce la intersección significativa entre constitución discursiva e iniciativa individual. [...] los individuos que son miembros de una comunidad semiótica son capaces no sólo de reconocer los enunciados hechos en un código semiótico, sino también de usar el código, poniéndolo en práctica en el sentido de “atribuir de manera abstracta los símbolos disponibles a cosas y circunstancias concretas y, de ese modo, postular algo sobre ellos”.¹³²

Lo anterior tiene implicaciones directas sobre la manera en que entendemos la memoria. Bajo el giro histórico, es posible considerarla como *acto de habla* que permite la recodificación tanto del sujeto (el Yo que enuncia), como de la cultura histórica de un horizonte particular (desde la cual y hacia la cual se enuncia). Como veremos en el capítulo 4, a finales de la década de 1960, Nakazawa decidió revelarse en su cómic *Kuroi Amé ni Utarete (Golpeado por lluvia negra)* como sobreviviente de la catástrofe atómica. El acto se antoja, por supuesto, personalísimo. Pero en la cultura dominante japonesa de la época la tragedia atómica era un asunto velado y había una enorme incomprensión y rechazo hacia los sobrevivientes, a quienes se temía por su supuesta

¹³² Spiegel, “La historia de la práctica”, 42-43.

radioactividad. En todo caso, la revelación de la *identidad secreta* de Nakazawa no sólo reconfigura su idea de sí mismo, sino que plantea un reto a sus contemporáneos: es necesario hablar del horror atómico y de la lamentable situación presente de los sobrevivientes. La incomodidad que aún hoy generan los cómics antibélicos de Nakazawa es prueba de su efectividad para recodificar el orden discursivo de sus compatriotas, a quienes en primera instancia dirigió su trabajo.

Entender la memoria como proceso nos lleva a una nueva noción maleable del sujeto y de la cultura. Desde la llamada “Teoría de la práctica” se

asume la relevancia de los postulados del giro lingüístico, pero los reinterpreta en favor de una rehabilitación de la historia social, poniendo estructura y práctica, lenguaje y cuerpo en una relación dialéctica dentro de sistemas que son concebidos como “recursivos”, “poco coherentes”, “débilmente continuos” y siempre “en peligro”.¹³³

No estudiamos el pasado *para* entender lo que somos, sino que estudiamos el pasado *en* lo que somos. La memoria individual nunca es tal realmente, pues se enuncia en la articulación con los elementos conformadores de la cultura histórica de una época. Como dice Sahlins en *Islas de historia*:

La cuestión más auténtica reside en el diálogo entre el sentido y la referencia, en tanto la referencia expone al sistema del sentido al riesgo de otros sistemas: el sujeto inteligente y el mundo intransigente. Y la verdad de este diálogo más amplio consiste en la síntesis indisoluble del pasado y el presente, el sistema y el acontecimiento, la estructura y la historia.¹³⁴

El Yo aparece en la enunciación, en la interacción decodificadora y recodificadora con la cultura; no se trata de una aparición desde la nada, sino en consonancia con las condiciones de posibilidad histórica y discursiva. Cuando se cruza con la historia, el Yo se convierte en indicio de lo que existe y de lo que ha dejado de existir. Ser y conocer en relación íntima y compleja.

El relato de la memoria configura nuestro presente, y sólo desde el presente (lugar de enunciación) adquiere sentido el pasado conjurado por la

¹³³ Spiegel, “La historia de la práctica”, 46.

¹³⁴ Sahlins, *Islas de historia*, 144.

memoria. Recordar y narrar para actuar, la memoria como acto, la identidad como consecuencia y premisa de la memoria. Néstor Braunstein se preguntaba si acaso “¿es posible pensar que primero está el recuerdo –embrión del ser– y luego, como una cicatriz queloide de la memoria, surge el personaje capaz de evocarlo?”.¹³⁵ Podríamos responder que el recuerdo se forma durante la conformación del enunciador, ni antes ni después, como una herida que nunca cicatriza realmente, sino que se expande y se reduce, cambia de forma y se acopla a las nuevas condiciones ocasionadas por el desgaste del cuerpo, esto es, de la existencia finita del ser humano.

La teoría sociopsicológica de la memoria parte de la crítica que se hace a la idea del recuerdo como objeto separado del sujeto, la llamada teoría del “fantasma en la máquina”. Contrario a ésta, la teoría sociopsicológica de la memoria considera que “el mundo de los recuerdos cotidianos no sólo engloba las experiencias personales sino también las sociales”.¹³⁶ El recuerdo no es un acto meramente psicológico, sino una definición del ser humano en su presente social. Se trata de un giro decisivo en la comprensión de la memoria, que deja de ser un *baúl* contenedor de recuerdos para convertirse en interfaz dinámica de construcción de pasados. Como lo indica Siegfried S. Schmidt, “hoy en día se favorece a [*sic*] los modelos que ya no conceptualizan la actividad de la memoria como un trabajo de conservación, sino de *construcción*”.¹³⁷ Según este mismo autor, recordar es “un proceso que tiene que ver poco con la salida de un archivo y mucho con una narración constructiva”.¹³⁸

Por otra parte, la problemática de la memoria no se limita a su carácter colectivo, sino al hecho de que la identidad siempre está fragmentada (en algunas circunstancias de maneras más traumáticas que en otras). Edward Said

¹³⁵ Néstor Braunstein, *Memoria y Espanto o El recuerdo de infancia* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2008), 9.

¹³⁶ Alan Radley, “Artefactos, memoria y sentido del pasado”, en *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*, comps. David Middleton y Derek Edwards (Barcelona: Paidós, 1992), 65.

¹³⁷ Siegfried J. Schmidt, “Investigaciones sobre la memoria: posiciones, problemas, perspectivas”, en *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, coord. Silvia Pappe (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad Iberoamericana, 2000), 268.

¹³⁸ Schmidt, “Investigaciones sobre la memoria”, 299.

comparte en *Out of Place*, sus memorias, “esa sensación inestable de identidades múltiples -la mayoría en conflicto entre ellas- durante toda mi vida”.¹³⁹ Braunstein, por su parte, señala que “El sujeto está dividido, es múltiple, entre sus partes como entre sus recuerdos hay fronteras inestables, siempre en litigio”.¹⁴⁰ La identidad y la memoria compartiendo las mismas grietas.

Recordamos para actuar en el mundo que nos rodea; es así como el recuerdo es, más que nada, una acción social. El recuerdo, por lo tanto, no es algo inmóvil, que nunca cambia, sino una construcción que jamás encuentra su definición completa:

El recuerdo práctico cotidiano no es sólo cuestión de recordar hechos de forma autoconsciente, sino en ocasiones de ‘re-sentir’ ciertos acontecimientos, a veces de ser capaz de reordenar estos sentimientos para imaginar nuevas relaciones entre cosas conocidas o mundos completamente nuevos.¹⁴¹

Recordar nos permite vivir en sociedad y traer el pasado hacia el presente. Mediante la práctica viva de la memoria, se inserta el pasado en el campo de la experiencia presente. El relato juega un papel fundamental en la memoria, pues ésta se configura en aquél:

el recuerdo no depende del pasado, sino que el pasado obtiene su identidad primeramente gracias a las modalidades de recordar: *el recordar construye el pasado presente*. Operamos no con el pasado, sino con historias, en cuya construcción participan las representaciones que nos hacemos de las condiciones del pasado. Estas representaciones, no el pasado, nos dan la dimensión de referencia de nuestros recuerdos”.¹⁴²

RELATO DE SÍ MISMO: LA AUTOBIOGRAFÍA

¹³⁹ Edward W. Said, *Out of Place. A Memoir* (New York: Vintage, 2000), 5.

¹⁴⁰ Braunstein, *Memoria y Espanto*, p. 13.

¹⁴¹ John Shotter, “La construcción social del recuerdo y el olvido”, en *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*, comps. Middleton y Edwards (Barcelona: Paidós, 1992), 152.

¹⁴² Schmidt, “Investigaciones sobre la memoria”, 305.

Nos alejamos de la consideración de la espontaneidad de la memoria. Todo en ella puede ser vital y cambiante, pero la memoria construcción, porque sólo recordamos articulando discursivamente. Por eso Maurice Halbwachs señala que

uno puede de hecho pensar acerca de los eventos del pasado propio sin hacer discursos sobre ellos. Pero hacer discurso sobre algo significa conectar con un singular sistema de ideas nuestras opiniones, así como las de aquellos en nuestro círculo.¹⁴³

El Yo y la memoria exceden el campo neurológico del sujeto, se extienden hacia el mundo y hacen de éste un lugar de sentido. Escribe Roger Bartra que “la conciencia no radica en el percatarse de que hay un mundo exterior (un hábitat), sino en que una porción de ese contorno externo ‘funciona’ *como si* fuese parte de los circuitos neuronales”.¹⁴⁴ He querido resaltar el *como si*, pues es la condición misma de cualquier proceso de ficcionalización –narrativo o no– del mundo. Este *como si* es el *mosso mosso*, la fabulación de lo real, que el cineasta-antropólogo Jean Rouch aprendió del pueblo dogón.¹⁴⁵ Hacer *como si* es la condición misma de la ficción y ésta es la conjuración del abismo que generamos como especie para distanciarnos de lo real. Este distanciamiento ficcional ha permitido a la especie humana configurar el Yo, en dependencia siempre ineludible, claro, con el “ambiente social”.¹⁴⁶

¹⁴³ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 53.

¹⁴⁴ Roger Bartra, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 23 [mis cursivas]. Roger Bartra propone en su “teoría del exocerebro” una reelaboración no sólo de la forma en que entendemos la conciencia, sino de la forma en que conocemos lo real. La postulación de un exocerebro, es decir, una prótesis artificial-cultural-simbólica que complementa y forma parte del sistema neurológico, implica una nueva problematización de las relaciones entre sujeto y objeto, así como entre memoria e historia, y por lo tanto, del conocimiento humano. De entrada, descarta un dualismo ciertamente inocente que supone un sujeto hermético (“fuera del cerebro hay una multitud de otros, homúnculos y agentes, capaces de ayudar en estas tareas de reconocimiento” indica Bartra en la página 195), separado y protegido del objeto que estudia. La teoría de un exocerebro implica de manera definitiva e inevitable al sujeto *en* el objeto de estudio.

¹⁴⁵ Como se puede ver en el filme *Mosso Mosso (Jean Rouch comme si...)*. Dir. Jean-André Fieschi, Jean Rouch. Act. Jean Rouch. Francia: AMIP (Audiovisuel Multimedia International Productions), 1998.

¹⁴⁶ Halbwachs, *On Collective Memory*, 37.

La ficcionalización y la narración del Yo surgieron, precisamente, con la aparición de la individualidad como idea fundamental para la vida humana, específicamente para la vida burguesa. En sociedades antiguas, caracterizadas por una conciencia más clara de comunidad, la narrativa y la ficcionalización del Yo eran procesos improbables.¹⁴⁷ La biografía, como género discursivo, implica ya una conciencia del Yo (biógrafo) que fluye hacia el Otro (el biografiado). Además, como indica Françoise Dosse, la biografía es un género en el que se manifiesta una tensión constante “entre esta voluntad de verdad y una narración que debe pasar por la ficción, y que sitúa a la biografía en un espacio, en un vínculo entre ficción y realidad histórica, en una ficción verdadera”.¹⁴⁸

Estos dos asuntos (la conciencia del Yo y la tensión ficción histórica-historia) están presentes en la autobiografía, quizás el género memorístico por excelencia. Ésta se distingue de la biografía en que presenta una correspondencia manifiesta entre un sujeto referencial y un sujeto de enunciación.¹⁴⁹ Como sea, lejos estamos de aquella definición de la autobiografía como relato verídico de la vida propia. Ya en 1956, en “Condiciones y límites de la autobiografía”, Georges Gusdorf hacía énfasis en una noción de recuerdo como construcción, idea de la que hace eco la teoría sociopsicológica de la memoria, comentada anteriormente:

la construcción de los recuerdos, un yo que ha vivido elabora un segundo yo, creado en la experiencia de la escritura: así el énfasis de la autobiografía debe ser el “crear” y, al crear, “ser creado”. El interés de la teoría ya no se centrará en las relaciones entre texto e historia, sino entre texto y sujeto. Aquí se intenta discutir cómo un texto representa un sujeto.¹⁵⁰

De nuevo aparece el sujeto como punto de fuga de las relaciones entre historia y memoria.

¹⁴⁷ Francisco Rodríguez, “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”, *Filología y Lingüística* XXXVI, núm. 2 (2000), 12.

¹⁴⁸ Françoise Dosse, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011), 16.

¹⁴⁹ Rodríguez, “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”, 11.

¹⁵⁰ Rodríguez, “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”, 10.

En todo caso, lo importante es entender que la autobiografía, como género discursivo articulador de la experiencia de la memoria del Yo, no es espontánea (como lo sugería Pierre Nora),¹⁵¹ ni mucho menos. El espacio autobiográfico puede ser entendido, entonces,

como una zona de enunciación de la autoconciencia, donde confluyen, a partir de un sujeto de enunciación, elementos referenciales (construcciones de), antropológicos, históricos, mediatizados por construcciones tropológicas que le asignan verosimilitud a los textos.¹⁵²

La consideración de una tropología específica implica una estabilización del discurso autobiográfico como género. Esta estabilización (por lo menos relativa) es lo que nos permite identificar a un discurso como autobiográfico o no. Al hablar de los géneros, Hans Ulrich Gumbrecht señala que éstos,

en tanto conocimiento de acciones típicas, se vuelven efectivos como anticipaciones de acciones en que lo esperado de otros (por ejemplo, de los lectores) y lo esperado de uno mismo (digamos, lo que el autor espera de las anticipaciones del lector) están imbricados indivisiblemente.¹⁵³

El discurso autobiográfico, como género que es, contiene en sí mismo las claves para su interpretación.

En la autobiografía se plantea primero, como lo dije antes, la necesaria correspondencia entre el sujeto referencial y el sujeto de enunciación. En segundo lugar, se nos presenta siempre una intención no sólo de verosimilitud, sino de veracidad. Es decir, en la autobiografía, como en la historia, la referencialidad es una función básica, aunque se despliegue de maneras distintas en ambas formas discursivas. En tercer lugar, una condición quizá más decisiva, es la puesta sobre la mesa de un contrato con el lector o, en términos de Philippe Lejeune, un pacto autobiográfico:

¹⁵¹ Nora, "Between Memory and History", 9.

¹⁵² Rodríguez, "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial", 10.

¹⁵³ Hans Ulrich Gumbrecht, "El papel de la narración en los géneros narrativos", *Historia y Grafía* 32 (2009), 69-70.

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico.¹⁵⁴

La autobiografía, entonces, es un tipo de discurso de memoria que genera modos específicos de lectura. Según la definición de Lejeune, concentrada en el lenguaje escrito: “la autobiografía es un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.¹⁵⁵ Pero, como el mismo Lejeune lo hace notar, el predominio de una función o una serie de funciones en un tipo de discurso no descarta la operación, en otros grados, de funciones distintas. Dice, por ejemplo: “el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar”.¹⁵⁶

Así como la historia puede comprender operaciones como la configuración formal, la constitución de sentido y la representación poética, los *relatos íntimos*¹⁵⁷ como la autobiografía pueden hacer uso de, al menos, dos de las operaciones que se suponen exclusivas de la ciencia de la historia: la prueba documental y la explicación-comprensión. Una diferencia entre historia y autobiografía es que en aquella no coincide la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. Sin embargo, una distinción más decisiva entre historia y autobiografía no residiría en algo propio a sus prácticas, sino en un punto más difuso: en el encuentro de los discursos con los lectores en los

¹⁵⁴ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994), 86.

¹⁵⁵ Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 5.

¹⁵⁶ Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 51.

¹⁵⁷ Según Lejeune: memorias (que no necesariamente tratan de la historia de una personalidad), biografía (la identidad del autor y el personaje principal no se corresponden), novela personal (no se cumple la paridad entre las identidades del autor y del narrador), poema autobiográfico (no es prosa), diario íntimo (no es retrospectivo), autorretrato (no es narrativo, no es retrospectivo). Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 51.

terrenos pantanosos de la recepción y de la comunicación. Es una cuestión de expectativa y pretensión. En ambas, la historia y la autobiografía, se hace *como si* lo que se cuenta es verdad, aunque no siempre lo sea.

La pretensión autoral se convierte en expectativa en el lector, la otredad del autor: los lectores de historia y autobiografía esperan que el relato sea verdadero, que en efecto haya sucedido, su expectativa es factual; en contraste, el lector de ficción espera convencerse de la realidad del relato, si bien en el fondo sepa que no lo es. En ambos casos se establece un pacto, mediante el cual el lector acuerda con el autor que compartirán el espacio y tiempo del relato siempre y cuando sus expectativas sean cumplidas.

Una obra que se pretende de tipo autobiográfico y que se lee en modo autobiográfico, bien puede haber sido configurada con todo rigor documental y presentada en ese estilo argumentativo propio de la disciplina histórica. Como sea, la expectativa y la pretensión dominan la experiencia lectora. Leer es ejecutar el texto; son las ejecuciones autobiográficas e históricas las que se diferencian con cierta claridad. Por eso Paul Ricoeur dice que toda “grafía, incluida la historiografía, depende de una teoría ampliada de la lectura”.¹⁵⁸

Esto nos lleva a pensar en la expectativa de parte de productores y consumidores de relatos autobiográficos, expectativa que se define, por supuesto, bajo condiciones históricas específicas.

EL TIEMPO DEL TESTIGO Y LA DESENCIALIZACIÓN DEL SUJETO

En la década de 1970 la “memoria no se contaba todavía entre el total de nuevos objetos o nuevos enfoques”¹⁵⁹ de la historiografía (por lo menos la francesa), pero ya en la década de 1980 atestiguamos en este ámbito el *retorno* de la

¹⁵⁸ Ricoeur, *Tiempo y narración*, III: *El tiempo narrado* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2006), 901-902.

¹⁵⁹ Hartog, *Regímenes de historicidad*, 148.

memoria. En específico, y como lo señala Hartog, asistimos desde entonces a la “progresiva *ascensión del testigo*”.¹⁶⁰ El testigo, y con éste el testimonio y la autobiografía como modalidades discursivas, se colocan en el centro mismo del presentismo característico de las sociedades de la segunda mitad del siglo XX.

Esto va de la mano con ese proceso de privatización de la historia sobre el que discute Ankersmit, quien nos indica la crisis (sino es que imposibilidad) del sujeto colectivo de producción de los discursos de la historia (tal vez, en parte, por presión de los testigos y la memoria). Así, “esta transición de la historia entendida como empresa colectiva a la historia escrita por el individuo historiador puede ejemplificarse por el predominio repentino de la noción de memoria en la conciencia histórica contemporánea”.¹⁶¹ La memoria llega para colocarse en el centro mismo de la reflexión sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento del pasado.

Pierre Nora ve la situación desde un punto de vista distinto: como la eliminación por parte de la historia moderna de lo que llama la verdadera memoria, es decir, “el final de la tradición de la memoria”.¹⁶² Hartog, por su parte, se pregunta: “¿Será por tanto más invocada la memoria puesto que está en vías de desaparecer?”.¹⁶³ En cualquier caso, es notoria la modificación del lugar que ocupa la memoria respecto a la disciplina de la historia. Ya no se trata, como lo indica Pappe (que comenta *La memoria, la historia, el olvido*, de Ricoeur), de

que la “memoria viva” corrija una “historia dura” sobre un pasado cerrado ni de que recupere y rescate lo olvidado. Tampoco se trata de que la historia, en tanto disciplina, se proponga remendar las imprecisiones subjetivas de la memoria. Me parece más enriquecedor aprovechar lo que plantea Ricoeur: se trata de formas diferentes de relacionarnos con el pasado, formas que se afectan mutuamente.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Hartog, *Evidencia de la historia. Lo que ven los historiadores* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011), 184.

¹⁶¹ Ankersmit, *Historical Representation*, 154.

¹⁶² Nora, “Between Memory and History”, 11.

¹⁶³ Hartog, *Regímenes de historicidad*, 152.

¹⁶⁴ Pappe, “Memoria versus historia: Desencuentros en los espacios de poder”, en *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la historia*, coords. Maya Aguiluz Ibargüen y Gilda Waldman M. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 88.

El acto de conocer *lo de afuera* (lo social, lo histórico, lo objetivo) fluiría desde *lo de adentro* (lo individual, la memoria, lo subjetivo), para reconfigurarse en discurso y regresar al espacio la conciencia individual, para de nuevo salir y fluir hacia otras conciencias. O viceversa. El problema de la memoria y la historia termina por demostrar la historicidad de la disciplina histórica y, en general, de las concepciones de una época sobre el pasado.

El estatuto de la memoria sufrió un cambio significativo con posterioridad al fin de la Segunda Guerra Mundial, en específico después del juicio, llevado a cabo en 1961, del nazi Otto Adolf Eichmann, quien sería encontrado responsable logístico de transportación de víctimas en el Holocausto. Es decir, aunque los testimonios surgieron de inmediato después del desmantelamiento de los campos de concentración, no fue sino hasta la confrontación pública de uno de los artífices del horror que se dio lo que Robin llama “la legitimación de los sobrevivientes”.¹⁶⁵ Ella misma hace, en “Una memoria amenazada: la Shoa” (segunda parte de su libro *La memoria saturada*), un repaso del estatuto cambiante del testimonio del Holocausto durante la segunda mitad del siglo XX:

Así, la palabra de los testigos había conocido un destino singular, desde la liberación de los campos donde no habían querido oírlos hasta el proceso Irving [2000] donde ya no querían oírlos, pasando por el proceso Eichmann [1961] donde había sido legitimada, el proceso Demjanjuk [1987], donde había sido fragilizada y el proceso Zundel [1985, 1988], donde había sido ridiculizada. Como muy bien lo había visto Imre Kertész, la memoria de los testigos y su palabra estaba en vías de ser expropiada.¹⁶⁶

Como lo revisaré en los capítulos 4 y 5 de este estudio, dedicados al testimonio narratográfico de dos horrores de la Segunda Guerra Mundial, los testigos atravesaron por varias etapas o condiciones de aceptación y rechazo después del acontecimiento traumático, que confirmaron, una vez más, la historicidad del pasado. Al mismo tiempo que la historia profesional incorporó las voces de las memorias colectivas, inscribiéndolas como fuentes orales en las

¹⁶⁵ Robin, *La memoria saturada*, 266.

¹⁶⁶ Robin, *La memoria saturada*, 295.

investigaciones (de tal manera que el sujeto de enunciación siguiera siendo la comunidad disciplinar y de sentido desde la cual se enuncia la obra histórica, y no los testigos), la memoria se convirtió en objeto de consumo. El testigo se volvió imprescindible, y así como entró a la academia, se hizo presente fuera de ella, en espacios como los medios masivos de comunicación.

A finales de la década de 1970, según lo señala Annette Wieviorka,¹⁶⁷ encontramos en los medios masivos estadounidenses y europeos (radio y televisión, principalmente) tres tendencias en la representación del pasado: en primer lugar, los medios masivos comenzaron a interesarse en el hombre común, en la gente de la calle; en segundo lugar, se dio apertura a la exhibición pública de los sentimientos y los problemas psicológicos; finalmente, se volvió importante dar espacio a los testimonios de los sobrevivientes de la guerra, en especial después del éxito de *Holocaust* (1978),¹⁶⁸ una miniserie de la NBC.

Con diferentes grados de aceptación, el testigo se volvió central para la cultura histórica de la segunda mitad del siglo XX. La misma Wieviorka habla, de hecho, de una era del testigo. Una “nueva sensibilidad temporal”, según Nora Rabotnikof, caracterizada por “una obsesión con el pasado”.¹⁶⁹ El inicio de esta etapa coincidiría con la muerte paulatina de la generación de los sobrevivientes al Holocausto. El relato de *Maus* (al que dedico el capítulo 5 de este estudio), por ejemplo, se inserta justo en este momento: Vladek Spiegelman muere en 1982, antes de que Art, su hijo, termine la obra.

Es necesario poner en perspectiva este proceso de *massmediación* de la memoria respecto a un proceso anterior de diversificación discursiva de ésta. Antes de popularizarse en los medios masivos de comunicación, la memoria se diversificó. Constreñida al lenguaje escrito, al menos desde el siglo IV (con las *Confesiones* de Agustín),¹⁷⁰ la memoria encontró en el siglo XX nuevas formas de configuración en los lenguajes esencialmente visuales del cine y el cómic. Este

¹⁶⁷ Annette Wieviorka, *The Era of the Witness* (Ithaca: Cornell University Press, 2006), 97-98.

¹⁶⁸ *Holocausto* [*Holocaust*]. Dir. Marvin J. Chomsky. Act. James Woods, Meryl Streep, Michael Moriarty. Estados Unidos: National Broadcasting Company (NBC), 1978.

¹⁶⁹ Nora Rabotnikof, “El Bicentenario en México: la historia desde la política”, *Revista de Sociología* 24 (2010), 223.

¹⁷⁰ San Agustín, *Las confesiones* (Madrid: Akal, 2000).

salto de la memoria hacia al cine y al cómic coincidió con un proceso irregular y multifactorial de **desencialización del sujeto** (es decir, la puesta en duda o problematización de la tradicional noción humanista de sujeto). Esta desencialización comenzó con el replanteamiento del Yo propuesto por el psicoanálisis. Si la autobiografía tradicional humanista de los siglos XVI al XIX (Cellini, Cardano, Montaigne, Rousseau, Hazlitt, Goethe, Newman)¹⁷¹ consideraba como esenciales la autonomía y unidad del Yo, la teoría freudiana hablará del relato como límite de la identidad. Como lo comenta Michael Sprinker acerca de la concepción freudiana del relato retroactivo, “la autobiografía, la indagación del yo en su propio origen e historia, se encuentra circunscrita siempre a las limitaciones impuestas por la escritura”.¹⁷² Freud incorporó la idea de que el inconsciente se encuentra siempre en constante cambio: “cada sueño, cada lapsus de la lengua, cada agudeza altera en cierta medida la configuración del inconsciente”.¹⁷³

En este horizonte podemos considerar, además, la premisa saussuriana de la preeminencia de la *langue* (la estructura) sobre la *parole* (el habla) que derivará en un debilitamiento de la capacidad de acción del individuo bajo el paradigma propuesto por el giro lingüístico.¹⁷⁴ El sujeto se considerará mera emanación del discurso, circunscrito a los códigos de la cultura a la que pertenece. De esta forma, se despojó al sujeto de cualquier condición de “trascendencia, identidad, esencia, teleología, totalidad”,¹⁷⁵ es decir, el sujeto dejó de ser moderno para volverse posmoderno. Bajo esta perspectiva, como lo

¹⁷¹ Benvenuto Cellini, *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995); Gerolamo Cardano, *Mi vida* (Madrid: Alianza Editorial, 1991); Michel Montaigne, *Ensayos (selección)* (Madrid: RIALP, 2015); Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones* (Madrid: Alianza Editorial, 1997); William Hazlitt, *Liber Amoris, Or, the New Pygmalion* (Lenox, Massachusetts: Hard Press Publishing, 2013); Johann Wolfgang Goethe, *Obras completas, Tomo III - Autobiografía, Teatro* (Ciudad de México: Aguilar, 1951); John Henry Newman, *Apología pro Vita Sua. Historia de mis ideas religiosas* (Madrid: Encuentro, 2011).

¹⁷² Michael Sprinker, “Ficciones del ‘yo’: el final de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos* 29 (1991), 127.

¹⁷³ Sprinker, “Ficciones del ‘yo’”, 127.

¹⁷⁴ Spiegel, “La historia de la práctica”, 22.

¹⁷⁵ Spiegel, “La historia de la práctica”, 45.

señaló David Goldknopf en 1969, hay “algo falso acerca del Yo, y esto es la ilusión de autonomía que éste pretende proyectar”.¹⁷⁶

Desde el sujeto posmoderno, desencializado y *desnaturalizado* se facilitó, después de la Segunda Guerra Mundial, la discusión política sobre reivindicaciones sociales como la liberación de la mujer, la opción sexual, los derechos civiles de los afroamericanos, la descolonización, el multiculturalismo y, en una palabra, la oposición contra cualquier forma de autoritarismo.¹⁷⁷ Los totalitarismos colectivistas (como el nazismo y el stalinismo, discutidos ya en 1948 por George Orwell en su novela distópica *1984*),¹⁷⁸ los nacionalismos violentos, el racismo y la discriminación contra las minorías se entendieron en los años cincuenta y sesenta del siglo XX como políticas basadas en buena medida en el esencialismo del sujeto. De ahí la pertinencia y utilidad para estas causas de la desencialización del sujeto planteada primero por el psicoanálisis y después por el giro lingüístico.

La descolonización del Otro y la desencialización del sujeto abrieron camino en la segunda mitad del siglo XX a un cambio en el estatuto de la autoría de los relatos autobiográficos escritos. Los relatos del varón moderno blanco, burgués, heterosexual y, en muchos casos, famoso (desde políticos como Benjamin Franklin hasta *showmen* como P. T. Barnum, pasando por Edward Gibbon y Henry Brooks Adams)¹⁷⁹ fueron puestos en duda desde un impulso político en favor de la diversidad, por una parte, y desde la experimentación formal de la llamada autoficción, por otra.

¹⁷⁶ David Goldknopf, “The Confessional Increment: A New Look at the I-Narrator”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, núm. 1 (otoño, 1969), 14.

¹⁷⁷ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (Logroño: Universidad de La Rioja-Servicio de Publicaciones, 2003), 342-343.

¹⁷⁸ George Orwell, *1984* (2015): ePub disponible en <http://www.epublicre.org/libro/detalle/1677>

¹⁷⁹ Benjamin Franklin, *The Autobiography of Benjamin Franklin* (Mineola, New York: Dover Publications, 1996), publicada originalmente en 1791; Edward Gibbon, *Memoirs of My Life* (New York: Penguin, 2006), originalmente en 1796; P. T. Barnum, *The Life of P. T. Barnum, Written by Himself* (Cincinnati: Tadalique and Company, 2014), originalmente en 1888; Henry Brooks Adams, *The Education of Henry Adams* (Radford: Virginia: Wilder Publications, 2009), originalmente en 1918).

En el centro de luchas sociales alrededor del mundo surgieron voces autobiográficas antes impensables. Memorias sobre el racismo y la condición de minoría en los Estados Unidos¹⁸⁰ fueron escritas por Malcom X (*Autobiography*, 1964, en colaboración con Alex Haley), Sarah Winnemucca Hopkins (*Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims*, 1969) y Maya Angelou (*I Know Why the Caged Bird Sings*, 1970).¹⁸¹ Susan Stern (*With the Weathermen: The Personal Journey of a Revolutionary Woman*, 1975) y Jerry Rubin (*Growing (Up) at Thirty-Seven*, 1976)¹⁸² escribieron sobre su participación como activistas y miembros de la contracultura estadounidense durante los sesenta y los setenta. Enclavados en el Tercer Mundo, lejos de los centros metropolitanos de Estados Unidos y Europa, surgieron los testimonios de la líder obrera boliviana Domitila Barrios de Chungara ("*Si me permiten hablar...*". *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, 1977, en colaboración con Moema Viezzer), el activista sudafricano antiapartheid Steve Biko (*The Testimony of Steve Biko*, 1978), el guerrillero nicaragüense Omar Cabezas (*La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, 1982), el autor sudafricano Mark Mathabane (*Kaffir Boy: The True Story of a Black Youth's Coming of Age in Apartheid South Africa*, 1986) y Le Ly Hayslip, sobreviviente de la Guerra de Vietnam (*When Heaven and Earth Changed Places: A Vietnamese Woman's Journey From War to Peace*, 1989).¹⁸³

Una idea de disolución de los géneros discursivos fue llevada hasta sus últimas consecuencias, por una parte, por periodistas como Tom Wolfe (*El*

¹⁸⁰ Con excepción, quizá, de las autobiografías decimonónicas como las de los esclavos afroamericanos Frederick Douglass (*My Bondage and My Freedom*, 1855) y Linda Brent (Harriet Ann Jacobs) (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861), o la del jefe sauk Black Hawk (*Life of Black Hawk, or Ma-ka-tai-me-she-kia-kiak: Dictated by Himself*, 1833).

¹⁸¹ Malcom X y Alex Haley, *The Autobiography of Malcom X: As Told to Alex Haley* (New York: Ballantine Books, 1987); Sarah Winnemucca Hopkins, *Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims* (Reno: University of Nevada Press, 1994); Maya Angelou, *I Know Why the Caged Bird Sings* (New York: Ballantine Books, 2009).

¹⁸² Susan Stern, *With the Weathermen: The Personal Journey of a Revolutionary Woman* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007); Jerry Rubin, *Growing (Up) at Thirty-Seven* (Lanham, Maryland: M. Evans & Company, 2014).

¹⁸³ Domitila Barrios de Chungara y Moema Viezzer, "*Si me permiten hablar...*". *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1977); Steve Biko, *The Testimony of Steve Biko* (Londres: Maurice Temple Smith, 1978); Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2002); Mark Mathabane, *Kaffir Boy: The True Story of a Black Youth's Coming of Age in Apartheid South Africa* (New York: New American Library, 1995); Le Ly Hayslip, *When Heaven and Earth Changed Places: A Vietnamese Woman's Journey From War to Peace* (New York: Plume, 1990).

nuevo periodismo, 1973)¹⁸⁴ y Hunter S. Thompson (*El diario del ron*, 1959; *Los Ángeles del Infierno*, 1966; *Miedo y asco en Las Vegas*, 1971),¹⁸⁵ que se propusieron introducir una dimensión estética al discurso periodístico caracterizado hasta entonces sólo por la referencialidad y la intención de veracidad. Truman Capote, como el escritor argentino Rofolfo Walsh (*Operación Masacre*, 1957)¹⁸⁶ antes que él, cruzó la frontera entre lo ficcional y lo verídico en *A sangre fría*,¹⁸⁷ su *nonfiction novel* que aborda las problemáticas de la reconstrucción y de involucramiento en un caso criminal reciente. Como veremos más adelante, al menos Thompson, Wolfe y Capote incidirían en el posterior periodismo narratográfico de Joe Sacco.

Desde la *nouveau roman* (movimiento literario francófono que propugnaba por la subordinación del personaje al mundo narrado, así como por el desprecio de la trama y la acción de la novela tradicional decimonónica) se propuso llevar a la práctica novelística la problematización del sujeto. Es posible rastrear un proyecto de desenzualización del sujeto narrador y la disolución de la referencialidad del discurso autobiográfico de la *nouveau roman* en las novelas autobiográficas de Michel Leiris (*Edad de hombre*, 1939; y la tetralogía *La regla del juego: Biffures*, 1948; *Fourbis*, 1955; *Fibrilles*, 1966; *Frêle bruit*, 1976)¹⁸⁸ y en la autobiografía de Barthes (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 1975).¹⁸⁹ Pero fue Serge Doubrovsky quien, estimulado por la lectura de *El pacto autobiográfico*,¹⁹⁰ de Lejeune,¹⁹¹ escribió *Fils* (1977),¹⁹² libro “al que subtítulo de ‘novela’ en la portada y lo definió en la contraportada como ‘ficción de

¹⁸⁴ Tom Wolfe, *El nuevo periodismo* (Barcelona: Anagrama, 2012).

¹⁸⁵ Hunter S. Thompson, *El diario del ron* (Barcelona: Anagrama, 2002); *Los Ángeles del Infierno: Una extraña y terrible saga* (Barcelona: Anagrama, 2009); *Miedo y asco en Las Vegas* (Barcelona: Anagrama, 1999).

¹⁸⁶ Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008).

¹⁸⁷ Truman Capote, *A sangre fría* (Barcelona: Anagrama, 2007).

¹⁸⁸ Michel Leiris, *Edad de hombre, precedido de “La literatura considerada como una tauromaquia”* (Pamplona: Laetoli, 2006); *La regla del juego. Tachaduras, I* (Barcelona: Días Contados, 2014).

¹⁸⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978).

¹⁹⁰ Anna Agustí Farré, “Autobiografía y autoficción”, *Garzo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 6 (2006), 9.

¹⁹¹ Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*.

¹⁹² Serge Doubrovsky, *Fils* (París: Gallimard Education, 2001).

acontecimientos y hechos estrictamente reales' ".¹⁹³ Es decir, Doubrovsky expandió el ámbito del discurso autobiográfico a partir de los límites de la teoría de Lejeune. Doubrovsky llamó *autoficción* a esta forma autobiográfica que "sería, pues, una novela, en la que el autor, bajo su mismo nombre propio, se introduce como narrador y/o protagonista".¹⁹⁴ La autoficción fue bien asimilada, de tal manera que muy pronto fue puesta en práctica por autores como Alain Robbe-Grillet, santón de la *nouveau roman* (*El espejo que vuelve*, 1984; *Angélica o El encantamiento*, 1987; *Los últimos días de Corinto*, 1994); la canadiense Nicole Brossard (*Journal intime*, 1984; *Le désert mauve*, 1987; *À tout regard*, 1989); el marroquí Abdelkebir Khatibi (*Amour bilingue*, 1982; *La Mémoire tatouée*, 1971); la francesa Marguerite Duras (*El amante*, 1984); el español Javier Marías (*Todas las almas*, 1989); la cubana Margarita Mateo (*Ella escribía poscrítica*, 1995); la argelina Assia Djebar (*Ces voix qui m'assiègent*, 1999).¹⁹⁵

EL CINE Y LA IMAGEN DEL YO

Si la autobiografía no se practicó en el cine hasta después de la Segunda Guerra Mundial se debió más que nada a limitaciones técnicas, a la dificultad de la grabación sincrónica del sonido, así como al peso y costo del equipo y los materiales de grabación. El cambio tecnológico (hacia la cámara de 16 mm), el sonido sincrónico, el aligeramiento de los equipos¹⁹⁶ permitió a los cineastas

¹⁹³ Manuel Alberca, "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *CLAC. Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50 (2002), 4.

¹⁹⁴ Alberca, "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", 4.

¹⁹⁵ Alain Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve* (Barcelona: Anagrama, 1986), *Angélica o El encantamiento* (Barcelona: Gedisa, 1989), *Os Últimos Días de Corinto* (Porto Alegre: Sulina, 1997); Nicole Brossard, *Intimate Journal* (Liverpool: Mercury Press, 2004), *Mauve Desert* (Toronto: Coach House Books, 2002), *À tout regard* (Montreal: Bibliothèque Québécoise, 1995); Abdelkebir Khatibi, *Love in Two Languages* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), *La Mémoire tatouée* (Rabat: Okad, 1990); Marguerite Duras, *El amante* (Barcelona: Tusquets, 1984); Javier Marías, *Todas las almas* (Barcelona: Anagrama, 1989); Margarita Mateo, *Ella escribía poscrítica* (La Habana: Letras Cubanas, 2005); Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent* (París: Albin Michel, 1999).

¹⁹⁶ Jorge Flores Velasco, "El sonido en la puesta en escena documental" (tesis de Maestría en Cine Documental, Fundación Universidad del Cine, s. a.), 10.

plantearse nuevas posibilidades expresivas y de experimentación en pos de una *desburocratización* del cine.

En mayo de 1957, en el número 169 de la revista *Arts*, François Truffaut publicó su texto “La película del mañana será un acto de amor”:

El cine del futuro será mucho más personal, como una novela individual y autobiográfica, una confesión o un diario. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y contarán lo que les ha sucedido. Podrá ser la historia de su primer o más reciente amor, de su despertar político, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus últimas vacaciones. Y será agradable, pues será algo real y novedoso. [...]

El cine del mañana no será dirigido por funcionarios de la cámara, sino por artistas para quienes la filmación de una película será una aventura maravillosa y emocionante. El cine del futuro se parecerá a la persona que lo hizo, y el número de espectadores será proporcional a la cantidad de amigos que el director tenga. El cine del mañana será un acto de amor.¹⁹⁷

Uno puede sentirse tentado a sugerir que Truffaut vislumbra el siglo XXI y su “festival de ‘vidas privadas’, que se ofrecen impudicamente ante los ojos del mundo entero”¹⁹⁸ a través de redes sociales como YouTube o Facebook. Sin embargo, lo que sucedió es que Truffaut avistó la potencialidad del cine del Yo a partir de su conocimiento y experiencia de lo que estaba sucediendo en su época.

Nueve años antes de Truffaut, en el tercer número de *Sequence*, en 1948, el británico Lindsay Anderson planteaba los principios del *free cinema* en “A Possible Solution”. Margarita Ledo los describe así:

dejar los estudios, abstenerse de usar tecnología sofisticada ir hacia el mundo real, si fuese necesario solo con película virgen y con una cámara barata: lo que se necesita es un cine en el que la gente pueda hacer películas con la misma libertad con la que escribe poemas, pinta o compone cuartetos de cuerdas.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Citado por Elena Jorreto López, “La mirada social del documental autobiográfico en español” (tesis de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, 2012), 7.

¹⁹⁸ Paula Sibilía, *La intimidad como espectáculo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 32.

¹⁹⁹ Margarita Ledo, *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental* (Barcelona: Paidós, 2004), 85.

La propuesta era prácticamente la misma que la de Truffaut: una nueva política de la creación fílmica que permitiera a sus autores representarse a sí mismos con ayuda de la simplificación de las tecnologías de filmación.

En este cuadro, vale la pena tomar en cuenta los antecedentes del neorrealismo italiano, movimiento en el que directores como Luchino Visconti renunciaron “de manera voluntaria a la seducción dramática”²⁰⁰ y buscaron, a la manera del *direct cinema* norteamericano posterior, una discursividad no-reflexiva y puramente observacional sobre la realidad. Por supuesto, tal proyecto era insostenible y, como lo señala Ledo, el “neorrealismo, que arranca con el documental, enseguida se deslizará hacia la ficcionalización del mundo real”.²⁰¹ Esto se hace patente en películas como: *Obsesión* (1942), *La tierra tiembla* (1948) y *Bellísima* (1951), de Visconti;²⁰² *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946), *Alemania, año cero* (1948) y *Viaje a Italia* (1954), de Roberto Rossellini;²⁰³ *El limpiabotas* (1946), *Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951) y *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica;²⁰⁴ y *Los inútiles* (1953) y *La calle* (1954), de Federico Fellini.²⁰⁵

²⁰⁰ Ledo, *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, 81.

²⁰¹ Ledo, *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, 82.

²⁰² *Obsesión* [*Ossessione*]. Dir. Luchino Visconti. Act. Clara Calamai, Massimo Girotti, Dhia Cristiani. Italia: Industrie Cinematografiche Italiane, 1942; *La tierra tiembla* [*La terra trema*]. Dir. Luchino Visconti. Act. Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Antonio Arcidiacono. Italia: Universal Film, 1948; *Bellísima* [*Bellissima*]. Dir. Luchino Visconti. Act. Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella. Italia: CEI Incom, 1952.

²⁰³ *Roma, ciudad abierta* [*Roma, città aperta*]. Dir. Roberto Rossellini. Act. Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero. Italia: Excelsa Film, 1945; *Paisà*. Dir. Roberto Rossellini. Act. Carmela Sazio, Gar Moore, William Tubbs. Italia: Organizzazione Film Internazionali, Foreign Film Productions, 1946; *Alemania, año cero* [*Germania anno zero*]. Dir. Roberto Rossellini. Act. Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze. Italia, Francia, Alemania: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique, Deutsche Film, 1948; *Viaje a Italia* [*Viaggio in Italia*]. Dir. Roberto Rossellini. Act. Ingrid Bergman, George Sanders, Maria Mauban. Italia, Francia: Italia Film, Junior Film, Sveva Film, Les Films Ariane, Francinex, Société Générale de Cinématographie, 1954.

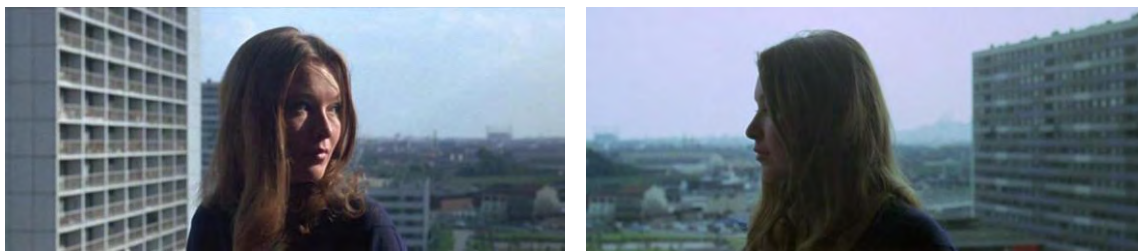
²⁰⁴ *El limpiabotas* [*Sciuscià*]. Dir. Vittorio De Sica. Act. Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Annielo Mele. Italia: Societa Cooperativa Alfa Cinematografica, 1946; *Ladrón de bicicletas* [*Ladri di biciclette*]. Dir. Vittorio De Sica. Act. Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell. Italia: Produzioni De Sica, 1948; *Milagro en Milán* [*Miracolo a Milano*]. Dir. Vittorio De Sica. Emma Gramatica, Francesco Golisano, Paolo Stoppa. Italia: Produzione De Sica, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, 1951; *Umberto D.* Dir. Vittorio De Sica. Act. Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari. Italia: Rizzoli Film, Produzioni Films Vittorio De Sica, Amato Film, 1952.

²⁰⁵ *Los inútiles* [*I Vitelloni*]. Dir. Federico Fellini. Act. Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Franco Interlenghi. Italia, Francia: Cité Films, Peg-Films, 1953; *La calle* [*La strada*]. Dir. Federico Fellini.

La ficcionalización del Yo desesencializado y la aparente desdramatización del cine recalca en la *nouvelle vague*, generación francesa

que coincide alrededor del jazz, Brecht, los filmes americanos –Nick Ray– y, desde las observaciones de Truffaut, en aportar una cierta idea de verdad en lugar de vivir recostados en ella. Su obsesión es lo que pasa en la pantalla, no la técnica; sus películas hablan de las cosas que conocen, o sea, de sí mismos. Chicos de cinemateca, no aguantan la figuración, ni la intriga teatral, ni los grandes decorados, ni las escenas explicativas; chicos que se vuelven hacia el cine mudo y hacia la simplificación, su consigna no deja espacio para los diletantes: “La fiction c’est moi, le documentaire c’est les autres” [“La ficción soy yo, el documental es los otros”], recalca Godard.²⁰⁶

La verdad ya no era, para la *nouvelle vague*, un dato definitivo; no era un punto de partida, sino construcción ficticia e introspección. Se exploró la reflexividad del aparato fílmico y los límites difusos entre lo documental y lo ficcional. Por ejemplo, Jean-Luc Godard decidió comenzar *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967)²⁰⁷ realizando una *transmutación* en pantalla de la actriz (Marina Vlady) hacia el personaje (Juliette Jeanson). Se trata, por supuesto, de una estrategia metadiscursiva para dejar al desnudo la misma condición ficticia de la película, pero también, y quizás esto resulta más radical, la naturaleza documental de toda ficción fílmica. Cada película de ficción es referencial de la existencia misma de sus actores y de su práctica actoral, aunque por lo general estos datos no se enuncien y, además, se disimulen y, de ser posible, se borren.



Marina Vlady / Juliette Jeanson en *Dos o tres cosas que sé de ella*

Act. Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart. Italia: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954.

²⁰⁶ Ledo, *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, 96-97.

²⁰⁷ *Dos o tres cosas que sé de ella* [2 ou 3 choses que je sais d'elle]. Dir. Jean-Luc Godard. Act. Marina Vlady, Joseph Gehrard, Anny Duperey. Francia: Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse, Parc Film, 1967.

La semejanza objetiva es condición del lenguaje del cine. De ahí las dificultades, según Lejeune, para que el cine pueda representar la memoria del Yo.

Me parece que el principal problema [de la representación del Yo en el cine] es el del valor de verdad. El cine autobiográfico parece estar condenado a la *ficción* [...]. No puedo pedirle al cine que *muestre* lo que ha sido mi pasado, mi infancia, mi juventud, porque el significante (el lenguaje) no tiene ninguna relación con el referente. El recuerdo infantil escrito es tanto una ficción como el recuerdo infantil reconstituido en el cine pero la diferencia es que puedo creerlo y hacerlo creer verdadero cuando lo escribo, porque el lenguaje no toma nada prestado de la realidad. En el cine, en cambio, la falta de autenticidad del artefacto se vuelve perceptible porque, en última instancia, una cámara también hubiera podido registrar, en otro tiempo, la realidad de lo que aquí es representado por un simulacro. La “superioridad” del lenguaje [escrito] se debe, pues, a su capacidad de hacer olvidar su parte de ficción, más que a una aptitud especial para decir la verdad. El cine presenta la desventaja de *poder ser documental*, la imagen de estar siempre ligada a una realidad.²⁰⁸

Sin embargo, considero más provechoso pensar los lenguajes creativos no de manera esencialista, preguntándonos su naturaleza *ahistórica*, sino en su constante transformación y en el reacomodo de sus propias reglas. Son las obras particulares las que hacen a los lenguajes y no al revés. El mismo Lejeune reconoce ciertas soluciones planteadas por el mismo lenguaje del cine para representar al Yo y a la memoria:

el cineasta puede registrar su presente y almacenar imágenes auténticas, que utilizará después en su montaje. De otra parte del pasado, puede recoger las huellas, en particular las fotos, y enseñárnoslas. Por último, la voz en off permite recuperar la ciega confianza que se tiene en el lenguaje articulado. También permite expresar la relación con el pasado, que la sola imagen tiene dificultades para restituir.²⁰⁹

En este sentido, debemos aceptar que la palabra *ha aprendido* a simular mejor la realidad que indica, pero no muestra, por mérito de su desemejanza con *el*

²⁰⁸ Lejeune, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, en *Cineastas frente al espejo*, ed. Gregorio Martín Gutiérrez (Madrid: T&B Editores, 2008), 18-19.

²⁰⁹ Lejeune, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, 19.

mundo. Por otra parte, para lograr el efecto de veracidad, la palabra simula al Yo, mientras que la imagen lo disimula.²¹⁰

La imagen también puede alejarse de la semejanza como condición y acercarse a la abstracción, y esto es algo que aplica tanto al audiovisual como al cómic. Ya McCloud dejó claro que en las imágenes (él se concentra en los dibujos), “el significado es fluido y variable conforme a su apariencia. Su parecido con la ‘vida real’ reviste cierta graduación”.²¹¹ Ésta graduación respecto a *lo real* es la que permitirá que un escritor de cómics como Harvey Pekar no posea una imagen visual definitiva y unívoca de sí mismo, pues su corporalidad es interpretada de manera distinta por cada uno de los dibujantes que lo representa (como lo veremos en el capítulo 3). Lo mismo puede suceder con el cine, pues la exactitud fotográfica no es condición forzosa de la imagen fílmica, ni siquiera la documental o la semificcional, como podemos verlo en *Vals con Bashir* (2008), de Ari Folman,²¹² una película sobre la memoria de la Guerra del Líbano de 1982, hecha casi en su totalidad con técnicas de animación basadas en el software Flash, lo que da como resultado una imagen parecida a la que se obtiene con la técnica del rotoscopio.

Desde las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, el cine experimentó con diversas formas de representación de la memoria del Yo. En Francia, el *cinéma vérité* incorporó la reflexividad, en una sensibilidad cercana a la *nouvelle vague*, para producir películas como *Crónica de un verano* (1961), una película documental participativa, dirigida por Jean Rouch y Edgar Morin,²¹³ en la que conocemos a un grupo de jóvenes parisinos que discuten con los directores y entre ellos sobre la vida cotidiana, la felicidad, el racismo, el amor,

²¹⁰ En el sentido que Jean Baudrillard le asigna a estos términos: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia”. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 2007), 12.

²¹¹ McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 28.

²¹² *Vals con Bashir* [*Vals Im Bashir*]. Dir. Ari Folman. Act. Ari Folman, Ori Sivan, Ronny Dayag. Israel, Francia, Alemania, Estados Unidos, Finlandia, Suiza, Bélgica, Australia: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d’Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte France, ITVS, Noga Communication – Channel 8, New Israeli Foundation for Cinema and Television, Medienboard Berlin-Brandenburg, Israel Film Fund, Hot Telecommunication, YLE Teema, Télévision Suisse-Romande, Radio Télévision Belge Francophone, Special Broadcasting Service, 2008.

²¹³ *Crónica de un verano* [*Chronique d’un été (Paris 1960)*]. Dir. Edgar Morin, Jean Rouch. Act. Edgar Morin, Jean Rouch, Marceline Loridan Ivens, Marilù Parolini. Francia: Argos Films, 1961.

la revolución y el pasado. Con esta película, Morin y Rouch lograron generar en el espectador occidental una sensación de alteridad y, hasta cierto punto, exotismo sobre la sociedad europea, atribuciones que en el documental etnográfico y en el *direct cinema* norteamericano eran privativas de los pueblos del Tercer Mundo. En *Crónica de un verano* hay una reflexión constante sobre la construcción audiovisual del Yo como Otro y del Otro como Yo, presente en películas como *Los amos locos*,²¹⁴ filmada por Rouch algunos años antes.

En Estados Unidos, la representación del Yo en el cine comenzó en la década de 1960 como un proyecto contra el realismo observacional del documentalismo al estilo *direct cinema*. Este proyecto de incorporación del Yo al lenguaje del cine supo hacer uso de la reflexividad metadiscursiva de la *nouvelle vague* y tuvo como laboratorio el movimiento *avant-garde* del audiovisual estadounidense,²¹⁵ relacionado de manera íntima con los proyectos de visibilización de la vida privada, incluyendo la de las minorías raciales y la de las mujeres. Como lo indica Jim Lane: “Al colocar la experiencia doméstica a la vista, fue posible discutir en foros públicos sobre la dinámica familiar y las relaciones de género, temas antes velados”.²¹⁶ En este sentido, es posible confirmar que la modalidad autobiográfica en la segunda mitad del siglo XX fue un proyecto en el que las experimentaciones formales, estéticas y narrativas se constituyeron, en esencia, como planteamientos políticos.²¹⁷ O, como lo escribe Leonel Delgado Aburto, “cuando el yo escribe ‘yo’ implica un acto político”.²¹⁸

Dentro del *avant-garde* estadounidense destacaron, en primer lugar, Kenneth Anger (*Fireworks*, película de 1947 en la que explora, de manera

²¹⁴ *Los amos locos* [*Les maîtres fous*]. Dir. Jean Rouch. Francia: Les Films de la Pléiade, 1955.

²¹⁵ Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002), 18-19.

²¹⁶ Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, 19.

²¹⁷ Michael Renov, “First Person Films. Some Theses on Self-Inscription”, en *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, eds. Thomas Austin y Wilma de Jong (Berkshire, Inglaterra: Open University Press, McGraw-Hill Education, 2008), 49.

²¹⁸ Leonel Delgado Aburto, “Cartografías del yo. Escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica, del modernismo al testimonio” (tesis de Doctorado en Filosofía, University of Pittsburgh, 2005), 11.

onírica, su homosexualidad y el sadomasoquismo)²¹⁹ y Stan Brakhage (*Window Water Baby Moving*, 1959, un diario sobre el nacimiento de su primera hija).²²⁰ Ambos fueron pioneros en el autorretrato fílmico utilizando 16 mm. *Fireworks* y *Window Water Baby Moving* fueron polémicas en su momento, tanto por su contenido transgresor como por lo explícito de su expresión. Ya en los sesenta, Carolee Schneemann filmó diversos encuentros sexuales con su pareja James Tenney para el cortometraje *Fuses* (1967).²²¹ Al respecto, Schneemann comentaría:

Quería comprobar si la experiencia de lo que veía tenía alguna correspondencia con lo que sentía (la intimidad de la relación sexual). Y quería inscribir las energías de los cuerpos en la materialidad de la película, de tal manera que la película en sí se disuelve y recombina y es transparente y densa (como uno se siente cuando hace el amor). Es distinto de cualquier obra pornográfica que alguna vez hayas visto (¡es por eso que la gente sigue viéndola!). Y no hay ninguna objetivización o fetichización de la mujer.²²²

Éstas son, por supuesto, prácticas discursivas confesionales que ponen en evidencia al Yo no como dato generador de la conciencia ni como consecuencia del lenguaje, sino como performatividad y discurso que se entrelazan en un proceso constante de codificación. En palabras de Anna Caballé: “la confesión equivale a un saber de uno mismo que al formularse se revela, y lo hace precisamente sobre aquellos aspectos que se mantienen más ignotos y ocultos en el corazón del hombre, su intimidad”.²²³

Jonas Mekas incorporó el registro autobiográfico con su *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)* (1969).²²⁴ Después, filmaría su viaje a Semeniškiai, el pueblo

²¹⁹ *Fireworks*. Dir. Kenneth Anger. Act. Kenneth Anger, Gordon Gray, Bill Seltzer. Estados Unidos: Kenneth Anger, 1947.

²²⁰ *Window Water Baby Moving*. Dir. Stan Brakhage. Act. Jane Brakhage, Myrrena Brakhage, Stan Brakhage. Estados Unidos: Stan Brakhage, 1959.

²²¹ *Fuses*. Dir. Carolee Schneemann. Act. Carolee Schneemann, James Tenney. Estados Unidos: Carolee Schneemann, 1967.

²²² Carolee Schneemann, *Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1996), 31.

²²³ Anna Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)* (Málaga: Megazul, 1995), 26.

²²⁴ *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*. Dir. Jonas Mekas. Act. Timothy Leary, Andy Warhol, Allen Ginsberg. Estados Unidos: Jonas Mekas, 1969.

lituano donde nació. En *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972)²²⁵ somos testigos del reencuentro de Mekas con su anciana madre, familiares y viejos amigos de la infancia, todos personajes profundamente anclados al pasado del cineasta. Hollis Frampton, por su parte, construyó en *nostalgia* (1971)²²⁶ un metadiscurso sobre la temporalidad cinematográfica en su relación con la temporalidad de la memoria expresada oralmente. En *nostalgia* vemos arder, una tras otra, una serie de fotografías tomadas por Frampton en una etapa temprana de su carrera. Mientras arden, escuchamos los comentarios del artista (en voz de Michael Snow) que hace memoria sobre su propia obra y su relación con algunos pasajes de su vida íntima. El sonido no se empalma exactamente con la imagen, de tal manera que se dan ciertos desfases que impiden que la memoria oral se convierta en mera nota ilustrativa *al pie* de la imagen. En este sentido, *nostalgia* es un documento sobre las complejas y laberínticas formas de la presencia del pasado en el presente y en el futuro.



nostalgia

Con un proyecto cercano al de Frampton, James Broughton insertó fotografías en un montaje cronológicamente invertido en *Testament* (1974).²²⁷ Esta estrategia le funciona a Broughton para hacer notar el artificio de la

²²⁵ *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Dir. Jonas Mekas. Act. Act. Jonas Mekas, Peter Kubelka, Annette Michelson. Reino Unido, Alemania Occidental: Vaughan Films, 1972.

²²⁶ *nostalgia*. Dir. Hollis Frampton. Act. Michael Snow. Estados Unidos: Hollis Frampton, 1971.

²²⁷ *Testament*. Dir. James Broughton. Act. James Broughton. Estados Unidos: Farallone Films, 1974.

continuidad del relato autobiográfico convencional y, en última instancia, de cualquier clase de relato, ficcional o no, industrial o no.

Esta idea de un sujeto desencabezado en el *avant-garde* estadounidense estuvo en consonancia con la época. El cine de ficción ensayó con experiencias del tiempo y de la memoria poco convencionales, alejadas de la linealidad habitual. Hablo de películas tan importantes en la historia del cine como *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y su circularidad temporal;²²⁸ *La Jetée* (Chris Marker, 1962)²²⁹ y su fragmentación temporal; *Hiroshima mi amor* (Alain Resnais, 1959)²³⁰ y su museificación del tiempo; y, en un caso tal vez más drástico, una anulación del tiempo en *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961),²³¹ basada vagamente en *La invención de Morel* (1940), novela de Adolfo Bioy Casares en la que se plantea un mecanismo fantástico capaz de reproducir y mantener algo parecido a la existencia a través del tiempo.²³²

Podemos observar en esta época una problemática relación del pasado con el presente en otras películas autobiográficas como aquella en la que Claudia Weill filmó a su amiga Joyce Chopra en el proceso de (ésta) volverse madre en *Joyce at 34* (1974).²³³ Ambas son las autoras de la película, aunque el presente y pasado de Chopra ocupan el centro de la representación. Como Frampton y Broughton, Chopra y Weill trabajan con dislocaciones del tiempo y el espacio que les permiten “capturar el pasado prematernal de Joyce así como los actos de memoria que conlleva tener un bebé”.²³⁴

²²⁸ *Vértigo* [*Vertigo*]. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958.

²²⁹ *La Jetée*. Dir. Chris Marker. Act. Étienne Becker, Jean Négroni, Hélène Chatelain. Francia: Argos Films, 1962.

²³⁰ *Hiroshima mi amor* [*Hiroshima mon amour*]. Dir. Alain Resnais. Act. Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas. Francia, Japón: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment, 1959.

²³¹ *El año pasado en Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*]. Dir. Alain Resnais. Act. Delphine Seyring, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff. Francia, Italia: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, Precitel, Como Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz, 1961.

²³² Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (Ciudad de México: Planeta, 2008).

²³³ *Joyce at 34*. Dir. Joyce Chopra (con Claudia Weill). Act. Joyce Chopra. Estados Unidos: Phoenix Films, 1972.

²³⁴ Helene Keyssar, “The Toil of Thought: On Several Nonfiction Films by Women”, en *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, ed. Charles Warren (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1996), 125.

En relación con la familia, la pérdida y el recuerdo de la infancia tenemos las películas de Georges Perec (*Les Lieux d'une fugue*, 1978), Ann Schaetzel (*Breaking and Entering*, 1980), René Allio (*L'Heure exquisite*, 1981) y Raymond Depardon (*Les années dé clic*, 1983).²³⁵ Otros directores autobiográficos notables de la época son el ya mencionado Brakhage (*Sincerity*, 1973), Alexandre Astruc, Michel Contat y Guy Séligmann (*Sartre par lui-même*, 1976), Marcel Hanoun [*Un film (autoportrait)*, 1985], Alan Berliner (*Intimate Stranger*, 1991) y Marco Williams (*In Search of Our Fathers*, 1992).²³⁶ Resalta en 1980 *Relámpago sobre el agua*,²³⁷ una extrema colaboración entre Wim Wenders y Nicholas Ray (quien dirigió *Rebelde sin causa*, de 1955)²³⁸ para contar los últimos días de vida de este último. Roman Gubern describió la representación de la muerte de Ray en *Relámpago sobre el agua* como

un proceso espectacularizado deudor de algunas técnicas del *cinema-verité*. [...] Se trata de un documental dramatizado, en el que el sujeto de observación sabe que está siendo filmado y cuyo verdadero protagonista no es tanto él como la muerte que se va acercando inexorablemente. Pero es también una cinta que nos revela de golpe el artificio de las muertes cinematográficas, puestas en escena o coreografiadas, pues no es tanto la muerte, sino la patética agonía, la que desvela su obscenidad ante el espectador. Como obra cinematográfica marginal, como experimento acerca de la escotofilia necrómana, *Relámpago sobre el agua* teje con serenidad una relación vampírica entre Wenders y Ray, como si la cámara de Wenders absorbiera la vida de su amigo [...].

²³⁵ *Les Lieux d'une fugue*. Dir. Georges Perec. Act. Marcel Cuvelier. Francia: Georges Perec, 1978; *Breaking and Entering*. Dir. Ann Schaetzel. Act. Ann Schaetzel. Estados Unidos: Ann Schaetzel, 1980; *L'Heure exquisite*. Dir. René Allio. Act. Paul Allio, Pierre Allio, René Allio. Francia: Centre Méditerranéen de Création Cinématographique, Institut National de l'Audiovisuel, Laura Productions, S.E.R.D.D.A.V., 1981; *Les années dé clic*. Dir. Raymond Depardon. Act. Raymond Depardon. Francia: Double D Copyright Films, Centre National de la Photographie, 1983.

²³⁶ *Sincerity*. Dir. Stan Brakhage. Estados Unidos: Stan Brakhage, 1973; *Sartre par lui-même*. Dir. Alexandre Astruc, Michel Contat y Guy Séligmann. Act. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, François Périer. Francia: Institut National de l'Audiovisuel, Sodaperaga Productions, 1976; *Un film (autoportrait)*. Dir. Marcel Hanoun. Act. Laura Duke Condominas, Daria Fraïn, Virgine Guinel. Francia: Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques, Marcel Hanoun, 1985; *Intimate Stranger*. Dir. Alan Berliner. Act. Joseph Cassuto. Estados Unidos: Alan Berliner, 1991; *In Search of Our Fathers*. Dir. Marco Williams. Estados Unidos: Marco Williams, 1992.

²³⁷ *Relámpago sobre el agua* [*Lightning Over Water*]. Dir. Nicholas Ray, Wim Wenders. Act. Nicholas Ray, Wim Wenders, Gerry Bamman. Suecia, Alemania Occidental: Road Movies Filmproduktion, Viking Film, Wim Wenders Productions, Wim Wenders Stiftung, 1981.

²³⁸ *Rebelde sin causa* [*Rebel Without a Cause*]. Dir. Nicholas Ray. Act. James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo. Estados Unidos: Warner Bros., 1955.

Con el *snuff* cinema y con la película de Wenders, la cámara deja de ser la máquina para rehacer la vida [...], y pasa a ser la máquina para robar la vida.²³⁹

En este horizonte cultural y discursivo en el que se problematizó la noción de testimonio fueron posibles muchas películas sobre los horrores del Holocausto, pero tal vez sean más interesantes aquellas que no trataron tanto la representación de la tragedia, sino sobre la posibilidad misma de representarla. Pienso en una semificción como *Mujeres heroicas* (1948),²⁴⁰ en la que la directora polaca Wanda Jakubowska contó sus propias experiencias en Auschwitz utilizando como locación el mismo campo de concentración, y recurriendo a otros 3500 sobrevivientes como extras. Podríamos sentirnos tentados a relacionar este proyecto con la motivación verista del neorrealismo italiano, pero *Mujeres heroicas* no puede estar más lejos de este movimiento, ya que a pesar de estar basada en experiencias reales de la directora, se trata de una puesta en escena fuertemente dramatizada en la que, eso sí, la interacción de la cámara con la existencia presente de los participantes, como actores de su propio pasado, es decisiva. Con esta película, Jakubowska logró “invocar el discurso del testigo histórico” y lo hizo “enunciando su propia condición de sobreviviente”.²⁴¹

En un registro documental sobre la representación el Holocausto, *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais,²⁴² y *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann,²⁴³ comparten con *Mujeres heroicas* una búsqueda de estrategias para sortear el ruido simbólico de la violencia radical de la Segunda Guerra Mundial y la paradoja central planteada por este horror:

²³⁹ Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Anagrama, 2005), 324-325.

²⁴⁰ *Mujeres heroicas* [*Ostatni etap*]. Dir. Wanda Jakubowska. Act. Tatjana Gorecka, Antonina Gordon-Górecka, Barbara Drapinska. Polonia: P. P. Film Polski, 1948.

²⁴¹ Joshua Hirsch, “István Szabó: Problems in the Narration of Holocaust Memory”, *Journal of Film and Video* 51, núm. 1 (primavera, 1999), 6.

²⁴² *Noche y niebla* [*Nuit et brouillard*]. Dir. Alain Resnais. Act. Michel Bouquet (Narrador). Francia: Argos Films, 1955.

²⁴³ *Shoah*. Dir. Claude Lanzmann. Simon Srebnik, Michael Podchlebnik, Motke Zaidl. Francia, Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française.

Shoah reinventa la relación del espectador de cine mediante la producción de un documento histórico sin referencias. Lo que Lanzmann logra es visibilizar el testimonio de un evento carente de testigos: el propósito del campo de exterminio no era sólo aniquilar personas, sino borrar la evidencia de su existencia, negar el poder de mirar y de decir.²⁴⁴

Después de 1945, además de poner en marcha nuevas formas de la confesión, el cine también propone nuevas estrategias para dar testimonio.

MARILÙ Y MARCELINE: CONFESIÓN Y TESTIMONIO

En *Crónica de un verano*, de Rouch y Morin, conocemos a Marilù (Marilù Parolini), una migrante italiana a la que vemos salir muy temprano por la mañana de la buhardilla parisina en la que vive para ir a su trabajo de oficinista. Más tarde la vemos con Morin, que aparece a cuadro como entrevistador. Morin comienza la entrevista con Marilù de una manera poco convencional. Él la conoce, o, al menos, conoce el relato básico de su pasado reciente. Morin le habla en segunda persona, como conjurando la memoria del Otro, la entrevistada:

EDGAR MORIN: Marilù, tienes veintisiete años y viniste de Italia a Francia hace tres años. Desde entonces, has vivido una nueva experiencia. Cuando estabas en Cremona vivías con tu padre, que pertenece a la burguesía. Aquí, vives en una buhardilla, sin agua, eres extranjera, y has conocido hombres, has conocido cosas, París, nuevos amigos y me gustaría saber ¿qué ha cambiado en ti?

Marilù parece confundida, ciertamente se muestra arrepentida de su condición presente. Mientras fuma y hace marcadas gesticulaciones, Marilù le cuenta a Morin que está harta de la buhardilla en la que vive, del metro en el que se transporta todas las mañanas, se dice desesperanzada, aislada, con la mirada perdida asegura que ha profundizado en sí misma, que bebe demasiado, que ella sólo quería vivir, eso era todo, que ahora todo es hombres y bebidas, quiere

²⁴⁴ Paula Rabinowitz, "Wreckage Upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory", *History and Theory* 32, núm. 2 (mayo, 1993), 129.

salir de sí misma, salir o morir, pero en ese momento todo se reduce a ella misma. Vemos a Marilù en *overshoulder* desde Morin. Marilù deja de hablar, aprieta los labios, adelanta ligeramente la barbilla, recuesta su cabeza sobre su propio hombro. La tensión es evidente. Entonces Morin le pregunta por qué todo lo reduce a ella misma. “Si lo supiera...”, contesta Marilù. Dos semanas después, Morin (y Rouch, detrás de cámara) se encuentra de nuevo con ella. Morin le recuerda que entonces la encontró deprimida. Algo ha cambiado. Una “transición”, dice ella, algo que describe como un escape de lo imaginario (que podemos entender como su propia mente), un reencuentro con las personas. Morin sabe lo que le ha sucedido a Marilù, pero ahora busca rehacerlo frente a la cámara, busca la confesión de la mujer. Ella sonrìe y de inmediato se lleva el costado de la mano a la boca. Preferiría callar, pero está casi lista para hablar, hay una suerte de pacto de confianza con Morin, Rouch y su cámara. Marilù retira su mano de la cara y sonrìe abiertamente. Sus manos tiemblan. Después de dar un poco más de largas, confiesa que ahora está abierta al amor. Hay una inflexión en el discurso confesional de Marilù, pues intenta convencer a Morin de sentirse todavía sola y aislada. Pero, de nuevo, Morin sabe que esto no es cierto. Se lo dice a Marilù, le dice que no lo cree. Ella sonrìe y entiende que no es posible separar en esta película lo que sucede dentro de la diégesis y la vida que pasa más allá, afuera. Lo reconoce y decide abrirse más. Le pregunta a Morin qué quiere que le diga, aunque, claro, ella lo sabe bien. “No se puede hablar de esas cosas”, dice Marilù con un gesto de complicidad. Pero si no se puede hablar de *esas cosas*, sí es posible mostrarlas en el cine: Marilù camina con un periódico hacia la buhardilla. Abre la ventana y mira el cielo, contenta. Luego se ve a un hombre caminar por los pocos metros cuadrados de la buhardilla, está de espaldas, no se ve su rostro claramente (se sabe ahora que se trata del director Jacques Rivette y que Marilù recién había conseguido, gracias a Morin, un nuevo trabajo como secretaria en *Cahiers du Cinéma*, la revista ligada a la *nouvelle vague*).²⁴⁵ Ambos, Marilù y Rivette, se preparan para salir. Bajan las escaleras del edificio y salen a la calle agarrados de la mano.

²⁴⁵ Richard Brody, “The Extraordinary ‘Chronicle of a Summer’”, *The New Yorker* (21 de febrero,



Marilù Parolini y Edgar Morin en *Crónica de un verano*

Además de la de Marilù, en *Crónica de un verano* resalta la presencia de Marceline (Marceline Loridan Ivens), que aparece con Rouch y Morin desde la primera entrevista de la película. Ellos le hacen saber a la mujer que su participación en *Crónica de un verano* será esencial. Después de entrevistarla acerca de su vida diaria, los directores le piden a Marceline que haga una encuesta en las calles de París (ella misma se dedica a hacer encuestas para una empresa de psicología aplicada, un trabajo que no le interesa en absoluto). Los directores quieren que Marceline le pregunte a la gente si es feliz. Más adelante, vemos de nuevo a Marceline en una entrevista que incluye a su pareja Jean-Pierre, un estudiante (aparentemente de literatura) que, a sus veinte años, vive frustrado por todo lo que tiene que ceder para vivir un poco mejor que otros jóvenes de su edad, después “de haber tenido sueños de pasión, de cosas hermosas”. La entrevista se concentra en Jean-Pierre, Marceline está ahí para reaccionar a las palabras de su pareja. Marceline se siente responsable de la situación de Jean-Pierre por haberle presentado personas, como ella misma, ilusionadas en algún momento con ciertas expectativas políticas y, después, abrumadas por un sentimiento intenso de fracaso, un sentimiento que

2013): disponible en <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer>

Marceline acepta que tiene “desde hace tantos años...”. Cuando conoció a Jean-Pierre, Marceline quiso que todo fuera distinto, que él no viviera la misma juventud que ella (en el verano de 1960, Marceline tiene treinta y dos años de edad), ella creyó que podía hacerle feliz, “que era posible, pese a todo”. Marceline dice esto mientras la cámara baja hasta su antebrazo que descansa sobre la mesa. En el antebrazo de Marceline está tatuado el número 78750, con un pequeño triángulo debajo. En ese momento entendemos que Marceline pasó, en su adolescencia, por un campo de concentración nazi. Su amor con Jean-Pierre, termina Marceline, es “otro fracaso”. Después, encontramos a Marceline en una reunión con los directores, otros jóvenes parisinos y dos muchachos africanos, Raymond y Landry, radicados en Francia. Hablan sobre la independencia y el proceso de descolonización belga del Congo. Pronto tocan el tema del racismo y comparten historias de violencia en África y Europa. Rouch le pregunta a Landry si sabe por qué Marceline tiene tatuado un número en su antebrazo. Ni Landry ni Raymond lo saben. Marceline se los explica. Después de un silencio incómodo, Raymond dice que sí sabe sobre los campos de concentración, que vio una película sobre eso recientemente (*Noche y niebla*, de Resnais). Esta escena se conecta, en una misma secuencia narrativa, con quizá la escena más emblemática de *Crónica de un verano*: Marceline camina por una Plaza de la Concordia semidesierta, con la Torre Eiffel al fondo. Mientras camina, Marceline le habla a su padre ausente, de quien se separó durante la Segunda Guerra Mundial (una posibilidad técnica a tono con el *cinéma vérité* y la grabación sincrónica del sonido).²⁴⁶ Su manera de recordar consiste en hablarle al pasado: “Yo volví, tú te quedaste”. Hay una dislocación del tiempo cinematográfico por efecto de la *mostración* de la caminata presente de Marceline y su “epístola” oral a su padre, que se ha quedado atrapado para siempre en el pasado. Marceline ahora tararea y canta una canción mientras camina en medio de una calle de París de frente a la cámara, que se desplaza hacia atrás casi al mismo ritmo que ella. Marceline, de quien apenas vemos detalle, pues ha sido colocada a contraluz, carga una maleta y camina casi

²⁴⁶ Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, 16.

arrastrando los pies, suspira y se dirige de nuevo a su padre. Marceline entra en las sombras de un pasaje y se cruza con un hombre que se aleja con dificultad, pues renquea, en sentido contrario, hacia fuera del pasaje.



Marceline Lorida Ivens en *Crónica de un verano*

En toda esta secuencia de la caminata de Marceline se presenta una hibridación entre una intención de veracidad documental y otra de ficcionalidad en la reconstrucción de la memoria. El aparente objetivismo observacional con el que los directores abordan la secuencia contrasta con la evidente dramatización (la caminata de frente, la silueta a contraluz, la maleta) y puesta en escena de la presencia y acción de Marceline (y del hombre que renquea por el pasaje). Ambas intenciones, de veracidad y de ficcionalidad, tienen aquí como objetivo la configuración de un discurso testimonial.

Rouch y Morin se dan cuenta de que las voces y presencias de Marilù y Marceline son esencialmente distintas.

En un *screening* de una primera edición de *Crónica de un verano* (que aparece en el montaje final de la película) con la asistencia de los involucrados en el proyecto, surgen opiniones encontradas sobre la participación de Marilù. Para algunos, la oficinista italiana fue demasiado lejos, mostró mucho de ella. Su participación en la película, consideran algunos, es impúdica. De Marceline, por otro lado, molesta la posibilidad de que su presencia (en particular la

secuencia de la caminata) no sea *verdadera*, que sólo sea una demostración de sus dotes actorales. Rouch y Morin, en una reflexión final sobre la película, se dan cuenta de que incomoda tanto la honestidad y la apertura como la falta de ellas. En cualquier caso, lo que se manifiesta en las figuras de Marilù y Marceline son dos vocaciones memorísticas: respectivamente, la confesional y la testimonial.

Marilù dirige su interés hacia la memoria íntima y reciente, así como a la autorrepresentación de lo cotidiano; su discurso se articula en forma de confidencia desvergonzada, su vocación es **confesional**. Lo confesional implica un interés esencial hacia las experiencias privadas y la vida interior. Estas experiencias no son ajenas, claro, a las condiciones sociohistóricas; al contrario, en los relatos confesionales se pueden inferir las prácticas de una época y de un lugar. Sin embargo, los contextos sociohistóricos quedan diseminados en la configuración del relato confesional, suelen ser meros escenarios y no resultan esenciales para su decodificación discursiva. Sobre todo, no son imprescindibles para validar su veracidad. El relato confesional pretende la representación verídica de la vida interior, aunque ésta no pueda ser confirmada realmente (“Si lo supiera...”, contesta Marilù cuando Morin le pregunta por qué todo se ha de reducir a ella). No ha de pensarse en el discurso confesional como un torrente incontrolable que tiene como fuente al confeso. Hablando sobre la poesía confesional de Anne Sexton (a quien ya mencioné anteriormente), Jo Gill advierte: “la propiedad aparentemente natural, orgánica y no intencionada de la confesión”, no debe llevar a pensar al confeso “como la víctima pasiva de una fuerza impredecible e irreprimible”.²⁴⁷ Las estrategias de Marilù para evitar tocar de manera directa ciertos temas forman parte, por supuesto, de la configuración final de su confesión. Compulsión y necesidad no están inscritas, a priori, como condiciones de lo confesional. La confesión está más cerca, como lo indica Michel Foucault, del ritual:

Ahora bien, la confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se

²⁴⁷ Gill, “Anne Sexton and Confessional Poetics”, 429.

despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual del otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación.²⁴⁸

En apariencia, Morin es el confesor de Marilù, pero su papel como entrevistador y provocador de la confesión es más complicado. Podríamos mejor pensar en la cámara como dispositivo confesor y en Morin (y Rouch por extensión) como una consciencia tendiente a la omnisciencia. Para Morin y Rouch no hay nada nuevo en la disposición de Marilù para el amor. Como la divinidad en la confesión religiosa, los directores saben *la vida secreta* antes de que la confesión se enuncie; la cámara y, con ésta, el público, son los verdaderos confesores de Marilù: de ahí que los primeros espectadores de *Crónica de un verano* se adjudiquen el derecho a juzgar la presunta impudicia de Marilù, quedando en evidencia que la “confesión significa una entrega íntima que conlleva la vulnerabilidad del que se confiesa”.²⁴⁹ Como sea, la condición referencial de un relato de personalidad es menos importante que su coherencia narrativa y su verosimilitud, es decir, el respeto a las reglas de enunciación expuestas por el discurso confesional mismo. Justo como sucede en la ficción, sólo que en el caso de lo confesional el pacto con el lector supone, de antemano, una intención por parte del autor para *contarse verdaderamente*, así como una expectativa del lector para leer el texto *en clave de verdad*.

Por su parte, Marcelline aborda de manera más directa la relación entre la memoria personal (el recuerdo de su padre), la memoria colectiva (la interpelación con la violencia de horizontes ajenos y lejanos como la África de Landry y Raymond) y el trauma (la vinculación de un fracaso histórico con un fracaso amoroso). La vocación de Marcelline es **testimonial**. Lo testimonial

²⁴⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2005), 78.

²⁴⁹ María A. Salgado, “El ‘Autorretrato’ de Rosario Castellanos: reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse en México”, *Letras Femeninas* 14, núm. 1-2 (primavera-otoño, 1988), 64.

implica un claro empalme entre el ámbito de la memoria y el de la historia. Esta última se coloca como condición de inteligibilidad de la experiencia personal; a su vez, la experiencia personal amplía, confirma y, no pocas veces, pone en duda el relato de la historia. El autobiógrafo testimonial no sólo tiene algo que decir sobre el devenir de su propia personalidad, sino acerca de la presencia del pasado en la sociedad a la que pertenece. “El género” testimonial, escriben Dawn Marlan y Neda Ulaby, “nos interesa por su capacidad de cruzar la línea entre lo público y lo privado”.²⁵⁰ El discurso autobiográfico testimonial se construye en tensión con los otros, en un contrapunteo constante con los relatos, las imágenes y los documentos del pasado, en una palabra, con las huellas de un tiempo propio, pero también ajeno. Lo testimonial comparte con lo confesional la intención de veracidad, pero a diferencia de lo confesional su verdad última no tiene tanto que ver con una vida interior, al final, incomprobable. La verdad testimonial se presta al escrutinio. Se trata de decir: yo lo vi, yo lo viví, y aquí están las pruebas; y allá también están, en el otro que vivió lo mismo que yo pero de otra manera. John Beverley indica que este

efecto metonímico que equipara la situación del narrador con una situación social colectiva está presente, es otro elemento de la convención narrativa del género. De ahí que el testimonio sea una forma cultural esencialmente igualitaria ya que *cualquier* vida popular narrada puede tener un valor testimonial. Cada testimonio particular evoca en esencia una polifonía de otras voces posibles, otras “vidas”.²⁵¹

Como todo documento de cultura (como el discurso confesional mismo), la autobiografía testimonial habla de su época y de su tiempo, pero lo hace de manera consciente. En esta conciencia reside su sentido último. Lo testimonial busca el sitio de la personalidad individual, la identidad, la conciencia, en el devenir de la historia. Ajeno a la espontaneidad que le supondría Pierre Nora,²⁵² el discurso testimonial se extiende de manera estratégica sobre el conocimiento previo, público y compartido de una época, un lugar o un

²⁵⁰ Dawn Marlan y Neda Ulaby, “New Confessionals”, *Chicago Review* 44, núm. 2 (1998), 133.

