

# El totalitarismo en viñetas: ¿banalización del mal o deber de memoria?

Francisco Javier Caspistegui  
*Universidad de Navarra*

## *I. Introducción.*

Tal vez resulte una frivolidad plantear el análisis de diversas publicaciones recientes en forma de cómic, incluso considerar frívolo que temas de tan honda carga trágica como los vinculados en torno a lo que genéricamente podríamos denominar como el totalitarismo o las diversas versiones y formas que éste adoptó, se expongan bajo la lente de un tebeo<sup>1</sup>. Aunque tal vez realizar un análisis similar de la literatura sobre el mismo tema tenga una mayor legitimidad, fruto en buena medida de una más intensa tradición, no deja de ser un reto afrontar la imagen reciente del totalitarismo a través de un medio de comunicación integrado en la “cultura popular”. Soy consciente de la volatilidad de muchas de las etiquetas utilizadas, pero no deja de ser significativo que en los últimos dos o tres años hayan aparecido diversas obras (bajo la forma de las ahora calificadas como novelas gráficas) que tratan de los dos ejemplos más relevantes de dicho totalitarismo: el nazi y el soviético<sup>2</sup>. Y lo hacen incidiendo

---

<sup>1</sup> La misma inquietud se la plantea M<sup>a</sup> Fátima del OLMO RODRÍGUEZ al abordar la imagen del Holocausto a través del cine y la televisión: “El ‘recuerdo colectivo’ del Holocausto a través del cine y la televisión: sus implicaciones para el historiador”, en: Carlos FORCADELL et al. (eds.), *Usos de la historia y políticas de la memoria*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 123-141.

<sup>2</sup> Se trata de Pascal CROCI, *Auschwitz*, París, Emmanuel Proust Editions, 2005 (6<sup>a</sup> ed.; 1<sup>a</sup>, 2002); Didier DAENINCKX y Asaf HANUKA, *Carton Jaune!*, París, Emmanuel Proust Editions, 2004; Joe KUBERT, *Yossel 19 de abril de 1943. Historia de la sublevación del gueto de Varsovia*, Barcelona, Norma, 2004 (ed. original, 2003); Denise LAPIÈRE y Rubén PELLEJERO, *El* [Memoria y Civilización (M&C), 8, 2005, 231-255]

especialmente en lo que toca a lo que Hannah Arendt denominó el universo concentracionario como expresión del poder absoluto sobre la vida, la muerte y el recuerdo<sup>3</sup>.

Una pregunta de fondo a todo ello podría llevarnos a cuestionar la legitimidad para abordar hoy una cuestión como la del totalitarismo más allá de círculos restringidos de eruditos. Éstos, al modo de cirujanos de la memoria, no sólo contarían con los conocimientos y métodos requeridos, sino con el respaldo social a su tarea. Sin embargo, no parece que sea pertinente defender un idea semejante, si es que en alguna ocasión se ha hecho. Es más, los excesos y terrores de la violencia en el siglo XX están presentes de forma muy importante en nuestras sociedades, configurando un telón de fondo ético que marca con claridad lo bueno y lo malo, sin grandes matices. La imagen del mal en la cultura popular está bien definida, sin fisuras y, por ello, cuestionarse su presencia en las páginas de las novelas gráficas no parece tener ninguna base sobre la que sustentarse. Otra cosa es que, en apoyo de una construcción popular de la imagen del totalitarismo, contemos con la reflexión de los especialistas, que en ocasiones, como vamos a ver, confluyen.

También nos podríamos preguntar acerca del papel del historiador ante estos dos puntos de vista, popular y académico, legítimos ambos. Y éste podría justificarse a través de su situación entre presente y pasado, a través del examen de cómo hechos históricos son recordados, contruídos y transmitidos, a través, en definitiva, de las huellas de todo tipo que dejan en el camino. De forma similar lo decían Hugo Frey y Benjamin Noys al presentar un

---

*vals del Gulag*, Barcelona, Glénat, 2005 (ed. original: *Le Tour de valse*, París, Dupuis, 2004); Nikolai MASLOV, *Une jeunesse soviétique*, París, Denoël, 2004; y Guy DELISLE, *Pyongyang*, Bilbao, Astiberri, 2005 (ed. original, 2004). De forma indirecta pueden incluirse también Jason LUTES, *Berlín. Ciudad de piedras*, Bilbao, Astiberri, 2005 (ed. original, 2001) y Will EISNER, *La conspiración*, Barcelona, Norma, 2005 (ed. original, 2005).

<sup>3</sup> Hannah ARENDT, *The origins of totalitarianism*, New York, Meridian books, 1951 (en castellano: Madrid, Taurus, 1998); David ROUSSET, *L'univers concentrationnaire*, París, Harmattan, 1945 (en castellano: Barcelona, Anthropos, 2004).

dossier sobre la relación entre novela gráfica e historia: “what we mean by ‘history in the graphic novel’ is how the graphic novel is a site where ‘history’ itself, or representations of history, are put into play: interrogated, challenged and even undermined”<sup>4</sup>.

## *II. El totalitarismo y su crítica*<sup>5</sup>.

Cuando, en julio de 1934, Johan Huizinga pronunció una serie de cuatro conferencias sobre el estado de la ciencia histórica en la Universidad Internacional de Verano de Santander, la amenaza del totalitarismo era una sombra que se cernía con claridad sobre Europa: “[n]os vemos rodeados por la mueca de la imagen torcida de la Historia, esclava de un sistema temporal de opiniones y de autoridad. Una Historia con una tendencia política o social prescrita”. Hablaba de los males que le podría acarrear el marxismo, su imposición como doctrina única y que hubiese creado “una ciencia esclavizada”, privando de libertad a los historiadores para decidir qué camino seguir. Sin embargo, veía con peores ojos el nacionalismo, sometido a una idea suprema: “la de un pueblo y un Estado”. Se preguntaba, ante esa situación, “¿qué ser reflexivo puede elevar de buena fe a principio normativo del trabajo del espíritu una concepción encerrada dentro del círculo de una unidad nacional determinada y limitada, no eterna ni universal?”, ¿quién podría admitir a “[l]os modernos dominadores que decretan que toda salvación proviene del espíritu germánico o latino?”. Frente a ello, lanzaba un principio fundamental: “nuestra conciencia histórica sólo puede funcionar en libertad y humildad”,

---

<sup>4</sup> “Editorial. History in the graphic novel”, *Rethinking History*, 6/3, 2002, p. 258. En su propio artículo, Hugo FREY (“History and memory in franco-belgian *Bande Dessinée* (BD)”, *Rethinking History*, 6/3, 2002, p. 302), afirma, siguiendo a Natalie Zemon Davis: “the *BD* seems to provide good sites for ‘thinking’ about history and memory in a creative fashion”

<sup>5</sup> Salvo indicación contraria, sigo el esquema que proporciona Jeffrey C. ISAAC, “Critics of totalitarianism”, en Terence BALL y Richard BELLAMY (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 181-201.

algo que, evidentemente, no tenían los criticados, los que iban a ser considerados totalitarios<sup>6</sup>.

