El sueño y la historia. Las distancias entre el cine y el cómic documental

Iván Pintor Iranzo

Mort Cinder, H. G. Oesterheld / Alberto Breccia, 1962-1964

El límite ante el que se manifiesta la particular relación de un medio expresivo con la experiencia de la temporalidad es siempre la muerte. En el párrafo inicial de *La caída de la casa Usher*, el narrador describe la triste, desolada y melancólica mansión a la que ha llegado a pasar unas semanas en compañía de su viejo compañero de escuela Roderick Usher. Al preguntarse sobre la vívida y singular impresión de muerte que la escena de la casa ejerce sobre él, concluye que su poder evocador se debe a la curiosa disposición de cada uno de los elementos y que, tal vez, "una simple disposición diferente de los elementos de la escena, de los detalles del cuadro, sería suficiente para modificar o quizá anular su poder

de impresión dolorosa".[1] En esa apreciación que subraya la coexistencia de diversos elementos para crear una impresión sincrónica es posible advertir un símil, además, de la panopsis de la página de cómic, de la dinámica misma de la yuxtaposición de imágenes.

1. EL VIAJERO EN EL TIEMPO, FIGURA MATRICIAL

Los mejores adaptadores de Edgar Allan Poe a la historieta, entre los cuales se encuentran Dino Battaglia y Alberto Breccia, han sabido hallar en la propia disposición de las viñetas sobre la página la plasmación tanto de la poética de la muerte, las aguas estancadas y lo corrupto como ese "plan cósmico desconocido"[2] en el que lo preciso y lo vago se alían en una particular forma, ante la que el género fantástico acaba por encarnarse en las amplitudes del blanco intericónico, de la disposición sobre la página, y por constituir la matriz a través de la cual cualquier otro género adquiere la posibilidad de permearse entre las viñetas y, con él, adviene además la voluntad de reinventar la propia dinámica entre continuidad y discontinuidad propia de la historieta.

Entre las viñetas de una de las obras dibujadas por Alberto Breccia, su guionista, el argentino Héctor Germán Oesterheld, se refería a "ese gran personaje que nadie aprovecha del todo, que es la muerte" y, en efecto, es posible afirmar que la obra en colaboración de Oesterheld y Breccia, con frecuencia afianzada en los estilemas, formas y atmósferas de Poe, se caracteriza por un paulatino acercamiento hacia una figuración

1. Tal y como lo subraya María Luisa Rosenblat en su reveladora monografía comparativa *Poe y Cortázar, lo fantástico como nostalgia*, Caracas: Monte Ávila, 1990.
2. ROSENBLAT, María Luisa, *op. cit.,* p.86.

de las potencias de la muerte como motor de toda ficción, una figuración concitada entre los engranajes de sus precisas imágenes. Sin embargo, la experiencia límite que fragua el fin de una trayectoria posee en la historieta el rango de lo reversible; investirla con un peso dramático que impida volver atrás entre las viñetas significa descargar el peso del tiempo sobre las espaldas de personajes que, como *Mort Cinder* (1963), que Oesterheld y Breccia convirtieron en una de las obras de mayor permanencia e influjo en la historieta contemporánea, acaben por enfrentarse a esa barrera, *âte*, donde la devastación impedía ir más allá en la mitología griega.

La habilidad del personaje central para despertar a un sinfín de muertes, para resucitar con dolor una y otra vez —"*Cansa tanto morirse. Y duele. Mucho*..."— y soportar la obligación de recordar es la metáfora central sobre la cual trazar un recorrido por los recursos de la historieta para emular la capacidad del cine para capturar instantes y confrontar su vivencialidad con el imaginario del siglo. En efecto, lo que diferencia a esa presencia de la vida y la representación de la muerte en la obra de Oesterheld es su historicidad, su voluntad de conducir a personajes como Mort Cinder hacia momentos y fracturas históricas clave, de la batalla de las Termópilas a las prisiones nortemericanas del S. XX. Dar a la muerte un peso dramático es, por su propia naturaleza, más difícil en la historieta que en otros medios como la literatura o el cine. Sin embargo, la estrategia de Oesterheld, sobre todo en sus colaboraciones con Breccia, se cifró con inusitada frecuencia en retratar la paulatina impotencia del héroe ante el tiempo y en mostrar la representación de la muerte a través de un clima onírico, como en el caso de Miller, gran deudor del estilo gráfico de Breccia.

Las primeras series de Oesterheld, *Bull Rockett* (1951-1959) o *Sgt. Kirk* (1952-1960), podían tener una apariencia heroica y diurna, pero ya en una de las tempranas aventuras del corresponsal bélico *Ernie Pike* (d. 1957) —inspirado en el famoso Ernie Pyle

El eternauta, H. G. Oesterheld / Francisco Solano López, 1957

de la Segunda Guerra Mundial y dibujado por Pratt— titulada *Desencuentro* todo el esfuerzo se concentraba en intentar que la muerte no se convirtiese en un puro signo más dentro de la tira y apareciese, según el propio Pyke proclamaba, como "ese hedor dulzón, agobiante, de la carne en descomposición". Esa presencia es la que explica que el teórico[3] señalase que *Mort Cinder*, "el hombre de las mil muertes", se caracteriza porque en él "la muerte se templa de sustancialidad ontológica" gracias al trazo de Breccia, gracias a la precisa disposición de cada una de las partes sobre la página.

