

***Maus* y *El arte de volar*: dos representaciones paradigmáticas del universo concentracionario**

Carmen P. García Navarro
Universidad de Salamanca
carmengn@usal.es

Resumen: La conjunción de lo visual y lo textual ofrece en el cómic una particular visión de la representación ficcional del referente histórico. Si bien los autores que nos ocupan (Spiegelman; Altarriba) no son testigos directos, la transmisión intergeneracional de lo vivido permite articular y reflexionar en sus narraciones sobre lo traumático, lo criminal y lo inhumano de estos campos de exterminio o internamiento que fueron tanto Auschwitz como, en el caso francés, Saint-Cyprien. El ejercicio metanarrativo de *Maus* o la apropiación de la voz testimonial del narrador de Altarriba son algunos de los recursos narrativos y gráficos sometidos aquí a análisis como estrategias para solventar la problemática representación de lo real, la experiencia traumática y la imagen de los campos de concentración.

Palabras clave: cómic; campos de concentración; memoria; testimonio; compromiso.

***Maus* and *El arte de volar*: Two paradigmatic representations of the concentrationary universe**

Abstract: Comics offer valuable insight in representing historical questions in a fictional way, through the conjunction of their visual and textual elements. Even though both authors (Spiegelman; Altarriba) are not direct witnesses, intergenerational transmission allows them to articulate and to think about their stories, regarding the trauma, the criminality and inhumanity of extermination camps such as Auschwitz and Saint-Cyprien. The metafictional exercise of *Maus*, or the appropriation of the testimonial voice by Altarriba's narrator, are some of the narrative and graphic resources analyzed as strategies in order to resolve the problematic representation of reality, the traumatic experience and the image of the concentration camps.

Keywords: comic; concentration camps; memory; testimony; commitment.

» García Navarro, Carmen P. 2016. "*Maus* y *El arte de volar*: dos representaciones paradigmáticas del universo concentracionario". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXI: 67-82. doi: 10.7203/qdfed.21.9335

1. Introducción

En 1985 el estreno de *Shoah*, titánico documental sobre el exterminio judío en los campos de concentración nazis, dirigido por Claude Lanzmann, logró sacudir el espíritu adormecido del espectador y de una sociedad europea anestesiada por la comercialización melodramática de lo sucedido. Comenzaba así un proceso de revisión en torno a la representación del Holocausto y otros horrores, así como de la mala praxis de su universalización, necesario para agitar esa conciencia social histórica, vastamente controlada y aletargada a lo largo del tiempo por la concatenación de una serie de totalitarismos que buscaban perpetuar una versión maquillada y transformada de lo acontecido, en la que “las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad [y en la que] se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad objetiva” (Todorov, 2000: 14).

La percepción del tiempo y la configuración de nuestra identidad colectiva e individual recaen en la relación que establece el presente con el pasado mediante los diferentes discursos y procesos sociales, gracias a los cuales se produce una necesaria resemantización de este. Como explica Paloma Aguilar:

La memoria cumple una función social muy importante al ayudar a estructurar la experiencia y al asegurar la continuidad y las tradiciones de las colectividades. La memoria colectiva consta no solo de tradiciones, sino también de ideas e imágenes generadas por el presente y enraizadas en él; no está compuesta solo de recuerdos sino también de reconstrucciones (1996: 39).

Existe en el proceso de rememoración un compromiso moral y ético y son muchos los que subrayan la responsabilidad social y política hacia el pasado y mucho más hacia el futuro (Todorov, 2008; Erice, 2009 Aguado, 2010). Debemos ser conscientes del sistema que lo envuelve y los mecanismos que generan la transmisión mediática, más allá de la familiar o la que se produce en el ámbito educativo, de acontecimientos atroces que han puesto de manifiesto la naturaleza destructora de la humanidad. Sin caer en la victimización o en maniqueísmos caducos, es necesario huir de la univocidad del recuerdo y enriquecer la esfera pública de la memoria a través de la multiplicidad de representaciones de lo traumático (Huyssen, 2002: 126-127).