El totalitarismo surgió como concepto político frente a la movilización de masas que tuvo lugar en torno a la Primera Guerra Mundial y los movimientos políticos posteriores a ésta. El término lo usó por vez primera Giovanni Amendola en 1923, al calificar como anti-fascista, al anti-liberalismo de Mussolini y a su desprecio por los principios legales. A partir de ahí se hizo habitual como término para referirse a la concentración de poder político que llevaba a cabo el líder del fascismo italiano. Pronto, sin embargo, lo adoptaron los propios fascistas. Giovanni Gentile habló del espíritu totalitario del Estado fascista que se extendía por todas las esferas de la vida social. En 1932 firmaba Mussolini un artículo, “La doctrina del fascismo”, escrito por Gentile, en el que se afirmaba: “el partido armado lleva al régimen totalitario... Un partido que gobierna totalitariamente una nueva nación es un hecho nuevo en la historia”. Y añadía el dirigente fascista: “La concepción fascista del Estado es omnicomprensiva: fuera de él no pueden existir valores humanos o espirituales, mucho menos tener algún tipo de valor. Así entendido, el fascismo es totalitario, y por ello el estado fascista... interpreta, desarrolla y potencia por completo la vida de la gente”<sup>7</sup>. No es un término que se pueda aplicar en exclusiva al fascismo italiano, pero antecede el pleno desarrollo del totalitarismo nazi y soviético. Victor Klemperer hacía referencia a la centralidad de la palabra “totalidad” en la lengua estereotipada del Tercer Reich, que se reflejaba en una voluntad que presidía todo<sup>8</sup>. También habló de ello Antonio Gramsci cuando perdía una política totalitaria “[p]ara asegurar que los integrantes de un partido particular encuentren en él todas las satisfacciones que previamente encontraban en una multiplicidad de organizaciones”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Sobre el estado actual de la ciencia histórica. Cuatro conferencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1934, pp. 126-8, 130.

<sup>7</sup> Citado por Jeffrey C. ISAAC, “Critics of totalitarianism”, p. 184.

<sup>8</sup> *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Minúscula, 2001, pp. 151, 154.

<sup>9</sup> Citado por Jeffrey C. ISAAC, “Critics of totalitarianism”, p. 185.

A mediados de los años treinta se asoció la idea del totalitarismo cada vez más con lo que ya se veía como una nueva forma de régimen político en paulatina implantación en Europa. Mucha de la literatura de oposición a estos regímenes partía de planteamientos políticos, pero en general coincidían en la idea de que el totalitarismo se oponía a la libertad y desde ésta debía ser atacado. En España Juan Pablo Marco argumentaba la necesidad de superar el planteamiento racional del conocimiento totalitario –aquel que nunca separaba las partes de la totalidad en la que se inscribían– mediante la inserción de lo irracional. Por ello defendía la unidad de ambos aspectos, que debía ir más allá de lo teórico o especulativo, para dar un paso hacia la realidad, para dar cauce a lo que denominaba “el imperio de la vida”. Abogaba por una filosofía totalitaria, a saber, “la unión sustancial de ambas corrientes, la de lo racional y la de lo irracional”. Esta propuesta filosófica se encauzaba al ámbito de lo práctico, y los movimientos totalitarios, para él, no serían sino la constatación del fracaso de doctrinas políticas que sólo fuesen doctrinas, es decir, racionalidad. Lo que añadiría el totalitarismo sería el peso de lo irracional, lo que denominaba “estilo de vida”, “tan fundamental como la doctrina o más todavía”, “siempre idéntico a sí mismo”, con la doctrina plegándose a él, eterno y trascendente<sup>10</sup>. En último término, no haría sino subordinar la racionalidad a la irracionalidad, reduciéndola a mero acompañamiento transitorio. Indirectamente, asociando racionalidad a modernidad, a vida política y libre albedrío, no haría sino mostrar el rechazo a la libertad, parcial y relativa frente a un estilo eterno que recogería la esencia irracional del hombre.

Frente a este tipo de propuestas, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, y especialmente a fines de los años cuarenta y en los primeros cincuenta, surgieron críticas crecientes, sobre todo con *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt, publicado en 1951. En él destacaba lo relativo al universo concentracionario, que considera la culminación de la organización totalitaria del poder. Para ella, lo que distinguía el totalitarismo tanto como su concentración de

---

<sup>10</sup> “Pequeño periplo en torno al concepto de totalidad”, *Jerarquía. La revista negra de la Falange*, 2, 1937, pp. 149-54.

poder y su burocratización de la violencia era el espíritu de impredecibilidad y miedo que pesaba tanto sobre los sujetos del poder totalitario como sobre los que lo ejercían, privando a los individuos de cualquier regla, frontera o expectativa, y dejando la vida humana sometida a la inseguridad<sup>11</sup>.

Señala Jeffrey Isaac que con la guerra fría el discurso sobre el totalitarismo comenzó a cambiar. Si en el período previo el anti-fascismo era un signo definidor de la literatura anti-totalitaria, en los cincuenta fue el anti-comunismo el que prevaleció en su análisis. Sin embargo, también se manifestaron problemas en la asociación de ambos totalitarismos. Así, para Touchard era una vecindad cuestionable por “ocultar las diferencias que derivan de la esencia misma del régimen y de sugerir paralelos no siempre convincentes”<sup>12</sup>. Sobre todo desde organismos académicos y centros de investigación de EE.UU., especialmente en humanidades, la URSS pasó a encarnar el totalitarismo, una vez derrotada su versión fascista. El discurso varió, haciendo que el concepto se convirtiese en un arma contra-ideológica, una forma de marcar lo negativo del mundo soviético frente a la luz occidental<sup>13</sup>.

En los años sesenta, por su parte, la concepción del totalitarismo como la antítesis monolítica a la sociedad abierta encarnada por EE.UU. principalmente, y por el mundo occidental en general, comenzó a cambiar. La nueva izquierda comenzó a cuestionar la pluralidad y tolerancia del sistema occidental y a ver el anti-

---

<sup>11</sup> Jeffrey C. ISAAC, “Critics of totalitarianism”, pp. 190-1.

<sup>12</sup> Jean TOUCHARD, *Historia de las ideas políticas*, II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, p. 497.

<sup>13</sup> Jeffrey C. ISAAC, “Critics of totalitarianism”, pp. 194-6. Un buen reflejo de estas posiciones es el discurso presidencial de Conyers Read ante la American Historical Association en 1949, donde defendía el necesario activismo del historiador en la lucha contra Moscú en defensa de los verdaderos valores democráticos y las libertades (“The social responsibilities of the historian”, *American Historical Review*, 55/2, 1950, pp. 275-85). También resulta significativo el desarrollo del concepto de modernización, en lo económico, pero también en lo social, impulsado desde EE.UU. Véase mi “Los matices de la modernización bajo el franquismo” (en prensa).

comunismo como una ideología simplificadora. Además, los movimientos de aparente apertura del post-estalinismo mostraron una imagen del bloque soviético mucho menos rígida, mucho menos totalitaria en definitiva, incluso a pesar del aplastamiento de la primavera de Praga. Considerado como un instrumento ideológico, el concepto “totalitarismo” comenzó a decaer.