²⁵¹ John Beverley, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIII, núm. 25 (primer semestre, 1987), 12.

²⁵² Nora, “Between Memory and History”, 9.

acontecimiento del pasado. En concreto, la autobiografía testimonial codifica el relato de una vida en la interfaz de la experiencia colectiva del pasado. Lo testimonial configura una cultura histórica específica *en* el ámbito de una experiencia individual irrepetible.

1984 y PERRAMUS: LA IMPRONTA DEL HORROR

La legitimación del testigo y el testimonio derivó, en primer lugar, de la dimensión de la tragedia de los campos de concentración y de las explosiones atómicas durante la Segunda Guerra Mundial. Más allá de la violencia concreta del conflicto, Auschwitz e Hiroshima fueron percibidos como una acometida contra los metarrelatos de la modernidad. El orden de lo futuro, el *horizonte de expectativa* de Koselleck,²⁵³ era ineludible para las grandes narrativas modernas. Dominaba en éstas una idea del presente como paso brevísimo y necesario, una estación de trenes para partir hacia el campo abierto del mañana y la utopía. El presente como cuello de embudo apenas asible a través del cual las sociedades premodernas se movían hacia el mañana; el presente, según nos dice Agnes Heller, entendido como estación vacía de trenes repletos que viajaban en una sola dirección.²⁵⁴ Pero la inesperada parada en Auschwitz e Hiroshima resquebrajó la confianza en las promesas de la modernidad. De ahí que los trenes hacia el futuro se detuvieran momentáneamente.

Los horrores de la Segunda Guerra Mundial operaron como irrupciones decisivas de lo que Sahlins llama “el mundo intransigente”²⁵⁵ en el orden moderno del discurso. En toda la extensión del acontecimiento trágico se diseminaron e institucionalizaron temporalmente nuevas formas de crueldad que provocaron enmudecimiento y ceguera en las víctimas. No se trata sólo de que en los primeros años posteriores al fin de las hostilidades fuera difícil hablar de lo ocurrido, sino que esto no era *representacionalmente* posible. El

²⁵³ Koselleck, *Futuro pasado*, 338.

²⁵⁴ Ver Agnes Heller, *Una filosofía de la historia en fragmentos* (Barcelona: Gedisa, 1999).

²⁵⁵ Sahlins, *Islas de historia*, 144.

sujeto moderno, autónomo y unitario, capaz de conocer y de articular discursivamente lo que conoce, se encontró frente a algo que no supo nombrar de inmediato. Por eso Kurt Vonnegut (narrador estadounidense prisionero en Dresde durante los infames bombardeos aliados sobre esa ciudad alemana), escribiría en su novela semiautobiográfica *Matadero Cinco* (1969):

Mira, Sam, si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería sólo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda silencioso para siempre. Solamente los pájaros cantan.

¿Y qué dicen los pájaros? Todo lo que se puede decir sobre una matanza; algo así como “¿Pío-pío-pi?”.²⁵⁶

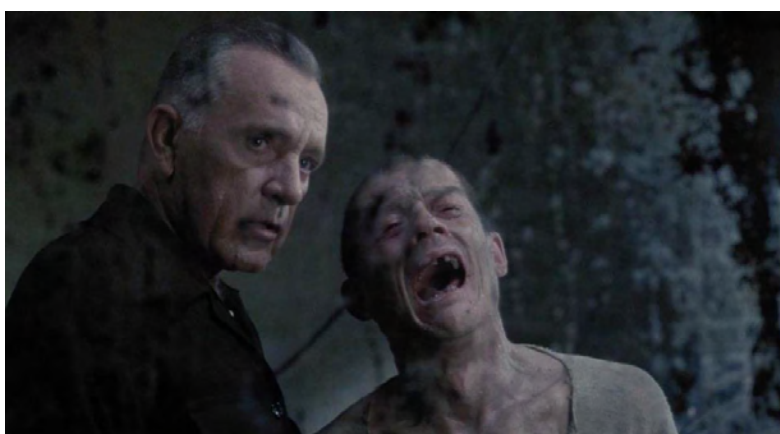
Otro novelista, George Orwell (Motihari, India, 1903 – Londres, 1950), supo leer muy pronto en su novela *1984*, publicada apenas tres años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, esta problemática y nueva relación con el pasado, el presente y el futuro surgida como consecuencia de las experiencias con el totalitarismo, no sólo el del campo de concentración nazi, sino el del gulag stalinista. En *1984*, Orwell contó la historia de Winston Smith, un trabajador del Ministerio de la Verdad en una Londres distópica. Esta sociedad es controlada por el Partido a través de “un enorme aparato tecnológico-institucional”²⁵⁷ organizado alrededor de una supuesta figura omnipresente llamada Gran Hermano.

Uno de los principios del Partido es que quien controla el pasado controla el futuro y quien controla el presente controla el pasado. Winston emprende una rebelión personal contra el orden establecido a partir del hallazgo de una fotografía, un documento del pasado que demostraría la falsedad de ciertas confesiones de rebeldes, tomadas como dogma en la reescritura diaria de la historia dictada por el Partido. Además de ser un alegato a favor de la libertad individual frente al acorralamiento del totalitarismo, *1984* es una novela sobre la memoria y la historia.

²⁵⁶ Kurt Vonnegut, *Matadero Cinco* (2015): ePub disponible en <https://www.epublibre.org/libro/detalle/42>

²⁵⁷ Theo Finigan, “ ‘Into the Memory Hole’: Totalitarianism and *Mal d’Archive* in *Nineteen Eighty-Four* and *The Handmaid’s Tale*”, *Science Fiction Studies* 38, núm. 3 (noviembre, 2011), 437.

En este caso, el relato de Winston trata acerca del dominio (o falta de éste) de la experiencia humana del tiempo. Winston sufre un proceso de reprogramación después de que su desobediencia es conocida por el Partido. O'Brien, un miembro de la cúpula del Partido, dirige el lavado de cerebro de Winston en los capítulos II, III y V de la tercera parte de la novela (y en la memorable escena de la adaptación cinematográfica dirigida por Michael Radford y protagonizada por John Hurt).²⁵⁸ El procedimiento, como podría esperarse, es una combinación de tortura física y manipulación mental, y se concentra en la dislocación cognitiva y temporal del sujeto. La maniobra de coacción de O'Brien se antoja como una imagen de las estrategias que usa el Partido de manera cotidiana para lograr la sujeción de la colectividad. En ambos casos, se trata de mecanismos para deshistorizar la experiencia de lo real e, incluso, para lograr la anulación de lo real mismo. De esta manera, el Partido se impone sobre la conciencia individual a través de la invención de un presente eterno que, se asume, siempre ha sido y siempre será. Mediante la violencia y la exposición extrema al horror de la temida habitación 101 (el espacio final de tortura donde cada sujeto es enfrentado con aquello que más teme: "Lo peor del mundo -continuó O'Brien- varía de individuo a individuo"),²⁵⁹ Winston es disminuido en su dignidad humana.



Richard Burton y John Hurt en 1984

²⁵⁸ 1984 [*Nineteen Eighty-Four*]. Dir. Michael Radford. Act. John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton. Reino Unido: Umbrella-Rosenblun Films Production, Virgin Benelux, Virgin Schallplatten, Virgin, 1984.

²⁵⁹ Orwell, 1984, parte tercera, capítulo V.

La humillación física, intelectual y moral de Winston figura la de la sociedad a la que pertenece. La anulación del sujeto libre en favor del sujeto colectivo alienado es, a su vez, una desautorización definitiva de la experiencia del tiempo. O'Brien le dice a su víctima, justo antes de mostrarle su reflejo esquelético y magullado en un espejo: "Si tú eres un hombre, Winston, es que eres el último. Tu especie se ha extinguido; nosotros somos los herederos. ¿Te das cuenta de que estás solo, absolutamente solo? Te encuentras fuera de la historia, no existes".²⁶⁰ O'Brien *corporiza* frente al espejo a Winston para convencerlo de que cualquier resistencia es inútil. La conciencia de Winston (un hombre que se atrevió, incluso, a escribir un diario y, con éste, dotar de temporalidad a su conciencia) ha sido aniquilada, todo lo que queda de él es un cuerpo que ya ni siquiera es suyo, pues le pertenece a la colectividad.

La expulsión de Winston y la humanidad de la corriente de la historia implica una incapacidad de convertir en discurso la experiencia del tiempo. El mismo Partido mantiene un ambicioso proyecto de depreciación de la riqueza del lenguaje verbal y de la cultura literaria; la llamada *neolengua* abarca una gramática y un vocabulario empobrecidos mediante los cuales no es posible pensar, entre otras cosas, el tiempo, la verdad y la libertad. En una palabra, la realidad es trastocada en la misma capacidad de la conciencia para conocerla. Podemos llamar a esto la impronta del horror, que deriva en un orden del mutismo. En el caso de Winston, el horror se manifiesta en ratas, pero estos animales conectan con una experiencia traumática de su niñez, es decir, con una experiencia del pasado que, hasta ese momento, ha dado inconscientemente forma a su personalidad.

¿Recuerdas —dijo O'Brien— el momento de pánico que surgía repetidas veces en tus sueños? Había frente a ti un muro de negrura y en los oídos te vibraba un fuerte zumbido. Al otro lado del muro había algo terrible. Sabías que sabías lo que era, pero no te atrevías a sacarlo a tu conciencia. Pues bien, lo que había al otro lado del muro eran ratas.²⁶¹

²⁶⁰ Orwell, 1984, parte tercera, capítulo III.

²⁶¹ Orwell, 1984, parte tercera, capítulo V.

Ante la cercanía de las ratas (su olor, sus chillidos, sus hocicos hambrientos), la voluntad de Winston por fin se rompe. Suelta un grito, luego traiciona a su amante, Julia, enseguida guarda silencio y, finalmente, parece que olvida.

Precisamente sobre esta paralización causada por el horror y la experiencia de lo sublime (en este caso ante la naturaleza) escribió Edmund Burke en el siglo XVIII:

La pasión causada por la naturaleza, cuando se muestra en su forma más grande y sublime, cuando sus causas operan del modo más poderoso, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de terror. En este caso, **la mente está tan llena de su objeto que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe.** De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producidos por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro y el terror, como he dicho son los efectos de lo sublime en su grado más alto.²⁶²

En este sentido, sugiero que el resquebrajamiento del metarrelato de la modernidad por efecto de las violencias insólitas desplegadas en Auschwitz e Hiroshima provocó en las sociedades de posguerra (víctimas o victimarios, testigos o enterados) una tácita sublimación del horror que impidió, en general, su inmediata articulación discursiva.

Las crisis históricas, como las personales, desbaratan los presupuestos sobre los que se fundan la configuración de las identidades y las explicaciones de lo real. Como lo indica Francisco Ernesto Puertas Moya:

la crisis –y sobre todo su conciencia– se presenta en la historia de la autobiografía como condición imprescindible: el *yo* entra en crisis nada más aparecer, él es el símbolo de una crisis, de un constante enjuiciamiento, al borde del fracaso y de la renovación perpetua.²⁶³

La *solución final* de los nazis y la *bomba que terminaría con todas las bombas* de los estadounidenses fueron tragedias tanto colectivas como íntimas. Se trató también de una serie de crisis del estatuto de lo colectivo y de la posibilidad del

²⁶² Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Tecnos, 1987), 42 [mis negritas].

²⁶³ Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX*, 363.

cambio histórico, que derivaron entre la juventud de posguerra en una situación de desesperanza, misma que fue retratada por Morin y Rouch en *Crónica de un verano*. Recordemos que el fracaso de la relación amorosa de Marceline y Jean-Pierre se equipara en la película al fracaso histórico de la Segunda Guerra Mundial. Ante los dos niveles de fracaso, personal e histórico, a Marceline no le queda más que el desaliento. Rouch no entiende a los jóvenes de los sesenta. En una reunión les increpa con vehemencia que no cumplan con su papel, que no se interesen por los crímenes que se cometen en ese momento en la Guerra de Argelia, que no salgan a las calles para protestar. Jean-Pierre le contesta que eso es sólo una idea mítica de la juventud. Por supuesto, entonces todavía faltaban unos años para el Mayo del 68. Mientras un Rouch enfurecido reclama a los jóvenes, Morin mantiene en el rostro una sonrisa quizá más cercana la del joven “esteta” que dice que no es que no le importe la Guerra de Argelia, “aunque sólo sea porque un día, el año que viene o dentro de dos o diez años, la guerra nos dará un buen argumento para una película”. Esta opinión se antoja, claro, como un balbuceo juvenil cínico, pero Morin, aún sonriendo, llega a la conclusión de que incluso los que creen tener sobre Argelia “una opinión clara y firme, o soluciones”, al final son ambiguos. “Francia es ambigua”.

En esta escena se presenta una serie de desencializaciones que entraron en juego en la década de 1960: de la nación (y con ésta, la generación de un estado de incertidumbre y desconfianza respecto a conceptos como la colectividad y a metarrelatos aglutinadores de la modernidad como las historias nacionales), de la juventud (surge una nueva generación que no necesariamente vivió o apenas experimentó en su más tierna infancia la Segunda Guerra Mundial y que, por lo tanto, no tiene memoria directa de la misma), del sujeto (ambiguo, desconfiado de los condicionamientos del discurso, nada ingenuo ante el hecho de que cada tragedia se puede convertir en una película). Estos procesos de desencialización fueron o han sido compartidos por los cineastas de la *nouvelle vague* francesa o el *avant-garde* estadounidense. También por la *nouveaue roman* autoficcional y por los autores de cómics autobiográficos que

discuto en este estudio: Crumb, Green, Nakazawa, Spiegelman, Pekar, David B., Sacco, todos ellos nacidos durante o después de la Segunda Guerra Mundial (con la excepción de Eisner).

La reunión de los directores de *Crónica de un verano* con este grupo de jóvenes parisinos es una muestra, además, de la expansión en Occidente del espacio de opinión. Es este espacio en el que se insertaron las reivindicaciones sociales de los afroamericanos y de las mujeres; desde aquí fue posible la discusión sobre los derechos de las minorías y de los pueblos colonizados durante los siglos pasados, o sobre la desnaturalización del cuerpo que abrió el camino para la revolución sexual y la problematización de la identidad sexual. Al hablar de la diferencia se fortaleció la idea de la individualidad como espacio de resguardo contra el autoritarismo de las instituciones y los gobiernos, es decir, se propusieron nuevos diálogos entre “el mundo intransigente” y “el sujeto inteligente”.²⁶⁴ Para retomar la imagen de Heller, los trenes que se detuvieron en Auschwitz e Hiroshima se pusieron en marcha de nuevo. La diferencia fue que ahora las vías se habían multiplicado y que, incluso, era posible dar media vuelta y regresar al pasado.

Ya antes señalé esta suerte de debilitamiento del predominio del horizonte de expectativa sobre la imaginación contemporánea que ha dado paso a un ensanchamiento de un espacio de experiencia²⁶⁵ organizado a partir de los traumas colectivos de la segunda mitad del siglo XX. Se revela la complejidad del acto de la memoria bajo circunstancias traumáticas. Beverley apunta que la

situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. En la frase de René Jara, el testimonio es una “narración de urgencia” que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra. Su punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos.²⁶⁶

²⁶⁴ Sahlins, *Islas de historia*, 144.

²⁶⁵ Koselleck, *Futuro pasado*, 338.

²⁶⁶ Beverley, “Anatomía del testimonio”, 9.

Podemos ejemplificar esto con el caso de la rememoración de la dictadura argentina. Al respecto, Elizabeth Jelin afirma que

sólo como parte de un proceso activo y dinámico de reinterpretación permanente puede la incorporación del recuerdo y la memoria de eventos históricos resultar significativa en la construcción de una nueva cultura y una nueva identidad colectiva.²⁶⁷

El acto de la memoria implica siempre una “urgencia de la verdad”²⁶⁸ y una visibilización de lo ocultado, pero sólo es efectivo cuando se mueve y se genera en una “red de conversación”, como dice Héctor Jouvé en su testimonio sobre la guerrilla del Che en Salta, Argentina. Una red de conversación desde la cual sea posible hacer nuevas preguntas,²⁶⁹ las cuestiones que requiere el presente.

Esto es precisamente lo que hacen Juan Sasturain (Buenos Aires, 1945) como guionista y Alberto Breccia (Montevideo, 1919 - Buenos Aires, 1993) como dibujante en *Perramus*, un cómic que se publicó durante casi diez años a partir de 1982 en Argentina, cuando la dictadura militar en el país sudamericano aún estaba vigente. Se trata de un cómic de memoria del tiempo presente, por razones obvias enmascarado de ficción. Vale la pena comentarlo por lo menos brevemente. En *Perramus* se cuenta la historia de un hombre que ha perdido la memoria. Luego sabemos que ese hombre era miembro de un grupo clandestino que se enfrenta a la dictadura en Santa María (una alegoría de Buenos Aires, aunque la dictadura puede ser la de cualquier país latinoamericano). Después de verse abrumado por la tarea de deshacerse de unos cuerpos, el protagonista elige, cierta noche, el camino del olvido. Cuando despierta, el hombre ya no recuerda nada, ni siquiera su propio nombre. De tal manera que se apropia de la marca de la gabardina que lleva encima: Perramus. Éste será su nombre a partir entonces.²⁷⁰

²⁶⁷ Elizabeth Jelin, “La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”, en *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Carlos H. Acuña y otros (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995), 143.

²⁶⁸ Jelin, “La política de la memoria”, 110.

²⁶⁹ Héctor Jouvé, “La guerrilla del Che en Salta, 40 años después. Segunda Parte: Tiempo de cárcel y reflexiones posteriores”, *El Interpretador. Literatura, arte, pensamiento* 15 (junio, 2005), 10.

²⁷⁰ Alberto Breccia y Juan Sasturain, *Perramus, 1: El piloto del olvido* [compilación realizada a partir de los episodios publicados en la revista *Comix Internacional*, 1985].

Al momento de la publicación de *Perramus*, en Argentina comenzaba ese largo proceso de recuperación al término de la dictadura. En palabras de Eduardo Rinesi, se trataba de “la recreación de una nación tras un pasado monstruoso que desarticuló violentamente las redes de solidaridad social y la conciencia de pertenencia común a una unidad colectiva”.²⁷¹ La historia de *Perramus* es articulada sobre la dicotomía de la memoria contra el olvido. “*Perramus* olvida, trata de construir una identidad personal falsa sobre ese olvido [...] y sólo puede reconstruir su identidad a través del recuerdo y la lucha contra los Mariscales”,²⁷² quienes representan a la dictadura.

En *Perramus*, la verdad se busca con verdadera necesidad, no sólo por la verdad misma, sino como punto de apoyo de nuevas enunciaciones e identidades. Es como lo dice Jouvé en su testimonio: “para ver si alguna vez logramos articular ese discurso que permite otras cosas”.²⁷³ Todo relato de memoria es elección. Al igual que *Perramus* elige el olvido al inicio de su historia, se dedica a pelear contra él durante el resto de su aventura. Así, aquel que se enfrenta a la tarea de articular un relato de memoria se topa de cara con las problemáticas del olvido, pues el olvido no es sólo aquello que no se recuerda, sino lo que se decide no recordar.

El relato de la memoria está articulado en función del olvido, una especie de relato fantasma en el que, de manera muchas veces consciente, se acomoda todo lo que no ha de ser dicho. Precisamente de esto habla Ricardo Panzetta,²⁷⁴ al referirse al testimonio de Jouvé:

En todo relato de un pasado que se ha experimentado, hay un recorte, una selección: cada relato aparece como el dibujo de un mapa con su mayor o

²⁷¹ Eduardo Rinesi, *Seducidos y abandonados: carisma y traición en la “transición democrática” argentina* (Buenos Aires: Manuel Suárez, 1993), citado por Francisco Reggiani, “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo del Estado durante la apertura democrática”, *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* (julio, 2008), 20: disponible en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf.

²⁷² Reggiani, “Historietas en transición”, 20.

²⁷³ Jouvé, “La guerrilla del Che en Salta”, 9.

²⁷⁴ Uno de los pocos que realmente se concentra en el testimonio de Héctor Jouvé y no en la polémica desatada por Oscar del Barco en su carta a la redacción de la revista cordobesa *La Interperie*, donde se publicó originalmente el testimonio de Jouvé.

menor valor, tanto para aludir al territorio real que describe, como para orientar alguna acción presente.²⁷⁵

El relato de *Perramus* se concentra en la alegoría, deja de lado la vocación naturalista y antepone la ficcionalización como estrategia de la memoria. No es gratuita la aparición de Borges, así como su importancia capital para el relato de *Perramus*. El Borges de *Perramus*, por supuesto, no es el Borges de carne y hueso. En muchos sentidos, ni siquiera se le parece: el Borges de papel está comprometido con la causa de los enemigos de la dictadura; el Borges de papel, incluso, gana el Nobel. Como sea, esta extrapolación del personaje hacia la utopía funciona muy bien en la construcción de una “red de conversación”, a nivel de lo imaginario, con el público que compraba y leía *Perramus* justo al final de la dictadura.



Perramus, vol. 1 (2:2)

Lo imaginario es fundamental en la organización social y en los usos y prácticas de lo simbólico en el día a día. “En la época globalizada, sabemos que el único territorio solidario que existe es el que inventemos. Nunca la vigencia de la utopía ha sido tan absoluta como hoy”.²⁷⁶ En este sentido, ningún relato de la memoria es enteramente individual, ni siquiera aquél, como *Perramus*, que

²⁷⁵ Ricardo Panzetta, “A propósito del testimonio de Héctor Jouvé”, *El Interpretador. Literatura, arte, pensamiento* 15 (junio, 2005), 18.

²⁷⁶ Panzetta, “A propósito del testimonio de Héctor Jouvé”, 19.

se presenta como ficticio. Cada relato de la memoria puede ser un nudo en la posible red de conversaciones que es la sociedad que recuerda y olvida.

Aunque se erija como un discurso de la memoria, todo relato autobiográfico es también un discurso del olvido. Los seres humanos lanzamos la cultura al mundo para intentar completar nuestra conciencia inacabada. En otras palabras, la realidad se nos presenta como un vacío, que debemos llenar con la cultura. Sin ésta, nuestra funcionalidad en el mundo estaría en entredicho. La mediación (el abismo) de lo real puede ser entendida, entonces, como la condición misma de nuestra humanidad. Terry Eagleton escribe:

Dado que todos hemos nacido prematuramente, incapaces de cuidar de nosotros mismos, nuestra naturaleza produce un abismo abierto en el cual debe moverse instantáneamente la cultura; de otra manera, moriríamos. Y este movimiento hacia la cultura es a la vez nuestro esplendor y nuestra catástrofe.²⁷⁷

Suponemos que sólo el tiempo pasado se nos escapa del otro lado de un abismo infranqueable, que es el olvido y la muerte. Pero el olvido es también elección, y la elección es condición fundamental de la narrativa:

La idea de relato exhaustivo es una idea performativamente imposible. El relato entrafia por necesidad una dimensión selectiva. Entramos en contacto aquí con la estrecha relación que existe entre memoria declarativa, narratividad, testimonio, representación figurada del pasado histórico. [...] Las estrategias del olvido se injertan directamente en ese trabajo de configuración: siempre se puede narrar de otro modo, suprimiendo, desplazando los momentos de énfasis, refigurando de modo diferente a los protagonistas de la acción al mismo tiempo que los contornos de la misma.²⁷⁸

Poco a poco nos alejamos de la suposición de la memoria y los discursos de la memoria como espontáneos. El mero acto de seleccionar lo que narramos y lo que dejamos fuera del relato impide considerar la memoria como acto inconsciente. Por el contrario, narramos *en* la conciencia y adquirimos conciencia al narrar. En el relato de la memoria, el olvido (la elección) se

²⁷⁷ Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo* (Buenos Aires: Paidós, 1997), 114.

²⁷⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 572.

presenta como condición imprescindible de nuestra supervivencia como especie: “Porque sin ese misterioso espíritu de olvido, el ciclo del acontecer hace tiempo que habría terminado”.²⁷⁹ A veces no tomamos en cuenta que ese abismo (el olvido, la muerte) se extiende también hacia el presente y se ensancha hacia el futuro. Pero lo que nos distingue de los animales es precisamente la generación y subsecuente relleno, con la creación de la conciencia y la memoria (y más específicamente, los discursos de la conciencia y la memoria), de ese abismo. En esta distancia de lo real, en esta distorsión,²⁸⁰ quizá se encuentre nuestra conciencia, no sólo dentro, no sólo fuera del cerebro humano. La distancia, así, se transforma no en obstáculo a vencer por las estrategias de la objetividad, si no en condición misma de la forma en que conocemos y narramos el mundo, o debiera decir, la manera en que conocemos y narramos la conciencia.

Dedico el siguiente capítulo de este estudio a revisar las condiciones en las que se desarrollaron la autorrepresentación y la autobiografía en el cómic de la segunda mitad del siglo XX, por lo que aquí no he entrado en mayores detalles al respecto. Sin embargo, quiero hacer notar que el cómic y el cine aprendieron a *decir* “Yo” prácticamente al mismo tiempo, más o menos seis décadas después de haber surgido como lenguajes bien codificados a finales del siglo XIX. La autorrepresentación en el cómic y en el cine se dio justamente en un momento en el que la primera persona y el sujeto no eran más nociones simplemente dadas por sentado. Ambos lenguajes coincidieron, con la literatura posmoderna y los planteamientos del giro lingüístico, en un mismo horizonte de posibilidad.

Por otra parte, hubo divergencias entre el cómic y el cine, mismas que quizá tuvieron que ver con las historias particulares de cada lenguaje. Como

²⁷⁹ Stefan Zweig, *El legado de Europa* (Barcelona: El Acantilado, 2003), 284.

²⁸⁰ Es pertinente decir que uso la palabra *distorsión* aquí a la manera de los *subaltern studies*, como “la distancia existente entre el tiempo del sujeto y el tiempo del relato”. Guillermo Zermeño Padilla, *La cultura moderna de la historia: una aproximación teórica e historiográfica* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2004), 140.

veremos a continuación, el cómic encontró en la autorrepresentación y en la autobiografía dos caminos para concretar su tan postergada maduración como lenguaje, su dignificación como medio y su obtención de prestigio como arte. Para la segunda mitad del siglo XX, éstas no eran precisamente preocupaciones de primer orden para el cine. A diferencia del cómic, el cine encontró pronto su reconocimiento como arte capaz de tratar cualquier aspecto de la experiencia humana.

CAPÍTULO 3

NARRATOGRÁFICA DE LA MEMORIA: LOS ANTECESORES Y LOS CONTEMPORÁNEOS

El cómic y la memoria no han sido aliados naturales, no de la forma en que sí lo han sido el cómic y las aventuras, el cómic y el romance, el cómic y el horror, el cómic y el heroísmo, y, por supuesto y en aparente redundancia, el cómic y lo cómico. Aunque a estas alturas la representación de la memoria en el cómic no es reciente, sí resulta tardía respecto a la historia general de este lenguaje. La memoria se convirtió en tema de la narrativa gráfica prácticamente al mismo tiempo que lo hizo el Yo, después de la Segunda Guerra Mundial.

Aunque no de inmediato, se impuso la necesidad de narrar los horrores supuestamente irrepresentables de la Segunda Guerra Mundial, se puso en discurso aquello debía mantenerse oculto. De manera paralela, otra condición para la representación de la memoria en la narrativa gráfica fue la paulatina maduración y dignificación del lenguaje de las viñetas.

En este capítulo presento un recorrido por obras esenciales (desde la década de 1950 hasta el presente, con una excepción producida en la década de 1930) en el ejercicio de la narrativa gráfica del Yo en su intrínseca relación con la memoria. Centro el recorrido (analizando de forma somera algunas de sus obras con la intención de hacer un primer acercamiento a mecanismos de la autobiografía narratográfica) en Robert Crumb, Justin Green, Harvey Pekar, Will Eisner y David B. Además de ser pioneros, éstos y otros autores son antecesores o contemporáneos de Keiji Nakazawa, Art Spiegelman y Joe Sacco, a quienes dedico revisiones más profundas en los siguientes capítulos.

Como lo vimos en el capítulo 2, en la segunda mitad del siglo XX se pusieron en práctica nuevas formas de representación de lo real. El cómic participó de éstas en algunas ocasiones y en otras atravesó caminos propios.

CUATRO JAPONESES Y UN TERREMOTO

Escenario 1: Es el año de 1904 y cuatro amigos japoneses llegan a San Francisco. Quieren probar suerte en los Estados Unidos. Sus sueños son de lo más distintos. Uno de ellos quiere ser artista.

Escenario 2: Frederik Schodt buscó la palabra “manga” en el catálogo de una biblioteca de la Universidad de California, en Berkeley. Se encontró con *Manga Yonin Shosei (The Four Students Manga)*, de Henry “Yoshitaka” Kiyama (Neu, Japón, 1885-1951), autopublicado en 1931 en una edición limitada. Algunos años después, Schodt tradujo el manga al inglés y logró que la editorial Stone Bridge Press, de San Francisco, lo publicara bajo el título de *The Four Immigrants Manga*.²⁸¹

Escenario 1: Después de pasar la detención migratoria de Angel Island, los cuatro amigos japoneses se van a cenar a un restaurante chino. Ahí se ponen nombres “americanos” y comparten sus planes y deseos para su nueva vida en

²⁸¹ Henry “Yoshitaka” Kiyama, *The Four Immigrants Manga: A Japanese Experience in San Francisco, 1904-1924* (Berkeley: Stone Bridge Press, 1998).

Estados Unidos: uno quiere ser granjero, otro simplemente quiere volverse rico para enviar dinero a casa, el tercero quiere convertirse en estudioso de la democracia estadounidense y, finalmente, el autoproclamado Henry desea estudiar el arte de Occidente.

Escenario 2: Originalmente, los textos de *The Four Immigrants Manga* aparecieron en inglés y en japonés, lo que nos habla del público bilingüe para el que estaba pensado el manga. Es curioso, sin embargo, que cuando en el manga los estadounidenses hablan inglés lo hacen de manera torpe; mientras tanto, los japoneses hablan su lengua natal de forma fluida. En su traducción, Shodt dejó los textos en inglés con todos sus defectos y tradujo con fluidez y limpieza los textos en japonés. De esta manera, el efecto de alteridad propuesto por Kiyama se mantiene.

Escenario 1: Es la madrugada del 18 de abril de 1906. El fiestero Charlie acaba de regresar a casa después de hacer “un poco de investigación” (68) en el centro de la ciudad. Está especialmente contento, no quiere envejecer nunca. Mientras tanto, su compañero de cuarto, Frank, no puede dormir debido al calor. Apagan la luz. Charlie le dice a Frank que dormir es una pérdida de tiempo, que es casi lo mismo que estar muerto, “probablemente por eso le dicen ‘sueño eterno’ a la muerte” (68), reflexiona. El malhumorado Frank le recuerda que tienen que trabajar al siguiente día.



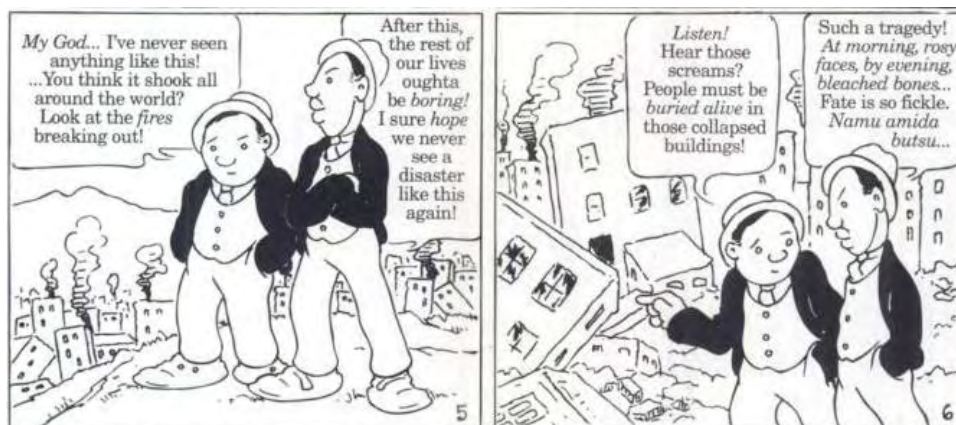
The Four Immigrants Manga (68:1-2)

Entonces Charlie y Frank sienten que sus camas y toda la habitación se mueven con violencia. Está temblando.



The Four Immigrants Manga (68:3-4)

Cuando el sismo termina, buscan una colina para ver la ciudad. Nunca han visto nada como esto. Destrucción de magnitud inimaginable. Charlie está seguro de que después de esta tragedia sus vidas se volverán aburridas.



The Four Immigrants Manga (68:5-6)

Charlie y Frank se ubican sobre una colina como quienes miran fuera del tiempo, caminan entre las ruinas de San Francisco como quienes caminan los intrincados caminos de la historia y escuchan gritos de personas bajo los escombros como quienes escuchan a fantasmas del pasado. Todo en la tragedia es presente, por eso quienes la sobreviven buscan la ventaja de la altura de una colina para presenciar el presente y, a la vez, separarse de él. Hablan del

presente como pasado, contemplan cómo será el mañana y saben que nunca vivirán nada parecido otra vez. Los sobrevivientes dislocan el tiempo: “¡Qué tragedia! Por la mañana, rostros rubicundos, por la tarde, huesos blanqueados” (68), dice Charlie. Al nombrar la tragedia, Charlie hace un intento de valorarla, de comprenderla, de volverla discurso, incluso de poetizarla. Es decir, en un instante Charlie hace acto de memoria.

La necesidad del testimonio se pone en evidencia en las páginas que Henry Kiyama dedica al Gran Terremoto de San Francisco. Este manga, por supuesto, no gira alrededor de este acontecimiento, sino de la vida diaria y las peripecias casi siempre humorísticas de los cuatro migrantes japoneses. Es un documento de la migración japonesa hacia los Estados Unidos, del trato diario con el otro, del racismo (aunque también de la empatía) y de la importancia de la identidad y del recuerdo de la tierra de los antepasados. Sin embargo, las páginas de la tragedia resaltan por incorporar una suerte de corte temporal: los personajes se vuelven conscientes de su propio tiempo por la irrupción de la naturaleza en la vida cotidiana. Charlie y Frank son urgidos a hacer acto de memoria (una memoria demasiado inmediata, si se quiere) y Henry Kiyama es urgido a testimoniar ese acto.

El plan de Kiyama era publicar *The Four Immigrants Manga* en algún periódico japonés de Estados Unidos, pero no lo logró. Mostró algunas páginas en una exposición en 1927 y después decidió autopublicarlo en un tiraje corto. Aunque el manga puede ser fragmentado en tiras y páginas, en realidad su formato es más semejante a lo que hoy se ha dado en llamar novela gráfica: una obra extensa y conclusiva (la historia del manga culmina en 1924, cuando dos de los cuatro japoneses regresan a su país). Tal vez debido al formato, Kiyama encontró muchas dificultades para publicar su trabajo en los periódicos de la época.

La obra, sin embargo, puede ser considerada como el primer abordaje narratográfico de la memoria en cualquiera de las grandes tradiciones del cómic mundial. Si esta veta no fue continuada por nadie en muchos años se debe tanto a condiciones de industria narratográfica (relacionadas o no con el formato),

como a condiciones históricas: tenía que llegar una nueva tragedia para que la memoria se encontrara otra vez con el lenguaje del cómic.

EL DÍA QUE EL CÓMIC SE FUE BAJO TIERRA

Como lo planteé antes, en la segunda mitad del siglo XX se dieron una serie de factores que permitieron la conformación de una nueva cultura histórica en la que la práctica del relato autobiográfico confesional o testimonial se generalizó no sólo desde el cómic, sino desde diversos lugares de enunciación. En este horizonte fue posible la ascensión del testigo y la legitimación del testimonio. Se inicia, en una palabra, la era del testigo de la que habla Wieviorka.²⁸² Esta ampliación del espacio de experiencia se fundó en buena medida sobre el desarrollo de los medios masivos de comunicación y también sobre una revaloración de la cultura popular dentro y fuera de la academia (sobre la que discutí en el capítulo 1). Recordemos, claro, la cobertura mediática del juicio de Adolf Eichmann, parteaguas en esta nueva consideración hacia el testigo. Por otro lado, los cómics, tradicionalmente considerados como parte esencial de la cultura popular y masiva, exploraron nuevas formas de producción y distribución. Propusieron, en este sentido, experiencias de lectura poco convencionales. Después de la segunda mitad del siglo XX, y a pesar de los continuos ataques de la censura, muchos autores de cómics ensayaron la autorrepresentatividad y la retrospectión como estrategias temáticas y formales para llevar al lenguaje del cómic a su maduración definitiva.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los narradores gráficos comenzaron a encontrar formas de usar sus propias vidas como material narrativo. Semejante representación sólo fue posible fuera de la industria. Al transgresor material personal lo acompañaba un planteamiento tal vez igual de incómodo para la industria del cómic de aquellos años: un autor que hablaba de sí mismo directamente a sus lectores. La autorrepresentación en el cómic se

²⁸² Wieviorka, *The Era of the Witness*, 97-98

relacionó así con la autopublicación y el movimiento *underground* del cómic estadounidense. El cómic autorrepresentativo fue posible bajo un esquema de producción y un circuito de distribución necesariamente alternativo.

Un día de octubre de 1954, en la portada del número 16 de la revista *Tales Calculated To Drive You Mad*, de EC Comics, apareció una extraña autorrepresentación del editor y dibujante Harvey Kurtzman (New York, 1924-1993). La portada, pastiche de la primera plana de un periódico, da cuenta, mediante “fotografías” (de un tal H. Kurtzman) y notas que supuestamente continúan en las páginas interiores, de una redada contra dibujantes. Según la nota, en una de las “fotografías” es posible ver a un dibujante de historias criminales (bajo de estatura, envuelto en gabardina, con sombrero y cigarrillo entre los labios), a un dibujante de ciencia ficción (extraterrestre de tres ojos que levanta las manos en señal de rendición) y a un dibujante de pasquines (demente asegurado con camisa de fuerza). En la otra “fotografía”, en la sección inferior derecha de la portada, Kurtzman es capturado in fraganti cuando le vende un cómic a un niño.



Tales Calculated To Drive You Mad, # 16 (detalle de la portada)

La nota que explica la segunda imagen dice:

Los cómics se vuelven marginales²⁸³

En esta notable foto, [➔] vemos a un editor de cómics, cuyas publicaciones han sido prohibidas en los puestos de periódicos, vendiendo en secreto sus cómics en una esquina muy transitada. Se rumora que éste es sólo uno de los trucos a los que los desesperados editores de cómics están recurriendo a fin de vender sus publicaciones... otro rumor descabellado es que están camuflando sus cómics para lucir como periódicos con el fin de infiltrarlos en los puestos. Sin embargo, este rumor es sencillamente ridículo.²⁸⁴

El pastiche, por supuesto, hacía referencia a la próxima entrada en vigor del Comics Code Authority,²⁸⁵ que terminará por hacer desaparecer a todos los títulos de EC Cómics, con excepción de *Tales Calculated to Drive You Mad*. La brillante solución de los editores de EC (William Gaines, Al Feldstein y Harvey Kurtzman) fue convertir este *comic-book* en una *magazine* satírica. Del nombre original, sólo quedó la palabra *MAD*; la nueva época inició en julio de 1955, en el número 24. Vale la pena mencionar la icónica portada de despedida de la primera etapa de esta publicación, en el número 23, de mayo de 1955: un fondo amarillo con las habituales leyendas y, además, la palabra THINK (PIENSA) en mayúsculas en el centro mismo de la portada. Una época terminaba y comenzaba otra. La historia del cómic estadounidense no volvería a ser la misma.

En 1956, un adolescente de Philadelphia llamado Robert Crumb (1943) descubrió *MAD* y el arte de Kurtzman y Basil Wolverton. Una década después,

²⁸³ *Underground* en el original.

²⁸⁴ *Tales Calculated to Drive You Mad* 16 (octubre, 1954), portada.

²⁸⁵ Las prohibiciones y exigencias del CCA incluían: crímenes que generen simpatía; detalles y métodos del crimen; faltas de respeto a la autoridad; el crimen como una actividad agradable; criminales glamorosos o dignos de imitación; el bien debe trinar sobre el mal y el criminal debe ser castigado; extrema violencia; secuestros; las palabras "crimen", "horror" y "terror" en los títulos; las historias sobre el mal que no den lecciones morales; zombis, vampiros, caníbales y hombres lobo; obscenidad, vulgaridad; deformidades físicas; ataque a cualquier grupo religioso o racial; desnudez, posturas lascivas, seducción y mujeres con cuerpos excesivamente voluptuosos; el divorcio tratado con humor; perversiones sexuales y relaciones sexuales ilícitas; falta de respeto a los padres; se debe enfatizar el valor y la santidad del matrimonio; publicidad de licor, tabaco, sexo, libros sobre sexo, cuchillos, armas, juegos pirotécnicos, apuestas, productos médicos, de salud y para baño de naturaleza cuestionable. Senate Committee on the Judiciary, *Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report, 1955* (Washington: United States Government Printing Office, 1955).

ya como dibujante, realizó algunos trabajos para la revista *Help!*,²⁸⁶ dirigida a la sazón por Kurtzman, después de que éste abandonara EC. En 1967, ante buena recepción que había tenido su trabajo en San Francisco, capital de la contracultura estadounidense por aquellos años, Crumb decidió mudarse a la costa oeste. Ahí se adaptó pronto a la vida cultural alrededor de la esquina de las calles Haight y Ashbury. No tardó en publicar el primer ejemplar de *Zap Comix* (el número 0, en 1968). El título, publicado por Apex Novelties, Print Mint y Last Gap en diferentes etapas, revolucionará la idea misma de hacer narrativa gráfica en los años por venir, por lo menos en los Estados Unidos. Los llamados *comix* no comenzaron y terminaron con *Zap*, pero sin duda esta publicación se volvió la más importante e influyente del movimiento *underground*, como fue evidente por la avalancha de imitadores que intentaron seguir sus pasos.

Roger Sabin apunta que tres condiciones permitieron la aparición de *Zap* y el *boom* del *comix underground*: primero, la influencia de Kurtzman y *MAD* en los *baby boomers* como el mismo Crumb; el desarrollo del circuito de revistas universitarias; y, en general, una reacción contra el Comics Code Authority y sus múltiples restricciones.²⁸⁷ En Crumb convergieron la psicodelia *hippie* (aunque él mismo negara su total identificación con esta cultura) y la estética de las animaciones clásicas de Disney. En *Zap*, él y sus colaboradores dieron rienda suelta a su imaginación y a su arte para transgredir la mayoría de las veces las convenciones sociales de su época. Al mismo tiempo, retaron a la industria del cómic con publicaciones hechas por pequeñas editoriales y distribuidas fuera de los canales habituales del cómic *mainstream* de DC y Marvel.

Más allá de esto, Crumb y otros grandes artistas de la contracultura estadounidense lograron insertar al Yo como personaje de cómic, lo que implicó, claro, incorporarlo como punto de vista. Por supuesto, en el medio generalmente conservador (moral y estéticamente hablando) del cómic estadounidense, la consolidación de la autorrepresentación como una búsqueda

²⁸⁶ En donde también colaboraría Terry Gilliam, futuro responsable de las animaciones de *Monty Python's Flying Circus* y director de películas como *Brazil* (1985) y *12 Monkeys* (1995).

²⁸⁷ Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels*, 92.

válida puede considerarse un hito. Con notables excepciones, antes del *comix underground* la narrativa gráfica estadounidense hablaba de vaqueros, amores imposibles, viajes interestelares, héroes invencibles, monstruos terribles y crímenes sin solución. Es notoria la ausencia casi absoluta de la narrativa gráfica del Yo en un lenguaje que, para entonces, tenía por lo menos más de medio siglo de existencia.

Podemos dimensionar el verdadero valor de la autorrepresentación de Harvey Kurtzman en el número 16 de *Tales Calculated to Drive You Mad*. Se trataba de una sátira y de un acto de denuncia, por supuesto, pero también de una toma de posición ética respecto a lo que se podía o no representar con el lenguaje del cómic. En este caso, Kurtzman se autorrepresentó en un acto ilícito que, para las buenas conciencias de la época, nada tenía de inocente: la perversión de las mentes infantiles y juveniles del país, es decir, del futuro mismo de la nación estadounidense. La imagen bien conocida de la vida familiar idealizada durante los años cincuenta: amas de casa que esperan a sus maridos con pays de manzana en las manos, vestidos hermosos y peinados perfectos, enamoradas de las maravillas modernas de la cocina; padres amorosos pero severos, vestidos con trajes incólumes, dueños de autos Ford, Chrysler o General Motors que guardan en amplias cocheras; niños que obedecen a sus padres, se duermen temprano, ven películas educativas y que nunca, bajo ninguna circunstancia, leen cómics que no lleven en sus portadas el sello del Comics Code Authority.

Los cómics de Crumb y compañía trataban justamente del lado oscuro de la sociedad estadounidense: la violencia, el sexo, el militarismo, el racismo, la hipocresía y el Yo. Como reacción a esta ilusión compartida de la existencia de una gran sociedad estadounidense, homogénea y llena de buenas intenciones y superioridad moral frente al resto del mundo, Crumb y el *comix underground* presentaron una visión casi histórica de una sociedad heterogénea, como casi cualquier otra, y aficionada a los deseos más retorcidos. Lo histórico de esta sociedad quedó de manifiesto en la figura del mismo Crumb, quien se

moldearía a sí mismo como un personaje de historietas, demencial, contradictorio y fascinante.

En el primer número de *Zap* (el 0), de hecho en la primera página, Crumb presenta a un *alter ego*: Mr. Sketchum (la página está fechada en 1967). Lo encontramos trabajando en su escritorio. De inmediato se dirige al lector en la segunda viñeta: “¡Así es! ¡He regresado! Y con mejores dibujos que nunca”.²⁸⁸ Mr. Sketchum se levanta de su asiento e invita a leer *Zap Comix*; le promete humor, audacia, irreverencia y provocación al lector. Entonces muestra su estudio, ubicado en un rascacielos. En el suelo distinguimos una revista titulada *Tits* (1:5), que bien puede tratarse de una publicación pornográfica o de un *comix*,²⁸⁹ y un ejemplar de *MAD* (1:4), por si no quedara clara la deuda creativa. Mr. Sketchum nota un punto, literalmente un punto perdido en el horizonte de la ciudad. Toma su telescopio y dirige la vista hacia éste. “¡Es muy pequeño! ¡Pero uno nunca sabe!” (1:6). Mr. Sketchum descubre que el pequeñísimo punto se mueve en una de las ventanas de un edificio lejano. “¡Es un niño! ¡Y nos está saludando desde allá! ¡Deben ser millas! ¡No es increíble?” (1:8). Este hallazgo inesperado (encontrar un niño que nos ve a kilómetros de distancia cuando al principio se buscaba un punto) le sirve a Mr. Sketchum para demostrar que en *Zap* pasan este tipo de cosas todo el tiempo, por eso el lector no debe perderse ni un solo número.

²⁸⁸ Robert Crumb, “Mr. Sketchum Is At It Again!”, *Zap Comix* 0 (1968), 1.

²⁸⁹ En 1972, Joyce Farmer y Lyn Chevely comenzarían a publicar *Tits & Clits Comix*, editado de manera irregular y hasta 1987 por Nanny Goat Productions y Last Gasp.



"Mr. Sketchum Is At It Again!" (1:4-9)

En esta primera página de *Zap* descubrimos parte de la sensibilidad de Crumb como autor: hay maravilla en las insignificancias de un punto, de una línea y de una caricatura de sí mismo. "Mr. Sketchum Is At It Again!" es un primer esfuerzo de Crumb por auto representarse. Algo que no considerará intentar de nuevo si no hasta el séptimo número de *Zap*, publicado en 1974.

En "R. Crumb presents R. Crumb" por fin aparece una autorrepresentación reconocible del artista. En tres hipercuadros organizados convencionalmente en cuatro tiras de tres viñetas, el artista Crumb no tiene gran cosa que decir a sus lectores. Después de saludar, Crumb es incapaz de articular una sola oración coherente. En las viñetas del primer hipercuadro se traba, saca la lengua, se ríe sin razón, bosteza, se aburre, se pica los dientes, escupe; al inicio del segundo hipercuadro recuerda que el lector sigue *ahí*, entonces intenta decir algo en 1:2: "Yo...", pero fracasa, se pone nervioso, busca una salida, se da por vencido, se mira las uñas mientras silba, intenta hablar de nuevo "Yo, eh, arreglé mi baño ayer... y... mmm... trabaja bien ahora... y... mmm... y... eehhh..." (2:10);²⁹⁰ en el tercer hipercuadro, molesto, Crumb acepta que no tiene nada que decir, entonces mejor se pone a cantar una canción, después de seis viñetas termina de cantar y se calla. FIN.

²⁹⁰ Crumb, "R. Crumb Presents R. Crumb", *Zap Comix* 7 (1974), 2.



"R. Crumb Presents R. Crumb" (1:9)

A primera vista, el debut de la autorrepresentación dibujada del artista es un fracaso. Nada que decir. Pero es lo contrario. Crumb nos revela quién es verdaderamente en todo su patetismo, en su falta de habilidad para comunicarse, en la carencia de una vida interior interesante, en la ausencia de aventuras dignas de un cómic. Lo que nos queda de él, al final, es su definitiva y fragmentada humanidad: estornuda, escupe, se ríe. El estornudo de Crumb es paralelo a aquel banal estornudo de Fred Ott, registrado en 1894 con el kinetoscopio de Edison.²⁹¹ Como el estornudo de Ott, ubicado en los albores mismos del arte del cine, el estornudo de Crumb parece hacer *tabula rasa* de la historia del cómic hasta la década de 1970.

De "R. Crumb Presents R. Crumb" también resalta la primera palabra que dice con inseguridad: "Yo...". Crumb construye una de las primeras autorrepresentaciones en los cómics. Su vocación es primeramente confesional, casi exhibicionista. A partir de esta vocación, Crumb explorará en los años por venir utilizando otras perspectivas de sí mismo. A la mera confesión le agregará

²⁹¹ *El estornudo de Fred Ott [Fred Ott's Sneeze]*. Dir. William K.L. Dickson. Act. Fred Ott. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1894.

una suerte de autorrepresentación retrospectiva más reflexiva y aguda. Esto es, con el tiempo R. Crumb aprenderá a recordarse.

LOS PATÉTICOS CONFLICTOS DEL ESCROTO

La figura de Crumb es grande, cierto, pero no lo abarca todo. Parece haber en Crumb una curiosidad estética compartida no sólo con artistas compatriotas, cercanos a su propio entorno creativo, sino con autores de cómic alejados geográfica y culturalmente de San Francisco y su contracultura.

Un año antes de “R. Crumb Presents R. Crumb”, en 1972, tres autores realizaron autorrepresentaciones utilizando el lenguaje de la narrativa gráfica. Se trata de Justin Green, Keiji Nakazawa y Art Spiegelman. A dos de estos autores, Nakazawa y Spiegelman, les dedico los capítulos 4 y 5 de este estudio, por eso no me extenderé sobre ellos mucho más aquí. Nakazawa pasó buena parte de su vida profesional realizando cómics antibélicos. En 1972 publicó un cómic de 46 páginas titulado *Ore wa mita (Yo lo vi)*, acerca de su experiencia poco antes, durante y después de la explosión atómica de Hiroshima, que sufrió de primera mano cuando era un niño de seis años. También en 1972, Art Spiegelman realizó la primera versión de lo que sería después una de las obras maestras de la narrativa gráfica mundial: *Maus* (1980-1991). Esta primera versión homónima apenas alcanzaba las tres páginas y fue publicada en San Francisco en la revista *Funny Animals (sic)*. “Maus” trataba, como su versión extendida posterior, de la historia de un superviviente del Holocausto, contada por él mismo a su pequeño hijo Mickey como un cruel cuento para dormir. En la versión de 1980-1991, el cuento cruel se convierte en la historia oral de Vladek Spiegelman, provocada por su hijo, Art Spiegelman, autor de la obra. Es notorio en ambas versiones el detalle de que a los personajes se les representa como animales: los judíos son ratones, los alemanes son gatos blancos, los polacos son cerdos, los estadounidenses son perros.

Justin Green (estadounidense nacido en 1945), por su parte, es autor de *Binky Brown conoce a la Virgen María*,²⁹² publicado por Last Gasp, la misma editorial de San Francisco que editó la última etapa de *Zap Comix*. Green ha reconocido en diferentes ocasiones la deuda que tiene con Robert Crumb y, en general, como el *comix underground*, movimiento con el que se relacionó de manera irregular. Asegura Green que sus

rezos infantiles [por convertirse en historietista], largamente olvidados, por fin fueron respondidos cuando vi un dibujito de Robert Crumb en una baquetada publicación underground europea. Aunque se ha abusado de la palabra “epifanía”, me sentí como Pablo de Tarso cayéndose del caballo en el camino a Damasco. Volví de un viaje de estudio de las grandes paisajes del Renacimiento, desencantado al descubrir que la mayoría no eran más que trampas para turistas. Cansado de recorrer museos y teatros de ópera, llenos de pretensiones artísticas, necesitaba desesperadamente un respiro. Crumb me lo dio, desmontándome de mi caballo y haciéndome pisar con los pies en la tierra por una caída de la que todavía no me he recuperado.²⁹³

La estética *underground* rebasaba las fronteras estadounidenses, aunque difícilmente se podría afirmar que fuera imitada por otras narrativas gráficas del mundo, con excepción de la inglesa.²⁹⁴ Lo cierto es que hay una suerte de retroalimentación constante entre los narradores gráficos relacionados, en mayor o menor medida, con el *underground* estadounidense y, en particular, con la escena de San Francisco. Crumb influyó a Green, pero el mismo Green ha sido reconocido por artistas como Crumb y Spiegelman como una influencia directa para su narrativa gráfica, por lo menos la autobiográfica. Crumb ha afirmado sin empacho que Green es el padre del cómic autobiográfico, título que Green ha agradecido aunque negado. Lo cierto es que *Binky Brown conoce a la Virgen María*, el trabajo fundamental de Justin Green, es un hito en la representación narratográfica de la memoria y del Yo. Crumb confesó alguna vez que:

Binky Brown abrió la senda que muchos otros dibujantes seguirían, yo incluido. Pocos han llegado tan lejos como él [Justin Green] al revelarse a sí

²⁹² Justin Green, *Binky Brown conoce a la Virgen María* (Barcelona: La Cúpula, 2011).

²⁹³ Green, “Epílogo”, *Binky Brown*, II.

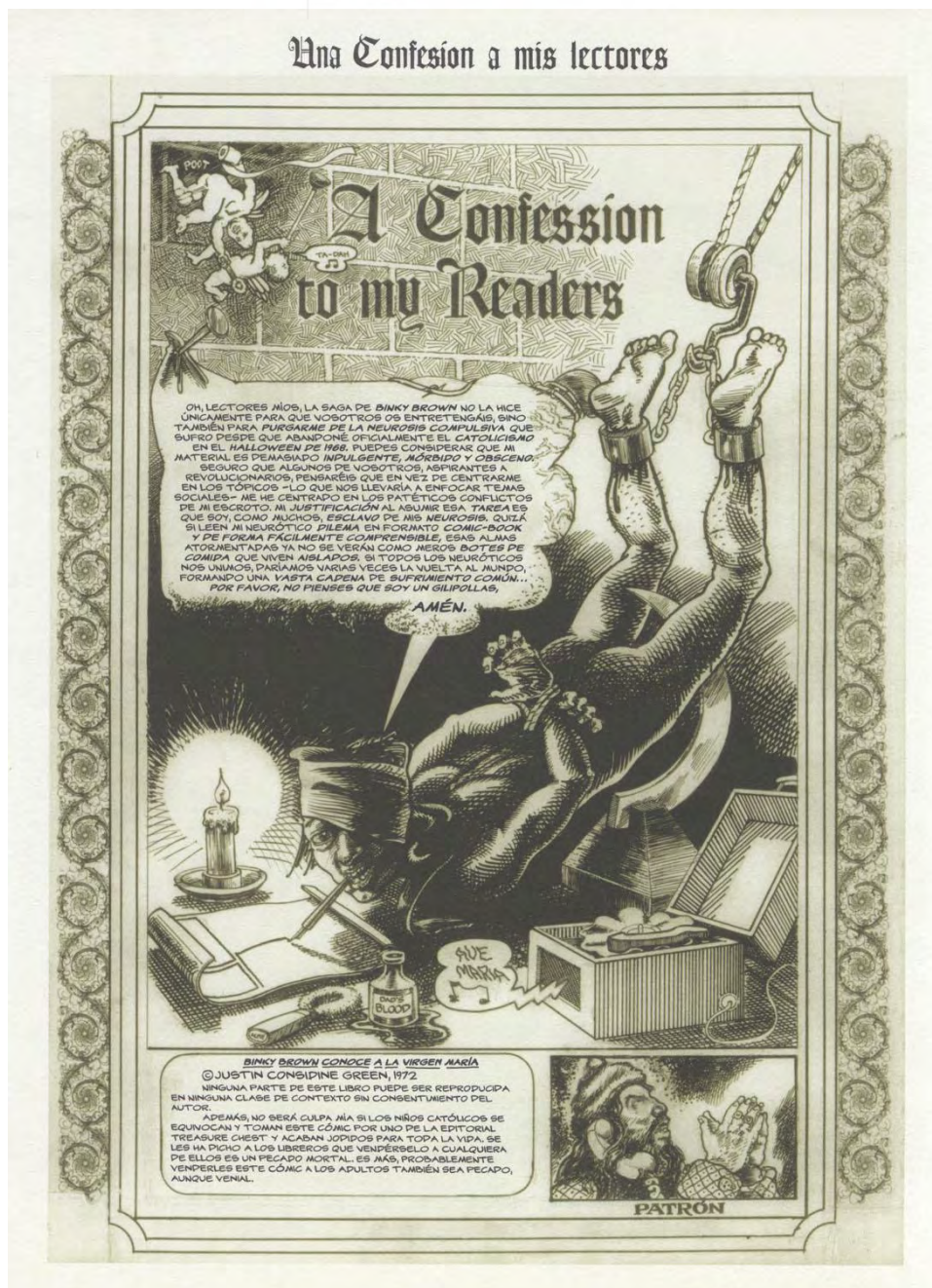
²⁹⁴ Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels*, 107-118.

mismos en este medio. Para mí no hay nada más placentero que las confesiones de un alma torturada...²⁹⁵

Art Spiegelman, quien compartió departamento con Justin Green, contó alguna vez acerca del impacto que le causó ver las páginas de gran dimensión que colgaban de un tendedero (de ropa) sobre la mesa de trabajo de Green. Le “fascinó la terrible disponibilidad a compartir vergüenzas privadas”, además de la meticulosidad del dibujo y la extensión de la obra.²⁹⁶ Por un momento podemos imaginar que Art Spiegelman, futura estrella del cómic adulto, se encuentra con un hipercuadro como éste, en el que Justin Green hace una confesión a sus lectores:

²⁹⁵ Robert Crumb en la contraportada de la edición española de Green, *Binky Brown*.

²⁹⁶ Art Spiegelman, “Introducción”, en *Binky Brown*, de Green, I.



Binky Brown conoce a la Virgen María, "Una confesión a mis lectores"

Oh, lectores míos, la saga de Binky Brown no la hice únicamente para que vosotros os entretengáis, sino también para purgarme de la neurosis compulsiva que sufro desde que abandoné oficialmente el catolicismo en el Halloween de 1968. Puedes considerar que mi material es demasiado obsceno. Seguro que algunos de vosotros, aspirantes a revolucionarios, pensaréis que en vez de centrarme en los tópicos -lo que nos llevaría a enfocar temas sociales- me he centrado en los patéticos conflictos de mi escroto. Mi justificación al asumir esa tarea es que soy, como muchos, esclavo de mis neurosis. Quizá si leen mi neurótico dilema en formato *comic-book* y de forma fácilmente comprensible, esas almas atormentadas ya no se verán como meros botes de comida que viven aislados. Si todos los neuróticos nos unimos, daríamos varias veces la vuelta al mundo, formando una vasta cadena de sufrimiento común... Por favor, no pienses que soy un guilpollas. AMÉN. (2)

Esta página funciona como advertencia y declaración de principios, pero también como puesta narratográfica de la perturbada voz narradora. La voz de Justin Green se identifica y a la vez se distancia (con el uso de la tercera persona) de Binky Brown, su *alter ego*. La advertencia de Green es paralela a la que hace Montaigne a los lectores de sus *Ensayos* (1580-1595):

Quiero que se me vea en este libro en mi más sencilla manera, natural, ordinaria, sin disimulo ni artificio: porque es de lo que trato. (Al lector)

Sea como sea, y fueren las que fueren mis carencias, no he intentado ocultarlas (...) Porque aquí están mis sentimientos y mis opiniones. Los doy, no para que sean creídos, sino porque es lo que yo creo. Solo intento aquí descubrir mi modo de ser, que es posible que sea otro mañana, si un nuevo aprendizaje lo hace cambiar. Ni tengo autoridad para ser creído, ni lo deseo, porque me considero demasiado mal instruido como para instruir a los demás. [...]

No estoy bien cuando estoy en posesión de mí mismo y dispongo de él. El azar dispone de mí más que yo. [...]

Me ocurre también que no me encuentro cuando me busco; me encuentro más como de golpe que por ejercicio de juicio.²⁹⁷

El propósito de Green al autobiografiarse, como Montaigne, va más allá del mero exhibicionismo confesional: Green pretende hacer del proceso creativo un proceso curativo. Green buscó en los trazos el alivio para su propia enfermedad, a la manera del relato psicoanalítico:

El procedimiento seguido por el psicoanálisis remite al efecto taumatúrgico que posee la palabra a la hora de recuperar sensaciones y sentimientos, permitiendo al emisor desahogarse ante un interlocutor, por lo que la contextualización histórica de las teorías freudianas muestra que su aparición puede entenderse en el marco de la secularización social que arranca del proyecto ilustrado, aunque para ello tiene que recoger la función chamánica que en la sociedad cristiana ejercía la confesión.²⁹⁸

A pesar de lo que Green diga en la confesión a sus lectores, no todo resulta “fácilmente comprensible” en su narrativa gráfica. Basta considerar el dibujo en el que se enmarca su confesión. El autor, con medio rostro vendado, usa su boca para sostener la pluma con la que dibuja las viñetas de su cómic.

²⁹⁷ Montaigne, *Ensayos (selección)*, 27-28.

²⁹⁸ Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX*, 332.

Como tinta utiliza “sangre de papá”. Green está maniatado y cuelga de los pies de una polea, mientras su entrepierna es amenazada por un afilado metal en forma de media luna. Junto al instrumento de tortura se escucha un descompuesto “Ave María” en un tocadiscos. Este hipercuadro es una representación gráfica del desorden obsesivo compulsivo que Justin Green padeció desde niño.

Tal como es narrado en el cómic, este desorden estaba relacionado con la culpa excesiva que había sentido Green toda su vida por cuestiones relacionadas a la religión. Con los años, Green aprendería que su enfermedad era hereditaria, pero durante el tiempo que dedicó a hacer el cómic no lo sabía. Atribuía su mal a las causas más disparatadas. En el relato vemos cómo Binky está obsesionado con el hecho de que su padre sea judío y no católico como su madre, su hermano y, por supuesto, él mismo. En la página 11, Binky le pregunta a su padre si cree en Dios. Las imágenes no funcionan como simple ilustración de la leyenda en tercera persona de la primera viñeta (“El padre de Binky decía ser judío”) o de los globos; en realidad, la imagen mantiene una relación aditiva respecto al texto. En la viñeta 2, Binky y su padre se transfiguran, respectivamente, en un santo (por efecto de una aureola sobre su cabeza) y en un diablo judío (con cuernos y una estrella de David en la frente). Entendemos, claro, que estas apariencias son mentales, producto de los prejuicios y las obsesiones de Binky.



Binky Brown conoce a la Virgen María (11: 1-5)

En la segunda tira del mismo hipercuadro, conformada por dos viñetas, Binky y su padre asisten a un banquete. A la hora de dar gracias a Dios por los alimentos, sólo el padre de Binky (de nuevo con cuernos y un peinado relamido diabólicamente) no une sus manos en señal de oración, aunque guarda un silencio y una postura respetuosa mientras los demás oran. Sin embargo, para el obsesivo Binky esto no es suficiente, está sinceramente torturado por la posibilidad de que su padre no vaya al cielo. En realidad, Binky es torturado por casi cualquier cosa relacionada con la religión. De hecho, el cómic se centra en la relación entre la obsesión religiosa de Binky y su despertar sexual.

Las fantasías blasfemas están a la orden del día y, conforme Binky crece, éstas se vuelven más recurrentes, transgresoras y “reales”. En algún momento de su vida, Binky es incapaz de diferenciar entre la ilusión y lo real. En una confesión sorprendente nos enteramos de que su distorsión de la realidad ha llegado al extremo de imaginar que sus dedos y sus pies se convierten en penes erectos que lanzan rayos de luz a diestra y siniestra. Binky tiene erecciones en plena misa o en la calle (cierto día, se horroriza cuando se da cuenta de que su erección y su rayo de luz podrían destruir un templo). En el punto más grave de su desorden mental, Binky ve penes en todos los objetos que lo rodean y recurre a los más intrincados cálculos para que sus rayos se dirijan “inofensivamente al espacio exterior o Iowa” (33).

Las luces fálicas pecaminosas y mortales acompañarán a Binky durante una buena parte de su vida. La página 35 abre con una leyenda y una viñeta apaisada sin líneas divisorias temporales en la que vemos a Binky crecer y cambiar de 1959 a 1971. Las luces se mantienen a lo largo de ese periodo de su vida. Debajo de esta viñeta, Green coloca una leyenda donde cuenta que Binky rechazó a la Iglesia, aunque ésta se mantuvo como una fuerza opresiva en su conciencia. Debajo de la leyenda se despliega una serie de 16 viñetas (organizadas de manera regular en cuatro tiras de cuatro viñetas) en la que Green hace un listado, casi una taxonomía gráfica, de las “formas” que Binky experimentó para aliviarse, por lo menos temporalmente, de su desorden obsesivo compulsivo con el sexo y la religión: “Cerveza / Bromas / Velocidad / Crimen / Masoquismo / Novelas de Hesse / Amor obsesivo / Protesta / Yoga / Zen / Marihuana / Misticismo / Psiquiatría / Pintura / Blues / Ácido” (35).



Binky Brown conoce a la Virgen María (35:1)

Esta dualidad entre leyendas en tercera persona (“el púlpito omnisciente del autor”,²⁹⁹ en palabras del propio Green) y viñetas delirantes que domina toda la obra tiene el propósito de manifestar las contradicciones mentales de aquellos que, como Green, han padecido desórdenes obsesivo compulsivos. “Esta doble visión”, afirma el autor, “es plasmada en la historieta, combinando palabras e imágenes. Unas veces, el texto narrativo contradice la acción

²⁹⁹ Green, “Epílogo”, *Binky Brown*, IV.

mostrada en las imágenes, y otras las clarifica.³⁰⁰ Por efecto de su representación narratográfica, Green pretende comprender su padecimiento, casi indistinguible de su propia identidad. Influenciado por la lectura de *El hombre y sus símbolos* de Carl Gustav Jung, Green “emprende un viaje único y transformador a través” de toda su vida, un viaje de “individualización”.³⁰¹

Green es un autor de su época. En contraste con la generación de sus padres, que pasaron por la Gran Depresión, la guerra y la carencia, la de los *baby boomers* (o Generación Yo, como la nombrara el escritor y periodista estadounidense Tom Wolfe) es una generación más sensible a la enunciación de su identidad. Finalmente, ésta es la generación a la que pertenecen Robert Crumb y Justin Green, así como otros autores fundamentales que comenzaron a trabajar en esa misma época: Art Spiegelman y Harvey Pekar.

Quizá lo que primero impresionó a Crumb y a Spiegelman del trabajo de Justin Green fue su cualidad confesional, pero lo que resultó más determinante de este encuentro fue el descubrimiento de la posibilidad de representar episodios del pasado de la propia vida. Dice Spiegelman, y no le falta razón, que

Inventar un género no es poco. [...] Ahora parece obvio que los cómics pueden plasmar una gran intimidad, pero, antes de que apareciera [*Binky Brown conoce a la Virgen María*], se esperaba que los historietistas mantuvieran controladas sus psiques y sus historias personales...³⁰²

La aportación de Green es doble: por una parte, su trabajo representa una transgresión temática, al colocar la propia vida y, sobre todo, la propia mente enferma, en el centro del relato; por otro lado, el trabajo de Green implica una ambición formal poco común en la época: Green descubriría que la extensión de la historia afectaba directamente las posibilidades expresivas de la narrativa gráfica. Es claro que se pueden hacer buenas o malas historias con pocas o muchas páginas, pero el espacio del que se disponga para contar algo sí que

³⁰⁰ Green, “Epílogo”, *Binky Brown*, IV.

³⁰¹ Green, “Epílogo”, *Binky Brown*, VI.

³⁰² Spiegelman, “Introducción”, en *Binky Brown*, de Green, I.

orienta las consideraciones narrativas y estéticas de la obra, en especial en un lenguaje espaciotópico como el cómic.

Lo más interesante de Green (así como de sus contemporáneos Nakazawa y Spiegelman) es que sus ejercicios de autorrepresentación fueron hechos, con sus variantes, en una modalidad retrospectiva. En pocas palabras, se trata de los primeros trabajos autobiográficos en el cómic desde *The Four Immigrants Manga*, de Kiyama, publicado cuatro décadas antes.³⁰³

EL YO PRESENTA AL YO

Cuando Joyce Brabner, lectora de *American Splendor* (una serie de cómics anuales iniciada en 1976 y terminada en 2008), conoció Harvey Pekar, creador, escritor y personaje de la serie, le dijo que no sabía si luciría como un joven Marlon Brando o como un hirsuto gorila.³⁰⁴ En cada número de *American Splendor* trabajaban por lo menos cuatro dibujantes. Las historias casi siempre giraban alrededor de la gris existencia de Harvey Pekar (1939-2010), hijo de judíos avicindados en Cleveland, Ohio. Él hacía los “guiones” de manera poco convencional: trazaba la distribución de los márgenes de las viñetas, dentro de estos márgenes dibujaba monigotes de palos y círculos acompañados de extensas leyendas y globos de diálogos. Cada historia de Pekar es un fragmento de su propia vida como archivista de un hospital, misántropo consumado, coleccionista de discos de jazz y blues, y eventual crítico musical. Sin embargo, la autoría de su propia imagen gráfica no le pertenece. Cada dibujante lo delineaba de manera distinta. Como lo escribe Joseph Witek: “Harvey Pekar es muchas personas”.³⁰⁵

³⁰³ Con excepción de Shinji Nagashima, *Mangaka Zankoku Monogatari [The Harsh Story of a Manga Artist]* (Tokio: Shogakukan, 1976), publicado originalmente entre 1961 y 1964.

³⁰⁴ *Esplendor americano [American Splendor]*. Dir. Shari Springer Berman, Robert Pulcini. Act. Paul Giamatti, Shari Springer Berman, Harvey Pekar. Estados Unidos: Good Machine, Dark Horse Entertainment, 2003.

³⁰⁵ Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989), 137.

Las diferencias entre las versiones de Pekar no son sólo estilísticas. El escritor es cómplice, pero también alteridad insalvable para el dibujante. Y viceversa. Hay entre los colaboradores de *American Splendor* una exploración inacabada para hallar a Pekar, su identidad única, pero también su condición de hombre común, semejante a tantos otros. Pero el estilo condiciona la representación del Yo. *American Splendor* es relato en primera persona, diario y memoria de lo cotidiano y lo baladí. Pero, de nuevo, la circunstancia gráfica de esta narrativa problematiza los límites de la autorrepresentación. Pekar es el mismo, hay coherencia autobiográfica en sus palabras y en sus historias. Después de todo, *American Splendor* es Pekar contándose a sí mismo, y más que contándose, confesándose, de manera desvergonzada y honesta. Pero esta coherencia no aplica a la parte gráfica.



American Splendor, 1: Robert Crumb, "A Fantasy" (2:8) / *American Splendor*, 2: Greg Budgett y Gary Dumm, "Guerrilla Theatre. On the Corner" (1:2) / *American Splendor*, 2: Brian Bram, "May 4-5, 1970", 2 (10:2)

Bajo la mirada de Robert Crumb, Pekar se vuelve desaliñado, retorcido, demencial y más jorobado;³⁰⁶ cuando Greg Budgett y Gary Dumm lo dibujan a cuatro manos, las líneas se relajan, las ojeras casi desaparecen, el contraste entre negros y blancos es más decisivo, y el gesto logra sugerir un temperamento melancólico;³⁰⁷ Brian Bram, por su parte, elimina sombras y marcas, sus ojos son serenos, aunque las líneas parecen más nerviosas, quizá menos virtuosas que

³⁰⁶ Crumb, "A Fantasy", *American Splendor*, 1 (1976).

³⁰⁷ Harvey Pekar, Greg Budgett y Gary Dumm, "Guerrilla Theatre. On the Corner", *American Splendor* 2 (1977).

las de sus compañeros colaboradores.³⁰⁸ Si hablamos de autorrepresentación en el cómic, la autoría puede ser un asunto más complicado de definir que en otros lenguajes.

La primera problemática a la que nos enfrentamos surge cuando se trata de trabajos colaborativos como *American Splendor*:

Pekar es el autor [de *American Splendor*] si continuamos privilegiando lo lingüístico a toda costa, pero el grado en el que tiene control o no sobre los aspectos visuales de sus cómics (las imágenes y sus relaciones) sugiere la posibilidad de deslizamiento o incertidumbre en nuestra habilidad para identificar a Pekar (como sujeto de los cómics) como el único autor de las imágenes.³⁰⁹

La multiplicidad de involucrados en la realización de un cómic colaborativo, por supuesto, no llega a ser tan radical como la que suele darse en el cine (el listado interminable de los créditos finales del cine industrial o independiente lo atestigua). En el otro extremo, tenemos la posibilidad del ejercicio puramente individual de la escritura del Yo, ejercicio al que no deberíamos considerar paradigmático. Aunque las obras colaborativas están basadas en la interacción de todos los involucrados en su producción, “aún están hechas por individuos con objetivos narrativos que hacen referencia a sus intenciones”, como dice Jim Lane para el caso del documental autobiográfico.³¹⁰ A esto se le llama valor de identidad, que ciertamente opera de maneras distintas dependiendo del lenguaje que se use y de las intenciones que dirijan la ejecución de los códigos del mismo.

Recordemos: para que el pacto autobiográfico se complete, según Lejeune, debe existir unidad entre narrador, autor y personaje (esto sólo aplica en la autobiografía tradicional, acotaría Arturo de Toro)³¹¹. Como lo señala Luz Elena Herrera Zamudio:

³⁰⁸ Pekar y Brian Bram, “May 4-5, 1970”, *American Splendor* 2 (1977).

³⁰⁹ Thomas A. Bredehoft, “Style, Voice, and Authorship in Harvey Pekar’s (Auto) (Bio)Graphical Comics”, *College Literature* 38, núm. 3: Visual Literature (verano, 2011), 98.

³¹⁰ Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, 31.

³¹¹ Arturo de Toro, “Meta-autobiografía” / “Autobiografía transversal” postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: Alain Robbe-Gillet, Serge Doubrovsky, Assia Djébar, Abdelkebir Khatibi y Margarita Mateo (conferencia mecanuscrita, s. f.), 15.

En el análisis cinematográfico la identificación entre autor y personaje a través de la homonimia se complica, pues en el caso de la literatura, el nombre tiene un protagonismo que, en cine, comparte con la imagen del actor que encarna al personaje.³¹²

Pero en los lenguajes visuales, en específico el cine, se puede sustituir la homonimia con la semejanza formal, de tal manera que:

Estos puntos de vista de la cámara, aunque heterogéneos en cuanto a tomas individuales, son atribuidos de manera retroactiva a la autoridad de alguien dentro del mundo de la película. [...] Los puntos de vista son atribuidos a un *cuerpo*.³¹³

En el cine, el cuerpo puede ser el del director de la autobiografía o el de un actor que lo representa. De cualquier modo, en palabra de Lejeune, en “la autobiografía resulta indispensable que el pacto referencial sea *establecido* y sea *mantenido*: pero no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto”.³¹⁴

A menos de que se trate de una fotonovela, en la práctica del cómic se ha privilegiado históricamente el dibujo, lo que no impide, pero sí complica la asignación del acto autobiográfico a un cuerpo. Las tres manifestaciones gráficas de Harvey Pekar en *American Splendor* ejemplifican bien este problema. Aunque los Pekar de Crumb, Budgett/Dumm y Bram se asemejan al Pekar físico, en sentido estricto son Pekar distintos. La desemejanza respecto al referente en el cómic no es, sin embargo, un defecto sino una manifestación de su naturaleza como lenguaje. El cómic de la segunda mitad del siglo XX no sólo aprendió a *decir* “Yo”, sino a *decir* “Yo vi”. La representación del cuerpo en el cómic autobiográfico puede ser leída, sin importar que dibujante y escritor no sean la misma persona, como estrategia de autoconocimiento y como procedimiento de transmutación de la identidad en alteridad, y viceversa.

³¹² Luz Elena Herrera Zamudio, “La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna” (tesis de Doctorado en Historia del Cine, Universidad Autónoma de Madrid, 2007), 52.

³¹³ Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, 30.

³¹⁴ Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 77.

Como lo describe Lejeune cuando compara el autorretrato escrito con el pictórico:

El autorretrato escrito tiende a exponer a los otros aquello que por definición se les escapa de mí: el autorretrato pintado tiende a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente, mi rostro, que todo el mundo conoce mejor que yo.³¹⁵

En el número 4 de *American Splendor*, publicado en 1979, aparece una historia de siete páginas titulada “The Young Crumb Story”,³¹⁶ con arte de R. Crumb. La historia se remonta a 1962, diecisiete años en el pasado, cuando Pekar y Crumb se conocen una noche en la casa de otro coleccionista de discos. En esa misma ocasión, Pekar entra en contacto con el trabajo de Crumb y queda fascinado. Además de los discos, los une el gusto por los cómics. Crumb se encuentra con el éxito, primero como dibujante de American Greetings y luego como artista *underground*. Crumb se muda a San Francisco, pero realiza de vez en cuando algunos viajes a lo largo del país. Cuando pasa por Cleveland en 1971 y 1972, Crumb se hospeda con Pekar y su primera esposa, que han comenzado a llevarse mal, lo que derivará en un divorcio poco tiempo después. En 5:6, un desgarrado Pekar con las manos en los bolsillos del pantalón y la camiseta rota, dice: “Esto realmente me hizo sentir terrible, ya que habíamos estado juntos por mucho tiempo y habíamos pasado algunos buenos momentos. Estaba realmente solo”.

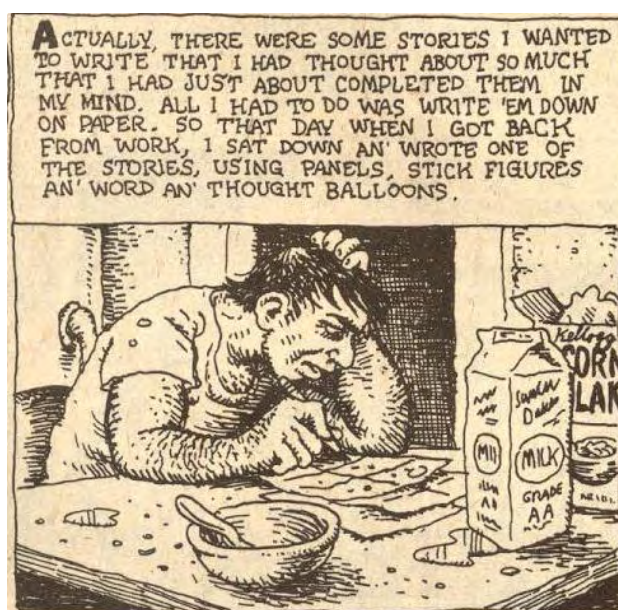
En este punto del cómic hay una desviación: pasa de ser una historia sobre Crumb contada por Pekar y dibujada por Crumb, a ser una historia sobre Pekar contada por Pekar y dibujada por Crumb. Por supuesto, en el cómic el verbo “dibujar” cumple una función narrativa, más que ilustrativa. De tal manera que esta función narrativa es compartida por escritor y dibujante, cuando se trata de un trabajo en colaboración. Pekar es consciente de esta circunstancia, de sus limitaciones y de lo que él podría aportar a la narrativa gráfica.

³¹⁵ Lejeune, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, 16.

³¹⁶ Pekar y Crumb, “The Young Crumb Story”, *American Splendor* 4 (1979).

En sus carencias estaría su fuerza: sin habilidad para dibujar, escribiría historias para que otros las dibujaran; sin dinero, sin porvenir, sin una vida excitante, convertiría esa mediocridad en la materia de sus narraciones; sin imaginación para inventar o embellecer, contaría exactamente lo que le sucedía a diario, los pequeños percances y los chismes.³¹⁷

En 6:3 de “The Young Crumb Story”, Pekar cuenta que llevaba un par de años pensando en escribir sus propios cómics, “distintos de cualquier cosa hecha antes tanto por historietistas convencionales e historietistas underground”. Un día Pekar regresó del trabajo y se puso a escribir a mano sobre el papel, dividido en viñetas e ilustrados con monos de palitos. Pekar le mostró sus “guiones” a Crumb y a Bob Armstrong (otro historietista), y ambos aceptaron dibujarlos. Crumb y el resto de los dibujantes que trabajaron en *American Splendor* partían de bocetos gráficos elementales realizado por Pekar.



“The Young Crumb Story” (6:4)

La narrativa visual del cómic depende de la capacidad del escritor y del dibujante para contar, de la misma forma que la apariencia de cada viñeta surge de la mente de ambos colaboradores. En narrativa gráfica, por lo menos en

³¹⁷ Antonio Muñoz Molina, “In memóriam, Harvey Pekar”, *El País* (24 de julio, 2010): disponible en http://elpais.com/diario/2010/07/24/babelia/1279930337_850215.html

proyectos tan personales como *American Splendor*, la autoría abarca todos los aspectos de la obra, aunque haya labores específicas para escritores y para dibujantes. Al final, aunque el dibujante sea el responsable del dibujo, no se puede decir que sea el autor total de todo lo relacionado con lo visual; de la misma manera, el escritor es sólo parcialmente autor de la historia narrada. Quizá lo único que le pertenezca enteramente a Pekar sea su vida y, por supuesto, la anécdota, es decir, el hecho crudo carente de tramado, en una fase prenarratográfica.