Aunque Oestherheld prestó atención a la doble figura de la muerte y el inmortal en otra de las series publicadas por la Editorial Frontera y la revista *Hora Cero*, *Sherlock Time* (1957), es sin duda *El eternauta* (1957)[4], dibujado en su primera versión por Francisco Solano López, la obra que se ha convertido en la matriz de las capacidades de la historieta a la hora de representar la Historia. Con el concurso de los años y las diferentes versiones de su dispositivo inicial de la mano de Breccia, *El Eternauta* ha acabado constituyendo, además, un ícono de los gestos de resistencia frente a la presión política del plan Cóndor en Sudamérica y las juntas militares en Argentina y el fulcro sobre el que se despliega una de las figuras centrales con la que las viñetas se enfrentan a la Historia: la figura del viajero en el tiempo.

3. CÁCERES, Germán, *Charlando con Supermán*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1988, p.201.
4. OSTERHELD-BRECCIA, *El Eternauta*, Buenos Aires: Ed. Record, 1994.

Rosière de Pessac, Jean Eustache, 1968 y 1978 / *Maria*, Alexander Sokurov, 1978-1988

2. EL AIRE Y LOS SUEÑOS

Cuando, en 1978, el cineasta Jean Eustache decidió regresar a los paisajes donde, diez años antes, había filmado *Rosière de Pessac*, su lente mostró cómo los bulliciosos rituales de elección de la chica del año en su aldea natal habían dado lugar a una serie de hendiduras abriéndose camino entre los rostros, las ausencias y el entramado del poder local. Ese mismo año, otro cineasta, Alexander Sokurov, filmaba el fragmento inicial de un ejercicio análogo: sobre un hiato de diez años, el documental *María* (1978-1988) sigue los pasos de la lucha cotidiana de la campesina María Voinova hasta su muerte; el rostro de María acoge el peso trágico de un tiempo ya agotado pero eternamente presente. A diferencia del cine, que en la proyección es capaz de restituir el movimiento de las apariencias y transformarlas en espectros, en figuras de la ausencia, la panopsis de la historieta carece de un tiempo propio y una realidad que se imponga ante el objetivo de la cámara para constatar la trágica irreversibilidad del gesto y la palabra.

Si, como ha señalado la directora de fotografía Agnès Godard, filmar es "mirar muy intensamente algo a punto de desaparecer", en la historieta esta última mirada no puede devolver las sombras del pasado para abrevar en el espeso caudal de la luz y la memoria, para intuir en su superficie el lastre aterrador de un pasado irrecuperable. Desde su condición aérea, siempre disponible sobre la página, la secuencia de imágenes estáticas solo puede incubar el fantasma a través de un cauce ligero que no es el del olvido, sino el de un recuerdo librado a la mirada del lector. Entre las viñetas, así pues, no se puede abrir de manera natural una fisura como la que separa los dos *Rosière de Pessac* o las dos partes de *María*. Por esta razón, el gran fantasma proustiano que se extiende sobre el cine, la imposibilidad de acceder a las capas de una memoria que se desmenuza, la amnesia, se convierte sobre la plancha de historieta en su opuesto: el exceso de memoria, la hipermnesia. El viajero en el tiempo aparece así como una prolongación del hipermnésico, pues transita y recuerda tiempos muy diversos, incluso aquellos en los que a priori no puede haber vivido pero en los que irrumpió.

En tanto que comparten el marco de la página, la coexistencia de presente, pasado y futuro que ofrecen las viñetas

El sueño del monstruo, Enrik Bilal, 1998-2007

encuentra así en los personajes memoriosos y en los viajeros en el tiempo un correlato de su propia condición. Frente a la lógica de los fluidos que hace del montaje cinematográfico un estuario en el que las diferentes aguas se entreveran sin renunciar a su propio dinamismo, cada nueva viñeta dibujada es un ojo que mira a la totalidad del álbum, un canto al avance de la discontinuidad que, como el "ángel de la historia" de Walter Benjamin, es arrastrado por la ocupación de la página en un corte perpetuo entre los tiempos. El estigma subversivo de Nike Hatzfield, el protagonista de la tetralogía *El sueño del monstruo* (1998-2007), proviene de su memoria profusa, de la circunstancia de ser el único que, en un mundo poscapitalista y totalitario, puede reconstruir su vida a contrapelo del olvido hasta llegar a la fecha de su nacimiento en 1993, en medio de la guerra de los Balcanes.

Del mismo modo, el Juan Salvo de *El eternauta*, enfrentado a una invasión extraterrestre trabada sobre el modelo de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, *El día de los trífidos* de John Wyndham y la película *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion*

El eternauta, H. G. Oesterheld / Francisco Solano López, 1957

La invasión de los ladrones de cuerpos, Don Siegel, 1956

of the Body Snatchers, 1956) de Don Siegel, queda atrapado, en un determinado momento y a causa de un accidente en una nave espacial, en un perpetuo vagabundeo por el tiempo. En uno de sus azarosos viajes, llega hasta la casa del propio guionista, Germán, y empieza a contarle su historia. Al terminar su relato, Salvo comprende, además, que ha llegado a la Tierra, a su barrio y casi a su mismo tiempo, en 1957, un par de años antes de la invasión. Cuando corre al encuentro de su esposa e hija, lo hace olvidando que en ese tiempo existe otro Juan. Al encontrarse, los dos Juan Salvo se fusionan y empiezan a dudar de la realidad de lo vivido.

Esta aventura conmovió a Argentina en un momento particularmente sensible, dos años después de que el general Perón fuese derrocado y el país quedase fuertemente escindido, pero antes de que se iniciasen cambios más trascendentes en el cono sur —de forma singular en Cuba— y acontecimientos dramáticos y radicales en Argentina, que fueron los que acompañaron la segunda versión de *El Eternauta* en 1969 y, sobre todo, su continuación, la segunda parte, en 1976, marcada por el vanguardismo visual de Breccia y por una firme militancia política que acabaría con el secuestro y asesinato de Oesterheld. Las viñetas suspendidas de *El eternauta* de 1969 y 1976 ofrecen una forma de alegoría política que se adelanta a la obra de Bilal, capaz de reevaluar a contrapelo la historia reciente y aunar ese ejercicio con una forma radical de eliminación de la linealidad temporal y una construcción, como en el caso de la formulación de Poe, de una auténtica pesadilla espacializada.