Las formas artísticas como la literatura, el cómic o el cine se inscriben dentro de los procesos sociales de construcción de la memoria colectiva. Funcionan como una suerte de estímulo cognoscitivo de la Historia que suscita tanto su divulgación como su revisión crítica. Pueden llegar a ser instrumentos que desvelen y promuevan una visión propia del pasado que a su vez configura la memoria colectiva en un proceso de retroalimentación. La contribución de la ficción no solo cumple una función en la composición histórica del pasado suprimido y su comprensión, sino también en la construcción de la identidad, y es que “además de tener un valor intrínseco, lo literario ensancha el conocimiento estándar, gracias a personajes e historias con los cuales identificarse a pesar de que no sean reales o no lo sean del todo” (López de la Vieja, 2003: 34-35)¹. Como la literatura, la ficción comicográfica puede ser una vía para dar cuenta del sufrimiento y atrocidades vividas en los campos de exterminio; un escenario cuya envergadura se había visto sometida a los dictados de la amnesia política.

La representación de esa realidad traumática, especialmente para todos aquellos que padecieron sus vejaciones, pero también para todos aquellos que han heredado el conflicto de una u otra manera, nutre sobremanera el abanico de producciones comicográficas en un momento en el que la preocupación por la memoria histórica está en pleno auge. Mantener viva la memoria es hoy un imperativo ético, social y cultural:

Nunca se recuerda lo suficiente. Aunque el pasado no fue infinito en su configuración, su reconstitución en la memoria siempre lo es: los matices y colores de una vivencia no se agotan en manifestaciones discretas, finitas (Txetxu Aguado, 2010: 23).

En terreno nacional son muchas las producciones que se proponen recuperar esos sucesos olvidados con el fin de configurar una nueva memoria colectiva. Cabe mentar, entre otras muchas, la obra de Miguel Gallardo, *Un largo silencio* (1997), que abarca el recorrido vital

¹ Esos mecanismos de identificación lectora se producen a doble escala, visual y textual, debido a su carácter híbrido y “al hacer mía la experiencia de ése otro lo literario me permite imaginarme en su lugar, vivir en la ficción lo que no podría imaginarme de otra manera” (Txetxu Aguado, 2010: 59). Son los modelos afectivos generados a partir de historias concretas los que facilitan el trasvase de la anécdota individual al conocimiento de lo universal.

de su padre e incluye su estancia en los campos de concentración del sur de Francia; los trabajos de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio; *Los surcos del azar* (2014) de Paco Roca; *Las guerras silenciosas* (2014) de Jaime Martín; la trilogía de Sento Llobell en torno a la experiencia de su suegro como médico en la contienda española; *El convoy* (2015), de Eduard Torrents y el guionista francés Denis Lapière; *El paseo de los canadienses* de Carlos Guijarro o *La vida es un tango y te piso bailando* (2015) de Ramón Boldú.

2. La experiencia concentracionaria (re)vivida

Abordar una realidad tan compleja como la de los campos de concentración y, más incluso, ahondar en los mecanismos de su transmisión es una ardua tarea. Los debates que acaecieron tras la II Guerra Mundial en torno a la irrepresentabilidad de la envergadura del Holocausto, abanderada por Theodor Adorno, y su desplazamiento al ámbito ético, suscitaron el miedo a una posible banalización y estetización de lo que allí se vivió debido a su presencia en el arte y en los medios de comunicación. Sin embargo, la disolución posmoderna de las verdades axiomáticas obliga a reparar en esa “brecha constitutiva que media entre realidad y su representación” y considerar nuevas “posibilidades de representar lo real y sus memorias” (Huysen, 2002: 26).

