

**LA MEMORIA HEREDADA EN *EL ARTE DE VOLAR* (2009) Y *EL CONVOY* (2015), DOS NOVELAS GRÁFICAS SOBRE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN FRANCESES Y EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL**

*The inherited memory in El arte de volar (2009) and El Convoy (2015), two graphic novels about the French concentration camps and the Spanish Republican exile*

**Paula SIMÓN**  
CONICET – U. Nacional de Cuyo  
paulacsimon@gmail.com

**Resumen**

El ensayo se propone estudiar dos novelas gráficas españolas, *El arte de volar* (2009), de Antonio Altarriba con dibujos de Kim y *El convoy* (2015), de Eduard Torrents con ilustraciones de Denis Lapière, que forman parte de la producción artística de los hijos y nietos de quienes vivieron en primera persona la Guerra Civil, la dictadura franquista, los campos de concentración y el exilio. Estas obras pueden analizarse desde la perspectiva de la “post-memoria” no solo porque han sido realizadas por integrantes de la llamada segunda generación, sino sobre todo porque desde el punto de vista temático ponen el acento en el fenómeno de la herencia del testimonio. Como herederos de los relatos familiares, estos autores se proponen remontar el pasado y asumir el mandato de aportar su perspectiva a la construcción de la memoria social, sin dejar de intervenir con su propia mirada, muchas veces incluso en confrontación con la de sus padres, en la cadena de interpretaciones sobre la historia reciente. El hecho de apostar por un código

intermedial como es la novela gráfica pone en evidencia la búsqueda de nuevos lenguajes para narrar ese pasado.

**Palabras clave:** novela gráfica; post-memoria; herencia; exilio; campos de concentración

#### **Abstract**

The essay aims to study two Spanish graphic novels, *El arte de volar* (2009), by Antonio Altarriba and Kim, and *El convoy* (2015), by Eduard Torrents and Denis Lapière. These writers and artists collaborate with the artistic production of children and grandchildren of those who experienced the Civil War, the Franco dictatorship, concentration camps and exile. These works can be analyzed from the perspective of "post-memory" not only because they have been carried out by members of the so-called second generation, but above all because they put the accent on the heritage of the testimony. As heirs of the family stories, these authors set out to trace the past and assume the mandate to contribute their perspective to the construction of social memory, while continuing to intervene with their own eyes, often even in confrontation with their parents, in the chain of interpretations about recent history. The fact of betting on an intermediate code such as the graphic novel reveals the search for new languages to narrate that past.

**Keywords:** graphic novel; post-memory; inheritance; exile; concentration camps

## **Introducción**

El pasado reciente, signado por catástrofes histórico-políticas en distintos puntos del globo, no permanece bajo llave en un arcón de recuerdos. Las guerras civiles y mundiales, las dictaduras y totalitarismos, las desapariciones, los exilios y los campos de concentración que asolaron a gran parte de la humanidad a lo largo del siglo veinte se reinventan bajo la forma de nuevas guerras, migraciones, crisis de refugiados y, siempre, los campos de concentración, protagonizados por las comunidades desplazadas del siglo veintiuno.

Arrojados a condiciones de extrema vulnerabilidad, los de antes y los de ahora compartimos mucho más que caudal genético; tenemos en común sobre todo la potencial desprotección de los Estados a los que pertenecemos y una latente posibilidad de sufrir situaciones de violencia represiva en la lucha por recuperar, mantener o reforzar

nuestros derechos humanos y civiles. El pasado, en definitiva, irrumpe siempre en el presente a través de la violencia y son los mismos protagonistas, los testigos, quienes a través de sus testimonios, intentan explicar la magnitud de sus efectos y advierten antes que nadie lo cíclico de estos procesos. La memoria de los supervivientes, así como la de quienes heredan esos recuerdos, es un ejercicio individual y social al mismo tiempo que atraviesa los tiempos y los espacios de este mundo que continuamente ensancha los límites de la pobreza y la vulnerabilidad social.