El eternauta, H. G. Oesterheld / Alberto Breccia, 1965-1969

Como la de Hatzfeld y Nikopol, la vida de Salvo queda truncada y se ve obligado a emprender una lucha, que poco a poco y a lo largo de las páginas, se va haciendo más colectiva que particular.[5] Pero, al final, ese enfrentamiento heroico se revela estéril ante el tiempo, ante el avance de la Historia, y entonces la salvación es siempre la aportación del narrador. Pues eso constituye la obra de Oesterheld: una vindicación del narrador como agente capaz de transmitir la memoria en contra de una Historia concebida, de manera heideggeriana, como el predicado de un sujeto llamado Estado. El guionista Germán, Ernie Pike, el jubilado Luna y tantos otros personajes de Oesterheld son narradores en el sentido benjaminiano del término. El viaje del héroe Salvo sería un fracaso si no se abriese el resquicio de esperanza que brota del hecho de que Germán, sabedor de la historia que está a punto de volver a suceder, de que la Historia está a punto de producir —"repetir", para Salvo— un aciago episodio, puede contribuir a evitarlo difundiéndolo.

3. LA MEMORIA DERRAMADA

Si bien los personajes de historieta pueden envejecer, como lo demostrara Frank King en la saga costumbrista *Gasoline Alley* (1918-2007), morir o quedar atrapados en un viaje perpetuo, su memoria entre dos fechas no está amenazada por el olvido, ni siquiera por un deterioro que, sencillamente, no existe en el limbo imaginario del fondo blanco de la página, un lugar que, como el subconsciente humano, desconoce la idea de la muerte.

Gasoline Alley, Frank King, 1918-2007

5. "El héroe verdadero de *El Eternauta* es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe 'en grupo', nunca el héroe individual, el héroe solo", señala Oesterheld en el prólogo de *El Eternauta* en la edición de la Editorial Record, *op. cit.*

La feria de los inmortales, Erik Bilal, 1980

Sobre la viñeta, de igual modo que sobre las paredes de piedra de las pinturas rupestres, los seres son eternos y se alzan con la mineralidad aligerada de un universo fabuloso: alrededor de Hatzfeld y sus predecesores, el Nikopol creado por Bilal en *La feria de los inmortales* (*La foire aux immortels*,1980) y los citados Juan Salvo y Mort Cinder de Oesterheld y Breccia, la mitología política occidental y el uso de rostros de actores como Bruno Ganz se ponen al servicio de una presencia trágica que no es la del individuo, sino la de una Historia que se infiltra entre los espacios que separan las viñetas. Allí donde la proyección cinematográfica va tejiendo sintagmas, la página de historieta urde estructuras paradigmáticas que resuenan las unas sobre las otras.

De igual modo que un cierto cine ensayístico, con ejemplos tan diversos como Eisenstein, Marker o Jean-Luc Godard, presupone en cada imagen una interlectura como la que facilita la discontinuidad de las viñetas, esta también tiene estrategias para simular el código cinematográfico: en un álbum titulado *Je suis un héros de BD* (1970), el guionista Christian Godard y el dibujante Ribera describen la tarea cotidiana del historietista como una rutina que, cada mañana, lo conduce hasta unos estudios poblados por técnicos, iluminadores y unos actores forzados a posar durante horas sosteniendo, además, las pesadas filacterias o globos de diálogo. Este travestismo del código expresivo, que es la base de series como *Roy Mann*, de Micheluzzi —el protagonista es un autor que posee la habilidad de incorporarse a sí mismo a las aventuras que dibuja— tiene una de sus formulaciones más diáfanas en una de las viñetas de *Rencontres* (1984), de Muñoz y Sampayo, en la que conviven, sobre una misma línea de fuga, dos escenas simultáneas: un asesinato en la calle y la mano del dibujante, que lo reproduce sobre la página en el mismo instante.

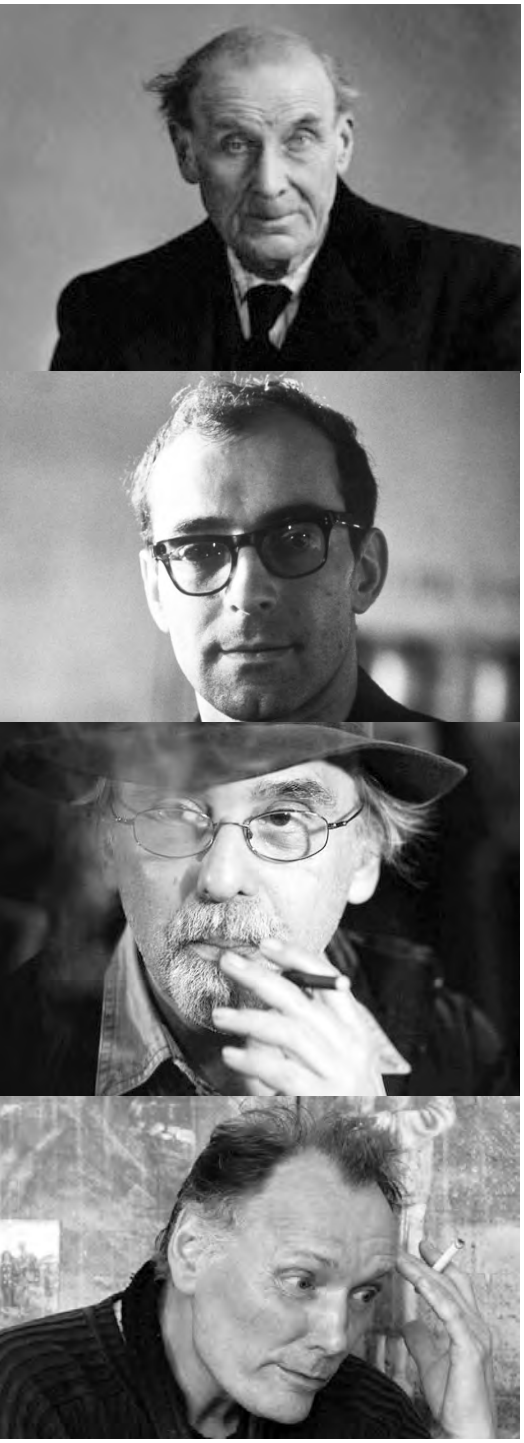
Cuando esta confusión deliberada entre el marco de la viñeta y el de la cámara amplia su horizonte, la historieta puede acariciar el umbral trágico que alcanzó una de las secuencias más bellas de la historia: la muerte de uno de los personajes de *Terry and the Pirates* (1934-1946), en un momento en el que esta serie de Milton Caniff no solo era la más leída en Estados Unidos sino que, además, se había convertido en el espejo de un conflicto casi desconocido para los lectores: la ocupación japonesa de Manchuria. Diez años antes