De forma paradigmática, *Maus*, de Spiegelman, significó esa apertura a nuevas formas de narración subvirtiendo los límites establecidos hasta el momento de su publicación². Se instaura entonces un nuevo sentido de “deber de memoria” que trasciende la mera denuncia del hecho traumático en sí mismo para afrontar lo inextricable de la relación entre presente y pasado, las relaciones familiares afectadas por el conflicto, así como las exigencias teórico-narrativas coetáneas³. Como se verá, las obras de Spiegelman y de Antonio Altarriba, si bien diferentes en su localización geográfica y temporal del conflicto revivido y en sus

² Se publicó entre 1980 y 1991 por capítulos en cuadernos en la revista *Raw*, creada y dirigida por Spiegelman y adherida al *comix underground* de Robert Crumb. En 1986 aparece el volumen I *Maus: mi padre sangra historia* y en 1991 el segundo *Maus: aquí comenzaron mis problemas*.

³ “Su misión [...] es la ruptura del silencio [...] y se erige cronista de su propia época en un momento, en los años 70, en que el cómic reflexiona sobre sus posibilidades de reflexión sobre la sociedad en que se inscribe” (De la Fuente Soler, 2011: 265-268).

mecanismos, beben de un mismo propósito y una misma preocupación. Por un lado, rescatar la memoria traumática familiar para denunciar no solo su carente pervivencia en el aparato institucional, sino para reflexionar sobre ella y explorar la dilatación narrativa de un medio como el cómic en el que conviven texto e imagen. Se pretende así dilucidar qué estrategias son las que se ponen al servicio de dicho objetivo, así como determinar las convergencias y divergencias en el modo de concebir, plasmar y universalizar la experiencia de sus respectivas figuras paternas en estos campos de concentración.

2.1. *Maus*

La denuncia de la deshumanización y animalización del hombre derivadas del encierro concentracionario es visible en muchos testimonios. Por ejemplo, con estas palabras Primo Levi describió el *Lager*:

Una gran máquina para convertirnos en animales, nosotros no debemos convertirnos en animales; que aun en este sitio se puede sobrevivir, y por ello se debe querer sobrevivir, para contarlo, para dar testimonio; y que para vivir es importante esforzarse por salvar al menos el esqueleto, la armazón, la forma de la civilización (2002: 42).

A ellas se puede añadir el retrato de Avel·lí Artís-Gener sobre las condiciones infrahumanas en las que vivieron los refugiados republicanos españoles en los campos franceses, donde “el ingenio humano inventó, ante la inclemencia de la vida al raso, una defensa puramente animal” (1975: 58); dan cuenta de ello y enlazan en buena medida con la reconfiguración que Spiegelman realiza de la memoria de su padre, Vladek Spiegelman, un judío polaco superviviente de Auschwitz, a través de la transfiguración animalística de sus personajes en ratones, gatos y cerdos. En esa alegoría, como explica Huyssen, se produce el distanciamiento metafórico⁴ necesario para enfrentarse a los obstáculos que presenta retratar el trauma paterno:

⁴ Si un producto cultural puede tener un valor cognoscitivo y documental por la carga histórica y ética que contiene, se entiende que muchos defiendan, entre ellos el propio autor, la clasificación de esta obra dentro de la categoría de “no ficción”: “Que los judíos hayan sido considerados ratas por los nazis, que los nazis los deshumanizaran a tal punto de hacerlos parecer tales, no es ficción. Ubicar al texto dentro de la categoría ‘ficción’ no es alimentar el negacionismo, sino también mostrarse apabullantemente

El reconocimiento de la inexorable inautenticidad deviene condición necesaria para una nueva forma de autenticación, para una representación literaria e ilustrada del Holocausto prácticamente inconcebible hasta el momento en que llega a conformar una nueva dimensión de efectos de realismo, precisamente a través de su consecuente alegorización (2002: 130).