En esta oportunidad nos referiremos a un capítulo especial de las catástrofes histórico-políticas del siglo pasado: la Guerra Civil Española (1936-1939) y sus consecuencias en la población civil, especialmente en los republicanos españoles que, una vez derrotado por manos franquistas el gobierno democrático que los representaba, se vieron obligados a abandonar el país en busca de mejores condiciones de vida, a sabiendas de los riesgos que corrían su libertad y su vida si permanecían en España. Muchos de los que huyeron lo hicieron por la frontera norte y, a pesar del dolor por dejar a sus familias, de las zozobras del camino, con bombardeos incluidos, y de la angustia por haber perdido la mayoría de sus bienes personales, abrigaban el anhelo de recuperar en el país vecino la paz y la libertad negadas en el propio. Sin embargo, el gobierno francés prolongó la violencia y las privaciones vividas durante la guerra en los campos de concentración diseminados por las playas del sur donde fueron confinados miles de españoles y españolas. Los campos de Argelés-sur-Mer, Saint Cyprien y Barcarés, entre otros, se convirtieron en el prólogo de un largo exilio que contó con capítulos realmente violentos, como la deportación a los campos del nazismo, y que diseccionó a una sociedad española que hasta la actualidad lidia con sus efectos.

Una abundante literatura de corte testimonial ha ofrecido múltiples versiones sobre el éxodo y las diversas etapas del exilio republicano desde los años cuarenta, casi en simultáneo con el momento de mayor actividad de los campos, hasta hoy, cuando continúan apareciendo textos nuevos, muchos de ellos conservados en archivos familiares. No obstante, nos detendremos en dos novelas gráficas realizadas por escritores y dibujantes pertenecientes a generaciones ulteriores a la de los sobrevivientes que impulsan la necesidad de ensanchar los

límites del testimonio, puesto que son estos “nuevos testigos”, herederos de los protagonistas, quienes han tomado la responsabilidad de escribir sobre aquellos acontecimientos y reinterpretarlos a la luz de sus propias necesidades de expresión.

*El arte de volar* (2009), de Antonio Altarriba y Kim, y *El convoy* (2015), de Denis Lapière y Eduard Torrents, forman parte de la producción cultural de quienes han recibido, muchos por vías familiares, el testimonio de la guerra, los campos franceses y el exilio. En ambos textos el paso por el campo de concentración y el exilio determinaron un quiebre en la vida de los supervivientes que condicionó tanto sus propias vidas como las de sus hijos, quienes crecieron con los relatos, pero también con los silencios y los vacíos de un pasado que les es oscuro. Remontar ese pasado a través de sus padres les permite, además de colaborar con los procesos sociales de la rememoración, explorar caminos asociados con la construcción de su propia identidad.

Los autores de estas obras emprenden la búsqueda de nuevos lenguajes para la recuperación y pervivencia de la memoria a través de narradores y personajes motivados por la necesidad de apropiarse de ese pasado recibido, pero con el afán de incorporarse ellos mismos a la historia que relatan para interpretarla, criticarla y, en definitiva, realizar su aporte a la construcción de la memoria social. Por ello, desde los planteos de la "post-memoria", nos interesa analizar en este ensayo las estrategias discursivas que estos autores eligen tanto para asumirse herederos del pasado reciente, como para construir nuevos lenguajes y formas que les habiliten posibilidades efectivas de representación de ese pasado traumático que los interpela.

## **1. El testimonio sobre los campos de concentración franceses y el exilio de los republicanos españoles**

El capítulo de los campos de concentración franceses y el exilio republicano ha dejado una marca indeleble en la historia y en la sociedad españolas contemporáneas, como así también en la literatura, que ha sido imprescindible para la representación e interpretación de la huella traumática que estos hechos provocaron en la vida de los testigos.