Como sea, es innegable que la mente constante a lo largo de toda esta larguísima serie es Harvey Pekar. En ese sentido, su autoría es preeminente sobre la obra, pero sólo en conjunto, como proyecto creativo de largo alcance. En cada una de sus partes, por el contrario, su autoría no es tan clara. Como sucede en 7:6, Pekar nota, en un comentario metanarrativo, la rareza de la forma en que ha construido su relato: “Hombre, esto es raro... Empecé a contarles sobre cómo era Crumb antes de volverse famoso. Entonces empecé a contarles sobre mí... Entonces empecé a hablar sobre el destino...”. La historia del joven Crumb es la del joven Pekar. Ambos se cuentan la historia de sí mismos y de los otros.

Más allá de la cuestión de la autoría, la radical propuesta de Pekar es seguir y expandir la escuela de Justin Green y su vocación por lo patético y lo insignificante. Green inserta al Yo en el cómic, Pekar le da continuidad a través de un proyecto de representación de la vida diaria del hombre común y corriente. Por supuesto, en retrospectiva Pekar no parece de ninguna manera común y corriente, pero esta idea, a la vez estética y ética, se instala en el núcleo de *American Splendor*. Es claro el enfrentamiento contra el cómic dominante: la obra de Pekar es una respuesta más a las “metanarrativas masculinas de los cómics industriales de superhéroes”,³¹⁸ organizadas muchas veces en función del *fandom* predominantemente masculino. Aún hoy, después de décadas de autores, personajes, historias, intervenciones creativas, actualizaciones y

³¹⁸ Ana Merino, “Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in MAUS”, *Transatlantica. Revue d’Études Américaines* 1 (2010), párrafo 2.

algunos tratamientos propositivos, los “en su mayoría superhéroes masculinos aún ofrecen un rango muy limitado de acciones/prácticas de género, muchas de las cuales re-presentan los ideales (actuales) de la masculinidad”.³¹⁹ Como lo notaba Pekar en una entrevista que concedió en 1993 a Gary Groth para *The Comics Journal*: “La autobiografía no tiene esa clase de fans, no tiene el tipo de lectores que exige ciertos tipos de héroes, que se aparezca una rubia en la página 35, tú sabes, cosas como ésa”.³²⁰

VIAJE AL CORAZÓN

Tenemos dos condiciones a partir de las cuales podemos explicar el surgimiento y consolidación del cómic autobiográfico después de la década de 1960. Por una parte, una condición propia de la práctica del lenguaje del cómic: la exploración de la autorrepresentación y la narrativa del Yo; por otro lado, una condición no ajena, pero si paralela a la práctica de la historieta: la ascensión del testimonio y el creciente interés por el pasado reciente, en específico el pasado de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, en la cultura histórica (lo que incluye, como vimos en el capítulo 2, tanto el ámbito académico como el de los medios masivos y el arte). Estas condiciones permitieron la existencia en los sesenta y setenta de narradores gráficos como Crumb, Green, Nakazawa, Spiegelman y Pekar, que hicieron de la autobiografía, la autorrepresentación íntima, la confesión, el testimonio del trauma y, en una palabra, la memoria, su modo discursivo principal.

Pekar formó parte, desde su virtual aislamiento en Cleveland, de un grupo de artistas comprometidos con la búsqueda de la ampliación de las posibilidades narrativas, estéticas y cognoscitivas del lenguaje del cómic. Igual que él, autores como el mismo Crumb, Spain Rodriguez y Will Eisner lo habían

³¹⁹ Anna-Maria R. Covich, “Alter/Ego: Superhero Comic Book Readers, Gender and Identities” (tesis de Maestría en Estudios de Género, University of Canterbury, 2012), 3.

³²⁰ Pekar, “Harvey Pekar Interview”, *The Comics Journal* 162, entrevista Gary Groth (octubre, 1993), 38.

hecho antes y lo siguieron haciendo después. Crumb regresó constantemente a los orígenes de sus obsesiones sexuales y sociales en historias como “Lap o’ Luxury” (1978),³²¹ “My Troubles With Women” (1983),³²² “Dumb” (1994)³²³ o “Walkin’ the Streets” (2004).³²⁴ Por su parte, *Spain* Rodriguez (Buffalo, New York, 1940-2012) fue uno de los colaboradores habituales de *Zap Comix*, revista en la que publicó historias autobiográficas o semificcionales como “Field Meet” (1974),³²⁵ “Hard-Ass Friday Nite” (1983)³²⁶ y “Fissure’s Jacket” (1994)³²⁷ acerca de su vida como miembro de una pandilla de motociclistas en la década de 1950. Éstas y otras historias fueron compiladas *My True Story*, de 1994.³²⁸

Will Eisner (Brooklyn, 1917 - Lauderdale Lakes, 2005), a su vez, supo sortear los cambios en la industria del cómic estadounidense desde la década de 1930 y se mantuvo vigente hasta principios del siglo XXI. A él se le atribuye la popularización del término “novela gráfica”. En muchas de sus obras claves, como *Contrato con Dios* (1978),³²⁹ Eisner manifestó un interés por la historia y la sociedad judía en Estados Unidos, aunque fue en *El soñador* (1986)³³⁰ y en *Viaje al corazón de la tormenta* (1991)³³¹ donde destapó su faceta autobiográfica. En estas dos obras Eisner echó mano de *alter egos* (bastante transparentes, eso sí) para contar sus inicios como historietista y su experiencia en la Segunda Guerra Mundial, respectivamente. En su introducción de 1990 a *Viaje al corazón de la tormenta*, Eisner escribe:

Cuando empecé a trabajar en este libro, pretendía relatar una experiencia novelada estrechamente relacionada con ese clima [el de la Segunda Guerra Mundial], pero al final se convirtió en una autobiografía casi sin disfraz. En este tipo de obra, la realidad y la ficción se ven mezclados con el recuerdo

³²¹ Crumb, “Lap o’ Luxury”, *Zap Comix* 9 (1978), 2-11.

³²² Crumb, “My Troubles With Women”, *Zap Comix* 10 (1983), 32-41.

³²³ Crumb, “Dumb”, *Zap Comix* 13 (1994), 14-23.

³²⁴ Crumb, “Walkin’ the Streets”, *Zap Comix* 15 (2004), 4-13.

³²⁵ *Spain* Rodriguez, “Field Meet”, *Zap Comix* 8 (San Francisco: Print Mint, 1974).

³²⁶ Rodriguez, “Hard-Ass Friday Nite”, *Zap Comix* 10 (San Francisco: Last Gasp, 1983).

³²⁷ Rodriguez, “Fissure’s Jacket”, *Zap Comix* 13 (San Francisco: Last Gasp, 1994).

³²⁸ Rodriguez, *My True Story* (Seattle: Fantagraphics Books, 1994).

³²⁹ Eisner, “Cookalein”, en *Contrato con Dios y otras historias de Nueva York* (Barcelona: Norma Editorial, 1997).

³³⁰ Eisner, *El soñador* (Barcelona: Norma Editorial, 1994).

³³¹ Eisner, *Viaje al corazón de la tormenta* (Barcelona: Norma Editorial, 1999).

selectivo y acaban formando una realidad específica. Acabé confiando en la autenticidad de la memoria visceral. (3)

El trabajo autobiográfico de Eisner, como lo indica Lan Dong, “se aleja de los cómics confesionales [...] tanto como de las narrativas del trauma y la crisis [...] combinando con efectividad su vida personal con la vida de un dibujante en general”.³³² Además, encuentra soluciones gráficas para representar el paso del tiempo y el recuerdo del pasado. Por ejemplo, en la página 7 de *Viaje al corazón de la tormenta*, Eisner dibuja tres viñetas apaisadas que describen cómo un escenario del presente puede “disparar” un acto de memoria. En términos de Siegfried S. Schmidt: “Ya que los rendimientos del recuerdo pueden tener las más diversas razones (disparadores), el olvidar puede también ser equivalente a la ausencia de ocasiones para recordar”.³³³ Es 1942 y Willie (avatar de Eisner) mira ensimismado a través de la ventanilla del tren militar en el que soldados del ejército estadounidense son trasladados a un campo de entrenamiento. Sus compañeros de asiento hablan de la guerra y Willie ve un camión de mudanzas en 7:2. La ventanilla se convierte en una nueva viñeta que enlaza la memoria de Willie con el pasado. Recuerda 1928 (que aparece en un calendario detrás de la figura de su madre), cuando se mudaron al Bronx. El camión de mudanzas se mantiene en la imagen, es decir, el presente se encima con el pasado. Ocupan el mismo espacio, el de la memoria de Will Eisner.

³³² Lan Dong, “Thinly Disguised (Autobio)Graphical Stories: Will Eisner’s *Life, in Pictures*”, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 29, núm. 2 (2011), 17.

³³³ Schmidt, “Investigaciones sobre la memoria”, 316.



Viaje al corazón de la tormenta (7)

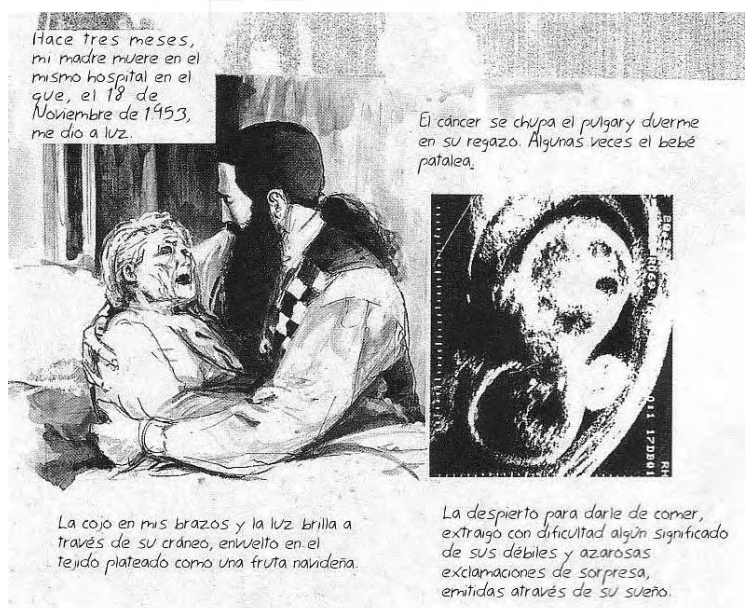
Los casos de Pekar, Crumb y Green, por un lado, y Nakazawa, Eisner y Spiegelman, por el otro, representan las dos tendencias principales que seguirá la narrativa gráfica de la memoria en la segunda mitad del siglo XX. Dong considera que Spiegelman y Eisner siguen diferentes caminos, ya que aquél claramente articula sus relatos en función de un trauma. No estoy de acuerdo con que la motivación y método de trabajo de Eisner y Spiegelman sean tan distintos. Recordemos: que una función domine el discurso autobiográfico no cancela cualquier otra función. En ocasiones el personalísimo relato confesional (por ejemplo, en *Viaje al corazón de la tormenta*), se puede relacionar con acontecimientos históricos de dimensiones más amplias.

El cómic autobiográfico presenta oportunidades para entender la forma en que los creadores de cómic recurren a fuentes diversas, como las memorias propias o ajenas (como Nakazawa y Spiegelman) y el testimonio oral (como lo hace Sacco en su cómic-periodismo), para estructurar un relato original y

personal sobre pasado. Las líneas de convergencia entre la narrativa gráfica, la memoria y el Yo no son herméticas. Sucede de manera constante que la reconstrucción personal de la memoria se encuentra atravesada y, a veces, condicionada por los vestigios del pasado para la representación de contextos históricos mayores, circunstancia que lleva a los autores a hablar de generalidades históricas.

Esto sucede, por poner un ejemplo, en *El amnios natal*, de Alan Moore y Eddie Campbell.³³⁴ El maestro inglés de la escritura de cómics colaboró de nuevo con el dibujante escocés Eddie Campbell (con quien antes hizo *From Hell*, cuyo capítulo cuarto analicé antes en este estudio) para realizar una críptica autobiografía de cincuenta páginas. Esta obra es una adaptación de la lectura de un texto realizada por Moore en Newcastle, en 1995. Como sucedió con Nakazawa en 1966, la muerte de su madre desató en Moore un interés autobiográfico que articuló primero por escrito y luego, con ayuda de Campbell, con imágenes. *El amnios natal* es uno de los trabajos más experimentales de Moore, su narrativa de sí mismo se adivina casi como mensaje secreto entre constantes digresiones textuales o visuales. Moore y Campbell establecen pronto una lógica sincrónica de los acontecimientos del pasado y los del presente. En 1:2 vemos a Moore abrazando a su madre que morirá en el mismo hospital donde lo dio a luz en 1953; 1:3 es un ultrasonido que de inmediato relacionamos con un bebé, pero su sentido como imagen es retado por el texto de Moore que hace personaje al cáncer que mató a su mamá.

³³⁴ Moore y Campbell, *El amnios natal* (Madrid: La Factoría de Ideas, 2000).



El amnios natal (1:2-3)

Moore cuenta que después del entierro de su madre vació cajas de zapatos donde halló, entre talismanes, manuales, sellos y medallas, los restos de la membrana amniótica de su abuela: “Andrajoso en los bordes, un mapa de interiores perdidos, continentes primigenios. Sobre su hálito de pergamino, el diario de mareas más antiguas” (2). Entonces el relato se remonta a tres milenios en el pasado: aparecen los habitantes originales de Newcastle, luego vienen el emperador Adriano y su muralla, la guerra civil, el siglo III... hasta que la muralla se convierte en una calle, Westgate Road, que un Moore chamánico señala en un mapa. La de Inglaterra, según Moore, es una historia trágica, una caída que nos lleva de la Edad de Hierro a la industrialización del siglo XIX y a la corporativización del XX, con su arquitectura homogénea y logotipos de McDonald’s como “vasto y definitivo empapelado de Inglaterra” (6). Más adelante, Moore regresa al autorretrato de su personalidad, a su infancia, el momento en que adquirió el lenguaje: “Arrinconados en callejones sin salidas de cubos de basura, el lenguaje de un mundo más amplio está sobre nosotros” (32). Como la membrana amniótica de su abuela, la escritura narratográfica y autobiográfica de Moore es un diario personalísimo “de mareas más antiguas”. La historia colectiva es decodificada para su inserción en el relato autobiográfico de Moore, que define su identidad en contraposición “al

vasto y definitivo empapelado de Inglaterra”. La memoria y la historia establecen mutuas afectaciones en *El amnios natal*. Sus ámbitos no son islas de sentido.

Bajo las definiciones que propuse en el capítulo 2 de este estudio, la narrativa gráfica de Pekar, Crumb y Green es claramente confesional, pues éstos dirigen su interés hacia adentro, en una enunciación *ritualizada*. Como lo indica Puertas Moya:

la tarea del autobiógrafo contemporáneo consiste en recordar no sólo su vida interior sino ir aún más allá: interpretar su vida oculta, sus emociones, sus obsesiones y manías, el subconsciente sobre el que ha edificado, reprimiéndolo y hurtándolo a la vista de los demás, la vida pública, exterior, superficial.³³⁵

Por su parte, autores esencialmente testimoniales como Nakazawa, Spiegelman y Sacco, como veremos más adelante a profundidad, nos permiten entender los continuos ensamblajes entre la memoria y la historia, entre lo individual y lo colectivo. En este sentido, Eisner y Moore se encontrarían más cerca de la vocación testimonial de Spiegelman, Nakazawa y Sacco que de la confesional de Green, Crumb y Pekar. Quizá los relatos autobiográficos de Eisner y Moore no surgieron a partir del trauma y de la tragedia histórica, pero sí de un interés genuino por entender, además de su personalidad, su época y su tiempo. Procedieron Eisner y Moore, como Nakazawa y Spiegelman, en un vaivén que los llevó de lo íntimo y personalísimo a lo social y colectivo.

Tenemos, entonces, dos modalidades de relatos de memoria en el cómic: la confesional y la testimonial. Ambas se desarrollaron a ritmos distintos en la segunda mitad del siglo XX y explotaron de manera definitiva en los primeros quince años del XXI.

LOS CONFESIONALES

³³⁵ Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX*, 333.

Además de los ya mencionados Green, Crumb y Pekar, la tradición autobiográfica confesional en el siglo XX fue cultivada por autores notables desde ámbitos y entornos de producción diversos.

Tenemos, por ejemplo, artistas que han mostrado un comprensible interés en contar al público las condiciones de su trabajo como narradores gráficos. Pienso en dos autores separados en el tiempo y el espacio, como lo son el japonés Shinji Nagashima (Tokyo, 1937-2005) y el escocés Eddie Campbell (que ya mencioné antes). Nagashima es el autor de *The Harsh Story of a Manga Artist* (llamada también *The Cruel Story of a Cartoonist*). En este manga, seriado entre 1961 y 1964, Nagashima cuenta las aventuras (y desventuras) cotidianas de un mangaka, el propio Nagashima, en su búsqueda del reconocimiento profesional.³³⁶ Por su parte, Alec MacGarry es el *alter ego* del escocés Campbell. Sus historias comienzan en 1980, cuando Alec no es más que un vago que pasa su tiempo en las cantinas. Poco a poco, conforme Alec se convierte en un narrador gráfico, se vuelve importante en el relato el tema de la condición del artista. En español, Astiberri publicó *Alec* en dos tomos en 2010.³³⁷

Temas comunes en las autobiografías en cómic de las últimas tres décadas del siglo XX son las infancias sencillas y, en general, la vida cotidiana, asuntos pasados de largo por las grandes épicas narratográficas comerciales, llenas de niños con destinos maravillosos y héroes con dones inauditos. Incluso en lugares sin una tradición narratográfica importante como Malasia, encontramos ejemplo de esto en el artista Mohammad Nor Khalid, alias *Lat* (1951). *Lat* es autor de *The Kampung Boy* (1979) y *Town Boy* (1981), dos cómics sobre su infancia y su adolescencia, respectivamente.³³⁸

La influencia paródica de *MAD* permitió que un autor como Jim Valentino (New York, 1952) comenzara su carrera como historietista realizando,

³³⁶ Shinji Nagashima, *Mangaka Zankoku Monogatari [The Harsh Story of a Manga Artist]* (Tokio: Shogakukan, 1976).

³³⁷ Eddie Campbell, *Alec*, 1. *Cómo ser artista* (Bilbao: Astiberri, 2010) y *Alec*, 2. *La musa muerta* (Bilbao: Astiberri, 2010).

³³⁸ *Lat* (Mohammad Nor Khalid), *Kampung Boy* (New York: First Second Books, 2006) y *Town Boy* (New York: First Second Books, 2007).

en 1983 (en *Cerebus* # 56 y # 57) una serie titulada *normalman*, que no es sino una puesta de cabeza de la mitología básica de Superman. En *normalman* un hombre común debe vivir en un planeta habitado sólo por gente con superpoderes. Su sensibilidad por lo cotidiano pronto llevará a Valentino a realizar una serie autobiográfica que titulará *Valentino* (1985-1987). En 1997, Image Comics publicó estas historias como *Vignettes. The Auto-Biographical Comix of Valentino*.³³⁹ En los mismos años ochenta, Jim Woodring (Los Angeles, 1952) comenzó a autopublicar *Jim*, que es una suerte de diario de escritura automática en el que Woodring llegó a explorar de manera surrealista, a tono con las posibilidades planteadas por la autoficción en la literatura, algunas experiencias de la infancia y de su pasado como alcohólico.³⁴⁰

Ya en la década de 1990, la editorial Drawn & Quarterly publicó en tres tomos *Peepshow*, una serie de cómics autobiográficos, de la autoría del estadounidense Joe Matt (Philadelphia, 1963). *Fair Weather*,³⁴¹ el segundo tomo de *Peepshow*, está dedicado a la infancia y la vida familiar de Matt. Mientras tanto, en Europa, Edmond Baudoin (Niza, Francia, 1942) narra cómo en el pequeño mundo de su infancia había lugar para sorprenderse del descubrimiento inesperado de que los otros niños, a diferencia de él mismo y de su hermano, Piero, no dibujaban. *Piero* (1998)³⁴² es una historia cocinada a fuego lento, tanto una evocación de sensaciones como una rememoración de episodios de infancia.

Como parte de la vida cotidiana y la puesta en discurso de la vulnerabilidad del cuerpo, la enfermedad se insertó como tema fundamental de la narrativa gráfica. En 1988, la editorial californiana Renegade Press publicó *The Spiral Cage*, del narrador gráfico inglés Al Davison (Newcastle).³⁴³ Habiendo nacido con espina bífida, en este trabajo Davison cuenta las dificultades que tuvo que sortear para convertirse en dibujante a pesar de su discapacidad y del prejuicio. *The Spiral Cage* puede ser considerado un cómic antecesor (que no

³³⁹ Jim Valentino, *Vignettes: The Auto-Bio Comix* (Berkeley: Image Comics, 2008).

³⁴⁰ Jim Woodring, *The Book of Jim* (Seattle: Fantagraphics Books, 1993).

³⁴¹ Joe Matt, *Fair Weather* (Montreal: Drawn & Quarterly, 2003).

³⁴² Edmond Baudoin, *Piero* (Bilbao: Astiberri, 2007).

³⁴³ Al Davison, *The Spiral Cage* (Long Beach: Renegade Press, 1988).

influencia) de las narrativas gráficas acerca de vidas afectadas por alguna enfermedad: pienso en *Our Cancer Year* (1994), de Harvey Pekar, Joyce Brabner y Frank Stack;³⁴⁴ y *La ascensión del gran mal*, del francés David B., realizado entre 1996 y 2003 (trabajo que comento con amplitud en el siguiente apartado de este capítulo).³⁴⁵

Algunos relatos de infancia y juventud se relacionan, por supuesto, con las experiencias sexuales de los autores. Chester Brown (Montreal, 1960), por ejemplo, sigue la escuela de exposición de secretos sexuales de R. Crumb en *The Playboy* (1992) y *Nunca me has gustado* (1994).³⁴⁶ Ambas historias aparecieron seriadas originalmente en *Yummy Fur* y constituyen la primera etapa autobiográfica del autor (la segunda representada por *Pagando por ello*, un relato de 2011 sobre las experiencias del autor con la prostitución).³⁴⁷ *The Playboy* trata la temprana obsesión de Brown con la famosa revista para adultos. *Nunca me has gustado* es un relato de la adolescencia del autor, que incluye sus primeras relaciones y el recuerdo de la descompuesta salud mental de su madre.

En un tono semejante al de Brown, Peter Kuper (New Jersey, 1958) narra su patético despertar sexual en *Stripped: An Unauthorized Autobiography* (1995). Kuper se autorrepresenta de una forma ridícula como una caricatura de Hugh Hefner, el seductor consumado.³⁴⁸ Por su parte, en el único ejemplo mexicano de cómic autobiográfico en el siglo XX, José Ignacio Solórzano (Guadalajara, 1963), mejor conocido como *Jis* (famoso por crear a El Santos y La Tetona Mendoza en mancuerna con José Trinidad Camacho, *Trino*), publicó en la década de 1990, en Guadalajara, una tira autobiográfica que la editorial Sexto Piso recopiló en 2008 con el título *Diario, 1. Va de nuez*.³⁴⁹ En este libro, *Jis* presenta su día a día en la mejor tradición confesional y exhibicionista: su vida

³⁴⁴ Pekar y otros, *Our Cancer Year* (New York: Four Walls Eight Windows, 1994).

³⁴⁵ Por supuesto, la enfermedad también ha sido tratada en narrativas gráficas recientes como las de Marisa Acocella Marchetto, *Cancer Vixen: A True Story* (New York: Pantheon, 2009) y Miriam Engelberg, *Cancer Made Me a Shallower Person: A Memoir in Comics* (New York: Harper Perennial, 2006).

³⁴⁶ Chester Brown, *The Playboy* (Montreal: Drawn & Quarterly, 2013) y *Nunca me has gustado* (Bilbao: Astiberri, 2007).

³⁴⁷ Brown, *Pagando por ello* (Barcelona: La Cúpula, 2011).

³⁴⁸ Peter Kuper, *Stripped: An Unauthorized Autobiography* (Seattle: Fantagraphics Books, 1995).

³⁴⁹ *Jis* (José Ignacio Solórzano), *Diario, 1. Va de nuez* (Ciudad de México: Sexto Piso, 2008).

de pareja, sus amistades, su proceso creativo, sus momentos de ocio, sus ya clásicas reflexiones metafísicas.

Las mujeres también participaron de esta nueva apertura para representar temas antes considerados prohibidos en los cómics. Trina Robins (Estados Unidos, 1938), Aline Kominsky (New York, 1948), Joyce Farmer (Los Angeles, 1938), Melinda Gebbie (San Francisco), Phoebe Gloeckner (Philadelphia, 1960) y otras autoras publicaron historias en *Wimmen's Comix* (que luego se tituló *Wimmin's Comix*), una antología que se publicó durante veinte años, desde 1972 hasta 1992. En *Wimmen's Comix* era habitual el enfoque autobiográfico en la representación de la vida de las autoras, comprometidas muchas de ellas con el feminismo, la política, la liberación y la diversidad sexual.³⁵⁰ Por cierto, una de las autoras de *Wimmen's Comix*, Aline Kominsky, contrajo matrimonio con R. Crumb. Éste la convencería de trabajar juntos en la autorrepresentación de su vida matrimonial y profesional. El resultado de sus colaboraciones desde 1974 hasta 2003 fue compilado en *¡Háblame de amor!*³⁵¹

En la línea de *Wimmen's Comix*, la estadounidense Debbie Drechsler (1953) dedicó una parte de *La muñequita de papá* (1996)³⁵² a confesar el incesto cometido por su padre contra ella. El resto de la obra lidia, más bien, con episodios aparentemente desconectados de la confesión inicial, pero logra transmitir una sensación de vacío y tristeza, como un eco del traumático episodio del incesto. Por su parte, también en la década de 1990, en *Diario de Nueva York* (1999) la canadiense Julie Doucet (Montreal, 1965) cuenta el año que pasó entre 1991 y 1992 en "La Gran Manzana". Además, narra su primera experiencia sexual y su paso por la universidad a principios de la década de 1980.

La tradición confesional del siglo XX sigue siendo muy practicada en los primeros años del XXI por autores como Hideo Azuma (*Diario de una desaparición*, 2005), Frederik Peeters (*Píldoras azules*, 2001), Craig Thompson (*Blankets*, 2003), Peter Kuper (*No te olvides de recordar*, 2007), Rutu Modan (*Mixed*

³⁵⁰ Trina Robins y otras, *Wimmen's Comix 1* (San Francisco: Last Gasp Eco-Funnies, 1972).

³⁵¹ Aline Kominsky-Crumb y Robert Crumb, *¡Háblame de amor!* (Barcelona: La Cúpula, 2011).

³⁵² Debbie Drechsler, *La muñequita de papá* (Barcelona: La Cúpula, 2004).

Emotions, 2007), Jiro Taniguchi (*Un zoo en invierno*, 2008) y, ¿por qué no?, el último Harvey Pekar (*El derrotista*, 2005).³⁵³

ENFERMO DE MEMORIA

El éxito de *Maus* en la década de 1980 dio pie a una avalancha de cómics autobiográficos que ha parecido aumentar su fuerza con el tiempo. La consolidación del movimiento de la novela gráfica ha llevado a editores y libreros a reconocer el valor expresivo del lenguaje del cómic. Los autores de cómics trabajan hoy la autobiografía con mayor comodidad editorial.

A pesar del éxito de *Maus*, durante el siglo XX tenemos pocos ejemplos de cómics testimoniales, en comparación con la gran cantidad de confesionales. La línea de Nakazawa, Spiegelman y Eisner (en menor medida) encontraría prácticamente sólo dos continuadores notables en Joe Sacco y *David B.* Por ahora, prefiero enfocarme en David B., y en específico en su obra clave: *La ascensión del gran mal*.

La ascensión del gran mal (1996-2003, traducida en inglés como *Epileptic*),³⁵⁴ es la autobiografía del francés David B. (nacido como Pierre-François Beauchard en Nimes, 1959). En *La ascensión del gran mal*, la Guerra de Argelia y la obsesión por la historia enmarcan los sueños y recuerdos del autor francés. Se trata de una memoria personalísima de la infancia y la juventud del autor, articulada alrededor de la epilepsia de su hermano, Jean-Christophe. En el centro de la narración subyace el trauma familiar, mismo que sirve al autor para reflexionar sobre el pasado y encontrar la forma de representarlo gráficamente. No se trata sólo del pasado personal o familiar que su memoria alcanza, sino el pasado de su país y del mundo mismo.

³⁵³ Frederik Peeters, *Píldoras azules* (Bilbao: Astiberri, 2004); Craig Thompson, *Blankets* (Bilbao: Astiberri, 2006); Peter Kuper, *No te olvides de recordar* (Bilbao: Astiberri, 2008); Rutu Modan, *Mixed Emotions* (serie publicada en *New York Times*, mayo-octubre, 2007); Jiro Taniguchi, *Un zoo en invierno* (Tarragona: Ponent Mon, 2009); Harvey Pekar y otros, *El derrotista* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006).

³⁵⁴ David B. (Pierre-François Beauchard), *Epileptic* (New York: Pantheon Books, 2005).

La ascensión del gran mal es contada desde el punto de vista de su autor, *David B.*, y aunque trata de su vida, le da gran importancia a otro personaje: su hermano, Jean-Christophe, víctima de epilepsia. En una especie de narrativa especular, *David B.* establece un paralelismo entre su vida y la de su hermano. El sentido de ambas existencias comienza en un punto semejante, pero termina en la disimilitud. *David B.* nos cuenta la memoria de su identidad, de cómo llegó a ser lo que es *hoy* (entonces, cuando hizo el cómic); esta memoria involucra diversos grados de alteridad respecto a su hermano enfermo, así como respecto al pasado y al mundo de los sueños.

La ascensión del gran mal se estructura como un tejido que, de alguna manera, une campos ajenos. En la imaginación del autor se conjuran la cultura de su época y lugar de enunciación, la suya es una puesta en escena (una narrada, por supuesto) del sujeto de identidad, un sujeto que se inventa conforme se recuerda y recuerda a los otros.

En las primeras páginas de *La ascensión del gran mal*, *David B.* recuerda un episodio de su niñez cuando su hermano se atrevió a dirigirle la palabra a un albañil árabe. El albañil está sentado junto a la construcción, come un pan y lo acompaña con jugo de manzana. Jean-Christophe le pide un pedazo de pan al albañil, luego le pregunta su nombre: Mohamed. Los amigos de *David B.* y Jean-Christophe se alarman y de inmediato etiquetan a Mohamed de “*raghead*”, un término peyorativo que hace referencia al turbante. Es interesante notar que Mohamed trae el cabello descubierto; los niños han recurrido a un catálogo de tipos para fabricar una imagen del extraño, confirmarlo en su extrañeza. Pero *David B.* y su hermano ignoran a sus amigos, comen el pan que les comparte Mohamed, también beben de su jugo de manzana (13-14).

El punto de vista de *David B.* y Jean-Christophe acerca de la extranjería de Mohamed tiene que ver con su ámbito más cercano de conocimiento del mundo, el familiar: “ ‘*Raghead*’, una palabra que nunca había escuchado en casa. Mi padre no había prestado servicio en la Guerra de Argelia, pero la había escuchado por ahí” (14). En cinco viñetas, *David B.* cuenta la Guerra de Argelia, o al menos un resumen de ésta, una historia concreta, justo como la entendía y

visualizaba en su niñez. La serie de viñetas es una sugerente visión de la forma en que se puede configurar la cultura histórica, en este caso en un niño de la década de 1960, atento a las circunstancias políticas y sociales de su época, a las que filtra y simplifica en un ejercicio de imaginación netamente infantil a través de las limitadas referencias con las que contaba en aquel momento de su vida.

La memoria y el arte de *David B.* se unen para configurar su identidad como autor y como ser humano, relacionada de manera íntima con la imaginación de un hecho histórico reciente, así como con el encuentro directo con el otro encarnado en la figura de Mohamed.



Epileptic (14)

La rememoración del Yo que narra *David B.* en *La ascensión del gran mal* encuentra su otredad más extrema en el mundo de los sueños y las fantasías infantiles. Ante la incomprensión del mundo adulto (una alteridad más), *David*

B. se refugia en un mundo desconocido y en la posibilidad de descubrirlo y habitarlo. En la infancia de *David B.* casi todo se manifiesta como misterio, una alteridad que lo rodea. Así lo recuerda el autor cuando una mujer les advierte a él y a su palomilla que no deben ingresar a cierta casa: “Cuidado, niños, esa es la casa del diablo” (16). Jean-Christophe niega la existencia del diablo y *David B.* confirma que no tienen miedo. Una puerta se abre al centro de una viñeta, la luz que entra a través de ella nos permite ver al pequeño *David B.* dispuesto a entrar a un cuarto oscuro en cuyas paredes se adivinan las siluetas de cabezas de animales cazados.

Para entonces, *David B.* ya no teme, lo que puede leerse como que ya no es un niño temeroso, enunciación de la identidad a través de la narración de su recuerdo. Para evitar el miedo a lo desconocido, *David B.* recurre al encuentro con la alteridad del mundo de los sueños. Recuerda haber soñado en una ocasión con Anubis, el dios egipcio de la muerte. Éste se ubicaba frente a él, mientras *David B.* lo veía desde su cama, aterrorizado. El niño despertó, pero siguió viendo a Anubis, que poco a poco se convirtió en la silueta del clóset. “Desde entonces, puedo temer a la gente, a la vida, al futuro. Pero ya no temo más a fantasmas, brujas, vampiros, demonios” (17).

El drama de *David B.* va de la mano con la epilepsia de su hermano. La obsesión infantil por las batallas de la historia no tiene tanto que ver con la muerte y la violencia, sino con la posibilidad de ser muchos, la identidad múltiple: “Sigo sin parar, cubriendo páginas enteras con batallas épicas. Es mi propia forma de epilepsia” (19). Las fantasías bélicas del niño *David B.* son reinterpretadas en su memoria como un puente hacia su hermano: “No soy sólo una persona, soy un grupo, una armada. Tengo suficiente furia dentro de mí como cientos de miles de guerreros. Relaciono las convulsiones de mi hermano a esta furia. ¿Qué caballo lo lleva?” (20).



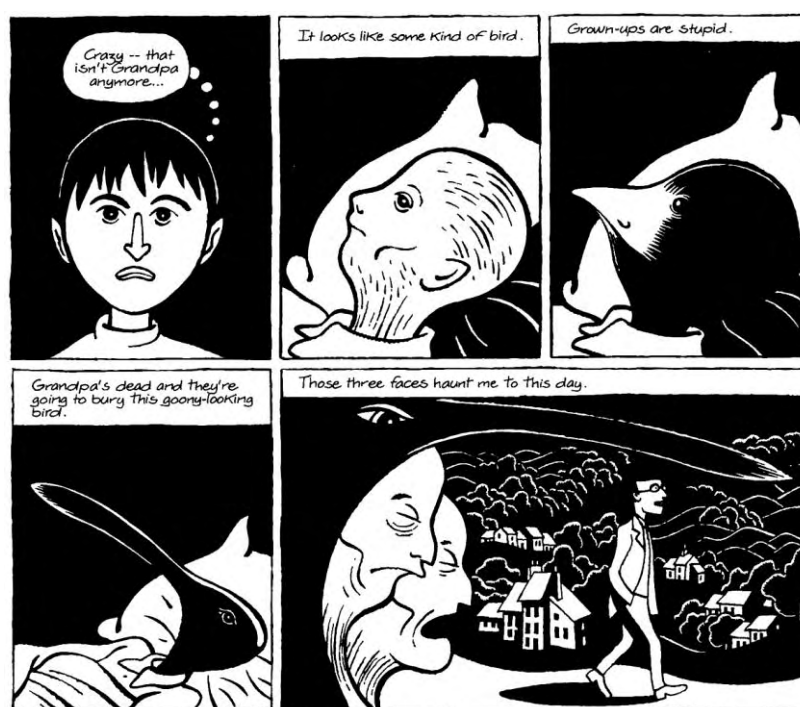
Epileptic (20:1)

A fin de cuentas, la alteridad fundamental en la definición de la identidad de *David B.* es su hermano, Jean-Christophe. A los juegos y vagancias de la infancia, les siguen nuevas relaciones entre hermanos, propias de la adolescencia. Los encuentros entre los hermanos son cada vez más esporádicas, pues Jean-Christophe se ha mudado para tratar su enfermedad. Cuando se ven en el hogar familiar, *David B.* (quien dice haber dejado atrás ya el nombre de Pierre-François) aprovecha cualquier circunstancia para molestar a su hermano e, incluso, intentar provocarle los ataques que, en la infancia, tanto temía. Cuando su hermano se convulsiona, *David B.* aprovecha para golpearlo, “con el pretexto de detener su convulsión” (178). Se evidencia el asesinato simbólico del doble para dar pie a una nueva identidad, basada en la ficción adolescente de la autonomía.

El psicodrama de *David B.* se transforma en sociodrama al encontrarse las líneas de lo individual con los relatos del pasado colectivo. El encuentro con las convenciones culturales se vuelve tema en *La ascensión del gran mal* cuando muere el abuelo de *David B.* El autor, el memorioso, recuerda que su abuelo murió con la boca abierta (76). Esta información no la conoce de primera mano, es parte del relato familiar que se ha socializado. *David B.* ve a su abuelo poco después de muerto, cuando su cuerpo ya ha recibido algunos cuidados y preparaciones para el entierro. Su boca está cerrada. Así lo han dispuesto quienes prepararon su cuerpo. Esto llama la atención del niño, quien aprende sobre las convenciones sociales de la muerte. *David B.* recuerda haber pensado

entonces que ése que estaba frente a él ya no era su abuelo. La alteridad en juego aquí es la de la muerte y la imposibilidad de ser por siempre el mismo.

La identidad encuentra su principal amenaza en el tiempo y, quizás, en el olvido. en una serie de cuatro viñetas (76:5-8), el abuelo de *David B.*, acostado en la cama, con la cabeza sobre una almohada, comienza a metamorfosearse. El abuelo abre los ojos y su rostro se estira en 76:5. Una leyenda acompaña a la viñeta: "Luce como algún tipo de ave". En la siguiente viñeta, la cabeza del abuelo es ya la de un pájaro de plumas negras, dibujado con cierto grado de naturalismo. Sus ojos son los mismos que tenía cuando era humano. Una leyenda más: "Los grandes son estúpidos". En 76:7, el abuelo ya ha dejado de existir, ha sido sustituido por un pájaro extraño de pico larguísimo, más cercano a una figura surrealista, es un pájaro de sueño. Una leyenda en la parte superior de la viñeta: "El abuelo está muerto y van a enterrar a esta ave estúpida".



Epileptic (76:4-8)

En 76:8, vemos a *David B.* adulto, caminando de perfil con un poblado de fondo. La escena es enmarcada por el pico del pájaro de sueño, que contiene, a su vez, dos rostros de su abuelo: el que nunca atestiguó, con la boca abierta y

aquel que sí vio, con la boca cerrada, listo para ser enterrado. La leyenda es fundamental, aunque se insinúa el sentido de la viñeta: “Esos tres rostros me persiguen hasta hoy”. La palabra usada en la traducción en inglés (*haunt*) es muy sugerente. Hace referencia a estar poseído, embrujado, como una casa habitada por demonios. El proceso que recuerda *David B.* aquí nos indica la maleabilidad de la identidad, que como la conciencia se extiende hacia los demás y hacia lo otro. Los muertos pierden la concreción de lo presente, pero se sobreviven como algo más, como recuerdo, sí, pero también como imaginación, sueño y testimonio. El pasado es siempre otro, diferente, cambiante, incluso extraño. Su presencia, como sea, es esencial en la continuidad de la existencia. Por lo mismo, *David B.* se dibuja caminando, con el mundo bajo sus pies y la memoria de este mundo sobre su espalda.

Como en el caso de *El amnios natal*, de Moore y Campbell, en *La ascensión del gran mal* es posible identificar interrelaciones complejas entre vocaciones que a veces se inclinan por lo confesional y a veces tiran hacia lo testimonial e intenciones discursivas que igual hechan mano de la imaginación y de los sueños como experiencias no necesariamente ficcionales, sino tan verídicas como pueden serlo la existencia del subconsciente y los actos creativos.

LOS NUEVOS TESTIMONIALES

El siglo XXI se ha acercado con mayor decisión a las rutas testimoniales andadas por Nakazawa, Spiegelman, Sacco y *David B.* en el siglo anterior.

Un cómic que sigue el ejemplo de *La ascensión del gran mal* es *Persépolis* (2000-2003),³⁵⁵ de Marjane Satrapi (Rasht, 1969), narradora gráfica iraní vecindada en Francia y amiga cercana de *David B.* Esta obra bien se puede considerar el primer clásico de la narrativa gráfica de la memoria del siglo XXI.

³⁵⁵ Marjane Satrapi, *Persépolis*, 4 tomos (Barcelona: Norma Editorial, 2003-2004).

Incluso se hizo una exitosa adaptación cinematográfica de este cómic en 2007.³⁵⁶ En *Persépolis*, Satrapi narra su infancia y juventud bajo la República Islámica fundamentalista, en tiempo de la llamada Revolución Cultural.

En el primero de cuatro volúmenes, Satrapi da testimonio de su infancia y de su perspectiva de las transformaciones radicales de su país. El segundo volumen tiene como trasfondo la guerra Irán-Irak y sus primeros desencuentros con la vigilancia fundamentalista. En el tercer volumen, Satrapi narra su salida de Irán para ir a vivir a Austria una temporada. Es ahí donde suceden los primeros choques de su identidad con la de los otros. Hay una reformulación del Yo en la voz autobiográfica a partir de su encuentro con la diferencia y las estrategias de adaptación a un nuevo mundo. En este nuevo escenario europeo, Satrapi ha de ejercer en un futuro su oficio de narradora gráfica. La mudanza temporal a Europa en su juventud adquiere mayor sentido como germen de posibilidad de la obra autobiográfica misma. Satrapi dedica el último volumen para narrar su regreso a Teherán, bajo el régimen de los ayatola, para estudiar Bellas Artes.

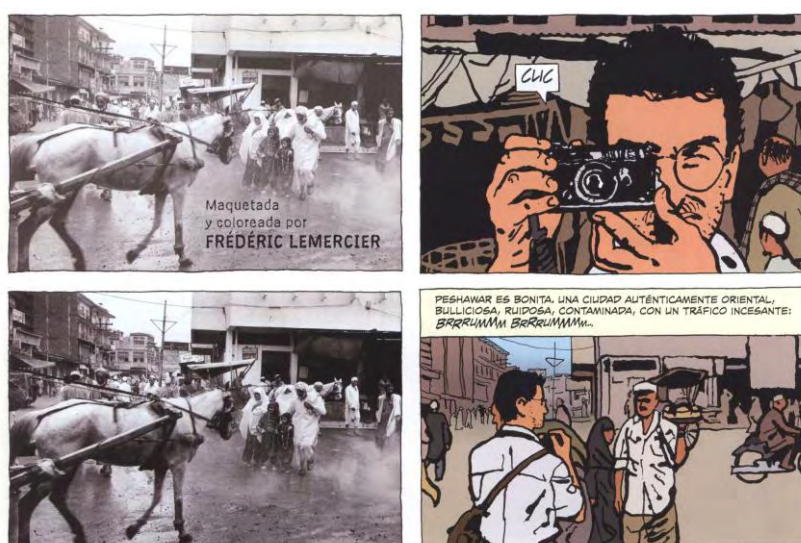
En una exploración cercana a la de Joe Sacco, Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemercier realizan *El fotógrafo* (2003-2006).³⁵⁷ En 1986, el fotógrafo Lefèvre se unió a una expedición de Médicos Sin Fronteras a Afganistán. *El fotógrafo* es un abordaje testimonial de doble filtro: primero las fotografías de la expedición, que luego son traducidas al lenguaje del cómic por el dibujante Guibert. Se trata de una narrativa híbrida, que presenta parcialmente el documento fotográfico a partir del cual se realiza la representación gráfica. De esta manera, se da testimonio no sólo de la dureza de la vida cotidiana en el Afganistán de la década de 1980, sino del proceso mismo de armar una historia con los materiales y lenguajes a la mano.

En la página 6 de *El fotógrafo*, por ejemplo, los autores deciden manifestar la hibridez de su discurso mediante la colocación, en viñetas sucesivas, de los

³⁵⁶ *Persépolis* [*Persepolis*]. Dir. Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi. Act. Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Danielle Darrieux. Francia, Estados Unidos: 2.4.7. Films, France 3 Cinéma, The Kennedy/Marshall Company, 2007.

³⁵⁷ Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemercier, *El fotógrafo*, 3 tomos (Barcelona: Glénat, 2005-2007).

dos lenguajes que sustentan la obra (el fotográfico y el narratográfico). Entre 6:5-8 se recurre a un *montaje* de campo-contracampo que pasa de la imagen fotográfica a la autorrepresentación de Lefèvre como gestor de la mirada y como operador de la cámara fotográfica. Entre 6:7 y 6:8 se altera la naturaleza de la imagen fotográfica en imagen narratográfica, no sólo con ayuda del dibujo y del color, así como de la inserción del testigo en el cuadro, sino por las palabras de una leyenda descriptiva que recurre a la onomatopeya (“BRRRUMMM BRRRUMMM...”) para representar el bullicio del escenario.



El fotógrafo, vol. 1 (6:5-8)

La ascensión del testigo en la cultura mediática en la segunda mitad del siglo XX y la transformación paulatina de las posibilidades de autorrepresentación de las mujeres (como en los casos paradigmáticos, comentados en el capítulo anterior, de las cineastas experimentales Joyce Chopra y Carolee Schneemann, la poeta Anne Sexton, la activista Susan Stern, la líder boliviana Domitila Barrios y las narradoras Maya Angelou, Nicole Brossard, Marguerite Duras, Margarita Mateo y Assia Djebar), al menos en las sociedades occidentales, hicieron posibles discursos autobiográficos como el de Satrapi, que por supuesto no está sola en esta labor. Pensemos, por ejemplo, en Miriam Katin (Hungría, 1943), que en *Por nuestra cuenta* (2006)³⁵⁸ cuenta cómo

³⁵⁸ Miriam Katin, *Por nuestra cuenta* (Tarragona: Ponent Mon, 2007).

ella y su madre, judías, escaparon de Budapest durante la Segunda Guerra Mundial. Es la enunciación de la mirada infantil de la experiencia del nazismo, pero evidentemente construida desde el filtro crítico de la autora adulta. En el cómic hay un momento en Katin recibe una llamada telefónica de su madre cuando empieza a nevar (ambas viven en New York). Madre e hija comparten la memoria de los días fríos que pasaron cuando huían de la muerte en Europa. Pasado y presente se empalman en el discurso de la autobiografía de Miriam Katin.



70

Por nuestra cuenta (70)

Alison Bechdel (Pensilvania, 1960) narra en *Fun Home* (2006)³⁵⁹ una historia familiar, íntima, casi claustrofóbica, aparentemente menos vinculada con la experiencia social del pasado. La historia familiar, sin embargo, es también parte de la historia de la diversidad sexual en los Estados Unidos. Alison cuenta en algún momento qué lecturas, es decir, qué textos de cultura, le ayudaron a entender poco a poco su homosexualidad. Y no sólo la suya, sino la de su padre, un hombre que mantuvo su máscara familiar lo mejor que pudo

³⁵⁹ Alison Bechdel, *Fun Home. Una familia tragicómica* (Barcelona: Reservoir Books, 2008).

hasta el día de su muerte, atropellado por un camión. Bechdel sospecha que la de su padre no fue una muerte accidental, sino un suicidio. La autora parte de esa duda para regresar al pasado familiar, ajustar cuentas con otros tiempos y con otras identidades (incluyendo la de su madre, a quien por cierto dedica, en 2012, *¿Eres mi madre?*).³⁶⁰

Otra obra testimonial importante es *El arte de volar* (2009),³⁶¹ de los españoles Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952) y Kim (Joaquim Aubert, Barcelona, 1941). El autor de la obra no es el mismo personaje principal, pero se trata de una adaptación autobiográfica, construida por Altarriba y Kim a partir de los diarios del padre del primero. Como sucede en *Maus*, en *El arte de volar* se articula una suerte de memoria compartida o colaborativa entre padre e hijo, aquél convertido en fuente de la historia y éste en heredero de la memoria. En la página 15, Altarriba empata su voz narradora con la de su padre suicida como estrategia de confirmación de la veracidad del relato. En la primera viñeta de esa página leemos: “De hecho voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva” (15:1). En la viñeta vemos al padre de Altarriba de espaldas caminando por un pasillo. En las siguientes viñetas contemplamos todo el proceso del suicidio. El salto al vacío del padre de Altarriba crea un vacío literal y metafórico que le sirve al escritor como pretexto para iniciar la autobiografía colaborativa de su padre: “...Mi padre tardó noventa años en caer de la cuarta planta” (15:7).

³⁶⁰ Bechdel, *¿Eres mi madre? Un drama cómico* (Barcelona: Reservoir Books, 2012).

³⁶¹ Antonio Altarriba y Kim (Joaquim Aubert), *El arte de volar* (Alicante: Edicions de Ponent, 2009).



El arte de volar (15:7)

Estos títulos son sólo parte³⁶² de una amplia producción que abarca nacionalidades, escuelas y generaciones de narradores gráficos desde hace al menos ocho décadas. Sólo por mencionar a otros autores importantes interesados en la modalidad testimonial de la autobiografía: Shigeru Mizuki (*Autobiografía*, 2001), Seth (Bannock, *Beans and Black Tea*, 2004, en colaboración con su padre, John Gallant), el mismo Art Spiegelman (*Sin la sombra de las torres*, 2002-2004), Zeina Abirached (*El juego de las golondrinas*, 2007; *Me acuerdo*, 2007), Guy Delisle (*Shenzhen*, 2000; *Pyongyang*, 2003; *Crónicas birmanas*, 2007; *Crónicas de Jerusalén*, 2011), Li Kunwu y P. Ôtié (*Una vida en China*, 2009-2011) y Riad Sattouf [*El árabe del futuro. Una juventud en Oriente Medio (1978-1984)*, 2014].³⁶³ En México hay dos ejemplos recientísimos de cómics en esta modalidad:

³⁶² Para un listado más amplio, que no exhaustivo, ver el apartado "Fuentes" de este estudio.

³⁶³ Shigeru Mizuki, *Autobiografía*, 6 volúmenes (Bilbao: Astiberri, 2013); John Gallant y Seth (Gregory Gallant), *Bannock, Beans and Black Tea: Memories of a Prince Edward Island Childhood in the Great Depression* (Montreal: Drawn & Quarterly, 2004); Spiegelman, *Sin la sombra de las torres* (Barcelona: Norma Editorial, 2004); Zeina Abirached, *El juego de las golondrinas* (Madrid: Sins Entido, 2008) y *Me acuerdo* (Madrid: Sins Entido, 2009); Guy Delisle, *Crónicas birmanas* (Bilbao: Astiberri, 2008), *Crónicas de Jerusalén* (Bilbao: Astiberri, 2011), *Pyongyang* (Bilbao: Astiberri, 2007) y *Shenzhen* (Bilbao: Astiberri, 2006); Li Kunwu y P. Ôtié, *Una vida en China*, 3 volúmenes (Bilbao: Astiberri, 2010-2011); Riad Sattouf, *El árabe del futuro. Una juventud en Oriente Medio (1978-1984)* (Barcelona: Salamandra Graphic, 2014).

Septiembre: Zona de desastre, de Fabrizio Mejía Madrid y José Hernández (2013), y *Uncle Bill*, de Bernardo Fernández Bef (2014).³⁶⁴

Uncle Bill es una autobiografía acerca de la juventud del autor y la importancia que en su formación como lector tuvo la obra y figura de William S. Burroughs. El relato propiamente autobiográfico se entrelaza con una biografía más o menos convencional del escritor estadounidense (él mismo, en ocasiones, un autor semiautobiográfico), en la que se enfatiza su trágico paso, a principios de los cincuenta, por un departamento de la colonia Roma, en la Ciudad de México. A pesar de la aparente sencillez de su propuesta, *Uncle Bill* se distingue por su ambición formal, narrativa y material en un medio narratográfico mexicano en el que un cómic de más de 250 páginas es una verdadera rareza y en el que no existe una escuela autobiográfica. Esto último quizá se deba a que la longeva y respetada tradición de la caricatura política mexicana se sigue considerando la forma narratográfica por excelencia de la representación de lo real, como si lo real sólo abarcara lo político y, acaso, la crítica social. Lo anterior es comprensible en un país con una larga historia de autoritarismo y de censura sobre la impudicia confesional del Yo, como ha sucedido en el caso de la obra intimista, escatológica, mística, a veces fútil (en el sentido en que la vida cotidiana puede ser fútil) y políticamente incorrecta de *Jis*.³⁶⁵

En la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI, los historietistas autobiográficos dieron un paso al frente y declararon su autoría sobre su propia experiencia. También dejaron claro que eran dueños de vidas, voces e imágenes únicas, así como de todos los recursos de su arte. En cada obra autobiográfica (sean confesionales o testimoniales) se dan

³⁶⁴ Fabrizio Mejía Madrid y José Hernández, *Septiembre: Zona de desastre* (Ciudad de México: Sexto Piso, 2013); Bef (Bernardo Fernández). *Uncle Bill* (Ciudad de México: Sexto Piso, 2014).

³⁶⁵ Ver Rogelio Villarreal, "En el principio fueron Jis, Trino y Falcón. Memoria del humor insolente", *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital* (9 de mayo, 2012): disponible en <http://revistareplicante.com/en-el-principio-fueron-jis-trino-y-falcon>

entrecruzamientos, visitas difícilmente generalizables e irrepetibles del pasado en el presente, de la historia en la memoria, de lo ficcional en lo verídico, de lo colectivo en lo individual, de lo concreto en lo imaginario (y viceversa, en todos los casos). Aunque en teoría es posible establecer contrastes determinantes entre estos binomios, en realidad estos nunca se dan en estado puro o ideal. Si acaso hay una regla en la autobiografía narratográfica es la hibridación discursiva. Lo productivo reside, me parece, en la observación atenta de los procesos de conjugación de la cultura histórica de un horizonte de enunciación general en obras específicas; y en las formas que estas obras, a su vez, ponen en movimiento a una cultura histórica en constante (y necesario) peligro de cambiar y desaparecer.

CAPÍTULO 4

KEIJI NAKAZAWA: TESTIGO DE HIROSHIMA

En el año de 1972, el mangaka japonés Keiji Nakazawa (Hiroshima, 1939-2012) publicó *Ore wa Mita* en una edición especial de la revista *Shōnen Jump*. Este cómic fue traducido al inglés diez años después como *I Saw It (Yo lo vi)*. El título anunciaba el propósito testimonial de la obra, una representación de la tragedia de Hiroshima por parte de uno de sus sobrevivientes. A semejanza del caso de “Maus” (la brevísima primera versión), *I Saw It* sirvió como punto de partida para una obra mayor: *Hadashi no Gen (Barefoot Gen o Gen pies descalzos)*,³⁶⁶ una serie de más de dos mil páginas (publicada entre 1973 y 1974) que amplió y detalló, desde un modo ficcional, la autobiografía de Nakazawa; al mismo tiempo, en esta extensa obra Nakazawa profundizó sobre la experiencia de la explosión nuclear.

³⁶⁶ A lo largo del capítulo utilizo los títulos de Nakazawa en inglés, pues en este idioma tuve acceso a los materiales.

En este capítulo abordo las representaciones del horror atómico en la obra de Nakazawa, definida sobre una tensión constante entre testimonio y ficción.

EL FUSELAJE DEL ENOLA GAY

La mañana del 6 de agosto de 1945, Keiji Nakazawa, un niño de seis años, vio un bombardero B-29 cruzar dos veces el cielo de Hiroshima. En 8:1 de *I Saw It*³⁶⁷ (una viñeta vertical donde se enfatiza la perspectiva de un niño pequeño que mira el cielo de su ciudad marcado por el vuelo de un avión), Nakazawa escribe: “Fui testigo de un holocausto que dejó una marca imborrable en la historia”. La primera ocasión que el bombardero pasó, la alerta de ataque aéreo fue hecha a tiempo. La gente, acostumbrada a tales visitas, ya sabía lo que tenía que hacer: correr al refugio más cercano. Así lo hicieron los Nakazawa. La madre, Kimiyo, debió llegar al refugio especialmente agitada, pues se encontraba ya en el noveno mes de su sexto embarazo. Keiji le preguntó a su padre si no era extraño que un avión volara sobre Hiroshima tan temprano, su padre le contestó que sí. El peligro pasó. Aliviadas, las personas salieron de los refugios. Pensaron, como otras veces, que sólo se había tratado de un avión de reconocimiento. No sabían que en ese momento el bombardero Enola Gay daba la vuelta y regresaba a Hiroshima. Keiji Nakazawa vio brillar el metal del Enola Gay en el cielo un poco más tarde. Luego vio una luz mortal y extraña. Entonces perdió el sentido.

³⁶⁷ Keiji Nakazawa, *I Saw It. The Atomic Bombing of Hiroshima* (San Francisco: Educomics, 1982).



I Saw It (8:1)

Cincuenta años después, el fuselaje restaurado del Enola Gay era trasladado por las calles de Washington rumbo al Air and Space Museum del Smithsonian. La forma del fuselaje se asemejaba a “Little Boy”, la bomba atómica que había caído sobre Hiroshima.³⁶⁸ El plan original del museo para una exposición sobre el final de la Segunda Guerra Mundial había sido echado abajo por grupos conservadores y veteranos de guerra. Éstos alegaban que esa exposición daría mucho espacio a la perspectiva de las víctimas. El espíritu de la exposición resultaba, a ojos de los veteranos, poco celebratoria. Ni celebraba ni conmemoraba la victoria estadounidense y el sacrificio de sus soldados; además, daba lugar a la memoria de los habitantes de Hiroshima y Nagasaki.

El fuselaje del Enola Gay se convirtió en el centro de un capítulo más de la conocida controversia entre la memoria y la historia sobre la que hemos venido discutiendo hasta ahora:

Los curadores del Air and Space Museum basaron su derecho a interpretar el pasado en sus credenciales académicas, en su dominio de los registros históricos y en la asesoría que recibieron de los historiadores profesionales. Los veteranos estadounidenses apelaron a la autenticidad de la experiencia personal. Equipararon su memoria colectiva con la realidad histórica y afirmaron su autoridad sobre la de los curadores.³⁶⁹

³⁶⁸ Michael J. Hogan, “The Enola Gay Controversy: History, Memory, and the Politics of Representation”, en *Hiroshima in History & Memory*, ed. Michael J. Hogan (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 200.

³⁶⁹ Hogan, “The Enola Gay”, 201.

En el fondo se asoma un problema de representación y censura de la catástrofe de Hiroshima. Los curadores quedaron en medio de la disputa entre quienes querían que el fuselaje se exhibiera (pero sin el ruido de las voces de sus víctimas) y aquellos pacifistas que veían en el fuselaje un símbolo de muerte que no debía ser mostrado. Como lo dijo Martin O. Harwit, entonces director del museo: “Cuando empezamos las discusiones sobre la exposición, [...] hubo dos puntos en los que todos estuvimos de acuerdo. Uno, la importancia histórica de este avión. Dos, sin importar lo que hiciera el museo, meteríamos la pata”.³⁷⁰ La convivencia entre memoria e historia, en este caso, no fue posible.

La sociedad estadounidense no estaba lista para una representación compleja y crítica de Hiroshima y Nagasaki, aun medio siglo después del final de la Segunda Guerra Mundial y del inicio de la Guerra Fría. En los bandos antagónicos de la controversia del Enola Gay se adivina una tensión simétrica, aunque invertida, entre lo que debe recordarse y lo que debe olvidarse. En la imaginación de los veteranos, el pasado tenía la apariencia de una limpia sala de museo presidida por el fuselaje de un bombardero restaurado. Un tótem de su memoria bélica. En la imaginación de los pacifistas, el pasado tomaba la forma de ruinas, ceniza y sangre. Una *exhibición de las atrocidades* (para utilizar el título de la novela experimental de 1970 de la autoría de J. G. Ballard sobre la tecnificación y el miedo en la sociedad postatómica).³⁷¹ En julio de 1995, cuando la exposición ya había sido abierta al público, tres personas fueron arrestadas, precisamente, por lanzar cenizas y sangre humanas al fuselaje del Enola Gay. Testigos declararon que alrededor de quince personas gritaban, al momento del incidente: “¡Nos arrepentimos! ¡Nos lamentamos!”.³⁷²

De alguna forma, este acto de duelo y aceptación de una culpa histórica sustituyó en el plano simbólico a la cuarta sección de la exposición planeada originalmente por los curadores del museo y que nunca se llevó a cabo. Esta sección

³⁷⁰ Hogan, “The Enola Gay”, 202.

³⁷¹ J. G. Ballard, *La exhibición de las atrocidades* (Barcelona: EDHASA, 1981).

³⁷² “3 Arrested After Protest at Smithsonian Enola Gay Exhibition”, *Los Angeles Times* (3 de julio, 1995): disponible en http://articles.latimes.com/1995-07-03/news/mn-19893_1_enola-gay.

constituiría el “centro emocional” de la exposición. Ilustraría la destrucción de la Zona Cero con fotografías tamaño natural de japoneses muertos y heridos, narrativas personales de aquellos que sobrevivieron, y una variedad de artefactos, incluyendo un reloj con sus manecillas congeladas en la hora de la explosión de la bomba sobre Hiroshima.³⁷³

Los veteranos, por supuesto, no podían permitir que en el corazón de la exposición se colocara la Zona Cero. Corrían el riesgo de que el *allá* de la perspectiva del horror se convirtiera en el *aquí*. El cambio de punto de vista, claro, condiciona la distancia de la tragedia y la responsabilidad sobre el horror. Lo que hicieron los pacifistas que lanzaron ceniza y sangre sobre el fuselaje del Enola Gay fue reducir la distancia entre el cielo y la tierra de otro lugar y otro tiempo. Los pacifistas lograron ensuciar el brillante metal plateado del bombardero que salió inmaculado de aquella mañana de 1945.

HIROSHIMA, MI HORROR

Ambos grupos, pacifistas y veteranos, coincidían en algo: en la declaración de la totalidad de su respectivo conocimiento sobre el pasado de la tragedia. Esta totalización de la memoria fue bellamente planteada como problema en 1959, apenas catorce años después del fin de la guerra, por Alain Resnais (París, 1922-2014). *Hiroshima mi amor* comienza con una suerte de prefacio semidocumental. Un recorrido museístico por el horror de Hiroshima. Vemos las pieles de un hombre y una mujer abrazados. Son los amantes sobre los que girará la trama, un japonés de Hiroshima y una francesa de Nevers. Luego, una secuencia de imágenes más o menos redundantes respecto al texto que comienza en el Museo de la Paz. En *voice over*, a partir del guión de Marguerite Duras, *Él* (Eiji Okada) le dice a *Ella* (Emmanuelle Riva):

ÉL: Tú no has visto *nada* de Hiroshima. Nada.

³⁷³ Hogan, “The Enola Gay”, 204.

ELLA: Lo he visto *todo. Todo...* Por ejemplo, el hospital lo he visto. De eso estoy segura. Hay un hospital en Hiroshima. ¿Cómo iba a poder dejar de verlo?

ÉL: No has visto ningún hospital en Hiroshima. No has visto nada de Hiroshima.

ELLA: Cuatro veces en el museo...

ÉL: ¿Qué museo de Hiroshima?

ELLA: Cuatro veces en el museo de Hiroshima. He visto a la gente paseando. Todo el mundo pasea, pensativo, por en medio de las fotografías, las reconstituciones, a falta de otra cosa, a través de las fotografías, las fotografías, las reconstituciones, a falta de otra cosa, las explicaciones, a falta de otra cosa... Cuatro veces en el museo de Hiroshima... He contemplado a la gente. He mirado, incluso yo, pensativamente, el hierro. El hierro quemado. El hierro roto, el hierro que se ha hecho vulnerable como la carne. He visto ramilletes de cápsulas, ¿quién iba a pensarlo? Pielas humanas flotantes, supervivientes, con sus sufrimientos aún recientes. Piedras. Piedras quemadas. Piedras hechas añicos. Cabelleras anónimas que las mujeres de Hiroshima encontraban enteras, caídas, por la mañana al despertarse... He tenido calor en la plaza de la Paz. Diez mil grados, en la plaza de la Paz. Ya lo sé. La temperatura del sol, en la plaza de la Paz. ¿Cómo no lo iba a saber...? La hierba, es muy sencillo...

ÉL: Tú no has visto nada en Hiroshima. Nada.

ELLA: Las reconstituciones se han hecho lo más seriamente posible. La ilusión, es muy sencillo, es tan perfecta que los turistas lloran. Siempre puede uno burlarse, ¿pero qué otra cosa puede hacer un turista sino precisamente esto, llorar?... La suerte de Hiroshima siempre me ha hecho llorar. Siempre.

ÉL: No. ¿Por qué habrías llorado?

En una pared del museo hay una ilustración del hongo atómico. Unos niños ven con atención una maqueta de la desolación de Hiroshima. Piel humana conservada en frascos. Una fotografía de la cabeza herida de una víctima, una cabeza que se asemeja a un mundo que ha ardidido. Esculturas de mujeres con ropas hechas jirones y pieles derretidas. Y luego vienen las reconstituciones fílmicas: la actuación del horror. Los efectos especiales. La pornografía de la ruina.



Hiroshima mi amor

La mujer, *Ella*, llora por igual por la reconstrucción y por el registro, porque en el fondo, adivina, ambos constituyen el marco de la imaginación del pasado, que es lo que nos queda de su experiencia. Entre imágenes tremendas y tremendistas, a veces documentales, a veces ficciones, Resnais intercala momentos de ternura sexual entre sus amantes protagonistas, los monta en medio del desfile de cabezas que están perdiendo el cabello, niños sin labios o niños con la mirada perdida, torsos quemados o blanqueados, manos médicas explorando la cavidad orbitaria de una mujer que ha visto el horror en su forma más pura: la de lo inimaginable. La historia de amor, como lo planteó en alguna ocasión la misma Duras, es sólo una “cubierta para la verdad de Hiroshima”.³⁷⁴

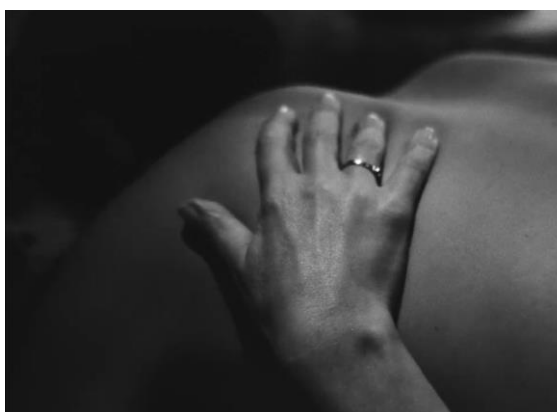
La ficción cinematográfica se homologa con extractos del registro fílmico de los diecinueve rollos por varios años censurados de *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*.³⁷⁵ El documental de casi tres horas fue editado, bajo el auspicio de los U. S. General Headquarters, por la división del proyecto cinematográfico de la junta de expertos de la United States Strategic Bombing Survey, con el apoyo de G-2, la sección de inteligencia militar de la U.S. Naval Technical Mission to Japan. La supervisión de la producción estuvo bajo la dirección del primer teniente Daniel A. McGovern y de Dan B. Dyer. A cargo de Akira Iwasaki, la fotografía fue realizada por un equipo del estudio Nippon Eiga-sha que acompañó a la Comisión Especial del Consejo de Investigación Científica de Japón del 21 de septiembre al 18 de octubre de 1945. A la llegada de McGovern, los rollos fueron confiscados por los Estados Unidos. El nombre clave de los rollos filmados fue 342.USAF.17679. En este registro se muestran los efectos inmediatos de las explosiones atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

Se acepta que los 19 rollos fueron censurados no sólo por el gobierno estadounidense, sino por el mismo gobierno japonés posterior a la ocupación estadounidense. Este registro fílmico fue estrenado ante el público hasta 1968 en

³⁷⁴ Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented. The Politics of Documentary* (New York: Verso, 1994), 107.

³⁷⁵ *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*. Dir. Sueo Ito, Chozo Obata, Dairokuro Okuyama, Sadao Yamanaka. Japón, Estados Unidos: Nippon Eiga-sha, U. S. General Headquarters, 1946.

los Estados Unidos y dos años después en Japón.³⁷⁶ Pero alrededor de una década antes, Resnais ya había tenido acceso por lo menos a una parte del material, pues había utilizado algunas tomas en el prefacio documental de *Hiroshima mi amor*. Resnais *canibalizó* las imágenes de una copia incompleta y silente que cuatro de los realizadores de Nippon Eiga-sha escondieron hasta el término de la ocupación estadounidense en 1952.³⁷⁷ La mayoría de las inserciones documentales de los efectos de la tragedia en la película de Resnais provienen de los rollos 7 y 17, que tratan sobre los efectos de la bomba en el cuerpo humano en las poblaciones de Hiroshima y Nagasaki, respectivamente. Resnais usa imágenes de los efectos de la bomba en Nagasaki como si fueran de Hiroshima, no sé si debido a una posible carencia de indicaciones en la copia silente del registro fílmico o por mera licencia poética.



Hiroshima mi amor

³⁷⁶ Laura Hein y Mark Selden, "Fifty Years after the Bomb: Commemoration, Censorship and Conflict", *Economic and Political Weekly* 32, núm. 32 (9-15 de agosto, 1997), 2014.

³⁷⁷ Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film. The Meiji Era Through Hiroshima* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 218.

A diferencia de los pacifistas de la protesta contra el fuselaje del Enola Gay, Resnais no desea una exhibición de las atrocidades. Como *Noche y niebla*, *Hiroshima mi amor* no debe “convertirse en una pieza de museo. No debe ser ni un memorial ni una reliquia”.³⁷⁸ Al final, la memoria de *Ella* se equipara con su mirada. Pero lo que *Ella* ha visto es la reconstitución museística del horror. Resnais plantea la limitación compartida entre todas las reconstrucciones (documentales o ficticias) del pasado: la imposibilidad de la totalidad. La representación, en especial una representación retrospectiva como la histórica o la memorística, es selección y reducción. La representación reconstructiva es punto de vista en su sentido más literal, el de la ubicación psicológica, social, temporal y geográfica de la conciencia que ve y que recuerda. Parece obvio, pero no lo es tanto. La limitación de la conciencia que ve y que, por lo tanto, sabe lo que ve y recuerda lo que ha visto, suele ser negada. Como los pacifistas y los veteranos de la controversia del Enola Gay, como *Ella* y como *Él* en *Hiroshima mi amor*, la conciencia cree saberlo todo, pues, dice, lo ha visto todo.

Si la sociedad estadounidense no ha logrado hacer las paces con el pasado de Hiroshima y Nagasaki, la sociedad japonesa tampoco. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, comenzó en Japón una etapa de purificación del pasado. Este proceso de purificación se caracterizó por un rechazo generalizado del régimen militarista que llevó al país a la guerra,³⁷⁹ así como por la importancia dada a las narrativas personales de la tragedia. Es decir, se reconoció la culpa del Estado militarista japonés, mas no la de la sociedad, que se victimizó.

De esta época (1952) es la película de Kaneto Shindô, *Genbaku no ko* (*Los niños de la bomba atómica de Hiroshima*).³⁸⁰ La película fue hecha con el apoyo de la ciudad de Hiroshima y del Centro de la Paz de Hiroshima. Al inicio de la película, los productores expresan mediante un texto su deseo de que la

³⁷⁸ Sylvie Lindeperg, “Night and Fog. Inventing a Perspective”, en *Cinema & the Shoah. An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*, ed. Jean-Michel Frodon (New York: State University of New York Press, 2010), 70.

³⁷⁹ Naoko Shimazu, “Popular Representations of the Past: The Case of Postwar Japan”, *Journal of Contemporary History* 38, núm. 1: Redesigning the Past (enero, 2003), 101.

³⁸⁰ *Los niños de la bomba atómica de Hiroshima* [*Genbaku no ko*]. Dir. Kaneto Shindô. Act. Nobuko Otowa, Osamu Takizawa, Masao Shimizu. Japón: Kindai Eiga Kyokai, Mingei, 1952.

tragedia no se repita nunca. Takako Ishikawa (Nobuko Otowa), la protagonista, planea hacer una visita a Hiroshima. Han pasado cuatro años desde que salió de ahí a causa de la bomba atómica. Takako vive con sus tíos, que se hicieron cargo de ella cuando quedó huérfana. Al principio de la película vemos a la tía de Takako decirle que no le gusta recordar el pasado, pero éste siempre regresa. Takako le responde que ella ha olvidado el pasado. La historia se anuncia, entonces, como una búsqueda.

Takako regresa a Hiroshima, recorre el espacio reconstruido. Pero la reconstrucción no está terminada. Frente a las ruinas de Hiroshima, Takako recuerda el horror de la explosión atómica. Un montaje: relojes que marcan las 8:15; el Enola Gay en el cielo; la explosión; un girasol que muere; cuerpos desnudos que caminan o se arrastran entre las ruinas (algunos levantan las manos a la altura del pecho); una anciana mira al cielo; en unas escaleras, la “sombra atómica” de un hombre que estaba sentado ahí hace sólo un instante. Se anuncian doscientos mil muertos y una cantidad incontable de huérfanos.



Los niños de la bomba atómica de Hiroshima

Takako regresa al presente sólo para darse cuenta de que el horror no ha terminado. La muchacha se reencuentra con viejos amigos, que sufren las consecuencias de la bomba atómica. Iwakichi (Osamu Takizawa), un hombre que trabajaba con su padre, ahora está casi ciego y mendiga en las calles. Antes de la explosión, Takako trabajaba como maestra en un jardín de niños. En su regreso a Hiroshima se entera de que tres de sus alumnos aún viven. Les hace una visita a cada uno de ellos para conocer cómo sus vidas han sido afectadas

por la explosión y la radiación posterior. Es necesario que Takako vea y, al mismo tiempo, recuerde que vio. Sólo así será posible superar el trauma y recomenzar. No es gratuito que Iwakichi esté a un paso de la ceguera total. Su incapacidad de ver se traduce en incapacidad para recuperarse. En sus retinas persiste una visión interminable del horror. Y el horror lo paraliza.

Además de esta película, en los años inmediatamente posteriores a las explosiones de Hiroshima y Nagasaki se produjeron textos sobre la tragedia como: *First Into Nagasaki* (escrito en 1945, aunque publicado hasta 2006 debido a la censura oficial) por el corresponsal estadounidense George Weller, el primer observador extranjero en llegar a Nagasaki, apenas cuatro semanas después de la tragedia;³⁸¹ *Hiroshima* (1946), del también estadounidense John Hershey, quien cuenta la historia de seis sobrevivientes en un extenso reportaje que para *The New Yorker*;³⁸² en *Nagasaki no Kane* [*Las campanas de Nagasaki*] (1949), Takashi Nagai relata sus propias experiencias como sobreviviente de la segunda bomba atómica lanzada contra Japón;³⁸³ y *Brighter than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists* (1956), un libro del austriaco Robert Jungk acerca del Manhattan Project y el proyecto atómico nazi.³⁸⁴ A mediados de la década de 1960, vino una etapa de relativo silencio entre las representaciones de la explosión atómica hechas por japoneses, con las excepciones de la novela *Kuroi Ame* [*Lluvia negra*] (1965), de Masuji Ibuse,³⁸⁵ la colección de historias de sobrevivientes titulada *Hiroshima: In Memoriam and Today* (1969) y editada por Hitoshi Takayama;³⁸⁶ y *Kuhaku-no Tenki-zu* [*Un espacio en blanco en el mapa del clima*] (1975), una investigación de Kunio Yanagida sobre el Observatorio Meteorológico de Hiroshima en 1945.³⁸⁷ Se volvió inapropiado hablar de la

³⁸¹ George Weller, *First Into Nagasaki: The Censored Eyewitness Dispatches on Post-Atomic Japan and Its Prisoners of War* (New York: Broadway Books, 2007).

³⁸² John Hershey, "Hiroshima", *The New Yorker* (agosto, 1946).

³⁸³ Takashi Nagai, *The Bells of Nagasaki: A Message of Hope from a Witness, a Doctor* (New York: Kondansha America, 1984).

³⁸⁴ Robert Jungk, *Brighter than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists* (Boston: Mariner Books, 1970).

³⁸⁵ Masuji Ibuse, *Black Rain* (New York: Kondansha America, 2012).

³⁸⁶ Hitoshi Takayama, ed., *Hiroshima: In Memoriam and Today. A Testament of Peace for the World* (Asheville, North Carolina: Biltmore Press, 2000).

³⁸⁷ Kunio Yanagida, *Kuhaku-no Tenki-zu* (Tokio: Shinchosha, 1975).

guerra en Japón, pues el país entró de lleno a una *etapa de reconstrucción*. En los sesenta y setenta aún se publicaron otros libros sobre el tema, pero sólo por autores extranjeros: *Sadako Will Leben* [*Sadako quiere vivir*], de la autoría del austriaco Karl Bruckner, se publicó en 1961;³⁸⁸ el *thriller* conspiranoico *The Jesus Factor* (1970), por Edwin Corley;³⁸⁹ y la ficción histórica para niños *Sadako and the Thousand Paper Cranes* (1977), por la autora Eleanor Coerr.³⁹⁰ Esta urgencia por reconstruir y olvidar dejó muchos pendientes con los fantasmas del pasado en la sociedad japonesa.³⁹¹ Al llegar la década de 1980, la guerra dejó de ser un tema importante para las masas.³⁹² Al mismo tiempo, la guerra se volvió mero escenario de aventuras. La guerra devino espectáculo y se despolitizó.³⁹³

LLUVIA NEGRA

En este contexto, la obra de Keiji Nakazawa puede ser entendida como una narrativa a contracorriente. Es verdad que coincide con otras representaciones literarias o fílmicas del horror atómico en adjudicar al menos parte de la culpa al militarismo y al sistema imperial japoneses,³⁹⁴ pero lo hace en un momento en el que ya pocos estaban interesados en regresar a Hiroshima. Como Takako, Nakazawa parecía haber olvidado su pasado bien entrada la década de 1960. Ninguno de sus primeros cómics tiene que ver con su pasado ni con su condición de *hibakusha* (persona afectada por la explosión atómica): hacía

³⁸⁸ Karl Bruckner, *Sadako quiere vivir* (Madrid: Anaya, 1968).

³⁸⁹ Edwin Corley, *The Jesus Factor* (Madison: Madison Books, 1984).

³⁹⁰ Eleanor Coerr, *Sadako y las mil grullas de papel* (Ciudad de México: Everest, 1996).

³⁹¹ Shimazu, "Popular Representations", 105.

³⁹² Shimazu, "Popular Representations", 106.

³⁹³ Shimazu, "Popular Representations", 112.

³⁹⁴ Con esta idea, Shigeru Mizuki hizo *Operación Muerte* (1973), un cómic autobiográfico en el que el mangaka contó cómo, durante la Segunda Guerra Mundial, formó parte de una campaña militar japonesa en Nueva Guinea. En esa campaña, Mizuki perdería el brazo izquierdo, lo que lo obligaría a aprender a dibujar con el derecho. *Operación Muerte* abre con el epígrafe de la letra de una canción que era muy popular entre los soldados del ejército japonés por aquel entonces: "Todo por la patria, dicen, / y hay estúpidos que se alistan / a ese ejército que odiamos". Shigeru Mizuki, *Operación Muerte* (Bilbao: Astiberri, 2010), 13.

historias de autos de carreras y espionaje internacional (*Spark 1*, 1963) o versiones gráficas de películas (*Gamera vs Gyaos*, 1965).

Pero algo sucedió en 1966 que lo cambió todo para él. Justo cuando la vida parecía ir mejor para Nakazawa (se había convertido en mangaka profesional, ganaba buen dinero, había contraído matrimonio), su madre murió.

Nakazawa narró este episodio seis años después en las páginas 41 a 44 de *I Saw It*. Nakazawa viaja a Hiroshima en tren. Encuentra el cuerpo de su madre en un ataúd. Después, en el crematorio, Nakazawa recibe las cenizas de su madre. Ha visto demasiados cuerpos cremados como para no saber que algo va mal. Entre las cenizas de su madre no quedan huesos, sólo un polvo blanco mezclado con otro grisáceo. Nakazawa estalla en furia, culpa a la bomba atómica de haber dañado los huesos de su madre. La bomba atómica, acusa Nakazawa, le ha quitado todo. Nakazawa, que hasta entonces ha guardado silencio sobre su memoria del horror, jura venganza. Se ha de convertir en un justiciero de la línea, destruirá la bomba con dibujos. Es necesario tener en cuenta, por supuesto, que esta “conversión” le sucedió a Nakazawa en plena Guerra Fría, la crisis de los misiles en Cuba acababa de pasar. La bomba no era sólo un monstruo del pasado, sino una amenaza latente. Nakazawa reconoció esa amenaza y, entonces, fue capaz de recordarla. Supo que la bomba seguía ahí e hizo de la venganza narrativa su motivación personal.



I Saw It (44:1)

Después de la muerte de su madre, Nakazawa se volcó al proyecto de la representación narratográfica de la tragedia atómica. En 1968 publicó *Kuroi Amé ni Utarete (Struck by Black Rain, Golpeado por lluvia negra)*. Este volumen, su “Serie negra”, está conformado por ocho historias alrededor de sobrevivientes de Hiroshima.³⁹⁵ La primera de ellas, que da título al volumen completo, tiene como protagonista a un *hibakusha* y asesino a sueldo que sólo acepta trabajos que involucren objetivos estadounidenses. El sicario, por supuesto, es un excesivo *alter ego* del propio Nakazawa. Después de realizar un trabajo y verse involucrado en una pelea callejera con dos borrachines recién llegados de Vietnam, el sicario recibe el encargo de asesinar a Doug Hawthorne, un inescrupuloso traficante estadounidense de armas. Hawthorne opera en Hiroshima. El sólo nombre de la ciudad le trae duros recuerdos al sicario. Sospechamos, entonces, que su oscuro oficio puede estar relacionado con su pasado.

La primera visión de Hiroshima es la Cúpula Genbaku o Cúpula de la Bomba Atómica (10:7), construcción de 1915, hecha originalmente para la

³⁹⁵ “Struck by Black Rain”, “The Black Thread”, “In the Depths of Black Silence”, “The Scream of the Black Fly”, “Flowing in the Black River”, “In a Flock of Black Doves”, “We, Forever”, “The Scream of the Black Soil”. Escaneo y traducción anónima del japonés al inglés, disponible en <http://manga-joy.com/Struck-by-Black-Rain>

Exposición Comercial de la Prefectura de Hiroshima. Después de la explosión atómica, fue el único edificio que quedó en pie, aunque en ruinas, con la estructura desnuda de la cúpula en su parte más alta. La Cúpula Genbaku es el corazón del actual Memorial de la Paz. En “Struck by Black Rain”, es el primer sitio que visita el sicario en su regreso a Hiroshima; por su notoria obsesión con el pasado, así tenía que ser.