Terry and the Pirates, Milton Caniff, 1934-1946

que Caniff, otro dibujante llamado Sidney Smith también se había atrevido a matar a un personaje principal llamado Mary Gold en la serie costumbrista *The Gumps*. No obstante, no había osado registrar la agonía y el dolor. Caniff sintió, sin embargo, que era dueño de un modo de representación que le permitía registrar la duración del dolor en el lenguaje discontinuo de las viñetas y aventurarse a realizar una crónica de los sucesos de actualidad.

Así como, en Europa, Hergé supo comprometerse con la crítica de la invasión de Manchuria en *El loto azul* (*Le Lotus bleu*, 1935), la realidad se impuso sobre el folletín de las aventuras de Dragon Lady y sus piratas, primero con el estallido del conflicto en China y, más tarde, con la Segunda Guerra Mundial. Para muchos estadounidenses, las páginas de *Terry and the Pirates* jalonaron el camino hacia la guerra, antes incluso de que tuviese lugar el bombardeo de Pearl Harbour. Con la ofensiva, los personajes se vieron obligados a alistarse y las *strips* diarias se convirtieron en una crónica del frente. Apenas un poco antes, el 16 de octubre de 1941, las conciencias de todo el país quedaron trastocadas por el episodio de la muerte de Raven Sherman, una acaudalada y valiente mujer que invertía todo su esfuerzo en cuidar huérfanos en medio de la guerra que asolaba a China y amenazaba con sacudir a todos los países.

Si bien acusaba la convulsión de los hechos reales, la China de Caniff había continuado mostrándose como un lugar fabuloso, hasta el momento en el que la muerte de Sherman la transformó. En el histórico episodio, el protagonista Terry y el piloto Dude ayudan a Raven a transportar un convoy de alimentos y medicinas para los huérfanos de guerra. Pero un capitán decidido a apoderarse de las mercancías la empuja desde el camión en marcha. En lugar de salir ilesa, como habría sido previsible en otras circunstancias, Raven queda malherida, con la cara desfigurada. Dude y Terry se ven obligados a llevarla en una camilla improvisada y, tras una penosa agonía de cinco *strips* diarias y una página domini-



Eugène Atget, Jean-Luc Godard, Art Spiegelman y Vaughn-James

cal, Raven muere de una manera seca, muda, realista, en un silencio absoluto. Las líneas, antes crispadas, se resuelven en una extrema horizontalidad y los recursos de continuidad se ponen al servicio de una fluidez que imita el lenguaje cinematográfico.

A través de Caniff, irrumpe en la historieta una tragedia que insufla la viscosidad cinematográfica en la memoria inmanente de las viñetas. Junto a la tumba de Raven, donde Terry y Dude se arrodillan del mismo modo que los héroes de John Ford, comparece por una parte la senda documental que —a diferencia del cine— nunca fue connatural al nacimiento de la narrativa secuencial y, por otra, el doloroso rostro de la mujer, eternamente bella en la página anterior, besando a Dude o enfrentándose a la epidemia de cólera. Por esa razón, en *Terry and the Pirates*, dentro de la más alta expresión del *comic-book* de género, debe vislumbrarse la paradójica raíz de las dos grandes modalidades de práctica documental en la historieta: la que, utilizando recursos cinematográficos, concede a los personajes la mirada de la Historia y convoca los mecanismos del ensayo y la que, amparándose en la poética del diario íntimo, se nutre de una crónica cotidiana que, en el caso de Caniff, procedía de las cartas y los diarios auténticos de los soldados y enfermeras de la Segunda Guerra Mundial.

4. LAS LINDES DE LA HISTORIA

Cuando, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin[6] habla de Eugène Atget señalando que "con Atget, las placas fotográficas comienzan a convertirse en pruebas del proceso histórico; exigen una recepción en un sentido determinado", abre una senda en la cual cabe inscribir a cineastas como Godard y Sokurov, así como las historietas de Bilal, Art Spiegelman o incluso Vaughn-James en las visiones apocalípticas de *The Cage* y *L'enquêteur* (1984). Todos ellos conjugan la doble preocupación por la Historia y el estatuto de la imagen que Benjamin cristalizó en una de sus *Tesis de Filosofía de la Historia*: "Articular históricamente un pa-

6. BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1989.

sado no significa conocerlo 'tal y como ha sido verdaderamente'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como resplandece en el instante del peligro".[7] En la visualidad que la serie de las *Elegías* de Sokurov otorga a los personajes en el umbral de la muerte, este instante se abre al tiempo de la alteridad. A través del tratamiento pictórico de la imagen, Sokurov consigue aplanar el peligro de la pérdida en un tiempo múltiple, sustraído a las discontinuidades de la Historia.