En 1939, las playas del Rousillon, en el sur de Francia y, más tarde, la totalidad de la geografía gala fueron testigos de la implantación de numerosos campos de concentración en los que fueron reclusos los millares de ciudadanos y ciudadanas españoles que atravesaban la frontera norte de España<sup>1</sup>. Dichos campos se caracterizaron principalmente por la precariedad de las instalaciones –en un principio los refugiados fueron literalmente arrojados a las playas desiertas y alambradas, en las cuales construyeron mínimas estructuras con los pocos materiales que poseían–; la falta de condiciones sanitarias dignas, la escasez de agua potable y el hacinamiento, que provocaron epidemias de enfermedades como la disentería y la pediculosis; el frío y el hambre, solo a veces paliado por delgadas raciones de comida provenientes de los administradores del campo, pero sobre todo de asociaciones internacionales que, como la Cruz Roja, se solidarizaron con los republicanos internados. Todo esto, sumado a la dureza de la disciplina impartida por la guardia francesa y senegalesa, las deficiencias de los canales de comunicación con sus familiares y el desconcierto y la abulia generalizada que significaba la rutina de los campos<sup>2</sup>, socavó la entereza y la esperanza de sobrevivir de todos los sujetos que pasaron por ellos.

Los campos de concentración no fueron para muchos más que el primer acto de un largo exilio que continuó de diversas maneras.

---

<sup>1</sup> Los primeros campos en los que el gobierno francés recluyó a los españoles fueron Argelès-Sur-Mer, Saint-Cyprien y Barcarès, que actualmente conforman ciudades turísticas importantes del Rousillon, región del sur de Francia. Avanzado el año 1939 y teniendo en cuenta las deficiencias sanitarias de estos campos, se abrieron otros campos especializados, no tan cercanos a la frontera: Bram (Aude) recibió a ancianos, intelectuales y funcionarios, y su propósito era descongestionar Argelès y Saint-Cyprien; Agde (Hérault) y Rivesaltes (Pyrénées Orientales), a los catalanes; mientras que Septfonds (Tarn-et-Garonne) y Le Vernet (Ariège) hizo lo suyo con los técnicos y obreros especializados; por último, Gurs (Basses-Pyrénées) recluyó a vascos, a aviadores y a integrantes de las Brigadas Internacionales [Peschanski: 43]. También se instalaron campos disciplinarios o de castigo, en los cuales se retuvo a los sujetos “revoltosos”, tales como el de Le Vernet (Ariège), donde recalaron los anarquistas de la 26ª división Durruti; o el Fort-Collioure, en la villa homónima, un castillo templario del siglo XIII [Rafaneau-Boj: 143]. Todos estos espacios, sumados a los centros de acogida en que se albergó a las mujeres, forman parte del universo concentracionario en el que se desarrollan las anécdotas relatadas por los testigos.

<sup>2</sup> Esta situación dio lugar a una afección conocida como “arenitis”, término utilizado recurrentemente en los testimonios para describir los profundos estados de abatimiento y depresión en los que se sumían los internados, provocados por la reclusión y la ignorancia ante la suerte que les esperaba.

Mientras que la propaganda española, engañosa, convenció a algunos de regresar a España, donde en realidad los esperaba la cárcel, otros evitaron el retorno, aún a sabiendas de que el destierro era la única opción. Hubo muchos españoles que, habiéndose enrolado en el ejército y servido a las fuerzas francesas en el frente de guerra, fueron capturados por los alemanes y enviados a campos de concentración nazis como Mauthausen, donde miles encontraron la muerte. Varios millares consiguieron, no sin esfuerzo, documentación para establecerse en Francia, como así también embarcarse a países remotos –América Latina, América del Norte y otros países europeos–, desde donde transitaron la angustia del desarraigo. En todos estos casos, se hizo presente la profunda ruptura de la continuidad de su vida y la sensación de que la guerra y el franquismo habían quebrado su historia personal y familiar, sus proyectos, en fin, su identidad.

La experiencia de los campos franceses y del exilio ha quedado plasmada en un conjunto de obras literarias testimoniales producidas por los supervivientes que comenzaron a publicarse muy tempranamente, en los años cuarenta, en los países del exilio, y que continúan editándose y reeditándose hasta hoy, especialmente en España<sup>3</sup>. Estas narraciones escritas por testigos, así como el resto de la narrativa que se sirvió de documentos testimoniales para construir sus tramas –*Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, y *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón son dos de sus máximas expresiones–, han formado parte de la eclosión de la literatura de la memoria que tuvo lugar desde mediados de los años noventa.