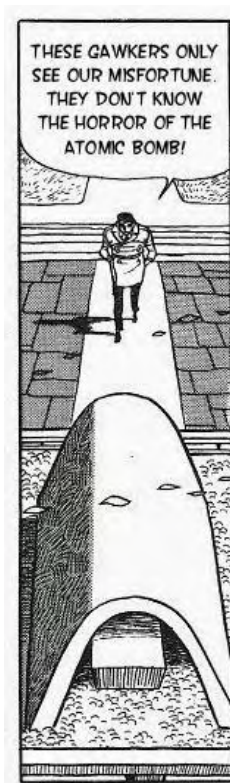
En su visita al Memorial de la Paz, el sicario encuentra montones de turistas extranjeros que ríen y toman fotografías alrededor del cenotafio donde se lee la inscripción: “Descansen en paz, pues este error no se repetirá jamás” (11:1). Uno de los turistas escupe un chicle al suelo. Cuando lo ve, el sicario se acerca con decisión y lo tumba de un puñetazo en la cara. Le ordena que recoja el chicle. Le pregunta qué clase de lugar cree que es Hiroshima y le dice que no dejará que mancille el suelo en el que están enterradas miles de personas. El sicario no puede entender la desfachatez de los estadounidenses que primero asesinan a miles y después toman un tour por la escena del crimen (12:11).

El personaje protagonista sirve como médium de la voz del autor, indignado por la banalización de la memoria de Hiroshima. Así como la Hiroshima de Resnais se vuelve museo, la de Nakazawa se ha convertido en un parque de diversiones.³⁹⁶ El proceso de banalización de la memoria de la tragedia de Hiroshima contrasta con la sacralización de la memoria del Holocausto judío. En la página 13:1, el dedo acusador de Nakazawa y su sicario *alter ego* se levanta e increpa a los turistas del Memorial de la Paz: “Durante la Segunda Guerra Mundial los nazis cometieron genocidio contra los judíos, y ustedes declararon humanamente que no podían ser perdonados”. Después de hacer que los turistas recuerden a los muertos civiles que cargan en sus espaldas, el sicario les dice que son aún más crueles que los nazis. “¿Cómo se atreven a fingir simpatía por Hiroshima, hipócritas?!” (13:3).

Los turistas se retiran molestos y murmurando. El sicario queda solo de nuevo frente al cenotafio. Su soledad se remarca en una angosta viñeta vertical

³⁹⁶ Kyo Maclear, “The Limits of Vision: *Hiroshima Mon Amour* and the Subversion of Representation”, en *Witness and Memory. The Discourse of Trauma*, eds. Ana Douglass y Thomas A. Vogle (New York: Routledge, 2003), 239.

coronada por un globo en el que el personaje dice: “Estos mirones sólo ven nuestra desgracia. ¡No conocen el horror de la bomba atómica!” (13:7). Es interesante la utilización del término “mirones”, acaso una fetichización de la mirada testimonial, la única capaz de abarcar el horror de manera honesta, según el autor. Justo después de la escena del Memorial, Nakazawa remarca la importancia de la mirada como motivo de su historia. El sicario salva a una niña ciega de ser atropellada por un auto. Al final de la historia, Nakazawa retomará el motivo de la mirada y lo vinculará directamente con la memoria.



Struck by Black Rain (13:7)

El padre de la niña es un *hibakusha* afectado por la radiación. La ira crítica de Nakazawa ahora apunta al gobierno japonés y a sus mismos compatriotas, que se han desentendido de la atención a las víctimas de la tragedia. El padre de la niña le dice al sicario: “Dicen que nosotros los sobrevivientes de las bombas atómicas estamos neuróticos y letárgicos. Que usamos la bomba para ganar simpatía...” (18:9). Una de las razones por las que Nakazawa había ocultado durante años, por lo menos en sus historietas, que era sobreviviente de

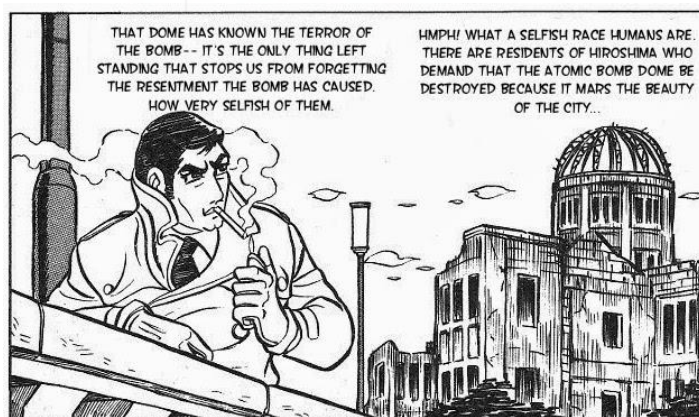
Hiroshima, fue la discriminación de la sociedad japonesa hacia los *hibakusha*. Incluso en las grandes ciudades como Tokyo las personas temían contaminarse si entraban en contacto con un sobreviviente de Hiroshima. Nakazawa habló sobre esto en entrevista con Asai Motofumi:

Con la discriminación, de repente no se podía hablar de haber sido expuesto a la bomba atómica. Simplemente, no podías decir públicamente que eras un *hibakusha*. La discriminación era feroz. No se podía hablar en contra de ella. Yo vivía en Takajo, y a menudo escuchaba historias, como la de la hija del vecino que se ahorcó. Discriminación. Terrible. Había un montón de incidentes como ése, en los que la gente había perdido la esperanza.³⁹⁷

De esto, precisamente, trata la segunda historia de *Struck by Black Rain*, “The Black Thread”: una mujer encuentra dificultades para casarse por ser hija de sobrevivientes de la catástrofe.

Nakazawa fue muy crítico de la ignorancia y la superstición de sus paisanos. Antes de su encuentro con Hawthorne, el *alter ego* de Nakazawa se da tiempo de arremeter contra los residentes de Hiroshima que desean derrumbar la Cúpula Genbaku porque afea la vista de la ciudad. Para el sicario, la cúpula es lo único en pie capaz de impedir que se olvide el dolor causado por la bomba. “Esa cúpula ha conocido el terror de la bomba” (21:9), dice el personaje. De alguna forma, la cúpula es la manifestación arquitectónica del alma del sicario, él mismo un monumento en ruinas, un hombre obsesionado con la venganza, que sólo conoce la retórica de la violencia para dar forma a su indignación. Pero el sicario, con todo su cinismo de personaje de ficción *hard-boiled*, es un hombre que sabe ver. Nakazawa dibuja constantemente sus ojos amplios, expresivos, de pestañas largas y cejas que enmarcan la dureza de su personalidad (10:5, 11:3, 12:4, 14/4, 14:10, 21:7, 27:5).

³⁹⁷ Nakazawa, “Barefoot Gen, the Atomic Bomb and I: the Hiroshima Legacy”, *Japan Focus: The Asia-Pacific Journal*, entrevista Asai Motofumi (20 de enero, 2008): disponible en <http://www.japanfocus.org/-Nakazawa-Keiji/2638>.

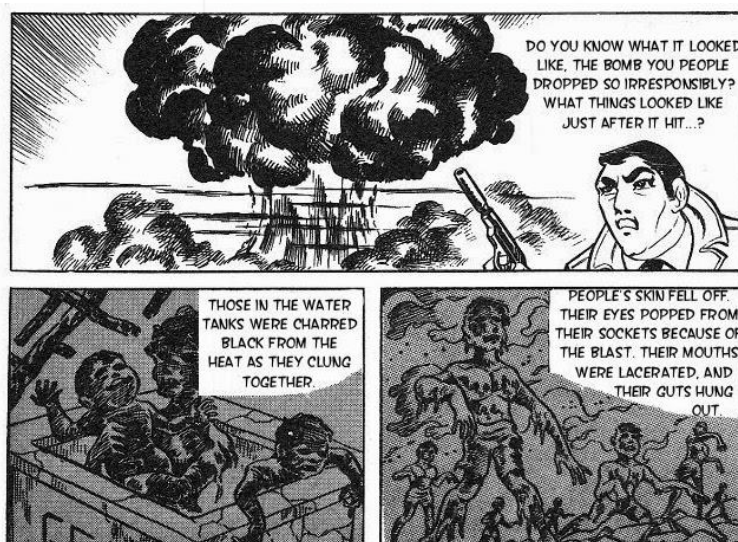


Struck by Black Rain (21:9)

Hawthorne es el estadounidense déspota, corrupto y violento que Nakazawa y su personaje desprecian en la década de 1960. El encuentro del japonés y el estadounidense responde a las convenciones del *film noir*. Se establece el espacio general de una Hiroshima restaurada, nocturna, de sombras y luces artificiales. El escenario: el Hotel Hiroshima. Hawthorne entra a su habitación, satisfecho, borracho, cansado de la fiesta constante de inmoralidad que, suponemos, debe ser su vida. El sicario lo recibe con una patada. Hawthorne lo reconoce como el asesino de extranjeros. El sicario le explica por qué prefiere matar estadounidenses: Hiroshima. Hiroshima no es sólo un lugar para quien ha pasado por el horror, Hiroshima es un momento y es un motivo. Hiroshima es un ancla para la memoria, una presa contra las indomables aguas del olvido.

En 25:4, Nakazawa dibuja el pasado del horror por primera vez en su carrera como mangaka: una viñeta horizontal que apenas logra enmarcar el hongo atómico. Nakazawa subvierte la perspectiva estadounidense de Hiroshima: prometeica, victoriosa, tecnológicamente ingenua.³⁹⁸ En una misma viñeta Nakazawa reúne la representación del testigo que recuerda en el presente y la imagen del horror del pasado. El sicario es, ante todo, testigo del horror: “¿Sabes cómo se veía la bomba que soltaron ustedes de manera tan irresponsable? ¿Cómo se ven las cosas justo después de golpear...?” (25:4).

³⁹⁸ Hein y Selden, “Fifty Years”, 2010.



Struck by Black Rain (25:4-6)

La iconografía del hongo monstruoso, con su tallo de humo y fuego, ha dominado la imaginación atómica de Hiroshima y Nagasaki. Esta perspectiva ha privilegiado el plano panorámico, la vista de pájaro, la lejanía segura de la lente y el ojo del espectador. Es una iconografía espectacular que, por supuesto, cumple su cometido último: despersonalizar, borrar no sólo la identidad, sino la posibilidad misma de la victimización japonesa. Las primeras imágenes que salieron de la catástrofe atómica fueron fotografías que mostraban grandes espacios “barridos” por el poder destructivo del arma estadounidense o impresionantes visiones del hongo atómico. ¿Dónde estaba la gente en estas imágenes? Si la tragedia humana de los campos de concentración de los nazis tardó en encontrar su lugar en la cultura visual del mundo, los rostros monstruosos de aquellos que pasaron el horror atómico no han terminado de encontrar su sitio en la galería de los horrores de la historia.

El hongo atómico es símbolo de la asimetría de las representaciones del horror. El *allá* de la perspectiva estadounidense se contrapone al *aquí* de la japonesa.³⁹⁹ La vista del hongo atómico a ras de suelo no tiene la misma espectacularidad estetizante de la visión desde esa fortaleza aérea llamada Enola Gay. Desde los primeros años de posguerra, una tercera persona pretenciosamente “higiénica” caracteriza los relatos oficiales estadounidenses,

³⁹⁹ Christine Hong, “Flashforward Democracy: American Exceptionalism and the Atomic Bomb in *Barefoot Gen*”, *Comparative Literature Studies* 46, núm. 1 (2009), 126 y 148.

tanto los visuales como los textuales. Por ejemplo, en la página II del libro *The Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki* (equivalente impreso del documental casi homónimo), aparece una reproducción de una fotografía aérea del hongo atómico provocado por “Fat Man”, la segunda bomba atómica. Al pie se puede leer un fragmento del reporte de la prefectura de Nagasaki: “...el poder de la bomba atómica es increíble”.⁴⁰⁰



The Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki

Un mes después de la impresión de *The Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki*, en agosto de 1946, se publicó “Hiroshima”, de John Hershey.⁴⁰¹ El reportaje estaba articulado a partir de las historias personalísimas de seis sobrevivientes, lo que quizás indica una honesta intención de aportar una perspectiva del *aquí*, de la Zona Cero del horror, a los lectores estadounidenses. Sin embargo, en la medida de lo posible, los editores

⁴⁰⁰ The United States Strategic Bombing Survey, *The Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki* (Washington: United States Government Printing Office, 30 de junio, 1946), II.

⁴⁰¹ Hershey, “Hiroshima”.

eliminaron las imágenes del reportaje con la intención aparente de que al no proporcionar visiones concretas de la otredad japonesa, los estadounidenses pudieran empatizar de manera más sencilla con sus otrora enemigos. En este caso, la empatía resultó demasiado viable. El lector promedio del reportaje logró visualizarse a sí mismo como víctima atómica en una catarsis casi fílmica. Desde una distancia segura, los lectores asumieron, a partir de la lectura del reportaje, que ya conocían el horror. La tercera persona fingidamente neutral de Hershey terminó casi siempre en una lectura complaciente, lo que llevó, a fin de cuentas, a una “banalización de los bombardeos atómicos, a su mercantilización como entretenimiento cultural”.⁴⁰²

Nakazawa, quizá gracias a la furia inmediatamente posterior a la muerte de su madre, se atrevió a realizar representaciones gráficas del horror atómico. Justo debajo de la viñeta horizontal del hongo atómico (25:4) dibujó dos viñetas pesadillescas donde domina el gris: gente cuya piel cuelga, derretida por el calor causado por la explosión; personas cocidas vivas en tanques de agua que hirvieron en segundos (25:5-6). La visión del infierno continúa en casi todas las viñetas de la página 26: cadáveres en los ríos, cuerpos cremados, los gusanos y las moscas, las pilas de huesos... Hawthorne reacciona al horror del relato levantando la mirada, echando la cabeza para atrás y rogándole al sicario que se detenga. Nakazawa completa su venganza narrativa echando mano de las monstruosidades de su propia memoria, que comparte, por supuesto, con su personaje. Su memoria, como sus viñetas, golpea la mirada misma de Hawthorne. Por eso el estadounidense echa la cabeza para atrás, no soporta la visión del horror.

⁴⁰² Hong, “Flashforward Democracy”, 133.



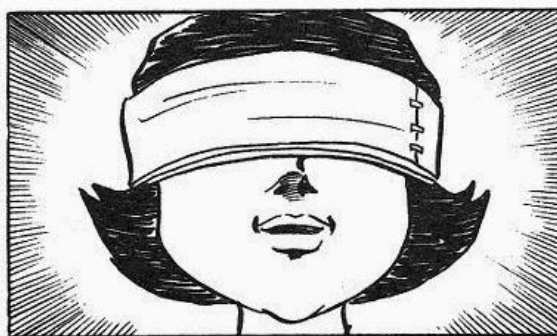
Struck by Black Rain (26:1-5)

Tal vez esta capacidad gráfica de Nakazawa para lo horroroso impidió que *Struck by Black Rain* encontrara pronto un editor. Sólo *Manga Punch*, una revista pornográfica, se atrevió a darle espacio.⁴⁰³ El tema de una vendetta antiestadounidense resultaba polémico y podía ser considerado peligroso para los editores; sin embargo, lo explícito de la representación gráfica de los efectos de las explosiones podían resultar todavía más problemáticos. Nakazawa estaba tratando aquí con lo irrepresentable y lo innombrable en un momento en el que, recordemos, en Japón no era bien visto siquiera hablar sobre la guerra. En todo caso, el trabajo de Nakazawa es incómodo, como lo pornográfico mismo, porque trae de vuelta a la vista aquello que no debía ser visto. Con todo lo explícitas que pudieran ser, las representaciones del horror atómico de Nakazawa aún no alcanzaban el detalle de trabajos posteriores como *I Saw It* y *Barefoot Gen*.

⁴⁰³ Matt Thorn, "Keiji Nakazawa, 1939-2012", *The Comics Journal* (enero 2013): disponible en <http://www.tcj.com/keiji-nakazawa-1939-2012>

Al final de “Struck by Black Rain”, el sicario dispara contra el traficante de armas. Pero en un descuido, recibe una cuchillada de éste por la espalda. Hawthorne muere y el sicario japonés sale del hotel. Sabe que morirá pronto y tiene una última cosa por hacer. Algo que quizá lo acerque a la redención. Dando tumbos, llega a la casa de la niña ciega que antes salvó de ser atropellada. Le dice a su padre que está a punto de morir, que quiere donar sus ojos para que la niña pueda ver. No se trata sólo de un acto sentimental para con una niña indefensa, sino de una responsabilidad para con la memoria del horror. Antes de morir, el sicario cruza su dedo meñique con el de la niña y le hace prometer que usará sus ojos para mirar con mucho cuidado, para cerciorarse de que “Japón nunca vaya a la guerra otra vez. Y para mantener estrecha vigilancia para asegurarse de que de que otra bomba atómica no sea lanzada” (30:5-6).

La operación de la niña, por supuesto, es un éxito. La última viñeta de la historia (32:8) muestra el rostro de la niña, con los ojos vendados, lista para ver por primera vez el mundo. Junto a la viñeta, Nakazawa firma: “Habiendo leído este trabajo, espero que usted, el lector, haya obtenido un mejor entendimiento de la bomba atómica, de la cual yo, el escritor, soy un sobreviviente” (32).



Struck by Black Rain (32:8)

ISAW IT (UN ANÁLISIS)

Todas las historias de *Struck by Black Rain* son ficticias, pero Nakazawa logró valerse de ellas para representarse a sí mismo, ya sea en la forma de *alter ego* o

en la clara enunciación de su identidad como autor *hibakusha*. En cualquier caso, sus trabajos más interesantes sobre Hiroshima están por venir.

Tadasu Nagano, editor de *Jump*, una revista semanal para chicos, le pidió a Nakazawa que ampliara una historia de 60 páginas sobre un *hibakusha* cuyo hijo, nacido después de la explosión atómica, desarrolla leucemia. Nagano le sugirió a Nakazawa que esta historia fuera “más realista y esperanzadora”⁴⁰⁴ que sus cuentos negros de *Struck by Black Rain*. La influencia de Nagano es esencial para el trabajo posterior de Nakazawa. Se nota una reorientación de las motivaciones creativas y éticas de Nakazawa, un desplazamiento decisivo desde la venganza y la ira hacia la comprensión crítica de la tragedia. El resultado de esta “colaboración” fue *Aru hi totsuzen ni (Suddenly, One Day)*, que tuvo una buena recepción entre el público juvenil de la revista en 1970.

Pero la relación con Nagano no terminaría ahí. Más adelante, el editor pidió a algunos colaboradores de *Jump* que dibujaran historias cortas a partir de su propia vida. Nakazawa entregó *Ore wa mita (I Saw It)*, que apareció en el número de octubre de 1972 de *Special Edition Shōnen Jump*. Entonces se concretó la voz autobiográfica de Nakazawa. En “*Struck by Black Rain*” el autor se destapó como *hibakusha* hasta el final de su historia, casi como una sorpresa, fuera de la diégesis de la misma; en *I Saw It* declaró desde el comienzo la autenticidad de lo relatado y su autoridad como narrador-testigo.

En la página 2, Keiji se entristece al recordar el sufrimiento de su madre. Camina hacia la orilla de un estanque de agua limpia donde flotan nenúfares (2:1-2). Patea con la punta del zapato una piedrita que cae al agua (2:3). La piedra salpica el agua y crea ondas concéntricas en su superficie. Las hojas secas de los árboles flotan en el agua (2:4-5). ¿Acaso la piedra que salpica el agua es una remembranza de la caída y explosión de “Little Boy”? En este mismo sentido, las ondas concéntricas sobre el estanque se asemejan a la ráfaga expansiva de la destrucción atómica. Las hojas secas, figura convencional de la nostalgia y la desaparición de las cosas, se antojan huellas de la vida perdida para siempre. O casi para siempre. Keiji mira su reflejo en el estanque entre las

⁴⁰⁴ Thorn, “Keiji Nakazawa”.

ondas de agua que hacen de vertiginoso portal al pasado. En una relación aditiva, el texto del globo de pensamiento de Keiji relaciona su memoria del pasado con su identidad presente y, sobre todo, con su capacidad para enunciarla: “Yo soy Keiji Nakazawa... Nacido en la ciudad de Hiroshima, en marzo de 1939, tercer varón de una familia de cinco hijos” (2:6). En las últimas tres viñetas de la página, Keiji se encuentra de nuevo en medio de la guerra, en uno de sus recuerdos más tempranos: una amenaza de ataque aéreo (2:7-9).



I Saw It (2)

El estilo caricaturesco de *I Saw It*, más propio de aventuras infantiles, podría parecer inadecuado para un contenido narrativo tan dramático, personal

y, sobre todo, testimonial. Pero como bien lo nota Matt Thorn, cuando este estilo

se aplica a los horrores más extremos de la guerra real, da un efecto discordante e inquietante, y posiblemente más potente de lo que un estilo de dibujo más realista lograría, y en este sentido puede decirse que [el trabajo de Nakazawa] es precursor de obras como *Maus*, de Art Spiegelman, y *Persépolis*, de Marjane Satrapi.⁴⁰⁵

A partir de *I Saw It*, Nakazawa desarrolló *Barefoot Gen* (1973-1974),⁴⁰⁶ una ampliación semificcional de su autobiografía alrededor del acontecimiento de la bomba atómica. Aunque es su obra más conocida, en este estudio sólo la abordaré como contrapunto para *I Saw It*. Además, sus más de dos mil páginas (amén de sus adaptaciones al cine, a la animación, a la televisión e, incluso, a la ópera) requerirían una dedicación especial que desborda los objetivos de este trabajo. Baste decir, por ahora, que el defase entre estilo y tema también está presente en *Barefoot Gen*, donde Nakazawa pasa del dramatismo y el horror carnal explícito a momentos de ternura infantil o comedia ligera, incluso física (golpes en la cabeza, chipotes o pedos). Régine Robin plantea en *La memoria saturada* una diferenciación entre la memoria profunda y la ordinaria:

Mientras que la memoria profunda trata de recordar el yo tal y como era en Auschwitz, la memoria ordinaria restituye el yo a una temporalidad ‘normal’, con un tiempo, un antes, un después. y se detiene en episodios precisos que puede volver a situar. La memoria profunda no es movilizable sino adosada a la memoria ordinaria, de otro modo sería del orden de la psicosis, una detención fuera de la memoria, lo que ella tiende a ser sin lograrlo.⁴⁰⁷

En cierta forma, la memoria de Nakazawa articulada en su obra narratográfica, en especial en *I Saw It* y *Barefoot Gen*, transita entre la memoria profunda y la

⁴⁰⁵ Thorn, “Keiji Nakazawa”.

⁴⁰⁶ Nakazawa, *Barefoot Gen. A Cartoon Story of Hiroshima*, Vol. 1 (Tokyo: Project Gen, 1978); Vol. 2: *The Day Afer* (San Francisco: Last Gasp, 2004); Vol. 3: *Life After the Bomb* (San Francisco: Last Gasp, 2005); Vol. 4: *Out of the Ashes* (San Francisco: Last Gasp, 2005); Vol. 5: *The Never-Ending War* (San Francisco: Last Gasp, 2008); Vol. 6: *Writing the Truth* (San Francisco: Last Gasp, 2008); Vol. 7: *Bones into Dust* (San Francisco: Last Gasp, 2009); Vol. 8: *Merchants of Death* (San Francisco: Last Gasp, 2009); Vol. 9: *Breaking Down Borders* (San Francisco: Last Gasp, 2010); Vol. 10: *Never Give Up* (San Francisco: Last Gasp, 2010).

⁴⁰⁷ Robin, *La memoria saturada*, 276.

memoria ordinaria. En este vaivén hay, quizás, una indicación de la forma en que su mente, y no sólo su cuerpo, logró sobrellevar la tragedia.

Articulación

Considero la primera versión en inglés de *I Saw It*, que tiene la característica de haber sido coloreada, a diferencia del original en blanco y negro, como es usual en la industria japonesa de los cómics. La versión en inglés fue publicada en 1982 por la editorial Educomics, en la ciudad de San Francisco, epicentro del movimiento underground del cómic por esos años.⁴⁰⁸

En un nivel espaciotópico, para organizar todos los elementos de esta historia, Nakazawa utilizó 46 páginas. Los hipercuadros están conformados por un mínimo de cinco viñetas y un máximo de nueve, en patrones que van de lo convencional a lo retórico,⁴⁰⁹ con un dominio de la acción y la dimensión narrativa. La división entre viñetas siempre está bien definida por líneas rectas que enmarcan los dibujos. Estas líneas producen una tubería más o menos regular, siempre recta y de color blanco.

Secuencialmente, la historia está organizada en dos macrosegmentos, a su vez divididos en once segmentos que abarcan 26 años de la vida del autor:

Macrosegmento A. El presente

1. 1971: Tokyo, cinco años después de la muerte de la madre (pp. 1-2).

Macrosegmento B. El pasado

2. 1945: La vida durante la guerra (pp. 2-10).
3. 1945: El instante de la explosión atómica (p. 11).

⁴⁰⁸ El lector puede hacerse una mejor idea de la trama de *I Saw It* en el apéndice “Sumarios”, al final de este estudio.

⁴⁰⁹ Ver apartado “Articular el cómic”, en “Capítulo 1. Narratográfica: definiciones y estrategias de análisis”.

4. 1945: El infierno atómico inmediatamente después de la explosión (pp. 11-16).
5. 1945: Kimiyo recuerda la muerte de su esposo e hijos (pp. 16-19).
6. 1945: El infierno atómico un día después de la explosión (pp. 20-21).
7. 1945: Las consecuencias del horror (pp. 22-28).
8. 1945-1961: La reconstrucción (pp. 28-38).
9. 1961-1966: Nueva vida en Tokyo (pp. 39-40).
10. 1966: La muerte de la madre (pp. 41-44).

Macrosegmento A. El presente

11. 1971: De vuelta a Tokyo (pp. 44-46).

Domina en la obra un estilo caricaturesco convencional que se rompe únicamente en el brevísimo segmento 3 (el instante de la explosión), que ocupa la mitad de la página 11 en 4 viñetas. En esta página hay cierta experimentación formal que tiene que ver, por supuesto, con el esfuerzo de Nakazawa de mostrar la alteración de realidad que provocó la explosión. De no ser por esta ligera variación estilística consideraría el segmento 4 como parte del 3. Éste es un ejemplo de cómo el estilo y la forma tienen implicaciones narrativas en el cómic.

Es notoria la conformación de dos momentos distintos en cuanto a las transiciones entre viñeta y viñeta. El primer momento abarca el macrosegmento A (en sus dos fases) y del segmento 2 al 7 del macrosegmento B. Este momento se caracteriza por un dominio de transiciones tema a tema. El segundo momento abarca los segmentos 8 y 9. En apenas estos dos segmentos se narran 21 de los 26 años que abarca la historia. Como es usual, la condensación del tiempo narrado en un espacio reducido (12 páginas), lleva a los historietistas a valerse de transiciones de escena a escena, que implican una mayor participación deductiva de parte del lector para completar las grandes elipsis que se plantean en la tubería de los hipercuadros.

Los textos en *I Saw It* son de dos tipos: dialógicos y narrativos. El dialógico se presenta dentro de globos como parte de la diégesis; el narrativo se presenta sobre el dibujo, sin marco alguno, casi siempre orientado arriba y a la derecha. Por supuesto, en este asunto estamos hablando del trabajo de los traductores y no necesariamente del mangaka. El mismo Nakazawa, por ejemplo, no se sintió satisfecho en su momento con el trabajo de traducción y edición del primer volumen de *Barefoot Gen*: “Debo admitir que quedé decepcionado de ese primer volumen en inglés. El papel era barato y el *lettering* sin ton ni son”.⁴¹⁰

La voz en primera persona en pasado da sentido a la cualidad autobiográfica de este trabajo. La voz narrativa coincide con la autorrepresentación del autor, que no sólo dice *yo soy*, sino *yo lo vi*. En *I Saw It* coinciden completamente la focalización (o conocimiento de lo que se narra) con la ocularización (el punto de vista de un personaje dentro de la diégesis). Keiji está presente en todos los momentos de la historia, con excepción, claro, del recuerdo de la muerte de su familia narrado por su madre.

Esto implica una diferencia sustancial con el modo ficcional de sus trabajos anteriores e, incluso, con *Barefoot Gen*, fuertemente enraizado en *I Saw It*. *Barefoot Gen* utiliza la estructura del relato testimonial de *I Saw It*, pero la amplía y la ramifica con subtramas. Esto es notorio sobre todo en el tercer volumen de *Barefoot Gen*. Un trasunto de Keiji, llamado Gen, se vuelve fuente de segunda mano. Participa de infinidad de aventuras relacionadas con los sobrevivientes de Hiroshima. En muchos casos, estas aventuras están basadas en historias verídicas que Nakazawa había escuchado (como la recuperación, con ayuda de Gen, del pintor que pasaba sus días postrado, enfermo, aislado, amargado y lleno de gusanos, incapaz de crear imagen alguna).⁴¹¹ Sobre esta historia, Nakazawa le dijo a Alan Gleason en una entrevista: “No me pasó a mí,

⁴¹⁰ Nakazawa, “Interview”, *The Comics Journal* 256, entrevista Alan Gleason (octubre, 2003): disponible en <http://www.tcj.com/keiji-nakazawa-interview>.

⁴¹¹ Nakazawa, *Barefoot Gen*, vol. 3.

pero era una combinación de historias verdícas que escuché y cosas que sucedieron en mi vecindario".⁴¹²



Barefoot Gen, vol. 3 (79)

En estas circunstancias, puede decirse que tenemos focalización, pero no ocularización, por lo que el pacto autobiográfico del discurso se debilita a favor de una diversificación del conocimiento sobre el pasado, así como una inclusión de otros puntos de vista sobre el acontecimiento o las coordenadas espaciotemporales que se narran. Lo que distingue a Gen de Keiji es la enunciación de la coincidencia entre la focalización y ocularización de su relato gráfico del pasado.

⁴¹² Nakazawa, "Interview".

Los segmentos 3, 4 y 5

Estos segmentos son el eje del abordaje narratográfico de la tragedia de Hiroshima por parte de Nakazawa. No sólo son los más memorables de *I Saw It*, sino que constituyen una iconografía personalísima que Nakazawa ha elaborado y reelaborado (repetido, incluso) desde sus cuentos de *Struck by Black Rain*, pasando por la inflexión autobiográfica de *I Saw It*, y, finalmente, por la amplísima diversificación semificcional de *Barefoot Gen*.

Segmento 3. El instante de la explosión atómica

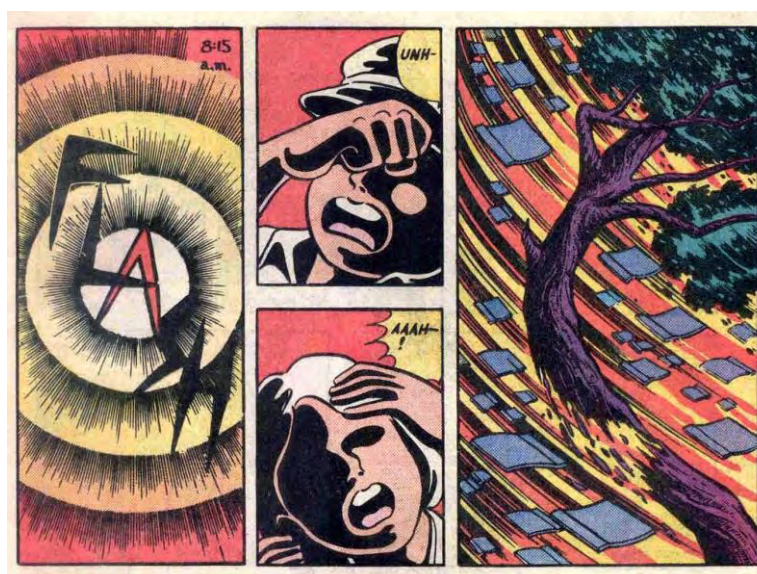
Al final del segmento 2, Keiji habla con una mujer que lo ha detenido justo en la entrada de la escuela, junto a un muro, para preguntarle dónde tendrán clases los niños de primer grado (por los constantes vuelos de bombarderos enemigos, se cambiaba el lugar de las clases entre el templo y la escuela). De repente, Keiji nota en el cielo el brillo metálico de un B-29. Él no lo sabe, pero es el mismo avión que pasó muy temprano ese mismo día. Keiji tampoco sabe que ese bombardero lleva a “Little Boy”, la bomba atómica. Keiji y la mujer miran hacia el cielo en una pequeña viñeta en ángulo picado (10:7). El dominio del blanco y la sustancial desaparición de los detalles de la banqueta funcionan como una transición hacia la luz mortal de 11:1.



I Saw It (10:6-7)

El segmento 3 ocupa la mitad de la página 11 y está conformado por 4 viñetas. Es notoria la variación estilística cuyo propósito es el enrarecimiento de

la realidad representada: dominan las sombras en los rostros de Keiji y de la mujer, los detalles se simplifican, se remarcan las líneas, el color del cabello de la mujer se invierte de negro a blanco, se remarca el bloqueo de la mirada (los ojos de ella se somborean, son casi agujeros vacíos; los de Keiji son cubiertos por su propia mano) (11:3-4). La ráfaga destructiva de la explosión arranca de tajo los troncos de los árboles y hace volar las tejas de las casas (11:4). El segmento es abierto por la luz de la explosión, acompañada por la onomatopeya en montaje, "FLASH", y por la hora apenas visible en la esquina superior derecha, "8:15 a.m." (11:1).



I Saw It (11:1-4)

Estas cuatro viñetas son las únicas en todo *I Saw It* que se articulan en transiciones aspecto a aspecto. Cada viñeta es una vista simultánea del instante. Otra peculiaridad: quizá la viñeta 11:4 (él árbol arrancado y las tejas volando) sea la única sobre la que la ocularización de Keiji no participa. Se adivina una representación deductiva a partir de la visión posterior de las huellas de la catástrofe.

Segmento 4. El infierno atómico inmediatamente después de la explosión

En el resto de la página 11, Keiji pierde el conocimiento (11:5) para después recuperarlo (11:6). Él mismo no nos puede dar información precisa sobre la

amplitud de la elipsis entre ambas viñetas. En 11: 7, Keiji descubre que el clavo de una tabla se le ha encajado en su mejilla. La sangre aparece por primera vez en la historia.

La página 12 abre con una tira de tres viñetas que constituyen el primer encuentro de Keiji con el horror. La mujer con la que hablaba antes yace entre la madera quebrada, su piel está negra y derretida por la ráfaga de calor atómico (12:1-3). Keiji logra salir de entre los escombros del muro que le ha salvado la vida. Después de cubrirse los ojos ante la luz cegadora de la explosión, Keiji recupera el conocimiento y es consciente de sí mismo. Tarda un poco más en asimilar su entorno de pesadilla. Entonces su visión del horror, literalmente, se amplía. En una viñeta que ocupa la mitad inferior de la página (12:6), Keiji contempla la devastación de su ciudad. Se evidencia su calidad de testigo de la catástrofe.



I Saw It (12:6)

En 12:6 se hace evidente una de las debilidades del trabajo de Nakazawa, por lo menos en esta época: la forma redundante en que relaciona texto con imagen. Las casas derrumbadas, los techos sin tejas por aquí y por allá, los postes quebrados, el fuego al fondo, son suficientes para entender lo que ha pasado. Sin embargo, Nakazawa redundante información al poner a Keiji a pensar en voz alta: “¿Qu... qué pasó? ¡Todas las casas han sido arrasadas!”. A lo largo

de su historia, Nakazawa establece una relación de redundancia entre texto e imagen, ya sea que ésta no añada nada a aquél o que aquél no añada nada a ésta.

Estos momentos en que Keiji, espantado, piensa en voz alta podrían ser, además, una fractura en la cualidad testimonial del discurso de *I Saw It*, pues no coinciden plenamente con lo afirmado por Nakazawa en su autobiografía en prosa que publicaría en 2004. En ésta, Nakazawa hace hincapié en el mutismo como reacción ante el horror: “Aprendí que cuando las personas son empujadas de repente a una situación extrema son incapaces de sentir emoción. Actúan sólo por instinto. [...] Como si estuviera viendo una película muda, yo también miré esa escena tranquila sin decir una palabra”.⁴¹³ Aquí podemos recordar ese orden del mutismo como dimanación de la impronta del horror que discutí en el capítulo 2.

Las representaciones más conocidas de los efectos de la bomba privilegian el escenario destruido, ese descampado quemado y ruinoso. Nakazawa transgrede el tabú y de inmediato puebla el terreno de “monstruos” (así los llama Keiji en 13:5). En la página 13 contemplamos un desfile de hombres y mujeres con pieles derretidas. Caminan en 13:4 con los brazos a altura de abdomen (como en las representaciones populares del zombi moderno o como en uno de los planos de *Los niños de la bomba atómica de Hiroshima*, que comenté antes en este mismo capítulo).

⁴¹³ Nakazawa, *Hiroshima: The Autobiography of Barefoot Gen* (Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2010), 36 y 38.



I Saw It (13:4)

Keiji corre rumbo a su casa en 14:1. En el camino encuentra personas desfiguradas que se arrastran y piden agua con voces descompuestas, enmarcadas por globos de líneas sinuosas. La posibilidad gráfica agrega al testimonio una clave para reconstruir en la mente del lector la cualidad sonora de la voz de las víctimas. En su colección de poemas de 1947, *Natsu no hana* (*Flor de verano*), Tamiki Hara escribió una transcripción de las sedientas víctimas de Hiroshima:

Agua, por favor.
Ah, agua, por favor.
Algo para beber, por favor.
Hubiera sido mejor morir.
Aah.
Auxilio, auxilio.
Agua.
Lo que sea.
Quien sea, por favor.
Ohh....
Ohh....⁴¹⁴

Hara utiliza la repetición de vocales (Aah) y consonantes (Ohh) para extender las palabras y, así, expresar el lamento. Nakazawa se vale del viejo recurso

⁴¹⁴ Citado por Yotaro Konaka, "Japanese Atomic-Bomb Literature", *World Literature Today* 62, núm. 3: Contemporary Japanese Literature (verano, 1988), 421.

narratográfico de la modificación de las líneas de los globos para hacer lo mismo.



I Saw It (14:1)

Keiji encuentra su casa en llamas (14:3). Se alarma. Aparece su vecina, la señora Sakamoto. La mitad derecha de su cuerpo, desde la cabeza hasta las rodillas, está cubierta de pequeños trozos de vidrio de una ventana (14:6-7). La señora Sakamoto le dice a Keiji que su madre está bien, luego le indica dónde encontrarla. Keiji se pone a correr de nuevo, pasa junto a más víctimas que se lamentan, incapaces de dar forma verbal a la tragedia (15:2). Justo antes de encontrar a su madre, Keiji, con sus pies descalzos, pisa un antebrazo que alguien ha perdido en la explosión (15:4). El rompimiento del cuerpo de la víctima o su violenta transformación en monstruosidad abre el terreno para la conservación fetichista y descontextualizada de la memoria como fragmento o reliquia.

Nakazawa clausura, por el momento, su galería de horrores. Nos entrega un episodio vital de la dimensión humana de la tragedia.

La madre de Keiji descansa sobre un futón colocado junto a un árbol, en plena banqueta. La madre carga entre sus brazos a un bebé (15:7). Es la hermana de Keiji, que ha nacido en medio del infierno atómico. Keiji pregunta por su padre y sus hermanos. Su madre le explica que ellos murieron en el incendio de su casa (16:4).

Segmento 5. Kimiyo recuerda la muerte de su esposo e hijos

Este segmento es el único en el que Keiji no está presente ni como testigo ni como personaje. Se trata de un flashback para explicarle a Keiji (y con él, nuestros ojos, al lector) la forma en que perdieron la vida su padre y sus hermanos. En 16:6, una viñeta vertical, vemos el rostro de Kimiyo, la madre de Keiji, en primer plano. Detrás de ella se abre una globo en forma de nube, un portal de segundo grado (el primero son las ondas del estanque en el presente de Keiji en 2:6) hacia el pasado. En este globo, como si se tratara de una cita gráfica, es colocado el testimonio de Kimiyo, que en las siguientes páginas se convertirá en el centro del relato. En un texto redundante, presentado sin globo, Kimiyo le cuenta a su hijo que estaba tendiendo ropa en el techo cuando sobrevino la explosión. Logró librar la caída de la casa sin mayores daños, pero el resto de la familia no.



I Saw It (16:6-9)

Kimiyo escuchó entonces las voces de su esposo y de su hijo Susumu, que le decía a su madre cuánto le dolía el peso del techo sobre su cabeza. Sólo las piernas del niño estaban a la vista de Kimiyo (17:2). Su esposo la urgía a que hiciera algo (17:7). A pesar de la ayuda de un vecino (18:1-2), el fuego alcanzó pronto los restos de la casa. Kimiyo confiesa que pensó en echarse al fuego para morir con su familia. Aún escuchaba las voces de su esposo y su hijo. Se tapaba los oídos para no oírlos (18:4). Entonces Kimiyo se dio cuenta de que Eiko

nunca hizo un ruido, debió morir al instante de la explosión. Hubiera preferido que su esposo y su hijo también murieran rápido, para no tener que escuchar sus voces (18:5). El vecino, el señor Sakamoto, logró alejar a Kimiyo del fuego y de sus intenciones suicidas (19:1-4). Kimiyo le dice a Keiji que aún en este momento puede escuchar a Susumu llorar. La memoria fresca del dolor se representa en 19:5 con un retorno al presente de la narración de Kimiyo. Ella y Keiji en primer plano mientras Susumu (de hombros para arriba) llora en medio de una luz blanca que hace de globo. Una nueva cita gráfica que esta vez no lleva hacia el pasado, sino que permite salir de él.

En el volumen 1 de *Barefoot Gen*, para llegar al momento de la muerte de la familia en el fuego, Nakazawa se tarda 259 páginas. Y lo que en *I Saw It* se cuenta en 4 páginas, en *Barefoot Gen* se extiende por 15. Lo que nos indica un proceso consciente de ampliación ficcional de los episodios narrados en *I Saw It* como autobiográficos. En *Barefoot Gen*, Nakazawa reduce las elipsis entre viñetas y, así, limita el proceso deductivo del lector al enfrentarse a los espacios de la tubería. Más importante aún es la inserción de Gen, su *alter ego* infantil, en el ejercicio de la muerte de su padre y sus hermanos. Lo que es contado a través del testimonio de Kimiyo en *I Saw It*, regresa al régimen de la mirada de Nakazawa a través de Gen. En *Barefoot Gen*, Nakazawa hace como si hubiera visto la muerte de sus seres queridos.



Barefoot Gen, vol. 1 (261:7 y 266:1)

Nakazawa fantasea en la ficción con recibir la responsabilidad familiar directamente de su padre. Debe vivir, primero que nada, por su madre (vol. 1, 266:2). Pero este acto no es sólo una afirmación de masculinidad, sino de la necesidad de vivir, pelear y ser fuerte para mantener la memoria de aquello que es justo en el mundo. Aquí, por supuesto, se revela una intención moral y didáctica que recorre *I Saw It* y *Barefoot Gen*. En ambas obras, el padre es representado y recordado como un pacifista empedernido, capaz de echarse pedos y reírse en plenos ejercicios militares (9:4). Nakazawa resalta el antimilitarismo y el pacifismo del padre precisamente para heredarlo de manera directa en el momento de la tragedia, que se pudo haber evitado, según el padre, con un poco de sensatez.

El arma de Nakazawa apunta en *I Saw It* y *Barefoot Gen* hacia “la propia casa”. La crítica es feroz contra el sistema imperial y la educación militarista. Nakazawa parece atemperarse en el odio contra los estadounidenses que mostró de manera tan explícita en *Struck by Black Rain*. Por eso Art Spiegelman escribe, en su introducción a *Barefoot Gen* (en su edición en inglés de 2003):

Podría decirse que al localizar las causas de la explosión exclusivamente en los males de los japoneses, en el nacionalismo militarista en lugar de en la *Realpolitik* del racismo occidental y el juego de poder de la Guerra Fría, Nakazawa puede que haya hecho su obra demasiado cómoda para los lectores estadounidenses y británicos.⁴¹⁵

Atribuyo este cambio de orientación de la crítica de Nakazawa a un interés genuino por comprender la guerra desde todas sus aristas. El verdadero alcance de la crítica de Nakazawa se manifiesta no sólo en *I Saw It* y *Barefoot Gen*, sino en todas sus obras antibélicas anteriores y posteriores.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Spiegelman, “*Barefoot Gen: Comics After the Bomb*”, en *Barefoot Gen, Vol. 1: A Cartoon Story of Hiroshima*, de Nakazawa, San Francisco: Last Gasp, 2003, III.

⁴¹⁶ *Geri no Kawa* (*Geki's River*, 1976-1977), sobre la preguerra en Japón y la invasión de Manchuria; *Yukari no Ki no Shita De* (*Under the Eucalyptus Tree*, 1977), sobre la generación de post atómica; *Itsuka Mita Aoi Sora* (*When We Last Saw Blue Sky*, 1978), sobre la discriminación contra los *hibakusha*.

EL CABALLO EN LLAMAS

La obra antibélica de Nakazawa nos permite pensar sobre los límites borrosos entre la ficción histórica y la autobiografía. Camino a su casa, en la página 256 del primer volumen de *Barefoot Gen*, Gen se topa con un caballo en llamas. Por sus autobiografías (en cómic y en prosa), sabemos que Nakazawa no vio esto. Pero la página es, sin duda, una de las más bellas y especulares que alguna vez haya dibujado Nakazawa. La imagen es tan potente que fue conservada en la adaptación animada de *Barefoot Gen* (1983).⁴¹⁷ El cuello del caballo de Nakazawa, en dramática contorsión, recuerda al del caballo del *Guernica* de Pablo Picasso.⁴¹⁸ Jean-Paul Sartre escribió, a propósito del *Guernica*: “este hermoso cuadro clásico y mitológico evoca sucesos, pero no nos enseña nada. Transforma la crueldad en figuras abstractas”.⁴¹⁹ Por el contrario, en su afán testimonial, Nakazawa transforma la crueldad en figuras concretas a pesar de su caricaturización.

⁴¹⁷ *Hadashi no Gen* [*Barefoot Gen*]. Dir. Mori Masaki. Act. Issei Miyazaki, Catherine Battistone, Yoshie Shimamura. Japón: Mad House, Gen Productions, 1983.

⁴¹⁸ Pablo Picasso, *Guernica* (óleo sobre lienzo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), 1937.

⁴¹⁹ Citado por Willem Elias, *Signs of the Time* (Atlanta: Rodopi, 1997), 150 [mi traducción].



Barefoot Gen, vol. 1 (256)

La virtud de esta página, además de estética, es indiciaria. Como la mayoría de las subtramas y variaciones de *Barefoot Gen* respecto a *I Saw It*, Nakazawa no ostenta autoridad de testigo sobre el caballo en llamas, lo que no quiere decir que la decisión de dibujarlo obedezca sólo a un criterio de espectacularidad. Nakazawa debió escuchar historias sobre esto. Y si no las escuchó, las reconstruyó a partir de la visión de los restos de algún caballo quemado.

Un mes después de la explosión atómica, el obispo Franklin Corley fue enviado a Hiroshima como parte de la ocupación estadounidense. Ahí conoció al sacerdote católico alemán Johannes Siemes, él mismo un sobreviviente. Siemes le entregó a Corley un registro mecanografiado de sus observaciones de

la tragedia. En el registro habla, entre muchas cosas, de haber visto muchos caballos con grandes quemaduras en sus flancos.⁴²⁰

Los episodios ficticios del caballo en llamas y la presencia de Gen en la muerte de su familia se antojan paralelos. En ambos casos se manifiesta una intensa voluntad autoral para dar espacio a todos los relatos posibles de la tragedia. Al mismo tiempo, hallamos en Nakazawa una pulsión por llenar los huecos de la memoria, un *horror vacui*, un miedo al vacío del olvido. La impotencia de Gen ante la muerte de su familia es una forma de la impotencia de Nakazawa ante la limitación de la mirada. Si no estuvo realmente ahí (ante el caballo en llamas, ante los últimos gritos de su hermano menor, como vemos en *I Saw It*), Nakazawa decide completar esos puntos ciegos de su memoria con las posibilidades testimoniales de la ficción.

Considero *Struck by Black Rain*, *I Saw It* y *Barefoot Gen* como versiones de la misma historia. A su vez, son acercamientos a la misma verdad. No hay nada de espontáneo en este extenso proyecto de construcción memorística, un proyecto que es tanto artístico como político. Toda la furia que hubiera podido sentir Nakazawa mientras recordaba, esto es, el dato estrictamente emocional de la tragedia, sería indicio de una crisis profunda que terminaría provocando la realización de sus obras antibélicas. Pero el *por qué* no es tan importante como el *qué* y el *cómo*. Narrar la bomba atómica era un acto político. Nakazawa fue capaz de identificar un momento de urgencia, de reconocimiento de que algo estaba descompuesto en la “red de conversación” (para usar el término de Héctor Jouvé)⁴²¹ de la sociedad japonesa de su época. La imposibilidad de hablar, de decir “yo lo vi”, requería de la articulación de nuevos discursos que permitieran *sanar* las conexiones y los intercambios al interior de su cultura. Nakazawa (el sujeto) supo extender el perímetro de su conciencia del horror, de

⁴²⁰ Johannes Siemes, “The Atomic Bombing of Hiroshima”, *The War Times Archives* (mecanuscrito de 1945): disponible en <http://www.wtj.com/archives/hiroshima.htm>

⁴²¹ Jouvé, “La guerrilla del Che en Salta”, 10.

su enunciación testimonial, usando las vías discursivas que lo conectaban como individuo con su comunidad de sentido. Recordemos la teoría del exocerebro de Bartra: “fuera del cerebro hay una multitud de otros, homúnculos y agentes, capaces de ayudar en estas tareas de reconocimiento”.⁴²² Estos otros pudieron poner resistencia a la propuesta memorística de Nakazawa; pudieron decir, por ejemplo, “no lo creo”. Como sea, por la trascendencia de su obra y por el hecho de que hoy la sigamos leyendo y estudiando, me parece que en general su testimonio fue aceptado como verídico y, sobre todo, como pertinente para la renovación moral de un mundo en deuda con el pasado. Además, también se trataba de insertar nuevos temas en viejos lenguajes como el cómic. De esta manera, Nakazawa es parte, desde la narrativa gráfica, de la revolución del Yo de la segunda mitad del siglo XX.

Con el paso de los años, la obra de Nakazawa ha demostrado su pertinencia no sólo para la época en la que fue hecha, sino en la actualidad. Su trabajo sigue siendo incómodo. Es posible que sus representaciones gráficas del horror ya no inquieten como antes (cuando sólo una revista pornográfica se permitió publicar *I Saw It*), pero sus ideas y sus críticas siguen haciendo mella, por lo menos en la sociedad japonesa. Apenas en 2012, por ejemplo, un grupo de activistas pro militarización, denominado “Sobrevivientes de la Bomba Atómica por la Búsqueda de la Paz y la Seguridad”, solicitó al gobierno japonés que retirara *Barefoot Gen* de las bibliotecas de las escuelas públicas por no ser “neutral política e ideológicamente”.⁴²³ En 2013, el Consejo de Educación de Matsue decidió que los niños de la ciudad no tendrían acceso libre al manga, al que se acusó de contener representaciones de actos de violencia extrema ejecutados por las tropas imperiales japonesas en otros países asiáticos.⁴²⁴ En 2014, el manga fue retirado de trece escuelas de Osaka por incluir “muchas

⁴²² Bartra, *Antropología del cerebro*, 195.

⁴²³ Bob Muir, “Barefoot Gen Draws Criticism for Use in Hiroshima Schools”, *Japanator* (24 de julio, 2012): disponible en <http://www.japanator.com/barefoot-gen-draws-criticism-for-use-in-hiroshima-schools-24234.phtml>

⁴²⁴ “Schools Remove Famed Manga Due to ‘Brutal’ Portrayal of Japanese Troops”, *The Asahi Simbun*: disponible en http://ajw.asahi.com/article/behind_news/social_affairs/AJ201308170055

expresiones discriminatorias”⁴²⁵ contra mendigos y desempleados. La obra de Nakazawa demuestra su vigencia al incomodar, como en los casos recientes comentados antes, a los defensores de un neonacionalismo militarista, de un revisionismo histórico de derecha o de lo políticamente correcto.

Mientras exista la posibilidad de destruirnos, la obra de Nakazawa, como lo desearía Resnais para *Noche y niebla* e *Hiroshima mi amor*, no será monumento, reliquia o pieza de museo, mucho menos *souvenir* de algún retorcido parque de diversiones.

⁴²⁵ “A-bomb manga ‘Barefoot Gen’ removed from Osaka school libraries”, *Japan Daily Press*: disponible en <http://japandailypress.com/a-bomb-manga-barefoot-gen-removed-from-osaka-school-libraries-2146167>

CAPÍTULO 5

ART SPIEGELMAN: HEREDERO DEL HOLOCAUSTO

La narrativa del Yo en el lenguaje del cómic se abrió paso a contracorriente. Así lo hizo *Maus*,⁴²⁶ de Art Spiegelman (judío estadounidense nacido en Estocolmo en 1948), obra que apareció seriada entre 1980 y 1991 en la revista *Raw*, editada por el mismo Spiegelman y su esposa, Françoise Mouly. Fue seis años después de que apareciera el primer número de *Maus* que la editorial Pantheon se animó a lanzar el primer volumen recopilatorio: *My Father Bleeds History* (*Mi padre sangra historia*). En *Maus* el autor narra las experiencias de su padre en el Holocausto, al tiempo que nos presenta sus propios y traumáticos recuerdos familiares, así como los vericuetos de su difícil relación padre-hijo en el presente (las décadas de 1960 y 1970). Se trata de una autobiografía colaborativa que se abre y nos permite presenciar el lugar de enunciación de la historia. El

⁴²⁶ Spiegelman, *Maus: Relato de un superviviente*, Vol. I. *Mi padre sangra historia* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2001); *Maus: Relato de un superviviente*, Vol. II. *Y aquí comenzaron mis problemas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1994).

autor se representa a sí mismo en el cómic, a la vez que permite que la memoria de su padre dé forma a la obra en sí. Un trabajo de historia oral que se articula con recursos narrativos metaficcionales y estrategias de memoria transgeneracional.

LA CÁMARA FOTOGRÁFICA Y LA CABINA DE CRISTAL

En *El extraño*,⁴²⁷ película de 1946 dirigida por Orson Welles (Wisconsin, 1915 – Hollywood, 1985), Mr. Wilson (Edward G. Robinson) es un agente de la Comisión Aliada para el Castigo de los Criminales de Guerra (una referencia a la Comisión de la ONU para los Crímenes de Guerra). Su principal objetivo es llevar ante la justicia al genocida nazi Franz Kindler (Welles). Mr. Wilson está convencido de que un viejo compañero de Kindler, Konrad Meinike (Konstantin Shayne), lo llevará hasta su presa. Mr. Wilson persigue a Meinike hasta el poblado de Harper, en Connecticut, pero ahí le pierde la pista, sólo para hallarlo muerto poco después. Entonces, Mr. Wilson, sospecha que Kindler se esconde en Harper bajo la identidad de Charles Rankin, un profesor de preparatoria casado con Mary Longstreet (Loretta Young), hija de Adam Longstreet (Philip Merivale), juez de la Suprema Corte de Justicia.

Mr. Wilson decide enfrentar a Mary con la verdad sobre su marido. El juez Longstreet ya ha sido puesto al tanto de todo, entonces él y Mr. Wilson invitan a Mary a la proyección casera de una película. Mary se sienta, Mr. Wilson le muestra una foto de Meinike, ella niega conocerlo, Mr. Wilson sabe que Mary miente. Entonces Mr. Wilson enciende el proyector.

MARY: Yo nunca he visto un nazi.

MR. WILSON: Pudo haberlo visto sin darse cuenta. Lucen como cualquiera y actúan como cualquiera, cuando es en su beneficio.

⁴²⁷ *El extraño* [*The Stranger*]. Dir. Orson Welles. Act. Edward G. Robinson, Loretta Young, Orson Welles. EUA: RKO Radio Pictures, 1946. Las traducciones de los diálogos de esta película son mías.

En la película que ven Mary, el juez Adam y Mr. Wilson aparecen los cuerpos apilados de decenas de víctimas del nazismo. Mary no está muy convencida de querer ver las imágenes. Entonces Mr. Wilson se convierte en una voz que narra y explica las imágenes que se proyectan, en un afán casi didáctico.

MR. WILSON: Una cámara de gas. Los candidatos recibían duchas de agua caliente para que sus poros se abrieran y el gas pudiera actuar con mayor rapidez.

Después, Mr. Wilson le muestra a Mary dónde eran enterrados vivos montones de hombres, mujeres y niños. Mary ahora comienza a ver, pero se resiste: “¿Por qué quiere que vea estos horrores?”, pregunta; colocado frente al proyector, de tal manera que las imágenes terribles cubren su cuerpo y su rostro, Mr. Wilson le contesta: “Todo esto que ve... Esto es producto de una sola mente. La mente de un hombre llamado Franz Kindler”. Mary, nerviosa, ya sospecha que Mr. Wilson habla de su marido, pero niega toda evidencia y sale corriendo y llorando de la casa paterna.



Edward G. Robinson en *El extraño*

El extraño se estrenó en Estados Unidos en julio de 1946, apenas un año después de la liberación de los últimos campos de concentración nazis. Orson Welles decidió no sólo contar una historia sobre un criminal de guerra, sino mostrar al público por primera vez documentos fílmicos de las huellas del

Holocausto, es decir, colocar la tragedia reciente ante los ojos del espectador. La resistencia de Mary a ver el horror es la misma negativa de una sociedad que aún se resistía a ver directamente a su pasado inmediato.

Esto cambió de manera decisiva después de la captura, juicio y ejecución de Adolf Eichmann, entre 1960 y 1962. Durante el juicio, muchos judíos sobrevivientes del Holocausto tuvieron la oportunidad de enfrentar la tragedia en la figura de Eichmann, protegido de sus acusadores por una cabina de cristal. A través de la figura de Eichmann, las víctimas (no sólo las que estuvieron presentes en el juicio) articularon su memoria del Holocausto y fueron capaces de enunciar el horror, de representarlo y, sobre todo, de narrarlo. Aquí hay una irrupción radical del pasado en el presente, un encuentro con lo innombrable que, desde entonces, debía ser nombrado. El Holocausto, como el Gran Terremoto de San Francisco narrado en *The Four Immigrants Manga*, se convirtió en objeto de memoria pública. La cabina de cristal no sirvió sólo para proteger a Eichmann de quienes lo acusaban; la cabina de cristal estableció una frontera, la distancia necesaria para que el pasado fuera enunciado desde una posición más o menos segura, un sitio como la colina desde donde Charly y Frank, los japoneses de *The Four Immigrants Manga*, ven San Francisco en ruinas después del terremoto.

Los relatos y representaciones sobre el Holocausto no surgieron de manera espontánea a partir del juicio a Eichmann. Hay una historia de esfuerzos por hacer ver el horror del Holocausto que comienzan, quizá, en 1946 con *Dear Fatherland, Rest Quietly*, las memorias de Margaret Bourke-White, quien fotografiara para la revista *Life* la liberación del campo de concentración de Buchenwald, Alemania, en abril de 1945. Es necesario decir que su foto más conocida, *Hollow-eyed male prisoners stare through barbed wire fence of Buchenwald concentration camp after their liberation by advancing American force* (Reclusos varones de ojos vacíos miran a través de la alambrada del campo de concentración de Buchenwald después de su liberación por el avance de las fuerzas estadounidenses),⁴²⁸

⁴²⁸ Margaret Bourke-White, *Hollow-eyed male prisoners stare through barbed wire fence of Buchenwald concentration camp after their liberation by advancing American force* (fotografía), 1945.

no apareció en el artículo que *Life* publicó en el 7 de mayo de 1945 sobre las atrocidades de los campos de concentración.



Reclusos varones de ojos vacíos...

Esta foto se publicó en *Life* hasta el 26 de diciembre de 1960, en un especial por el aniversario 25 de esa revista.⁴²⁹

Además de *El extraño*, en ese tiempo se produjeron filmes como *Singing in the Dark* (Max Nosseck, 1956), un musical acerca de un sobreviviente del Holocausto que padece de amnesia; *The Diary of Anne Frank* (George Stevens, 1959), la primera de muchas películas sobre el Holocausto que recibirán el favor de la Academia en los Óscars.⁴³⁰ También se publicaron testimonios como *Five Chimneys: The Story of Auschwitz* (Olga Lenyel, 1946), *Theory and Practice of Hell: The German Concentration Camps and the System Behind Them* (Eugen Kogon, 1946) y, por supuesto, el *Diario de Ana Frank*, publicado originalmente en Ámsterdam en 1947 y en los Estados Unidos y el Reino Unido en 1952.⁴³¹

⁴²⁹ Ben Cosgrove, "Behind the Picture: The Liberation of Buchenwald, April 1945", *Life.com*: disponible en <http://life.time.com/history/buchenwald-photos-from-the-liberation-of-the-camp-april-1945>

⁴³⁰ *Singing in the Dark*. Dir. Max Nosseck. Act. Moyshe Oysher, Phyllis Hill, Joey Adams. Estados Unidos: A. N. O. Productions, 1956; *The Diary of Anne Frank*. Dir. George Stevens. Act. Millie Perkins, Shelley Winters, Joseph Schildkraut. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, George Stevens Productions, 1959.

⁴³¹ Olga Lenyel, *Five Chimneys: The Story of Auschwitz* (Chicago: Academy Chicago Publishers, 1995); Eugen Kogon, *Theory and Practice of Hell: The German Concentration Camps and the System*

Quizás eran necesarios quince años de historias para que la fotografía de los prisioneros de Buchenwald, ese testimonio del encuentro de Bourke-White con los rostros indescifrables de los prisioneros, encontrara lugar en las páginas de *Life*. Acaso en esos quince años el mundo halló la distancia y los discursos necesarios para por fin hacer memoria del Holocausto. En *Dear Fatherland, Rest Quietly*, Bourke-White escribe acerca de aquel día en el campo de concentración de Buchenwald:

Había un aire de irrealidad ese día de abril en Weimar, una sensación a la que me aferré con terquedad. Me decía a mí misma que creería en la indescriptiblemente horripilante visión que tenía del patio frente a mí sólo cuando tuviera la oportunidad de mirar mis propias fotografías. Usar la cámara era casi un alivio; interponía una ligera barrera entre mi persona y el horror blanco que tenía enfrente.⁴³²

De nuevo la barrera, la toma de distancia necesaria para comprender y registrar la tragedia, como la colina de los japoneses después del Gran Terremoto de San Francisco, como la cabina de cristal de Eichmann. Sin esta protección, el horror blanco sería insuperable, como la habitación 101 de 1984, la novela de Orwell. Es necesaria la distancia es espacio-temporal, pero sobre todo cognitiva. ¿Qué es lo que estamos dispuestos a saber y, por lo tanto, a narrar del pasado que tenemos no detrás, sino frente a nosotros?

Ésta es la misma duda que tiene Alain Resnais en su acercamiento al Holocausto en *Noche y niebla*, de 1955. Vemos llegar un tren en la noche, una imagen del pasado, en blanco y negro. Luego, esas mismas vías en el presente, en color e invadidas ligeramente por la vegetación. El tiempo ha pasado, mientras el narrador (Michel Bouquet) dice: “Hoy, en la misma vía, el sol brilla. La recorreremos lentamente. ¿En busca de qué? ¿Los rastros de cadáveres que cayeron cuando se abrieron las puertas?”. Entonces las vías terminan y contemplamos Auschwitz, epítome del horror. En el siguiente plano, un paneo de izquierda a derecha, entramos al campo de concentración de noche, de nuevo en blanco y negro, de nuevo al pasado. Luego, la fotografía de un rostro

Behind Them (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006); Anne Frank, *Diario* (Barcelona: Debolsillo, 2008).

⁴³² Citada por Cosgrove, “Behind the Picture”.

de prisionero (o prisionera, no queda claro) llena la pantalla; el plano muestra el rostro desde la nariz hasta las cejas, haciendo notar los ojos bien abiertos, sin distancia alguna que los mantenga a salvo de lo que ven. El narrador dice: “Primera vista del campo. Es otro planeta”. Entonces vemos con los ojos del prisionero: un patio atiborrado de cuerpos desnudos de hombres con cabezas rapadas; algunos, los menos, llevan telas blancas encima.



Noche y niebla

Nuestra visión está, claro, más cerca de la de Resnais y el equipo de filmación que entran en el campo de concentración abandonado. Apenas podemos comprender la visión del prisionero de la foto, el de los ojos bien abiertos, atravesados sin salvaguarda por un presente peligrosísimo. Lo que nos remite al *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, apostillado por Walter Benjamin en su famosa tesis IX de *Sobre el concepto de historia* (1940):

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los

escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.⁴³³

La crítica del progreso presente en la obra de Benjamin recuerda, por supuesto, a la imagen de Heller (que comenté en el capítulo 2) sobre el presente como una estación vacía de trenes repletos que se mueven hacia el futuro.⁴³⁴ Quiso Resnais acentuar los ojos de esta víctima de los campos de concentración. Sus ojos desorbitados están en otro planeta, el planeta de la memoria.

UN EXTRAÑO EN EL METRO

Konrad Meinike, camarada de Franz Kindler en *El extraño*, desembarca nervioso y se repite a sí mismo una mentira (“Viajo por salud... Viajo por salud”) que le permita asumir una nueva identidad para cruzar sin problemas por los agentes de migración. Meinike no sabe que *desde arriba* lo han dejado entrar a Estados Unidos y que Mr. Wilson ya ha enviado agentes para seguirle los pasos. Los primeros pasos de Meinike fuera del barco, en tierra firme, son cautelosos, teme que alguien lo reconozca como una aparición salida directamente del infierno del pasado. Meinike desea encontrarse con Kindler para pedirle que confiese; la conversión religiosa de Meinike lo ha llevado a Estados Unidos a tratar de hacer las paces, de alguna manera, con el pasado. Pero mientras lo logra, mientras llega a Harper, Connecticut, y estrecha la mano de Kindler, su antiguo hermano en la administración del horror, Meinike voltea sobre los hombros y ve en cada persona un enemigo, en este caso, un testigo posible de las atrocidades del pasado reciente.

En 1955, nueve años después del estreno de *El extraño*, la editorial neoyorquina EC Comics publicó el primer número de la revista *Tales Designed to Carry an Impact*, o *Impact*, simplemente. Ahí apareció un cómic de ocho

⁴³³ Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, en *Obras*, libro I, vol. 2 (Madrid: Abada Editores, 2008), 310.

⁴³⁴ Heller, *Una filosofía de la historia en fragmentos*.

páginas titulado “Master Race”, de la autoría de Bernard Krigstein.⁴³⁵ A primera vista, “Master Race” respeta ciertas convenciones formales y temáticas del *noir*, lo que explicaría su presencia en una revista de EC, editorial especializada en subgéneros. Sin embargo, “Master Race” va más allá del subgénero y se coloca como la primera representación explícita del Holocausto en los cómics.

En “Master Race”, Krigstein cuenta la historia de Carl Reissman, un hombre misterioso, vestido de gabardina y sombrero, que se dispone a tomar el metro de la ciudad de New York. Por los textos, escritos en segunda persona, conocemos que Reissman ha vivido durante los últimos diez años en Estados Unidos y que su país natal es Alemania. Aunque ya domina el inglés, aún se le nota ligeramente el acento extranjero. Como Meinike, de *El extraño*, Reissman se siente observado y perseguido. ¿Delirio? Reissman se cruza con un pasajero cualquiera al subir al vagón, éste le pide permiso para pasar, pero Reissman siente escalofríos cuando los ojos del desconocido se clavan en él. Reissman trata de calmarse mientras toma asiento en el vagón junto a una ventana: ya no encuentra la manera de cubrir más su rostro, la mano en el mentón, el cuello de la gabardina alzado, el sombrero, la lectura del periódico. “¿Por qué estás asustado, Carl? ¡Aquello fue hace mucho tiempo! Esto es América. ¡Estás a salvo ahora! ¡Eres libre!” (2:2), dice Reissman en segunda persona en la leyenda de 2:2. Esta voz recuerda a la letanía de Meinike al desembarcar: “Viajo por salud... Viajo por salud”. El metro avanza sobre uno de los túneles bajo la ciudad de New York. En 2:5, Reissman ve de reojo a los pasajeros del vagón, cuyos rostros vemos reflejados en el cristal de la ventana, como si ésta fuera la conciencia misma de Reissman. “¿Qué buscas, Carl? ¿A quien le temes?” (2:6), dice la leyenda de esta viñeta. Entonces, en la siguiente estación los miedos de Reissman toman forma después de diez años (porque podemos suponer que algo parecido a esto le sucede todos los días a Reissman desde que llegó a ese nuevo país): un rostro familiar sube al vagón.

⁴³⁵ Bernard Krigstein, “Master Race”, *Impact* 1 (abril, 1955).

En la tercera página sucede un rompimiento en la de por sí vulnerable frontera entre el pasado y el presente de Reissman; ese límite de seguridad se borra en un instante, aunque Reissman aún pone cierta resistencia (y recordamos la resistencia a ver de Mary Longstreet-Rankin, en *El extraño*). El metro de New York sigue adelante en su camino a la siguiente y, lo veremos, fatídica estación; al mismo tiempo, Krigstein se las arregla para convertir el metro de New York en el tren de la historia. En 3:2, Krigstein renuncia momentáneamente al color y dibuja la parte posterior del tren, vista casi a la altura de las vías. La imagen está apenas trazada y la irrupción de azul en la esquina superior derecha del cuadro blanco y negro ayuda a darnos la impresión de que ya no nos encontramos en la oscuridad de un túnel subterráneo, sino en el campo abierto del pasado. La leyenda de esta viñeta, en una relación de confirmación con la imagen, dice: “El tren grita en una curva en su ruta subterránea... y el grito es estridente y agudo... te pone los nervios de punta... se remonta al pasado”.



“Master Race” (3:2)

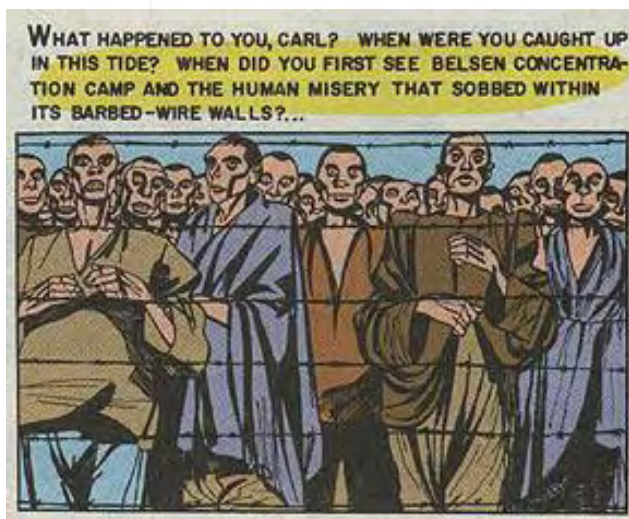
La siguiente estación es el pasado. El “grito” del tren se convierte en el grito de un hombre de bigote pequeño y gran elocuencia. Mientras el encanto del discurso de Hitler perdura, la multitud hace suya la alta misión del dominio mundial. Pero cuando el manto retórico que envuelve al horror se desbarata,

cuando queda el silencio y Hitler deja de vociferar, entonces llega la náusea. Y Reissman, entonces como ahora, sabe que hay muchos otros como él, culpables e impotentes. Pero el horror ha sido echado a andar, como una máquina obscena en su banalidad (como Hanna Arendt lo observaría algunos años después al tratar de comprender la aparente monstruosidad de Eichmann).⁴³⁶ Una tira de tres viñetas en la cuarta página nos muestra el desarrollo acelerado de la violencia contra la cultura (libros que arden), contra la supuesta amenaza del otro (la Noche de los Cristales Rotos)⁴³⁷ y, en última instancia, contra lo sagrado (un santuario violado para encontrar a un perseguido).

En esta representación de la irrupción violenta del pasado en la memoria de Reissman hay una inserción incluso más radical: 4:5 hace una referencia evidente a las fotografías de liberación de los campos de concentración, como aquella fotografía de Bourke-White para *Life*, presenta la alambrada en primer plano, detrás de ella los cuerpos humillados de los prisioneros, sus miradas que parecen atentas pero que, uno adivina, están perdidas en una mezcla de esperanza por lo que viene y certeza de que, de alguna manera, siempre vivirán detrás de esa alambrada del campo de concentración. Es la mirada, como la de Reissman, de quien sabe que su vida ha quedado encapsulada en un momento del pasado, que el recorrido del tren de la historia dará vueltas y vueltas de un campo de concentración a otro.

⁴³⁶ Hanna Arendt, *Eichmann en Jerusalén* (Barcelona: Debolsillo, 2006).

⁴³⁷ Durante la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, Hitler ordenó a las tropas de asalto de las SA que atacaran a los judíos de toda Alemania y Austria. Después de los ataques, las calles quedaron llenas de vidrios de los aparadores de los negocios judíos.



"Master Race" (4:5)

"¿Qué te sucedió, Carl? ¿Cuándo fuiste atrapado en esta marea? ¿Cuándo viste por primera vez el campo de concentración de Belsen y la miseria humana que sollozaba dentro de sus muros de alambre desnudo?" (4:5). La viñeta, aunque pequeña y cargada de información, hace hincapié en los ojos de los prisioneros y en la posibilidad del encuentro de miradas con el carcelero. Ahora, en el metro de New York, esa posibilidad está latente de nuevo. La antigua víctima lee el periódico en el vagón, sus ojos aún no se cruzan con los de Reissman, pero el tren de la historia sigue avanzando y sólo es cuestión de tiempo para que el encuentro suceda y se rompa la finísima capa que aún separa al pasado del presente.



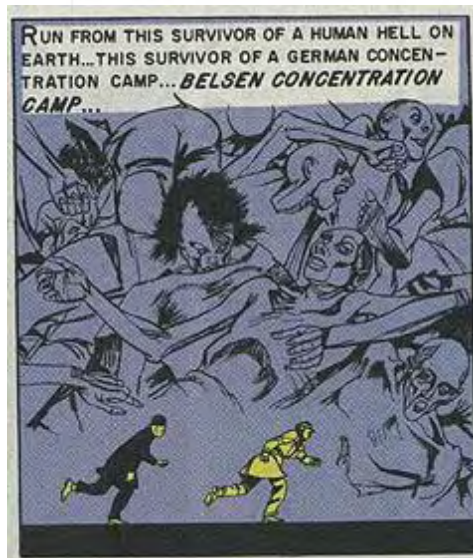
"Master Race" (5:3)

A diferencia de Meinike, Reissman no ha hallado en lo sagrado el ánimo para saltar del tren de la historia y confesar no sólo lo que hizo, sino quién es en realidad, es decir, su identidad. Reissman se aferra al metro de New York, pero

desde ahí alcanza a oler la carne quemada de hombres, mujeres y niños, “gente que conociste alguna vez y con la que hablaste y te tomaste una cerveza” (4:7). La voz de la culpa, que es la voz de la memoria, obliga a Reissman a echar una mirada sobre su periódico al hombre que alguna vez atormentó. Entonces sucede: las miradas se encuentran y todo se vuelve pasado.⁴³⁸ El hombre que había jurado vengarse en el campo de concentración se levanta y apunta con el dedo a Reissman en 6:7: “¡Eres tú!”, le dice como para disipar cualquier duda que aún pudiera existir sobre la identidad del comandante nazi. El tren se detiene en la estación y Reissman sale corriendo del vagón. El hombre lo persigue por el andén al más puro estilo del cine *noir* (pensemos, por ejemplo, en la persecución del criminal Harry Lime [Orson Welles] en los túneles de la Viena de posguerra, en *El tercer hombre*).⁴³⁹ Y mientras corren, uno huyendo del pasado, otro tratando de salir de él de una vez por todas, los cuerpos amontonados de las víctimas del nazismo se levantan como un mural terrible pintado en una pared infinita, que bien pudiera ser la forma plástica de las conciencias encontradas de estos dos hombres en el lienzo de la memoria.

⁴³⁸ De manera semejante, un encuentro entre un capitán de las SS y un prisionero del campo de concentración de Dachau sucede en “Deaths-Head Revisited”, un episodio de 1961 de la serie televisiva estadounidense *La dimensión desconocida* [*The Twilight Zone*]. Dir. Don Medford. Act. Joseph Schildkraut, Oscar Beregi Jr., Kaaren Verne. Estados Unidos: Cayuga Productions, Columbia Broadcasting System (CBS), 1961.

⁴³⁹ *El tercer hombre* [*The Third Man*]. Dir. Carol Reed. Act. Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles. Reino Unido: British Lion Films, 1949.



“Master Race” (7:10)

La última página: Reissman llega al final del andén. Su perseguidor lo sabe y se detiene. Reissman, que corría casi a la orilla del andén, se tropieza con sus propios pies. La luz del metro surge de la oscuridad del túnel. Reissman cae y el metro de New York o, mejor dicho, el tren de la historia le pasa encima. El metro se detiene, la gente baja angustiada. Un hombre le pregunta al perseguidor de Reissman qué ha pasado, éste le responde que Reissman saltó a las vías. “¿Lo conocía?”, pregunta el pasajero; el perseguidor de Reissman, su antigua víctima, le contesta que no en 8:15: “Él era un perfecto extraño”, remata y se va.



"Master Race" (8:1-11)

Justo en el momento de la publicación de "Master Race" en el primer número de *Impact*, la editorial EC sufría una reestructuración de sus títulos y sus temáticas habituales. Un año antes, el editor de EC, William Gaines, se había enfrentado al Comics Code Authority, que se convertiría, en los hechos, en censor implacable de la industria del cómic estadounidense. La propuesta y consolidación del CCA se debió en buena parte a las publicaciones de horror de EC. En 1954, una comisión especial del Senado de los Estados Unidos escuchó los alegatos del psiquiatra Fredric Wertham contra la presencia del horror, el *gore*, el crimen y la sexualidad en los cómics, asunto que trataba en su influyente libro *Seduction of the Innocent* (1954).⁴⁴⁰ En esto, por supuesto, los cómics de EC salieron directamente aludidos. Con la entrada en vigor del CCA se censuró en los cómics cualquier elemento gráfico o verbal que pudiera exaltar los ánimos juveniles. Así, se propició el fortalecimiento del cómic superheróico y patriótico; asimismo, se estableció una idea de lo que se suponía debía ser el cómic infantil y juvenil, más bien niño y edificante.

Ante esto, es posible dimensionar el verdadero valor de "Master Race" en la historia de la narrativa gráfica. No se trata sólo del atrevimiento temático

⁴⁴⁰ Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent* (Missouri: Main Road Books, 2004).

de abordar el Holocausto de manera directa y sin concesiones desde una industria bajo escrutinio como lo era el cómic estadounidense de la época. Además, Krigstein demostró una sofisticación estilística notable en “Master Race”, en especial en la última página. Ya lo explicó Art Spiegelman de manera muy clara:

Las dos tiras de viñetas en *staccato* sin palabras que constituyen el clímax de la historia se han vuelto justamente famosas entre los estudiosos del cómic. A menudo han sido descritas como “cinematográficas”, un término completamente inadecuado para el logro: Krigstein condensa y dilata el tiempo mismo. La breve persecución que acaba con la vida de Reissman ocupa aproximadamente el mismo número de viñetas dedicado a toda la década de Hitler; la vida de Reissman flota en el espacio como la materia suspendida en una lámpara de lava. El efecto acumulativo conlleva un impacto –a la vez visceral e intelectual– que es exclusivo del cómic.⁴⁴¹

Krigstein era un artista perdido en una industria que no valoraba especialmente la ambición estética, tanto formal como narrativa. Muchas cosas habían cambiado desde que Henry Kiyama intentara publicar su *The Four Immigrants Manga* en periódicos, pero los autores tenían que seguir peleando por contar las historias que querían, de la forma en que querían, en el número de páginas que querían. Cuenta el mismo Spiegelman que Krigstein pidió doce páginas a EC para desarrollar “Master Race”; le fueron concedidas ocho,⁴⁴² una cantidad de páginas nada despreciables, considerando que lo común era que los dibujantes contaran sólo con seis. Esas dos páginas ganadas permitieron a Krigstein explayarse mejor; a su vez, las cuatro páginas que no le fueron otorgadas seguramente lo forzaron a economizar recursos narrativos y gráficos. De ahí, quizá, la eficacia estructural del relato y la potencia de las soluciones visuales de algunas de sus páginas.

Cuenta Spiegelman que Krigstein estaba muy interesado en ir más allá de la acción convencional de los cómics, en donde cualquier acto solía terminar, en palabras del propio Krigstein, “con una persona golpeando a otra en la

⁴⁴¹ Spiegelman, “Ballbuster. Bernard Krigstein’s Life Between the Panels”, *The New Yorker* (22 de julio, 2002): disponible en <http://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster>.

⁴⁴² Spiegelman, “Ballbuster”.

mandíbula".⁴⁴³ El deseo de Krigstein era acercar el cómic a la literatura; quería que la narrativa gráfica tratara, como la literatura, de "gente real y sentimientos reales"⁴⁴⁴ (una preocupación cercana a Will Eisner y Harvey Pekar). A su vez, quizá por su formación de pintor, Krigstein tuvo la agudeza de notar lo que Scott McCloud establecería años después (1993) en su influyente y esclarecedor cómic-ensayo *Understanding Comics: el cómic es un arte invisible*.⁴⁴⁵ Dice Krigstein, citado por Spiegelman, en una entrevista de 1962: "Fíjate en toda esa acción dramática que uno nunca tiene la oportunidad de ver. Es entre esas viñetas donde sucede lo fascinante. Y a menos que al artista se le permita profundizar en ello, la forma continuará siendo infantil".⁴⁴⁶ A pesar de ser un lenguaje eminentemente visual, la esencia del cómic reside en lo que no se ve, en los espacios "libres" entre las viñetas, donde se articula todo el sentido de la representación narratográfica.

Krigstein creó con "Master Race" un relato sobre la memoria y la culpa, aunque es verdad que lo hizo desde la ficción. No hay en "Master Race" autorrepresentación directa ni intención autobiográfica alguna, pero apela justamente a la memoria colectiva reciente y se dirige a aquellos que no han sido capaces de enunciar el horror. Como cualquier gran narrador, Krigstein entregó una historia que expresó de manera efectiva aquello que estaba latente pero soterrado en la sociedad a la que pertenecía.