Esa irrupción de la alteridad, como el bucle en el que queda atrapado Juan Salvo en *El eternauta*, es precisamente lo que permite ponderar una experiencia singular y vivencial que rehuye la inserción de las imágenes del recuerdo en la Historia, desde un presente inestable y hacia un pasado que se disuelve. Tal visión materialista y post-hegeliana de la imagen en la Historia constituye también otra manera de pensar, ya que son las imágenes las que luchan por componer un ensayo y vulneran la tradición del historicismo que encierra al acontecimiento dentro de una continuidad ideal y teleológica. Esta otra manera de pensar se traduce, en las *Histoire(s) du Cinéma* (1998) de Godard, en un descenso órfico a las raíces de lo imaginario gestado por el cine a lo largo del S. XX. En la búsqueda del corte testimoniado de la historia, Godard, como el Benjamin de los *Pasajes*[8], postula una íntima y postrera identificación entre el fulgor del instante vivido y las intersecciones de la vigilia y el mundo en suspensión de los sueños.

Por eso, y ante la naturaleza aviñetada de las *Histoire(s)*, ante choques de sentido como los que anexan la muerte del pequeño Edmund en *Germania, anno zero* (1947) de Rossellini y los ojos de Giulietta Massina en *La Strada* (1954) de Fellini, el interrogante que se impone es si la discontinuidad de la historieta admite la intervención de una dialéctica capaz de suspender el momento histórico y adentrarse en él como lo hacen estas formas cinematográficas. De hecho, es la incorporación imaginaria e íntima que su lectura proporciona el modo en el que la historieta proyecta un pensamiento iluminista sobre la realidad histórica y logra encajarlo de manera productiva con la poética aérea que el pionero Winsor McCay abrió antes de que

Elegia de Rusia, A. Sokurov, 1992
Histoire(s) du Cinéma, J.L. Godard, 1988
Alemania, año cero, R. Rossellini, 1948
La strada, F. Fellini, 1954

7. BENJAMIN, Walter, *Tesis de filosofía de la historia*, Barcelona: Etcétera, 2001.
8. BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.

se añadiesen Moebius, Miyazaki o los hermanos Schuiten. En el caso de Bilal, la dialéctica del recuerdo excede los límites de la historieta y bordea la configuración de los libros poéticos y proféticos de William Blake.

Esta tensión ya está presente en los primeros álbumes realizados con el guionista Pierre Christin, desde *El crucero de los olvidados* (*La Croisère des oubliés*, 1975), donde un mismo personaje reaparece en las diversas revoluciones del S. XX, hasta *Las falanges del orden negro* (*Les Phalanges de l'Ordre Noir*, 1979). Si en esta última, ambientada en los años '80, un grupo de viejos fascistas ejecuta, uno a uno, a todos los habitantes de una aldea del Alto Aragón por haber votado a la izquierda, *El navío de piedra* (*Le Vaisseau de Pierre*, 1976) se adentra más en la potencia aciaga del olvido, en este caso del pasado épico de un pueblo bretón. Asediados por la especulación hotelera, sus vecinos se refugian en un castillo en ruinas que acaba por desprenderse de la costa y atraviesa el océano para hallar una segunda oportunidad en la Tierra del Fuego. Esta encrucijada entre el mito, la memoria y la ficción geopolítica es lo que el artista lleva todavía más lejos en la trilogía de Nikopol.

Áspera prolongación de Szohôd, la gélida capital de Borduria en el álbum de Tintín *El asunto Tornasol*, el París de *La feria de los inmortales* aparece dominado por un régimen dictatorial que se ve trastocado por la visita de una nave espacial en forma de pirámide. Exigiendo combustible para el colosal ingenio, los tripulantes se presentan con el aspecto de las divinidades egipcias, con cuerpo humano y faz animal. Al mundo horizontal, sembrado de cascotes y metralla, que encarna la memoria devastada de Europa, el sentido vertical añade una nueva irrupción totalitaria: Horus decide intervenir en la política a través de Nikopol, cuyo recuerdo, treinta años después de haber sido congelado, sirve para comprobar que el caudillo Choublanc reitera las consignas de Mussolini y la iconografía nazi, y que su hermano Théodule ha implantado una forma religiosa basada en la imaginería del Barroco.

La feria de los inmortales, Erik Bilal, 1980

En su indagación sobre la discontinuidad histórica, Bilal ensaya en algunos álbumes la eliminación de la secuenciación en viñetas. Junto con *Le sarcophage* (2001), sobre la tragedia de Chernóbil, y *Die Mauer* (1992), donde el muro de Berlín escinde de manera alucinada cuerpos y familias, *Un siècle d'amour* (2000) presenta en cada plancha la figura de una mujer, vulnerable como las criaturas de Bacon, al lado de un objeto que la convierte en la alegoría de un instante arrebatado al S. XX. El mecanismo se reitera en la obra museística *Les Fantômes du Louvre* (2012), así como en algunas de las planchas apocalípticas de *Animal'Z* (2009) y en la visión alucinada de Shakespeare *Julia & Roem* (2011). Esta visión mitopoética, donde interviene casi siempre una crítica del poder cercana a la del cineasta Harun Farocki, ha influenciado por lo que respecta al trabajo de las formas obras como *XXe ciel.com* y *Le Ciel de Bruxelles* (2007), de Yslaire. En manos de autores como Spiegelman, sin embargo, el abismo del olvido invoca un dispositivo autobiográfico donde la imagen solo puede pensar la política a partir de una ética de la palabra.