Amén de la ampliamente estudiada estructura narrativa y la yuxtaposición de sus diferentes niveles diegéticos, lo cierto es que, gracias a la dimensión metacomigráfica –en el primer tomo constatada por la inserción del propio autor como personaje, y en el segundo por la predominancia de la cuestión sobre cómo representar el horror y la legitimidad del medio elegido–, se sumerge desde su condición de miembro de una segunda generación de afectados en la polémica de la referencialidad, al aceptar la imposibilidad de conocer el genocidio y el sufrimiento de otra forma que no sea a través de la recreación de los relatos testimoniales, sin abandonar la intrínseca incertidumbre posmoderna:

Hay demasiadas cosas que nunca entenderé ni visualizaré... La realidad es demasiado compleja para los cómics... Hay que omitir o distorsionar demasiado [...] No me siento capacitado para reconstruir una realidad que es más funesta que es peor que mis sueños más funestos (Spiegelman, 2002: 176).

Gracias a la particular disposición visual de los diferentes niveles temporales –la reconstrucción visual de la historia pasada de Vladek y la propia narración en tiempo presente–, Spiegelman logra dos objetivos. Por un lado, el poder evocador de la imagen transporta de manera más directa al lector a esa realidad concentracionaria y motiva su empatía; por otro, la analogía visual y textual de lo narrado evidencia el grado de implicación del pasado en el presente en la medida en que el primero es un elemento del segundo y el segundo configura al primero. Todo ello tiene una mayor visualización a partir del segundo volumen, *Maus: aquí comenzaron mis problemas*, cuando la experiencia en Auschwitz se constituye núcleo del testimonio de Vladek y las escenas y

limitados en la capacidad dialéctica de interrogar lo establecido a partir de la historia. Dicha deshumanización fue la realidad de los guetos y de los campos, y Spiegelman escoge decirlo sin decirlo, mostrarlo como artificio” (Vetö, 2012: 89).

detalles en torno al día a día de los campos de concentración componen el grueso de la obra.

Judíos como ratones, alemanes como gatos y polacos como cerdos; ya se ha determinado que Spiegleman se vale de ese primer distanciamiento alegórico para subrayar las dificultades de esa representación del trauma familiar. No obstante, esta rígida caracterización de estereotipos le sirve también para insertar la cuestión identitaria respecto a las segundas generaciones que, si bien no vivieron en primera persona la turbación de los campos, sí sufren sus consecuencias. El cuestionamiento sobre qué animal debe ser François o la escena en la que el autor aparece ahora en su versión humana, pero con máscara de ratón, apelan a la inmovilidad de una identidad cuyas características vinieron dadas por el opresor y la objetan (Vetö, 2012: 91).

La sencillez del dibujo y el uso del blanco y negro evitan caer o recaer en el habitual sentimentalismo que hasta entonces había sustentado las historias sobre el Holocausto. De igual forma, señala Huysen (2002: 132) que el hecho de narrar la vivencia personal inserta en la historia familiar, y exhibiendo hasta qué punto las consecuencias del conflicto son digeridas en el hogar y transmitidas a las generaciones venideras, evita también por otro lado caer en la abstracción documental de la barbarie que, lejos de fomentar la empatía lectora, ha contribuido a la insensibilización del espectador.

“*Schnell!*” gritan los alemanes que a golpe de porra dirigen a Vladek y al resto de judíos en su internamiento en Auschwitz. El detallismo que vertebra las siguientes páginas de *Maus* contrasta con ese esquematismo de su trazo; las viñetas que ilustran el interior de los campos y la vida en ellos permite visualizar la monstruosidad de la evocación en imágenes. La organización y distribución de los reos, el racionamiento de la comida, las terribles duchas, la miseria, el hambre, el sometimiento, las vejaciones, los sobornos y chantajes, el miedo a las *selektions* son muchos de los aspectos que se rescatan de la memoria del superviviente:

Nos quitaron documentación, ropa y pelo [...] Aquellas eran las duchas de los vivos. No las mortales de gas de las que a veces nos llegaban rumores [...] un olor dulzón... como a goma quemada. Y grasa [...] Todo el día con ese deporte –patadas, golpes, gritos– hasta que algunos caían muertos. E incluso después. [...] Si todavía eras apto para el trabajo, pasabas y te entregaban otro uniforme hasta la próxima selektion... [...]