Esta preocupación expresiva, narrativa, estilística, temática, estética y, en última instancia, ética de Krigstein será desarrollada por la siguiente generación de narradores gráficos alrededor del mundo. La necesidad de narrar la tragedia será compartida entre los *baby boomers* y sus padres, aunque son aquellos, herederos del Holocausto, quienes ante el virtual enmudecimiento de sus padres, de manera definitiva encontrarán en el cómic un lenguaje para elaborar las formas de la memoria desde el propio Yo.

⁴⁴³ Spiegelman, "Ballbuster".

⁴⁴⁴ Spiegelman, "Ballbuster".

⁴⁴⁵ Ver el capítulo 3, "Sangre en el 'gutter' ", en McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 60-93.

⁴⁴⁶ Spiegelman, "Ballbuster".

MICKEY MAUS

Aparentemente, todo el ruido simbólico de la inmediatez de la Segunda Guerra Mundial comenzaba a apaciguarse. Entonces fue posible intentar echar una mirada a las ruinas del horror y todo lo que existió antes del mismo. Dice Justin Green que “cuando el humo se disipó, fue posible emprender un viaje épico para volver a encontrar el verdadero hogar”.⁴⁴⁷ Lo que nos remite a un asunto que comenté en el capítulo 2: las condiciones de violencia y crueldad inédita que afectaron de manera radical la imaginación y el orden discursivo modernos. Este metarrelato quebrantado por los horrores de la Segunda Guerra Mundial estaba menos arraigado entre los *baby boomers*, lo que quizá facilitó que fueran ellos y no sus padres quienes se abocaran de manera más constante y consciente a la narración de ese pasado reciente.

Recordemos que 1972 fue un año clave para el cómic autobiográfico. Además de la publicación de *Binky Brown conoce a la Virgen María*, de Green, y de *I Saw It*, de Nakazawa, ese año apareció un cómic de tres páginas titulado “Maus”, de la autoría de Art Spiegelman, en el primer número de la revista *Funny Aministrals*, de Apex Novelties.⁴⁴⁸ *Funny Aministrals* logró reunir a un grupo interesante de creadores. La revista tenía como editor a Terry Zwigoff, quien con los años se convertiría en director de películas relacionadas con el medio de los cómics como *Crumb* (un retrato documental del artista, terminada poco antes de que éste se mudara a Europa con su esposa, la también historietista autobiográfica Aline Kominsky),⁴⁴⁹ *Ghost World* (basada en el famoso cómic de Daniel Clowes, con guión del mismo Clowes)⁴⁵⁰ y *Art School Confidential* (otra

⁴⁴⁷ Green, “Epílogo”, *Binky Brown*, VI.

⁴⁴⁸ Spiegelman, “Maus”, *Funny Aministrals* 1 (1972).

⁴⁴⁹ *Crumb*. Dir. Terry Zwigoff. Act. Robert Crumb. Estados Unidos: Superior Pictures, 1994.

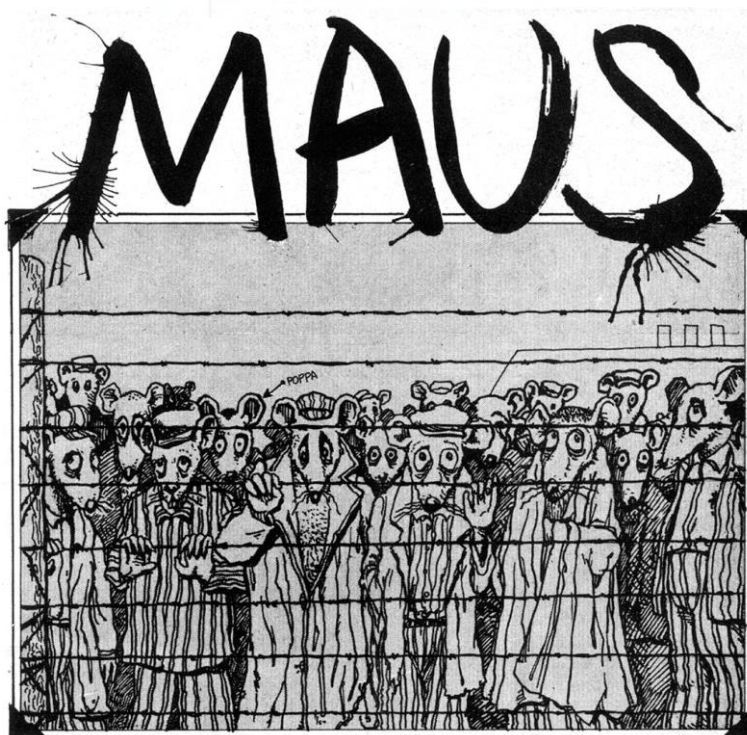
⁴⁵⁰ *Ghost World*. Dir. Terry Zwigoff. Act. Thora Birch, Scarlett Johansson, Steve Buscemi. Estados Unidos: Granada Film, Jersey Shore, Capitol Films, Mr. Mudd Productions, 2001.

adaptación de un trabajo de Clowes).⁴⁵¹ El mismo Zwigoff aparece (como humano que se transforma en “aminal”) en la primera página de la revista, en un cómic titulado “Forward”, de la autoría de Justin Green.⁴⁵² Además, hay cómics de Robert Crumb y Bill Griffith (creador del personaje más longevo del *underground* estadounidense: Zippy the Pinhead).

Al igual que su versión extensa posterior (1980-1991), “Maus” es una historia del Holocausto tal como lo experimentó un sobreviviente y se la contó a su hijo. Esta versión seminal no demuestra la vocación testimonial y la orientación autobiográfica explícita que caracterizará a los dos futuros volúmenes de *Maus*. “Maus” está más cerca del relato de ficción. De manera retrospectiva, hoy sabemos que éste no es sólo un cuento sobre ratones judíos y gatos nazis, pero en 1972 no había forma en el cómic mismo de saber a ciencia cierta que el joven ratón Mickey es un *alter ego* de Art Spiegelman y que el papá ratón no es otro que su padre, Vladek Spiegelman. Tal vez la única referencia a la historia familiar de los Spiegelman sea la leyenda inicial del cómic: “Cuando era un joven ratón en Rego Park, New York, mi papá solía contarme a la hora de dormir historias sobre la vida en el viejo país durante la guerra...” (1:2). Aparte de la referencia a un lugar específico en New York, no hay más claves de lectura en el cómic que nos lleven a pensar que se trata de una autobiografía velada.

⁴⁵¹ *Art School Confidential*. Dir. Terry Zwigoff. Act. Max Minghella, Sophia Myles, John Malkovich. Estados Unidos: United Artists, Mr. Mudd Productions, 2006.

⁴⁵² Green, “Forward”, *Funny Aminals* 1 (1972).



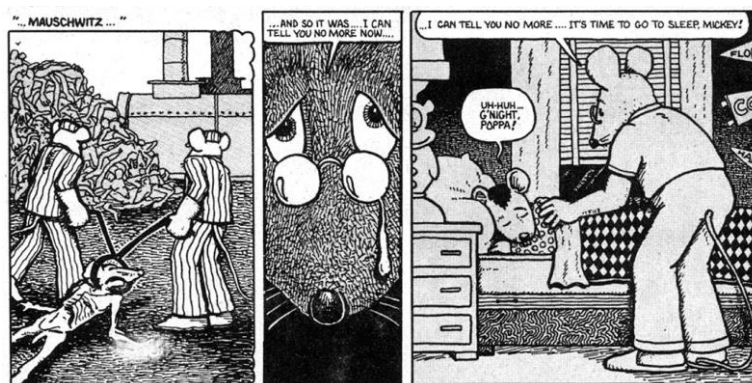
"Maus" (1:1)

Es sugerente, sin embargo, que "Maus" abre con una viñeta basada directamente en un documento fotográfico ahora sí bastante conocido en la época: la fotografía que tomó Margaret Bourke-White de los prisioneros junto a la alambrada del campo de concentración de Buchenwald. Si la viñeta dibujada por Krigstein en "Master Race" (4:5) parece ser una reelaboración de varias fotografías semejantes sobre liberaciones de prisioneros de campos de concentración,⁴⁵³ la de Spiegelman en "Maus" es casi una calca de la fotografía de Buchenwald, de hecho, pretende dar la apariencia de fotografía (un pastiche, como el de la portada de *MAD* # 16). Aquí Spiegelman interpreta un documento del pasado (con todo el peso de sentidos e interpretaciones previas que para estas fechas la foto de Bourke-White ya poseía) y lo asimila al lenguaje del cómic. "Maus" no revela fácilmente su naturaleza autobiográfica, pero apela a relatos y representaciones compartidos con la sociedad a la que pertenece.

En "Maus", Spiegelman parte de un primer nivel de la memoria, el de Mickey, su *alter ego*, que suponemos adulto cuando leemos su voz en la primera leyenda del cómic, justo debajo de la viñeta de los prisioneros junto a la

⁴⁵³ Krigstein, "Master Race", 4.

alambrada. De inmediato, la voz es transferida al padre de Mickey. Para hacerlo evidente, Spiegelman dibuja una pequeñísima viñeta circular con la cara del padre, más joven, justo a un lado de su primer parlamento en *over*, cuando la representación da un salto de la recámara de Mickey al gueto polaco amenazado por los nazis. A partir de ahí, las cosas van de mal en peor. El padre le cuenta a Mickey que su madre y él pudieron esconderse de los gatos nazis por un tiempo, aunque no por mucho. La muerte siempre cercana, pero algo de esperanza les queda al padre y a la madre de Mickey: entregan sus últimas monedas a un gato para que los saque del país escondidos en su carreta. Pero el gato los traiciona y a la mañana siguiente el padre y la madre de Mickey son capturados por *Die Katzen* (los gatos nazis), que de inmediato los envían a Mauschwitz. Entonces el padre de Mickey termina su relato de manera abrupta.



"Maus" (3:8-10)

En la primera viñeta de la última tira del cómic, vemos a dos judíos de un *Sonderkommando*⁴⁵⁴ que arrastran el cadáver de otro judío, con ayuda de una especie de tenazas, hacia una montaña de cuerpos. Se trata de la primera representación en el cómic de este horror desde "Master Race".

En "Maus", el padre de Mickey no encuentra la forma de continuar su *cuento de cuna* después de Mauschwitz. El recuerdo del infame campo de concentración todavía causa un corto circuito narrativo, que se traduce en un

⁴⁵⁴ Los comandos especiales era equipos de trabajo conformados obligatoriamente por prisioneros de campos de concentración para realizar labores como la revisión de cavidades corporales de otros prisioneros y el traslado de prisioneros a las cámaras de gas, así como el posterior retiro de los cadáveres.

silencio cognitivo: “Y así fue... No te puedo decir nada más por ahora... [dice el padre de Mickey con una lágrima en el rostro]. No te puedo decir nada más... ¡Es hora de dormir, Mickey!”.⁴⁵⁵ Este silencio es indicador de las condiciones de los testigos y la memoria del trauma en los años justamente posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial. El padre de Mickey aún es incapaz de enunciar lo visto, es decir, no logra asumirse como testigo y, por lo tanto, su testimonio queda trunco. El padre de Mickey sigue atrapado en la habitación 101, en medio de un *horror blanco*. Mickey se acomoda en la cama y comienza a dormir. Pero *la era del testigo*,⁴⁵⁶ su *ascensión*⁴⁵⁷ y su *legitimación*⁴⁵⁸ en la cultura histórica contemporánea, y en la del cómic en particular, ha iniciado de manera definitiva: Art Spiegelman, el *baby boomer*, ha comenzado a recordar por él mismo y por sus padres.

MI PADRE SANGRA HISTORIA (LA PRIMERA PARTE DE MAUS, UN ANÁLISIS)

Art Spiegelman narra en *Maus* la historia de su padre, Vladek Spiegelman, sobreviviente del Holocausto. La característica gráfica más llamativa de *Maus* es la representación zoomórfica de los personajes (los judíos son ratones, los nazis son gatos, los estadounidenses son perros, los polacos son cerdos). La representación gráfica se aleja del naturalismo; por otro lado, el relato pretende contar la verdad, tanto de la historia de Vladek, como del ejercicio narrativo y de reconstrucción de la memoria que emprende Art (quien se representa a sí mismo en la obra). *Maus* es un testimonio de la búsqueda del pasado y de los complicados caminos de la memoria, siempre viva, condicionada por las necesidades vitales del presente.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Spiegelman, “Maus”, 3.

⁴⁵⁶ Wieviorka, *The Era of the Witness*.

⁴⁵⁷ Hartog, *Evidencia de la historia*, 184.

⁴⁵⁸ Robin, *La memoria saturada*, 266.

⁴⁵⁹ El lector puede hacerse una mejor idea de la trama de la primera parte de *Maus* en el apéndice “Sumarios”, al final de este estudio.

Art Spiegelman dibuja a partir de un trabajo accidentado de historia oral. La relación de Art con Vladek no es precisamente conveniente para dicho trabajo; sus personalidades y desencuentros plantean retos particulares a la investigación. Art se da cuenta muy pronto de que una manera de superar las dificultades de la memoria de Vladek es encontrar otras fuentes, experiencias distintas del Holocausto.

En las lecturas de *Maus* se suele hacer hincapié en las nociones de masculinidad y paternidad presentes en la obra,⁴⁶⁰ tema comprensible si consideramos el protagonismo de padre e hijo. Sin embargo, el relato de *Maus* se desarrolla en dos líneas temporales: las décadas de 1930 y 1940 (el pasado de Vladek); y la década de 1970 (el presente de producción de *Maus*). En la primera línea temporal, Anja Spiegelman (esposa de Vladek, madre de Art) es un personaje fundamental. Padece la violencia del nazismo tanto como Vladek, primero a su lado, después por separado. Ambos sobreviven a la Segunda Guerra Mundial. Art desea conocer el punto de vista de su madre sobre los acontecimientos del Holocausto. El gran inconveniente es que su madre ya está muerta para cuando Art comienza a dibujar *Maus*. Anja está en silencio.

Como veremos a continuación, la primera parte de *Maus*, “Mi padre sangra historia”, se estructura en buena medida alrededor de la ausencia de Anja (por lo demás, coprotagonista subordinada al relato de Vladek), quien se convierte en elemento de tensión entre padre e hijo. En esta autobiografía testimonial, como ahora veremos, hay momentos de tirantez entre lo oral y lo narratográfico, que representan los ajustes y negociaciones autorales entre Vladek y Art. Como lo indica Antonio Vera León:

Más bien el género de escritura hecha por el transcriptor parece caracterizarse por la tensión irresuelta entre la escritura y la voz, siendo el deseo de apropiación de ésta uno de los impulso discursivos que generan el régimen de escritura que llamamos testimonial.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Como en Candida Rifkind, “Drawn from Memory: Comics Artists and Intergenerational Auto/biography”, *Canadian Review of American Studies* 38, núm. 3 (2008), 399-427.

⁴⁶¹ Antonio Vera León, “Hacer hablar: la transcripción testimonial”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XVIII, núm. 36 (segundo semestre, 1992), 185.

Articulación

Spiegelman dedica 161 páginas a la primera parte de *Maus*, un poco más de la mitad del total de la obra. Los hipercuadros se componen por un mínimo de tres viñetas y un máximo de diez, aunque dominan aquellos que tienen ocho viñetas. Impera la dimensión narrativa en patrones casi siempre convencionales, aunque en ocasiones puramente retóricos. La tubería es regular, bien definida por líneas que suelen enmarcar las viñetas.

Secuencialmente, la primera parte de *Maus* está claramente organizada en un prefacio y seis capítulos en los que Spiegelman aborda de manera en principio cronológica las vivencias de Vladek durante el Holocausto y poco antes de éste. En la primera parte de *Maus* tenemos un relato en tres dimensiones o macrosegmentos. Por una parte, un macrosegmento A, que abarca todo lo concerniente al presente de producción e investigación de *Maus*. Es aquí donde se dan los encuentros entre Vladek y su padre. Sus segmentos se intercalan con los segmentos del macrosegmento B, que corresponden en *Maus* al capitulado establecido por Art Spiegelman.

Macrosegmento A. El presente de Art y Vladek

1. *El jeque* (pp. 12-25)
2. *La luna de miel* (pp. 27-42)
3. *Prisionero de guerra* (pp. 44-71)
4. *Se estrecha el lazo* (pp. 74-95)
5. *Ratoneras* (pp. 97-129)
6. *Trampa para ratones* (pp. 131-161)

En un macrosegmento B se configuran todos los acontecimientos del relato de Vladek sobre su pasado antes, durante y, pocas veces, después del Holocausto.

Macrosegmento B. El pasado de Vladek

7. *El jeque* (pp. 12-25)
8. *La luna de miel* (pp. 27-42)
9. *Prisionero de guerra* (pp. 44-71)
10. *Se estrecha el lazo* (pp. 74-95)
11. *Ratoneras* (pp. 97-129)
12. *Trampa para ratones* (pp. 131-161)

Tenemos también un macrosegmento C, que se constituye por las memorias de Art. Éstas se presentan de manera integral en el prefacio y en “Prisionero en el Planeta Infierno”.

Macrosegmento C. El pasado de Art

13. *Prefacio* (pp. 5-6)
14. *Prisionero en el Planeta Infierno* (102-105)

A lo largo de los seis capítulos de la primera parte de *Maus*, las temporalidades de estos tres macrosegmentos se entrelazan. Por supuesto, el macrosegmento B constituye la mayor parte de la obra, aunque no por esto se puede afirmar que se trata de la historia principal. El sentido de la obra se teje de manera equilibrada en estas tres temporalidades, que a su vez constituyen tres puntos de vista y tres narradores distintos.

En el macrosegmento B, es la voz de Vladek la que impone condiciones al relato. Aunque es Art quien rompe el hielo al preguntar cómo conoció a su mamá, es Vladek quien decide remontarse un poco antes de conocer a Anja, para contar su relación con Lucía y, de paso, pintarse con un tipo sensato y físicamente atractivo. Vladek manifiesta una focalización absoluta sobre los acontecimientos de su relato, aunque no siempre tiene una ocularización o perspectiva directa sobre lo que narra. A veces cuenta historias que escuchó. La voz de Vladek, en este macrosegmento, se manifiesta en leyendas y diálogos. Las leyendas, por supuesto, son el vínculo formal con A. La voz de Vladek se

presenta como globos de diálogo en A y como leyendas en B. Su relación con el dibujo de Art suele ser aditiva o interdependiente.

En A y en C, la focalización y la ocularización del relato pertenecen completamente a Art. Él vive y narra un episodio de su infancia en el prefacio. Es decir, el prefacio es estrictamente autobiográfico, al igual que el relato de su investigación de la memoria de su padre. Pero su participación no termina ahí. Él aporta la otra mitad de la focalización del relato de Vladek en B. Art aporta la narrativa gráfica una vez que Vladek le ha compartido oralmente su historia, una vez que Art tiene conocimiento de ésta. De tal manera que Art manifiesta una focalización tan amplia como la de su padre (pues ha *heredado* la memoria de éste), aunque su ocularización sea nula. La labor de Art, en este macrosegmento, es más bien biográfica. El lenguaje del cómic se pone al servicio de la autobiografía oral de Vladek para construir un discurso híbrido, ni totalmente autobiográfico, ni totalmente biográfico. El macrosegmento B es la memoria de Vladek, sí, pero también es la labor de reconstrucción e investigación de Art.

A pesar de la ayuda constante de su padre para permitir la visualización de espacios, por ejemplo, Art tuvo que recurrir a la investigación documental para terminar de construir el inacabado (visualmente hablando) discurso de su padre. En *MetaMaus*⁴⁶² (un libro sobre la realización de *Maus* construido básicamente sobre una entrevista con la investigadora Hillary Chute), Art Spiegelman cuenta cómo tuvo que recurrir en más de una ocasión a la New York Public Library, a documentales como *Noche y niebla*, de Resnais, o *Shoah*, de Claude Lanzmann, así como a fotografías de la época, incluyendo la ya mencionada de Margaret Bourke-White o la famosa fotografía tomada por un miembro de *Sonderkommando* de la incineración de una pila de cuerpos gaseados en Auschwitz en agosto de 1944.⁴⁶³ La obsesión por el detalle lleva a Art Spiegelman, incluso, a investigar sobre reparación de zapatos para poder

⁴⁶² Spiegelman, *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic*, Maus (New York: Pantheon Books, 2011), 53-54.

⁴⁶³ Analizada por Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004), 63-64.

dibujar 60:6 en la segunda parte de *Maus*. En las estrategias de investigación y representación de Art Spiegelman, podemos ver un ejemplo de esa combinación de funciones en la autobiografía de las que habla Philippe Lejeune.⁴⁶⁴ La autobiografía oral de Vladek se empalma, por acción del arte narratográfico de Art, con vestigios del pasado que le son ajenos.



Maus, vol. 2 (60:6)

⁴⁶⁴ Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 51.



Incineración de cuerpos gaseados (Auschwitz, 1944) / *Maus*, vol. II (72:4)

En la página 135 de la primera parte de *Maus*, Art les muestra avances del trabajo a Vladek y a Mala. Éstos reaccionan de manera positiva. Vladek, incluso, dice que a pesar de que ya conoce su “historia de memoria”, aún así se siente interesado, y eso que, asegura, él no es lector de cómics. Queda registro, entonces, de la diferencia entre el relato oral y su *traducción* gráfica. En esta *traducción* hay un enriquecimiento de información a la que el testigo, Vladek, no necesariamente ha tenido acceso. Es decir, su experiencia del pasado se ve confrontada por experiencias ajenas a las que Art, como mediador, ha encontrado lugar en su relato. Desde ese momento, *Maus* se declara abiertamente como una autobiografía colaborativa, un testimonial híbrido que a veces contempla el testimonio directo de la experiencia traumática, pero en otras ocasiones, como sucede con el conocimiento histórico, surge de entre las huellas del pasado. Sólo después de su revisión crítica, esas huellas se incorporan al relato de memoria. Entre ambos, Vladek y Art, se teje la autoría final de esta narrativa del pasado.

Esta circunstancia se hace más evidente en la página 127, en el capítulo cinco. Anja y Vladek han escapado del gueto haciéndose pasar por polacos. La solución gráfica para esta simulación de identidad es hacer que los judíos-ratonos utilicen máscaras de polacos-cerdos. Se impone un nuevo sentido a la

caricatura, un sentido que no existía, por lo menos de manera evidente, en el discurso oral de Vladek. En el discurso de Vladek las identidades se representan con palabras: “judíos”, “polacos”, “nazis”, “negros” (el racista Vladek usa la traducción *yiddish* “*shvartser*”),⁴⁶⁵ etcétera. El discurso de Vladek no parece estar consciente de la problemática definición de una identidad basada meramente en la apariencia. Es decir, el discurso oral de Vladek no es capaz de poner el racismo en duda, incluso cuando él mismo lo padeció a manos de los nazis.



Maus, vol. I (127:3-4)

Por su parte, Art Spiegelman sí logra problematizar el asunto con su caricaturización zoomórfica. Tenemos aquí animales que pueden pasar casi por cualquier cosa, siempre y cuando usen la máscara adecuada. En la segunda parte de *Maus*, por ejemplo, aparece un judío-ratón que alega ser un alemán-gato. Nadie sabe la verdad, pero Art dibuja las dos posibilidades de su identidad en 50:3-4. Deja la identidad como una pregunta, no como un dato duro y bien definido, que es como un racista vería el asunto.



Maus, vol. II (50:3-4)

⁴⁶⁵ Spiegelman, *Maus*, vol. II, 99.

El dibujo de Art aporta, entonces, una dimensión visual inédita al relato oral de Vladek. En 127:5 de la primera parte, Anja y Vladek caminan de la mano. El texto es la voz de Vladek: “Anja y yo no teníamos a dónde ir. Caminamos hacia Sosnowiec, pero ¿a dónde ir?”. Art evita hacer un mero dibujo en relación de vasallaje con las palabras. Pudo haber dibujado a la pareja caminando por un camino convencional. Sin embargo, Art decide retorcer la representación para convertirla en algo más que un mero dato visual. El camino se presenta como una encrucijada gamada. Un vaticinio, por supuesto, del destino funesto que les espera. Ellos tienen esperanza de escapar, pero todos los caminos llevan a Auschwitz.



Maus, vol. I (127:5)

La primera parte de *Maus* se organiza en apariencia como un relato convencional y cronológico de la memoria de Vladek. Pero su complejidad estructural deriva de que el macrosegmento B sólo es uno de los varios que se empalman a lo largo del relato. El relato del Holocausto se hila en función de los encuentros, también presentados de manera cronológica, de Art y Vladek; el relato es incitado desde el presente de la investigación oral de Art. De manera constante se establece un vaivén en el que resulta complicado establecer quién lleva el control del relato, Art o Vladek. Cuando Vladek, en el capítulo cuatro,

pretende hacer una elipsis de un par de años en su relato para hablar de la muerte de Richieu, Art se lo impide y lo encausa de nuevo al punto donde dejó el relato (84:1). A su vez, en el capítulo seis, Art quiere saber más de un tal Abraham, pero Vladek le dice que ya le contará sobre él, pero que en ese momento está hablando de otro asunto (158:5-7). Es decir, Vladek mismo asume la condición cronológica establecida originalmente por Art, obligando a su hijo a respetar un contrato implícito en la construcción colaborativa de su relato.



Maus, vol. I (158:5-7)

Por otra parte, la continuidad del relato del pasado es constantemente interrumpida por pequeños accidentes cotidianos o sutiles autocensuras por parte de Vladek. La primera de estas interrupciones (que son, claro, actos de control sobre el relato), no es tan sutil en realidad: Vladek le prohíbe a Art incluir al personaje de Lucía, no sólo por considerar irrespetuoso hacerlo, sino porque no encuentra en ella las coordenadas de la historia mayor del Holocausto (25), es decir, no considera que tenga valor testimonial. Art, por supuesto, no ve las cosas de la misma manera. Desde su perspectiva, el relato de *Maus* sólo será efectivo si logra combinar las insignificancias personales con las trascendencias históricas.

La irrupción del presente en el relato del pasado no se limita a este caso. Se vuelve evidente también cuando Vladek tira sus pastillas un par de ocasiones (capítulo dos); cuando Vladek regaña a Art por tirar la colilla de su cigarrillo sobre la alfombra (tres); cuando hace notar que el día de su liberación del campo de prisioneros sucedió en *parshas truma*,⁴⁶⁶ al igual que cuando se casó con Anja, o cuando Art nació, o cuando éste hizo su *bar mitzvah* (tres);

⁴⁶⁶ Un evento anual judío. Cada sábado es leída una sección de la Torá, a esto se le llama *parsha*. Una semana al año es *parshas truma*.

cuando se queja de que Mala sólo quiera hablar con él por su testamento (tres); cuando se regaña a Art por fumar, lo que es sólo una estratagema para evitar responder sobre el paradero de los cuadernos de Anja (cuatro); cuando se cansa de pedalear en su bicicleta fija (cuatro); cuando recoge cable telefónico en la calle (cinco); cuando le da un microinfarto en la calle (cinco); cuando le muestra a Art su caja del banco (cinco); cuando Vladek acepta que se deshizo de los cuadernos de Anja (seis).

Prisionera en el Planeta de la Memoria (el segmento 14)

El caso de los cuadernos de Anja constituye, como lo comenté antes, el meollo de la tensión constante entre Art y Vladek. Representa, al fin, la censura última de Vladek, su trinchera de resistencia no sólo contra las imposiciones autorales de Art sobre el relato, sino contra las de la mismísima y silenciosa Anja.

En las páginas 102 a 105, Art inserta “Prisionero en el Planeta Infierno. Un caso clínico”. Estamos en el macrosegmento C. Aquí no hay representaciones zoomorfas, ni máscaras de ratón, como sucede en el resto de las páginas de este *Maus* y también de aquella versión original que salió en 1972 en *Funny Aministrals*. En “Prisionero...” encontramos a Art, tal cual, con ropa de prisionero de campo de concentración. Art está dispuesto a hablar, pero es perseguido por recuerdos que no le pertenecen o que por lo menos no vivió, una postmemoria. Tal como la define Marianne Hirsch en *Family Frames*, la postmemoria es

la experiencia de quienes crecieron envueltos en relatos, en acontecimientos que precedieron a su nacimiento, cuya historia personal estuvo como evacuada por las historias de las generaciones precedentes que vivieron acontecimientos y experiencias traumatizantes.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 22, citada por Robin, *La memoria saturada*, 351

La postmemoria es una relación de segunda generación con el pasado; aunque ajeno a su campo de experiencia, este pasado ha logrado *habitar* al sujeto de postmemoria. Este *habitar* es tan intenso el sujeto, que provoca que experiencias que no le pertenecen parezcan “constituir recuerdos por derecho propio”.⁴⁶⁸ Como sujeto de postmemoria, Art se encuentra en un largo duelo no sólo por la muerte de su madre, si no por algo más, una pérdida irreparable que lo involucra a él mismo, a su familia, a los judíos y a la humanidad en general.

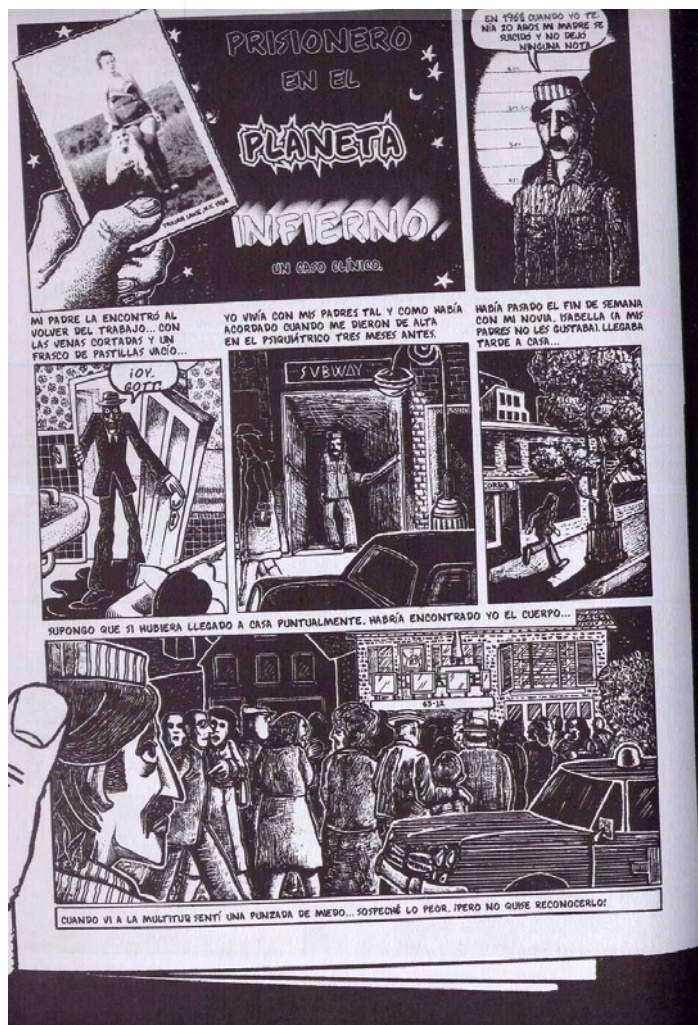
El minicómic “Prisionero...” es una ruptura narrativa en la obra, claro, pero además es una ruptura estilística. Art pasa de las líneas simples a un estilo deudor de las xilografías expresionistas de principios del siglo XX. Además, hay rostros humanos en lugar de cabezas de ratón. “Prisionero...” es también una ruptura de lenguaje: el lenguaje fotográfico irrumpe en el narratográfico. Sobre el estilo y la ruptura narrativa, Robin comenta que

El desfasaje entre el personaje ratón y esa impresión de realismo es impactante. Hay como una tensión entre el género (relato de sobreviviente) y el soporte, tensión que se acentúa por la inserción de fotografías que literalmente hacen irrupción en el texto. Estamos en el marco de una simulación de autenticidad, pero asumida como tal, distanciada.⁴⁶⁹

La primera viñeta del minicómic muestra, aparte del título, la mano de Art que sostiene una fotografía: Art, de niño, con su madre en el Lago Trojan, New York, diez años antes del suicidio (que sucede en 1968, cuando Art tiene veinte años). La representación de la mano dibujada que sostiene la fotografía hace eco de otra mano que sostiene la revista en la que fue publicado “Prisionero...”. Una *mise en abyme* que muestra en primer nivel la mano de trazo simple del Art-ratón de *Maus*.

⁴⁶⁸ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* 29, núm. 1 (primavera, 2008), 103.

⁴⁶⁹ Robin, *La memoria saturada*, 356.



Maus, vol. I (102)

Las manos de la viñeta y la página nos indican varios niveles de representación, claro, pero también de referencialidad. En esta serie de niveles, la fotografía de la madre y Art niño es el punto de partida del acto de memoria. La paradoja es que la fotografía se señala como entrada privilegiada a la realidad, pero también se coloca en el punto más profundo y oscuro del inconsciente de Art. Una representación de la imposibilidad de la memoria, que es la imposibilidad de representar a la madre.

Anja se convierte en otredad inasible para Art. Accede a ella sólo a través de la representación de su cuerpo en traje de baño. La imagen del cuerpo de Anja se coloca como piedra angular de un edificio de representaciones superpuestas, un palimpsesto que carece de representaciones de Anja en el primer nivel de *Maus*.



Maus, vol. I (102:3)

En el nivel inmediato a la fotografía, en 102:3, Vladek descubre el cuerpo sin vida de Anja. La eliminación del cuerpo es el primer obstáculo para la memoria. Se muestra el cuerpo desnudo de Anja, pero no su rostro. Se “desviste” de sentido a Anja.⁴⁷⁰ Su memoria, su posibilidad de ser discurso y sentido, se pierde en su cuerpo, que casi parece salir del relato, incompleto, sin rostro, destinado a una esquina de la viñeta.

“Si hubiera llegado a casa puntualmente, habría encontrado yo el cuerpo...”, dice Art en una leyenda ubicada justo debajo de la segunda tira de la página 102. Es una manifestación de culpa, pero también una declaración de la mirada y del punto de vista del testimonio. Art no es testigo del cuerpo muerto de su madre, por lo tanto no puede convencerse de la imposibilidad de la memoria de Anja. Acaso tenemos aquí el germen de la búsqueda de Art que tomará forma en los relatos de “Prisionero...”, primero, y *Maus*, después.

Quien da testimonio del cuerpo muerto y *desvestido* de Anja es Vladek. Quizá por eso es Vladek quien se convence de que la memoria y el sentido de su esposa se han desvanecido. Anja no ha dejado siquiera una nota, un texto,

⁴⁷⁰ A partir de la teoría de género de autoras como Judith Butler o Simone de Beauvoir se entiende “el cuerpo natural como ya vestido” por las condiciones de lo cultural (Judith Butler, “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*”, *Yale French Studies* 72: Simone de Beauvoir: Witness to a Century [1986], 49), en *Maus* se da testimonio de un proceso de absoluta corporización de Anja.

una representación final de sí misma. Al no dar una razón para dejar de *ser su cuerpo*, Anja pierde, ante los ojos de Vladek, la posibilidad de ser otra cosa más que un cuerpo. El *existir* en el cuerpo, entendido como situación, como interfaz de invención de sí mismo y reinterpretación o diálogo con las condiciones circundantes,⁴⁷¹ cesa en Anja al ser incapaz de volverse discurso.⁴⁷²

La inexistencia de la nota suicida establece el punto de inicio del luto de Vladek. El luto de Art es más largo, de ahí que siempre vista en “Prisionero...” con uniforme de campo de concentración, signo de su apego a la memoria de sus padres, del trauma heredado de algo que no vivió en carne propia pero que ha hecho suyo, una postmemoria del Holocausto. Pero el luto de Vladek, por lo demás sensiblero, termina con la desaparición de los diarios de Anja. Anja no sólo desaparece parcialmente del relato al alejarse de la visión de Vladek durante su experiencia en el campo de concentración, sino que Anja, la posibilidad de la memoria de Anja, es eliminada de tajo por decisión de Vladek.



Maus, vol. I (103:10)

Vladek tiene varios días portándose extraño con Art. Art piensa que su padre está enojado por cuestiones del mantenimiento de la casa. Sin embargo,

⁴⁷¹ Butler, “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*”, 45.

⁴⁷² Una posibilidad que plantea Naief Yehya para la mujer artificial de la ciencia ficción, que pasa por un proceso de descorporización o desnaturalización: “la mujer puede pasar de ser concebida como un inmenso vientre generador de vida a volverse una descripción material, es decir, puede transformarse en discurso”. Naief Yehya, *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción* (Ciudad de México: Paidós, 2001), 161.

Mala le informa a Art que su padre se comporta así porque acaba de leer “Prisionero...”. Art se sorprende, nunca pensó que Vladek llegara a leerlo, dada la orientación *underground* de *Short Order Comix*. Art decide confrontar a su padre sobre el asunto. Vladek le contesta, de una manera sospechosamente amable, que no lo culpa por sacar de su mente todo el asunto del suicidio de su madre, pero que a él “Prisionero...” le ha traído muchos recuerdos dolorosos de Anja. En ese momento, Art cuestiona a Vladek por los diarios de su madre. Unos diarios por los que ya había preguntado antes y que está convencido de que podrían ser la entrada al punto de vista de Anja sobre la experiencia del Holocausto. Vladek le contesta, mientras mira el reloj, que no los ha encontrado y que ya aparecerán.

Es necesario aclarar aquí que los llamados “diarios” de Anja no son tales. Son en realidad una autobiografía. En la página 86, Vladek le cuenta a Art que los diarios de Anja no sobrevivieron, pero que ella se puso a escribir toda su vida desde el comienzo después de la guerra. Éstos son los cuadernos que busca Art, el relato autobiográfico de su madre.

Después de confesar que el recuerdo de Anja lo llevó hasta las lágrimas cuando leyó “Prisionero...”, Vladek elude la exigencia de Art por encontrar los cuadernos de su madre, lo hace mirando la hora en su reloj y anteponiendo una necesidad del presente: ir al banco. Vladek y Art caminan rumbo al banco y aprovechan para seguir con la construcción del relato del Holocausto, claro, desde la perspectiva de Vladek. Lo que Vladek no le dice a Art es que halló los cuadernos de Anja, pero se deshizo de ellos.

El cuerpo y la memoria de Anja se vuelven extraños para Vladek.⁴⁷³ Por su relativa buena disposición para hablar con Art sobre el Holocausto, me

⁴⁷³ Lo que pone en evidencia esa condición histórica dominante de las relaciones de hombres y mujeres con lo femenino de la que alguna vez habló Julia Kristeva: “La idea de que lo femenino es inquietante y extraño es una idea freudiana, en su texto sobre lo inquietante. Por mi parte, he argumentado que lo femenino es una pasión irrepresentable, una pasión rebelde, que es algo inquietante tanto para los hombres como para las mujeres”. Julia Kristeva, “Foreign Body”, entrevista Scott L. Malcomson, *Transition* 59, (1993), 181 [mi traducción]. Si bien en esta entrevista la referencia de Kristeva al cuerpo tiene que ver con una metáfora de la nación (la posibilidad de una idea de nación óptima como la posibilidad un cuerpo sano), hay un vínculo con Butler y Beauvoir en la noción de otredad. La nación y el género, como categorías de análisis, pierden en los estudios de la cultura su carácter esencialista. Si la nación, para Kristeva,

parece más posible que Vladek se enfrentara a los cuadernos de Anja como testimonio inadmisible de alteridad, y no tanto como obstinación contra la enunciación del recuerdo mismo del horror. En las páginas 29 a 31, Art se entera de que su madre traducía y difundía mensajes comunistas durante su juventud. Incluso, Anja estuvo una vez a punto de ser descubierta por la policía, pero fue advertida a tiempo por teléfono. Anja le pidió a su vecina que escondiera un paquete con los documentos. La policía se llevó a la vecina en lugar de Anja. Vladek se enfureció entonces con Anja, al grado de amenazar con acabar con su matrimonio. Le dijo a su esposa: “Anja, si me quieres, harás lo que yo diga. ¡Si quieres a tus amigos comunistas, entonces no puedo quedarme en esta casa! Ella era una buena chica, y dejó todo aquello” (31:1-2).

En *Maus* es posible verificar no sólo la doble mediación de la discursividad de Anja (a través de la discursividades de Vladek, en primer lugar, y de Art, en segundo), sino el ejercicio activo de desaparición textual de Anja por parte de su esposo. Hay en esta censura una confirmación de la otredad de Anja, lo que permite despojar su relato de cualquier peso específico. El mismo Art Spiegelman lo explica en su conversación con Hillary Chute:

Pero él [Vladek] nunca había contado la historia de Anja, y por lo tanto cuando yo preguntaba “Bueno, ¿dónde estaba mamá?” [durante ese periodo entre 1944 y 1945 cuando Vladek y Anja estuvieron separados], él respondía, “Bueno, andaba en lo mismo, hacía esto y aquello”, pero era vago; no me daba la sensación de que ella tuviera una órbita independiente, a la que yo pudiera acceder a partir de mis sondeos y cuestionamientos a él [Vladek].⁴⁷⁴

Art explota contra Vladek cuando éste le confiesa, al final de la primera parte de *Maus*, que quemó los cuadernos de Anja: “¡Maldito seas! Eres... ¡Eres un asesino! ¡¿Cómo pudiste hacer algo así?!” (161:4). Vladek arguye que tuvo uno de esos malos días, que el dolor por la muerte de su esposa lo llevó a hacerlo. Pero el lector de *Maus* puede sospechar que la desaparición de los

es un “objeto transicional”, el género se convierte en Beauvoir y Butler en una posibilidad del cuerpo. Y el cuerpo, a su vez, es “un campo de posibilidades interpretativas”.

⁴⁷⁴ Spiegelman, *MetaMaus*, 22.

cuadernos de Anja fue más reciente, un acto de violencia discursiva como “respuesta a la competencia de una narrativa que rivaliza con la suya”.⁴⁷⁵

En apariencia, el sistema patriarcal no es determinante para que la memoria de Anja desaparezca. Después de todo, es Anja quien decide quitarse la vida, es Anja quien se vuelve *puro cuerpo* por su propia mano. Sin embargo, en el relato de *Maus* se lanzan un montón de posibilidades sobre las razones del suicidio. Desde la mirada de su hijo, Anja es tan víctima como él mismo: no es ella la que ha tomado la decisión de suicidarse, ha sido orillada por fuerzas y figuras menos concretas. Si la culpa no recae sobre su cuerpo (que se ha vuelto contra ella en forma de menopausia), entonces es adjudicada a Vladek o a ese otro hombre, signo histórico de masculinidad violenta y extrema: Adolf Hitler.



Maus, vol. I (105:2)

105:2 es una suerte de collage de momentos de la memoria de Art. Éste se dibuja angustiado en la zona inferior derecha de la viñeta, sobre él se cierne la memoria de lo que vivió y puede dar testimonio (como la infancia al lado de su madre), pero también de aquello que escapa de su experiencia directa y de su mirada (el cuerpo de la madre suicida, los muertos amontonados de los campos de concentración, el instante mismo en que su madre se corta las venas, la

⁴⁷⁵ Janice Morris, “Of Mice and Men: Collaboration, Postmemory and Working through in Art Spiegelman’s *Maus: A Survivor’s Tale*”, en *Graphic History: Essays on Graphic Novels And/As History*, ed. Richard Iadonisi (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 20.

marca del nazismo sobre el antebrazo de la madre). Al escribir “¡HITLER LO HIZO!”, Spiegelman declara que el patriarcado ha matado a Anja, no sólo en cuerpo, sino en testimonio. Una posibilidad que no se corrobora completamente en el relato de *Maus*, pero que queda latente, inmóvil como el cuerpo desnudo de Anja en la tina.

Regresemos a la fotografía de Art y Anja en el lago Trojan. Art la ha colocado en el punto más profundo de su relato. Un sitio inalcanzable, pero seguro. Art ubica a su madre en el corazón de un trauma personal, pero también histórico. Anja es la piedra angular de un relato en el que aparentemente juega un papel secundario. Es verdad, Art no puede pedirle a Anja, como sí lo hace con Vladek, que le cuente su memoria de aquellos días difíciles. Acaso, si ella hubiera vivido más tiempo, Art hubiera tomado su versión del relato como base para *Maus*; la de Anja era “la [versión] que hubiera contado si todo lo demás fuera igual en un universo alternativo”.⁴⁷⁶ Suposiciones.

En este universo, Anja es el detonador de la búsqueda y del relato de *Maus*. Vladek da las respuestas, pero Anja ha hecho las primeras preguntas. Aunque los cuadernos de Anja fueron desaparecidos, no sucedió lo mismo con su pequeña colección secreta de panfletos (varios ilustrados) sobre el Holocausto: “tal vez todo el *ethos* rompe-tabúes de la escena del *comix underground* me permitió remover las conexiones enterradas a lo indecible que abrió el librero secreto de mi madre”.⁴⁷⁷ La sensibilidad estética y ética de Art Spiegelman halla un punto de encuentro en el interés de Anja por conocer, conservar y entender el horror del Holocausto. Su testimonio no es directo, pero en ella se empata el trauma histórico de la experiencia judía del nazismo con el trauma postmemorístico de Art. En última instancia, el relato de *Maus* se funda sobre la ausencia de Anja. El cuerpo de la madre hace posible el relato, de tal forma que *Maus* resulta un ejercicio de revestir de sentido a Anja.

⁴⁷⁶ Spiegelman, *MetaMaus*, 20.

⁴⁷⁷ Spiegelman, *MetaMaus*, 49.

Vladek, de alguna manera, supone que la experiencia de Anja no es central para explicar el Holocausto. Su actitud no es extraña, por supuesto: su actitud no es sólo actitud, sino manifestación de un sistema jerárquico histórico que coloca la experiencia femenina en el estrato más bajo, invisible si es posible, de la experiencia humana. Esto quizá tiene que ver con la suposición de que las narrativas verdaderamente universales son las masculinas, aquellas supuestamente organizadas alrededor de una idea muy definida del sujeto, en este caso del sujeto superviviente y heroico (hasta cierto punto) que narra las peripecias de su identidad.

De ahí la enorme importancia de la construcción de nuevas condiciones de representación y autorrepresentación de las mujeres en los relatos del cómic contemporáneo. Anja, claro, no es Marjane Satrapi, Miriam Katin o Alison Bechdel (quienes enuncian su historia, al tiempo que reelaboran su identidad, al hacer relatos autobiográficos como *Persépolis*, *Por nuestra cuenta* y *Fun Home*, respectivamente), pero les precede en su reconocimiento del valor de la memoria, del registro diario y autobiográfico, y del testimonio gráfico de los panfletos ilustrados que conservaba.

Hay estudios que señalan, en una dudosa taxonomía, las diferencias entre las voces autobiográficas femenina y masculina: la primera estructurada a partir del “autorretrato a través de la relación con un otro privilegiado”,⁴⁷⁸ una representación de “la especificidad simbólica de la mujer como el otro no esencial”.⁴⁷⁹ La masculina, por su parte, supuestamente más comprometida con la causa del Yo. Un ejemplo: Vladek hace gala en su testimonio de todas las estrategias cotidianas que usó para sobrevivir antes, durante y después de los campos de concentración. Su autobiografía resulta marcadamente individualista y claramente ordinaria.⁴⁸⁰ La personalidad obsesiva que muestra Vladek en el presente parece no ser otra cosa que una reafirmación de las habilidades que le permitieron sobrevivir al Holocausto. Su avaricia, por

⁴⁷⁸ Nancy K. Miller, “Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, núm. 1 (1994), 4.

⁴⁷⁹ Domna Stanton, citada por Miller, N., “Representing Others”, 2.

⁴⁸⁰ En el sentido planteado por Robin para distinguir de la memoria profunda en *La memoria saturada*, 276.

ejemplo, lo vuelve prácticamente un estereotipo judío. El mismo Art se siente inquieto, y culpable en algún momento, pues sabe que ésa es precisamente la imagen que quedará de su padre después de publicar *Maus*. En 133:7-8 le dice a Mala: "...es algo que me preocupa en relación con el libro que hago sobre él... En algunos aspectos, es como la caricatura del viejo judío avaro".

El posible relato de Anja hubiera sido muy distinto al de Vladek. Art recuerda en *MetaMaus* que una vez, cuando era niño, acompañó a su madre a hacer las compras a una tienda de su vecindario en Queens. A Anja le dieron ganas de orinar, pero no se atrevió a pedirle el baño al tendero. En el camino de regreso a casa, Anja le contó a Art que durante la guerra había horas específicas para orinar en los campos de concentración. Si te hallaban orinando fuera de tiempo, podían darte una paliza y hasta matarte. Cierta día, a Anja le dieron ganas de orinar en hora de trabajo, no sabía qué hacer. Entonces sus amigas hicieron un círculo alrededor de ella, de tal manera que no pudiera ser vista al orinar.⁴⁸¹ Las conversaciones que tuvo Art con mujeres y hombres que conocieron a su madre durante la guerra⁴⁸² parecen confirmar que Anja sobrevivió colaborando con las demás prisioneras, ella era mucho más consciente que Vladek de la necesidad del otro.

Más allá de la dudosa taxonomía femenino-masculino con la que se ha querido entender a los discursos autobiográficos, es importante hacer notar la agudeza narrativa y estética de Art Spiegelman, que con *Maus* echa abajo cualquier suposición identitaria. Aunque el relato directo de Anja se mantiene fundamentalmente ausente en *Maus*, en realidad Art logra incorporarlo. A pesar de que Vladek quiso controlar la memoria familiar del Holocausto,⁴⁸³ Art se las ingenia para presentarnos la autobiografía colaborativa con una ausente. Su propia estrategia de supervivencia emocional y creativa recurre a la colaboración narrativa con su padre y con todas las personas que le ayudaron

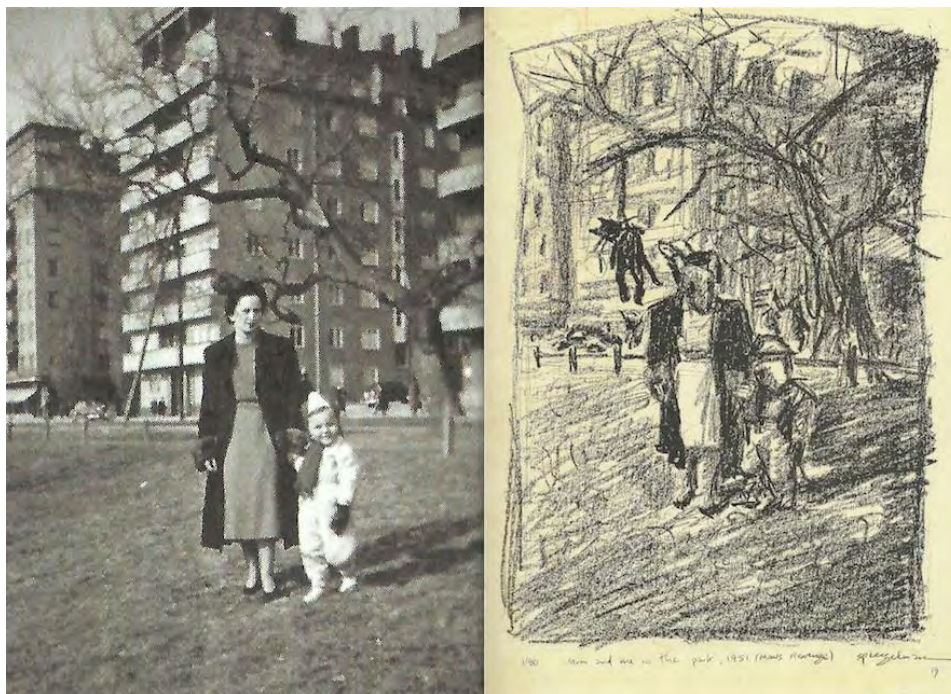
⁴⁸¹ Spiegelman, *MetaMaus*, 14.

⁴⁸² Spiegelman, *MetaMaus*, 276-288.

⁴⁸³ Hay que tener en cuenta la intervención histórica de las figuras tutelares masculinas en los diarios escritos por mujeres. Basta recordar los casos bien conocidos de Ana Frank y su padre, Silvia Plath y Ted Hughes, Alice y Henry James, Zelda y F. Scott Fitzgerald, Marilyn Monroe y Arthur Miller.

en algún momento a construir el relato de *Maus*. *Maus* se construye con y contra Vladek, con y sin Anja.

A fin de cuentas, es Art Spiegelman quien teje las ausencias y las presencias de las memorias de sus padres. Hay una fotografía de 1951 donde se ve a Anja y a Art, muy pequeño, en un parque de Estocolmo (donde Art nació después de que sus padres se reencontraran). Art usa esta fotografía como modelo para realizar en 1979 (justo cuando iniciaba la realización de *Maus*) una litografía que tituló “Mom and Me in the Park, 1951 (Maus Revenge)”.⁴⁸⁴ Anja y Art son ratones en la litografía, pero el elemento visual más interesante es el gato (el nazi) ahorcado de una de las ramas del árbol que también aparece en la fotografía. Tanto en la fotografía como en la litografía, Anja toma de la mano a su hijo, el niño sonríe, pero la guerra ha terminado sólo en parte. Da la impresión de que el Art de 1979 ahora ya sabe cómo y con quién es posible sobrevivir en el planeta de la memoria, ese sitio inhóspito donde Anja Spiegelman acaba de perecer.



“Mom and Me in the Park, 1951 (Maus Revenge)”

⁴⁸⁴ La fotografía y la litografía han sido tomadas de Spiegelman, *MetaMaus*, 40 y 41.

MOSCAS, CADÁVERES Y VIÑETAS

La segunda parte de *Maus*, “Y aquí comenzaron mis problemas”, trata principalmente del paso de Vladek y Anja por el campo de concentración de Auschwitz. Esta parte está dividida en cinco capítulos (“Mauschwitz”, “Auschwitz (el tiempo vuela)”, “Y aquí empezaron mis problemas”, “Salvado” y “La segunda luna de miel”).

El primero de estos capítulos, “Mauschwitz”, tiene más que ver con la primera parte de *Maus* que con la segunda. Comparte con aquella los tres macrosegmentos: A) el presente de Vladek y Art, B) el pasado de Vladek y C) el pasado de Art (aunque este último aparece sólo en los diálogos que tiene Art con Françoise, su esposa). Mientras pasa unas vacaciones con unos amigos en Vermont, Art piensa cómo debe dibujar a Françoise en *Maus*, aún no decide qué animal utilizar para representar a los franceses. Es decir, la obra sigue en proceso. Una llamada de Vladek los saca de Vermont: Mala lo ha dejado y quiere que vayan a las montañas Catskill a visitarlo. En la carretera, Art tiene dudas sobre su libro, pues le parece un proyecto presuntuoso: “Porque si ni entiendo mi relación con mi padre, ¿cómo voy a entender Auschwitz? ¿O el Holocausto?” (14). Art recuerda su infancia, la culpa que lo atormentaba por no haber estado con sus padres en el campo de concentración, la envidia que sentía por Richieu (15), el deseo de que cuando se bañaba saliera de la regadera ziklon B⁴⁸⁵ en vez de agua (16).

En este episodio se encuentra, por supuesto, la motivación central de la obra: la culpa por no haber sido testigo del horror. Pero el horror ha logrado, de alguna manera, atormentar a Art. Con excepción del suicidio de su madre, los pocos recuerdos que narra de su vida no son realmente traumáticos. Y ése es el problema, precisamente: “una culpa por haber tenido una vida más fácil que la de ellos” (16). *Maus* es un proyecto de inserción estética de un pasado básicamente ajeno. Al dibujar el campo de concentración, Art crea nuevas condiciones para su mirada del pasado. Se hace de una mirada que también

⁴⁸⁵ Pesticida basado en cianuro que usaron los nazis para matar personas en las cámaras de gas.

(como Vladek, como Anja, como Richieu) es capaz de ver el horror. Como en "Prisionero...", Art se fabrica unas prendas a la medida para pasar como cautivo de Auschwitz. La sola relación familiar con dos sobrevivientes del Holocausto colocaba a Art en una situación singular: la de heredero del horror. Sin embargo, esta situación está basada en silencios, censuras, gestos, manías y actos radicales como el suicidio de Anja. Art hereda de sus padres piezas que no encajan, visiones borrosas del Holocausto y, por supuesto, una gran culpa.

Art decide hacer algo distinto con su "herencia". Se sienta a escuchar el relato de su padre, lo apunta, lo graba, lo traduce, le da sentido, le impone un orden. En última instancia, hace un esfuerzo de comprensión a través de la construcción compartida de un relato del pasado. Un relato en el que se evidencian los desencuentros, los puntos donde es imposible ponerse de acuerdo. En 54:1-4, en el segundo capítulo de esta segunda parte de *Maus*, "Auschwitz (el tiempo vuela)", Vladek recuerda que cada día marchaba a trabajar esperando ver a Anja. Art lo interrumpe, le dice que leyó "sobre la orquesta que tocaba cuando" marchaban. Pero Art no recuerda ninguna orquesta, incluso le parece una idea descabellada. Art le dice que la presencia de la orquesta está muy bien documentada, Vladek le contesta que él "sólo oía los gritos de los guardias".



Maus, vol. II (54:1-4)

La solución gráfica de Art a este dilema de representación (¿cuál versión representar?) es una variación de la que utiliza en el episodio del judío-ratón que asegura ser alemán-gato (vol. II, 50:3-4). Dibuja dos viñetas que representan las dos versiones (54:1 y 54:3). La relación que se crea entre ambas viñetas es, de hecho, de acción a acción: la marcha de los prisioneros sencillamente avanza y cubre de manera casi completa a la orquesta. Sin embargo, también logra sugerirse una relación de aspecto a aspecto entre ambas viñetas: la virtual desaparición de orquesta de nuestra visión nos sugiere una laguna en la ocularización de Vladek, es decir, una versión contradictoria de un hecho del pasado. De esta manera, cada viñeta es una faceta de la verdad y del tiempo. La documentación y los testimonios confirman la existencia de la orquesta en Auschwitz, algo que no encaja con la memoria de Vladek, quizá porque nunca fue un dato fundamental de su experiencia del horror. Para él, todo el sonido que experimentaba era el de la violencia de los guardias. Los gritos y la orquesta se presentan en *Maus* como huellas de la experiencia personalísima del pasado, más que como datos incontrovertibles.

En la segunda parte de *Maus*, Art Spiegelman agrega una nueva dimensión narrativa, un macrosegmento D que establece un nuevo presente posterior a la muerte de Vladek (ocurrida en 1982), y a la publicación de la primera parte de *Maus* (en 1986). El macrosegmento B, el presente donde Art y Vladek coincidían, ha desaparecido. Cuando se narre alguno de estos encuentros en la obra será como parte de la memoria de Art. Sólo ahí o en una grabadora persistirá la voz de Vladek. Es 1987 y el trabajo de la segunda parte de *Maus* avanza lento: en 41:2, Art afirma que comenzó “esta página” en febrero de 1987; en la tercera viñeta ya es mayo, han pasado tres meses.

El macrosegmento D incorpora un nuevo abordaje gráfico. Art se representa a sí mismo como humano, pero con una máscara de ratón cubriéndole el rostro. La máscara parece un *souvenir* de parque de diversiones. Tal vez un vínculo con el ratón de Disney al que Art Spiegelman hace referencia

en el epígrafe de la segunda parte de *Maus* (5).⁴⁸⁶ Ahora Art está en la cresta de la ola de la fama, pero está profundamente deprimido. Le han ofrecido dinero para adaptar *Maus* al cine o a la televisión. Art se ha negado. Debe aparecer en entrevistas, debe soportar preguntas que no desea o no sabe cómo responder. Evita, en la medida de lo posible, convertirse en Walt Disney, como lo deseara su padre en algún momento (vol. I, 135).

La página 41 (y con ésta el segundo capítulo) abre con la leyenda “El tiempo vuela...”. Art Spiegelman logra crear tensión entre los pares de acontecimientos que enuncia frente a su mesa de trabajo, mientras las moscas vuelan a su alrededor: Vladek muere en agosto de 1982, Françoise y Art están con Vladek en Catskills en agosto de 1979; Vladek comienza a trabajar como herrero en Auschwitz en 1944, Art comienza la página 41 en 1987; *ahora*, mayo de 1987, Françoise y Art esperan un bebé, en mayo de 1944 cien mil judíos húngaros mueren en Auschwitz. Mientras se expanden los globos con esta letanía dolorosa, Art amplía lo que es posible ver de su estudio. Descubrimos en 41:5 que Art está sentado frente a su mesa de trabajo y sobre un montón de cadáveres de judíos.

⁴⁸⁶ “El Ratón Mickey es el ideal más miserable que jamás haya habido... Las emociones sanas le indican a cualquier joven independiente y muchacha honorable que esa sabandija inmundada, el mayor portador de bacterias en el reino animal, no puede ser un tipo ideal de personaje... ¡Fuera la brutalización judía del pueblo! ¡Abajo el Ratón Mickey! ¡Usemos la cruz esvástica!” (artículo periodístico, Alemania, alrededor de 1935).

El Tiempo vuela...



41

Maus, vol. II (41)

El tiempo vuela, es cierto, pero sus acontecimientos se vuelven sincrónicos en la memoria del autor. La página 41 del volumen II es una representación de la mente de Art, de la forma exacta en que vive el paso del tiempo de manera simultánea. Por supuesto, Spiegelman no es el único en ensayar esta forma de organización narratográfica del tiempo. Podemos recordar el número 4 de *Watchmen*, de Alan Moore y Dave Gibbons (publicado en diciembre de 1986, poco antes de que Spiegelman comenzara el segundo capítulo de la segunda parte de *Maus*). En este número el Dr. Manhattan literalmente revive los acontecimientos fundamentales de su vida de manera

simultánea. Su experiencia del tiempo se ha vuelto en esencia posthumana.⁴⁸⁷ En un ejercicio semejante, en el primer número del segundo volumen de *Raw* (editada por Spiegelman y Mouly), Richard McGuire realizó “Here”, un cómic brevísimo en el que experimentó con formas de representación sincrónica de escenas alejadas entre sí en el tiempo, pero colocadas en un mismo espacio (un dinosaurio millones de años en el pasado, un niño junto a un árbol navideño en 1984, un ratón a punto de caer en una trampa en 1999, un niño jugando con un dinosaurio de juguete en 2028).⁴⁸⁸ El mismo Spiegelman exploraría de nuevo el efecto de simultaneidad temporal en su cómic autobiográfico sobre el 11-S, *Sin la sombra de las torres* (2002-2004). En este cómic, publicado originalmente por entregas en el periódico alemán *Die Zeit*, el instante de la caída de las Torres Gemelas se distribuye a lo largo de todas las páginas, junto a series de viñetas en las que Spiegelman maneja un ritmo distinto, más bien *normalizado*.⁴⁸⁹

La obsesión de Spiegelman con la experiencia del tiempo pasado es patente. Regresemos a la página 41 del volumen II de *Maus*: es evidente el deteriorado estado de ánimo del artista, así como su disminuida efectividad para narrar. Todo está condicionado por este montón de cadáveres y las moscas que lo rondan. Su mente percibe el tiempo y los acontecimientos en pavorosa sincronía: 1944, 1979, 1982, 1986, 1987... Estas fechas ocupan el mismo espacio, no sólo el lugar del estudio de Art, sino el espacio del hipercuadro. Entre las viñetas de la página 41 no se establece una secuenciación realista del tiempo, sino un encapsulamiento temporal. El pasado es *aquí*, el presente es *aquí*, ambos se enciman en el espacio del cómic, el del lenguaje simultáneo por excelencia.

La condición del testigo se vuelve problemática en *Maus*. Como bien se pregunta Robin: “¿El testigo es aquel que vio, testigo ocular según la definición,

⁴⁸⁷ Moore y Dave Gibbons, “El dueño del tiempo”, *Watchmen* 4 (Ediciones Zinco, 1987).

⁴⁸⁸ Richard McGuire, “Here”, *Raw* 2, núm. 1 (1989).

⁴⁸⁹ Spiegelman, *Sin la sombra de las torres*.

incluso si pasó totalmente por alto lo que había que ver?".⁴⁹⁰ Por eso el Holocausto plantea para el mundo una crisis de representación, algo inédito, pues implica un esfuerzo consciente de dar nombre y forma a lo que nunca había sido dicho ni había sido visto, no con los alcances macabros de esta burocratización del mal. Era necesario hallar nuevas formas de representación, inventar lenguajes para articular lo supuestamente irrepresentable. La generación nacida durante o poco después del conflicto partió de la distancia necesaria que todo acontecimiento real, en especial uno trágico, necesita para ser narrado.

De alguna manera, el pacto autoral de *Maus* se fundamenta en una tensión entre censura y engaño. El intento de censura de Vladek, el narrador original, es resuelto con una declaración por parte de Art: a él corresponde la autoría de la obra, por lo menos la autoría principal en una jerarquía autoral que inicia en él, pasa por Vladek y llega a las pequeñas historias de fuentes secundarias que aparecen por aquí y por allá en la memoria de Vladek y en la cultura histórica del horizonte de producción de Art (su disposición de fotografías como la de Bourke-White, la visita a los campos de concentración museificados, las fuentes de la New York Public Library). La memoria, entonces, también es un acto de negociación con los otros, en función de los cuales el sujeto se define.

Como lo indican Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall:

la "memoria familiar" no constituye un inventario cerrado y delimitado de historias al que se puede recurrir como si fuera una biblioteca, sino que más bien se conforma a través del acto comunicativo de traer al presente episodios pasados que vivieron miembros de la familia y sobre los que se habla de forma conjunta.⁴⁹¹

Lo que nos permite regresar a la discusión teórica del capítulo 2 de este estudio. La memoria se afina en el presente, no proviene del pasado, sino que se construye en la actualidad del sujeto. Al narrar la memoria, el sujeto no escarba y expone. Más bien, narrarla es rehabilitar el marco de experiencia del pasado.

⁴⁹⁰ Robin, *La memoria saturada*, 296.

⁴⁹¹ Welzer y otros, *Mi abuelo no era nazi*, 32.

Esta rehabilitación sólo es posible en función de la alteridad: ya sea el Otro que fue el sujeto de la experiencia (el Vladek guapo y joven con el que comienza su relato oral) o el Otro que interpela, invita y reorganiza la historia familiar (Art, el autor y el hijo del sujeto de la memoria).

CAPÍTULO 6

JOE SACCO: DIBUJANTE DE GUERRA

El trabajo periodístico de Joe Sacco (maltés-estadounidense nacido en 1960) tiene la peculiaridad de colocar en segundo plano la escritura y la fotografía para hacer reportajes de profundidad. El lenguaje de los reportajes de Sacco es el cómic, del cual se ha valido para hacer una sólida crónica narratográfica de algunos de los conflictos internacionales más importantes de los últimos veinticinco años: Palestina, Yugoslavia, Chechenia... El escenario de las historias de Sacco es la zona de guerra, con sus fronteras reales y simbólicas, nacionales, transnacionales, religiosas y étnicas. En cada página y viñeta, Sacco da testimonio, con las herramientas del periodismo, de la complejidad de los procesos memorísticos y de construcción de discursos verídicos sobre el pasado reciente. Se trata de una crónica de la negociación de las identidades bajo condiciones de extrema violencia, pobreza y abandono.

La obra de Sacco, en especial *Palestina: En la Franja de Gaza* (1993), es clave no sólo para el cómic contemporáneo (y lo que se ha dado en llamar el movimiento de la novela gráfica), sino también para el periodismo, la historia y la historiografía misma. En este capítulo reviso cómo son posibles la referencialidad y la intención de veracidad en el lenguaje del cómic.

SOBRE EL RASTRO DEL CONFLICTO

Año 2001: Joe Sacco ha regresado a Sarajevo. Visita cada tarde los cafés de la calle Ferudija. Su nueva investigación se ha estancado, no consigue que alguien hable con él. “Si al menos pudiera encontrar a Neven”, se lamenta Sacco en la página 4 de su cómic *El mediador*.⁴⁹² En 1995, Neven se apostó en la oscuridad del bar cerrado de un Holiday Inn donde Sacco se hospeda. Sacco pide a sus lectores que nos pongamos en el pellejo de Neven, un participante del conflicto de los Balcanes que ahora pretende salir de sus deudas haciendo de mediador para los cada vez menos periodistas que aún visitan Sarajevo. Neven es un sobreviviente pero también un cazador. Su nueva presa es Joe Sacco, el reportero-dibujante que suele llegar a las zonas de guerra cuando los demás periodistas han perdido el interés, cuando no hay fuego entre las ruinas y las ruinas son sólo eso, ruinas y no campo de guerra. En una palabra, Joe Sacco acostumbra llegar cuando los “periodistas han seguido a las moscas a otro lugar”.⁴⁹³

Después de titularse como periodista en la Universidad de Oregon a principios de la década de 1980, Sacco inició una carrera como historietista realizando en Malta un cómic romántico (*Imhabba Vera* [*Amor Verdadero*]) y, ya de regreso en Estados Unidos, algunos cómics satíricos (*Centrifugal Bumble-Puppy* y la revista *Portland Permanent Press*). A finales de esa década, Sacco comenzó un cómic autobiográfico titulado *Yahoo*, publicado en seis números

⁴⁹² Joe Sacco, *El mediador. Una historia de Sarajevo* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2004), 4.

⁴⁹³ Sacco, *El mediador*, 5.

entre 1988 y 1992 por Fantagraphics Books, una importante editorial de cómics con sede en Seattle. En el número 2 de *Yahoo*, Sacco confiesa su obsesión con la Guerra del Golfo y, de hecho, con cualquier conflicto bélico, algo evidente en casi todos sus trabajos. Sacco viajó a Palestina e Israel en 1991, cuatro años después del inicio de la Primera Intifada (levantamiento palestino contra las terribles condiciones de la ocupación israelí). De este viaje surgirá su primer trabajo periodístico de largo aliento, que se tituló justamente *Palestina: En la Franja de Gaza*.⁴⁹⁴ Este cómic fue publicado en nueve partes por Fantagraphics Books entre 1993 y 1995, aunque no recibió amplia atención hasta su publicación en un solo tomo en el año 2001. El mismo Sacco ha explicado que Palestina no recibió muchas críticas “debido a que en aquellos días nadie estaba interesado en los cómics”.⁴⁹⁵ Cerca del final de la Guerra de Bosnia, en 1995, Sacco estuvo en Sarajevo y Gorazde. A partir de éste y otro viaje a la región, Sacco realizó *Gorazde: Zona protegida* (2000),⁴⁹⁶ *El mediador. Una historia de Sarajevo* (2003) y *El final de la guerra: Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96* (2005).⁴⁹⁷ Además, publicó comics más breves como *Yonqui de la guerra* (1997),⁴⁹⁸ *Apuntes de un derrotista* (2003),⁴⁹⁹ *El rock y yo* (2006)⁵⁰⁰ y *Reportajes* (2012), este último una colección de investigaciones sobre Palestina, Irak, India, las mujeres chechenas, crímenes de guerra e inmigrantes africanos.⁵⁰¹

En sus trabajos periodísticos, Sacco no busca la noticia, sino la historia. Su obra no alimenta la maquinaria diaria de novedades de los grandes emporios noticiosos del mundo. Su labor consiste en dibujar lo que persiste después de la destrucción y la muerte; sus dibujos dan testimonio de lo que queda de la tragedia. Sacco traza la constante presencia del pasado en el presente. Un pasado, por lo general, más o menos reciente. Por eso su trabajo se

⁴⁹⁴ Sacco, *Palestina: En la Franja de Gaza* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2004).

⁴⁹⁵ Sacco, “Interview with Joe Sacco”, *BDtheque*, entrevista Spooky y Alix (27 de enero, 2010): disponible en <http://www.bdtheque.com/interview-joe-sacco-vo-136.html>

⁴⁹⁶ Sacco, *Gorazde: Zona protegida* (Barcelona: Planeta De Agostini, 2005).

⁴⁹⁷ Sacco, *El final de la guerra: Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2007).

⁴⁹⁸ Sacco, *Yonqui de la guerra* (Barcelona: ECC Ediciones, 2015).

⁴⁹⁹ Sacco, *Apuntes de un derrotista* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006).

⁵⁰⁰ Sacco, *El rock y yo* (Barcelona: La Cúpula, 2006).

⁵⁰¹ Sacco, *Reportajes* (Barcelona: Reservoir Books, 2012).

acerca más al periodismo que a la historia: hay en Sacco un interés por mostrar el presente en todos sus detalles, pero acaso uno de esos detalles del presente, quizás el más notorio, sea el pasado. Sacco se interesa en el constante ejercicio de las sociedades en conflicto para tomar su sitio en el continuo del tiempo. Aunque su obra es esencialmente periodística, en sus libros más recientes Sacco se permite ampliar la distancia entre el acontecimiento narrado y él mismo. En *Notas al pie de Gaza* (2009),⁵⁰² Sacco regresa a Oriente Medio para investigar dos matanzas de palestinos a manos de israelíes ocurridas en 1956. En *La Gran Guerra. 1 de julio de 1916: primer día de la Batalla del Somme* (2013),⁵⁰³ Sacco se aleja de su habitual estilo “parlanchín” y realiza veinticuatro láminas, que conforman una sola ilustración, a la manera del famoso Tapiz de Bayeux (siglo XI), de más de siete metros de largo. Esta ilustración cuenta sin globos de diálogos una de las batallas más sangrientas de la primera guerra mundial. *La Gran Guerra*, con su obsesiva pasión por el detalle y los grandes grupos en espacios abiertos, es la culminación de esa deuda estilística de Sacco con la obra de Pieter Brueghel el Viejo: “Me encanta la solidez de las personas en sus pinturas, y su obra ofrece una ventana a la vida cotidiana en el Flandes del siglo XVI”.⁵⁰⁴

Otra diferencia entre Sacco y los periodistas que recolectan y venden novedades que caducan apenas sale el noticiario de la noche, apenas se imprime el periódico de mañana o apenas se postea la nota en redes sociales: Sacco se hace presente en la mayoría de sus relatos. No participa del juego de la desaparición a favor de una pretendida objetividad. Sacco entiende que en la noticia, como en cualquier otra forma de conocimiento, la objetividad se puede conseguir por apariencia. En el periodismo es posible simular una desaparición del autor con la intención de disimular las condiciones de producción del relato. Sacco se aleja de esta estrategia y se dibuja a sí mismo en acción, buscando la

⁵⁰² Sacco, *Notas al pie de Gaza* (Barcelona: Reservoir Books, 2010).

⁵⁰³ Sacco, *La Gran Guerra. 1 de julio de 1916: primer día de la Batalla del Somme* (Barcelona: Reservoir Books, 2014).

⁵⁰⁴ Sacco, “Brueghel in Bosnia. Kristine McKenna Talk With Graphic Journalist Joe Sacco”, *LA Weekly*, entrevista Kristine McKenna (1 de enero, 2004): disponible en <http://www.laweekly.com/2004-01-01/news/brueghel-in-bosnia/full/>

historia y los detalles gráficos de la historia. Sacco se inserta en el orden de su narración.

Como sabemos, Sacco no es el primer autor en realizar una autorrepresentación narratográfica. La obra de Sacco, realizada desde finales de la década de 1980, se beneficia de la aparición de *Maus*, publicado entre 1980 y 1991. Pero no olvidemos que en Europa, Japón y Estados Unidos se hacían cómics irreverentes, reflexivos y personales al menos desde la década de 1960. En Estados Unidos, el movimiento del *comix underground*, con artistas como Robert Crumb a la cabeza, redefinió las posibilidades expresivas del lenguaje del cómic, generalmente mojígato, patriótico e infantil. Crumb es, de hecho, fundamental para entender estilísticamente a Sacco: el *feísmo*, el blanco y negro, la crudeza dinámica de Sacco ya las ejecutaba Crumb con maestría.

Por otro lado, Sacco pertenece a una estirpe antigua de artistas gráficos interesados en lo que se suele llamar *la realidad*, más que en tipos superpoderosos en mallas de colores. Me refiero a los corresponsales artistas o artistas viajeros que registraban e informaban con sus dibujos acerca de los conflictos armados del siglo XIX.

El dibujo fue, junto con la caricatura, la forma expresiva iconográfica más utilizada en la prensa hasta la perfección del huecograbado en 1880. [...] Aquellos dibujantes se desplazaban al lugar de los acontecimientos, hacían borradores sobre el hecho informativo y los trasladaban a toda prisa a diarios y revistas –a menudo por mensajeros a caballo– para su posterior reproducción mediante un elaborado proceso artesanal, donde los dibujos eran tallados de forma natural en bloques de madera.⁵⁰⁵

Recordemos que en ese tiempo la mano y el boceto eran más rápidos que la cámara fotográfica.⁵⁰⁶

En una tercera línea: Sacco continúa y, en mi opinión, lleva más lejos el llamado *new journalism*, corriente periodística desarrollada a partir de la década de 1960 (por cierto, al mismo tiempo que el sujeto autobiográfico se validaba en

⁵⁰⁵ Javier Melero Domingo, "Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 18, núm. 2 (2012), 548.

⁵⁰⁶ Melero Domingo, "Footnotes in Gaza", 547.

comix underground).⁵⁰⁷ No faltan razones para relacionar a Sacco con el así llamado periodismo gonzo de Hunter S. Thompson (Kentucky, 1937 - Colorado, 2005): la “presencia de un narrador autobiográfico en primera persona que asume el papel de protagonista; la participación de una figura masculina cercana [...]; el cambio de enfoque del objetivo evidente”⁵⁰⁸ de la investigación. Estos tres elementos son evidentes en *El mediador*: el centro de la historia recae en Sacco y en sus dificultades para conseguir fuentes para su nuevo reportaje; pero ese reportaje es un mero pretexto, no es tan importante como los recuerdos de la relación profesional y amistosa del autor con Neven, un mediador tan despreciable como carismático.

Sin embargo, entre el periodismo gonzo de Thompson y el *comic journalism* de Sacco hay una diferencia esencial que tiene que ver con el tratamiento de la autorrepresentación. Una de las características del trabajo de Thompson es que otorga un mayor protagonismo al autor, lo que pone en duda las fronteras entre sujeto y objeto periodístico, una propuesta que muy rápido halló críticos.⁵⁰⁹ Sacco también es protagonista de sus historias, sin su presencia diegética y sin su voz en primera persona sus relatos simplemente no avanzaría. Pero Sacco sabe evitar los excesos narcisistas de Thompson. Hay en Sacco una redefinición del papel del autor-periodista y las formas en que se autorrepresenta. A fin de cuentas, como lo dice Jason Mosser, “hay sólo un verdadero periodista gonzo, y ése es Hunter S. Thompson”.⁵¹⁰ En Thompson, el periodismo gonzo es también un modo de desfamiliarización de la realidad (como consecuencia del consumo de drogas), además de un estilo caracterizado por “digresiones, metáforas, fragmentos, alusiones, elipsis, transiciones abruptas y lagunas”⁵¹¹ narrativas.

⁵⁰⁷ Aunque hay quienes rastrean los orígenes del *new journalism* en Edmund Yates, editor de *The World*, que en su autobiografía de 1884 “afirmó haber inventado ese estilo de periodismo ‘personal’”. Richard Salmon, “‘A Simulacrum of Power’: Intimacy and Abstraction in the Rhetoric of the New Journalism”, *Victorian Periodicals Review* 30, núm. 1 (primavera, 1997), 41.

⁵⁰⁸ Jason Mosser, “What’s Gonzo About Gonzo Journalism?”, *Literary Journalism Studies* 4, núm. 1 (primavera, 2012), 86.

⁵⁰⁹ W. G. Nicholson, “Teaching the New Journalism”, *The English Journal* 65, núm. 3 (marzo, 1976), 55.

⁵¹⁰ Mosser, 86.

⁵¹¹ Mosser, 88.

Tal vez el lenguaje del cómic le ha facilitado a Sacco ser, al mismo tiempo, protagonista y personaje secundario de sus historias. Todo lo que sucede en sus relatos es abarcado por la focalización de Sacco, pero también incluye hechos que escapan a su ocularización. En *El mediador*, la presencia de Sacco en Sarajevo da pie a un salto temporal hacia 1995, cuando Sacco y Neven se conocieron. De ahí, y gracias a la mediación de Neven, la trama se remonta a 1984, 1991, 1993... Sacco hace notar lo imprescindible del trabajo de Neven como mediador. Su memoria de la guerra, sus relaciones personales, sus necesidades económicas y, en última instancia, su circunstancia política, orientan el relato periodístico de Sacco.



El mediador (24:1)

En 24:1 de *El mediador*, Sacco camina por las calles de Sarajevo al lado de Neven. Junto a Neven, Sacco es un hombrecillo insignificante, un mero comparsa. Neven juega su papel de guía por un laberinto de historias y testimonios de guerra; sin su ayuda, Sacco estaría perdido. Sacco es consciente de esto, como lo explica en una entrevista con Kristine McKenna:

Un mediador puede realmente influir en la historia de un periodista en cuanto a que sus políticas pueden determinar a qué historias te introducen.

Ellos pueden orientarte en una dirección particular o no traducir cosas específicas, y no hay manera de que sepas que lo están haciendo.⁵¹²

Sacco deja muy claro lo anterior en *El mediador* a través de la mofa de sí mismo. Sacco se dibuja como un “adolescente en su primera cita” (24:2) cuando está frente a Neven. Sacco es, literalmente, una caricatura de periodista, su figura y su personalidad nada tienen que ver con los heroicos enviados de guerra a los que estamos acostumbrados por los medios masivos *mainstream* de Europa y Estados Unidos.

Ernesto Priego se pregunta cómo “las caricaturas, que evocan una sensación de distancia entre los sujetos y su representación, pueden abordar acontecimientos y personas reales de maneras veraces que invitan a la reflexión”.⁵¹³ Es necesario recordar la impronta de un Crumb o de un Pekar, comprometidos con la representación del derrotista, del perdedor, del *donnadie*. Se trata de una tendencia que busca, en palabras del mismo Priego, “alejarse de las fantasías de poder de las historias de superhéroes. El uso de un estilo gráfico que enfatiza lo patológicamente normal”.⁵¹⁴ Destaca el *feísmo* humorístico del estilo de Sacco, que se dibuja con labios engrosados de forma grotesca, con gotas de sudor que corren por su amplia y arrugada frente, con un gesto constantemente atormentado, medio oculto por unos lentecillos opacos, quizá signo de debilidad física. Sacco confiesa: “Soy vulnerable, comprendedme. Hay una guerra, por Dios santo, y ahora que me he colado en ella necesito un abrazo, un grupo de apoyo, a alguien que me lleve amablemente por los desechos...” (24:2-3). Sacco señala la necesidad del otro en la construcción del hecho periodístico, es decir, pone en evidencia la naturaleza colectiva de la autoría del relato.

⁵¹² Sacco, “Brueghel in Bosnia”.