Die Mauer, Erik Bilal, 1992.

5. LAS AGUAS DEL OLVIDO

Aunque el propio Töpffer, pionero suizo de la historieta en el S. XIX, hacía de sus cuadernos una crónica cotidiana cercana al diario ficcionado, fue en el seno del *underground* norteamericano donde los dibujantes comenzaron a insuflar, a través de esas viñetas en las que Fellini veía mariposas anhelando recibir el aliento de la lectura, su propio tiempo, íntimo y fragmentario. Casi al mismo tiempo que Jonas Mekas en Estados Unidos o Chantal Akerman en Europa, Robert Crumb y Harvey Pekar exploraban los límites de un docu-diario que extendió su influjo a otros lugares como, por ejemplo, Italia, con el breviario de la adicción a la heroína que Andrea Pazienza creó en el casi autobiográfico *Pompeo* (1985), poco antes de su muerte por sobredosis. En torno al cambio de siglo fueron coincidiendo, además, autores como Debbie Dreschler y su evocación de los abusos sexuales de un padre hacia su hija en *Muñequita de papá* (*Daddy's Girl*, 1996), *The Playboy*

Epiléptico, David B., 1997-2003

(1992) de Chester Brown, Fabrice Néaud con las soledades de su *Diario* (1994-2005), David B. con el acercamiento a la enfermedad de su hermano en *Epiléptico* (*L'Ascension du Haut Mal*, 1997-2003) y Fréderick Peeters con la inmersión en la devastación del SIDA en *Píldoras azules* (*Pilules bleues*, 2001).

Son autores como David Small, Julie Doucet, Phoebe Gloeckner y Gipi los que han catalizado esa eclosión, con un juego sobre la distancia entre la escritura y la forma de la historieta y el cine en su abordaje del docu-diario. Al retrato de la infancia traumática y marcada por el mutismo del protagonista de *Stitches* (2009) de David Small y a la crónica costumbrista de Julie Doucet en *365 Days: A Diary by Julie Doucet* (2007) y *My New New York Diary* (2010), Phoebe Gloeckner opone una narrativa mucho más radical, atenta al cuerpo femenino como forma de rechazar una puesta en página patriarcal y emparentada en muchos sentidos con las primeras películas de Naomi Kawase. Pero son quizá dos álbumes tan opuestos como *Mi vida, mal dibujada* (*La mia vita, disegnata male*, 2008), en el que Gipi se adentra con una estética *punk* en los avatares de su día a día a partir de su

365 Days: My New New York Diary, Julie Doucet, 2007

visita al médico por una dolencia genital, e *Inside Moebius* (2004-2010), dietario de las vivencias internas provocadas por el abandono del tabaco y la marihuana, los que muestran el límite más extremo de la crónica y el diario en la historieta contemporánea.

Por otra parte, Art Spiegelman es uno de los autores que más lejos ha conducido los recursos de anclaje foto-cinematográfico de la memoria dentro de la historieta. En su conocida obra *Maus*, Spiegelman parte de un dispositivo autobiográfico para presentarse a sí mismo anotando el relato que su padre, Vladek, hace del Holocausto, con el objetivo de hacer acerca de ello una historieta. El motivo no viene dado por los países o la guerra, sino que estos ofrecen el contexto para efectuar un rescate gadameriano de la memoria personal y sus fisuras. Más allá de las aproximaciones clásicas al Holocausto, el cine ha adoptado estrategias semejantes en el ámbito documental, como demuestra *Shoah* (1985) y *El último de los injustos* (*Le Dernier des injustes*, 2013). Pero si el cineasta explota la capacidad litúrgica de la imagen-tiempo para invocar la memoria en los espacios donde los hechos sucedieron, *Maus* demuestra que crear una historieta no es ilustrar un relato sino tejer diagramas narrativos, en este caso punteados por imágenes pregnantes y ligadas a la tradición de los *funny animals* de Disney o Benjamin Rabier: los nazis se presentan como gatos, los judíos como ratas y los polacos como cerdos.

Maus, Art Spiegelman, 1980-1991

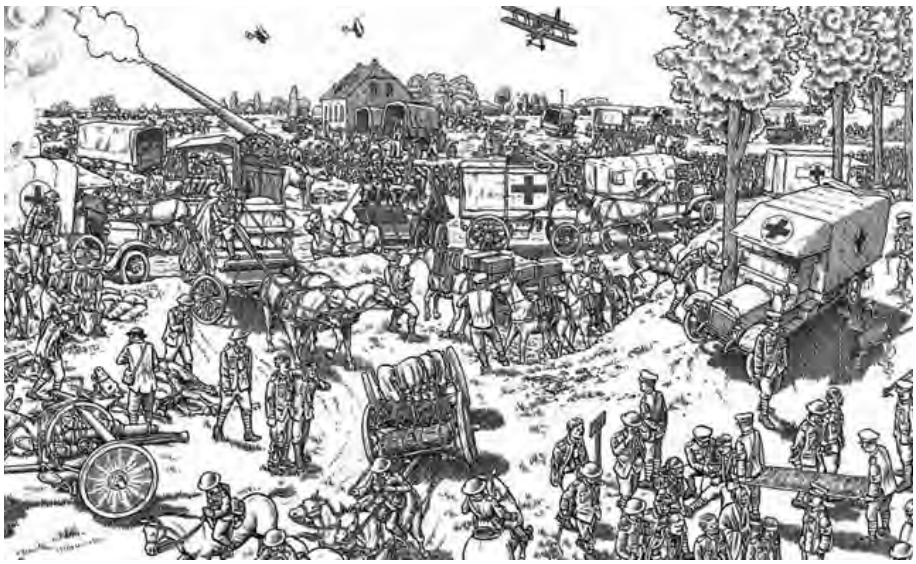
Entre la supervivencia de los gestos y las formas del relato emparentado con la fábula infantil emerge un imaginario de la crueldad que le es ajeno, y en ese choque de gestualidades y latencias comparece además la incorporación de dos fotografías. En la primera, Art y su madre aparecen dentro de un juego de cajas chinas: una historieta, incluida en *Maus* pero publicada con anterioridad y titulada *Prisoner in Planet of Hell* (1972), en la que el autor relata su paso por un psiquiátrico y el suicidio —real— de su madre. La segunda fotografía, casi al final del álbum, recoge a Vladek en un campo de concentración, y su aparición, lejos de limitarse a la restitución del recuerdo, concita el abismo de una conciencia histórico-dialéctica, eso que Benjamin o Berger denominan la "praxis". En esta fotografía cabe ver, además, el origen de crónicas como *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi, sobre el cambio de Irán con el advenimiento de Jomeini, *El juego de las golondrinas*