El factor generacional ha provocado que desde hace varios años la tarea de recuperar el testimonio de los testigos haya recaído en sus hijos y nietos, quienes no han vivido en carne propia la experiencia o la vivieron durante la primera infancia y, por tanto, sus recuerdos son extremadamente borrosos. Muchos de los testimonios de los supervivientes han permanecido en archivos familiares, algunos olvidados y otros bajo la celosa custodia de los parientes. El

---

<sup>3</sup> Un panorama completo de la narrativa testimonial sobre los campos de concentración franceses y el exilio, así como una propuesta de organización y periodización del corpus, se puede consultar en *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (2012), de Paula Simón.

prolongado exilio también provocó una gran dispersión geográfica de los materiales, por lo que su recuperación aún continúa condicionada por las fluctuantes políticas institucionales asociadas a la preservación de la memoria e impulsada por la motivación de investigadores y estudiosos de estos temas.

Además de las novelas gráficas que mencionaremos y analizaremos en este ensayo, destacan otras producciones. Algunas se apegan más al código testimonial, como *Diario a dos voces* (2013), de Manuel Lamana, en el cual el autor, hijo de José María Lamana, recoge los diarios escritos por su padre y los hace dialogar con su propio diario ficcionalizado, construyendo así un relato con dos voces que ofrecen dos perspectivas de la experiencia concentracionaria y de exilio. Tanto José María como Manuel pasaron por los campos siendo el segundo un pequeño niño y se exiliaron en Argentina, donde Manuel fijó su residencia. En la novela *Los rojos de ultramar* (2004), Jordi Soler echa mano de los relatos de su abuelo sobre su exilio en México para construir una ficción.

## **2. La novela gráfica española contemporánea y los debates en torno a la post-memoria**

En los últimos años, la cultura española ha registrado un incremento notable en la producción y circulación de novelas gráficas. El concepto mismo, que en ocasiones se distingue del concepto de “cómic”, ha suscitado encendidos debates entre quienes lo ven como un síntoma del ingreso de este género “de masas” al canon literario y quienes consideran que intentar ligar el género de la historieta a la “alta literatura” que supone ser la novela no hace más que alimentar el prejuicio de que los géneros cultos –centrales, canónicos– revisten una mayor calidad que los géneros populares –periféricos, masivos<sup>4</sup>. De cualquier modo, es innegable el hecho de que nuevos espacios editoriales, variedades temáticas y técnicas, como así también un público renovado han producido una suerte de “boom” del género de la historieta, cómic o novela gráfica respecto de épocas

---

<sup>4</sup> Los detalles de este debate pueden leerse en “Historias y viñetas, una versión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina”, de Néstor Bórquez (2013).

anteriores en las que su consumo estaba más bien reducido al mundo del *underground* o del público infantil.

Explica Tereixa Constenla en un reciente artículo de *El País* que

hay un año referencial: 2007. Ocurren algunas cosas. El Ministerio de Cultura crea el Premio Nacional de Cómic, que se estrena distinguiendo a un viejo rockero, Max, por las historietas de *Bardín, el Superrealista* (La Cúpula). Miguel Gallardo publica *María y yo*, donde cuenta unas vacaciones con su hija autista, con un trazo minimalista que atenúa la crudeza. Paco Roca relata la vida de un enfermo de alzhéimer en *Arrugas*. Aunque ambos ya habían publicado novelas gráficas –Gallardo, leyenda del *underground* por *Makoki*, fue un precursor de la memoria histórica con *Un largo silencio* en 1997–, estas se convierten en fenómenos comerciales, con versión cinematográfica incluida [2017].