### *III. ¿Cómo acercarse al totalitarismo?*

Con el paso del tiempo, como señala Peter Burke, “the rise of interest in memories of the Holocaust and the Second World War comes at a time when these traumatic events are on their way out of living memory”. Y añade: “As events recede, they lose something of their specificity. They are elaborated, usually unconsciously, and so come to resemble the general schemata current in the culture, schemata that help memories to endure at the price of distorting them”<sup>14</sup>. Un posible reparo podría ser que tal vez tras la publicación de cómics dedicados a estos temas pueda haber el riesgo a una banalización del mal, a una pérdida de la trascendencia trágica que ha presidido tradicionalmente su enfoque. Michael Staub lo expresa al afirmar que los testimonios personales “reflect a general anxiety over the impending death of all concentration camp survivors and their living memories. When they are gone, we will have mountains of written texts, videotapes, films, recordings and other evidence. But the actual voices will be lost forever. How, then, to approximate the authority of the oral in a world increasingly suspicious of and unconvinced by written evidence?”<sup>15</sup>. Lo significativo de esta

---

<sup>14</sup> *What is cultural history?*, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 65. Esta cuestión está crecientemente presente en la reflexión sobre el Holocausto. Véanse, por ejemplo: James E. YOUNG, *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000 y Sue VICE, *Holocaust fiction*, Londres, Routledge, 2000. Ambos comentados por Efraim SICHER, “The scandal of the Holocaust”, *The European Legacy*, 6/5, 2001, pp. 639-41. Lo considera también Reyes MATÉ, “El final de los supervivientes”, *El País*, 27-I-2006.

<sup>15</sup> “The Shoah goes on and on: remembrance and representation in Art Spiegelman’s *Maus*”, *Melus*, 20/3, 1995, p. 35, citado por Eric BERLATSKY, “Memory as forgetting. The problem of the postmodern in Kundera’s *The* [MyC, 8, 2005, 231-255]

reflexión es que nos sitúa, más allá de los hechos a los que se hace referencia, en el ámbito de la validez de lo escrito y, por extensión, en la de la historia como disciplina, cuyo fundamento tradicional ha sido la documentación escrita. Esto a su vez añadiría “a communal anxiety about the possibility of maintaining such a collective identity without the tools of history to ‘fix’ and eternalize the past”<sup>16</sup>.

Incluso podría llegar a criticarse su inserción en cierto tipo de moda, en lo que Norman Finkelstein llamó la industria del Holocausto. De hecho, en el ejemplo más conocido de este acercamiento al Holocausto, cuando Art Spiegelman trata de recoger la historia de su padre, superviviente de Auschwitz, se plantea estas objeciones: “I fell so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams”. Y añade: “And trying to do it as a comic strip! I guess I bit off more than I can chew. Maybe I ought to forget the whole thing”. En último término, se cuestiona si es capaz de afrontar una tarea semejante: “There’s so much I’ll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too complex for comics... so much has to be left or distorted”<sup>17</sup>. Se trata de lo que Marianne Hirsch ha denominado *postmemoria*, “the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”<sup>18</sup>.

Pese a todo, también puede verse desde otra óptica, desde la reivindicación del deber de memoria, desde la llamada de Primo Levi

---

*book of laughter and forgetting* and Spiegelman’s *Maus*”, *Cultural Critique*, 55, 2003, p. 123.

<sup>16</sup> Eric BERLATSKY, “Memory as forgetting”, p. 124.

<sup>17</sup> *Maus. A survivor’s tale*, vol. 1: *My father bleeds history*; vol. 2: *And here my troubles began*, Nueva York, Pantheon, 1992 (está traducido: *Maus, relato de un superviviente*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2002), las citas, del vol. 2, p. 16.

<sup>18</sup> *Family frames: photographs, narrative and postmemory*, Londres, Harvard University Press, p. 22, citado por Robert EAGLESTONE, “Madness or modernity?: The Holocaust in two anglo-american comics”, *Rethinking History*, 6/3, 2002, p. 328. Sigue también el esquema de Hirsch para analizar *Maus* James E. YOUNG, *At memory’s edge*.

a no dejar que su testimonio, por imperfecto que sea, quede olvidado. Por su parte, la dedicatoria que encabeza *Archipiélago Gulag* señala: “A todos los que no vivieron lo bastante para contar estas cosas. Y que me perdonen si no supe verlo todo, ni recordarlo todo, ni fui capaz de intuirlo todo”<sup>19</sup>. Como en el caso del propio Levi, hay una disculpa por haber sobrevivido, por tratar de acercarse al testimonio de lo no vivido, que era la muerte. Los únicos dignos de testimoniar eran los fallecidos, pero ausentes éstos, el deber de memoria recaía en los que, aun imperfectamente, podían transmitir algo de aquella experiencia<sup>20</sup>.

Una cuestión paralela es la de poder representar en imágenes el horror. Señala el citado artículo de M<sup>a</sup> Fátima del Olmo la controversia que genera esta cuestión, pues “no sólo se abordan problemas como quién debe ser recordado y la posible universalización del significado del Holocausto, sino que, además, se agravan los de carácter estético”<sup>21</sup>. La cuestión de fondo es cómo representar lo que no puede representarse, lo inefable, aquello a lo que no puede darse nombre o, por el contrario, cómo abordarlo con una mirada aceptable para tantos implicados. Art Spiegelman se lo plantea cuando afirma, ante uno de los supervivientes con los que habla: “Auschwitz just seems too scary to think about”<sup>22</sup>. Una de las polémicas más sonoras en torno a la representación fue la derivada del estreno de *La vida es bella* (1998), la película de Roberto Benigni que adoptaba una visión humorística y tierna de una familia encerrada en un campo de concentración. La consideración del holocausto como algo indecible, como lo inimaginable, parte de la idea de que el nazismo no sólo previó la destrucción sistemática de ingentes grupos humanos, sino de que dicha masacre quedase oculta. Se trataba del

---

<sup>19</sup> Aleksandr SOLZHENITSYN, *Archipiélago Gulag (1918-1956)*, Madrid, MDS Books/Mediasat, 2002, p. 10.

<sup>20</sup> En conversación con Pavel, un checo que pasó por Terezin y Auschwitz, dice éste a Art Spiegelman: “it wasn’t the *best* people who survived, nor did the best ones die. It was *random!*”. Incluso llega a afirmar que “the victims who died can never tell *their* side of the story, so maybe it’s better not to have any more stories” (*Maus. A survivor’s tale*, vol. 2, p. 45).

<sup>21</sup> “El ‘recuerdo colectivo’ del Holocausto a través del cine y la televisión”, p. 126.

<sup>22</sup> *Maus. A survivor’s tale*, vol. 2, p. 44.

triumfo de la muerte, pero una muerte degradante, privada de cualquier tipo de dignidad. De acuerdo con este razonamiento, el testimonio sería imposible, porque sólo los muertos serían capaces de dar cuenta de lo ocurrido. Un punto de vista contrario ha sido el de Giorgio Agamben, que advierte ante la mistificación de lo increíble, pero también ante el deseo de comprensión completo. Su propuesta es una vía media, la propuesta de una ética del testimonio a partir de Primo Levi, y ello aunque el salvado sólo pueda testificar por aproximación a lo ocurrido a los hundidos, “los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción”, del mismo modo que Solzhenitsin hace referencia también al privilegio de los supervivientes. Pese a ello, considera imprescindible realizar “una narración ‘por cuenta de un tercero’, la relación de las cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. [...] Nosotros hablamos por ellos, por delegación”<sup>23</sup>. Sin embargo, pese a sus límites, esa palabra testimonial constituiría para Agamben la base sobre la que apoyar la idea de la indestructibilidad de lo humano incluso ante la mayor de las inhumanidades<sup>24</sup>.