Pero por entonces era demasiado flaco y tocó otra selektion. Podía ser mi turno. Corrí de inmediato a los lavabos. Y si alguien me descubría diría que tenía el vientre suelto. ¿Qué podía perder? (2002: 185-227).

Una lucha por la supervivencia que pasaba por contribuir con la jerarquización establecida en el campo donde los reos polacos sometían a los presos judíos. La realización de diferentes trabajos dentro de las alambradas, aunque fuese otra aportación más a la perpetuación del horror, posibilitaba a los presos la adquisición de ropa o comida; era tanta la miseria que conseguir unos zapatos de la talla correcta se convertía en todo un “milagro” (2002: 194). La redención de la deshumanización que perseguía el opresor pasaba por aceptar la esclavitud, la servidumbre y la humillación de sentirse feliz con un gesto tan cotidiano y banal como ir bien vestido. Cuando Vladek accede a enseñar inglés al Kapo se encuentra con que ha subido en el “escalafón social” de Auschwitz y el espejismo de libertad se manifiesta en la ingesta de unos panecillos y la elección de ropa de su talla. “Siempre fui guapo...pero bien vestido, ¡daba gusto!” (2002: 193), el regocijo presente en el testimonio textual de Vladek contrasta brutalmente con su imagen de reo judío.

La historieta de Spiegelman “permite al lector una mirada que encuentra contención para el agobio ante ese acontecer inconcebible y vuelve vano todo gesto rutinario de espanto” (Huysse, 2002: 130-131). Sin embargo, en esta historia no hay redención posible ni para el sobreviviente, cuya imagen dista mucho de la estandarizada, ni para sus descendientes, cuya búsqueda de la cognición y aprehensión del trauma lejos de ser un ejercicio terapéutico y purgante –como sí lo será en Antonio Altarriba– deviene nuevos interrogantes derivados del duro proceso creativo de la rememoración y la imposibilidad de reconciliación con el pasado.

2.2. *El arte de volar*

Después de su encierro en Saint-Cyprien, Manuel Andújar dejó por escrito su vivencia y advirtió: “el que lea estas líneas, que se publican rigurosamente como fueron escritas ‘allí’, debe tener en cuenta que lo dicho es insignificante reflejo de lo que [...] sucedió” (1990: 14). Aunque el Holocausto se configuró por su dimensión genocida como metáfora de todas las barbaridades cometidas contra la humanidad, la

realidad de los campos del sur de Francia al término de la Guerra Civil española, en los prolegómenos de la II Guerra Mundial, no distaba mucho de la que sucedería más tarde bajo el yugo nazi. Por mucho que desde la dirección francesa se tratase de velar lo deshumanizado de su tratamiento hacia los refugiados españoles con diversos eufemismos como “centros de internamiento” o “centros de estancia vigilada”, las conexiones y paralelismos que pueden establecerse entre las experiencias concentracionarias de sus supervivientes son notables. La historia de Antonio Altarriba Lope pasa por esa pérdida de humanidad tras vivir una guerra, un encierro y una posguerra repletas de miseria y carente de reconocimiento que acabó con su suicidio, “[legando] a su hijo un complejo nudo de pesares” (Díaz de Guereñi, 2014: 189).

Si bien Spiegelman se valía del distanciamiento metafórico y la yuxtaposición e imbricación de los diferentes estratos temporales para evidenciar su conciencia acerca de la imposibilidad de acceder a la totalidad del hecho concentracionario, Antonio Altarriba se aleja mediante la apropiación de la voz de su padre:

Semejante identidad se produce solo a nivel textual, y no en el ámbito de la referencialidad, puesto que, aunque esté en primera persona y se refiera al protagonista como a sí mismo, la voz del narrador es la de Altarriba hijo, no la de Altarriba padre (Sánchez Zapatero, 2016: 1084).