Con frecuencia, los premios reflejan que un género literario determinado ha adquirido cierto reconocimiento en el campo literario y cultural –un ejemplo fue en 1970 la inauguración de la categoría de testimonio en el premio Casa de las Américas de Cuba–y, por tanto, su convocatoria contribuye no solo con la difusión, sino también con la legitimación de dicho género. Este es el caso de las novelas gráficas españolas, que en los últimos años han crecido tanto en cantidad como en calidad, y posiblemente este galardón haya colaborado con el proceso.

La Guerra Civil, los años de la post-guerra y la dictadura franquista, el exilio y los campos de concentración no han quedado fuera del repertorio de temas abordados por la novela gráfica española en este período saludable. Las primeras entregas de *Paracuellos*, de Carlos Giménez, sobre la vida diaria de los niños que vivían en los hogares de Auxilio Social durante el franquismo, aparecieron en 1975. Sin embargo, fue recién la segunda etapa, escrita e ilustrada entre 1997 y 2003, la que alcanzó mayor difusión y le granjeó al autor el reconocimiento merecido, convirtiéndose en la actualidad en la obra más representativa de este corpus<sup>5</sup>. Entre 2007 y 2009 Carlos Giménez

---

<sup>5</sup> Para un análisis más detallado de esta novela gráfica y una lista más exhaustiva de novelas gráficas sobre la guerra, la post-guerra y el exilio también recomiendo la lectura de “Historias y

también dio vida a otra novela gráfica sobre la post-guerra, titulada *36-39 Malos tiempos*. Entre las obras del mismo género que han abordado temáticas similares se encuentran, sin afán de exhaustividad: *Cuerda de presas* (2005), de Jorge García con dibujos de Fidel Martínez, la cual relata la vida de mujeres presas durante el franquismo en diversas cárceles; *El arte de volar* (2009), de Antonio Altarriba con ilustraciones de Kim; *El ángel de la retirada* (2010), de Paco Roca, ambientada en Beziers, Francia, donde una joven adolescente, hija de españoles exiliados, se interesa por los orígenes de su familia y descubre que sus padres pasaron por los campos franceses y se exiliaron en Francia; *Los surcos del azar* (2013), también de Paco Roca, que relata la historia de La Nueve, la división del Ejército de la Francia Libre formada por republicanos españoles durante la Segunda Guerra Mundial; *Exilio* (2011), de Juan Kalvellido, la cual toma el tema del éxodo republicano y sus penurias; la trilogía de Sento Llobell basada en las memorias del médico Pablo Uriel durante la Guerra Civil: *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016) y, por último, *El convoy*, del dibujante Eduard Torrents con guion de Denis Lapière.

Las novelas gráficas que analizaremos en este ensayo, *El arte de volar* (2009) y *El convoy* (2015), tienen algunas características particulares que conviene detallar. En primer lugar, aparecieron en dos momentos diferentes de la eclosión de discursos sobre la historia y la memoria del pasado reciente español. Mientras que Antonio Altarriba<sup>6</sup> y Kim<sup>7</sup> publicaron *El arte de volar* en plena vigencia de la Ley de Memoria Histórica, promulgada en 2007, bajo la presidencia de

---

viñetas, una versión del pasado traumático: Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina" (2013), de Néstor Bórquez.

<sup>6</sup> Antonio Altarriba nació en Zaragoza en 1952. Es ensayista, novelista, crítico y guionista de historietas y de programas de televisión. También se desempeña como catedrático de Literatura Francesa en la Universidad del País Vasco. Además de *El arte de volar* (2009) ha publicado numerosos ensayos, novelas e historietas, tales como *Amores locos* (2005), *La casa del sol naciente* (2013) y *El ala rota* (2016), entre otras.

<sup>7</sup> Kim es el nombre artístico del dibujante de historietas Joaquim AubertPuigarnau, nacido en Barcelona en 1941. Desde 1977 participa en el seminario humorístico *El Jueves* con su tira *Martínez el facha*, una sátira de la extrema derecha española. Ha obtenido varios galardones, entre ellos el Gran Premio del Salón del Cómic de Barcelona en 1995, el Premio Internacional de Humor GatPerich en 2007 y el Premio Nacional del Cómic de España por *El arte de volar* en 2010.