Georges Didi-Huberman, entre otros, ha ampliado este problema de la representabilidad a la imagen fotográfica, especialmente a partir del análisis de cuatro imágenes captadas clandestinamente en 1944 por uno de los integrantes de los equipos destinados a la cremación de los cadáveres tras su paso por las cámaras de gas. Después de rechazar con fuerza la idea de la imposibilidad del testimonio (“Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será, por lo tanto, *cada imagen* arrebatada a tal experiencia!”<sup>25</sup>), insiste en la utilidad de las imágenes

---

<sup>23</sup> Primo LEVI, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2002 (ed. original, 1989), pp. 108-9.

<sup>24</sup> *Quel che resta di Auschwitz*, Turín, Bollati Boringhieri, 1998 (en castellano: Valencia, Pre-textos, 2000), y el amplio comentario sobre él de Ewa ZIAREK, “Evil and testimony: ethics ‘after’ Auschwitz”, *Hypatia*, 18/2, 2003, especialmente pp. 199-203.

<sup>25</sup> *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004 (ed. original, París, Minuit, 2003), p. 49, cursivas en el original.

fotográficas, pues implican el “persistir en el acercamiento pese a todo, pese a la inaccesibilidad del fenómeno”. Además, esta persistencia tendría otra consecuencia, pues aunque “[l]a imagen, no más que la historia, *no resucita nada en absoluto* [...] ‘redime’: salva un saber, *recita pese a todo*, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos”<sup>26</sup>. Sigfried Kracauer, cineasta y teórico, propuso la imagen de Perseo y la Medusa para interpretar la utilidad de las imágenes cinematográficas en el acercamiento al Holocausto: pudo matarla a través de la imagen reflejada en el escudo, actuó sobre la realidad a través de un intermediario que le permitió superar sus miedos<sup>27</sup>. En último término, el análisis de Georges Didi-Huberman concluye la importancia de la imagen fotográfica, pues “‘salva el honor’, es decir, salva al menos del olvido, una realidad histórica amenazada por la indiferencia”<sup>28</sup>.

Estas opciones llevarían, por tanto, a la posibilidad de acercarse al conocimiento de lo ocurrido, a la capacidad para aproximarse a su representación, a su plasmación textual o gráfica. Legitimaría, en último término, el testimonio. Pero ¿y la *creación* en torno a ese testimonio, a los restos del terror? ¿Es posible acceder a ellos a través de la ficción? ¿cómo inventar y alcanzar mediante la invención a los testigos imperfectos de lo ocurrido?

Una respuesta podría ser que esas imágenes, los textos, el testimonio, la memoria, pasaría a convertirse, tarde o temprano, en historia, como señalaba Peter Burke. Aunque relacionadas, memoria e historia constituirían dos facetas del acercamiento al pasado. Su interacción constante requeriría unas pautas de inteligibilidad que harían variar la percepción del fenómeno cada cierto tiempo, sin que

---

Véase también el capítulo 5, “Imagen-hecho o imagen-fetiché” (pp. 83-135), para las polémicas en torno a lo imaginable o lo inimaginable en relación al Holocausto. Véase también el capítulo 4 de Jacques WALTER, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, París, PUF, 2005.

<sup>26</sup> *Imágenes pese a todo*, pp. 226 y 256 respectivamente.

<sup>27</sup> *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996 (ed. original: Londres, Oxford University Press, 1960), pp. 373-4 (citado en *Imágenes pese a todo*, p. 257).

<sup>28</sup> *Imágenes pese a todo*, p. 261.

ello llevara a la negación. La difusión de la memoria del Holocausto y su rescate desde la historia tienen fechas concretas y un contexto en el que se desarrollan. Georges Didi-Huberman habla incluso de la necesidad de imaginar, entendiendo la imaginación como la necesidad de saber en este momento y lugar precisos, de percibir el Holocausto desde nuestras posiciones, sin relativizar el hecho, pero tratando de comprenderlo a partir de nuestra mirada actual<sup>29</sup>. Esta postura conlleva riesgos, como la concepción judicial de la historia o el abuso de la memoria del que habló Tzvetan Todorov, pero evita también fosilizarla. ¿Entraría aquí la admisión del relato que nos proponen las novelas gráficas analizadas?

#### IV. La legitimación historiográfica del cómic sobre el totalitarismo.

Cuando Art Spiegelman comienza a dibujar *Maus*, a partir de 1971, probablemente no imaginó el impacto que iba a tener un cómic (*co-mix* lo llama él mismo, por ser la mezcla de imágenes y palabras con la que contar una historia). No estaba dentro de la pura ficción, porque se trataba de la representación gráfica de una entrevista, de un testimonio sobre el Holocausto, el de su propio padre. La peculiaridad en la construcción de esta fuente oral es que, además del proceso desde la vivencia al recuerdo, de éste al testimonio a través de las palabras, y de éstas al texto, se añadía la representación gráfica, en este caso a través de la invención, de la recreación de los personajes, de su transformación en gatos y ratones. Tal vez no sabía que muchos años antes, en un campo de concentración, el de Gurs, diversos prisioneros dibujaron sus propias viñetas como una vía para escapar momentáneamente de la realidad circundante, aunque manteniendo un elevado tono crítico, como un espejo invertido que reflejase la amarga realidad circundante<sup>30</sup>.

¿Podría ser el uso de la historia disciplinar –o la imagen que de ella resultase más útil– el argumento con el que fundamentar la

---

<sup>29</sup> *Imágenes pese a todo*, p. 232.

<sup>30</sup> Pnina ROSENBERG, “Mickey Mouse in Gurs. Humour, irony and criticism in works of art produced in the Gurs internment camp”, *Rethinking History*, 6/3, 2002, p. 286.

veracidad, pero sobre todo la legitimidad con la que abordar lo que se ha considerado inimaginable? Que unos cómics incidan en el universo concentracionario no deja de ser significativo, aunque sólo sea por la aparente osadía que implica tal decisión. Situados entre lo inefable y lo necesariamente memorable, la banalización no parecería encontrar acomodo sencillo para ellos, a no ser que se sintieran respaldados, legitimados por un objetivo situado más allá de la mera ficción. Dos vías podrían adoptarse:

1. Por un lado, la de incidir en la misión –ya esbozada previamente– de conservar la memoria, de mantener el testimonio, a lo que se dirigiría la recopilación de la experiencia directa de, por ejemplo, *Maus*.
2. Por otro, la de apoyarse en la literatura científica, en el argumento de autoridad que proporcionaría la disciplina histórica, o al menos la imagen que de esa disciplina dispondrían los autores de las distintas obras.

Una tercera vía, la más habitual, sería aquella que combinase las dos opciones: el testimonio apoyado en el argumento de autoridad de la historia académica, con todo el discurso de objetividad y verdad como respaldo.