⁵¹³ Ernesto Priego, “Comic Book News: A Look at Graphic Narrative Journalism (part 1)”, *Nieman Story Board. A Project of the Nieman Foundation for Journalism at Harvard* (12 de noviembre, 2009): disponible en <http://www.niemanstoryboard.org/2009/11/12/comic-book-news-a-look-at-graphic-narrative-journalism/>

⁵¹⁴ Priego, “Comic Books News: Joe Sacco Draws History (part 2)”, *Nieman Story Board. A Project of the Nieman Foundation for Journalism at Harvard* (13 de noviembre, 2009): disponible en <http://www.niemanstoryboard.org/2009/11/13/comic-book-news-joe-sacco-draws-on-history/>

Aquí tenemos otro punto de divergencia respecto al periodismo gonzo de Thompson, que insiste en la subjetividad del relato, derivada, claro, del protagonismo narcisista del periodista. Sacco reconoce la subjetividad de su relato, pero se propone contrastar esta subjetividad con las voces de los otros. Sacco participa en sus cómics y, lo más importante, nos deja ver las condiciones de producción de los mismos. Incorpora, como lo desearía el *new journalism* de Tom Wolfe⁵¹⁵ o la *nonfiction novel* de Truman Capote⁵¹⁶ (o, para el caso, la novela testimonial del adelantado Rodolfo Walsh),⁵¹⁷ una dimensión estética en el relato periodístico o una intención de veracidad a la narrativa novelesca.

A sangre fría (1966),⁵¹⁸ la llamada novela de no-ficción de Capote, es considerada por muchos un logro literario, aunque no tanto periodístico. A diferencia de Thompson y Sacco, Capote practica un ejercicio de desaparición frente a sus lectores. El autor se vuelve invisible en la obra, pero sólo en apariencia y no de hecho. Su intención al desaparecer es construir un efecto de veracidad en la novela. Sin embargo, el resultado es justo el contrario. Capote sabía que si

hubiese servido sólo a la verdad y la hubiese presentado de una manera imparcial, el gran público no hubiese acogido en sus hogares a una persona [Perry Edward Smith] capaz de matar a toda una familia. Y, desde luego, pocos hubiesen sentido su muerte a manos de un verdugo.⁵¹⁹

Para Capote estaba en juego la empatía del público con su protagonista. La precisión y la fidelidad periodísticas quedaron en segundo término en la escritura de Capote. Así lo demuestran estudios como el de Jack De Bellis, que se centra en los cambios sustanciales (incluso a nivel de citas supuestamente textuales) entre la primera y la segunda versión de *A sangre fría*.⁵²⁰ Al final,

⁵¹⁵ Wolfe, *El nuevo periodismo*.

⁵¹⁶ Capote, *A sangre fría*.

⁵¹⁷ Walsh, *Operación Masacre*.

⁵¹⁸ Capote, *A sangre fría*.

⁵¹⁹ Manuel González de la Aleja y Barcelona, "Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote, y otras historias", *Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 7, núms. 1 y 2 (junio-noviembre, 1985), 76.

⁵²⁰ Jack De Bellis, "Visions and Revisions: Truman Capote's 'In Cold Blood' ", *Journal of Modern Literature* 7, núm. 3 (septiembre, 1979), 524.

Capote pretendió lograr el efecto de veracidad básicamente por la simulación de su desaparición, una mera apariencia de objetivismo, un pastiche de la escritura periodística. Escribe De Bellis: “En repetidas ocasiones, Capote elimina todos los comentarios que puedan llamar la atención sobre sí mismo con el propósito de dar información más ‘objetiva’ ”.⁵²¹

Sacco, por el contrario, insiste en su presencia y en el hecho de que ésta afecta a la historia, no tergiversándola sino construyéndola. El discurso de Sacco se funda en la hibridación de un lenguaje (el narratográfico) y una disciplina (el periodismo). Sacco es posible, entonces, por una convergencia de dos condiciones principales: la herencia del *new journalism* de los sesenta (con el autor-protagonista y la dimensión estética de la crónica de la realidad) y el fortalecimiento del cómic autobiográfico.

Hay una última condición de producción a considerar en los trabajos de Sacco, en específico en *Palestina*. En el Capítulo Sexto del cómic, Sacco presenta un apartado de una sola página titulado “Edward Said”. Sacco acaba de regresar a la ciudad de Gaza después de pasar unos días intensos, difíciles, en el campo de refugiados de Nuseirat. Bañarse, sentarse en un sitio cálido, comer, tomar el té, platicar con su amigo y anfitrión Larry, acostarse en el sillón, leer. En el contexto de la obra, y aquí ya estamos en la página 177, uno puede entender el valor de esas necesidades que en Palestina son placeres para privilegiados. Sacco quiere leer y busca en el librero de su amigo Larry. Toma *Orientalismo*, de Edward W. Said.

La charla con Larry me ha estimulado, y me interno en la prosa densa de Said. Me gusta Edward Said. Es un palestino-americano, profesor en Columbia. Su cuestión de Palestina es una de las razones por las que estoy aquí... Mañana voy a otro campo, Yabalia. No debería... Debería quedarme al lado de una estufa con gente como Larry y leer a Edward Said. (177)

Sacco dialoga e interpela a Said en ese sillón en Gaza. Ha dialogado con él desde antes y sigue dialogando con él después (Said escribe la introducción al tomo recopilatorio de *Palestina*). Esta página funciona como afirmación de

⁵²¹ De Bellis, “Visions and Revisions”, 524.

deudas intelectuales, pero también como declaración de principios. El Capítulo Sexto termina con Sacco leyendo *Orientalismo* antes de dormir; la primera página del Capítulo Séptimo nos muestra a Joe en la casa de Sameh, su anfitrión en el campo de refugiados de Yabalia. Están sentados en la estancia del mediador, el granizo entra a través del techo acanalado de asbesto. Un golpe de realidad. Sacco está consciente de cómo el poder y la dominación son intrínsecos al conocimiento de *lo oriental*, sabe de la coacción a la que está sometido (estamos sometidos) cualquiera que enuncie la palabra “Oriente”. Como lo señala el mismo Said: “Oriente no fue (y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento”.⁵²² El peso de siglos de dominación cae sobre una palabra, que es concepto y herramienta para acceder al mundo y partirlo en dos. Sacco conoce muy bien todo esto, lo ha masticado por mucho tiempo antes de llegar a Palestina. Buscar y dibujar los detalles ínfimos y cotidianos del infierno palestino no es sólo una decisión creativa, narrativa y estilística, es un posicionamiento intelectual ante el entramado de sentido del orientalismo.

PALESTINA (UN ANÁLISIS)

A continuación, realizo un análisis de *Palestina: En la Franja de Gaza* con el fin de conocer las estrategias formales, discursivas y metodológicas que utiliza Sacco para representar el presente, el pasado reciente y el pasado lejano del conflicto palestino-israelí. Todo *Palestina* es un trabajo de memoria, una autobiografía periodística que se vale de apuntes, fotografías e investigación. En el análisis me concentro en aquellos apartados que tratan de manera más directa el proceso mediante el cual Sacco representa el pasado.⁵²³

Articulación

⁵²² Said, *Orientalismo* (Madrid: Libertarias, 1990), 22.

⁵²³ En el apéndice “Sumarios”, al final de este estudio, presento un resumen de la obra completa, para facilitar una comprensión global de la misma.

Palestina: En la Franja de Gaza consta de 286 páginas organizadas en nueve capítulos que engloban 49 apartados continuos, aunque autoconclusivos, y de extensiones diversas (desde 1 hasta 33 páginas). Sacco cuenta los dos meses de invierno que pasó en Israel, Cisjordania y la Franja de Gaza al final de la Primera Intifada entre diciembre de 1991 y enero de 1992.

Los patrones de página de *Palestina* son múltiples. No existe una forma constante de organización de viñetas a lo largo de la obra, por lo tanto, casi todas las páginas de la obra tienen tuberías irregulares. Dependiendo del objetivo discursivo de Sacco, éste echa mano de patrones retóricos (cuando domina el texto y las imágenes de Sacco simplemente lo ilustran), decorativos (en esas páginas caóticas, casi siempre sin líneas de viñetas, donde la dimensión narrativa se alinea a la estética) o productivos (como cuando Sacco decide callar y permite que sus imágenes definan el relato). Es decir, hay en *Palestina* una mayor experimentación formal que en *I Saw It* o *Maus*, por lo menos a nivel de solidaridad icónica.

Es posible identificar en Sacco, sin embargo, cierta constante en la construcción de hipercuadros: Sacco recurre a lo que podríamos llamar “viñeta maestra”, es decir, una viñeta amplia que hace de fondo sobre el cual dibuja viñetas más pequeñas que representan momentos anteriores o posteriores del relato. Un ejemplo de esto sucede en la página 10, cuando Sacco se despide de un hombre con el que ha platicado y tomado el té en la Ciudad Antigua de Jerusalén. En el cuadrante inferior derecho Sacco dibuja una pequeña viñeta vertical donde se muestra satisfecho mientras se aleja del lugar. Las dos viñetas (la maestra y la superpuesta) funcionan secuencialmente, es decir, entre ellas se establece una transición tema a tema, que implica mayor participación del lector para completar la secuencialidad del relato. Sin embargo, la organización de las viñetas y la decisión sobre las dimensiones de las mismas le permiten a Sacco trabajar mejor la composición. Las viñetas maestras de Sacco suelen ser espectaculares, expresivas por sí mismas, más allá de las condiciones del relato y de la información textual de leyendas y globos.

En *Palestina*, Sacco pone en práctica una estrategia de investigación más bien relacionada con la *flânerie*, esa práctica de andar por las calles sin propósito claro, un vagabundeo propio del *flâneur*, como se le conocía al explorador urbano por excelencia de la París decimonónica.⁵²⁴ Como bien lo anota Said en su “Introducción” al libro:

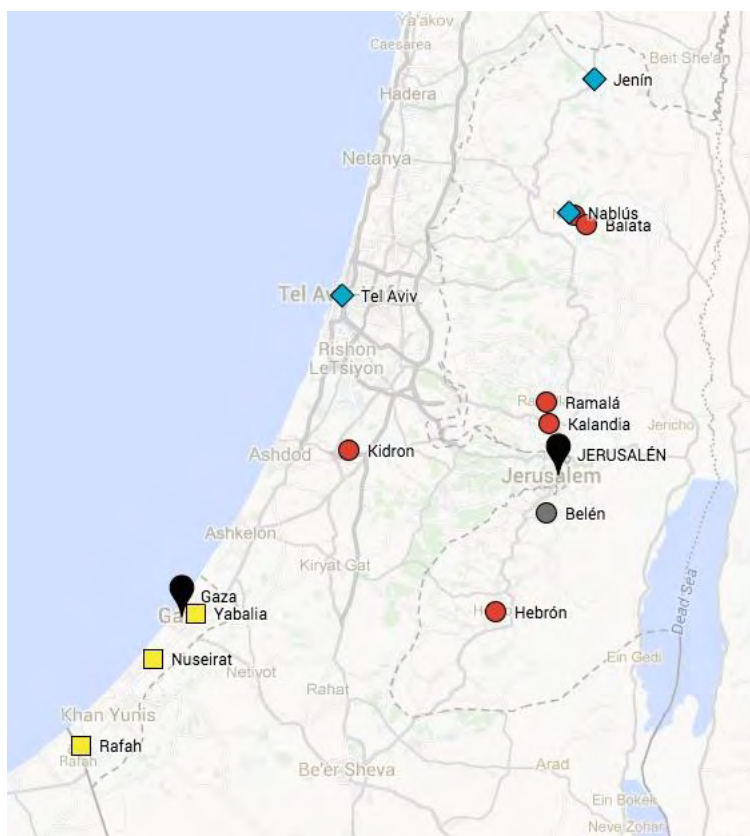
El ritmo lánguido y la ausencia de objetivo en sus merodeos enfatizan que ni es un periodista en busca de una historia, ni un experto que intenta clavar los hechos para generar un sistema. Joe se encuentra ahí para estar en Palestina, y nada más.⁵²⁵

De tal estrategia de investigación deriva una estructura de relato muy compleja. Aunque nunca se confirma completamente, domina en el relato el orden cronológico, a partir del cual Sacco realiza “saltos” en el tiempo. La condición cronológica es inferida por el lector, pues Sacco no deja marcas de temporalidad definitivas que ayuden a asignar tiempos a sus recorridos periodísticos. Lo único que sabemos con claridad es que lo que leemos sucede, en un primer plano, durante dos meses de invierno de 1991-1992.

Palestina es un relato de relatos. Conviven en éste al menos dos órdenes: uno temporal y otro temático. Aunque el relato carece de marcas temporales, es posible percibir cierta secuencialidad en el viaje de Sacco. En el siguiente mapa señalo los pasos de Sacco en Israel y Palestina. Tenemos una primera etapa del viaje en la que Sacco toma Jerusalén como base. De ahí parte para explorar, además de la misma Jerusalén, algunos poblados y campos de refugiados en Israel y Cisjordania. Los círculos rojos representan sitios visitados en esta primera etapa, considerando a Jerusalén como base: Nablús, Cisjordania (en los apartados 2, 7, 8 y 10 del libro); Jerusalén, Israel (3, 4, 6, 11, 13, 14, 19); Kidron, Israel (5); Hebrón: Cisjordania (9, 22); el campo de Balata, Cisjordania (10, 16); Kalandia, Cisjordania (13); Ramalá, Cisjordania (20). Esta etapa, por supuesto, también comprendería El Cairo, Egipto, escenario en el que Sacco abre el libro.

⁵²⁴ Ver Walter Benjamin, *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo, Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1972); Gregory Shaya, “The *Flâneur*, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910”, *American Historical Review* 109, núm. 1 (febrero, 2004).

⁵²⁵ Said, “Introducción”, en *Palestina*, de Sacco, VIII.



Joe Sacco en Israel y Palestina (1991-1992)

En una segunda etapa, Sacco se traslada a la Franja de Gaza. Señalo esta etapa con cuadrados amarillos en el mapa anterior. Sacco usa como base la ciudad de Gaza. Desde ahí conoce: el campo de Yabalía (3, 25, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41); el campo de Nuseirat (26, 27, 28, 29, 30, 31, 32); la misma ciudad de Gaza (27, 33); y Rafah, en la frontera con Egipto (41). Ya de regreso en Jerusalén (42, 49), en una tercera y final etapa de su viaje (señalada con rombos azules en el mapa), Sacco revisita poblaciones como Nablús, Cisjordania (44, 46) y conoce otras nuevas como Jenín, también en Cisjordania (47, 48). Además, por invitación de Naomi y Paula, visita Tel Aviv (43).

En el último apartado del libro, el 49, nos enteramos de que Sacco visitó la ciudad cisjordana de Belén durante su viaje. El problema es que no hay indicador alguno de cuándo sucedió esto. En ocasiones, la espacialidad también es vaga, como cuando visita un pueblo cercano a Jerusalén (12), un pueblo en Cisjordania (15), un pueblo en el norte (45), un autobús rumbo a El Cairo que se pierde en un campo de refugiados en Gaza (49). En los apartados 18, 21 y 23,

que al parecer suceden en la primera etapa del viaje, no hay indicadores de espacialidad. En otros dos apartados, la espacialidad no es un dato procedente: en el 17, Sacco cuenta un chiste donde los personajes, tres agentes secretos, andan en un bosque. Se trata de una ficción, por supuesto. En el apartado 24, Sacco discurre de manera ensayística sobre el uso del *hijab* sin mencionar lugar alguno.

Es evidente la complejidad estructural de *Palestina*, que tiene a Sacco y su viaje como columna vertebral desde la cual se conectan los testimonios de las más de cien personas que Sacco “entrevistó para aprender de primera mano sobre el conflicto, dibujándose a sí mismo desfavorablemente en las imágenes”.⁵²⁶ En los testimonios de esta centena de personas se expande el tejido temporal y espacial de la obra. Los testimonios hablan del presente y del pasado. Cuando hablan del pasado, pueden referirse a la noche anterior, a hace unas semanas, a 1948 (cuando inició la Guerra Árabe-Israelí) o a 1987 (el inicio de la Primera Intifada). A los testimonios podemos adicionar la investigación de Sacco sobre el conflicto, que incorpora, a manera de citas documentales, las voces y acontecimientos que contextualizan y, al final, definen buena parte de esta historia de tragedias.

El capitulado de *Palestina* no es realmente relevante estructuralmente hablando, quizá la excepción sean los capítulos sexto, séptimo y octavo, menos dispersos y *vagabundos* que el resto. Los capítulos fueron una decisión editorial para su publicación en nueve partes en 1993. Los 49 apartados, por otro lado, sí representan unidades narrativas autosuficientes, organizadas bajo un orden temático o temporal. A su vez, *Palestina* se organiza en cuatro macrosegmentos, que tienen que ver con el grado de ocularización y focalización de Sacco respecto a todas las informaciones e historias narradas. Cuando la ocularización de Sacco es completa respecto a lo que narra, es decir, cuando él mismo se coloca como testigo y experimenta lo narrado, estamos hablando de un macrosegmento A. Este macrosegmento se divide en tres segmentos, dependiendo de la etapa del viaje en la que se encuentre Sacco. Así, tenemos:

⁵²⁶ Paul Gravett, “A Comic Turn”, *Bookseller* (8 de noviembre, 2008), 12.

Macrosegmento A. El viaje de Sacco a Palestina e Israel (diciembre de 1991 a enero de 1992)

1. Primera etapa (Egipto, Israel y Cisjordania, apartados 1 a 23)
2. Segunda etapa (Franja de Gaza, apartados 24-40)
3. Tercera etapa (Israel y Cisjordania, apartados 41-49)

Un macrosegmento B estaría conformado por los testimonios de las más de cien personas entrevistadas por Sacco para realizar *Palestina*. Los testimonios se pueden clasificar en tres segmentos: aquellos que se refieren sólo al presente (quienes hablan de circunstancias actuales y constantes), los que se refieren sólo al pasado reciente (es decir, aquellos acontecimientos posteriores a la Intifada, iniciada en 1987, y anteriores a la llegada de Sacco a Oriente Medio, en diciembre de 1991), los que se refieren sólo al pasado lejano (acontecimientos anteriores a la Intifada) y aquellos que se refieren a una de las varias combinaciones entre las tres temporalidades anteriores. Estas cuatro temporalidades de testimonios pueden ser, además, de dos tipos: de primera mano (quienes vieron y experimentaron el acontecimiento) y de segunda (quienes escucharon de alguien más sobre el acontecimiento). Como sea, hablamos de manera esencial de un macrosegmento de tres segmentos:

Macrosegmento B. Los testimonios (1948-1992)

1. Presente (diciembre de 1991 a enero de 1992)
2. Pasado reciente (después de diciembre de 1987, antes de diciembre de 1991)
3. Pasado lejano (antes de diciembre de 1987)

Las páginas y viñetas que Sacco dedica a dar salida a su investigación documental, a su ensayismo y a sus reflexiones personales fuera de la diégesis narrativa, pueden aglutinarse en un macrosegmento C. Este macrosegmento abarca episodios como: el origen, en 1917, del apoyo inglés a la creación de

Israel; la expulsión de los palestinos de sus tierras en 1948; o, en 1977, el pacto entre Israel y Egipto para establecer nuevas fronteras. Finalmente, en un macrosegmento D, podemos ubicar el recuerdo del episodio de Sacco y Claudia en Berlín (mostrado en el apartado 2), algunos años antes del viaje de aquél a Oriente Medio.

He decidido no identificar los macrosegmentos C y D con apartados específicos de *Palestina*. Basta decir que Sacco realiza, en cada uno de los 49 apartados del libro, diferentes mezclas, con mayor o menor presencia de alguno de los segmentos y macrosegmentos. El eje de la obra es el macrosegmento A, es decir, el viaje de Sacco; a partir de este macrosegmento el autor hila las otras tres dimensiones de su relato. De ahí la ya mencionada complejidad estructural de la obra.

Ante esta telaraña espacio-temporal, Sacco tomó la decisión de darle a muchos de sus apartados un orden temático. A partir de este orden, es posible para Sacco discurrir de manera ensayística y dar saltos en el tiempo y el espacio para ilustrar su tema. Tomemos, por ejemplo, el apartado 24, titulado “Hijab”. Este apartado es una suerte de derivación argumental de “Mujeres”, el apartado anterior. Después de tener una entrevista con dos feministas que forman parte de la Federación Palestina de Comités de Acción de las Mujeres, Sacco se da cuenta de la necesidad de hablar con mujeres no feministas ni educadas como las de la Federación. Por supuesto, Sacco pretende salir de la zona de confort propiciada por el encuentro con personas de ideas semejantes a las de él mismo.

En 137:1, Sacco se dibuja caminando con las manos en los bolsillos de la chamarra entre mujeres sin rostro cubiertas con el *hijab*. La viñeta, que contiene tanta información dibujada como escrita, ocupa un poco más de la mitad superior de la página. Hay entre palabras e imagen una relación simbiótica o interdependiente en esta viñeta, que resulta característica de las estrategias de Sacco al momento de reflexionar sobre un tema. El tema dicta la condición narrativa, que sólo surge cuando sirve para ilustrar, para ejemplificar o para dar testimonio que autorice. Debemos entender, entonces, que esta viñeta no

representa un espacio y un tiempo específicos del viaje de Sacco, sino que ilustra una condición permanente, una idea que tiene que ver con la relación personal del periodista con la circunstancia de las mujeres en Palestina y, en un sentido más amplio, con “la interrelación entre la Intifada, el islam y las mujeres” (137), en palabras del mismo Sacco.



Palestina (137)

La segunda viñeta de la misma página 137 es una muestra de relación no narrativa entre viñetas, común en la estructuración de *Palestina*. La viñeta 1 ilustra una idea y permite a Sacco plantear su posición inicial frente a un problema; la viñeta 2 aterriza ese problema en una situación ubicada espacial y

temporalmente, una experiencia específica en la que una mujer palestina con *hijab* en la cabeza se pone a hablar con Sacco en un taxi camino a Nablús. La naturaleza claramente narrativa de esta viñeta se contrapone al estatismo de la viñeta 1, que es casi un corte vertical o sincrónico con vocación ensayística.

La forma en *Palestina* está relativamente condicionada por el método de investigación de Sacco. Ya mencionaba antes su vagabundeo característico. Este vagabundeo, sin embargo, es acompañado por un método muy consciente y estricto de recolección de información. “Luego de recoger información en decenas de cintas magnetofónicas, fotografías y su libreta de notas, una vez en casa, inicia el largo proceso de ordenamiento de la información, contextualización histórica y el dibujo”.⁵²⁷ Hay una distancia decisiva entre la etapa de búsqueda de fuentes y la puesta en discurso de la investigación. Entre estos dos momentos, Sacco da forma a las partes del relato, selecciona y desecha datos e información, traza el ritmo y el estilo de la obra, plantea sus argumentos, critica y sopesa las fuentes con el mayor rigor posible.

Sacco pone en duda el ideal de la representación objetiva, es verdad, pero no renuncia a que su discurso se refiera a algo exterior al mismo. Es decir, la obra de Sacco es profundamente referencial. Su intención última es contar la historia de la manera más

Precisa y directa posible. Honestamente. Mantengo un diario muy riguroso, de tal manera que pueda reconstruir todo aquello que haya sucedido aquel día que valga la pena reconstruir, y así muchas de las historias que no son entrevistas están basadas en eso. A veces sólo tomo una nota aquí y allá, para que cuando escriba en mi diario pueda recordarme de una determinada situación o de algo que dijo alguien. Trato de ser lo más preciso posible con ese tipo de cosas.⁵²⁸

Sacco insiste en el acto de recordar como esencial para su proceso periodístico. Consigue, pero también construye fuentes a partir de la oralidad de sus testigos. Lo que hace con estas fuentes no sólo es un montaje aparentemente

⁵²⁷ Óscar Sánchez, “Algunos apuntes sobre un género: el cómic periodístico”, *Pozo de Letras* 9, núm. 9 (2010), 17.

⁵²⁸ Sacco, “Joe Sacco”, *January Magazine*, entrevista Rebecca Tuhus-Dubrow: disponible en <http://www.januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>

objetivo de testimonios orales. Sacco sabe que ningún montaje se salva de sus condiciones de producción y, ¿por qué no?, de la carga ideológica de quien lo produce. Ningún montaje de testimonios de víctimas pretende simplemente dar voz a quienes no la han tenido. Sacco demuestra con sus “personajes” que nadie carece realmente de voz, pero que en toda enunciación de una voz hay mediaciones más o menos ineludibles: “Soy yo, éstos son mis prejuicios, éstas son mis dudas, y estoy escribiendo sobre esto, y tú lo estás viendo a través de mis ojos”.⁵²⁹

Si pensamos en un equivalente con otro lenguaje predominantemente visual, el cine, podemos hablar del documental autoconsciente al estilo de Werner Herzog. En su película de 2005, *Grizzly Man*,⁵³⁰ Herzog realiza un ejercicio cinematográfico de montaje. Casi todo lo que vemos en pantalla fue grabado por alguien más, Timothy Treadwell, ecologista que registró en videocámara los trece veranos que pasó cerca de los osos grizzli en el parque nacional Katmai, en Alaska. Herzog, eventualmente, tendría acceso a los materiales de Treadwell. Herzog interpreta las grabaciones de Treadwell no sólo como un llamado de atención ecologista (como éste hubiera deseado), sino como el diario en ocasiones narcisista de un demente. Al final de su décimo tercer visita a Katmai, Treadwell y su novia serían devorados por un oso. En su sello particular, Herzog de alguna manera dialoga con el testimonio de su protagonista y de aquellos que lo conocieron. En este diálogo, Herzog narra e intenta comprender a Treadwell, pero también lo interpela a través de su *voice over*. Esta interpelación, por supuesto, es un ejercicio crítico sobre la fuente, a la que de ninguna manera Herzog considera transparente. La voz de Herzog es

dogmática y autoritaria, pero también subjetiva, basada en experiencias y percepciones personales. Las dos voces [la de Herzog y la de Treadwell], los dos conjuntos de intervenciones, las dos reclaman un estatus autoral, coexisten en una relación desigual.⁵³¹

⁵²⁹ Sacco, “Joe Sacco”.

⁵³⁰ *Grizzly Man*. Dir. Werner Herzog. Act. Timothy Treadwell, Amie Huguenard, Werner Herzog. EUA: Lions Gate Films, Discovery Docs, Real Big Production, 2005.

⁵³¹ Thomas Austin, “ ‘To Leave the Confinements of His Humanness’. Autorial Voice, Death and Constructions of Nature in Werner Herzog’s *Grizzly Man*”, en *Rethinking Documentary*. New

Sacco, por su lado, no puede evitar mostrar su simpatía con la causa palestina. Casi al inicio del libro, en el apartado 2, Sacco platica con un vendedor palestino en Nablús que insiste en conocer la opinión del periodista sobre su país. Sacco realiza un salto desde el orden narrativo al ensayístico para discutir con sus lectores acerca de la empatía hacia el sufrimiento de los otros. Pone de ejemplo una de esas llamadas “noticias de interés humano” que tuvo a Leon Kinghoffer, un anciano y rico judío estadounidense como víctima del Frente de Liberación de Palestina. La noticia circuló ampliamente en los medios occidentales en 1985. Después de presentar este caso, Sacco da otro salto en el tiempo al recuerdo de un episodio personal: Sacco discute en Berlín con Claudia, una mujer hacia la que se siente atraído. Habla con ella sobre la falta de equilibrio entre las representaciones de sufrimiento entre palestinos e israelíes: “los palestinos que llevan décadas hundiéndose, expulsados, bombardeados, molidos a palos, aunque salgan por la noche en las noticias nunca puedo retener un nombre o una cara” (8). Muy pronto en su obra, Sacco aclara una de sus motivaciones centrales para realizar *Palestina*: dar nombre y mostrar el rostro de los palestinos, en una palabra, aportar hacia un equilibrio en las representaciones de los dos lados del conflicto. La intención, quizá, se antoja ingenua, un *dar voz a los que no la tienen*, esto es, una operación de restitución de la memoria de los palestinos ante Occidente.

Pero con Sacco nada es tan sencillo. Muy pronto se aleja de este ideal para buscar hacer un cuadro de todas las aristas del conflicto. Así lo hace en *Notas al pie de Gaza*, un cómic acerca de dos incidentes violentos que sucedieron en 1956 en la Franja de Gaza, donde fueron asesinados muchos palestinos. Los documentos de la ONU registran que los israelíes declararon que hubo resistencia y provocación por parte de los palestinos; éstos afirman lo contrario.

La idea detrás del libro es: ¿es posible ir y hablar con las personas que de verdad lo vivieron para averiguar cuál es la historia real? [...] Bueno, yo

esperaría decir la verdad, es decir, al igual que un montón de pruebas documentales no dicen realmente una versión u otra de lo que pasó. Simplemente dan versiones contradictorias y ya que las personas aún viven, ellas recuerdan y tienen algo que decir al respecto.⁵³²

En el apartado 3 de *Palestina*, Sacco visita el valle de Kidron. Unos niños se ofrecen a mostrarle un asentamiento israelí y Sacco acepta. Pero los niños resultan ser unos pillos, pues prácticamente amedrentan a Sacco para que les pague por sus servicios. Sacco sale de ahí con unas monedas menos y un gran coraje. En el camino de regreso, encuentra más palestinos que le piden dinero en la calle. Sacco no quiere saber más de ellos, no quiere mirarlos, está furioso. Sacco no santifica a las víctimas, pero nunca deja de tener presente, precisamente, su condición de víctimas del conflicto. Sacco no relativiza esta condición. En una entrevista con Laila El-Haddad para *Al-Jazeera*, Sacco declaró:

me resulta muy difícil ser objetivo cuando para mí es un claro caso de un pueblo [el palestino] oprimido. No estoy seguro de qué significa la objetividad en una situación como ésta. Prefiero ser honesto acerca de lo que está pasando. Lo que significa quizá que no todos los oprimidos son ángeles, pero el hecho de que son oprimidos se mantiene. [...]

Tal vez vemos cabezas parlantes palestinas en la tele. ¿Pero qué pasa con la gente en la calle? ¿Qué están sintiendo? Y es entonces cuando ves su humor, ves su humanidad, los ves enojados y entonces empiezas a entender por qué.⁵³³

El episodio con los niños en el valle de Kidron es esencial para entender el nivel de compromiso de Sacco con la exactitud de su historia. Otro periodista que simpatizara con la causa palestina simplemente hubiera eliminado este apartado de su reportaje, pues realmente aporta en términos informativos. Pero Sacco aprovecha el episodio para mostrarnos su complicada relación con las fuentes. Sacco no deja que sus simpatías políticas obnubilen su compromiso con la referencia y el acercamiento crítico a las fuentes. Nos deja ver, de paso, los entresijos de la batalla cotidiana para conseguir la información, así como las intenciones contradictorias y diversas de los testimonios. En toda su obra, y

⁵³² Sacco, "Interview with Joe Sacco".

⁵³³ Sacco, "Interview: Joe Sacco", *Al-Jazeera English*, entrevista Laila El-Haddad (18 de enero, 2010): disponible en <http://english.aljazeera.net/focus/2010/01/201011783113578937.html>

como lo nota Melero Domingo, Sacco lleva a cabo un ejercicio notable de transparencia y honestidad.⁵³⁴ Como sea, al final

se puede culpar a la gente por su memoria, se puede decir que todo testimonio tiene problemas, y que la gente se pondrá en situaciones en las que no estuvieron o que va a exagerar o lo que sea, pero la verdad esencial es que mucha gente ha sido asesinada, y eso es a lo que todo se reduce y el arco general de la historia de todos siempre se apega a esta verdad esencial.⁵³⁵

Sacco se interesa por transmitir la experiencia visual de su viaje. La atmósfera ruinoso es consustancial al estilo *feísta* de Sacco. No hay dejo de efectismo en la vocación del autor por los escenarios y personajes de lo paupérrimo. Su ética periodística le impide suavizar el entorno, que se vuelve expresivo en sí mismo. Por supuesto, la pasión de Sacco por el detalle es parte de su proyecto de dar rostro y nombre a aquellos que han pasado desapercibidos para el puñado de grandes compañías de medios que han acaparado, orientado y parcializado las noticias durante décadas. Sacco está consciente del peligro del monopolio de la representación. Como a Anup Shah, a Sacco le preocupa “la posibilidad de una menor diversidad y una reducción en la calidad del periodismo debido a los intereses políticos que pueden no permitir que ciertos temas sean tratados”.⁵³⁶ El trabajo de Sacco, por el contrario, caracteriza y visibiliza de la manera en que sólo el dibujo puede hacerlo frente a las imágenes audiovisuales y fotográficas. A diferencia de éstas, el dibujo puede simplificar lo real, reducirlo a las líneas y figuras más elementales. Es lo que discute McCloud cuando habla de la caricaturización de un modelo:

amplificación por medio de la simplificación. Cuando abstraemos una imagen mediante la caricatura, lo que hacemos no es tanto suprimir detalles, sino más bien resaltar ciertos detalles. Al descomponer una imagen a su

⁵³⁴ Melero Domingo, “Footnotes in Gaza”, 552.

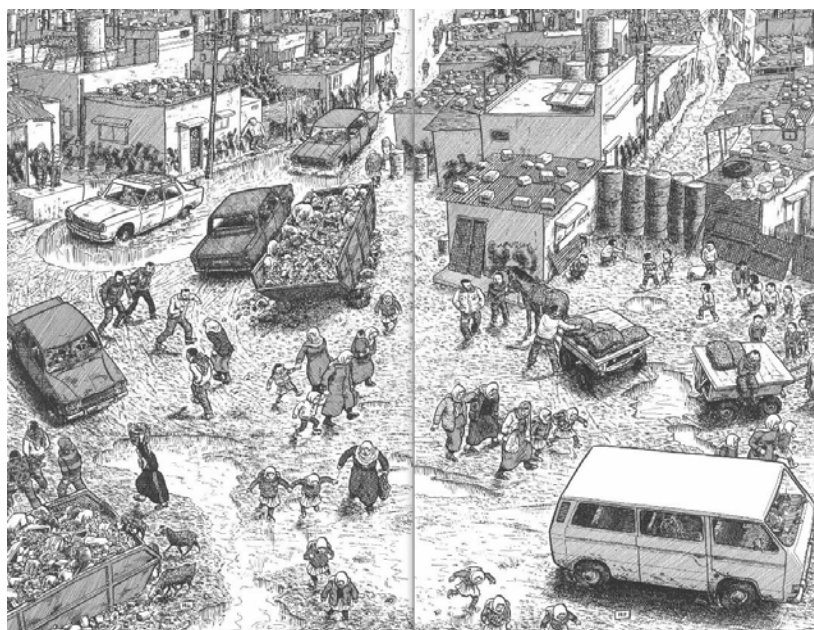
⁵³⁵ Sacco, “Interview: Joe Sacco”.

⁵³⁶ Citado por Molly Scanlon, “Comics, Journalism, and War Discourse”, *Public Knowledge Journal* (5 de junio, 2013): disponible en http://pkjournal.org/?page_id=1443

“significado” esencial, el dibujante puede amplificar dicho significado de una manera que no está al alcance del dibujo realista.⁵³⁷

En sentido contrario, el dibujo también es capaz de exagerar las figuras, una caricaturización por medio del apuntalamiento de un mensaje determinado por efecto de su hiperrealización, como suele hacerlo Sacco.

A su llegada a un campo de refugiados de la Franja de Gaza, en el apartado 26, Sacco atraviesa las calles enlodadas en una van blanca de la UNRWA. Una imagen en doble página nos muestra el panorama, desde lejos, desde la mirada usual de los grandes emporios informativos occidentales. Un territorio empobrecido, “Refugilandia”, un parque de diversiones trágico para turistas con estómagos fuertes. En “Refugilandia” hay hombres, mujeres y niños indistinguibles, mimetizados con el panorama desolador dominado por charcos, autos y contenedores de basura. Y nubes negras, siempre las nubes negras sobre Gaza. Una síntesis visual de la situación palestina.

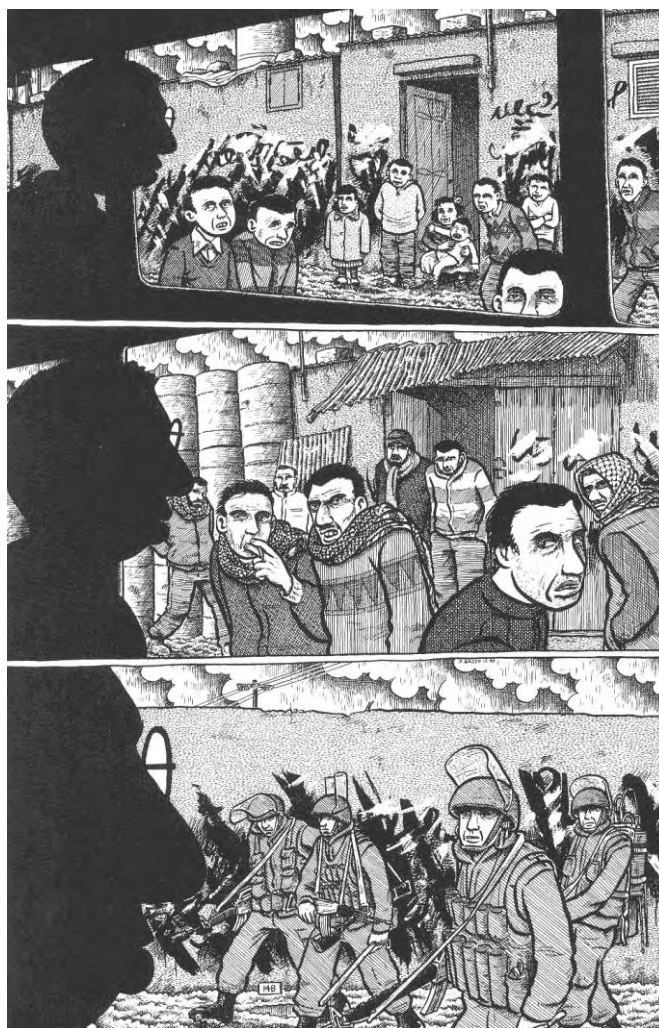


Palestina (146-147)

Pero el punto de vista cambia radicalmente en la página 148. En tres viñetas horizontales hacemos nuestro el punto de vista de Sacco: aparecen los rasgos, los gestos, los detalles de las vestimentas, las paredes rayadas con

⁵³⁷ McCloud, *Cómo se hace un cómic*, 30.

mensajes indescifrables para nosotros. Niños y hombres palestinos, soldados israelíes, la silueta de Sacco con esos lentes que usa para ver mejor. La idea es simple, pero brutal: de cerca es más complicado deshumanizar al otro. Recordemos el problema de la perspectiva en la representación de la explosión atómica de Hiroshima: desde el Enola Gay (la vista de pájaro) o desde la Zona Cero de la explosión (a ras de suelo). El objeto es y no es el mismo dependiendo de la perspectiva y de la condición de la mirada.



Palestina (148)

Los grandes medios se interesan por la violencia, sí, pero sólo en cuanto a dato y espectáculo. La visión de estos medios es profundamente presentista, es decir, suelen ignorar las causas y las consecuencias de la violencia. Por eso sus personajes son simplemente víctimas o victimarios, villanos o héroes,

arquetipos en una metanarrativa colonialista que a veces ignora sus propios prejuicios, pues no es capaz de tomar distancia de sí misma. Esta distancia es esencial para Sacco, que puede observarse con todas sus debilidades y contradicciones como investigador. Sacco llega después del clímax de violencia, aunque su arribo nunca es demasiado tardío en realidad. Sabe que el pasado, de alguna forma, persiste. Sacco se dedica a averiguar de qué forma persiste el pasado y cómo éste pone en duda la continuidad del proceso de actualización del presente.

Como lo señala Isaac Kamola, la “representación del conflicto como un hecho empíricamente cognoscible no sólo falla en reconocer las consecuencias complejas, duraderas y cotidianas de la violencia, tampoco reconoce la dificultad de capturar en lenguaje la violencia vivida”.⁵³⁸ ¿Por qué Sacco ha elegido el cómic como lenguaje para representar las consecuencias de la violencia? Responder que Sacco es mejor dibujante que escritor sería simplificar el asunto. El cómic, como lenguaje espacial, conlleva una tensión entre lo concurrente y lo alterno de la que Sacco se ha valido para construir un estilo visual caracterizado por un detallismo casi enfermizo. Los rostros de los palestinos se parecen, pero nunca son los mismos. Como tampoco lo son sus vestimentas, las estancias donde viven amontonados o los lodazales de los campos de refugiados en días lluviosos. En un texto-manifiesto que Sacco escribió como introducción para su libro *Reportajes* afirma que

todo lo que *pueda* ser dibujado fielmente, *debe* ser dibujado fielmente, con lo cual quiero decir que lo dibujado tiene que ser fácilmente reconocible como lo que se supone que representa. [...] Con esto quiero decir que lo que dibujo debe estar fundado en las particularidades del tiempo, el lugar y la situación que trato de recrear.⁵³⁹

Sacco es consciente de que en esta búsqueda de la fidelidad gráfica y narrativa, el cómic le permite producir efectos imposibles en otros lenguajes como el audiovisual o el escrito. En una conferencia del 2007 en el Walker Art

⁵³⁸ Isaac Kamola, “Violence in the Age of Its Graphic Reproduction: Joe Sacco and the Craft of Comic Book Journalism” (documento presentado en la reunión de la International Studies Association, New York, 2009), 6.

⁵³⁹ Sacco, “¿Un manifiesto?”, en *Reportajes*, 4.

Center, en Minneapolis, Sacco hizo notar que si “tú dibujas en cada viñeta la mugre, la mugre persigue al lector [...] y los cómics son fuertes en eso, porque un escritor en prosa, si realmente queda impresionado por la mugre o los niños, ¿cuántas veces va a mencionarlo en el texto?”.⁵⁴⁰ Es verdad que el audiovisual, como el cómic, puede mostrar constantemente la ruina sin resultar en una insistencia inapropiada como en la escritura. Al la vez, el cómic no dicta, como el montaje del cine, el tiempo que ha de pasar el público en virtual contacto con la podredumbre. El carácter estático de la imagen narratográfica puede ser transgredido por su lector, que acelera o frena y fragmenta o une a placer la solidaridad icónica del relato.

La ética de trabajo de Sacco se empata con un lenguaje y un estilo que recalcan la diferencia, así como las desavenencias y las empatías posibles con el otro, que no sólo es objeto de investigación, sino coautor de un sistema de testimonios que forma parte del relato más amplio de la obra. Como lo señalé antes, Sacco no oculta su simpatía por los palestinos. No pierde oportunidad para remarcar su situación crítica y el desprecio de sus enemigos y de sus supuestos aliados, además de aquellos que los representan en la esfera política. Sacco se interesa por mostrar los entresijos de la vida en un país sitiado por todos lados. Palestina es una cárcel al aire libre, así se le suele llamar. Mientras la recorre, Sacco construye la imagen contradictoria y compleja de esta cárcel y de sus habitantes.

Saburo y Ghassan (apartados 14 y 19)

Sacco parte de los informes de los testigos para realizar la representación narratográfica de acontecimientos sobre los cuales no ejerce ocularización alguna: “No obstante, hay dibujos –en particular las escenas ocurridas en un pasado que no presencié en persona– en que tengo necesariamente que recurrir

⁵⁴⁰ Citado y traducido por Melero Domingo, “Footnotes in Gaza”, 556. La conferencia de Sacco está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=g4fug0PjBsI>

a mi imaginación o, más bien al informe de mi imaginación”.⁵⁴¹ Sacco no cree lo primero que le dice el testigo, procede con cautela, sopesa las fuentes, las critica y, de paso, se critica a sí mismo como intérprete.

En el apartado 14, por ejemplo, Sacco narra que lleva dos o tres días sin ver a Saburo, el fotógrafo japonés de quien se acompaña en ocasiones. Saburo le cuenta que en el campo de Balata le tocó ver cómo los soldados israelíes lanzaron gases lacrimógenos para dispersar a la gente. Indignado, un palestino lo llevó entonces a ver a un bebé con una cabeza gigante. El palestino atribuía la deformidad del niño a los gases lacrimógenos que afectaron alguna vez a la madre. Lo primero que se le ocurre a Sacco es preguntarle a Saburo si sacó alguna foto del niño. En una leyenda de 77:3, Sacco dice: “Soy escéptico. Periodísticamente hablando, tienes que ser un Santo Tomás. Es bueno poner el dedo en la llaga, aunque hacer lo propio con toda la cabeza estaría mejor”. Como lector, se percibe no sólo escepticismo, sino morbo por parte de Sacco: “Tío, me gustaría haber visto soldados lanzando gases... Me gustaría haber visto a ese bebé” (77:3).⁵⁴²

El apartado 14 es brevísimo, abarca una sola página, pero de cualquier forma en éste se enlazan tres segmentos: A-1 (primera etapa del viaje de Sacco), B-1 (testimonio del presente, en voz de Saburo) y B-2 (testimonio del pasado reciente, en voz del hombre que le cuenta a Saburo sobre la supuesta causa de la enfermedad del bebé).

Hay apartados, sin embargo, en los que Sacco sabe hacerse a un lado ante la precisión y potencia del testimonio. Ya lo dije antes: el narcisismo no motiva, como en Hunter S. Thompson, la autorrepresentación de Sacco en el relato. En el apartado 19, titulado “ ‘Presión moderada’. Segunda parte”, Sacco permite que Ghassan, un palestino de clase media y residente de Jerusalén, cuente su historia de arresto y tortura por parte de las autoridades israelíes.

La primera página del apartado (102) es dominada por la voz de Sacco enmarcada en leyendas extensas y bien definidas. Sacco usa esta página para

⁵⁴¹ Sacco, “¿Un manifiesto?”, en *Reportajes*, 4.

⁵⁴² “Tío”: amigo, camarada. La traducción es española.

introducir a sus lectores a la privacidad de la casa de Ghassan. Lo hace con una viñeta en ángulo picado de Ghassan que enseña a Sacco, ante la presencia de sus hijas, las heridas de su espalda. Sacco sabe que ésta no es su historia. De inmediato, Sacco dibuja una tira de tres viñetas para ceder la palabra al testigo. En la primera de las viñetas de esta tira (102:2), Sacco usa una leyenda para orientar al lector hacia la voz de Ghassan. Es un proceso paulatino. Sacco aún se toma el tiempo de hacer notar la presencia de las hijas de Ghassan y de lanzar algunas suposiciones sobre la niña más pequeña, que se ha quedado dormida sobre el pecho de su padre mientras éste habla. Sacco conecta el sueño de la niña con la noche en que comienza la historia de Ghassan.



Palestina (102:2-4)

En la página 103 entramos de lleno al testimonio de Ghassan. Es su voz, en cita directa, la que narra su propia historia. Sacco se dedica a ilustrar las palabras de Ghassan. Entre las palabras de Ghassan y las imágenes de Sacco se da mayormente una relación de vasallaje, una decisión estética de Sacco que a su vez nos revela una postura ética: dar voz, dar nombre, dar rostro a quienes se les ha negado todo. Sacco ejecuta un acto de desaparición temporal por el resto de las páginas del apartado. Incluso al final, en la página 113, Sacco no reaparecerá.

La historia que cuenta Ghassan es la siguiente: soldados y policías israelíes irrumpieron una noche en su casa. Sin más, lo acusaron de tener nexos con “una organización ilegal” (103). Lo llevaron a la comisaría, lo registraron, le

sacaron fotos. Luego le cubrieron la cabeza con un saco apestoso a orines. Lo obligaron a sentarse en una silla, con las manos atadas a una tubería en la pared. Fue una tortura. Siete horas después apareció un policía y lo llevó ante un hombre que lo interrogó. Lo regresaron a la silla con el saco en la cabeza. Le dieron de comer dos horas después. Hacía mucho frío. Ghassan escuchaba voces y canciones en hebreo, inglés y árabe que se repetían una y otra vez. Treinta horas después le quitaron las esposas y lo llevaron a juicio. Sin prueba alguna en su contra, se extendió la custodia de Ghassan por ocho días más. Lo regresaron a la oscuridad del saco y la silla. Lo interrogaron de nuevo. Lo amarraron en posiciones dolorosas. Después de cuatro días sin dormir, Ghassan comenzó a alucinar. Vio a su hija muerta en la habitación. Luego a su hermano, vivo y muerto. A su padre muerto. A su tío muerto. A su madre enferma. A su madre arrestada. Lo interrogaron cada siete horas. Lo metieron a una celda pequeñísima llena de orina. Ghassan alucinó de nuevo con su hija muerta. Luego lo mandaron a un pasillo. Sentía el viento y el agua que inundaba el espacio en el que se encontraba. No lo interrogaron en sabbat. Le permitieron bañarse. Un nuevo juicio. Pasaron semanas. Al final y de manera inesperada, una jueza lo puso en libertad. Ghassan salió en compañía de su abogado a una calle cualquiera de Jerusalén, donde la vida pública cotidiana seguía, ignorante de lo que pasa en el país a puerta cerrada. Ghassan se subió a un auto y partió rumbo a su casa.



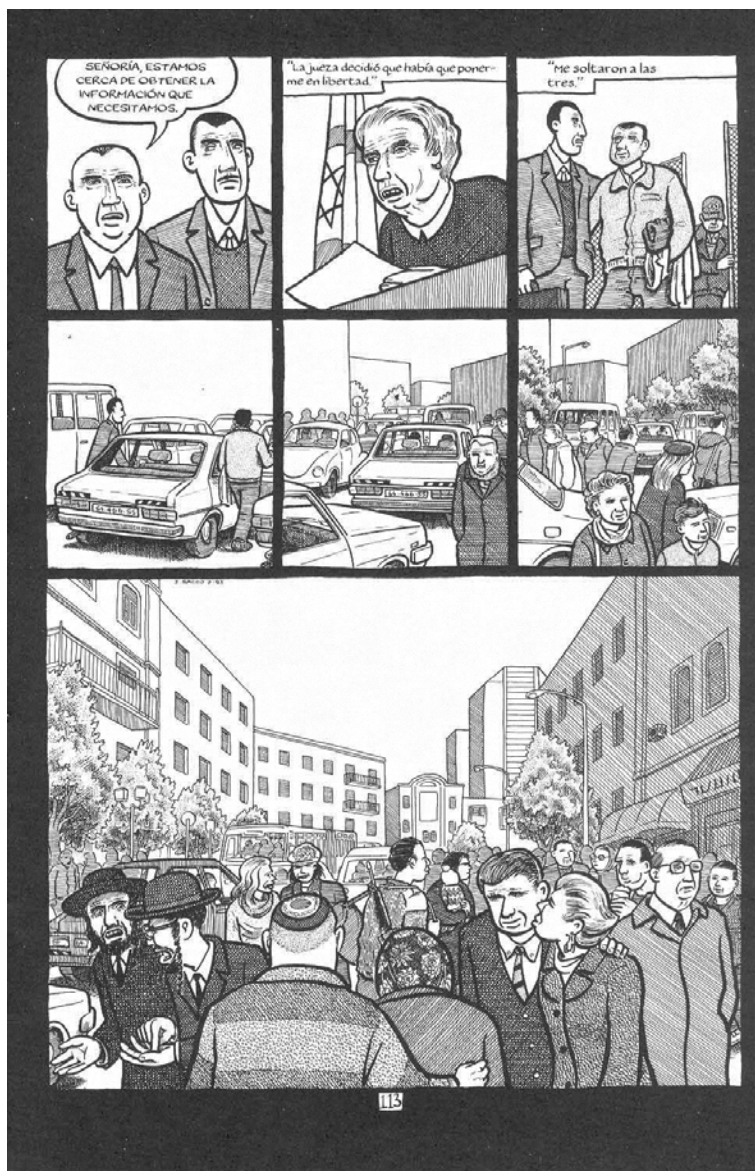
Palestina (109)

De manera formal, este apartado se distingue dentro de la obra. Conforme Ghassan avanza en su relato, Sacco comienza a fragmentar el hipercuadro en un mayor número de viñetas. Pasamos de las tres viñetas de la primera página del apartado a páginas con tres tiras de dos viñetas (6 viñetas), cuatro tiras de tres viñetas (12 viñetas), cuatro tiras de cuatro viñetas (16 viñetas) y, desde la página 109 a la 112, cinco tiras de cuatro viñetas (20 viñetas). En estas cuatro páginas de 20 viñetas, Sacco logra un patrón poco común que es a su vez convencional, retórico y productivo. Convencional por la fragmentación constante de la página y el trazo regular de una tubería de color

negro. Retórico porque se somete, como ya lo dije, a lo que Ghassan narra. Y productivo porque la organización de la página aporta un elemento que no está presente en el testimonio del palestino: la representación visual de su experiencia pesadillesca.

Precisamente, es en la primera página de 20 viñetas (109) en la que Ghassan comienza a alucinar. La experiencia de Ghassan es física, por supuesto, pero también emocional y mental. El discurso gráfico de Sacco clarifica y es aditivo respecto al testimonio, por lo menos en las viñetas en las que Ghassan no puede ver. Ghassan hace hincapié en la información que el resto de sus sentidos le proporcionaron mientras no podía ver. Esta información bien puede estar equivocada debido a la desorientación mental que sufrió. Sacco intenta entonces poner sobre el papel, hacer visible, no sólo lo que Ghassan de hecho vio, sino la memoria completa de su experiencia. Lo que incluye, claro, las alucinaciones de las muertes de su niña, su hermano, su padre y su tío.

Si bien Sacco no reaparece en la última página del apartado (113), sí que hace sentir su presencia en el dibujo. En 113:3, Ghassan dice: "Me soltaron a las tres". Sacco ilustra esto, pero no añade más información en 113:3. Con esta mínima información verbal, "Me soltaron a las tres", Sacco dibuja todavía cuatro viñetas más (tres pequeñas en tira y otra de media página) antes de cerrar el apartado. En estas cuatro viñetas vemos cómo Ghassan y su abogado salen a la calle, a plena luz del día (en contraste con la noche y la oscuridad que dominaron el resto del apartado), se dirigen al auto del abogado y se pierden en el tráfico de Jerusalén.



Palestina (113)

Al final, en 113:7, el dibujo de Sacco hace desaparecer a Ghassan y, con éste, a su historia, que se pierde en la multitud, el movimiento y el alboroto de la vida diaria de los israelíes. En estas últimas cuatro viñetas, Sacco dibuja una secuencia esencialmente visual en la que las palabras de Ghassan se vuelven mera “banda sonora”. Es decir, Sacco invierte el papel hasta entonces subordinado de la imagen (su arte) respecto al texto (el testimonio). Al ampliar la información del testimonio oral, Sacco se permite retomar el control sobre el relato, cedido temporalmente a Ghassan. Éste, por su parte, ha vuelto al silencio y a la invisibilidad, pero su testimonio, su rostro y su nombre ahora forman parte central de *Palestina*.

“Los chicos. Primera parte” (apartado 35)

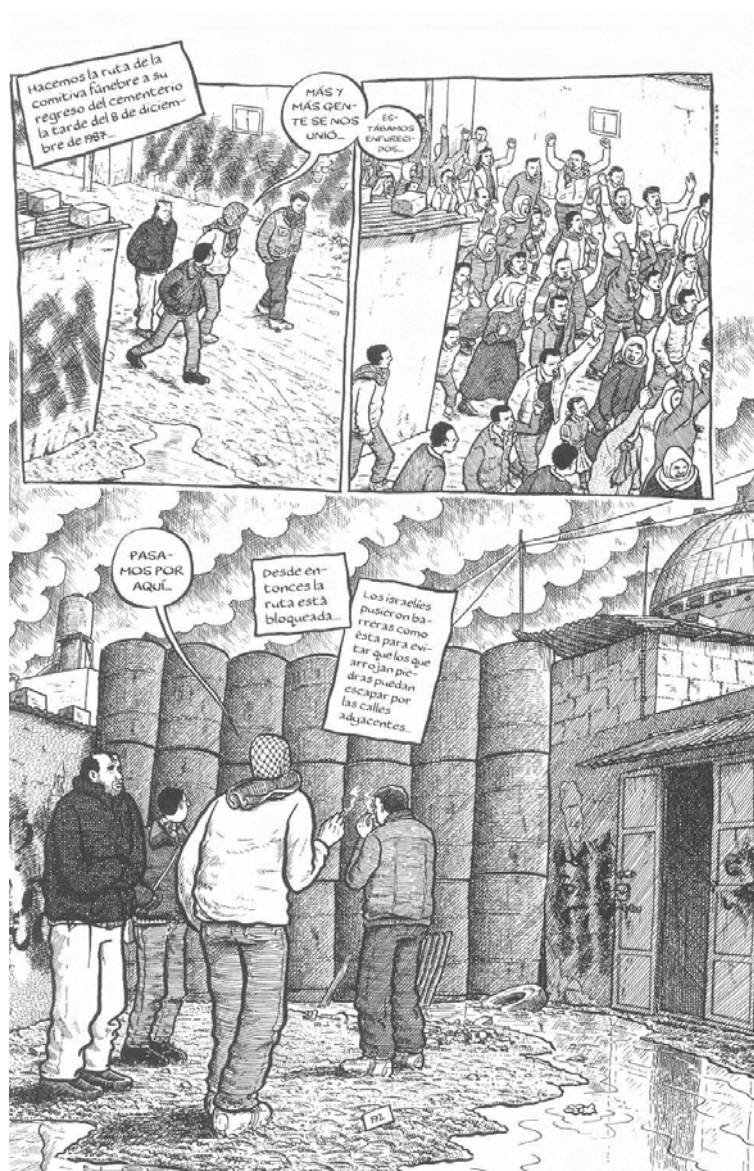
En el Capítulo Séptimo, Sacco visita el campo de refugiados de Yabalia, Franja de Gaza, el punto de origen de la Primera Intifada. Ahí se encuentra con unos muchachos que estuvieron en el mismísimo inicio de la Intifada. El apartado 35, “Los chicos. Primera parte”, es muy interesante desde el punto narrativo y visual, además de ser una buena muestra de la forma en que Sacco representa la presencia del pasado en el presente a través del testimonio.

“Los chicos. Primera parte” ocupa apenas cinco páginas, de la 190 a la 194. La página 190 nos muestra a un grupo de ocho hombres reunidos justo a unos metros de la base de las FDI, dominada por una torre de vigilancia. En este grupo se encuentran Sacco y Sameh, su mediador-anfitrión en Yabalia. El cielo está encapotado y el suelo enlodado, lo que sugiere una lluvia por venir y una que ya ha pasado. El diseño característico de los recuadros de leyendas que enmarcan las palabras de Sacco da la impresión de estar superpuesto al dibujo, como si se tratara de irregulares *post-its* pegados con posterioridad. El grupo de ocho hombres se divide en dos de cuatro. Sacco y Sameh caminan con Mohammed y Husein, de 18 y 20 años, respectivamente.

La página 191 abre con una vista de pájaro del corazón mismo del campo de refugiados, donde se ubica la torre de vigilancia del ejército israelí. La torre está rodeada por una malla ciclónica y una alambrada. Las leyendas en *over* de Sacco establecen una relación aditiva con el dibujo: lo amplían y lo aclaran. En esta primera viñeta, Sacco traza el escenario, tal como lo experimenta y lo atestigua en su presente, del inicio de la Intifada cuatro años antes. Sacco dedica las cuatro leyendas de la página 191 a describir la importancia de este sitio para la causa palestina. Estas leyendas son una inserción del macrosegmento C (la investigación documental y la información fuera de la diégesis del relato principal) en el segmento A-2 (la segunda etapa del viaje de Sacco). En 191:2, Sacco camina con los muchachos junto a la malla de la base y la alambrada que

las mujeres palestinas usan como tendedero (se han apropiado de la alambrada, acaso un signo de resistencia y transculturación). En 191:3, llegan a un camino enlodado que lleva al cementerio, al que deciden no visitar en ese momento. Sacco continúa contando en leyendas que en ese cementerio están enterrados los cuatro trabajadores palestinos involucrados en un accidente con un vehículo israelí. Estos trabajadores serían, eventualmente, la causa directa de la Intifada.

192:1-2 son viñetas simétricas de las que Sacco se vale para dar un salto atrás de cuatro años en su relato, al 8 de diciembre de 1987. Mohammed y Husein guían a Sacco y a Sameh por la misma ruta que hizo el cortejo fúnebre de los cuatro trabajadores palestinos muertos en el supuesto accidente de 1987. Sacco representa por primera vez en este apartado una voz que no es la suya: en un par de globos, Mohammed cuenta que “más y más gente se nos unió. Estábamos enfurecidos”. La voz de Mohammed no sólo proporciona un dato de su experiencia del pasado, sino que sirve, gráficamente, para enlazar ese pasado con el presente. El espacio es el mismo: las calles de Yabalia. Una multitud aparece en 192:2 en la misma esquina que en 1991-1992 sólo ocupan Sacco y sus acompañantes. Mohammed y Husein le muestran a Sacco cómo la ruta que siguieron en 1987 ha sido bloqueada por los israelíes con una pared de tambos. La caminata hacia el pasado encuentra un bloqueo parcial.

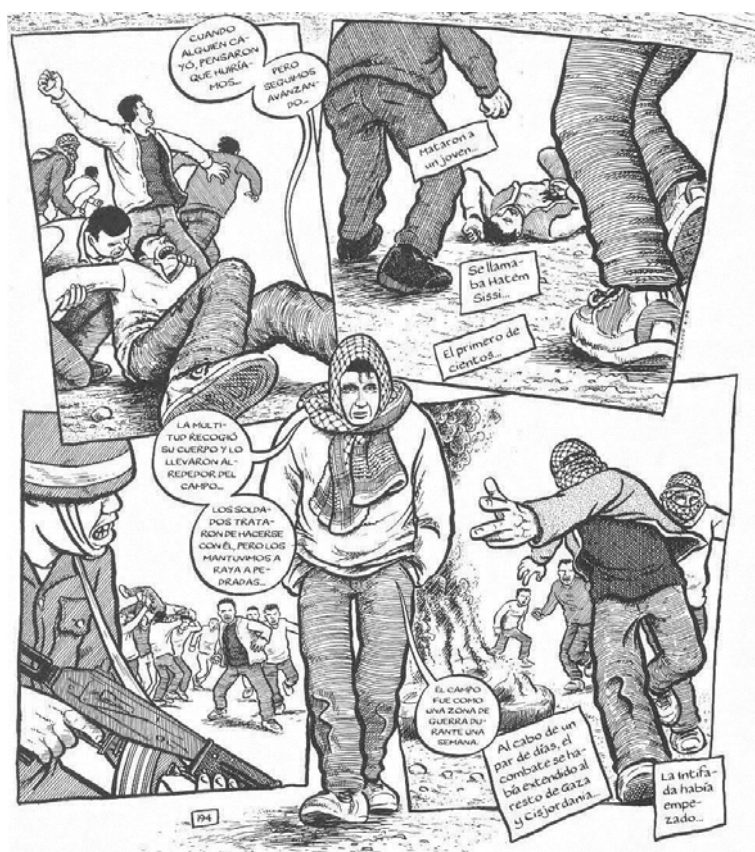


Palestina (192)

Sacco comienza la siguiente página (193) repitiendo el recurso de las viñetas simétricas que representan el pasado y el presente de un mismo espacio. Las leyendas de la voz de Sacco ceden espacio de manera paulatina a los globos con el testimonio de Mohammed. En el espacio en cuestión, cuenta Mohammed, había algunos palestinos jugando cartas. La muchedumbre del cortejo fúnebre la tomó contra ellos por dedicarse a jugar en un momento tan delicado, entonces comenzaron a apedrearlos. Los ánimos se salieron de control y los palestinos arremetieron contra la base de las FDI. Sacco intercala citas directas con citas parafraseadas: “Mohammed y Husein **me cuentan** que la base era más pequeña entonces, no había valla exterior, ni torre” (193, las negritas

son más). Lanzaron piedras contra los soldados, que respondieron con disparos al aire, creyendo que esto repelería a los manifestantes. Pero no fue así.

Las manifestaciones se extendieron por otras partes de Yabalia. A la mañana siguiente se realizó una marcha de estudiantes que terminó en enfrentamientos violentos con los soldados. Sacco dibuja cuatro viñetas alrededor de una viñeta maestra (194:5) de Mohammed de cuerpo entero, caminando de frente, encorvado quizá por el frío, con las manos en los bolsillos del pantalón. Mientras camina en un primer plano, Mohammed recuerda cómo los soldados mataron ese día a un joven llamado Hatem Sissi, que se convirtió en el primer mártir de la Intifada. Detrás y alrededor del dibujo de Mohammed, las cuatro viñetas ilustran aspectos consecutivos de los primeros enfrentamientos de la Intifada: un joven herido y otro a punto de lanzar una piedra (194:2), Hatem Sissi muerto en la calle (194:3), la multitud carga el cuerpo del mártir y se dispone a atacar a un soldado (194:4), el campo se ha convertido en zona de guerra donde un palestino con el rostro cubierto con *keffiyeh* ha lanzado una piedra (194:6). La viñeta maestra de Mohammed (como si caminara solo por el tiempo, recordando en el presente) guarda una relación de escena a escena, con una distancia de cuatro años, con las cuatro viñetas del pasado. A su vez, entre estas cuatro se establecen relaciones de tema a tema, con una secuencialidad ciertamente fragmentada, pero fácilmente deducible.



Palestina (194:2-6)

Yabalia fue zona de guerra durante una semana, pero para entonces el combate se había esparcido por todo Gaza y Cisjordania. Después de veinte años de control israelí, los palestinos hicieron sentir su presencia. Pero eran piedras contra balas. Sacco les pregunta a los muchachos de qué sirve lanzar piedras, entonces. Le contestan que antes pensaban que Israel y sus soldados eran todopoderosos, pero descubrieron que a los israelíes les asustaban las piedras. Los palestinos saben que lanzar piedras no sirve para hacer daño, “pero hay algo dentro de nosotros... Tenemos que sacar lo que hay en nuestro interior” (195). ¿La identidad? Otro muchacho dice que ya se les hizo una costumbre. No les importa ir a la cárcel, ya están en una prisión.

En este apartado se entrelazan los segmentos A-2 (segunda etapa del viaje de Sacco), B-2 (pasado reciente después de 1987) y C (investigación y ensayismo por parte de Sacco, aunque éste resulta difícil de identificar cuando Sacco hace citas parafraseadas de Mohammed y Husein).

“Peregrinación” (apartado 41)

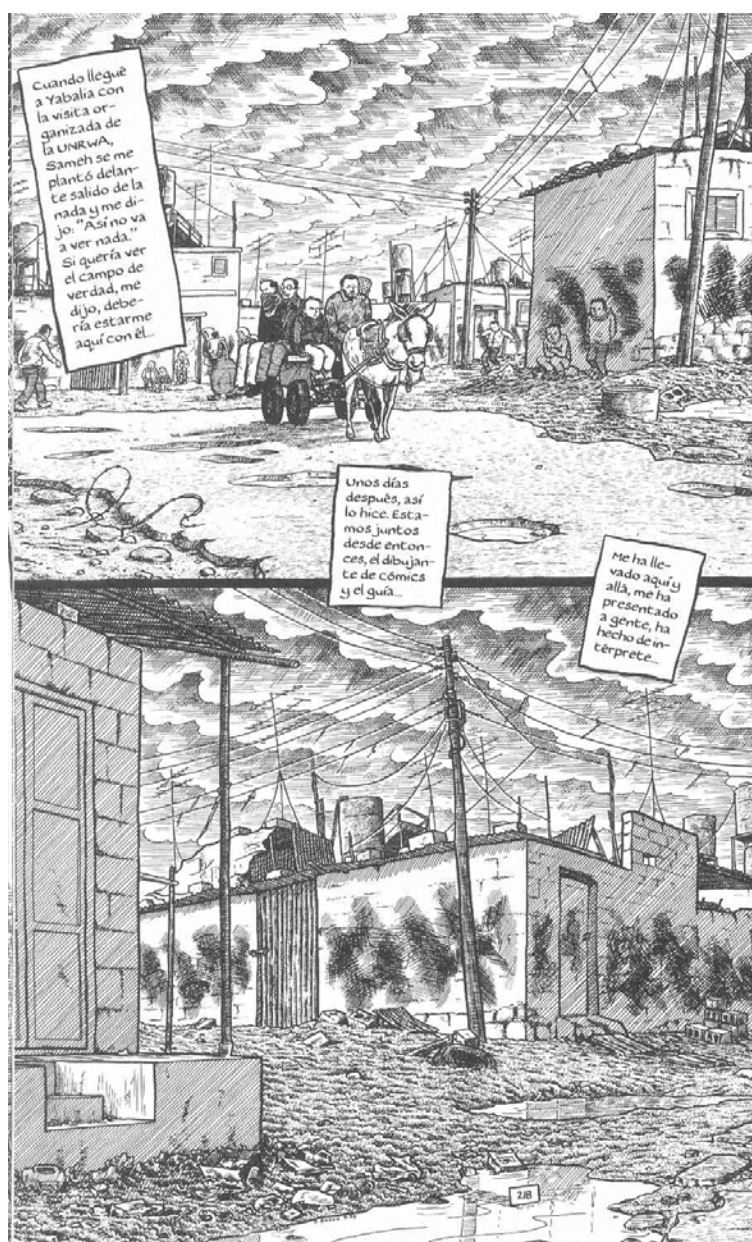
Este apartado es el más extenso de todo el libro, ocupa la totalidad de las 33 páginas (de la 217 a la 249) que conforman el Capítulo Octavo.

Es el cuarto día que pasa Sacco en Yabalia, el lugar donde cuatro años antes comenzó la Intifada, uno de los sitios más vergonzosos del mundo. En una viñeta que ocupa toda la página 217, Sacco se dibuja a sí mismo en una carreta, acompañado por un pensativo Sameh. Podemos apreciar, de nuevo, el cielo encapotado, el viento frío sugerido por los *hijab* que se mueven y las chamarras y suéteres de las figuras de la viñeta. Otra calle enlodada, otras casuchas con pintas políticas o religiosas en las paredes, otra “experiencia auténtica del campo de refugiados”, dice Sacco en sus típicas leyendas irónicas, que esta vez parecen colgar de los cables de luz de Yabalia. Y Sacco continúa, en un claro comentario metadiscursivo: “Es bueno para un cómic, tal vez sirva para una viñeta a toda página...”.

Se trata, por supuesto, de una representación a posteriori de la experiencia de Sacco, tal como la pensaba en ese momento. Sacco escribe en presente, pero sabemos que cuando dibuja y escribe *Palestina*, su viaje ya ha quedado en el pasado. *Palestina* podría pasar, a primera vista, por un diario, pero se trata de un ejercicio de memoria, un relato construido con recuerdos, anotaciones, grabaciones, fotografías y documentación. *Palestina* es un reportaje de las condiciones del pueblo palestino cuatro años después de la Intifada, pero también es un manifiesto personal sobre cómo usar el lenguaje del cómic en una investigación periodística y testimonial.

Sacco no se olvida de dar el debido crédito a sus mediadores, personajes esenciales, absolutamente ineludibles, por quienes la obra ha adquirido su forma final y no otra. Sacco está consciente, mientras viaja en esa carreta en su cuarto día en Yabalia, de que lo que sabe de este campo de refugiados lo sabe gracias a Sameh. En 218, Sacco cuenta que cuando llegó en la van de la UNRWA a Yabalia, se encontró con Sameh, quien le dijo que así no conocería

de verdad el campo. Desde entonces, Sameh ha sido para Sacco sus primeros ojos, sus primeros oídos y su primera voz. Entre las dos viñetas que conforman la página 218, Sacco establece un cambio de perspectiva visual. En la primera viñeta vemos la carreta, casi de frente, avanzar por un camino de Yabalia; en la segunda viñeta Sacco ejecuta una transición hacia un punto de vista personal.



Palestina (218)

No queda claro a quién pertenece este punto de vista. Es probable, si consideramos el método usual de trabajo de Sacco, que se trate de una viñeta realizada a partir de una fotografía tomada en el momento o con posterioridad.

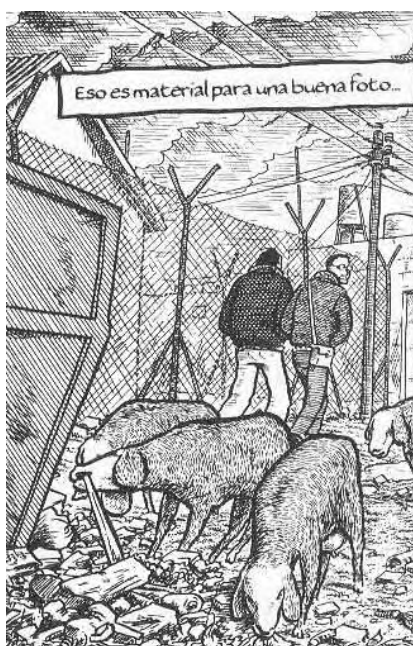
Pero también podría tratarse de un ejercicio de empatía con Sameh, un esfuerzo por imaginar la mirada del mediador y la forma en que esta mirada se vuelve, eventualmente, la de Sacco. Sacco coloca la siguiente leyenda como transición entre la primera y la segunda viñeta: “Me ha llevado aquí y allá, me ha presentado gente, ha hecho de intérprete” (218:2). La mayor parte del recuadro irregular de la viñeta se encima a la segunda viñeta, que no muestra más información que un escenario típico de Yabalia. Podemos suponer que la leyenda sugiere al lector este posible cambio de perspectiva hacia la conciencia de Sameh. En cualquier caso, la vaguedad del punto de vista en 218:2 resulta sugerente en cuanto al reconocimiento constante y consciente de Sacco sobre el papel de los mediadores, desde el Sameh de *Palestina* hasta el Neven de *El mediador*, como filtros de la historia.

En 219, Sacco realiza una transición visual a la inversa. Pasa del punto de vista personal (otra viñeta de una calle de Yabalia dominada por un charco) a la perspectiva general en tercera persona (Sacco y Sameh se apean de la carreta y se alejan de ésta, con la torre de vigilancia de las FDI al fondo). Sameh “Sabe por qué estoy aquí, sabe que mi tiempo es limitado, quiero historias reales, descripciones vívidas, los detalles, tío, el cómic es un medio visual” (219:2). Pero la visualidad en un cómic como *Palestina* también se supedita a la oralidad: “¿Cuántos soldados? ¿Cómo te golpearon? ¿Y luego qué pasó? [Sameh] me ayuda a hacer hablar a la gente que entrevisto... He oído dos veces la descripción de cada golpe y humillación, una de la persona que me lo explicaba, y otra cuando salía traducida de su boca” (219:2).

Sacco y Sameh caminan con las miradas gachas, aparentemente en silencio. No es un buen día para el mediador, pues en el centro de rehabilitación en que trabaja le han hecho saber que ya no podrá mostrarle el campo a Sacco y que se le podría degradar. Quizá por eso, este día Sameh parece más urgido de enseñarle a Sacco lo que él conoce y ve a diario. Sacco se muestra apesadumbrado, se siente culpable de los problemas de Sameh en el trabajo. Se ha creado algo así como una amistad entre ellos, o quizás un acuerdo tácito: *yo te muestro y tú lo cuentas al mundo*. Por supuesto, la decisión final de qué

representar en el cómic pertenece a Sacco, pero se adivina una deuda personal con Sameh.

La mirada de Sacco, como sea, nota aspectos de la vida en Yabalia que pasan desapercibidos para Sameh. En 221:1 caminan junto a un contenedor de basura, a su alrededor se han reunido algunas ovejas en busca de algo que comer. Sameh pasa de largo, ha decidido que es otro, y no éste, el escenario que podría resultar interesante para el relato de Sacco; éste, sin embargo, gira la cabeza, mira y hace una nota mental de esta suerte de escena pastoral postapocalíptica. “Eso es material para una buena foto”, dice Sacco en la leyenda que corona la viñeta. Entendemos que, en su método de trabajo, una buena foto es a fin de cuentas una buena viñeta.



Palestina (221:1)

La fotografía se limita en *Palestina* a ser medio para lograr un fin. Es posible imaginar a Sacco regresando otro día a este punto para tomar la fotografía que proyectó la primera vez que pasó por ahí. Esta fotografía serviría como escenario para después agregarse a sí mismo y a Sameh caminando por ahí, como de hecho lo hicieron. Por más que esté basada en una fotografía, la viñeta es el montaje de un recuerdo, ¿y qué es un recuerdo sino la reelaboración de una experiencia? En *Palestina*, Sacco logra de manera constante trazar

imágenes en las que se manifiesta la tensión de la temporalidad en la experiencia de lo real. Son viñetas contradictorias, que hablan en tercera persona para expresar la primera persona, imágenes poderosas de un presente en las que se configura de manera efectiva el recuerdo.

Es posible que la presencia del investigador también obligue al mediador a ver y reaccionar ante lo que no había visto ni reaccionado antes. En palabras de Sacco:

A pesar de la impresión que quieren dar, los periodistas no pasan desapercibidos. Sobre el terreno, en el momento del reportaje, la presencia de un periodista es casi siempre percibida. Los jóvenes blanden sus armas en el aire cuando un equipo de rodaje empieza a filmar, y se vigilan unos a otros cuando un reportero empieza a hacer preguntas. Al admitir que estoy presente en la escena, mi intención es indicarle al lector que el periodismo es un proceso con grietas e imperfecciones en el que se ve implicado un ser humano, no una fría ciencia llevada a cabo por un robot.⁵⁴³

En 222, por ejemplo, Sacco y Sameh pasan junto a la cerca y la alambrada de la base de las FDI. Es la hora de la salida de la escuela, hay niñas con mochilas y cuadernos por todos lados. Entonces Sacco nota, como antes, algo que ha pasado desapercibido para Sameh: una niña parada a un paso de un agujero en la valla de seguridad. Está lista para cruzar, voltea hacia arriba para asegurarse de que nadie la vea desde la torre de vigilancia. Y se pone a correr. En 222:8, Sacco y Sameh miran la escena con curiosidad y atención, Sacco supone que del otro lado la valla también está agujerada y que la niña ha tomado un atajo. Lo importante es que se trata de una suposición, Sacco no sabe si al otro lado hay un agujero, lo que sugiere que el mismo Sameh no lo sabe, que éste ni siquiera ha notado antes la existencia del atajo a través de la base de las FDI. Sameh tiene algo nuevo que mostrar a un posible periodista que visite Yabalia después de Sacco.

223: En el cementerio, Sameh y Sacco no dan con la tumba de Hatem Sissi, el primer muerto de la Intifada. La lluvia complica la labor. Unos niños se ofrecen a mostrarles dónde está la tumba. La lluvia amaina, sale un poco de sol. En 224:1, Sacco aprovecha para sacar una fotografía de los niños junto a la

⁵⁴³ Sacco, “¿Un manifiesto?”, 5.

tumba de Sissi. Tenemos aquí una representación de su propio proceso de trabajo. Al final, la fotografía que planeaba Sacco no se realiza. Sameh considera que los niños estorban y los echa de ahí. Es decir, Sameh toma una decisión respecto al relato, lo que revela su compromiso con Sacco, claro, pero también con lo que sabe será una representación de sí mismo y de su pueblo. Sameh, después de cuatro días con el periodista, es capaz de adelantarse a su mirada, aunque a veces se equivoque sobre lo que Sacco realmente quiere ver y registrar. Sameh no lleva una cámara consigo, pero de cualquier manera es capaz de pensar la imagen fotográfica, no sólo la imagen que le gustaría producir a Sacco, sino la que a él mismo le gustaría hacer.



Palestina (224:1-3)

Hay en *Palestina* perspectivas que no pertenecen al campo de ocularización de nadie, ni siquiera de Sacco. Sin embargo, forman parte de su imaginación del espacio, generada a partir de los registros y recuerdos de su experiencia. Sacco puede reconstruir escenas a partir de la yuxtaposición de información escrita o fotográfica con su memoria. Pero hay información sobre la cual Sacco no tiene ocularización, ni siquiera parcial. Sobre los testimonios del pasado reciente, por lo menos Sacco puede experimentar por sí mismo los escenarios de los hechos que le cuentan. Pero para visualizar y reconstruir el testimonio del pasado lejano, anterior a la Intifada, Sacco debe recurrir a su imaginación.⁵⁴⁴

⁵⁴⁴ Por supuesto, no entiendo imaginación como sinónimo de fantasía. Como lo señala Maurizio Ferraris, la imaginación "es la facultad que retiene formas recogidas por el *sensus communis* [...]: el sentido interno que coordina los datos provenientes de los sentidos externos [...]; *phantasia* es, en cambio, la facultad que asocia de nuevo los fantasmas retenidos por la *imaginatio*. [...] La

Así sucede con el testimonio de un anciano que huyó a Gaza en 1948. Se trata de la segunda entrevista de Sacco con este hombre (la primera aparece en el apartado 3, "Retorno"). Hablamos, por supuesto, de un entrelazamiento del segmento B-3 (el pasado anterior a diciembre de 1987) con el segmento A-2 (segunda etapa del viaje de Sacco). En 224:9, el "anciano comienza a recordar", Sameh traduce. Entre ambos, el testigo y el mediador-traductor, se conforma el testimonio en un primer grado, Sacco lo registra y, eventualmente, lo representa en lenguaje del cómic. Hay al menos tres filtros entre el pasado de 1948 y los lectores de *Palestina*.



Palestina (225)

En una página, la 225, en que domina la dimensión narrativa, Sacco organiza el relato de memoria del anciano en un patrón convencional de diez viñetas verticales (cercanas estilísticamente a la representación del pasado reciente contado por Ghassen en el apartado 19) acomodadas en tres tiras de tres y cuatro viñetas. En este hipercuadro de tubería negra regular también opera un patrón retórico evidente: las imágenes están condicionadas por las palabras del testimonio del anciano, que en realidad son las palabras de la traducción de Sameh. Cada viñeta guarda una relación de vasallaje con la leyenda que enmarca la cita directa del testimonio del anciano. El relato del anciano nos lleva a los días en que los judíos comenzaron a atacar por las

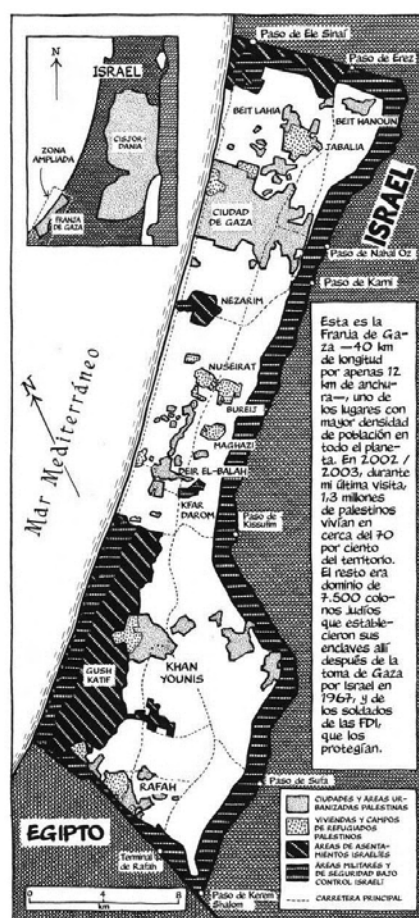
noches los pueblos palestinos. Éstos habían sido desarmados por los ingleses tiempo atrás. Los palestinos vendían su ropa para poder conseguir armas, pero la resistencia fue inútil. Superados por los israelíes y abandonados a su suerte por los países árabes, los palestinos fueron asesinados, bombardeados, secuestrados y, finalmente, expulsados y desplazados hacia los campos de refugiados. Al final de la página, el anciano culmina su relato del pasado en un globo (“El día que dejé mi tierra fue un día negro”) sin la mediación de Sameh. Por supuesto, entendemos que las palabras de este globo fueron dichas originalmente en árabe y que Sameh las tradujo. Sin embargo, Sacco decide no mostrar el proceso de traducción de Sameh, quizá para rematar la escena con dramatismo, pero también para confirmar la identidad de quien da testimonio.