José Luis Rodríguez Zapatero, *El convoy*, del dibujante Eduard Torrents<sup>8</sup> con guion de Denis Lapière<sup>9</sup>, apareció en 2015, cuando dicha ley quedó derogada *de facto* por haber quedado sin dotación en los presupuestos de 2013 y 2014, durante la presidencia de Mariano Rajoy.

La Ley de Memoria Histórica tuvo un rol fundamental para el reconocimiento jurídico y social de las víctimas del franquismo porque se proponía, entre otras cosas, ampliar los derechos de estos sujetos, así como también respaldar la creación de espacios destinados a la preservación de la memoria. Esta ley propició una gran fluidez de discursos sobre el pasado reciente provenientes de voces que comenzaban a sentirse legitimadas en el ámbito público. La derogación de la ley redujo drásticamente las acciones destinadas a los debates en torno a la memoria, lo que significó un gran retroceso para una sociedad que poco a poco había comenzado a transitar un proceso que se mantiene pendiente desde la Transición. Una vez más, la memoria del pasado reciente de la guerra, la post-guerra y el exilio dejaron de ser prioridad para la agenda política. Sin embargo, la proliferación de discursos y representaciones artísticas sobre el tema demuestra que se trata de reflexiones y críticas todavía no zanjadas.

En segundo lugar, estas obras han sido producidas por autores y dibujantes que no han vivido en primera persona la experiencia que relatan, sino que la han heredado de los relatos familiares con los que han convivido a lo largo de su trayectoria personal. A su vez, aunque sus autores persiguen similares proyectos narrativos centrados principalmente en destacar la figura de los padres –y, a través de ellas, echar luz sobre los trayectos vitales de los narradores o personajes, hijos de aquellos–, Antonio Altarriba, nacido en 1952, y Eduard Torrents, nacido en 1976, pertenecen a generaciones diferentes y tendrán, por ese motivo, dos percepciones diferentes del pasado al que se refieren. Mientras que Antonio Altarriba vivió la post-guerra y

---

<sup>8</sup> Dibujante nacido en Barcelona en 1976. Es autor, entre otras novelas gráficas, de *RamonLlull. La controversia jueva* (2009) y *Medici* (2018).

<sup>9</sup> Denis Lapière nació en Bélgica en 1958. Ha realizado, además de *El convoy*, los guiones de diversos cómics, entre ellos: *Un verano insolente* (2010), *Un poco de humo azul* (2018) y *El vals del gulag* (2018).

mantiene recuerdos propios de la relación con su padre durante esos años, el texto de Torrents se sirve de una gran cantidad de relatos familiares y afectivos que reunió movilizado por el interés de escribir sobre el pasado de la guerra y la post-guerra. Por este motivo, estas obras pueden abordarse desde el prisma de los llamados estudios de la “post-memoria”, que en una primera instancia apuntan al estudio de las memorias de la segunda generación, pero que también se vinculan con el concepto de herencia de los relatos familiares y la transmisión de los mismos de una generación a otra.

Explica Elina Liikanen que

el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica inevitablemente una transformación de dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes [2-3].

Esta primera delimitación del concepto de “post-memoria” ha suscitado encendidas discusiones. Una de sus principales detractoras ha sido Beatriz Sarlo, quien considera que la memoria en sí misma es un relato diferido, mediado por el tiempo, por los sujetos y por la lengua, entre otros aspectos, por lo cual no le adjudica rentabilidad teórica al concepto de “post-memoria”. Explica en *Tiempo pasado* que el concepto designa “como novedad algo que pertenece al orden de lo evidente: si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de las mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” [128]. A su juicio, el campo de estudio que pretende estudiarse como “post-memoria” podría naturalmente enrolarse en los estudios sobre la memoria y sus complejos procesos de transmisión, por lo que la diferenciación entre quien vivió de primera mano o no los acontecimientos referidos no sería un ejercicio crítico efectivo.