Un rastreo de estas estrategias a lo largo de los ejemplos seleccionados vendría a mostrar la imagen que la historia como disciplina o como forma de conocimiento adopta en nuestro tiempo, al menos como medio para limitar la ficción en temas considerados históricamente relevantes. A partir de un análisis cuasi-antropológico, podría considerarse la visión que los otros ajenos (la sociedad a través, en este caso, de los guionistas y dibujantes de cómics) tienen de los historiadores y de su actividad, la historia.

La primera vía es la que se recoge en el ya clásico de Spiegelman, donde la fuerza del relato y su legitimidad como transmisora de la memoria que no debía perderse radica en su carácter testimonial, en el hecho de que ratones y gatos recogen de manera

simbólica la experiencia de un testigo y sus captores<sup>31</sup>, válida por sí misma, importante y reveladora en la interacción de la desnudez del relato oral y su transmisión a través del dibujo: “It’s a very important book. People who don’t usually read such histories will be interested”<sup>32</sup>. No es extraño que Vladek, superviviente de Auschwitz, exija a su hijo la única actitud que entiende tolerable ante su relato: “Just listen, yes?”<sup>33</sup>. A partir de ahí, Art, el hijo dibujante, guionista, se interesó por el recuerdo de su padre, básicamente porque “it makes everything more real, more human”. Ese componente humano, la calidad testimonial, testifical, de la memoria de Vladek es la que le confería un interés que iba más allá del ámbito personal: “I want to tell your story, the way it really happened”<sup>34</sup>. En último término, como confesaba Art, se sentía culpable: “I somehow wish I had been in Auschwitz with my parents so I could really know what they lived through! ... I guess it’s some kind of guilt about having had an easier life than they did”<sup>35</sup>. Los salvados, de nuevo, como menos legítimos, menos dignos que los hundidos. Pero como muestra incluso este caso, se acabaría estableciendo una culpabilidad a posteriori, la de aquellos que han recibido el legado del testimonio pero no lo asumen por la diferente condición de la que parten. Este problema es el que se plantean diversos autores judíos o de origen judío: “With this greater cultural and historical gap, and the loss of many witnesses to the Holocaust, has come a loss in direct access to the experience of the Holocaust and its effects. One major response to the problem of

---

<sup>31</sup> “Los presos que pasaban ante mí ya no eran seres humanos. Eran números. Animales marcados” (Joe KUBERT, *Yossel*, sin paginación); se prohibió a los judíos, dice Víctor Klemperer, la posesión de animales, y los que se requisaron los mataron porque habían “olvidado la pureza de su especie” (*LTI*, p. 154). En *El vals del gulag*, un antiguo interno de los campos soviéticos cuenta su experiencia a la protagonista, empeñada en localizar a su marido, y ésta concluye del relato del ex-cautivo: “entiendo que el fin de todo esto es convertir a los hombres en bestias” (p. 37).

<sup>32</sup> *Maus. A survivor’s tale*, 1, p. 133.

<sup>33</sup> *Maus. A survivor’s tale*, 1, p. 14.

<sup>34</sup> *Maus. A survivor’s tale*, 1, ambas en la p. 23.

<sup>35</sup> *Maus. A survivor’s tale*, 2, p. 16.

representation by young American writers has been the use of fantasy, folklore, and magical-realist devices”<sup>36</sup>.

En cualquier caso, la base autobiográfica o testimonial resulta de una extraordinaria importancia para plantear el tratamiento de un tema que muestra con crudeza la distinción aristotélica entre poesía e historia: la primera generaliza, la segunda particulariza. La cuestión de la singularidad del Holocausto se aborda a través de trayectorias particulares, se evita generalizar. De ahí la importancia de la transmisión de esos testimonios, del deber del recuerdo, de la fidelidad a la experiencia individual. En este sentido es significativa la afirmación de la Ministra de Juventud y Deportes de Francia, Marie-George Buffet, en el “Préface” a *Carton Jaune!*: “Parce qu’elle est fragile, la mémoire à besoin d’actes, pour se transmettre au-delà des survivants. Cet album y contribue de manière originale. C’est le seul moyen d’empêcher l’oubli”<sup>37</sup>. En este caso, estamos ante un relato ficticio, aunque inspirado en un hecho real: el del boxeador judío Victor Perez, judío, de Túnez y sometido a encierro por su condición, deportado y finalmente asesinado. El cómic traduce el caso real a un jugador de fútbol, del que se destaca su apoliticismo, “seuls les combats qui se déroulaient sur la pelouse d’un stade l’intéressaient”<sup>38</sup>. Frente a él contrasta el compromiso de uno de sus compañeros, un exiliado italiano llamado Angelo, que peleaba en las calles contra los seguidores de Doriot, uno de los “aprentis-dictateurs” a los que odiaba y que, al final, con un “no pasarán”, le condujo a las brigadas internacionales en 1937. La historia de fondo es la que no debe olvidarse; de hecho, el nombre del protagonista no es importante, lo es su carácter de ejemplo, la trayectoria de un personaje que, pese a no inmiscuirse en nada, acaba traicionado. Resalta sobre todo el papel de los franceses en todo el proceso, responsables en buena medida del

---

<sup>36</sup> Lee BEHLMAN, “The escapist: fantasy, folklore, and the pleasures of the comic book in recent Jewish American Holocaust fiction”, *Shofar. An interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 22/3, 2004, p. 56.

<sup>37</sup> Didier DAENINCKX y Asaf HANUKA, *Carton Jaune!*, p. 4. Analiza su contexto Hugo FREY, “History and memory in franco-belgian *Bande Dessinée* (BD)”.

<sup>38</sup> Didier DAENINCKX y Asaf HANUKA, *Carton Jaune!*, p. 22.

desarrollo y la aplicación de las medidas contra los judíos, y no sólo en Vichy, sino en el conjunto de Francia. De alguna forma, el mensaje último sería el deber de no olvidar lo ocurrido en esos años, vendría a ser un ejemplo en el que se combina memoria e historia: “La mémoire s’appuie par définition sur une expérience vécue ou transmise, donc un passé qui a laissé des traces vivantes, perceptibles par les acteurs et portées par eux. L’histoire, entendue ici au sens d’une reconstruction savante du passé, s’intéresse à des individus, à des faits sociaux qui peuvent avoir totalement disparu de la mémoire collective, même s’il subsiste des traces que l’historien doit repérer et interpréter”<sup>39</sup>. Se combina aquí la experiencia vivida, transmitida, y la voluntad del propio relato de impedir la desaparición de la trayectoria individual, aunque sea a través de su ficcionalización, de su conversión en un medio popular de acercarse a los hechos. No se trata de una construcción desde la nada, lo que eliminaría legitimidad reivindicativa y memorial, sino una construcción a partir de la experiencia real, lo que contribuye a la función ejemplificadora que se pretende. Tal vez menos explícito es el caso de *Une jeunesse soviétique*, donde se muestra una vida, básicamente la del autor, Nikolaï Maslov, en las dos décadas finales de la URSS. El totalitarismo cotidiano, la desesperanza de la falta de porvenir, la cerrazón de un sistema encastillado en sí mismo, la necesidad de ajustarse estrictamente a las pautas marcadas.