Debido a que el anciano se extiende en su testimonio, Sacco pierde una entrevista que Sameh le había preparado con un ex guerrillero de la Organización para la Liberación de Palestina. Regresan a casa de Sameh y ahí se presenta una oportunidad de realizar una entrevista con alguien que ha escapado de los soldados israelíes. Sacco lo consulta con Sameh, pero éste, echado en su sillón, le dice que mejor no. Se le nota sumamente cansado y, además, habrá fiesta en casa de su vecino esa noche. Sacco, por supuesto, está invitado a la fiesta. Una vez más, una decisión de Sameh orienta el relato hacia un lado en particular. A continuación, Sacco dedicará un par de páginas (226-227) a una fiesta y no a una entrevista.

UNA CÁRCEL AL AIRE LIBRE

En *Palestina* y en *Notas al pie de Gaza* se representa una geografía claustrofóbica. Después de todo, estamos hablando de un territorio-cárcel. Sacco traza en *Notas al pie de Gaza* el mapa de la Franja con sus fronteras, multiplicadas, numerosas, interiores y exteriores. Las zonas oscuras, que bordean todo el territorio, están ocupadas por asentamientos judíos o por militares israelíes. Sacco dibuja el mapa para ponerlo en duda. Sabe, como Edward Said, que “el oriental se

vuelve más oriental y el occidental más occidental”⁵⁴⁵ cuando se ponen en movimiento dichas categorías de manera acrítica.



Casi al final de su viaje, Sacco pierde una cita para entrevista en el poblado palestino de Jenín. Como sea, no pierde el tiempo y pronto consigue hablar con un anciano, un hombre culto, antiguo profesor. El viejo le dice que Shakespeare es grande, mientras que los escritores árabes no son más que “bufones”. ¿Líderes árabes? Ninguno que valga la pena. ¿Saladino? Ni siquiera él: “No tenemos líderes. Los gobiernos árabes son como la cola de una serpiente, y la cabeza de la serpiente es Inglaterra o los EE.UU.” (276). El anciano vaticina que todo va a seguir igual de mal por los siglos de los siglos. No hay esperanza de vivir en paz. En su opinión, las barreras levantadas son

⁵⁴⁵ Said, *Orientalismo*, 70.

demasiado altas y resistentes. Entonces aparece un amigo del viejo profesor. Éste es más optimista. Confía en las naciones árabes y en la unidad musulmana. El viejo profesor se ríe de su amigo, lo toma por ingenuo. Los líderes árabes son “judíos”, porque traicionan al pueblo y lo hacen por dinero estadounidense (277). Por otra parte, en cuanto los judíos duerman, dice, los palestinos les cortarán el cuello. Nada cambiará (278).

En esta plática desesperanzadora se revela una tensión fundamental de la historia reciente de judíos y palestinos. Una tensión acerca de la naturaleza de las identidades y las culturas, así como sobre las formas en que éstas se afectan y se relacionan. Una lectura superficial nos llevaría a pensar al viejo profesor como un individuo alienado: amante de la literatura inglesa, desprecia su propia tradición literaria. Pero aquí está el problema que la compleja visión de Sacco nos permite pensar: ¿qué es lo que constituye lo verdaderamente propio de una cultura?, ¿qué es una cultura? Nos podemos ver tentados a simplificar y a definir como alienado al profesor, pero éste nos para en seco y nos ofrece otro lado de sí mismo: está comprometido con la acción violenta contra los israelíes, no sólo para acabar con la ocupación, sino para exterminarlos del todo. Sacco dedica páginas y páginas a mostrarnos la tragedia palestina, pero su intención no es provocar en el lector mera simpatía o lástima por la causa del débil; su intención es mostrarnos la complejidad de la situación y la imposibilidad de plantear soluciones fáciles. Como en el mapa que Sacco dibuja en *Notas al pie de Gaza*, no es sencillo encontrar la salida. Después de todo, estamos hablando de un territorio-cárcel.

Sacco se aleja de las generalizaciones obtusas, esas

dicotomías simplistas entre la Luz y la Oscuridad, el mundo libre y el oscurantismo, la dulce tolerancia y la violencia ciega, que nos dicen más sobre el orgullo desmesurado de sus autores que sobre la complejidad del mundo contemporáneo.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Tzvetan Todorov, *The Fear of Barbarians. Beyond the Clash of Civilizations* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 197.

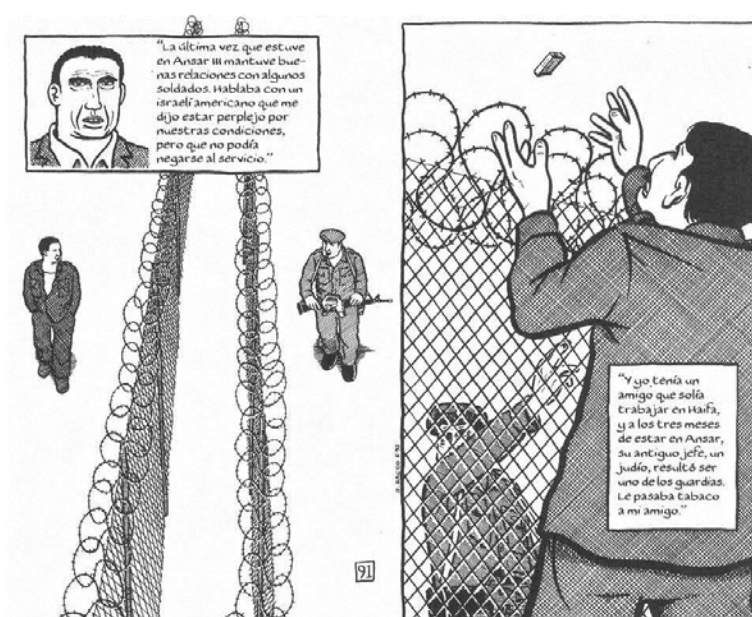
Sacco se preocupa por evidenciar que los personajes de cualquier cárcel, real o metafórica, no pueden simplemente dividirse en vigilados y vigilantes. Sacco no ignora los lugares específicos que ocupan reclusos y guardias, así como las dimensiones y condiciones que se pueden recorrer en el ejercicio de poder. Sacco sabe que las relaciones entre israelíes y palestinos son desiguales. Basta recordar que a la Intifada también se le llamó “guerra de piedras contra balas”. Pero incluso en esta desigualdad es posible establecer relaciones, reconocimientos, estrategias de supervivencia.

Como señala Richard A. Rogers, las colectividades subordinadas pueden responder de diferentes maneras ante la imposición: asimilación, integración, mimetización, resistencia e intransigencia.⁵⁴⁷ Parece que los palestinos se han decantado por la resistencia y, al menos durante los dos periodos de Intifada, por la intransigencia. Pero tirar piedras contra soldados israelíes es algo más que un acto de violencia con un fin destructivo bien definido.

Los palestinos han tomado la costumbre de apedrear cotidianamente a los soldados israelíes; éstos han tomado la costumbre de interrogar injustificadamente y meter a la cárcel a casi todo mundo. Hay palestinos en Gaza, unos pocos, que se avergüenzan por nunca haber pisado una cárcel. Costumbre e identidad. En la cárcel de Ansar III constantemente hay revueltas, o por lo menos algo parecido a revueltas, puestas en escena, podría decirse: los reclusos cantan canciones patrióticas, los guardias los mandan callar, tal vez todo derive en reclusos lanzando zapatos, cebollas y piedras contra los guardias a través de la valla de seguridad, tal vez los guardias respondan con disparos al aire o al cuerpo, gases lacrimógenos y tanques que dan vueltas a toda velocidad alrededor de la cárcel para levantar arena (90). En esa misma cárcel, a través de la doble valla de seguridad, también es posible que un palestino haga amistad con un judío estadounidense perplejo por las condiciones de los reclusos. A veces habrá judíos que lanzan tabaco por encima de la valla, a pesar de la valla

⁵⁴⁷ Richard A. Rogers, “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, *Communication Theory* 16 (2006), 451.

(91). A través de ella, las definiciones absolutas de las culturas y las identidades se diluyen.



Palestina (91:2-3)

Si pensamos la transculturación y la apropiación cultural como intrínsecas a la cultura, podemos llegar a la conclusión de que no hay nada esencial en ésta: en la cultura todo es, como lo diría James Clifford, “coyuntural”⁵⁴⁸ y relacional. Cultura es transcultura. La transculturación se manifiesta en la obra de Sacco no como subproducto del encuentro entre dos o más culturas, sino como la condición misma de la cultura, una red cambiante de sentidos y prácticas que se niega a cualquier esencialismo.

Cierto día, Sacco conoce a una niña llamada Ansar. En 82:1, Sacco dibuja su propia mano, que se extiende para saludar a la niña (detrás de ella, por cierto, aparece un niño vestido con un suéter de Mickey Mouse; Sacco no ha dejado pasar este detalle transcultural). La niña se llama Ansar, como la cárcel. Su padre parece empeñado en no olvidar dónde está encerrado: Ansar, sinécdote de la Franja de Gaza y de sus campos de refugiados y de sus vallas y de sus torres de vigilancia y de sus piedras y de sus balas. El nombre de la niña y el diseño en el suéter de niño son ejemplos de *excorporación*, es decir, una

⁵⁴⁸ Citado por Rogers, “From Cultural Exchange to Transculturation”, 492.

apropiación de lo impuesto por el grupo dominante, “con la intención de crear significados opuestos o alternativos, identidades e, [incluso] gustos”⁵⁴⁹ nuevos.

La vida en la cárcel al aire libre es terrible y compleja. Joe Sacco ha viajado hasta ahí para atestiguarlo, recordarlo y narrarlo.



Palestina (82:1)

Se puede resumir la ética periodística y narratográfica de Joe Sacco en los siguientes puntos. Primero: una búsqueda del relato desde las condiciones en que viven día a día los protagonistas del mismo (aquí la escuela del *new journalism*). Segundo: una autoría siempre reflexiva sobre la propia obra. Tanto en *El mediador* como en *Palestina*, Sacco no para de hacer comentarios a veces irónicos, a veces directamente críticos, a veces de humor negro, sobre los límites y alcances de su labor. Sacco no idealiza nada y nos invita, como lectores, a poner en duda los alcances de su voz, de sus viñetas e, incluso, de los testimonios de los protagonistas de sus historias. Es decir, Sacco insiste en su obra sobre el hecho de que, como escribe Kamola, la “información nunca aparece simplemente frente al reportero (la historia siempre viene de algún

⁵⁴⁹ Rogers, “From Cultural Exchange to Transculturation”, 484.

lugar y es contada por alguien)”.⁵⁵⁰ Los mismos palestinos le preguntan una y otra vez a Sacco de qué sirve que le cuenten sus tragedias. Después de todo, las han contado por décadas a los miles de periodistas que han pasado por ahí. Sacco intenta responder, pero casi siempre fracasa en dar (en darse) una respuesta satisfactoria.

No se trata de una relativización de la tragedia palestina. Lo que presenciamos en *Palestina*, y en toda la obra de Sacco, es la revelación de que todo conflicto tiene más partes de las que suponemos. Sacco nos muestra una sociedad desgarrada no sólo por la violencia, la injusticia y la pobreza, productos, desde luego, de una historia muy vieja de dominación, imperialismo y colonialismo. Sacco entra más hondo en la herida, se atreve a transitar por los entresijos de la cultura palestina. Encuentra sus contradicciones, las cuenta y las dibuja con esmero y detalle, en un esfuerzo por evitar las simplificaciones.

Todo en Gaza es único, cada palestino irrepetible. Los medios *mainstream* de comunicación presentan a los palestinos como genéricos, todos son lo mismo, visten igual, llevan los mismos *keffiyeh* (pañuelo para cubrir la cabeza de uso tradicional de algunos países de Oriente Medio), todas las mujeres se cubren con *hijab* (velo para cabeza y pecho). Todos adoran a Alá, todos son terroristas árabes listos para explotar. Pero Sacco ensaya otras perspectivas, desea acercarse al detalle, a las historias personales, a la experiencia de las víctimas, en una palabra, dibujar la imagen y la memoria de los invisibles.

La labor de Sacco, como buen periodista de formación, se afinca en el presente del conflicto. En su recorrido por la zona de guerra pronto se revela, sin embargo, que no todo en el periodismo es presente, por lo menos no en el periodismo de profundidad que practica Sacco, ajeno a las imposiciones de la inmediatez y de la brevedad del espectáculo informativo del día a día. Al igual que el relato histórico, el periodismo de profundidad necesita tomar distancia aunque sea mínima respecto a lo real y al tiempo del acontecimiento relatado. En ocasiones, estos acontecimientos son tan lejanos que la labor de un periodista como Sacco se acerca a la del historiador. Esto sucede, por ejemplo,

⁵⁵⁰ Kamola, “Violence in the Age of Its Graphic Reproduction”, 10.

con la matanza de 1956 que Sacco narra en *Notas al pie de Gaza*, que se lee perfectamente como precuela de *Palestina*.

Por más lejanos que sean los acontecimientos narrados por el periodista, éstos sólo adquieren sentido periodístico en cuanto a su conexión con una situación de crisis aún vigente. Es decir, su discursividad periodística (y no histórica) se establece por los lazos de sentido que el autor tiende entre el pasado y el ámbito en el que los testigos mantienen una conciencia claramente teleológica de su situación presente, que explican en función de la *noticia* de su propio pasado lejano o cercano. En las historias de Sacco (a diferencia de las de Nakazawa y Spiegelman) la crisis colectiva inicial sigue activa, aunque disminuida en su intensidad. Sacco entra en escenarios en relativa paz, pero lo que le interesa son los resabios de la violencia. La tragedia no se ha terminado de mover al espacio de experiencia, pero los mismos *habitantes* de la crisis se encargan de mantenerla, narrativamente, en su misma intensidad original para los periodistas. Los testigos saben, por años de contacto con los medios de comunicación extranjeros, que la magnitud de sus relatos de tragedias históricas o actuales es decisiva para que éstas pervivan y sean transmitidas al mundo.

CONCLUSIONES

CÓMIC Y MEMORIA

Desde la década de 1960 se ha practicado con constancia en el cómic la autorrepresentación confesional y testimonial. En estas modalidades discursivas han resaltado figuras como R. Crumb, Justin Green, Harvey Pekar, Keiji Nakazawa, Will Eisner, Art Spiegelman, Joe Sacco, *David B.*, Marjane Satrapi, Alison Bechdel y un larguísimo etcétera. En este estudio me he centrado en tres cómics de tres autores testimoniales en cuyas obras la memoria deja de ser dato de *archivo muerto* para convertirse en un acto creador, dinámico, en búsqueda de sí mismo. En estos autores la memoria es acción que transforma la realidad presente. Y no sólo presente, sino futura: “la memoria no procede desde el pasado, como ingenuamente creemos, sino desde el futuro. Lo que no

se puede olvidar es el futuro desde el cual todo recuerdo tomará su sentido o se develará como privado de él".⁵⁵¹

Una de las razones de que la memoria sea un tema tan caro a la narrativa gráfica posterior a la Segunda Guerra Mundial tiene que ver con una búsqueda de los orígenes mismos del lenguaje del cómic. En una historia tan irregular y desprestigiada como la del cómic, llena de olvidos y censuras, los autores contemporáneos se han dado a la tarea de encontrar las raíces de su arte, al tiempo que exploran las memorias de su identidad personal o de la colectividad a la que pertenecen. Como lo hemos revisado a través de estas páginas, para que se lograra la maduración del lenguaje del cómic fue necesario que sus autores voltearan de manera decisiva hacia ellos mismos, que iniciaran viajes personalísimos a los lindes de la conciencia y retornaran con relatos protagonizados por el Yo, hasta entonces ausente del lenguaje del cómic.

Por otro lado, los autores narratográficos estudiados aquí coincidieron en cuanto a la reflexividad discursiva, la desencialización del sujeto (su puesta en duda como noción ya resuelta), la problematización de las representaciones del tiempo y el pasado, el debilitamiento de las concepciones rígidas sobre las fronteras de lo ficticio, lo verídico y los géneros discursivos en general, con movimientos cinematográficos como la *nouvelle vague* francesa y el *avant-garde* estadounidense, o la autoficción de la *nouveau roman*, el *new journalism* y la *nonfiction novel*, el psicoanálisis y el giro lingüístico. Lo anterior en el marco de un horizonte dominado por la ascensión del testigo, la contracultura, las causas de reivindicación política de las minorías y de los oprimidos, la idea de la autorrealización individual, las nuevas políticas de identidad y la ampliación del campo de influencia de los medios masivos. Todo esto después de una crisis histórica que planteó nuevos retos para la representación de los horrores del pasado.

Las obras autobiográficas de Nakazawa, Spiegelman y Sacco son buenos ejemplos de lo que dice Spiegel acerca de que los "actores históricos construyen su cultura desde el punto de vista de su propia preservación y autopreservación

⁵⁵¹ Braunstein, *Memoria y Espanto*, 17.

y la ajustan creativamente a sus condiciones cotidianas de vida”.⁵⁵² Para Nakazawa y Spiegelman, por ejemplo, *contarse* se convirtió en una cuestión vital en un momento de sus vidas. El hecho traumático de la explosión atómica, en Nakazawa, o el Holocausto, en Spiegelman, no fueron enunciados de inmediato. En este sentido, podemos pensar que el recuerdo de la tragedia no es en las personas, necesariamente, un imperativo. Lo mismo sucede con las tragedias colectivas. Las sociedades recuerdan sólo cuando necesitan recordar, es decir, cuando recordar es esencial para su preservación como cultura, sea cual sea el presente en el que se encuentren.

En todo caso, en ocasiones hay una crisis de segundo orden que es la que impele, en la actualidad de la sociedad o del individuo, a mirar hacia el pasado y hacia sí mismo. Esta crisis, en Nakazawa, se manifiesta con la muerte de su madre y el cambio de dirección de su orientación artística. En *Maus* también es la muerte de la madre la que lleva a Spiegelman a dibujar los cómics breves que antecedieron y prefiguraron a su obra mayor. La crisis personal no queda clara en Sacco, pero adivinamos su proyecto de acercamiento a la alteridad como fundamental en su propia conformación como individuo. Hablamos, por otro lado, de crisis de la colectividad a la que pertenece o pertenecía cada uno de estos autores. La sociedad japonesa de la época en que Nakazawa realizó *I Saw It* y *Barefoot Gen* no estaba interesada en mirar hacia Hiroshima y Nagasaki. En ella, además, dominaba una cultura de incomprensión, ignorancia e intolerancia hacia aquellos que habían rozado la muerte atómica. Es posible sospechar que el rechazo de los *hibakusha* no era estrictamente por razones de salud, sino una muestra de una política de silencio y de disminución de la figura del testigo. Algo semejante a lo que sucedió con la generación de la guerra, los padres de los *baby boomers*, en Europa y Estados Unidos. En *Art Spiegelman*, el hombre que se siente culpable por no haber sufrido el Holocausto, se ejemplifica bien la accidentada y compleja transmisión generacional de la experiencia del pasado. Podemos suponer que una forma de culpa semejante es la que lleva a Joe Sacco, un occidental ciertamente privilegiado que preferiría (y podría) tomar un baño,

⁵⁵² Spiegel, “La historia de la práctica”, 39.

acostarse y leer a Edward Said, lo que lo lleva a correr peligros en los lodazales permanentes de los campos de refugiados de Gaza.

Como hemos visto, este orden del mutismo que se impone ante la incomprensión inmediata (por la cercanía simbólica y emocional) de la tragedia, ha dado con el tiempo señales de transformación. Quiero pensar que el trabajo de Nakazawa, Spiegelman, Sacco y otros narradores de la tragedia ha tenido mucho que ver con esto.

En estos tres autores podemos pensar la experiencia estética como experiencia profundamente política, no al nivel de la mera producción panfletaria, sino en la configuración propositiva de nuevas relaciones e intercambios sociales en el plano del discurso. Nakazawa, por ejemplo, coloca en la esfera de los discursos a un autor que se declara *hibakusha* al final de *Struck by Black Rain*. Después, en *I Saw It*, cuenta la historia de ese mismo autor, esto es, lo transforma en personaje, referencia de sí mismo y, por extensión, de todos los que como él sobrevivieron a la explosión atómica. Cuando se da cuenta de que su experiencia personal no abarca la dimensión entera de la catástrofe nuclear, Nakazawa nos entrega a un nuevo alter ego, Gen, un infante que se encuentra al otro extremo del sicario vengativo pero justo de *Struck by Black Rain*. Podemos identificar diferentes estados de configuración de la memoria, que se corresponden con las intenciones discursivas de veracidad (en *I Saw It*) y ficcionalidad (en *Struck by Black Rain*), pasando por un punto intermedio, una autobiografía parcial (en *Barefoot Gen*).

Como en las de Spiegelman y Sacco, en las obras de Nakazawa se dan, con diferentes proporciones, vocaciones de testimonio y de confesión. En *Struck by Black Rain*, por ejemplo, tenemos en el sicario a un protagonista excesivo en su ficcionalidad, a un *tipo* cinematográfico, una preconstrucción discursiva del género *noir*. Por otro lado, es evidente que Nakazawa se propone con este trabajo no sólo contar una *story*, sino dar testimonio. Más allá de las claras opiniones que expresa el autor a través de su personaje, hay mayor elocuencia en el nivel de la imagen: para Nakazawa, la construcción de escenarios como las ruinas de la Cúpula Genbaku, no sólo tiene el objetivo de dotar de fondos

espectaculares a la acción justiciera del sicario. La Cúpula es algo más que un ejercicio de ambientación. Nakazawa pretende hacer registro de la misma, pues sabe que ésta da un potente testimonio material de la tragedia. Nakazawa intuye en aquel momento que ese objeto arquitectónico está en peligro de desaparecer, no tanto por su fragilidad (su estructura ha aguantado una explosión atómica), sino porque sabe que el olvido puede ser sistematizado, como proyecto de borrado, desde las instituciones o los intereses de la colectividad.

Consideremos ahora los viajes de Sacco por Palestina e Israel, su autorrepresentación como periodista, su crítica de las condiciones de la violencia y la pobreza en Tierra Santa, su mirada ácida y sin concesiones al testimonio del otro. Todo esto dibuja, literal y metafóricamente, la posibilidad de nuevas condiciones de comunicación, entendimiento y conocimiento a través del uso de un lenguaje distinto al escrito y al audiovisual. Los cómics periodísticos como los de Sacco representan el mayor reto para quienes dudan de las posibilidades estéticas y cognoscitivas del cómic. Su estilo de dibujo no es naturalista y, sin embargo, sus relatos tienen intención de veracidad, claro, con la declaración del autor siempre como filtro y primer intérprete de lo real. Así, ha sido posible en este estudio pensar sobre los usos diversos del lenguaje del cómic, con el cual no sólo es posible narrar ficción, sino hacer relatos *verdaderos*.

En comparación a la confesional, la modalidad testimonial del cómic autobiográfico ha sido menos practicada en la representación del pasado y la memoria, al menos hasta antes del siglo XXI. Sin embargo, esta modalidad es esencial para entender la cultura histórica contemporánea, ya que representa una posibilidad de pensar y hacer relatos sobre el pasado con un nuevo lenguaje, además del escrito y el audiovisual. El cómic testimonial ha sido capaz de lidiar desde hace décadas de manera compleja con el pasado. Al menos en los últimos cincuenta años, el cómic se ha mostrado determinado a dejar de ser territorio exclusivo de la ficción, para confirmarse como un lenguaje con el que se puede hacer cualquier cosa, incluso producir conocimiento verídico sobre el pasado.

EL PASADO NO ESCRITO

En *La narrativa gráfica de la memoria* he hablado de intenciones discursivas, funciones operativas, condiciones autorales y vocaciones memorísticas dentro de la narrativa gráfica de la memoria. Estas categorías de análisis son también puntos de encuentro entre el lenguaje del cómic y el amplio campo de la memoria. He propuesto como vocaciones memorísticas a lo confesional y lo testimonial. Al proponer vocaciones, sin embargo, no he querido hablar de funciones exclusivas. Entre estas dos vocaciones de la narrativa gráfica autobiográfica se dan cruces particulares de la memoria y la historia. La narrativa gráfica de la memoria se enuncia desde trenzados a veces inesperados entre estas categorías.

Las vocaciones aquí planteadas no son herméticas. Hemos revisado ejemplos de cómo la autobiografía confesional, la reconstrucción de una personalidad, en ocasiones se encuentra atravesada por contextos que redimensionan su sentido. Por su parte, la autobiografía testimonial muchas veces es condicionada por la investigación documental para la representación de épocas y acontecimientos. Los tres autores centrales a esta investigación han sido buenos ejemplos de esto.

Por lo tanto, las dos vocaciones planteadas pretenden ser descriptivas de un cuerpo de análisis, pero también son funcionales. Cada una de ellas representa una oportunidad de reflexión del problema general de la investigación; cada una de ellas representa, además, un cambio de enfoque en el análisis, una particularización en las condiciones de la interpretación. Hemos revisado a través de estas páginas las formas en que la memoria ha sido representada en el cómic, pero esto también nos ha llevado a preguntarnos sobre los límites de la historia, entendida como construcción discursiva sobre pasado a partir de la interpretación de sus vestigios.

Considerar lo confesional y lo testimonial en el cómic en relación a la historia permite explorar dos asuntos distintos, aunque sin duda relacionados: a) las posibilidades del cómic como fuente para el estudio de la historia; y, sobre todo, b) la viabilidad del cómic como lenguaje capaz de producir conocimiento sobre el pasado. Traigo aquí este doble problema como herencia de los debates (ya nada nuevos, pero aún vigentes) sobre las relaciones entre la historia y otro lenguaje eminentemente visual, el cine.

El primer punto, la discusión del cine como vestigio para el estudio del pasado, ha sido discutido ampliamente por estudiosos como Marc Ferro⁵⁵³ y Pierre Sorlin,⁵⁵⁴ y ha dado origen a la disciplina de la historia del cine, hoy aceptada en la academia. El segundo asunto, el cine como lenguaje productor de conocimiento del pasado, se ha discutido de manera más reciente y definitivamente más polémica. Sobre esta línea han discutido Hayden White⁵⁵⁵ y Robert A. Rosenstone.⁵⁵⁶ El debate se ha extendido a la controversia sobre las ciencias sociales y el cine.⁵⁵⁷

Puedo decir que las dos vocaciones del cómic autobiográfico, la confesional y la testimonial, se terminan encontrando en la narratividad, algo que igual sucede en cada forma de representación del pasado, académica o no. Como escribe Paul Ricoeur: “antes de convertirse en objeto de conocimiento histórico, el acontecimiento es objeto de relato”.⁵⁵⁸ Cualquier estudio de las relaciones entre historia, memoria y cómic debería atender a las cuestiones planteadas por el relato, es decir, a su naturaleza esencialmente narrativa.

Esta misma naturaleza narrativa es responsable en buena medida de que, por lo general, desde la historia académica se vea con recelo el estudio

⁵⁵³ Marc Ferro, *Cine e historia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

⁵⁵⁴ Pierre Sorlin, *Sociología del cine* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

⁵⁵⁵ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review* 93, núm. 5 (diciembre, 1988), 1193-1199.

⁵⁵⁶ Robert A. Rosenstone, “La historia en imágenes / la historia en palabras. Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, *Istor. Revista de Historia Internacional* V, núm. 20: La Historia en el Cine (primavera, 2005), 91-108.

⁵⁵⁷ Margarita de Orellana, comp., *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s/a). Luc D. Heusch, *Cine y ciencias sociales* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1988).

⁵⁵⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 312.

formalista, estético o discursivo del cómic, y se privilegie su utilización como mera fuente o material ejemplar para ilustrar argumentos escritos sobre épocas, acontecimientos y sociedades del pasado. Son las mismas razones por las que el cine de ficción histórica o la novela histórica son tratados con extremo cuidado y desconfianza. El *fantasma* de la narración sigue causando malestar. Lo que me ha interesado aquí, sin embargo, no es justificar una forma discursiva tradicionalmente estética como digna de ser estudiada desde un punto de vista histórico (eso me parece una obviedad a estas alturas), sino entender de qué manera el cómic autobiográfico ha sido capaz de producir conocimiento sobre el pasado, además de sentido estético. A partir de esto, he articulado mis estrategias para abordar el material narratográfico de este estudio.

Es común tratar conceptos tan complejos como ficción, falsedad y narración como simples antónimos de documental, verdad y análisis-interpretación.⁵⁵⁹ Es necesario aceptar que la historia, como cualquier discurso sobre el pasado, implica una concepción y un uso particular del tiempo por parte del autor, lo que hace del relato una condición inevitable. La historia moderna, sin embargo, ha colocado la función analítico-interpretativa sobre la función narrativa del discurso histórico. Esto se ha hecho con la idea de que la función narrativa del discurso histórico no conlleva una función cognoscitiva. Así, Ricoeur se pregunta:

¿qué diferencia separa la historia de la ficción, si una y otra narran? La clásica respuesta según la cual la historia sólo reconstruye lo que aconteció realmente no parece contenida en la idea de que la forma narrativa posee, como tal, una función cognitiva. La aporía, que podemos llamar aporía de la verdad en historia, se hizo aparente por el hecho de que los historiadores construyen frecuentemente relatos diferentes y opuestos en torno a los mismos acontecimientos.⁵⁶⁰

He querido llamar la atención sobre las posibilidades cognoscitivas de la narración, pero también de la memoria, ambas esenciales en el cómic autobiográfico. Las dos vocaciones del cómic autobiográfico son narrativas, a

⁵⁵⁹ Como lo sostuvo Jean Meyer durante su conferencia y curso “Historia y ficción” (presentados en la Cátedra Julio Cortázar, Guadalajara, septiembre, 2009).

⁵⁶⁰ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 315.

veces se entrecruzan con la ficción (esto pasa con más facilidad en los cómics confesionales) y otras veces (como en los testimoniales) son construidas con distintos grados de apego a un proceso analítico-interpretativo, tan propio de la historia moderna. El cómic contemporáneo nos presenta un abanico rico en posibilidades a la hora de tratar el pasado; su naturaleza predominantemente narrativa nos permite pensar sobre las cualidades cognoscitivas del relato narratográfico, es decir, sobre las capacidades del lenguaje del cómic para construir no sólo interpretaciones sobre las narrativas del pasado, sino ideas sobre la experiencia misma del pasado y la presencia del pasado en el presente, una problemática esencialmente historiográfica.

Desde luego, el cómic no puede representar el pasado de la misma manera en que lo hace la escritura (científica o estética) o su *pariente* visual, el cine. Se trata, por supuesto, de diferencias entre lenguajes, pero no de funciones definitivas supuestamente propias a tal o cual modalidad discursiva, género o disciplina. En efecto, la historia como ciencia ha sido construida, principalmente, con el lenguaje escrito. Este lenguaje ha permitido que el conocimiento histórico se desempeñe y sea caracterizado de cierta manera: con la generalización analítica, explicativa e interpretativa de la que sólo la palabra es capaz. Esta generalización analítica es muy complicada de lograr en lenguajes más visuales como el cine y, en menor medida, el cómic, lenguajes de lo concreto más que de la generalización, de objetos particulares más que de abstracciones.

En este sentido, Rosenstone reconoce, para el caso del cine histórico, que la

cantidad de datos que puede mostrarse en pantalla en una obra de dos horas [...] siempre será tan mezquina comparada con un texto que cubra el mismo periodo, que un historiador profesional puede sentirse insatisfecho. Pero el empobrecimiento inevitable de los datos no implica de por sí que el tratamiento histórico sea pobre. [...]

Aunque escaso en información tradicional, el cine transmite fácilmente elementos de la vida que podemos designar como otra clase de información. Las películas nos hacen testigos de las emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos. Sin despreciar el poder de la palabra escrita, puede afirmarse que cada medio cuenta con modos de representación únicos. [...]

Con todo esto, al favorecer la información emocional y visual sobre la analítica, las películas están alterando sutilmente –y de formas que todavía no sabemos describir ni sopesar– nuestro mismo sentido del pasado.⁵⁶¹

En estas líneas, Rosenstone sólo se enfoca en el cine de ficción histórica que, como sabemos, representa una problemática distinta a la del cine documental histórico, cuyo *effet du réel* (como diría Barthes)⁵⁶² se acerca al de los discursos con intención de veracidad, como la historia. En el cine documental es posible aumentar y densificar la cantidad de información, así como trasladar opiniones, debates, testimonios, análisis, datos, incluso citas,⁵⁶³ haciéndolo con la viveza que permite el audiovisual.

Algo semejante ocurre con el cómic (con las particularidades que lo diferencian del cine: la inmovilidad, la simultaneidad y el punto de vista panóptico), especialmente en el cómic autobiográfico testimonial, que no busca “la supresión voluntaria del recelo”,⁵⁶⁴ que siempre ostenta la ficción en cualquier lenguaje. En este sentido, el cómic autobiográfico testimonial nos permite posiblemente el acceso más directo a la reflexión del lenguaje del cómic como objeto de conocimiento y, sobre todo, como productor de conocimiento. Es posible hacer comparaciones entre las formas del discurso del cómic autobiográfico testimonial y del discurso analítico-interpretativo de la historia científica. Ambos comparten una naturaleza netamente narrativa y referencial con intención de veracidad. Lo que me ha interesado en este estudio es evidenciar semejanzas y entender a fondo las particularidades por las que el lenguaje del cómic ha sido capaz de representar la memoria y de producir conocimiento sobre el pasado.

Nakazawa, Spiegelman y Sacco producen conocimiento sobre el pasado, de la misma forma que lo haría un cineasta como Lanzmann en *Shoah*:

⁵⁶¹ Rosenstone, “La historia en imágenes / la historia en palabras”, 99.

⁵⁶² Citado por White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Barcelona: Paidós, 1992), 55.

⁵⁶³ Como lo hace Jean-Luc Godard en su film-ensayo en ocho partes *Histoire(s) du cinéma*. Dir. Jean-Luc Godard. Act. Juliette Binoche, Julie Delpy, Anne-Marie Miéville. Francia, Suiza: Canal+, La Sept, France 3, 1988-1998.

⁵⁶⁴ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 316.

produciendo un “documento histórico sin referencias”,⁵⁶⁵ es decir, sin más referencia que la experiencia reconfigurada en el acto de memoria. Y no sólo eso, sino articulando explicaciones para la tragedia (ahora) documentada (como la cultura japonesa nacionalista, militar, imperialista y autoritaria en el trabajo de Nakazawa; los mecanismos de la postmemoria en el de Spiegelman; las contradicciones de la zona de guerra en el de Sacco). Por supuesto, las explicaciones del arte narrativo, en cualquiera de sus formas, no generan conocimiento por argumentación explícita, como en las ciencias, sino por la *puesta en escena* de la experiencia humana, es decir, mediante el simulacro de escenarios específicos de sociabilidad que permiten entender cómo somos, cómo hemos sido y cómo podríamos ser en el devenir de un tiempo, tanto el narrativo como el histórico. Es por eso que Kundera asegura que “una invención novelesca es, pues, un acto de conocimiento”. Y completa citando a Henry Fielding: el procedimiento cognoscitivo propio de la ficción novelesca es “penetrar rápida y sagazmente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación”.⁵⁶⁶

Pero lo novelesco, por supuesto, sólo es uno de los pactos de lo ficcional. Sugiero que las formas de conocimiento no están ancladas a lenguajes particulares, sino a entornos disciplinares. Por lo tanto, la usual distinción entre historia y ficción no es apropiada, pues no se oponen dos conceptos equivalentes. La historia es (como el periodismo) una disciplina que produce una clase de discurso sobre lo real, en este caso sobre el pasado; la ficción es una intención discursiva o acaso una forma de pacto entre un emisor y un receptor. Pero no existe como tal una *disciplina de la ficción* que posea un conjunto de métodos sancionado por la discusión constante de cuerpo siempre cambiante de los especialistas (como sí sucede con el periodismo).

De la misma manera, no es posible hacer comparaciones entre la historia y el cine o el cómic, pues éstos últimos son lenguajes, como el escrito-verbal, que cada vez equivalen menos a disciplinas artísticas particulares. Los lenguajes

⁵⁶⁵ Rabinowitz, “Wreckage Upon Wreckage”, 129.

⁵⁶⁶ Kundera, *El telón*, 19.

pueden ser utilizados con cualquier intención discursiva (de ficcionalidad, de veracidad o, teóricamente, en infinitas hibridaciones intermedias) y con funciones operativas distintas (como entretener, producir una experiencia estética o, como en el caso de los materiales que hemos discutido en este estudio, conocimiento sobre lo real).

No hay razón para que la disciplina histórica esté anclada al lenguaje escrito, de la misma manera que el lenguaje del cómic no sólo se relaciona con la ficción. Éstas son visiones mecanicistas y esencialistas de cómo se relacionan, de manera dominante, los lenguajes con las disciplinas. Estas relaciones son convencionales, de la misma forma que el lenguaje cinematográfico y el narratográfico no supieron decir “Yo” durante más de medio siglo. Pero los lenguajes, como las disciplinas, responden a las posibilidades y contingencias del devenir del tiempo. Nada nos indica que los historiadores no aprendan en un futuro, de maneras nuevas y complejas que hoy quizá no alcanzamos a imaginar, a representar y explicar el pasado recurriendo a lenguajes distintos al escrito. La historia, como la memoria, se construye finalmente en la enunciación, en *el habla*, herramienta de la activa interacción humana con la cultura y la experiencia de un lugar y un tiempo irrepetibles.

CONTRA EL PASADO COMO ESTILO Y MERCANCÍA

Puede preocuparnos, acerca de la cultura histórica posterior a la Segunda Guerra Mundial, que la aceleración de los acontecimientos, o mejor dicho, la aceleración del proceso por el cual estos acontecimientos se vuelven pasado y recuerdo, ha derivado en una reducción del campo de la memoria. Lo que recordamos es sustituido o desplazado constantemente por los subproductos del presente, un presente que parece imponerse de manera decisiva. Paradójicamente, esta reducción del campo de la memoria ha ido de la mano con un aumento cuantitativo de los discursos *light* sobre la misma: la anciana que le cuenta al enviado especial de una televisora su desgracia después de

perderlo todo por un huracán; el escándalo que dura lo que tarda en salir el nuevo número de la revista de chismes; la biografía *best-seller* del personaje del espectáculo en turno; la moda retro y los pastiches discursivos propios de una cultura contemporánea orientada hacia la nostalgia (como ya lo señalaba Fredric Jameson en 1981);⁵⁶⁷ la saturación de la memoria, proveniente de “la histeria por la relación con el pasado, por la relación con el origen real e imaginario, por la interposición de un fantasma de autenticidad”.⁵⁶⁸

Digamos que hoy hay más de lo menos: la memoria (o quizás el olvido) es objeto de consumo. La actualidad se actualiza sin cesar. Que la actualidad se actualice quiere decir que no queda espacio para la posibilidad de comprensión detallada, profunda y en tiempo lento de la experiencia del tiempo. Aunque se ha incrementado desde hace al menos medio siglo el interés por el pasado, éste suele ser superficial, condicionado, por un lado, por la actualización de la actualidad y, por el otro, por una sensación de pérdida, desde la generalización de la virtualidad, de la experiencia corpórea de lo real.

Que la actualidad se actualice quiere decir que en las sociedades contemporáneas impera la negación de la historicidad, pero no en pos de un proyecto futuro (como en las utopías religiosas o en las derivadas de los metarrelatos de la modernidad), sino para conservarse a sí misma en un estado de repetición y autocomplacencia (como le sucede a Torrance [Jack Nicholson] en el Hotel Overlook de *El resplandor*, de Stanley Kubrick).⁵⁶⁹ Debido a esto, la actualidad que se actualiza permite la presencia del pasado, pero sólo como *souvenir* fetichista, mera imagen sospechosamente amable de los terribles fantasmas del pasado. Hablo de la nostalgia estética, de la obsesión con el pasado como estilo (lo *hipster*, por ejemplo), la dulcificación conservadora de una imagen del pasado sin contradicciones (lo naif), la mercantilización del pasado vuelto espectáculo (el éxito actual de los programas de TV sobre recolectores y coleccionistas, los *remakes* de historias que marcaron la infancia

⁵⁶⁷ Fredric Jameson, “Historicism in *The Shining*”, *Social Text* 4 (1981): disponible en <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html>

⁵⁶⁸ Robin, *La memoria saturada*, 21-22.

⁵⁶⁹ *El resplandor* [*The Shining*]. Dir. Stanley Kubrick. Act. Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., Hawk Films, Peregrine, 1980.

de los adultos contemporáneos, el infantilismo perpetuo del *fanboy*, consumidor por antonomasia).

A pesar de este escenario de malestar y transición que define buena parte de la experiencia popular contemporánea del pasado, parece consolidarse un interés genuino por extender el campo de la memoria de manera crítica y no sentimental desde lugares de enunciación distintos a la historia profesional. Ejemplos abundan, pero en este estudio he querido hablar del *boom* del cómic autobiográfico. Como lo hemos revisado, uno de los temas centrales del cómic contemporáneo es la memoria, siempre en relación con la identidad y el valor del testimonio, en un proceso de narración del Yo sobre el que he venido discutiendo.

El cómic autobiográfico surge a contrapelo de las tendencias dominantes del medio del cómic a mediados del siglo XX. Así como el campo de la memoria se ha reducido, encapsulado para su consumo masivo, por otro lado encuentran mayor penetración en los públicos y los lectores obras caracterizadas por tomarse su tiempo en la configuración del Yo y su experiencia del pasado. En ese sentido, el campo de la memoria se amplía, pero más importante, se diversifica.

Esto podría deberse también a una reacción ante los peligros del presentismo y la aceleración en una sociedad que se caracteriza por la diversidad y la relativa facilidad de acceso a la información y a lenguajes distintos para pensar y comunicar esa información. Acaso asistimos no a la desaparición de la memoria, sino a su desencialización. Ni exclusiva del individuo, ni de la psique o la conciencia, ni mera fuente oral de la historia disciplinar o pretexto de conmemoración de uso político. Tal vez lo que esté desapareciendo desde hace varias décadas sea, como dice Hartog, la posibilidad “de una historia que se buscaba en el continuo de una memoria”, para dar paso “a una memoria que se proyecta en la discontinuidad de una historia”.⁵⁷⁰ Lo que parece desvanecerse desde la Segunda Guerra Mundial no es tanto la memoria, sino la viabilidad de la historia libre de discontinuidades, la historia

⁵⁷⁰ Hartog, *Regímenes de historicidad*, 153.

de los relatos de la modernidad después de la puesta en duda de los grandes sistemas-narraciones del mundo (capitalismo, democracia, progreso, comunismo, cristianismo...).

A través del estudio de los cómics autobiográficos podemos entender que las identidades colectivas e individuales han hallado nuevas formas de narrarse, atentas a la imposibilidad del Yo como algo fijo, acabado, sino el Yo como intercambio constante con lo otro y los otros, entre la identificación y la disonancia. El Yo como acto, un fluir constante entre lo de adentro y lo de afuera, entre la huella y la acción, entre el pasado y el futuro, entre lenguajes diversos y presentes cambiantes, entre la memoria y la historia.

APÉNDICE SUMARIOS

I SAW IT

Keiji Nakazawa es un joven mangaka que radica en la ciudad de Tokyo. De camino a su casa, ve a una anciana con su hijo. Éste le muestra a su madre el Palacio Imperial. Keiji piensa en su madre y en una promesa incumplida: nunca tuvo la oportunidad de mostrarle Tokyo. Keiji culpa a la guerra del sufrimiento de su madre. Frente a un estanque, Nakazawa recuerda su infancia en Hiroshima.

Keiji es un niño de seis años. Los bombarderos estadounidenses surcan el cielo de Hiroshima todo el tiempo. Keiji vive con sus padres, su hermana mayor Eiko y su hermano menor, el travieso Susumu. Otros dos hermanos mayores, Yasuto y Shoji, han dejado el hogar para apoyar en los esfuerzos militares de Japón. Aun así, los padres de Keiji apenas logran alimentar a sus tres hijos restantes.

El 6 de agosto de 1945, cuando Keiji cursa el primer año de primaria, un bombardero B-29 aparece en el cielo de Hiroshima más temprano de lo normal. La alerta es dada y los pobladores corren a los refugios. El avión desaparece y la gente abandona los refugios. Comienzan las actividades cotidianas. Keiji se va a la escuela. Nadie sospecha que el bombardero llamado Enola Gay ha dado vuelta y se acerca de nuevo a Hiroshima. Justo antes de entrar, una mujer detiene a Keiji junto a un muro de la escuela para preguntarle algo. Esa pequeñísima circunstancia salvará a Keiji de morir en la explosión atómica. Keiji recupera el conocimiento y se encuentra en una Hiroshima destruida. Camina entre las ruinas y se topa con un desfile de horrores inimaginables. La señora Sakamoto, una vecina, le dice a Keiji dónde hallar a su madre, que aún vive. Cuando la encuentra, Keiji se sorprende de que su madre cargue en sus brazos a un bebé. Es su hermana Tomoko, cuyo nacimiento ha sido acelerado por el shock de la explosión. Entonces Kimiyo, la madre de Keiji, le dice que su padre y sus hermanos han muerto. La madre narra cómo su esposo y sus hijos quedaron atrapados bajo la casa destruida por la explosión. Eiko murió al instante, el padre y Susumu murieron por el fuego. El horror es interminable. El fuego domina casi toda la geografía de Hiroshima. Los que no murieron a causa de la explosión, comienzan a morir por efecto de la radiación y la lluvia negra. Yasuto, el hermano mayor, regresa a Hiroshima. Encuentra a su madre y a Keiji. Todos se mudan a Eba, un pueblo vecino. La madre manda a sus hijos a buscar los restos de su padre y sus hermanos. Los encuentran. Aquellos que llegan a Hiroshima a ayudar se enferman y mueren. El otro hermano, Shoji, se une a la familia.

Comienza la vida después de la bomba atómica. Más dolor: pobreza, hambre, enfermedad, discriminación. Tomoko muere. Keiji regresa a la escuela. Las casas comienzan a levantarse poco a poco. Keiji queda fascinado por los cómics a partir de leer uno de Osamu Tezuka. Keiji trabaja y estudia. Ahorra para comprar cómics e ir al cine. Comienza a dibujar en su tiempo libre. Envía sus dibujos a concursos y revistas, gana algunas menciones. Para desarrollar sus habilidades como dibujante, Keiji comienza a trabajar como pintor de

letreros. Gana un segundo lugar en un concurso de historietas. En ese tiempo, Keiji bebe mucho y se mete en peleas todo el tiempo. La madre sufre una hemorragia cerebral. Pasa tres años en cama. Su hermano Yasuto le recomienda a Keiji que se vaya a Tokyo a probar suerte como dibujante. Así lo hace. Keiji consigue trabajo como asistente.

Pasan cinco años. Keiji regresa a Hiroshima, donde encuentra a su madre apenas un poco mejor de salud. En ese viaje conoce a la mujer que será su esposa. A los 27 años, Keiji se casa en Hiroshima. Sigue con su vida en Tokyo. Cuando las cosas parecen ir mejor, recibe un telegrama que le informa de la muerte de su madre. La muerte de su madre y el descubrimiento de que sus huesos habían sido afectados por la radiación, enfurece a Keiji, que jura usar su arte para que nunca se olvide lo que pasó en Hiroshima.

De vuelta frente al estanque, cinco años después de la muerte de su madre, Keiji observa las banalidades de la sociedad japonesa actual. Pero es hora de ir a casa, es tarde, y tiene que entregar una historia.

MAUS, VOL. 1. MI PADRE SANGRA HISTORIA

Prefacio

Rego Park, New York, 1958. Art Spiegelman es un niño de diez o doce años. Patina con sus compañeros, pero su patín se rompe. Sus amigos se burlan de él y lo dejan tirado. Art se acerca llorando a Vladek, su padre, que hace un trabajo de carpintería en la cochera. Art le cuenta lo que ha pasado. Vladek pone en duda que esos niños sean realmente sus amigos. Le dice a su hijo que encierre a sus amigos “juntos en una habitación sin comida durante una semana” (6) y entonces sabrá qué son los amigos.

Capítulo Uno. El jeque

Art visita a su padre. Llevan mucho tiempo sin verse, se han distanciado. Vladek se ha vuelto a casar después del suicidio de su primera esposa, Anja. Su nueva esposa, Mala, también es superviviente del Holocausto. Art descubre que Vladek y Mala no se llevan bien. Después de cenar, Vladek lleva a su hijo a su vieja habitación. Ahí podrán platicar mientras Vladek se ejercita en su bicicleta fija. Vladek le pregunta a Art cómo va el negocio de los cómics. Éste responde: “Sigo queriendo dibujar un libro sobre ti [...]. Ése de [sic] que solía hablarte [...] sobre tu vida en Polonia y la guerra” (14). Vladek acepta contar su historia. Art saca una libreta y le pregunta cómo conoció a su mamá.

En su juventud, Vladek vive en Polonia y se dedica a la compra y venta de tejidos. Las mujeres lo consideraban atractivo: “La gente siempre me decía que me parecía a Rodolfo Valentino” (15). Vladek conoce a una mujer llamada Lucía. Ella se enamora muy pronto de él, incluso lo asedia. Son pareja por tres o cuatro años. Ella le sugiere que se comprometan, pero Vladek cambia el tema. En ese entonces no tiene dinero ni para la dote. En diciembre de 1935, Vladek visita a sus familiares en Sosnowiec. Una prima le presenta a Anja, quien se convertirá en su esposa. No es una mujer tan hermosa como Lucía, pero es inteligente, buena y de familia rica. Vladek comienza a salir con Anja, que pronto lo invita a conocer a su familia. Vladek es bien recibido en la casa de Anja. Ahí, Vladek descubre frascos con medicina en un armario, se preocupa de que Anja esté enferma, pero resulta que los medicamentos sólo son para ayudarle con sus nervios. Vladek y Anja se comprometen. Poco antes de mudarse con Anja, Vladek recibe una última visita de Lucía, que le ruega que no la abandone. Ante la negativa de Vladek, Lucía envía a Anja una carta para difamar a Vladek. Al final, esto no logra evitar el matrimonio de Vladek y Anja.

Vladek le pide a Art que nada de lo que le ha contado aparezca en su cómic, ya que no tiene que ver con el Holocausto. Art le dice que es muy buen material, que lo hace todo más “real” y “humano” (25). Al final, Art le promete a su padre que no contará en su libro nada de Lucía. Le ha mentado, por supuesto.

Capítulo Dos. La luna de miel

Art visita a Vladek regularmente durante los meses siguientes para oír su historia. Un día, Art le dice que quiere saber más de su madre. Vladek está concentrado organizando sus pastillas. Art le pregunta si su madre tuvo algún novio antes de él. Vladek deja lo que está haciendo, recuerda a un “chico alto de Varsovia [...]. ¡Un comunista!” (28). Anja se ve de vez en cuando con el chico incluso después de casarse con Vladek. Anja es parte de un grupo comunista. Ella se dedica a traducir documentos y panfletos. Un día le avisan que las autoridades sospechan de ella. Anja le pide a su vecina costurera que esconda los documentos. Es la costurera la que pasa una temporada en la cárcel. Al enterarse, Vladek está a punto de acabar su matrimonio. Ella abandona a sus compañeros comunistas. Después de esto las cosas van bien: Vladek recibe ayuda de su suegro para abrir una fábrica de tejidos y nace su primer hijo, Richieu, un bebé prematuro. Vladek le dice a Art que él también fue prematuro, que el médico le tuvo que romper el brazo para sacarlo de Anja. “Y cuando eras un bebé, tu brazo saltaba, ¡así! Bromeábamos y te llamábamos ‘¡Heil Hitler!’ ” (32). Vladek tira sus pastillas al suelo, se enfurece y culpa a Art.

Luego sigue su relato. A principios de 1938, después del nacimiento de Richieu, Anja cae en depresión postparto. Vladek la lleva a un sanatorio muy exclusivo en Checoslovaquia. De camino en el tren, pasan por una pequeña ciudad. Todos los judíos del tren se ponen nerviosos: en el centro de la ciudad ondea una bandera nazi. Es la primera vez que Vladek ve la cruz gamada. Los pasajeros comienzan a contar historias de pogromos. Vladek acompaña a Anja en toda su estadía en el sanatorio. Trata de ayudarla alegrándola y distrayéndola. Anja da muestras de mejoría y ambos regresan a casa después de tres meses. Vladek se entera de que su fábrica en Bielsko fue asaltada, pero su suegro le ayuda a reorganizarla. En ese tiempo, comienzan los tumultos contra judíos en Bielsko. Vladek decide que se muden a Sosnowiec.

El 24 de agosto de 1939, Vladek recibe una notificación de movilización como reservista del ejército polaco. Anja y Richieu se van a Sosnowiec, Vladek a la frontera con Alemania. Cuando estalla la guerra, Vladek está en el frente. Vladek de nuevo tira sus pastillas al suelo. Dice que es por sus ojos y le cuenta a Art una historia que éste ya ha escuchado antes: le quitaron el ojo izquierdo cuando tuvo glaucoma y hemorragia, y ahora tiene cataratas en su ojo derecho, se lamenta. Por otro lado, acepta, su ojo de cristal pasa por uno real. Le cuenta a Art que un médico joven no supo distinguir entre éste y uno de verdad.

Vladek se cansa de hablar y despide a Art, que ya tiene la mano dormida de tanto tomar notas.

Capítulo Tres. Prisionero de guerra

Art visita a su padre con más frecuencia para obtener información sobre su pasado. Durante la cena, Vladek discute con Art porque éste no se ha terminado toda la comida, como si fuera un chiquillo. Después de la cena, Vladek le sigue contando sobre la guerra. En septiembre de 1939 estaba atrincherado cerca de un río, al otro lado están los alemanes. Vladek se remonta más atrás en el tiempo. Recuerda cómo su padre se sacó catorce dientes para evitar el ejército y cómo intentó mantener alejados de éste a sus hijos. A Vladek, en 1921, lo puso en un régimen de hambre que finalmente lo libró del ejército. De vuelta a 1939, Vladek se encuentra en medio de las balas. Él se niega a disparar, hasta que un oficial lo obliga. Vladek dispara y mata a un alemán que intentaba camuflarse como un arbusto. Los alemanes ganan la batalla, pero Vladek sobrevive como prisionero de guerra.

Le asignan como primer trabajo limpiar un establo del campo de prisioneros. Después de unas semanas lo trasladan a un campo más grande, donde lo hacen vivir en tiendas que no protegen del frío. Ahí pasa sus días jugando ajedrez, haciendo ejercicio y rezando. Se presenta como voluntario para sustituir a alemanes en el frente, a cambio de techo y más comida. El

trabajo es duro, se dedican a nivelar colinas con pico, pala y carretilla. Una noche, Vladek sueña con su abuelo muerto, que le dice que saldrá libre el día de *parshas truma*. Vladek se lo comenta al rabino del campo. Tres meses después, precisamente en *parshas truma*, aparecen agentes de la Gestapo y de la Wehrmacht⁵⁷¹ para poner a Vladek y otros en libertad.

Durante el viaje en tren, el rabino le dice a Vladek que éste tiene el don de ver el futuro. El tren avanza y se pasa de Sosnowiec, el destino de Vladek. Entonces se preocupa. Lo llevan muy lejos, a Lublin, donde de inmediato se entera de que los nazis están realizando asesinatos masivos. Los habían liberado, pero sólo para movilizarlos a una zona donde pudieran matarlos sin la intervención internacional. Vladek tuvo la suerte de que las autoridades judías sobornaran a los nazis para que no mataran a los prisioneros que fueran reclamados por un familiar local. Un amigo llamado Orbach finge ser primo de Vladek y así logra librarse de la muerte. Vladek se hace pasar por polaco para poder viajar en tren hasta Sosnowiec. Cuando llega, visita a sus padres y luego le da la sorpresa de su regreso a Anja y a su familia política.

Frente a Art, Vladek acepta que entonces se sentía realmente dichoso de estar con su familia, con Anja. Luego se queja de su presente matrimonio con Mala. Art prefiere evitar ese tema y se levanta con intención de irse. Busca su abrigo. Vladek lo ha tirado a la basura por considerarlo andrajoso. Le da una chamarra que no es del agrado de Art y éste no puede creer lo que su padre ha hecho con su abrigo.

Capítulo Cuatro. Se estrecha el lazo

Vladek le pide a Art que arregle una fuga en la tubería del desagüe del tejado. Art le responde que no sabe arreglar ese tipo de cosas, que mejor llame al fontanero. Vladek se molesta y acusa a Art (y de paso a Mala) de creer que el dinero se da en los árboles. Decide arreglar la fuga él mismo, aunque Art se

⁵⁷¹ Las fuerzas armadas unificadas de Alemania desde 1935 a 1945.

ofrece a pagar el servicio de un fontanero. Vladek prefiere olvidar el tema y ponerse a hacer ejercicio en la bicicleta fija. Art le enseña una grabadora que se ha comprado para evitar el trabajo de apuntar a mano el relato del pasado de Vladek. Después de que Art le dice cuánto le costó el aparato, Vladek le responde que pudo haberla encontrado más barata en cierta tienda. Fastidiado, Art le pide que mejor le cuente qué pasó cuando regresó del campo de prisioneros en 1940.

Doce personas, incluyendo a Vladek y Anja, viven en casa de los padres de ésta. A Vladek le preocupa la ligereza con la que su familia política se toma la situación, no parecen dispuestos a apretarse el cinturón. Vladek toma la responsabilidad de conseguir dinero y alimentos, incluso participando en el mercado negro. Aguantan así un año más, pero la situación empeora. En algún momento tienen que vender a los alemanes los lujosos muebles de la casa. Los arrestos masivos se vuelven comunes, Vladek se libra de uno de estos por un pelo. Un conocido le platica a Vladek que tiene un amigo polaco que está dispuesto a ocultar a su hijo y que podría hacer lo mismo con Richieu. A Vladek la idea no le desagrada y la discute con Anja y su familia. Ellos no aceptan la propuesta, de ninguna manera Anja se separará de su hijo. Vladek, desde su bicicleta fija, le hace notar a Art que al final el hijo de este conocido sobrevivió y el suyo no. Vladek comienza a hablar de lo que le pasó a Richieu en 1943, pero Art lo interrumpe para pedirle que siga con la historia de manera cronológica, para facilitar su trabajo narrativo posterior.

En 1941, los alemanes trasladan a todos los judíos de Sosnowiec al barrio de Stara, un protogueto. Vladek sigue teniendo actividad en el mercado negro. En esos días, se enteran de que cuatro judíos serán colgados por comerciar sin cupones. Los alemanes los dejan colgados una semana para dar escarmiento. Vladek evita salir durante unos días, por miedo a pasar por donde están los colgados. "Pensar en ellos", le dice Vladek a Art, "me hace llorar todavía... ¡Mira! ¡Salen lágrimas hasta de mi ojo muerto" (86). Art le pregunta a Vladek qué hacía Anja durante todo este tiempo. Vladek le dice que hacía labores del hogar, leía y escribía su diario. Art recuerda que cuando era niño veía

cuadernos escritos en polaco por toda la casa, le pregunta a Vladek si eran los diarios de Anja. Éste le contesta que sus diarios no sobrevivieron, pero que una vez que terminó guerra, Anja se puso a escribir “toda su vida desde el principio” (86). Art, sorprendido, le dice a su padre que necesita esos cuadernos para hacer su libro. Vladek cambia el tema pidiéndole a Art que deje de fumar, que no lo deja respirar. Entonces sigue con su relato. Vladek comienza a traficar oro, joyas y alimentos. Por ese tiempo, los nazis se llevan a los mayores de setenta años. Los abuelos de Anja son enviados a las cámaras de gas de Auschwitz.

Se realiza un registro masivo obligatorio de judíos. Los representantes judíos participan en esto. Unas treinta mil personas de Sosnowiec y sus alrededores van al Dienst Stadium a registrarse. Separan a las personas en dos grupos, uno de éstos conformado por ancianos, gente sin permiso de trabajo y familias numerosas. El padre y la hermana de Vladek terminan en ese grupo, que es retenido en el estadio, son unas diez mil personas que serán deportadas, muchas de ellas morirán en Auschwitz. Mala completa el relato de Vladek después de que éste termina exhausto. Le cuenta a Art cómo su madre también fue parte de ese grupo. Art le pregunta a Mala por los diarios de su madre, pero ella le dice que no los ha visto. Art esculca un poco entre los librereros, pero no halla nada.

Capítulo Cinco. Ratoneras

Son las 7 de la mañana, el teléfono despierta a Art y a Françoise, su esposa. Es Mala, que le informa a Art que su padre se ha subido al tejado para arreglar la tubería del desagüe. Mala ha logrado hacerlo bajar, pero ahora Vladek insiste en subir de nuevo. Vladek toma el teléfono y le pide ayuda a para arreglar el desagüe. Art se levanta, se queja con Françoise de su padre mientras prepara café. Recuerda que incluso de niño detestaba ayudarlo a arreglar cosas. Una de las razones para hacerse dibujante fue precisamente ir en contra del sentido

práctico de su padre. No piensa ir a ayudarlo. El teléfono suena de nuevo. Vladek le dice a Art que el vecino le va a ayudar con el desagüe. Art vuelve a la cama.

Una semana después, Art visita a su padre, que está absorto separando clavos largos de clavos cortos. Art le pregunta si necesita ayuda con los clavos. Vladek, sin voltear a verlo, le dice que él puede hacerlo solo. Parece molesto. Vladek encuentra a Mala en el comedor. Le pregunta si le pasa algo a su padre. Mala le dice que está así porque leyó "Prisoner on the Planet Hell. A Case History" ("Prisionero en el Planeta Infierno. Un caso clínico"), un cómic de cuatro páginas de su autoría publicado en 1973, apenas un año después de la aparición de "Maus", en el primer número de *Short Order Comix*, editado por Head Press, de Aspen, Colorado.⁵⁷² "Prisionero..." trata sobre el duelo de Vladek y del mismo Art por el suicidio de Anja en 1968. Art no puede creer que Vladek lo leyera, pues no acostumbra a leer sus trabajos. Mala le hace ver que este cómic no es como los otros, pues es muy "personal" (106). Mala confirma la veracidad de lo que Art ha narrado sobre la muerte de su madre y el luto posterior de Vladek. Vladek aparece y le dice a Art que está bien que sacara todo este asunto, aunque confiesa que a él le ha traído recuerdos difíciles. Acepta que, de cualquier manera, siempre está pensando en Anja. Esta declaración causa los celos de Mala, que le reclama que tenga fotos de Anja por todo su despacho, "como si fuera un relicario" (106). Art le pregunta a Vladek por el diario de su madre. Vladek le dice que no lo ha hallado por el momento. Entonces siguen hablando de qué les pasó a Anja y Vladek después de la selección en el estadio.

En 1943, llega una orden para que todos los judíos que quedan en Sosnowiec se trasladen a Srodula, un pueblo cercano. Todos los días, sin embargo, tenían que ir a trabajar a su antigua ciudad. Ante las historias sobre Auschwitz, por fin aceptan que alguien se lleve y proteja a Richieu mientras termina la guerra. Es la última vez que Anja y Vladek verán a su primogénito. En esos días los nazis se llevan a más de mil personas del gueto al campo de

⁵⁷² Spiegelman, "Prisoner on the Planet Hell. A Case History", *Short Order Comix*, 1 (1973).

concentración. A los niños que lloran mucho, los nazis los toman de las piernas y los estrellan contra la pared. Eso, aclara Vladek, no lo vio con sus propios ojos, pero alguien se lo contó. Richieu se salva de esto, pero no del exterminio del gueto al que ha sido enviado. La mujer que lo cuida a él y a otros niños decide envenenarlos y envenenarse antes de permitir que los lleven a las cámaras de gas.

Vladek y los suyos sobreviven escondidos en un “búnker” diseñado por él mismo, un escondite en un sótano donde supuestamente se almacena carbón. Ni los perros son capaces de encontrarlos. Un día, un judío da, al parecer sin querer, con su escondite. Vladek y los suyos debaten qué deben hacer con él. Lo sueltan con un poco de comida. A la mañana siguiente, el judío regresa con la Gestapo. Con algo de oro que Vladek ha guardado en una chimenea, consigue salir del gueto con Anja, pero no logra sacar a sus suegros, que eventualmente mueren en Auschwitz. Vladek interrumpe su relato para recoger cable telefónico de la banqueta. Art, molesto, le dice que siempre recoge cosas, que por qué no las compra. Pero Vladek no entiende para qué gastar en algo que puede conseguir gratis.

Vladek comienza a trabajar en el arreglo de zapatos. En ese momento, en el presente, Vladek sufre un microinfarto. Art logra darle una pastilla que lo ayuda a estabilizarse. Luego siguen hablando. El gueto se va quedando solo con cada día que pasa. Los nazis han enviado a casi todos a Auschwitz. Vladek sabe que su turno se acerca. Miloch tiene un plan para escapar. Ha fabricado un túnel de zapatos que lleva a un escondite para quince personas. Art y Anja se lo comentan a Lolek, el sobrino de ésta. Pero Lolek se niega a esconderse, se dice harto de hacerlo. Anja llora y se tira al suelo, ya no quiere vivir. Vladek la convence de que morir es fácil, de que hay que luchar para vivir, luchar juntos para vivir, “y verás cómo juntos sobreviviremos. Eso le decía siempre” (124). En el escondite, Anja escribe día y noche en su cuaderno. Cuando consideran que ya no hay nazis, salen de ahí. Se hacen pasar por polacos y escapan. Todos toman rumbos distintos. Anja y Vladek no saben a dónde ir, aunque toman rumbo a Sosnowiec.

Art y Vladek llegan al banco. Vladek quiere que le den a Art una copia de la llave de su caja personal. Ahí guarda objetos de valor que incluso tenía en el gueto de Srodula, los recuperó cuando acabó la guerra en 1945. Vladek compara a Anja con Mala, a la que considera una mera interesada en su dinero. Se pregunta por qué se volvió a casar y se lamenta por Anja.

Capítulo Seis. Trampa para ratones

Art encuentra a Mala llorando en el comedor. Se queja de que Vladek la trata como criada o enfermera, apenas le da para sus gastos. Vladek aparece y Art aprovecha para mostrarles los primeros esbozos de su cómic. Mala señala que éste será un libro importante, porque las personas se interesarán. Vladek le dice a Art que un día será famoso como Walt Disney. Art se apresura a tomar nota de la conversación antes de que se le olvide. Art y Vladek salen al jardín a platicar.

Después de salir del gueto de Srodula, en 1944, Anja y Vladek encuentran a un conocido polaco que les da asilo temporal en Sosnowiec. Después, Vladek consigue comida en el mercado negro, así como información para hallar un buen escondite. Viven en una granja y luego en una casa a veinte kilómetros de la ciudad. Viven con el temor de ser encontrados por las autoridades alemanas. Pasan diez días en un sótano sin salir en absoluto. Un día, unos niños lo comienzan a llamar judío y huyen de él. La situación no pasa a mayores. Vladek entra en contacto con dos polacos que dicen poder cruzarlo a Hungría. Anja tiene sus dudas, pero al final cede ante la decisión de Vladek. Todo resulta una trampa. La Gestapo aparece en el tren en el que se dirigen a Hungría. Después aparecen los camiones que los llevan a Auschwitz. Dice Vladek: “Conocíamos las historias... Nos llevarían a las cámaras de gas y luego a los hornos. Era 1944... lo sabíamos todo. Y allí estábamos” (159).

Anja y Vladek se separan. Art hace notar que los cuadernos de su madre serían muy útiles aquí. Vladek confiesa que un día, en un momento de

depresión, destruyó los cuadernos de Anja. Art no lo puede creer, maldice a su padre, lo llama asesino. Después le pide disculpas, pero sigue igual de molesto.

PALESTINA

Capítulo Primero

1. **“El Cairo”** (pp. 1-3): El choque cultural se manifiesta en el caótico tráfico de la capital egipcia. Sacco habla de rockeros con personas locales en un bar.
2. **“Cita a ciegas”** (pp. 4-10): Nablús, Cisjordania. Un vendedor palestino quiere saber qué piensa Sacco de su país. Éste sale con evasivas sobre la naturaleza, los olivos y las colinas. Sacco hace un corte en su anécdota con el vendedor para contar la historia de Leon Klinghoffer, un judío estadounidense asesinado por el Frente de Liberación de Palestina. Sacco lleva la discusión hacia la narrativa de los medios *mainstream*. Sacco recuerda una discusión que tuvo en Alemania con Claudia acerca de la percepción de los palestinos en contraposición a los judíos. De vuelta a la anécdota principal, el vendedor quiere presentarle gente a Sacco y, por supuesto, ponerlo en contacto con historias de sufrimiento palestino. Sacco se retira orgulloso de haber convivido con las víctimas.
3. **“Retorno”** (pp. 11-15): Jerusalén. En el muro occidental, Sacco conoce a Dave, un judío estadounidense que ha ido a Israel a conocer su herencia cultural. Sacco dice que Dave se considera un judío en Sión, la tierra que, según las Sagradas Escrituras, Dios les entregó. Sacco se remonta a 1917, cuando a los ingleses se les ocurrió desempolvar la promesa bíblica. El *detalle* era que en 1917 había en esa tierra diez palestinos por cada judío. Nadie los consultó al respecto. Sacco conoce turistas de todas partes que

han viajado a Israel a vivir la experiencia del *kibutz* (comuna israelí basada en la agricultura). Sacco cuenta que unas semanas después, en el campo de refugiados de Yabalia, un palestino anciano le narra cómo fue expulsado de su hogar en 1948, cuando Israel declaró su independencia y se produjo la invasión de los ejércitos árabes.

4. **“El color del cristal con que se mira”** (pp. 16-20): Jerusalén. Sacco nota algunos soldados físicamente atractivos que miran, desde las murallas de la Ciudad Antigua, los territorios árabes anexionados. Uno de esos soldados intenta ligar a una joven turista estadounidense. Israel es conocido como la única democracia de Oriente Medio. Sacco observa manifestaciones y contramanifestaciones que son el pan de cada día en Jerusalén. Después de manifestarse, anota Sacco, “la gente regresa a casa para verse en la tele” (20).
5. **“El valle de Kidron”** (pp. 21-24): Unos niños palestinos le cuentan a Sacco que fueron expulsados por colonos israelíes. Le dicen a Sacco que les debe dinero por haberle contado una historia y por mostrarle el sitio de un asentamiento israelí. Sacco se molesta, les termina dando unas monedas. De vuelta en la Ciudad Antigua de Jerusalén, Sacco se encuentra con un sinfín de palestinos que le piden dinero. Sacco está furioso, no les da nada.

Capítulo Segundo

6. **“Taxi”** (pp. 27-28): Los taxistas de la puerta de Damasco ya lo conocen. A Sacco le gustan las confidencias con otros pasajeros de taxi. Un hombre le pregunta por becas en Estados Unidos, quiere huir. A veces estos pasajeros le muestran algo que consideran importante. Pero si esto es demasiado peligroso, Sacco se mete a un taxi y huye.
7. **“Heridas públicas y privadas”** (pp. 29-33): Nablús, Cisjordania. Un hombre quiere regalarle leche a Sacco, a quien la gente toma por japonés.

Le cuentan historias de violencia, le muestran sin parar las heridas. Un herido posa jovial y con *keffiyeh* encima para la cámara de Sacco. Luego le pasa el *keffiyeh* a otro herido, Sacco le saca una foto. El tercer herido no quiere que vean su herida: “Herida privada”, dice (32). Luego llevan a Sacco a ver un pabellón de niños heridos. A una niña le han disparado en la escuela. Sacco se dispone a sacarle una foto, alguien le pone un *keffiyeh* a la niña. La niña ríe y quiere que Sacco le tome otra foto.

8. **“Adelante, doctor”** (pp. 34-36): Sacco sigue en el pabellón de niños heridos. Afirma que ya no hay tantas noticias impactantes como durante los primeros años de la Intifada. La niña confiesa que intentó lanzar una piedra contra los soldados israelíes, que contestaron con balas. Una enfermera y un médico dan sus testimonios de esos días, en específico de cómo los soldados israelíes irrumpían en los hospitales para interrogar heridos palestinos. Algunos desaparecieron después de eso.
9. **“Hebrón”** (pp. 37-40): Sacco prefiere alejarse de los adolescentes armados. En la primera mitad del siglo XX, los judíos sufrieron masacres y expulsiones a manos de los árabes. Esto cambió en 1967, cuando Israel se apoderó de Cisjordania. Desde entonces imperó la política de colonizar y luego pedir permiso. Sacco visita la caverna de Machpelah, un sitio turístico tanto para judíos como para musulmanes. Un guía anciano le ofrece sus servicios a Sacco. El guía habla y habla, resulta cansado para Sacco. Algunos colonos judíos increpan al guía. Éste responde. Todo se calma. El guía se queja de los judíos europeos, “siempre quieren mandar, controlar, tomar” (40).
10. **“Recuérdame”** (pp. 41-50): Nablús, Cisjordania. Sacco camina por las calles en compañía de Saburo, un fotógrafo japonés. Sacco plantea al lector el tema de la invisibilidad de los palestinos. Presenta un brevísima historia de esta estrategia israelí para expropiar las tierras palestinas a mediados de siglo XX. Desde entonces, las condiciones de los palestinos son precarias, se han vuelto simple mano de obra barata para Israel. Sacco y Saburo visitan Balata, un campo de refugiados palestinos en

Cisjordania. Pasan la noche con Jabril, un palestino local que habla bien inglés.

Capítulo Tercero

11. **“Mil palabras”** (pp. 53-58): Jerusalén. Saburo y Sacco vagabundean por la ciudad. Sacco afirma que ese día no buscan “problemas”, pero los problemas los encuentran a ellos. Mujeres y niños marchan contra la orden de expulsión de doce palestinos. Aparecen las autoridades israelíes y disuelven la marcha con violencia. Saburo y Sacco se han separado, cuando las cosas se calman se reencuentran y hablan de las fotografías que han conseguido. Sacco cree haber tomado una buena. Aparece Saleh, un fotógrafo palestino de agencia. Conecta a Sacco para que pueda vender su foto. En una oficina, un hombre desgano no cree que la foto de Sacco sea la gran cosa. La violencia cotidiana ha tenido peores días.
12. **“Mar de lágrimas”** (pp. 59-71): Sacco reconoce ante sus lectores que él, como los demás periodistas, son cazadores de miserias. Su mediador, Sami, lo lleva con Saburo a un pueblo que es “una verdadera mina de oro de miseria palestina” (59). Al llegar al pueblo, lo primero que nota Sacco son los olivos cortados. Una mujer le cuenta cómo una mañana, a manera de escarmiento por un altercado sucedido durante la noche con un palestino que preparaba una bomba molotov, los soldados israelíes cortaron más de setenta olivos pertenecientes a trece familias palestinas. Los olivos, como le dice un anciano a Sacco, son como hijos para los palestinos. Durante los primeros años de la Intifada, los israelíes arrancaron más de 120000 olivos, según ellos sólo por razones de seguridad. Sami les dice a Sacco y a Saburo que están de suerte, que la noche anterior hubo un ataque de colonos israelíes contra algunas casas de palestinos. Una familia recibe con una taza de té a Sacco, se disponen

a dar testimonio del ataque sufrido. Después, Sami los lleva a la casa derribada de una anciana que fue desahuciada debido a que su hijo fue acusado de lanzar una bomba molotov. Sami tiene preparada otra parada para los periodistas: la casa de una familia que está de luto por el asesinato de un joven a manos de los colonos. Sacco reconoce ante sus lectores que está llegando a su límite de tragedias. Resulta que fueron dos los jóvenes asesinados. Le entregan una foto de los jóvenes muertos a Saburo, pero éste no la quiere, dice que es demasiado. Sacco se la queda.

13. **“Hermano por un día”** (pp. 72-76): Khaled es el nuevo amigo y mediador de Sacco. Han quedado de verse con Saburo para ir al campo de Balata, pero a medio camino se enteran de que el campo está cerrado. Deciden ir a Kalandia. En el camino discuten sobre las diferencias entre Occidente y Oriente Medio, en específico sobre el papel de la mujer y el sexo en sus respectivas sociedades. Sacco y Khaled no se ponen de acuerdo. Llegan a la casa de la familia de un amigo de Khaled. Ahí reciben a Sacco con gran amabilidad, le dan el sitio de honor ante la estufa. Platican. La madre del amigo de Khaled le dice a Sacco que está bien si es católico, pero que si fuera judío no lo toleraría. Sacco no puede dejar pasar esto y le explica a la señora que hay judíos que están en contra de la ocupación israelí. Ante las caras largas de sus anfitriones, Sacco tiene que aceptar que no está ahí para mediar por la paz. Su cómic, incluso, no sería posible en un entorno pacífico, carecería de todo interés.
14. **“¿Dónde está Saburo?”** (p. 77): Sacco se reencuentra por fin con Saburo. Éste le cuenta que vio cómo los soldados israelíes lanzaron gases lacrimógenos para dispersar a la muchedumbre en la casa de un sospechoso del campo uno. Le cuenta también que un palestino lo llevó a ver a un niño con una cabeza enorme, a manera de prueba de cómo los gases afectan los nacimientos. Sacco le pregunta si tomó alguna fotografía del niño. Saburo le dice, en un inglés rudimentario, que él muchas veces no quiere tomar fotos, pero que la gente insiste y él

termina tomándolas. Sacco confiesa, con cierta envidia, que le hubiera gustado ver todo lo que vio Saburo.

Capítulo Cuarto

15. “**Ansar III**” (pp. 81-92): Sacco está sorprendido por la cantidad de relatos de cárcel que ha escuchado en su viaje. Entiende que pasar por la cárcel es parte de la vida cotidiana palestina. Sacco recuerda cuando en Cisjordania un hombre le presentó a su numerosa familia, incluyendo a su pequeña hija llamada Ansar, como la cárcel más grande de Palestina. Sacco cuenta la experiencia de tres hombres en la cárcel de Ansar III. Fueron arrestados administrativamente, un eufemismo para ocultar la falta de razones legales. Todo lo que sufrieron estos tres no dista demasiado de una dinámica de campo de concentración (humillación y violencia, un balde para que treinta y cinco reclusos defequen). A los presos los meten en secciones que son, literalmente, jaulas (con muros de cemento y alambradas de hierro como techo). Como sea, los presos logran organizarse poco a poco. Crean el Comité del Té, que realiza tertulias con charlas sobre ecología, filosofía, Einstein, la desintegración de la URSS, el movimiento israelí por la paz, cursos de inglés y de hebreo. Le cuentan a Sacco historias como la de un profesor que coincidió en Ansar III con sus alumnos o del día que los reclusos se enteraron de la muerte de Abu Jihad (fundador, con Yasser Arafat, del grupo revolucionario Fateh). Cuando los reclusos decidieron rendirle honores a Abu Jihad, la administración de Ansar III se puso nerviosa. Enviaron tanques para dispersarlos. Aun en esas condiciones es posible encontrar momentos de empatía. Los ex reclusos le cuentan a Sacco que algunos soldados se ablandan y que incluso se sorprenden de las malas condiciones de los palestinos.

16. “**‘Presión moderada’. Primera parte**” (pp. 93-95): Campo de refugiados de Balata, Cisjordania. Sacco visita a Jabril, quiere que le cuente su interrogatorio de dos meses en la cárcel de Nablús, acusado de relacionarse con el Frente Popular para la Liberación de Palestina. Un hombre llamado Abu Akram llega a la mitad de la historia de Jabril. A él también lo han interrogado y golpeado. Sacco quiere detalles, entonces Abu Akram simula un violento interrogatorio con Sacco como víctima. Sacco consigue más historias, pero el resto no le resultan interesantes.
17. “**Un chiste palestino**” (p. 96): Una ficción. Tres agentes secretos (del Shin Bet, de la KGB y de la CIA) pasean por un bosque. Ven un conejito y deciden ver cuál de los tres logra atraparlo primero. El agente israelí, en vez de atrapar al conejo, se pone a golpear a un burro para que confiese ser el conejo.
18. “**Los duros y los muertos**” (pp. 97-101): Sacco conoce a una mujer que aguantó sin hablar dieciocho días en el centro de interrogatorios de Maskobia, en Jerusalén. Ella le cuenta su historia. Sacco se pregunta cuánto habría aguantado él mismo: no mucho, se responde. Sacco y un montón de periodistas siguen la marcha fúnebre de un palestino considerado mártir.
19. “**‘Presión moderada’. Segunda parte**” (pp. 102-113): Jerusalén. Sacco visita la casa de Ghassan, un hombre que fue arrestado cuatro semanas antes. Ghassan le cuenta a Sacco cómo unos soldados israelíes irrumpieron una noche en su casa, mientras dormía. Fue llevado a una prisión, donde fue retenido y torturado durante semanas hasta que su caso se resolvió. Un día simplemente lo soltaron.

Capítulo Quinto

20. “**Ramalá**” (pp. 117-125): Sacco pasa en taxi por Ramalá, Cisjordania. De repente, oye explosiones. Sale de ahí asustadísimo. Decide regresar otro

día a Ramalá en busca de acción, quiere que suceda algo peligroso. Ahí pasa Sacco sus sábados por la mañana. Los soldados entran a Ramalá. Aparece un palestino con un megáfono, lo acompañan jóvenes con banderas y pancartas. Los manifestantes queman llantas, vuelcan contenedores. Sacco comienza a sudar y a temer lo peor. Por un rato resiste las ganas de huir.