El propio Altarriba lo explicita –“Mi padre, que ahora soy yo” (2010: 19)– e incluso justifica su propósito apelando a que

un padre está hecho de sus hijos posibles y yo soy el único hijo que le fue posible a mi padre, desciendo de mi padre, soy su prolongación y, cuando todavía no había nacido, ya participaba, como potencial genético, de todo lo que le ocurría (2010: 14).

El arte de volar nace de un ejercicio introspectivo doméstico de Antonio Altarriba en aras de recuperar y ordenar todos aquellos episodios biográficos que su padre había compartido con él en vida y que, sin duda, son responsables del moldeamiento de su personalidad. Historia personal que deviene universal en la medida en que se desvincula de la memoria que fabricó el régimen franquista –memoria que pervive en muchos aspectos administrativos e institucionales– y se suma a la de todos los republicanos derrotados cuya vida estuvo marcada por la

humillación, el dolor, la indiferencia y el desconocimiento colectivo de su experiencia.

El periplo vital de Altarriba Lope encierra sus peripecias revolucionarias dentro del territorio nacional durante la gestación y el fin de la contienda y su estancia en tierras francesas, incluyendo su paso por Saint-Cyprien, hasta ser detenido y llevado a un centro de detención en Limoges. Los campos franceses, como los de Saint-Cyprien o Argelès-sur-Mer, también forman parte de esa memoria mitigada no solo de España sino también de la administración francesa, que optó por unas políticas no intervencionistas que generaron una situación detrás de las alambradas análogas a las experiencias descritas por los supervivientes de todos los campos al margen de su localización geográfica. Desde los muros de la intelectualidad francesa se ha señalado que

desde 1939 excepto en los sectores más politizados de la izquierda la suerte de los refugiados españoles no preocupaba a los franceses que habían pasado de la compasión a la indiferencia incluso a la hostilidad (Dreyfus-Armand, 2000: 71).

El carácter improvisado de su establecimiento y la pésima gestión del recibimiento y ordenamiento entre gritos de “*Allez, au camp...!*” son las principales deficiencias que testigos y críticos (Artís-Gener, 1975; Andújar, 1990; Rafaneau-Boj, 1995; Dreyfus-Armand, 2000) achacan al Gobierno francés y que Altarriba resume brillantemente en una sola frase: “Era todo lo que ofrecían los franceses... arena, mar y cielo...” (2010: 81).

Como se declaraba al inicio de este artículo, la dimensión cognitiva respecto a la experiencia concentracionaria francesa está muy presente en esta representación visual y textual. Desde la academia y el andamiaje crítico del cómic (Fernández de Arriba, 2015; Sánchez Zapatero, 2016) se ha insistido en ese trasvase de lo particular a lo universal en tanto en cuanto las correspondencias que guarda la vivencia de Altarriba con la de otros testimonios. Un pasaje en el que lo descriptivo prevalece sobre lo narrativo y que se inaugura con la imagen de cientos de refugiados “que caminan lentamente, en pequeños grupos [y] llevan a la espalda o sobre la cabeza todo lo que han podido salvar de sus hogares abandonados, toscamente embalado en sacos o en bacas...” (Rafaneau-Boj, 1995: 41), huyendo de una guerra que los había condenado

al ostracismo: “llegó el momento en que nosotros también tuvimos que unirnos a la multitud de desterrados...” (Altarriba, 2010: 80).