También dentro de esta vía está el ejemplo de Joe Kubert, que publica *Yossel* con 78 años. De origen judío polaco, relata la llegada de su familia a EE.UU. en 1926, y su buena suerte por ello, pues, “[s]i mis padres no hubiesen venido a América, hubiésemos sido presa de aquel torbellino y nos habrían aspirado y eliminado como a muchos millones de seres”<sup>40</sup>. No se trata, por tanto, de un relato personal. Es una ficción la que relata en este libro, donde se imagina a sí mismo si

---

<sup>39</sup> Henry ROUSSO, *La hantisse du passé. Entretien avec Philippe Petit*, París, Textuel, 1998, p. 21. Significativamente, encuadra el comic de Daeninckx y Hanuka en este contexto de obsesión por el pasado de Vichy Hugo FREY en su artículo, “History and memory in franco-belgian *Bande Dessinée* (BD)”, pp. 295-7.

<sup>40</sup> *Yossel*, sin paginación.

su familia no hubiese emprendido viaje, si hubiese permanecido en Polonia. Se imagina igualmente dedicado a dibujar viñetas de personajes clásicos del cómic norteamericano de la época (una nota del editor refuerza la sensación de verosimilitud al recoger los nombres de las revistas polacas en las que dichos personajes se publicaban y en las que el imaginado Yossel se inspiraba). Sin embargo, la ficción tiene un límite que la hace entrar en el campo del testimonio, es decir, que la hace adoptar una función ética concreta, la de impedir el olvido: “Escribí este libro –dice en la introducción– basándome en las historias que me refirieron mis padres, en textos que leí y en documentación histórica. Incorporé información de cartas que mis padres recibieron de supervivientes y parientes durante y después de la guerra. Localicé y releí documentos que informaban de fechas, horas y lugares. Fue una experiencia personal algo inquietante, una suerte de purificación. Era algo que yo sentía que tenía que hacer”. Pero más adelante añade: “Este libro es el resultado de mis conjeturas. Es una obra de ficción, basada en una pesadilla que fue realidad. Ni por un momento se me ha ocurrido que lo que estáis a punto de leer pueda haber ocurrido alguna vez”. El juego entre realidad y ficción, entre la objetividad que dimana de la exactitud de los hechos en los que se apoya y la irrealidad de una historia virtual, de un contrafactual referido al propio autor, todo ello combinado con la necesidad de hacer algo, de prestar testimonio sobre “una pesadilla que fue realidad”<sup>41</sup>, de purificarse a sí mismo, tal vez consciente de que los hundidos no pueden hacerlo por él, uno de los salvados.

Entraría aquí también la idea del duelo como forma de hacer frente a lo ocurrido. Bruno Bettelheim, que pasó por Dachau y Buchenwald antes de emigrar a EE.UU. en 1939, recogía el análisis de Freud sobre el duelo, “proceso psicológico complejo, pero del todo necesario para superar la depresión en la cual nos ha sumido la pérdida. El duelo requiere que durante algún tiempo uno se concentre

---

<sup>41</sup> “Vivir en el gueto significaba aprender que el animal humano puede adaptarse a condiciones terribles e inimaginables, era una experiencia insidiosa, porque el horror se manifestaba en continuo aumento. Hacía falta tiempo. Hasta que ver a la gente muerta en la calle se volvía algo normal” (Joe KUBERT, *Yossel*, sin paginación).

con sinceridad en la tarea, dedicándole todas las energías psíquicas durante días o meses”<sup>42</sup>. Tal vez Joe Kubler haya asumido con este relato una cierta forma de duelo, un intento de extender la superación de la pérdida al conjunto de la sociedad. Su dibujo, esquemático, inacabado, sólo a lápiz, ayudaría a esta tarea, expresando con dramatismo lo que no es sino una fase provisional del proceso hasta tanto no se produzca la asunción definitiva de lo ocurrido. Mostraría también la fragilidad de la memoria, la posibilidad de que todo se borrara o se deshiciera, como la página que Yossel tenía en la mano, recién dibujada antes de morir a manos de los alemanes que asaltaron el gueto, y que queda en blanco, mojada y sin mensaje, como la memoria que no mantiene el recuerdo.

También *Pyongyang*, de Guy Delisle, se apoyaría en la experiencia directa, en el testimonio irónico de un dibujante, el propio autor, en la capital de Corea del Norte, rodeado de intérpretes, conductores y técnicos, antiguos militares que controlan sus movimientos en una ciudad fantasmal. No tiene los tintes trágicos del *lager* o del *gulag*, pero la sensación de opresión es tan intensa como en ellos: “A cierto nivel de opresión, poco importa la forma que toma la verdad, pues finalmente, cuanto mayor es la mentira más muestra el régimen la extensión de su poder. Y más hunde a su población en el terror. Un terror sepultado, un terror sordo”<sup>43</sup>. Esta sensación se refuerza simbólicamente con la lectura de *1984*, de Orwell, “una novela... antigua... de los años cincuenta. Una especie de clásico. Es ficción”, le dice nada más llegar, azorado, al policía de aduanas que revisa su equipaje<sup>44</sup>. Después, al leer el libro mira en torno a sí, en su habitación del hotel Yangakkdo, buscando a la policía del pensamiento. Observa por doquier el parecido retocado de las omnipresentes imágenes de Kim Il-Sung y su hijo Kim Jong-Il, “[a]sí

---

<sup>42</sup> *El peso de una vida. “La Viena de Freud” y otros ensayos autobiográficos*, Barcelona, Crítica, 1991 (ed. original: *Freud's Vienna and other essays*, Nueva York, Alfred Knopf, 1990), p. 194.

<sup>43</sup> *Pyongyang*, p. 76. Siempre con ironía, a esta frase le sigue una viñeta en la que aparece una furgoneta oficial con altavoces lanzando las consignas habituales.

<sup>44</sup> *Pyongyang*, p. 2.

nada cambia para el régimen, siempre es la misma cabeza la que dirige el país<sup>45</sup>; la situación de los habitantes, los campos de reeducación, el trabajo “voluntario”: “Con seis días de trabajo a la semana, un día de ‘voluntariado’ y las preparaciones para los grandes acontecimientos, el ciudadano de a pie no tiene, prácticamente, un momento libre. Está dedicado al régimen en cuerpo y alma<sup>46</sup>, o la presencia constante de lo militar: “Oyéndoles, la guerra terminó la semana pasada y volverá a empezar cualquier día<sup>47</sup>. Se trata de un reportaje cercano a nuestra actualidad, carente todavía de la pátina del tiempo, pero apoyado en una idea que se remonta a Homero, Herodoto y Tucídides, la de la presencia testifical como fundamento del conocimiento<sup>48</sup>.

Una segunda vía es la de recurrir al testimonio indirecto de la historia para hacer frente al relato ficticio. Así lo aborda Pascal Croci en *Auschwitz*. En este caso no se trata del testimonio de quien ha vivido o ha recibido el relato de lo ocurrido. Se trata de un trabajo en el que se ha llevado a cabo una tarea de documentación. Lo significativo es que, en buena medida por no tratarse de un testimonio, la “enseñanza moral” del relato se extiende, y el comienzo se sitúa en la ex-Yugoslavia en 1993, “parce qu’après Auschwitz, il existe encore des hommes pour tuer d’autres hommes, d’autres crimes contre l’humanité sont à craindre<sup>49</sup>. Previamente, tres viñetas en una misma

---

<sup>45</sup> *Pyongyang*, p. 29.