21. **“Chicago”** (p. 126): En un taxi, Sacco coincide con una mujer palestina que acaba de regresar de Chicago. Dice que no es un buen lugar para criar a sus hijos. Le advierte a Sacco que si es un periodista que dice la verdad no lo van a publicar, porque todos los que mandan en Estados Unidos son judíos.
22. **“Hacerse con la película”** (pp. 127-132): Hebrón, Cisjordania. El centro está cerrado. Sacco se encuentra con algunos palestinos que le cuentan de un ataque sucedido la noche anterior. Sacco quiere saber más, pero sólo consigue información de segunda mano. Aparecen más vecinos con más historias de odio y de venganza. Al día siguiente, los medios israelíes cuentan su propia versión de los hechos. Las historias no concuerdan.
23. **“Mujeres”** (pp. 133-136): Sacco tiene una cita con dos miembros de la Federación Palestina de Comités de Acción de las Mujeres. Le dicen que el Islam ofrece canales, en teoría, para que las mujeres exijan derechos. Pero los objetivos del movimiento por los derechos de las mujeres quedan en segundo plano junto a los objetivos generales del movimiento nacionalista palestino.
24. **“Hijab”** (pp. 137-140): El debate del *hijab*. Hay muchas posturas. Sacco entrevé presión social y familiar (paternal) detrás del aparente respeto a la tradición y el *Corán*. Aunque la violencia ha disminuido, una mujer le cuenta a Sacco cómo vio que una multitud apedreaba a una mujer cristiana por no llevar *hijab*. Otras mujeres desean llevar siempre el *hijab* por decisión propia. Sacco percibe un abismo respecto a las personas religiosas.

25. **“Aún así, uno de ellos”** (p. 141): Campo de Yabalia, Franja de Gaza. Un hombre ciego les pide a Sacco y a su mediador que lo disculpen por no poder ofrecerles nada, que ni siquiera él ha desayunado porque una de sus esposas está enferma y la otra ha ido a casa de sus padres. Supone que tendrá que conseguir otra esposa. Se ríen. Sacco remata el chiste diciéndole que si consigue casarse antes de la una tal vez logre almorzar. Ríen más.

Capítulo Sexto

26. **“Refugilandia”** (pp. 145-149): Campo de refugiados de Nuseirat, Franja de Gaza. Sacco visita este campo de refugiados con ayuda de la Agencia de las Naciones Unidas para la Ayuda de los Refugiados Palestinos (UNRWA, por sus siglas en inglés). En una van de la UNRWA, Sacco atraviesa calles espantosas, lodazales, charcos enormes con vehículos hundidos, llantas y basura por doquier. Las nubes anuncian que va a llover. La van se detiene a un paso de la torre de vigilancia de la base de las Fuerzas de Defensa Israelíes (FDI). La UNRWA le tiene preparada una visita a un centro de rehabilitación para niños sordos.
27. **“Estancias”** (pp. 150-158): Gaza es una de las zonas más miserables del planeta. Sus campos de refugiados no se comparan en nada con los de Cisjordania. Larry, un profesor estadounidense, es anfitrión de Sacco en la ciudad de Gaza. Larry y Sacco visitan en Nuseirat una casa sin piso, sólo arena. Ahí los reciben, como siempre en estos casos, un puñado de palestinos. Le cuentan historias de provocaciones israelíes. Le dicen que el fundamentalismo está a la alta. Un hombre llamado Ammar cuenta que su mujer necesita un trasplante, él lleva dos años sin trabajo. Es un hombre triste que quiere saber si podría encontrar trabajo en Occidente. Sacco lo ve difícil.

28. **“Ley”** (pp. 159-163): Larry y Sacco pasan la noche en esa estancia. Ammar parece más animado. Hacen una visita a la estancia de un abogado. El abogado suele defender muchachos inocentes que son torturados hasta que aceptan culpas propias o ajenas. Hay más personas en la estancia. Alguien le pregunta a Sacco si sirve de algo que vaya a Palestina a escribir sobre todo esto. Hablan de la presencia de los periodistas desde hace décadas. Al principio estaban felices de contar todo, pero nada mejoró. Los hombres quieren saber qué piensan los estadounidenses de sus tragedias.
29. **“Café solo”** (pp. 164-165): Sacco y Larry comen con Ammar. Larry se siente culpable por comer de los alimentos de un refugiado. Van a visitar al tío de Ammar. Sacco le pide a tío que le hable de 1948. Entonces los israelíes ya están bien armados. Los palestinos, por su parte, habían sido desarmados por los británicos diez años antes. Los palestinos pusieron su confianza en los ejércitos árabes. Antes de 1948, cuenta el tío, judíos y árabes vivían juntos, incluso recuerda que eran amigos.
30. **“Hijos del toque de queda”** (pp. 166-167): En la noche hay toque de queda. Ammar pregunta por qué a los occidentales no les gustan las familias grandes. Sacco explica que hay mucha gente que piensa que no es un buen mundo para traer más gente a él. Ibrahim, hermano de Ammar, hojea la guía de viaje de Sacco. Se ofende por una imagen de un palestino con un burro. Le pide a Sacco que diga lo que ha visto en Palestina, que hay mucho más que burros.
31. **“Tomates”** (pp. 168-174): Visitan el taller donde Ibrahim fabrica escritorios. Sacco le pide a Ibrahim y a Ammar que posen para la cámara como si estuvieran trabajando. Se marchan de ahí. En el camino encuentran algunas casas bonitas y grandes, muy distintas a la estancia de Ammar. Visitan la casa de un hombre que Sacco conoció en la estancia del abogado. Le cuenta cómo los palestinos deben pagar el doble que los israelíes para exportar productos. Los israelíes controlan el

agua y las exportaciones. Más relatos de infortunio en la casa de otro productor de tomates, frente a una mesa bien nutrida.

32. **“Un shekel hasta Gaza”** (pp. 175-176): Ammar acompaña a Sacco al taxi que lo llevará a la ciudad de Gaza, se ofrece a pagarlo. Sacco trata de impedirlo, pero Ammar insiste con decisión. El taxi abandona la podredumbre de Nuseirat.
33. **“Edward Said”** (p. 177): De vuelta en casa de Larry, Sacco toma una ducha (dice que nunca la olvidará), come, calienta sus manos junto a la estufa, platica con su anfitrión con una cobija sobre las piernas. Luego toma *Orientalismo*, de Edward Said, y se dispone a leer cómodamente antes de dormir.

Capítulo Séptimo

34. **“Yabalia”** (pp. 181-189): El granizo entra por el techo de la casa de Sameh, anfitrión y mediador de Sacco en Yabalia. Sameh trabaja como voluntario en un centro de rehabilitación. No hay calefacción en el campo de refugiados, los israelíes han cortado la luz a 65000 personas que viven en dos kilómetros cuadrados (la mayor densidad poblacional del planeta, siete personas por habitación). Sameh es un mediador e intérprete metódico. Sameh lleva a Sacco a ver y fotografiar los daños a la casa de una mujer. Para facilitar la pacificación, el primer ministro israelí Ariel Sharon mandó destruir casas para aislar sectores del campo. Sameh le ofrece ropa interior limpia a Sacco. Éste cree urgente establecer límites con su mediador.
35. **“Los chicos. Primera parte”** (pp. 190-194): Sacco y Sameh se reúnen con seis muchachos fuera de la clínica de la UNRWA, a unos cuantos metros de la torre de vigilancia de las fuerzas israelíes. Para no despertar sospechas, se dividen en dos grupos. Sacco y Sameh caminan con Mohammed y Husein, dos muchachos que participaron en el primer día

- de la Intifada. Los muchachos guían a Sacco y Sameh por los hechos y los lugares claves de aquel día de 1987.
36. **“Los chicos. Segunda parte”** (p. 195): Sentados a la mesa, los muchachos platican de la importancia de esos primeros días de Intifada. Antes pensaban que Israel y sus soldados eran todopoderosos, pero de repente descubrieron que les asustaban las piedras. Sacco les pregunta para qué arrojan piedras. Los palestinos saben que no sirve para hacer daño, pero sí para sacar algo que traen dentro. Otro afirma que ya es una costumbre. No les importa ir a la cárcel, consideran que ya están en prisión. De hecho, les avergonzaría no haber estado en prisión.
37. **“Los chicos. Tercera parte”** (pp. 196-201): Firas es un adolescente de quince años. Le cuenta a Sacco cómo fue reclutado por el Frente Popular para la Liberación de Palestina. El chico está convencido de que el proceso de paz sólo beneficia a Israel. No va a la escuela, sólo se dedica a las escaramuzas, sólo piensa en política. Sus padres lo apoyan completamente.
38. **“Los chicos. Cuarta parte”** (pp. 202-205): Rifat, un chico de diecisiete años, huía después de tirar piedras contra soldados israelíes. Se encontró con cuatro hombres vestidos como árabes que le dispararon. Lo dejaron morir en la calle, pero una ambulancia de la ONU le salvó la vida. Ahora sólo puede mover la pierna izquierda. Sacco recuerda una entrevista que tuvo con el director del programa de rehabilitación de la Young Men's Christian Association (YMCA) en Jerusalén oriental respecto al gran volumen de heridos de la Intifada. Rifat piensa que todo ha valido la pena, que sus compañeros lo respetan.
39. **“Minusválidos”** (pp. 206-207): Sameh y Sacco están en el centro de rehabilitación. Una mujer y su hijo con retraso mental entran. La mujer quiere encontrarle una escuela a su hijo. Sameh le dice que incluso la escuela para sordos no sería apropiada para el niño. No se puede planificar en un país paupérrimo. Sameh quiere desarrollar un programa de educación para minusválidos, pero no cuenta con permiso israelí para

hacerlo. Quisiera hacer un posgrado en Europa, pero sus ahorros están a punto de terminarse. No sabe qué pasará con él.

40. **“Rebobinar”** (pp. 208-213): Sameh y Sacco intentan atravesar las enlodadas calles de Yabalia bajo una lluvia torrencial. Mientras Sameh batalla al volante, Sacco se siente extasiado y satisfecho. Está en el agujero de la Intifada, un territorio de miseria que le da material valiosísimo para su cómic. Si por él fuera, querría que lloviera más. Llevan con ellos un video. Al fin llegan a la casa de unos amigos de Sameh. No quieren hablar, van directamente a ver el video: combates, heridos, sangre, tripas, brazos quebrados metódicamente, entrenamiento palestino, himnos, el entierro de un joven... Inicia el toque de queda y ellos están fuera de sus casas. Sameh y Sacco deciden irse a pie bajo la oscuridad absoluta. Sameh le da el video a Sacco, le dice que si los paran los soldados es mejor que él traiga el video.

Capítulo Octavo

41. **“Peregrinación”** (pp. 217-249): Sameh está listo para un nuevo día de visitas en Yabalia. Sacco recuerda cómo fue que Sameh se volvió su mediador. Visitan la tumba de Hatem Sissi, el primer muerto de la Intifada. Sameh le ha conseguido a Sacco una segunda entrevista con un anciano que fue expulsado de su pueblo y obligado a desplazarse a Gaza en 1948. “Los judíos nos bombardearon. Hasta las hormigas nos perseguían. El día que dejé mi tierra fue un día negro”, termina el anciano su testimonio (225). Como la entrevista con el anciano se ha extendido, tienen que cancelar una cita con un ex guerrillero de la OLP. Además, los han invitado a una fiesta. Después de la fiesta, pasan el resto de la noche con la familia de Sameh. Ahí, Sacco conoce a la sobrina de éste, una niña curiosa de diez años que lo bombardea con preguntas. Sacco se ha quedado fascinado con la vivacidad de la niña. Cuando se

van a dormir, Sacco le comenta a Sameh que le gustó cuando le preguntó a la niña qué estudiaría si va a una universidad y ella le contestó: “El extranjero” (230). Por la mañana sigue lloviendo. Se dirigen a Rafah, en la frontera con Egipto. Visitan a una mujer en un campo de refugiados. Ella les cuenta de un ataque reciente con gases lacrimógenos y de cómo perdió a dos hijos y a su esposo. Antes de que Sacco se marche, la mujer pregunta cómo la ayudará haber hablado con él. Sacco intenta dar una respuesta, pero titubea. Él mismo no lo sabe. Sameh y Sacco van a la frontera con Egipto. Una mujer habla a gritos con otra persona al otro lado de las vallas de la frontera. Israel y Egipto pactaron los límites, partieron Rafah en dos en 1977. Sacco y Sameh regresan a Gaza. Cuando pasan debajo de un arco con una leyenda que dice “Bienvenidos a Gaza”, Sameh dice “Bienvenidos al infierno” (248). Sameh le pregunta si volverá, Sacco le responde que lo intentará. Se despiden. Sacco toma un taxi a Jerusalén y comienza a pensar en tomar una ducha, en cambiarse de ropa interior, en dos chicas que están hospedadas en el hostel. Pero en el taxi viaja un muchacho que pasó dos años en Ansar III. Quiere contarle su historia en la hora y media de camino hasta Jerusalén.

Capítulo Noveno

42. “**Con otros ojos**” (pp. 253-259): Sacco se ofrece a dar un tour por Jerusalén a dos chicas de Tel Aviv. Ellas se preocupan por la seguridad de una de las puertas de la muralla. Se llaman Naomi y Paula. Se preocupan de que se note mucho que son israelíes. Sacco las lleva a la muralla que da al pueblo de Silwan, donde los colonos judíos acaban de robar las casas de familias palestinas. Una de las mujeres, Naomi, dice que la hermana de un amigo es colona. No aprueba la ocupación. Sacco cuenta por qué ha visitado Palestina e Israel. Ellas le dicen que debería ver también el otro punto de vista. Sacco argumenta ante su lector que lo

- único que ha oído durante la mayor parte de su vida es el punto de vista israelí. Sacco les propone a las chicas ir al mercado árabe. Paula acepta ir, Naomi no, ya que teme ser apuñalada.
43. **“Tel Aviv”** (pp. 260-264): Sacco visita a Naomi y Paula en Tel Aviv. Ya necesitaba descansar. Con ellas se da el lujo de platicar de Woody Allen. Naomi y Paula son hijas de sionistas y pioneros. Temen el nacionalismo árabe. Discuten sobre asentamientos y líderes. Jerusalén es la razón de que los judíos volvieran a esta zona del planeta. Naomi cree que los territorios ocupados están mejor ahora. Sacco dice que eso es mentira, que los palestinos son subyugados, mano de obra barata para Israel, que la viabilidad económica no debería ser condición para la creación de un Estado y que Israel depende del dinero estadounidense. Naomi dice que hubo una guerra, ganaron, los territorios son de ellos. Dice Naomi que están hartos de hablar de estos temas, que quieren vivir sus vidas comunes.
44. **“Un feliz encuentro”** (pp. 265-267): Nablús, Cisjordania. Sacco se encuentra casualmente con Jabril. Platican durante unos minutos, hasta que se oyen balazos y se lanzan piedras contra un autobús de colonos. Vuelan granadas, gases lacrimógenos. Jabril y Sacco se despiden con tristeza.
45. **“Azúcar”** (p. 268): Sacco habla de amor con una enfermera palestina que tiene un romance prohibido con un australiano. La madre de la enfermera sirve el té con un exceso de azúcar. Es tanta azúcar que ya no se disuelve.
46. **“Nablús”** (pp. 270-273): En el mercado callejero hay un gentío. El hombre que vende jugo de naranja saluda a Sacco, pero en ese momento los soldados israelíes aparecen y, agresivos, se van sobre un vendedor de fruta, primero, y luego contra el vendedor de jugos. Hay golpes. La noche anterior asesinaron a tres israelíes. Necesitan un chivo expiatorio. Esta vez la mala suerte le toca al vendedor de casetes. Sacco se larga a Jenín, Cisjordania.

47. **“Control de carretera”** (pp. 274-275): Sacco comparte taxi con una madre que carga a un bebé llorón y un tipo que quiere practicar su inglés. Sacco siente claustrofobia en el taxi. Los autos no avanzan. Hay embotellamiento a causa de un control de carretera que busca a unos asesinos.
48. **“Jenín”** (pp. 286-278): Sacco pierde su cita en Jenín. Se pone a deambular. Platica con un viejo profesor acerca de la cultura y los líderes árabes. El profesor es pesimista. Otro hombre, más optimista, cree que hay esperanza, que los líderes árabes los ayudarán. El profesor no lo cree. Él piensa que la violencia seguirá, que nada cambiará realmente.
49. **“Un niño bajo la lluvia”** (pp. 279-285): Sacco conoce en Jerusalén a un estudiante de Oxford amante de las religiones: realiza las estaciones del viacrucis con los franciscanos, hace oraciones vespertinas con los armenios ortodoxos, les miente a los *hasidim* (una rama del judaísmo ortodoxo) para que lo inviten al sabbat, sueña con besar el anillo del arzobispo de Canterbury. Sacco y él coinciden en Belén, Cisjordania, en Nochebuena. Ambos salen de ahí satisfechos. “Nadie que sepa qué ha venido a buscar [a Tierra Santa o Palestina] se va con las manos vacías...”(280). En un autobús rumbo a El Cairo, por ejemplo, Sacco conoce a una señora judía neoyorquina que ha encontrado lo que buscaba. Pasó tres semanas como voluntaria y se va maravillada de Israel. Ella simplemente desea la paz, pero la paz, nota Sacco, “también puede significar cosas diferentes, y cuantos la imaginan no la describen de la misma manera” (281). Sacco recuerda que a poco tiempo de llegar a Jerusalén platicó con un palestino, un israelí y dos estadounidenses que trabajaban como prensa para una ONG. No se pudieron poner de acuerdo sobre una solución al conflicto. El israelí señaló que el problema es el racismo de los dos pueblos. Un mes después de esto, en Jerusalén, Sacco vio a un grupo de soldados parar a un adolescente palestino de doce años. Llovía y los soldados, resguardados bajo un toldo, obligaron al chico a quitarse el *keffiyeh* y quedarse parado bajo la lluvia. “Un niño

bajo la lluvia... ¿Y en qué estará pensando? [...] ¿Qué le pasa a una persona cuando cree no tener ningún poder?" (283), se pregunta Sacco. De vuelta en el autobús rumbo a Egipto, al entrar a Gaza, el chofer se pierde. De repente se encuentran en un campo de refugiados palestinos. Aparecen niños que toman posiciones para apedrear. El chofer logra dar la vuelta. Pide orientación en un puesto armado israelí para poder llegar a su destino.

FUENTES

AUDIOVISUALES

- “Deaths-Head Revisited”. En *La dimensión desconocida* [*The Twilight Zone*]. Dir. Don Medford. Act. Joseph Schildkraut, Oscar Beregi Jr., Kaaren Verne. Estados Unidos: Cayuga Productions, Columbia Broadcasting System (CBS), 1961.
- 1984 [*Nineteen Eighty-Four*]. Dir. Michael Radford. Act. John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton. Reino Unido: Umbrella-Rosenblun Films Production, Virgin Benelux, Virgin Schallplatten, Virgin, 1984.
- Alemania, año cero* [*Germania anno zero*]. Dir. Roberto Rossellini. Act. Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze. Italia, Francia, Alemania: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique, Deutsche Film, 1948.
- Art School Confidential*. Dir. Terry Zwigoff. Act. Max Minghella, Sophia Myles, John Malkovich. Estados Unidos: United Artists, Mr. Mudd Productions, 2006.
- Artist Talk: Joe Sacco*. Act. Joe Sacco. Estados Unidos: Walker Art Center, 2007: disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=g4fug0PjBsI>
- Bellísima* [*Bellissima*]. Dir. Luchino Visconti. Act. Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella. Italia: CEI Incom, 1952.
- Breaking and Entering*. Dir. Ann Schaetzel. Act. Ann Schaetzel. Estados Unidos: Ann Schaetzel, 1980.

- Crónica de un verano* [*Chronique d'un été (Paris 1960)*]. Dir. Edgar Morin, Jean Rouch. Act. Edgar Morin, Jean Rouch, Marceline Loridan Ivens, Marilù Parolini. Francia: Argos Films, 1961.
- Crumb*. Dir. Terry Zwigoff. Act. Robert Crumb. Estados Unidos: Superior Pictures, 1994.
- Dos o tres cosas que sé de ella* [*2 ou 3 choses que je sais d'elle*]. Dir. Jean-Luc Godard. Act. Marina Vlady, Joseph Gehrard, Anny Duperey. Francia: Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse, Parc Film, 1967.
- El año pasado en Marienbad* [*L'année dernière à Marienbad*]. Dir. Alain Resnais. Act. Delphine Seyring, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff. Francia, Italia: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, Precitel, Como Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz, 1961.
- El estornudo de Fred Ott* [*Fred Ott's Sneeze*]. Dir. William K.L. Dickson. Act. Fred Ott. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1894.
- El extraño* [*The Stranger*]. Dir. Orson Welles. Act. Edward G. Robinson, Loretta Young, Orson Welles. EUA: RKO Radio Pictures, 1946.
- El limpiabotas* [*Sciucià*]. Dir. Vittorio De Sica. Act. Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Annielo Mele. Italia: Societa Cooperativa Alfa Cinematografica, 1946.
- El resplandor* [*The Shining*]. Dir. Stanley Kubrick. Act. Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., Hawk Films, Peregrine, 1980.
- El tercer hombre* [*The Third Man*]. Dir. Carol Reed. Act. Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles. Reino Unido: British Lion Films, 1949.
- El triunfo de la voluntad* [*Triumph des Willens*]. Dir. Leni Riefenstahl. Act. Adolf Hitler, Hermann Göring, Max Amann. Alemania: Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935.
- Esplendor americano* [*American Splendor*]. Dir. Shari Springer Berman, Robert Pulcini. Act. Paul Giamatti, Shari Springer Berman, Harvey Pekar. Estados Unidos: Good Machine, Dark Horse Entertainment, 2003.
- Fireworks*. Dir. Kenneth Anger. Act. Kenneth Anger, Gordon Gray, Bill Seltzer. Estados Unidos: Kenneth Anger, 1947.
- Fuses*. Dir. Carolee Schneemann. Act. Carolee Schneemann, James Teney. Estados Unidos: Carolee Schneemann, 1967.
- Ghost World*. Dir. Terry Zwigoff. Act. Thora Birch, Scarlett Johansson, Steve Buscemi. Estados Unidos: Granada Film, Jersey Shore, Capitol Films, Mr. Mudd Productions, 2001.
- Grizzly Man*. Dir. Werner Herzog. Act. Timothy Treadwell, Amie Huguenard, Werner Herzog. EUA: Lions Gate Films, Discovery Docs, Real Big Production, 2005.
- Hadashi no Gen* [*Barefoot Gen*]. Dir. Mori Masaki. Act. Issei Miyazaki, Catherine Battistone, Yoshie Shimamura. Japón: Mad House, Gen Productions, 1983.
- Hiroshima mi amor* [*Hiroshima mon amour*]. Dir. Alain Resnais. Act. Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas. Francia, Japón: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment, 1959.

- Histoire(s) du cinéma*. Dir. Jean-Luc Godard. Act. Juliette Binoche, Julie Delpy, Anne-Marie Miéville. Francia, Suiza: Canal+, La Sept, France 3, 1988-1998.
- Holocausto* [*Holocaust*]. Dir. Marvin J. Chomsky. Act. James Woods, Meryl Streep, Michael Moriarty. Estados Unidos: National Broadcasting Company (NBC), 1978.
- In Search of Our Fathers*. Dir. Marco Williams. Estados Unidos: Marco Williams, 1992.
- Intimate Stranger*. Dir. Alan Berliner. Act. Joseph Cassuto. Estados Unidos: Alan Berliner, 1991.
- Joyce at 34*. Dir. Joyce Chopra (con Claudia Weill). Act. Joyce Chopra. Estados Unidos: Phoenix Films, 1972.
- L'Heure exquise*. Dir. René Allio. Act. Paul Allio, Pierre Allio, René Allio. Francia: Centre Méditerranéen de Création Cinématographique, Institut National de l'Audiovisuel, Laura Productions, S.E.R.D.D.A.V., 1981.
- La calle* [*La strada*]. Dir. Federico Fellini. Act. Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart. Italia: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954.
- La Jetée*. Dir. Chris Marker. Act. Étienne Becker, Jean Négroni, Hélène Chatelain. Francia: Argos Films, 1962.
- La tierra tiembla* [*La terra trema*]. Dir. Luchino Visconti. Act. Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Antonio Arcidiacono. Italia: Universal Film, 1948.
- Ladrón de bicicletas* [*Ladri di biciclette*]. Dir. Vittorio De Sica. Act. Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell. Italia: Produzioni De Sica, 1948.
- Les années déclin*. Dir. Raymond Depardon. Act. Raymond Depardon. Francia: Double D Copyright Films, Centre National de la Photographie, 1983.
- Les Lieux d'une fugue*. Dir. Georges Perec. Act. Marcel Cuvelier. Francia: Georges Perec, 1978.
- Los amos locos* [*Les maîtres fous*]. Dir. Jean Rouch. Francia: Les Films de la Pléiade, 1955.
- Los inútiles* [*I Vitelloni*]. Dir. Federico Fellini. Act. Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Franco Interlenghi. Italia, Francia: Cité Films, Peg-Films, 1953.
- Los niños de la bomba atómica de Hiroshima* [*Genbaku no ko*]. Dir. Kaneto Shindô. Act. Nobuko Otowa, Osamu Takizawa, Masao Shimizu. Japón: Kindai Eiga Kyokai, Mingei, 1952.
- Matrix* [*The Matrix*]. Dir. Lana Wachowski y Andy Wachowski. Act. Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Laurence Fishburne. Estados Unidos, Australia: Village Roadshow Pictures, Groucho II Film, Partnership, Silver Pictures, 1999.
- Milagro en Milán* [*Miracolo a Milano*]. Dir. Vittorio De Sica. Emma Gramatica, Francesco Golisano, Paolo Stoppa. Italia: Produzione De Sica, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, 1951.
- Mosso Mosso* (*Jean Rouch comme si...*). Dir. Jean-André Fieschi, Jean Rouch. Act. Jean Rouch. Francia: AMIP (Audiovisuel Multimedia International Productions), 1998.
- Mujeres heroicas* [*Ostatni etap*]. Dir. Wanda Jakubowska. Act. Tatjana Gorecka, Antonina Gordon-Górecka, Barbara Drapinska. Polonia: P. P. Film Polski, 1948.

- Noche y niebla* [*Nuit et brouillard*]. Dir. Alain Resnais. Act. Michel Bouquet (Narrador). Francia: Argos Films, 1955.
- nostalgia*. Dir. Hollis Frampton. Act. Michael Snow. Estados Unidos: Hollis Frampton, 1971.
- Obsesión* [*Ossessione*]. Dir. Luchino Visconti. Act. Clara Calamai, Massimo Girotti, Dhia Cristiani. Italia: Industrie Cinematografiche Italiane, 1942.
- Paisà*. Dir. Roberto Rossellini. Act. Carmela Sazio, Gar Moore, William Tubbs. Italia: Organizzazione Film Internazionali, Foreign Film Productions, 1946.
- Persépolis* [*Persepolis*]. Dir. Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi. Act. Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Danielle Darrieux. Francia, Estados Unidos: 2.4.7. Films, France 3 Cinéma, The Kennedy/Marshall Company, 2007.
- Rebelde sin causa* [*Rebel Without a Cause*]. Dir. Nicholas Ray. Act. James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo. Estados Unidos: Warner Bros., 1955.
- Relámpago sobre el agua* [*Lightning Over Water*]. Dir. Nicholas Ray, Wim Wenders. Act. Nicholas Ray, Wim Wenders, Gerry Bamman. Suecia, Alemania Occidental: Road Movies Filmproduktion, Viking Film, Wim Wenders Productions, Wim Wenders Stiftung, 1981.
- Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Dir. Jonas Mekas. Act. Act. Jonas Mekas, Peter Kubelka, Annette Michelson. Reino Unido, Alemania Occidental: Vaughan Films, 1972.
- Roma, ciudad abierta* [*Roma, città aperta*]. Dir. Roberto Rossellini. Act. Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero. Italia: Excelsa Film, 1945.
- Sartre par lui-même*. Dir. Alexandre Astruc, Michel Contat y Guy Ségismann. Act. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, François Périer. Francia: Institut National de l'Audiovisuel, Sodaperaga Productions, 1976.
- Shoah*. Dir. Claude Lanzmann. Act. Simon Srebnik, Michael Podchlebnik, Motke Zaidl. Francia: Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française, 1985.
- Sincerity*. Dir. Stan Brakhage. Estados Unidos: Stan Brakhage, 1973.
- Singing in the Dark*. Dir. Max Nosseck. Act. Moyshe Oysher, Phyllis Hill, Joey Adams. Estados Unidos: A. N. O. Productions, 1956.
- Testament*. Dir. James Broughton. Act. James Broughton. Estados Unidos: Farallone Films, 1974.
- The Diary of Anne Frank*. Dir. George Stevens. Act. Millie Perkins, Shelley Winters, Joseph Schildkraut. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, George Stevens Productions, 1959.
- The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*. Dir. Suetō Ito, Chōzō Obata, Dairokuro Okuyama, Sadao Yamanaka. Japón, Estados Unidos: Nippon Eiga-sha, U. S. General Headquarters, 1946.
- Umberto D.* Dir. Vittorio De Sica. Act. Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari. Italia: Rizzoli Film, Produzioni Films Vittorio De Sica, Amato Film, 1952.
- Un film (autportrait)*. Dir. Marcel Hanoun. Act. Laura Duke Condominas, Daria Fraïn, Virgine Guinel. Francia: Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques, Marcel Hanoun, 1985.

- Vals con Bashir* [*Vals Im Bashir*]. Dir. Ari Folman. Act. Ari Folman, Ori Sivan, Ronny Dayag. Israel, Francia, Alemania, Estados Unidos, Finlandia, Suiza, Bélgica, Australia: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte France, ITVS, Noga Communication - Channel 8, New Israeli Foundation for Cinema and Television, Medienboard Berlin-Brandenburg, Israel Film Fund, Hot Telecommunication, YLE Teema, Télévision Suisse-Romande, Radio Télévision Belge Francophone, Special Broadcasting Service, 2008.
- Vértigo* [*Vertigo*]. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958.
- Viaje a Italia* [*Viaggio in Italia*]. Dir. Roberto Rossellini. Act. Ingrid Bergman, George Sanders, Maria Mauban. Italia, Francia: Italia Film, Junior Film, Sveva Film, Les Films Ariane, Francinex, Société Générale de Cinématographie, 1954.
- Walden (Diaries, Notes and Sketches)*. Dir. Jonas Mekas. Act. Timothy Leary, Andy Warhol, Allen Ginsberg. Estados Unidos: Jonas Mekas, 1969.
- Window Water Baby Moving*. Dir. Stan Brakhage. Act. Jane Brakhage, Myrrena Brakhage, Stan Brakhage. Estados Unidos: Stan Brakhage, 1959.

BIBLIOGRÁFICAS

- Agustí Farré, Anna Agustí. "Autobiografía y autoficción". *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 6 (2006).
- Alberca, Manuel. "Umbral o la ambigüedad autobiográfica". *CLAC. Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50 (2002).
- Altuna, Horacio. "Horacio Altuna: 'En España, lo políticamente correcto empieza a teñirlo todo' ". *Jot Down*, entrevista Iván Galeano (marzo, 2014). <http://www.jotdown.es/2014/03/horacio-altuna-en-espana-lo-politicamente-correcto-empieza-a-tenirlo-todo>.
- Angelou, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. New York: Ballantine Books, 2009.
- Ankersmit, F. R. *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Apostolidès, Jean-Marie. *The Metamorphoses of Tintin: or Tintin for Adults*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.
- Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- Associated Press. "3 Arrested After Protest at Smithsonian Enola Gay Exhibition". *Los Angeles Times* (3 de julio, 1995). http://articles.latimes.com/1995-07-03/news/mn-19893_1_enola-gay.
- Ballard, J. G. *La exhibición de las atrocidades*. Barcelona: EDHASA, 1981.
- Barbieri, Danielle. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Barnum, P. T. *The Life of P. T. Barnum, Written by Himself*. Cincinnati: Tadelique and Company, 2014.
- Barrios de Chungara, Domitila, y Moema Viezzer. "Si me permiten hablar...". *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1977.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Bartra, Armando. "Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumulturaria. Globos globales: 1980-2000". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 1, núm. 1.4 (diciembre, 2001). http://www.rlesh.110mb.com/04/04_bartra.html.
- Bartra, Roger. *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2007.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. *Sobre el concepto de historia*, en *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2008.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIII, núm. 25 (primer semestre, 1987).
- Biko, Steve. *The Testimony of Steve Biko*. Londres: Maurice Temple Smith, 1978.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Ciudad de México: Planeta, 2008.
- Blackbeard, Bill, y Martin Williams. "Introduction: The Comic Treasures of the American Newspaper Page". En *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*, editado por Bill Blackbeard y Martin Williams. Washington: Smithsonian Institution Press, Harry N. Abrams, 1977.
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Braunstein, Néstor. *Memoria y Espanto o El recuerdo de infancia*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2008.
- Bredeloft, Thomas A. "Style, Voice, and Authorship in Harvey Pekar's (Auto)Graphical Comics". *College Literature* 38, núm. 3: Visual Literature (verano, 2011).
- Brody, Richard. "The Extraordinary 'Chronicle of a Summer' ". *The New Yorker* (21 de febrero, 2013). <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer>
- Brooks Adams, Henry. *The Education of Henry Adams*. Radford: Virginia: Wilder Publications, 2009.
- Brossard, Nicole. *À tout regard*. Montreal: Bibliothèque Québécoise, 1995.
- _____. *Intimate Journal*. Liverpool: Mercury Press, 2004.
- _____. *Mauve Desert*. Toronto: Coach House Books, 2002.
- Bruckner, Karl. *Sadako quiere vivir*. Madrid: Anaya, 1968.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Butler, Judith. "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*". *Yale French Studies* 72: Simone de Beauvoir: Witness to a Century (1986).

- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.
- Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002.
- Campbell, Eddie. "El Manifiesto de la Novela Gráfica". *68 Revoluciones* (2007). <http://68revoluciones.com/?p=450>.
- Capote, Truman. *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Cardano, Gerolamo. *Mi vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Carney, Sean. "The Tides of History: Alan Moore's Historiographic Vision". *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 2, núm. 2 (invierno, 2006). http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/carney
- Cellini, Benvenuto. *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Coerr, Eleanor. *Sadako y las mil grullas de papel*. Ciudad de México: Everest, 1996.
- Coma, Javier. "Con nombre propio: el 'cómic-book' ". *El País Semanal* 553 (*La historia de los cómics en 25 capítulos: 1. Clásicos y modernos*) (15 de noviembre, 1987).
- Coppin, Lisa. "Looking Inside Out. The Vision as Particular Gaze in *From Hell* (Alan Moore & Eddie Campbell)". *Image & Narrative* 3, núm. 1 (enero, 2003). <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/lisacoppin.htm>
- Corley, Edwin. *The Jesus Factor*. Madison: Madison Books, 1984.
- Cosgrove, Ben. "Behind the Picture: The Liberation of Buchenwald, April 1945". *Life.com*. <http://life.time.com/history/buchenwald-photos-from-the-liberation-of-the-camp-april-1945>
- Covich, Anna-Maria R. "Alter/Ego: Superhero Comic Book Readers, Gender and Identities". Tesis de Maestría en Estudios de Género, University of Canterbury, 2012.
- De Bellis, Jack. "Visions and Revisions: Truman Capote's 'In Cold Blood' ". *Journal of Modern Literature* 7, núm. 3 (septiembre, 1979).
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. Ciudad de México, Guadalajara: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- De Montaigne, Michel. *Ensayos (selección)*. Madrid: RIALP, 2015.
- De Orellana, Margarita, comp. *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s/a).
- De Toro, Arturo. "Meta-autobiografía" / "Autobiografía transversal" postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: Alain Robbe-Gillet, Serge Doubrovsky, Assia Djebar, Abdelkebir Khatibi y Margarita Mateo (conferencia mecanuscrita, s. f.).
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2004.

- Delgado Aburto, Leonel. "Cartografías del yo. Escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica, del modernismo al testimonio". Tesis de Doctorado en Filosofía, University of Pittsburgh, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Dirks, Nicholas. "Is Viceversa? Historical Anthropologies and Anthropological Histories". En *The Historic Turn in the Human Sciences*, editado por Terrence J. McDonald. Ann Arbor: University of Michigan, 1996.
- Djebbar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. París: Albin Michel, 1999.
- Dong, Lan. "Thinly Disguised (Autobio)Graphical Stories: Will Eisner's *Life, in Pictures*". *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 29, núm. 2 (2011).
- Dorfman, Ariel, y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masa y colonialismo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005.
- Dosse, Françoise. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. París: Gallimard Education, 2001.
- Duras, Marguerite. *El amante*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ciudad de México: Tusquets, 2009.
- _____. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1982.
- Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial, 1988.
- _____. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial, 1998.
- Elias, Willem. *Signs of the Time*. Atlanta: Rodopi, 1997.
- Ferraris, Maurizio. *La imaginación*. Madrid: Visor, 1996.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Finigan, Theo. "'Into the Memory Hole': Totalitarianism and *Mal d'Archive* in *Nineteen Eighty-Four* and *The Handmaid's Tale*". *Science Fiction Studies* 38, núm. 3 (noviembre, 2011).
- Flores Velasco, Jorge. "El sonido en la puesta en escena documental". Tesis de Maestría en Cine Documental, Fundación Universidad del Cine, s. a.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005.
- Frank, Anne. *Diario*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Franklin, Benjamin. *The Autobiography of Benjamin Franklin*. Mineola, New York: Dover Publications, 1996.
- Fregoso, Jorge. *La narrativa léxico-pictográfica. Guía para el análisis y la producción de historietas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005.
- Fresnault-Daruelle, Pierre. *La Bande dessinée: essai d'analyse sémiotique* (París: Hachette, 1972).
- Galiano, Iván, ed. *Jot Down 100: Cómic*. Sevilla: Jot Down Books, 2014.
- Gallo, Miguel Ángel. *Los Comics (un enfoque sociológico)*. Ciudad de México: Quinto Sol, s.f.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Gaudreault, André, y Francis Jost. *Le Récit cinématographique*. París: Nathan, 1990.

- Gibbon, Edward. *Memoirs of My Life*. New York: Penguin, 2006.
- Gill, Jo. "Anne Sexton and Confessional Poetics". *The Review of English Studies* 55, núm. 220 (junio, 2004).
- Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas, Tomo III – Autobiografía, Teatro*. Ciudad de México: Aguilar, 1951.
- Goldknopf, David. "The Confessional Increment: A New Look at the I-Narrator". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, núm. 1 (otoño, 1969).
- González de la Aleja y Barcelona, Manuel. "Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote, y otras historias". *Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 7, núms. 1 y 2 (junio-noviembre, 1985).
- Gravett, Paul. "A Comic Turn". *Bookseller* (8 de noviembre, 2008).
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Jackson: University of Mississippi Press, 2007.
- Gross, Joe. "Drawn Out: The 50 Best Non-Superhero Graphic Novels". *Rolling Stone* (mayo, 2014). <http://www.rollingstone.com/culture/lists/drawn-out-the-50-best-non-superhero-graphic-novels-20140505>
- Gubern, Román, y Luis Gasca. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat, 1974.
- Guerra, Diego. "Las mejores novelas gráficas de la historia". *68 Revoluciones* (19 de abril, 2015). <http://www.68revoluciones.com/?p=148>
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "El papel de la narración en los géneros narrativos". *Historia y Grafía* 32 (2009).
- Hajdu, David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How it Changed America*. New York: Picador, 2009.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Hartog, Françoise. *Evidencia de la historia. Lo que ven los historiadores*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- _____. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Hayslip, Le Ly. *When Heaven and Earth Changed Places: A Vietnamese Woman's Journey From War to Peace*. New York: Plume, 1990.
- Hazlitt, William. *Liber Amoris, Or, the New Pygmalion*. Lenox, Massachusetts: Hard Press Publishing, 2013.
- Hein, Laura, y Mark Selden. "Fifty Years after the Bomb: Commemoration, Censorship and Conflict". *Economic and Political Weekly* 32, núm. 32 (9-15 de agosto, 1997).
- Heller, Agnes. *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Herner, Irene. *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Imagen, 1979.

- Herrera Zamudio, Luz Elena. "La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna. Tesis de Doctorado en Historia del Cine, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- Hershey, John. "Hiroshima". *The New Yorker* (agosto, 1946).
- Heusch, Luc D. *Cine y ciencias sociales*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1988).
- Hirsch, Joshua. "István Szabó: Problems in the Narration of Holocaust Memory". *Journal of Film and Video* 51, núm. 1 (primavera, 1999).
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29, núm. 1 (primavera, 2008).
- _____. *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Hogan, Michael J. "The Enola Gay Controversy: History, Memory, and the Politics of Representation". En *Hiroshima in History & Memory*, editado por Michael J. Hogan. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hong, Christine. "Flashforward Democracy: American Exceptionalism and the Atomic Bomb in *Barefoot Gen*". *Comparative Literature Studies* 46, núm. 1 (2009).
- Hugo, Víctor. *Nuestra Señora de París*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Huska, Melanie. "Image and Text in Service of the Nation. Historically Themed Comic Books as Civic Education in 1980s Mexico". En *Comics as History, Comics as Literature. Roles of the Comic Book in Scholarship, Society, and Entertainment*, editado por Annessa Ann Babic. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- Ibarra, Ana Carolina. "Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes". En *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la historia*, coordinado por Maya Aguiluz Ibarra y Gilda Waldman M. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Ibuse, Masuji. *Black Rain*. New York: Kondansha America, 2012.
- Jameson, Fredric. "Historicism in *The Shining*". *Social Text* 4 (1981). <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html>
- Japan Daily Press*. "A-bomb manga 'Barefoot Gen' removed from Osaka school libraries". *Japan Daily Press*. <http://japandailypress.com/a-bomb-manga-barefoot-gen-removed-from-osaka-school-libraries-2146167>
- Jelin, Elizabeth. "La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina". En *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, de Carlos H. Acuña y otros. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995.
- Jerónimo, Saúl, y María Luna. "El objeto de estudio de la historiografía crítica"- En *Memoria del Coloquio Objetos del Conocimiento en Ciencias Humanas*, coordinado por Martha Ortega Soto y Carmen Imelda Valdez Vega. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2001.

- Jorroto López, Elena. "La mirada social del documental autobiográfico en español". Tesis de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, 2012.
- Jost, Francis. *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- Jouvé, Héctor. "La guerrilla del Che en Salta, 40 años después. Segunda Parte: Tiempo de cárcel y reflexiones posteriores". *El Interpretador. Literatura, arte, pensamiento* 15 (junio, 2005).
- Jungk, Robert. *Brighter than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists*. Boston: Mariner Books, 1970.
- Kamola, Isaac. "Violence in the Age of Its Graphic Reproduction: Joe Sacco and the Craft of Comic Book Journalism". Documento presentado en la reunión de la International Studies Association, New York, 2009.
- Keyssar, Helene. "The Toil of Thought: On Several Nonfiction Films by Women". En *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, editado por Charles Warren. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1996.
- Khatibi, Abdelkebir. *La Mémoire tatouée*. Rabat: Okad, 1990.
- _____. *Love in Two Languages*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Knight, Stephen. *Jack the Ripper: The Final Solution*. Chicago: Chicago Review Press, 1986.
- Kogon, Eugen. *Theory and Practice of Hell: The German Concentration Camps and the System Behind Them*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Konaka, Yotaro. "Japanese Atomic-Bomb Literature". *World Literature Today* 62, núm. 3: Contemporary Japanese Literature (verano, 1988).
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Koyama-Richard, Brigitte. *Mil años de manga*. Barcelona: Electa, 2008.
- Kristeva, Julia. "Foreign Body". *Transition* 59, entrevista Scott L. Malcomson (1993).
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- _____. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Kunzle, David. *History of the Comic Strip, Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Ledo, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Leiris, Michel. *Edad de hombre, precedido de "La literatura considerada como una tauromaquia"*. Pamplona: Laetoli, 2006.
- _____. *La regla del juego. Tachaduras, I*. Barcelona: Días Contados, 2014.

- Lejeune, Philippe. "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". En *Cineastas frente al espejo*, editado por Gregorio Martín Gutiérrez. Madrid: T&B Editores, 2008.
- _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Lenyel, Olga. *Five Chimneys: The Story of Auschwitz*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1995.
- Lindeperg, Sylvie. "Night and Fog. Inventing a Perspective". En *Cinema & the Shoah. An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*, editado por Jean-Michel Frodon. New York: State University of New York Press, 2010.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ciudad de México: Era, 1966.
- Maclear, Kyo. "The Limits of Vision: Hiroshima Mon Amour and the Subversion of Representation". En *Witness and Memory. The Discourse of Trauma*, editado por Ana Douglass y Thomas A. Vogle. New York: Routledge, 2003.
- Malcom X y Alex Haley. *The Autobiography of Malcom X: As Told to Alex Haley*. New York: Ballantine Books, 1987.
- Mariás, Javier. *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Marlan, Dawn, y Neda Ulaby. "New Confessionals". *Chicago Review* 44, núm. 2 (1998).
- Marschall, Richard. "Origen y desarrollo de la serie en tiras diarias". En *Historia de los cómics, Vol. 1. Los clásicos norteamericanos*, dirigido por Javier Coma. Barcelona: Toutain Editor, 1982.
- Masson, Pierre. *Lire la bande dessinée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- Mateo, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Mathabane, Mark. *Kaffir Boy: The True Story of a Black Youth's Coming of Age in Apartheid South Africa*. New York: New American Library, 1995.
- Melero Domingo, Javier. "Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 18, núm. 2 (2012).
- Merino, Ana. "Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in MAUS". *Transatlantica. Revue d'Études Américaines* 1 (2010).
- Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol y Chicago: Intellect Books, University of Chicago Press, 2007.
- Miller, Nancy K. "Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, núm. 1 (1994), 4.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Mora, Édgar Adrián. "El navegante de la eternidad: vagar solitario del héroe colectivo". Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- _____. *Continuum. Una novela sobre Héctor G. Oesterheld*. Guadalajara: Paraíso Perdido, 2015.
- Morris, Janice. "Of Mice and Men: Collaboration, Postmemory and Working through in Art Spiegelman's *Maus: A Survivor's Tale*". En *Graphic History:*

- Essays on Graphic Novels And/As History*, editado por Richard Iadonisi. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Mosser, Jason. "What's Gonzo About Gonzo Journalism?". *Literary Journalism Studies* 4, núm. 1 (primavera, 2012).
- Muir, Bob. "Barefoot Gen Draws Criticism for Use in Hiroshima Schools". *Japanator* (24 de julio, 2012). <http://www.japanator.com/barefoot-gen-draws-criticism-for-use-in-hiroshima-schools-24234.phtml>
- Muñoz Molina, Antonio. "In memórium, Harvey Pekar". *El País* (24 de julio, 2010). http://elpais.com/diario/2010/07/24/babelia/1279930337_850215.html
- Nagai, Takashi. *The Bells of Nagasaki: A Message of Hope from a Witness, a Doctor*. New York: Kondansha America, 1984.
- Nakazawa, Keiji. "Barefoot Gen, the Atomic Bomb and I: the Hiroshima Legacy". *Japan Focus: The Asia-Pacific Journal*, entrevista Asai Motofumi (20 de enero, 2008). <http://www.japanfocus.org/-Nakazawa-Keiji/2638>.
- _____. "Interview". *The Comics Journal* 256, entrevista Alan Gleason (octubre, 2003). <http://www.tcj.com/keiji-nakazawa-interview>.
- _____. *Hiroshima: The Autobiography of Barefoot Gen*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- Newman, John Henry. *Apologia pro Vita Sua. Historia de mis ideas religiosas*. Madrid: Encuentro, 2011.
- Nicholson, W. G. "Teaching the New Journalism". *The English Journal* 65, núm. 3 (marzo, 1976).
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*". *Representations* 26 (primavera, 1989).
- Norfolk, Lawrence. *El rinoceronte del Papa*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Nornes, Abé Mark. *Japanese Documentary Film. The Meiji Era Through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Orwell, George. 1984. Londres: Arcturus Publishing Limited, 2013.
- Panzetta, Ricardo. "A propósito del testimonio de Héctor Jouvé". *El Interpretador. Literatura, arte, pensamiento* 15 (junio, 2005).
- Pappe, Silvia. "El contexto como ilusión metodológica". En *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, editado por José Ronzón y Saúl Jerónimo. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2002.
- _____. "Memoria versus historia: Desencuentros en los espacios de poder". En *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la historia*, coordinado por Maya Aguiluz Ibarгүйen y Gilda Waldman M. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Peeters, Benoît. *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. París: Casterman, 1998.
- Pekar, Harvey. "Harvey Pekar Interview". *The Comics Journal* 162, entrevista Gary Groth (octubre, 1993).
- Priego, Ernesto. "Comic Book News: A Look at Graphic Narrative Journalism (part 1)". *Nieman Story Board. A Project of the Nieman Foundation for Journalism at Harvard* (12 de noviembre, 2009).

- <http://www.niemanstoryboard.org/2009/11/12/comic-book-news-a-look-at-graphic-narrative-journalism/>
- _____. "Comic Books News: Joe Sacco Draws History (part 2)". *Nieman Story Board. A Project of the Nieman Foundation for Journalism at Harvard* (13 de noviembre, 2009).
<http://www.niemanstoryboard.org/2009/11/13/comic-book-news-joe-sacco-draws-on-history/>
- Puertas Moya, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Logroño: Universidad de La Rioja-Servicio de Publicaciones, 2003.
- Rabinowitz, Paula. "Wreckage Upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory". *History and Theory* 32, núm. 2 (mayo, 1993).
- _____. *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. New York: Verso, 1994.
- Rabotnikof, Nora. "El Bicentenario en México: la historia desde la política". *Revista de Sociología* 24 (2010).
- Radley, Alan. "Artefactos, memoria y sentido del pasado". En *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*, compilado por David Middleton y Derek Edwards. Barcelona: Paidós, 1992.
- Reggiani, Francisco. "Historietas en transición: Representaciones del terrorismo del Estado durante la apertura democrática". *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina* (julio, 2008).
http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Tiempo y narración, III: El tiempo narrado*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- Rifkind, Candida. "Drawn from Memory: Comics Artists and Intergenerational Auto/biography". *Canadian Review of American Studies* 38, núm. 3 (2008).
- Robbe-Grillet, Alain. *Os Últimos Dias de Corinto*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. *Angélica o El encantamiento*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- _____. *El espejo que vuelve*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Robin, Régine. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012.
- Rodríguez, Francisco. "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Filología y Lingüística* XXXVI, núm. 2 (2000).
- Rogers, Richard A. "From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation". *Communication Theory* 16 (2006).
- Rosenstone, Robert A. "La historia en imágenes / la historia en palabras. Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". *Istor. Revista de Historia Internacional* V, núm. 20: La Historia en el Cine (primavera, 2005).
- Rosero, José. *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*. Bogotá: Ilustradores Colombianos, 2010.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

- Rubenstein, Anne. *Del Pepín a Los Agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rubin, Jerry. *Growing (Up) at Thirty-Seven*. Lanham, Maryland: M. Evans & Company, 2014.
- Sabin, Roger. *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art*. New York: Phaidon, 2008.
- Sacco, Joe. "Brueghel in Bosnia. Kristine McKenna Talk With Graphic Journalist Joe Sacco". *LA Weekly*, entrevista Kristine McKenna (1 de enero, 2004). <http://www.laweekly.com/2004-01-01/news/brueghel-in-bosnia/full/>
- _____. "Interview with Joe Sacco". *BDtheque*, entrevista Spooky y Alix (27 de enero, 2010). <http://www.bdtheque.com/interview-joe-sacco-vo-136.html>
- _____. "Interview: Joe Sacco". *Al-Jazeera English*, entrevista Laila El-Haddad (18 de enero, 2010). <http://english.aljazeera.net/focus/2010/01/201011783113578937.html>
- _____. "Joe Sacco", *January Magazine*, entrevista Rebecca Tuhus-Dubrow. <http://www.januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>
- Sahlins, Marshall. *Islas de historia: La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Said, Edward W. "Introducción". En *Palestina: En la Franja de Gaza*, de Joe Sacco. Barcelona: Planeta-DeAgostini, 2004.
- _____. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.
- _____. *Out of Place. A Memoir*. New York: Vintage, 2000.
- Salgado, María A. "El 'Autorretrato' de Rosario Castellanos: reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse en México". *Letras Femeninas* 14, núm. 1-2 (primavera-otoño, 1988).
- Salmon, Richard. "'A Simulacrum of Power': Intimacy and Abstraction in the Rhetoric of the New Journalism". *Victorian Periodicals Review* 30, núm. 1 (primavera, 1997).
- San Agustín. *Las confesiones*. Madrid: Akal, 2000.
- Sánchez Rolón, Ignacio. "'Lágrimas, risas y amor' y sus lectoras, 1964-1975. Prácticas y contextos en torno a la lectura de historietas en México". Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara, 2007.
- Sánchez-Costa, Fernando. "La fragua de la identidad: memoria, conciencia histórica y cultura histórica". En *A vueltas con el pasado. Historia, memoria y vida*, editado por Joan-Lluís Palos y Fernando Sánchez-Costa. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013.
- Sánchez, Óscar. "Algunos apuntes sobre un género: el cómic periodístico". *Pozo de Letras* 9, núm. 9 (2010).
- Scanlon, Molly. "Comics, Journalism, and War Discourse". *Public Knowledge Journal* (5 de junio, 2013). http://pkjournal.org/?page_id=1443
- Schmidt, Siegfried J. "Investigaciones sobre la memoria: posiciones, problemas, perspectivas". En *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, coordinado por Silvia Pappe (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad Iberoamericana, 2000).
- Schneemann, Carolee. *Carolee Schneemann: Up to and Including Her Limits*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1996.

- Scott, Walter. *Ivanhoe*. Barcelona: EDHASA, 2007.
- Senate Committee on the Judiciary. *Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report, 1955* (Washington: United States Government Printing Office, 1955).
- Shaya, Gregory. "The *Flâneur*, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910". *American Historical Review* 109, núm. 1 (febrero, 2004).
- Shimazu, Naoko. "Popular Representations of the Past: The Case of Postwar Japan". *Journal of Contemporary History* 38, núm. 1: Redesigning the Past (enero, 2003).
- Shotter, John. "La construcción social del recuerdo y el olvido". En *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*, compilado por David Middleton y Derek Edwards. Barcelona: Paidós, 1992.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Siemes, Johannes. "The Atomic Bombing of Hiroshima". *The War Times Archives* (mecanuscrito de 1945). <http://www.wtj.com/archives/hiroshima.htm>
- Silva, Ludovico. *Teoría y práctica de la ideología*. Ciudad de México: Nuestro Tiempo, 1976.
- Simmel, Georg. *Sobre la individualidad y las formas sociales. Escritos escogidos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.
- Soage, Ana. "La teoría del discurso de la Escuela de Essex en su contexto teórico". En *CLAC. Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 25 (2006).
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Spiegel, Gabrielle M. "La historia de la práctica: nuevas tendencias en historia tras el giro lingüístico". *Ayer* 62, núm. 2 (2006).
- Spiegelman, Art. "Ballbuster. Bernard Krigstein's Life Between the Panels". *The New Yorker* (22 de julio, 2002). <http://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster>.
- _____. "Barefoot Gen: Comics After the Bomb". En *Barefoot Gen, Vol. 1: A Cartoon Story of Hiroshima*, de Keiji Nakazawa. San Francisco: Last Gasp, 2003.
- _____. "Introducción". En *Binky Brown conoce a Virgen María*, de Justin Green. Barcelona: La Cúpula, 2011.
- _____. *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic*, Maus. New York: Pantheon Books, 2011.
- Sprinker, Michael. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". *Suplemento Anthropos* 29 (1991).
- Stern, Susan. *With the Weathermen: The Personal Journey of a Revolutionary Woman*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- Takayama, Hitoshi, ed. *Hiroshima: In Memoriam and Today. A Testament of Peace for the World*. Asheville, North Carolina: Biltmore Press, 2000.
- The Asahi Simbun*. "Schools Remove Famed Manga Due to 'Brutal' Portrayal of Japanese Troops". *The Asahi Simbun*. http://ajw.asahi.com/article/behind_news/social_affairs/AJ20130817005

- The United States Strategic Bombing Survey. *The Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki*. Washington: United States Government Printing Office, 30 de junio, 1946.
- Thompson, Hunter S. *El diario del ron*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. *Los Ángeles del Infierno: Una extraña y terrible saga*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____. *Miedo y asco en Las Vegas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Tolstói, León. *Guerra y paz*. Madrid: Edimat, 2003.
- Thompson, E. P. *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Thorn, Matt. "Keiji Nakazawa, 1939-2012". *The Comics Journal* (enero 2013).
<http://www.tcj.com/keiji-nakazawa-1939-2012>
- Tisseron, Serge. *Psychanalyse de la bande dessinée*. París: PUF, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *The Fear of Barbarians. Beyond the Clash of Civilizations*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Van Dijk, Teun A. "1. El discurso como interacción en la sociedad". En *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, compilado por Teun A. Van Dijk. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Velasco, Arnulfo. *La historieta: enfoque práctico en relación con la enseñanza*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1985.
- Vera León, Antonio. "Hacer hablar: la transcripción testimonial". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XVIII, núm. 36 (segundo semestre, 1992).
- Villarreal, Rogelio. "En el principio fueron Jis, Trino y Falcón. Memoria del humor insolente". *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital* (9 de mayo, 2012).
<http://revistareplicante.com/en-el-principio-fueron-jis-trino-y-falcon>
- Vonnegut, Kurt. *Matadero Cinco*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.
- Weller, George. *First Into Nagasaki: The Censored Eyewitness Dispatches on Post-Atomic Japan and Its Prisoners of War*. New York: Broadway Books, 2007.
- Welzer, Harald, y otros. *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
- Wertham, Fredric. *Seduction of the Innocent*. Missouri: Main Road Books, 2004.
- White, Hayden. "Historiography and Historiophoty". *The American Historical Review* 93, núm. 5 (diciembre, 1988).
- _____. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Winnemucca Hopkins, Sarah. *Life Among the Piutes: Their Wrongs and Claims*. Reno: University of Nevada Press, 1994.
- Witek, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.
- Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Yanagida, Kunio. *Kuhaku-no Tenki-zu*. Tokio: Shinchosha, 1975.

- Yehya, Naief. *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Ciudad de México: Paidós, 2001.
- Zermeño Padilla, Guillermo. *La cultura moderna de la historia: una aproximación teórica e historiográfica*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2004.
- Zweig, Stefan. *El legado de Europa*. Barcelona: El Acantilado, 2003.

NARRATOGRÁFICAS

Cómics autobiográficos*

Siglo XX

- Baudoin, Edmond. *Piero*. Bilbao: Astiberri, 2007.
- Bendis, Brian Michael. *Fortune & Glory: A True Hollywood Comic Book Story*. New York: Jinxworld, 1999.
- Bilal, Enki, y otros. *¡Socorro! Trece grandes dibujantes contra el silencio y el olvido*. Barcelona: Ediciones B, Amnistía Internacional, 1994.
- Brown, Chester. *Nunca me has gustado*. Bilbao: Astiberri, 2007.
- _____. *The Playboy*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2013.
- Campbell, Eddie. *Alec, 1. Cómo ser artista*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- _____. *Alec, 2. La musa muerta*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- COLLIER, David. *Collier's Popular Press*. Wolfville, Nova Scotia: Conundrum Press, 2011.
- Crumb, Robert, y otros. *The Weirdo Years by R. Crumb: 1981-'93*. San Francisco: Last Gasp, 2013.
- Crumb, Robert. "Cave Wimp". *Zap Comix* 12 (1989).
- _____. "Dumb". *Zap Comix* 13 (1994).
- _____. "I've Had It!". *Zap Comix* 14 (1998).
- _____. "Jesus People, U.S.A. Interviews R. Crumb, Underground Pornographer And All-Around Lost Soul (A Hypothetical Situation)". *Zap Comix* 11 (1985).
- _____. "Lap o' Luxury". *Zap Comix* (1978).
- _____. "My Troubles With Women". *Zap Comix* 10 (1983).
- _____. "R. Crumb Presents R. Crumb". *Zap Comix* 7 (1974).
- _____. *Crumb: Obras Completas, 1. Mis problema con las mujeres*. Barcelona: La Cúpula, 2002.
- _____. *Crumb: Obras Completas, 2. Si yo fuera rey*. Barcelona: La Cúpula, 2004.

* Ésta no pretende ser una bibliografía exhaustiva. Los materiales están agrupados en Siglo XX y XXI, dependiendo del año de publicación original. Para las series que se extienden por los dos siglos, tomo en cuenta el año de inicio de publicación.

- _____. *Crumb: Obras Completas, 3. La historia de mi vida*. Barcelona: La Cúpula, 2004.
- Dakin, Glenn. *Abe – Wrong for the Right Reasons*. Atlanta: Top Shelf Productions, 2002.
- David B. (Pierre-François Beauchard). *La ascensión del gran mal, 1*. Madrid: Sins Entido, 2001.
- _____. *La ascensión del gran mal, 2*. Madrid: Sins Entido, 2002.
- _____. *La ascensión del gran mal, 3*. Madrid: Sins Entido, 2003.
- _____. *La ascensión del gran mal, 4*. Madrid: Sins Entido, 2004.
- _____. *La ascensión del gran mal, 5*. Madrid: Sins Entido, 2006.
- _____. *La ascensión del gran mal, 6*. Madrid: Sins Entido, 2007.
- Davison, Al. *The Spiral Cage*. Long Beach: Renegade Press, 1988.
- Drechsler, Debbie. *La muñequita de papá*. Barcelona: La Cúpula, 2004.
- Eisner, Will. *Contrato con Dios y otras historias de Nueva York*. Barcelona: Norma Editorial, 1997.
- _____. *El soñador*. Barcelona: Norma Editorial, 1994.
- _____. *Una vida en viñetas*. Barcelona: Norma Editorial, 2008.
- _____. *Viaje al corazón de la tormenta*. Barcelona: Norma Editorial, 1999.
- Green, Justin. *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Barcelona: La Cúpula, 2011.
- Jis (José Ignacio Solórzano). *Diario: 1. Va de nuez*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2008.
- Kiyama, Henry “Yoshitaka”. *The Four Immigrants Manga: A Japanese Experience in San Francisco, 1904-1924*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1998.
- Kominsky-Crumb, Aline, y Robert Crumb. *¡Háblame de amor!* Barcelona: La Cúpula, 2011.
- Kuper, Peter. *Stripped: An Unauthorized Autobiography*. Seattle: Fantagraphics Books, 1995.
- Lat (Mohammad Nor Khalid). *Kampung Boy*. New York: First Second Books, 2006.
- _____. *Town Boy*. New York: First Second Books, 2007.
- Matt, Joe. *Fair Weather*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2003.
- _____. *Peep Show*. Princeton, Wisconsin: Kitchen Sink Press, 1991.
- _____. *The Poor Bastard*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2001.
- Mavrides, Paul. “My Big Break”. *Zap Comix* 14 (1998).
- Mizuki, Shigeru. *Operación Muerte*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Moore, Alan, y Eddie Campbell. *El amnios natal*. Madrid: La Factoría de Ideas, 2000.
- Moscoso, Victor y Spain Rodriguez. “Incident At Zwigoff’s”. *Zap Comix* 14 (1998).
- Nagashima, Shinji. *Mangaka Zankoku Monogatari [The Harsh Story of a Manga Artist]*. Tokio: Shogakukan, 1976.
- Nakazawa, Keiji. *Barefoot Gen: Vol. 1. A Cartoon Story of Hiroshima*. Tokio: Project Gen, 1982.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 2. The Day After*. San Francisco: Last Gasp, 2004.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 3. Life After the Bomb*. San Francisco: Last Gasp, 2005.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 4. Out of the Ashes*. San Francisco: Last Gasp, 2005.

- _____. *Barefoot Gen: Vol. 5. The Never-Ending War*. San Francisco: Last Gasp, 2008.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 6. Writing the Truth*. San Francisco: Last Gasp, 2008.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 7. Bones Into Dust*. San Francisco: Last Gasp, 2009.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 8. Merchants of Death*. San Francisco: Last Gasp, 2009.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 9. Breaking Down Borders*. San Francisco: Last Gasp, 2010.
- _____. *Barefoot Gen: Vol. 10. Never Give Up*. San Francisco: Last Gasp, 2010.
- _____. *I Saw It: The Atomic Bombing of Hiroshima: A Survivor's True Story*. San Francisco: Educomics, 1982.
- Pekar, Harvey, y otros. *American Splendor 1* (1976).
- _____. *American Splendor 2* (1977).
- _____. *American Splendor 3* (1978).
- _____. *American Splendor 4* (1979).
- _____. *American Splendor 5* (1980).
- _____. *American Splendor 6* (1981).
- _____. *American Splendor 7* (1982).
- _____. *American Splendor 8* (1983).
- _____. *American Splendor 9* (1984).
- _____. *American Splendor 10* (1985).
- _____. *American Splendor 11* (1986).
- _____. *American Splendor 12* (1987).
- _____. *American Splendor 13* (1988).
- _____. *American Splendor 14* (1989).
- _____. *American Splendor 15* (1990).
- _____. *American Splendor 16* (1991).
- _____. *American Splendor 17* (1993).
- _____. *Antología American Splendor: Volumen 1*. Barcelona: La Cúpula, 2011.
- _____. *Antología American Splendor: Volumen 2*. Barcelona: La Cúpula, 2012.
- _____. *Antología American Splendor: Volumen 3*. Barcelona: La Cúpula, 2012.
- Pekar, Harvey, Joyce Brabner y Frank Stack. *Our Cancer Year*. New York: Four Walls Eight Windows, 1994.
- Robins, Trina, y otras. *Wimmen's Comix 1* (1972).
- Rodriguez, Spain. "Field Meet". *Zap Comix 8* (1974).
- _____. "Fissure's Jacket". *Zap Comix 13* (1994).
- _____. "Hard-Ass Friday Nite". *Zap Comix 10* (1983).
- _____. *Cruisin' With the Hound: The Life and Times of Fred Toote*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.
- _____. *My True Story*. Seattle: Fantagraphics Books, 1994.
- Sacco, Joe. *Palestina: En la Franja de Gaza*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2004.
- _____. *War Junkie*. Seattle: Fantagraphics Books, 1997.
- Shelton, Gilbert. "(More Than) Thirty Years of Zap Comics. Making Publishing History or Simply Throw-Away Literature?". *Zap Comix 14* (1998).
- Spiegelman, Art. "Maus". *Funny Aministrals* (1972).
- _____. "Prisoner on the Planet Hell. A Case History". *Short Order Comix 1* (1973).

- _____. *Maus: Relato de un superviviente, Tomo I: Mi padre sangra historia*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2001.
- _____. *Maus: Relato de un superviviente, Tomo II: Y aquí comenzaron mis problemas*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- Trondheim, Lewis. *Mis circunstancias*. Bilbao: Astiberri, 2005.
- Valentino, Jim. *Vignettes: The Auto-Bio Comix*. Berkeley: Image Comics, 2008.
- Woodring, Jim. *The Book of Jim*. Seattle: Fantagraphics Books, 1993.

Siglo XXI

- Abirached, Zeina. *El juego de las golondrinas*. Madrid: Sins Entido, 2008.
- _____. *Me acuerdo*. Madrid: Sins Entido, 2009.
- Altarriba, Antonio, y Kim (Joaquim Aubert). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009.
- Ames, Jonathan, y Dean Haspiel. *El alcoholico*. Barcelona: Planeta, DeAgostini, 2010.
- Amir y Khalil. *El paraíso de Zahra*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.
- Azuma, Hideo. *Diario de una desaparición*. Rasquera: Ponent Mon, 2005.
- Barry, Lynda. *One Hundred Demons*. Seattle: Sasquatch Books, 2005.
- Bashi, Parsua. *Nylon Road. La vida en Irán*. Barcelona: Norma Editorial, 2009.
- Baudoin, Edmond y Troubs (Jean-Marc Troubet). *Viva la vida. Los sueños de Ciudad Juárez*. Bilbao: Astiberri, 2011.
- Bechdel, Alison. *¿Eres mi madre? Un drama cómico*. Barcelona: Reservoir Books, 2012.
- _____. *Fun Home. Una familia tragicómica*. Barcelona: Reservoir Books, 2008.
- Bef (Bernardo Fernández). *Uncle Bill*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2014.
- Begoña, Mikel, e Iñaket. *Tristísima ceniza. Un tebeo de Robert Capa en Bilbao*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.
- Bell, Gabrielle. *Afortunada*. Barcelona: La Cúpula, 2008.
- Blazy, Charlotte, Joseph Safieddine y Renart. *La niña que fui*. Madrid: Dibbuku, 2011.
- Brown, Chester. *Pagando por ello*. Barcelona: La Cúpula, 2011 (Drawn & Quarterly, 2011).
- Brown, Jeffrey. *A Matter of Life*. Atlanta: Top Shelf Productions, 2013.
- Busiek, Kurt, y Steve Lieber. *Pensamientos de una mañana de invierno*. New York: Monkeybrain, 2012.
- Campbell, Eddie. *El destino del artista*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- _____. *Mi libro sobre el dinero. Esa cosa maravillosa y horrible*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Collier, David. *Chimo*, Nova Scotia: Conundrum Press, 2011.
- _____. *Hamilton Illustrated*. Ontario: Wolsak and Wynn Publishers, 2012.
- Croci, Pascal. *Auschwitz*, Barcelona: Norma Editorial, 2009.
- Crumb, Robert. "Walkin' the Streets". *Zap Comix* 15 (2004).
- David B. (Pierre-François Beauchard). *Babel*. Madrid: Sins Entido, 2004.

- _____. *Los complots nocturnos. Diecinueve sueños. Desde diciembre de 1979 hasta septiembre de 1994*. Tarragona: Ponent Mon, 2006.
- Delisle, Guy. *Crónicas birmanas*. Bilbao: Astiberri, 2008.
- _____. *Crónicas de Jerusalén*. Bilbao: Astiberri, 2011.
- _____. *Pyongyang*. Bilbao: Astiberri, 2007.
- _____. *Shenzhen*. Bilbao: Astiberri, 2006.
- Derf (John Beckderf). *My Friend Dahmer*. Derfcity Comics, 2002.
- Doucet, Julie. *Diario de Nueva York*. Palma de Mallorca: Inrevés Edicions, 2001.
- _____. *El caso Madame Paul*. Palma de Mallorca: Inrevés Edicions, 2002.
- Dubois, Frédéric, Marc Tessier y David Widginton, eds. *Extraction!: Comix Reportage*. Montreal: Cumulus Press, 2008.
- Eisenstein, Bernice. *Fui hija de supervivientes del Holocausto*. Barcelona: Reservoir Books, 2007.
- Eisner, Will. *El último día en Vietnam*. Barcelona: Norma Editorial, 2000.
- El Rassi, Toufic. *Arab in America*. San Francisco: Last Gasp, 2015.
- Engelberg, Miriam. *Cancer Made Me a Shallower Person: A Memoir in Comics*. New York: Harper Perennial, 2006.
- Farmer, Joyce. *Un adiós especial*. Bilbao: Astiberri, 2011.
- Folman, Ari, y David Polonsky. *Vals con Bashir*. Barcelona: Salamandra, 2014.
- Gallant, John, y Seth (Gregory Gallant). *Bannock, Beans and Black Tea: Memories of a Prince Edward Island Childhood in the Great Depression*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2004.
- Gallardo Sarmiento, Francisco, y Miguel Gallardo. *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Gipi (Gianni Pacinotti). *S*. Madrid: Sins Entido, 2007.
- Girard, Pascal. *Reencuentro*. Barcelona: La Cúpula, 2011.
- Glidden, Sarah. *Una judía americana perdida en Israel*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.
- Gloeckner, Phoebe. *Vida de una niña*. Barcelona: La Cúpula, 2005.
- Goblet, Dominique. *Parecer es mentir*. Barcelona: Norma Editorial, 2010.
- Gorodischer, Julián y Marcos Vergara. *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia*. Buenos Aires: Emecé, 2015.
- Guibert, Emmanuel, Didier Lefèvre y Frédéric Lemercier. *El fotógrafo: Tomo 1*. Barcelona: Glénat, 2005.
- _____. *El fotógrafo: Tomo 2*. Barcelona: Glénat, 2005.
- _____. *El fotógrafo: Tomo 3*. Barcelona: Glénat, 2007.
- Hanawa, Kazuichi. *En la prisión*. Tarragona: Ponent Mon, 2004.
- Jung (Jung Sik-Jun o Jung Henin). *Piel color miel*. Girona: Rossell Fantasy Works, 2008.
- Katin, Miriam. *Por nuestra cuenta*. Tarragona: Ponent Mon, 2007.
- Kubert, Joe. *Yossel. 19 de abril de 1943*. Barcelona: Norma Editorial, 2004.
- Kunwu, Li, y P. Ôtié. *Una vida en China, 1. El tiempo del padre*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- _____. *Una vida en China, 2. El tiempo del Partido*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- _____. *Una vida en China, 3. El tiempo del dinero*. Bilbao: Astiberri, 2011.
- Kuper, Peter. *Diario de Oaxaca*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2009

- _____. *No te olvides de recordar*. Bilbao: Astiberri, 2008.
- Lemelman, Martin; y Gusta Lemelman, *La hija de Mendel*. Barcelona: Norma Editorial, 2010.
- Liao, Jimmy. *Hermosa soledad*. Barcelona: Bárbara Fiore Editora, 2008.
- _____. *No hace mucho tiempo*. Barcelona: Bárbara Fiore Editora, 2014.
- Libicki, Miriam. *jobnick!* British Columbia: real gone girl studios, 2008.
- Lockpez, Inverna, y Dean Haspiel. *Cuba. My Revolution*. New York: Vertigo, 2010.
- Maconi, Gianluca. *El caso Pasolini. Crónica de un asesinato*. Madrid: GalloNero Ediciones, 2010.
- Mahler, Nicolas. *La teoría del arte versus la señora Goldgruber*. Madrid: Sins Entido, 2012.
- Marchetto, Marisa Acocella. *Cancer Vixen: A True Story*. New York: Pantheon, 2009.
- Martínez, Gabi, y Tyto Alba. *Sólo para gigantes*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Maslov, Nikolai. *Los hijos de octubre*. Barcelona: Norma Editorial, 2009 (Éditions Denoël, 2005).
- Matt, Joe. *Spent*. Drawn & Quarterly, 2007.
- Mejía Madrid, Fabrizio, y José Hernández. *Septiembre: Zona de desastre*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2013.
- Migoya, Hernán y Joan Marín. *Plagio. El secuestro de Melina*. Barcelona: Norma Editorial, 2012.
- Mizuki, Shigeru. *Autobiografía. Libro Cinco*. Bilbao: Astiberri, 2013.
- _____. *Autobiografía. Libro Cuatro*. Bilbao: Astiberri, 2013.
- _____. *Autobiografía. Libro Dos*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- _____. *Autobiografía. Libro Seis*. Bilbao: Astiberri, 2013.
- _____. *Autobiografía. Libro Tres*. Bilbao: Astiberri, 2013.
- _____. *Autobiografía. Libro Uno*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Modan, Rutu. *Mixed Emotions*. Serie publicada en *New York Times*, mayo-octubre, 2007.
- Neyestani, Mana. *Una metamorfosis iraní*. Barcelona: La Cúpula, 2012.
- Núñez, Miguel y otros. *Mil vidas más*. Alicante: Edicions de Ponent, 2010
- Peeters, Frederik. *Píldoras azules*. Bilbao: Astiberri, 2004.
- Pekar, Harvey, y JT Waldman. *Not the Israel My Parents Promise Me*, New York: Hill and Wang, 2012.
- Pekar, Harvey, y otros. *El derrotista*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- _____. *American Splendor. Otro día más*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2008.
- Pekar, Harvey, y Summer McClinton. *Huntington, West Virginia "On the Fly"*. New York: Villard, 2011.
- Pekar, Harvey, Heather Roberson y Ed Piskor. *Macedonia*. Barcelona: La Cúpula, 2008.
- Pekar, Harvey, y Joseph Remnant. *Cleveland*. New York y Atlanta: Zip Comics, Top Shelf Productions, 2012.
- Powerpaola* (Paola Gaviria). *Virus tropical*. Lima: Madriguera Producción Editorial, 2014.

- Rabadán, Andrés. *Las dos vidas de Andrés Rabadán*. Barcelona: Norma Editorial, 2009.
- Riera, Pedro, y Nacho Casanova. *El coche de Intisar. Retrato de una mujer moderna en Yemen*. Barcelona: Glénat, 2011.
- Rodríguez, Ramón, y Cristina Bueno. *Ausencias*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Sacco, Joe. *Bit I Like It*. Seattle: Fantagraphics Books, 2006.
- _____. *El final de la guerra. Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- _____. *El mediador. Una historia de Sarajevo*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- _____. *Notas al pie de Gaza*. Barcelona: Reservoir Books, Mondadori, 2010.
- _____. *Notes from a Defeatist*. Seattle: Fantagraphics Books, 2003.
- _____. *Reportajes*. Barcelona: Reservoir Books, 2012.
- _____. *Safe Area Gorazde*. Seattle: Fantagraphics Books, 2011.
- Satrapi, Marjane. *Bordados*. Barcelona: Norma Editorial, 2004
- _____. *Persépolis, 1*. Barcelona: Norma Editorial, 2003.
- _____. *Persépolis, 2*. Barcelona: Norma Editorial, 2003.
- _____. *Persépolis, 3*. Barcelona: Norma Editorial, 2003.
- _____. *Persépolis, 4*. Barcelona: Norma Editorial, 2004.
- _____. *Pollo con ciruelas*. Barcelona: Norma Editorial, 2005.
- Sattouf, Riad. *Mi circuncisión*. Barcelona: Norma Editorial, 2009.
- _____. *El árabe del futuro. Una juventud en Oriente Medio (1978-1984)* (Barcelona: Salamandra Graphic, 2014).
- Savpia, Sylvain, y Marzena Sowa. *Marzi, 1984-1987*. Barcelona: Norma Editorial, 2010.
- Spiegelman, Art. *Sin la sombra de las torres*. Barcelona: Norma Editorial, 2004.
- Talbot, Mary M., y Bryan Talbot. *La niña de sus ojos*. Barcelona: La Cúpula, 2012.
- Taniguchi, Jiro. *Un zoo en invierno*. Tarragona: Ponent Mon, 2009.
- Tatsumi, Yoshihiro. *A Drifting Life*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2009
- Thompson, Craig. *Blankets*. Bilbao: Astiberri, 2006.
- _____. *Cuaderno de viaje*. Bilbao: Astiberri, 2006.
- Tyler, Carol. *You'll Never Know: Book I*. Seattle: Fantagraphics Books, 2009.
- _____. *You'll Never Know: Book II*. Seattle: Fantagraphics Books, 2010.
- _____. *You'll Never Know: Book III*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.
- Vannier, Camile. *El horno no funciona*. Madrid: Sins Entido, 2012.
- Wertz, Julia. *Whisky & Nueva York*. Montpellier: Altercomics, 2012.
- Winick, Judd. *Pedro and Me. Friendship, Loss, and What I Learned*. New York: Henry Holt, 2000.
- Ziadé, Lamia. *Bye Bye Babilonia. Beirut 1975-1979*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2012.
- Zograf, Aleksandar. *Regards from Serbia*. Atlanta: Top Shelf Productions, 2007.

Otros cómics

- Alonso García, Jorge, dir. *Historia Universal Ilustrada*. Granada: Editorial Roasa, 1992.
- Alonso García, Manuel, ed. *Historia de España*. Granada y Barcelona: Editorial Genil, Distribuciones Condal, 1986.
- Breccia, Alberto, y Juan Sasturain. *Perramus: 1 y 2. El piloto del olvido y El alma de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.
- _____. *Perramus: 3. La isla del guano*. Barcelona: Ediciones B, 1993.
- _____. *Perramus: 4. Diente por diente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.
- Brown, Chester. *Louis Riel: Un cómic biográfico*. Barcelona: La Cúpula, 2006.
- Cruse, Howard. *Stuck Rubber Baby*. New York: Paradox Press, 1995.
- Dirks, Rudolph. *The Katzenjammer Kids: Early Strips in Full Color*. New York: Dover Publications, 1974.
- Eisner, Will. *El último día en Vietnam*. Barcelona: Norma Editorial, 2000.
- Foster, Harold. *Prince Valiant, Vol. 1: 1937-1938*. Seattle: Fantagraphics Books, 2009.
- Gosciny, René, y Albert Uderzo. *Asterix Omnibus I*. Londres: Orion, 2011.
- Hergé (Georges Remi). *Las aventuras de Tintín, reportero del 'Petit Vingtième' en el país de los Soviets*. Barcelona: Editorial Juventud, 1983.
- Jackson, Jack. *Los Tejanos / Lost Cause*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.
- Jiménez Codinach, Guadalupe, coord. *Episodios mexicanos*. Ciudad de México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1981.
- Krigstein, Bernard. "Master Race". *Impact* 1 (abril, 1955).
- Lutes, Jason. *Berlin*, 2 tomos. Montreal: Drawn & Quarterly, 2002, 2008).
- McCay, Winsor. *The Complete Little Nemo in Slumberland, Vol. 1: 1905-1907*. Seattle: Fantagraphics Books, 1998.
- McCloud, Scott. *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona: Ediciones B, 1995.
- McGuire, Richard. "Here", *Raw* 2, núm. 1 (1989).
- Moore, Alan, y Dave Gibbons. *Watchmen* 4 (Ediciones Zinco, 1987).
- Moore, Alan, y Eddie Campbell. *From Hell*, 5 tomos. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2001.
- Nakazawa, Keiji. "Struck by Black Rain", "The Black Thread", "In the Depths of Black Silence", "The Scream of the Black Fly", "Flowing in the Black River", "In a Flock of Black Doves", "We, Forever", "The Scream of the Black Soil". *Manga Joy*, escaneo y traducción anónima del japonés al inglés. <http://manga-joy.com/Struck-by-Black-Rain>
- Oesterheld, Héctor Germán, Alberto Breccia y Enrique Breccia. *Vida del Ché. Ediko*, 1968.
- Outcault, R. F. *The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*. Princeton, Wisconsin: Kitchen Sink Press, 1995.
- Sacco, Joe. *La Gran Guerra. 1 de julio de 1916: primer día de la Batalla del Somme*. Barcelona: Reservoir Books, 2014.
- Taibo II, Paco Ignacio, coord. *México: Historia de un Pueblo*. Ciudad de México: Nueva Imagen, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1980-1982.
- Tales Calculated to Drive You Mad* 16 (octubre, 1954).

Tardi, Jacques. *La guerra de las trincheras*. Barcelona: Norma Editorial, 2000.
Tezuka, Osamu. *Adolf*, 4 tomos. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2003.

OTRAS FUENTES

Margaret Bourke-White, *Hollow-eyed male prisoners stare through barbed wire fence of Buchenwald concentration camp after their liberation by advancing American force* (fotografía), 1945.

Meyer, Jean. "Historia y ficción". Curso y conferencia presentados en la Cátedra Julio Cortázar, Guadalajara, septiembre, 2009.

Picasso, Pablo. *Guernica* (óleo sobre lienzo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), 1937.