La viñeta de esa multitud de expatriados junto al cartel que anuncia “Saint-Cyprien” y esa primera noche en el campo ilustran y complementan la tristeza y la desesperación que describe un poco más adelante: “me sentía viejo, y desde luego, derrotado [...] Aquella noche sentí el vértigo del desamparo” (2010: 80-81). Saint-Cyprien representaba la desolación más absoluta, la pérdida de la libertad si es que quedaba algún rastro de aquella que nutría el espíritu republicano de todos los que allí se hacinaban. Como Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien es en aquel momento, según los que allí estuvieron:

otra playa, tan desnuda como la anterior, destinada a recoger a ciento cincuenta mil refugiados. Los materiales continúan brillando por su ausencia; para evitar que los refugiados caigan en la tentación de quedarse en Francia, las autoridades deniegan a los técnicos e ingenieros la autorización para construir (Rafaneau-Boj, 1995: 133).

La descripción del hambre, las miserables condiciones de higiene en las que se veían obligados a vivir y a convivir con enfermedades como la fiebre tifoidea, la tuberculosis, la lepra o la sarna, y el desgaste vital provocado por el desarraigo y la melancolía, corroían no solo su alma sino también su cuerpo hasta su propia destrucción:

Muchos murieron nada más llegar, destrozados por la guerra, debilitados por el hambre, agotados por el largo camino y rematados por la intemperie... Murieron de exceso de sufrimiento y de falta de lugar... llegados a ninguna parte, decidieron seguir avanzando y dar el último paso...muchos les envidábamos (2012: 82).

Esa consumición espiritual y física halla su representación visual paradigmática en los dibujos de las supuestas fotografías de los presos enflaquecidos y con la mirada abatida “exhibiendo sin pudor [sus] miserias... [querían] que el mundo supiera cómo trataban las democracias burguesas a los luchadores antifascistas” (2012: 83). Las opciones que las autoridades francesas ofrecían, “lo que llamábamos *la gran opción*”, según Altarriba, oscilaban entre formar parte de las filas de la legión extranjera y el ejército francés, los trabajos forzados o volver a España. La posición del país vecino evolucionó de la no intervención y la indiferencia a la contención:

Primero construyeron los puestos de vigilancia, con ametralladoras, focos y soldados senegaleses que disparaban contra todo el que pasara la raya... La raya que nos separaba de Francia porque el camino de regreso a España siempre lo tuvimos abierto (2012: 82).

Aunque en la obra de Altarriba no existe –como en el caso de Spiegelman– un conflicto paterno-filial irresoluto derivado de la experiencia traumática, sino un sentido homenaje a su padre, sí se produce en este la catarsis y la expurgación de la culpa que le acecha por no haber asistido a su padre cuando más lo necesitaba. A propósito del proceso de recuperación de la memoria en los cómics españoles, Ana Merino indica que:

retelling his father's story and representing it within the vignettes of a comic has helped him to heal his wounds. For Altarriba, writing this graphic novel has served as a form of therapy, and the exploration of his father's memory has indeed aided him in the overcoming his own personal traumas (2012: 221-222).

No hay duda de que la analogía visual que se establece en ambos con lo narrado textual, aunque difieren en su realización, se erige fundamental para abordar el mismo problema de una representación del recuerdo ajeno y doloroso en la que el pasado y el presente no solo están íntimamente interconectados, sino que su mutua influencia deviene esencial en la constitución de ambos.

3. Consideraciones finales

Ya sea desde la inagotable melancolía y la idea de una impracticable exoneración del relato de *Maus*, o desde la fuerza ideológica y catártica de *El arte de volar*, ambos documentos poseen un gran valor histórico por su comentado carácter cronístico. Spiegelman y Altarriba, a partir de la recuperación de la memoria familiar y personal, consiguen rellenar los huecos, los vacíos que han configurado la historia oficial y superar a través del artificio comicográfico y su imbricación de texto e imagen el trance de representar la experiencia en los campos no como testigo sino como transmisores. Ambas reescrituras obedecen a la necesidad de descifrar la identidad individual y propia gestada y configurada en un contexto histórico, político, social y familiar desatendido y la “de dar voz a las sombras” (Ausente, 2013: 126) y restituir su memoria:

El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejar-se al pasado, o mejor [...] por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable (Augé, 1998: 106).