Paolini, Davide Toffolo, 2012

(*Mourir, partir, revenir-Le Jeu des hirondelles*, 2007) y *Me acuerdo, Beirut* (*Je me souviens-Beyrouth,* 2009), de Zeina Abichared, ambientadas en la guerra del Líbano, así como de un conjunto de obras que, asociadas a la crónica de conflictos, despliegan un gesto de apropiación sobre el presente y su arraigo en la historia reciente.

De este modo, el conjunto de las crónicas de Guy Delisle —*ShenZhen* (2000), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2008), *Chroniques de Jérusalem* (2011)—, con la abstracción que su dibujo conquista, manifiesta una dimensión eminentemente literaria frente a la contundencia de las imágenes, anclada en instantes fotográficos, de *Una metamorfosis iraní* (*Une métamorphose iranienne*, 2012), álbum en el que Mana Neyestani cuenta su encarcelamiento a causa de la publicación de una ilustración, o *El paraíso de Zahra* (*Zahra's Paradise*, 2011), de Amir & Khalil, sobrenombre bajo el que dos autores anónimos iraníes parten de las protestas contra Ahmadinejad en 2009 para diseccionar la sociedad iraní. En un sentido análogo cabe contemplar obras de exploración biográfica como el *Pasolini* (2012) de Davide Toffolo o las *bd documentaires* de Etienne Davodeau: *Rural* (2000); *La mala gente* (*Les mauvaises gens*, 2005), donde se analiza la militancia de la izquierda en Francia desde la posguerra hasta 1981; *Ha muerto un hombre* (*Un homme est mort*, 2006), minucioso seguimiento de la desaparecida película del cineasta René Vautier sobre el asesinato del obrero Edgard Mazé en Brest; y *Les Ignorants* (2011), en el que se encuentran cómic y viticultura.

No obstante, existe una corriente bien definida de autores contemporáneos que fusionan la herencia de Spiegelman con la tradición del gran reportaje periodístico que halla su cenit en Ryszard Kapuscinski, a fin de conseguir que la discontinuidad entre las viñetas sea el argumento para resquebrajar el discurso homogéneo de los medios de comunicación —eso que Sloterdijk denomina "el mediumnismo sin código"— y, en particular, de la televisión. Buen ejemplo de ello es *El fotógrafo* (*Le Photographe*, 2005), en la cual Guibert intercala sus viñetas entre las instantáneas realizadas en Afganistán por Didier Lefè-



The Great War: July 1, 1916: The First Day of the Battle of the Somme, Joe Sacco, 2014

vre, y a su nombre deberían añadirse los de Stassen, Squarzoni, Jacques Faton y, sobre todo, el maltés Joe Sacco, desde *Palestine: A Nation Occupied (1993) hasta The Great War: July 1, 1916: The First Day of the Battle of the Somme* (2014), en el que su trabajo se acerca a lo mejor de la obra de Jacques Tardi acerca de la Primera Guerra Mundial. Todos ellos no solo acompañan sus obras con un paratexto que legitima la información —prólogos de Edward Saïd en *Palestina* (*Palestine*, 2002), de Sacco o Ignacio Ramonet en *Garduño, en temps de paix* (2000), de Squarzoni—, sino que aprovechan el carácter "arcaico, marginado y revolucionario" que, como señala Benjamin, pueden tener las viñetas en su conexión con un imaginario feérico y ajeno al sistema productivo.

En su película de animación *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, 2008), el cineasta Ari Folman emplea la imagen animada para cercar una experiencia fantasma que no puede recuperar, la traumática connivencia con la matanza que, en septiembre de 1982, las falanges cristianas libanesas realizaron ensañándose sobre los campos de refugiados palestinos de Sabra y Chatila para vengarse por el asesinato del presidente libanés Bashir Gemayel, víctima de un atentado que se saldó con la muerte de cuarenta personas. Toda la película toma la forma de una pesquisa y exige, reclama, al final, las imágenes reales, documentales, de los campamentos, que adquieren la categoría de pruebas en un proceso histórico, del mismo modo que a lo largo de obras como *Gorazde* (2001), *Palestina* (*Palestine*, 2002) y, sobre todo, *El mediador* (*The Fixer: A Store from Sarajevo*, 2003) y *Notas al pie de Gaza* (*Footnotes in Gaza*, 2009), Sacco parece anhelar la imagen real, apelando a técnicas de una modalidad documental emparentada con *F for Fake* (1974), de Orson Welles, donde el enigma del individuo es el centro de una continua interrogación de lo visible.