<sup>46</sup> *Pyongyang*, p. 59.

<sup>47</sup> *Pyongyang*, p. 63.

<sup>48</sup> “[C]antas tan bien lo ocurrido a los dánaos./ sus trabajos, sus penas, su largo afanar, cual si hubieras/encontrádote allí” (HOMERO, *Odisea*, VIII, 489-91); “Todo cuanto he dicho hasta este punto es producto de mis observaciones, consideraciones y averiguaciones personales” (HERODOTO, *Historia*, II, 99, 1); “Y en cuanto a los hechos acaecidos en el transcurso de la guerra, he considerado que no era conveniente relatarlos a partir de la primera información que caía en mis manos, ni como a mí me parecía, sino escribiendo sobre aquellos que yo mismo he presenciado” (TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, I, 22)

<sup>49</sup> *Auschwitz*, p. 76. Aquí se podría añadir otro cómic, el de Joe SACCO, *Gorazde. Zona protegida. La guerra en Bosnia oriental, 1992-1995*, [MyC, 8, 2005, 231-255]

página recogen el antisemitismo desde los inicios de la era cristiana, pasando por el período medieval hasta el período nazi. Parece que las masacres balcánicas de comienzos de los noventa mostrarían un eslabón final (momentáneo) en un proceso sin fin de crímenes contra la humanidad. Mientras, Auschwitz marcaría el punto álgido en la crueldad humana<sup>50</sup>. De hecho, el album termina con un dossier que reúne materiales a partir de los cuales se ha construido la narración que se considera plenamente inserta en la ficción que sólo desde fines de los años setenta habría abordado la cuestión de la Shoa: “Le sujet a longtemps paru impensable”. Sin embargo, desde 1979, con la serie *Holocausto*, la ficción habría entrado en el territorio de lo testimonial<sup>51</sup>, “pour en donner des visions qui sont celles de créateurs, forcément différents des études des historiens”. Pese a esta diferenciación y al reconocimiento del predominio ficticio, Pascal Croci habla del uso de testimonios con una finalidad: “Ni historien ni documentaliste, j’ai tenté de reconstituer le quotidien de ces événements le plus fidèlement possible”, y precisa más: “Je ne réalise pas un documentaire, je n’ai rien à prouver. Je raconte un épisode de l’histoire par le biais de la fiction”. Y sin embargo, como también reconoce, es un libro que trata de advertir contra los que, por propósitos reprobables, hacen que se perpetuen los genocidios<sup>52</sup>. La finalidad moral queda patente y se apoya en la historia, en los

---

Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001, en el que se muestra el horror de uno de los totalitarismos más recientes.

<sup>50</sup> Un ejemplo de ello sería el del niño que al ver pasar los trenes haría un gesto gráfico: el dedo índice recorriendo el cuello de izquierda a derecha (*Auschwitz*, p. 11), una imagen que recuerda alguno de los testimonios que Claude Lanzmann recogió en su *Shoa* (1985), en palabras de campesinos polacos que asistían al paso de los trenes con deportados a Auschwitz. El propio Pascal Croci asume su impacto en este album y la considera “[m]a source d’inspiration principale”, junto con *La lista de Schlinder* (1993) (“Le dossier de l’album”, sin paginar).

<sup>51</sup> M<sup>a</sup> Fátima DEL OLMO RODRÍGUEZ, “El ‘recuerdo colectivo’ del Holocausto a través del cine y la televisión”, pp. 129-31; Jacques WALTER, *La Shoah à l’épreuve de l’image*, especialmente el capítulo 2.

<sup>52</sup> Pascal CROCI, *Auschwitz*, “Le dossier de l’album”, sin paginar. Lo analiza Hugo FREY, “History and memory in franco-belgian *Bande Dessinée* (BD)”, pp. 295-7.

testimonios y en la propia fuerza ética que surge de la experiencia del pasado.

De forma indirecta a la cuestión del totalitarismo está el trabajo póstumo desarrollado por Will Eisner, uno de los más conocidos e importantes dibujantes del siglo XX, en *La conspiración. La historia secreta de los protocolos de los sabios de Sión*. Se trata de un trabajo histórico, en la que el peso de la recopilación de fuentes y testimonios se sitúa por encima del factor lúdico. Como el mismo Eisner declara en el prólogo, “dado que la narración gráfica, a la manera de una literatura popular, goza de gran aceptación entre el público, se me presenta ahora la posibilidad de enfrentarme a esa propaganda nefasta echando mano de un lenguaje mucho más accesible. Y abrigo la esperanza de que este trabajo pueda ser un clavo más que hundir en el ataúd de ese aterrador fraude vampírico”<sup>53</sup>. La tarea del dibujante adquiere un evidente tono ético, pero para fundamentarlo requiere información. En los reconocimientos del final del libro señala Eisner que éste “necesitó de una enorme cantidad de corroboración. Dramatizar la historia de *Los Protocolos de los Sabios de Sión* requería contar con una sólida información”. De hecho, en esos mismos agradecimientos se incluye a Christopher Couch, autor de la comparación entre un libro de mediados del siglo XIX y *Los protocolos* que muestra el plagio de éstos y su carácter inventado, y que en el libro de Eisner ocupa dieciséis páginas. Además recopiló información bibliográfica y, en definitiva, realizó una “labor de apuntalamiento y de rigor histórico”<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> *La conspiración*, p. 13.

<sup>54</sup> *La conspiración*, p. 149 para ambas citas. Las referencias bibliográficas utilizadas y las notas en las pp. 141-7. N.C. CHRISTOPHER COUCH es especialista en historia del arte azteca y muy vinculado a la figura de Will Eisner. Entre sus publicaciones destacan: *The festival cycle of the Aztec Codex Borbonicus*, Oxford, B.A.R., 1985; *Style and ideology in the Durán illustrations: And interpretive study of three early colonial Mexican manuscripts*, Tesis doctoral presentada en la Columbia University, Department of Art History & Archaeology, 1987; *Pre-Columbian art from the Ernest Erickson Collection at the American Museum of Natural History*, Nueva York, The Museum, 1988; *Faces of Eternity: Masks of the Pre-Columbian Americas*, Nueva York, Americas Society, 1991; con Stephen [MyC, 8, 2005, 231-255]

Por su parte, cuando Denis Lapière y Rubén Pellejero se acercan al *Gulag*, no parten de un testimonio que sitúen como el argumento de autoridad sobre el que fundamentar la legitimidad del relato. Tampoco se apoyan explícitamente en la relevancia explicativa del conocimiento histórico, pero tratan de transmitir una historia individual, una ficción verosímil que recoja una de las caras de la realidad concentracionaria y del ambiente en el que ésta se desarrolló, el que da lugar a la delación y a “acusaciones tan ridículas que todos sabemos que se las inventan, y sin embargo bastaron para arrojarle a ese pozo negro de sufrimientos y miserias”<sup>55</sup>. De cualquier forma, incluso en la ficción está presente la necesidad de mantener la memoria. La protagonista recibe el testimonio de Thikon, un antiguo interno, que le pide: “Quisiera que lo recogieras todo en tu libro para asegurarme de que no cae en el olvido”<sup>56</sup>. Salvar del olvido, mantener vivo el testimonio, impulsar el deber del recuerdo como norma moral... a partir de ahí se justificaría la relación con la ficción.