La memoria colectiva, social e histórica debe ser entendida como herramienta para el aprendizaje colectivo en el cual a partir de la aprehensión del pasado tomar conciencia crítica del presente. La lucha que emerge de las páginas de ambos cómics “no solo [es la lucha] contra el olvido, sino también contra el desconocimiento (Sánchez Zapatero, 2010: 104). Estas dos obras comparten el valor cognitivo y ético de esas manifestaciones culturales que “pueden ‘hacer justicia’ [...] al llenar un vacío del conocimiento e incorporar el punto de vista de quienes jamás tuvieron voz en la historia” (López de la Vieja, 2003: 17). Como concluyera Todorov:

Ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio. No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido, sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas [...] Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido– se han de poner al servicio de la justicia (2008: 61-62).

Si se somete a examen la posición actual de la Unión Europea respecto al drama de los refugiados sirios, cabe preguntarse si finalmente ese uso ejemplar de la memoria por el que abogaba Todorov (2008: 33) ha sido viable. Obras testimoniales, ficcionales, documentales, en uno u otro formato, sobre diferentes pero análogos conflictos bélicos, han aumentado cuantitativa y cualitativamente; no obstante, a la luz de los recientes acontecimientos se puede afirmar, haciendo uso del discurso de Avel·lí Artís-Gener, que “todavía no se ha alcanzado el tono, o la sabiduría, necesaria para que estas palabras no caigan en el vacío, en el horripilante vacío del vacío” (1975: 192) y que hoy sigue siendo necesaria la prolija representación ficcional de lo real.

Bibliografía

- Aguado, Txetxu. 2010. *Tiempos de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Deusto.
- Aguilar Fernández, Paloma. 1996. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- Altarriba, Antonio & Kim. 2010. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- Andújar, Manuel. 1990. *Saint Cyprien Plage. Campo de concentración*. Huelva: Diputación de Huelva.
- Artís-Gener, Avel·lí. 1975. *La diáspora republicana*. Barcelona: Euros.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Ausente, Daniel. 2013. La memoria gráfica y las sombras del pasado. En García, Santiago (coord.). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae, 107-135.
- De la Fuente Soler, Manuel. 2011. La memoria en viñetas. Historia y tendencias del cómic autobiográfico. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20: 259-276.
- Díaz de Guereño, Juan Manuel. 2014. *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Dreyfus-Armand, Geniève. 2000. *El exilio de los republicanos españoles en Francia*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Erice, Francisco. 2009. *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado: usos y abusos de la memoria colectiva*. Oviedo: Eikasa.
- Fernández de Arriba, David. 2015. La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar. CuCo, Cuadernos de cómic* 4: 7-33.
- Huysen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Levi, Primo. 2002. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph.
- López De La Vieja, María Teresa. 2003. *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.
- Merino, Ana & Tullis, Brittany. 2012. The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain. En Martín-Estudillo, Luis & Spadaccini, Nicholas (eds.) *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, Hispanic Issues OnLine 11: 211-25. http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/11_MERINOTULLIS.pdf [Acceso 14/4/2015].
- Naharro-Calderón, José María. 1998. Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria. En Alted Vigil, Alicia & Aznar Soler, Manuel (coords.) *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Bellaterra: Gexel, 307-328.

- Rafaneau-Boj, Marie-Claude. 1995. *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega.
- Sánchez Zapatero, Javier. 2010. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
- Sánchez Zapatero, Javier. 2016. La memoria de la guerra civil en viñetas: *El arte de volar* y *Un largo silencio*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25: 1081-1095.
- Spiegelman, Art. 2002. *Maus*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vetö, Silvana. 2012. *Maus* y la ética de la representación después del Holocausto. Narrativas post-traumáticas, elaboración y post-memoria. *Liminales. Escritos sobre psicología y sociedad* 0(1): 71-113. <http://revistafacso.ucentral.cl/index.php/liminales/article/view/128> [Acceso 6/6/2016].