Las páginas donde el tiempo se congela sobre un hecho concreto, casi calcado de una fotografía, y la palabra se trueca en una larga cadena de textos que van guiando la exploración de la imagen son el rasgo común con la sensibilidad que exhibe Duveau en *Beyrouth* (1984), un ensayo minucioso sobre la capacidad de la fotografía para aprehender la realidad, o Faton, que en *Du Coq à l'âme* (1999) evalúa la polifonía de la violencia genocida en el África de los Grandes Lagos. En todos estos álbumes hay un momento de condensación en el que se acumulan *collages* de imágenes, textos pensados para llenar la página y no para ser leídos e, incluso, los rostros de los propios autores. En el tránsito provocado por esta saturación, *Palestina* se resuelve en el ícono repetitivo del propio Sacco transmutado en un prisma hipnótico que refleja tanto la dificultad interpretativa del individuo ante la alteridad como el resultado del cruce entre la historieta y la imagen factual.

Buscar más allá de las viñetas puede llevar hasta el entorno amniótico post-11S que Spiegelman desarrolla en *Sin la sombra de las torres* (*In the Shadow of no Towers*, 2003), hasta el ensayo lúcido sobre su propia obra que este mismo autor traza en su *Metamaus* (2012) o bien a los límites difusos de la memoria en *La guerra de Alan* (*La Guerre d'Alan*, 2000), de Guibert, pero no al riesgo que, en el cine, comporta perderse en las aguas del olvido: cuando, en los últimos meses de su vida, Eustache se recluyó en su habitación a causa de un accidente, experimentó este peligro de la indagación sin fin. El afán de detener una realidad que se resistía a afirmarse en un relato lo condujo a la tentativa demencial de registrar todas sus conversaciones telefónicas, de anotarlo todo, de quebrar unas aguas que, una vez separadas, siempre ofrecían un piélago nuevo e inquietante. En la fallida tarea de Moisés que es siempre filmar una realidad dispuesta a escabullirse, la posibilidad de surcar las aguas de la memoria íntima es desbordada, a menudo, por la ilusión de penetrar en el tiempo del caudal histórico, en un tiempo dispuesto a derramarse entre los dedos.

In the Shadow of no Towers, Art Spiegelman, 2003

In Public, Jia Zhangke, 2001 / *West of the tracks*, Wang Bing, 2003
No Quarto do Vanda, 2000, y *Juventude em marcha*, 2006, Pedro Costa

Así, cuando los cineastas Jia Zhangke o Wang Bing se acercan a los espacios indefinidos, a los no-lugares de China en *In Public* (2001) o *West of the tracks* (2003), corren el albur de librarse a un viaje interminable, y cuando en el límite de la ficción Pedro Costa filma *No Quarto da Vanda* (2000) y *Juventude em marcha* (2006), corre asimismo el riesgo de extraviarse en los mil rincones del barrio de Fontainhas de Lisboa en el que transcurre la historia. En cambio, cuando el dibujante Chris Ware retrata los espacios anómicos de los Estados Unidos en *Acme Novelty Library* o cuando Pazienza explora la convivencia con el

Acme Novelty Library, Chris Ware

Mort Cinder - La battala de las Termópilas, H.G. Oesterheld / Alberto Breccia, 1962-1964

consumo de heroína no encuentran, tras cada corriente de realidad, una nueva desplegándose. El foso que aleja los dos instantes de las vidas de Vladek y Alan en las obras de Spiegelman y Guibert es bien diferente del que separa las de *Maria* o los personajes de *Rosière de Pessac*.

En la voz del narrador de uno de los episodios de *Mort Cinder*, titulado *La batalla de las Termópilas*, se resume la defensa de las viñetas frente a la espuma oscura del confín que linda con la devastación: "Sabíamos los hombres de Esparta que nuestras horas estaban contadas, que ya no había hilo para nosotros en el telar de las sombras". El hilván de esa continuidad, que queda interrumpida, como interrumpida queda la luz que consigna todo el episodio a la penumbra —Mort medita: "En esencia, la luz que nos viene del cielo estrellado es, a menudo, una luz muerta"— conduce a la plena oscuridad en el cine, a la negación de lo visible, mientras en la historieta, la página siempre permite ver la oscuridad, como en las pinturas de Rothko, creciendo pero siempre ceñida a los márgenes de la viñeta, controlable; del mismo modo, la realidad de los episodios históricos se entrevera con la memoria íntima.

Así, si en la retícula de las viñetas habita un escudo contra la muerte, esta puede ser invocada como mirada, pero no como escisión definitiva con respecto a una experiencia que solo requiere de la lectura para ser recuperada, sin el dolor de las rugosidades, de la supervivencia de las apariencias. Por eso, la muerte de Raven Sherman, a pesar de invocar un imaginario cinematográfico de la resistencia, continúa ostentando un viso de eternidad, mientras que el cine requiere de un dispositivo mecánico, de la fuerza y la luz de un proyector para devolver la vida a los muertos. Por eso también las viñetas ofrecen un espacio privilegiado para recuperar la memoria de una manera distanciada, evocativa, y apelan incluso a las imágenes no captadas ni trazadas, sino existentes de manera exclusiva en el recuerdo. Y tal vez por estas mismas razones, cuando Eustache surcó su último piélago, la noche del cinco de noviembre de 1981, y se disparó un tiro en el corazón tras horas al teléfono con Alix Cléo Roubaud, solo dejó una nota, colgada sobre la puerta de su cuarto, invocando la potencia, la irreversibilidad trágica que exige el cine: "Gritad fuerte. Como para despertar a un muerto".

Muerte de Raven Sherman en *Terry and the Pirates* / Jean Eustache