Tal vez el menos vinculado con el tema y las opciones señaladas es el libro más “historiográfico” de los aquí recogidos, el de Jason Lutes, la primera parte de una historia coral del Berlín de entreguerras. No se traza en este primer volumen, de los tres anunciados, un retrato de un personaje, una dinastía o un acontecimiento. Se trata de una historia de la ciudad a través de individuos, sus actividades, trasfondo y creencias. Berlín es el telón que siempre está detrás de lo narrado, pero un Berlín circunscrito a la época de Weimar, con todas las tensiones y la complejidad que este libro trata de reflejar. Estamos ante una ficción, pero elaborada en forma de historia, es más, en forma de historia cultural. Reconocemos en ella la fragmentación de miradas, a Jason Lutes como lector de

---

WEINER (eds.), *The Will Eisner companion: the pioneering spirit of the father of the graphic novel*, Nueva York, DC Comics, 2004.

<sup>55</sup> *El vals del gulag*, p. 8. Las analiza Vitali CHENTALINSKI, que señala: “La delación es un género literario que ha existido siempre. Pero en la Unión Soviética llegó a alcanzar un grado de esplendor que no había conocido nunca en ninguna parte” (*De los archivos literarios del KGB*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, pp. 277-91; la cita en la p. 278).

<sup>56</sup> *El vals del gulag*, p. 36.

historia, de literatura y de imágenes sobre un tiempo controvertido. Un intento de dar cuenta de la vida diaria pero sin renunciar a las interacciones de lo cotidiano y lo político, la alta cultura, la economía, incluso la omnipresente memoria de la Primera Guerra Mundial. Uno de los integrantes del elenco de personajes que desfilan por sus páginas, el periodista Kurt Severing, hace un resumen de la ciudad: “Comunistas, socialistas, nacionalsocialistas, demócratas, republicanos, criminales, mendigos, ladrones y los de en medio. Todos revueltos”<sup>57</sup>. Se recoge una imagen de Berlín como cruce de ideologías, de sentimientos, de fobias y de filias, un lugar donde el antisemitismo tiene una fuerza considerable y se muestra arraigado entre muchos sectores sociales. En último término, lo que este libro hace es anunciar lo que va a ocurrir, mostrar la lógica de un proceso, narrar el camino hacia lo que Friedrich Meinecke llamó la catástrofe alemana, la consolidación del totalitarismo en una ciudad que durante los años recogidos fue su antítesis.

#### *V. La imagen de la historia como disciplina*

No querría responder a la pregunta que subtitula este artículo, porque como toda dicotomía en historia acaba siendo engañosa. No hay respuestas en blanco y negro, y la imagen que ofrecen los cómics analizados sobre el totalitarismo lleva al predominio de los grises. No hay banalización del mal, es más, existe en todos ellos una preocupación permanente por mantener el más exquisito cuidado en el tratamiento de la cuestión. Pero de entre todos ellos surgen algunas cuestiones de indudable relevancia para los historiadores, que relaciono a continuación.

Insertos como estamos en un contexto intelectual carente de paradigmas dominantes, hablar de frivolidad o de legitimidad a la hora de analizar cuestiones del pasado parece poco adecuado, aunque sólo sea porque todas ellas acaban mostrando ángulos aceptables para su análisis. Por ello, cuestionar otro tipo de aproximaciones puede resultar poco aceptable.

---

<sup>57</sup> *Berlín*, p. 14.

Los hechos a los que se hace referencia, el totalitarismo y el universo concentracionario, son cada día más objeto de la historia. Su memoria, al menos si entendemos ésta como algo vinculado a individuos concretos, está desapareciendo, y comienza a ser necesario “traducir” los restos de ese recuerdo a formas accesibles. Una de ellas son los cómics.

Pese a todo, y dados los temas tratados, existe la conciencia de que banalizar los recuerdos, o realizar una “traducción” precipitada de los mismos, supone una forma de traición. Por ello, se reivindica el deber de la memoria, la transmisión fiel de esas muestras del pasado con la finalidad ética última de impedir su repetición. La ética del testimonio supondría un término medio entre la imposibilidad de dar cuenta del mal y la también imposible recogida de todo lo ocurrido.

Esto plantea, pese a todo, dudas en torno a la capacidad de los cómics para representar el mal que nos transmiten los recuerdos; más aún si en ellos se introduce la ficción. Una parte de la solución proviene de la defensa del carácter testimonial, de la colaboración en la conservación de la memoria. La legitimidad provendría del granito de arena que las viñetas aportarían al objetivo ético último.

En cualquier caso, sigue estando presente la duda de la ficción. Una forma de esquivarla es la de introducir la voz de la historia disciplinar, que aporta fundamentalmente documentación, veracidad, la base ineludible sobre la que construir el relato, incluso aun cuando sea ficticio. Y es que la historia como disciplina, a comienzos del siglo XXI, se sigue asociando estrechamente con el aporte de documentación, con la veracidad y la objetividad, es decir, con todo aquello que se instauró como signo de la identidad distintiva de la historia académica a mediados y finales del siglo XIX. La imagen pública de la historia que reflejan los libros analizados sigue siendo la establecida por la escuela metódica, como si tras ella no hubiese habido voces discordantes, como si la sepultura definitiva de las formas de historia tradicional se levantase cada noche para tomar posesión de las conciencias mayoritarias de quienes no se han vacunado contra el objetivismo, la narración como reflejo de la realidad o la existencia de una verdad presta a ser descubierta por un ojo experto.

La pregunta habría de ser, entonces, por qué ocurre algo así, por qué la historia sigue vinculada a una imagen disciplinar tan alejada de su realidad académica. Y derivado de lo anterior, por qué los historiadores están a tanta distancia de la mayoría de la sociedad. Es más, ¿nos hemos convertido en una élite extraña en tiempos democráticos? ¿está el historiador profesional en peligro de extinción o, al menos, condenado a ingresar en la reserva destinada a los intelectuales alienados de su sociedad? ¿es útil la historia universitaria? No voy a responder a estas preguntas que, evidentemente, tienen mucho de retóricas, pero sí voy a lanzar un intento de respuesta a las dos primeras. El vínculo tradicional de la historia, desde sus orígenes profesionales, ha sido el Estado-nación. De él fue el fundamento, el basamento, la piedra angular y, de alguna manera, sus destinos están vinculados. Eso no obsta para que la sociedad, siempre un paso por delante, hubiese podido alejarse de los viejos modelos. Y sin embargo, es la sociedad la que mantiene esa imagen de la historia académica vinculada a ellos. ¿Tal vez en busca de seguridad en un mundo que carece de ellas? ¿No será quizás un tanto pretencioso que la disciplina se arrogue la exclusiva de la seguridad, de los sólidos anclajes? Si la historia sigue viéndose como un reflejo perfecto de la realidad, entonces ¿por qué el historiador como profesional carece de prestigio –al menos en España–? Quizá nos encontremos en un proceso paulatino de adaptación, comenzando por el mensajero, para pasar posteriormente al mensaje.

No dejan de ser preguntas, tal vez tan relevantes como el futuro de los historiadores, pero de vez en cuando es posible que sea útil ponerlas sobre la mesa.



*Recensiones*