Si bien es cierto que todo relato que pretende recuperar una memoria indefectiblemente se ofrece mediado –por el recuerdo, por la lengua, por medios y soportes, etc.–, me parece importante destacar el concepto de “post-memoria” en cuanto pone la lupa en la producción de quienes heredaron los relatos familiares que vuelcan en sus

producciones. El concepto alude principalmente al vínculo que ambas generaciones tejen entre sí y, por lo tanto, a los mandatos que operan sobre las generaciones posteriores y a los diversos caminos que exploran estos sujetos para representar tanto las experiencias de sus antecesores como las propias, sus sentimientos, emociones y opiniones respecto de aquellas. Cuando pensamos en la “post-memoria” y, por tanto, en la herencia del testimonio, apuntamos a estudiar los procesos de transmisión de los relatos y los modos en que las generaciones posteriores a los testigos de vivencias traumáticas deciden incardinarse en la historia de las sociedades que integran. Por ello, contar la historia de los padres y/o abuelos implica también contar la propia, incluso si algunos trayectos de esas historias propias fueron compartidos desde la niñez o adolescencia de los hijos que recogen los relatos que los anteceden. Distinguir los aportes de las diferentes generaciones a los procesos de rememoración social contribuye a interpretar de qué manera se desarrollan estos procesos, sus avances y retrocesos, siempre en diálogo o en tensión con las políticas institucionales vigentes para la gestión de la memoria.

Marianne Hirsch define el concepto de “post-memoria” haciendo preciso hincapié en la relación que las generaciones posteriores sostienen con el trauma personal, colectivo y cultural de quienes vivieron las experiencias de violencia, es decir, los testigos supervivientes. El concepto remite, por tanto, a los modos de “recordarlas” a través de historias familiares, relatos, imágenes y comportamientos entre los cuales crecieron. Tales experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir memorias propias. De este modo, la idea de “post-memoria” se vincula directamente con los conceptos de herencia y de mandato, es decir, los sujetos que reciben esas historias familiares, esos relatos, imágenes y comportamientos se apropian de esos relatos, se sienten interpelados por ellos y, al mismo tiempo, perciben el deber de difundirlos. Los sujetos de la segunda generación intervienen en la construcción del discurso sobre ese pasado y se permiten establecer nuevas conexiones con su presente imprimiendo en sus discursos su propia carga de subjetividad y emocionalidad. Su intervención, así como las nuevas relaciones entre pasado y presente que estos sujetos entablan habilitan la exploración de diversos caminos para la

representación y construcción de sus discursos. De ahí que Hirsch explique que la conexión de la post-memoria con el pasado está mediada no solamente por el recuerdo, sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación [5]<sup>10</sup>. La ficción y la autoficción constituyen, en este marco, opciones atractivas para la representación del pasado.

Los debates que se han instalado a partir de la reflexión sobre la producción cultural de los hijos y los nietos invitan a cuestionar el mismo concepto de testimonio, que es de por sí un género de límites siempre flexibles. Como explica Emilia Perassi, hoy no se puede definir el testimonio “sin asumir no solo su voz sino también su huella, es decir su acceso a un nuevo territorio ético, generado por la transferencia de experiencias perturbadoras que formarán parte de la vivencia de los herederos y transmisores de la narración originaria” [229]. Las producciones de las generaciones posteriores, herederas de la narración original, trabajan a partir de la huella que esta deja en sus integrantes y, de este modo, la sociedad –el grupo que rememora– “reformula el pacto con el pasado, actualizándolo de manera permanente y viva, sin limitarse a su archivamiento monumental y ceremonial, extra-ordinario, extra-cotidiano” [Perassi: 229]. El archivo cobra sentido en la medida en que se pone en superficie y esto se logra a través de la actualización de los relatos que, por diversos mecanismos de creación y recreación, realizan los sujetos que los heredan.

Por último, en relación con la búsqueda de nuevos lenguajes para la transmisión del testimonio, estas obras exploran los caminos asociados a la “intermedialidad”, puesto que se plantean preguntas en torno a la potencia de la asociación entre palabra e imagen. La “intermedialidad”, entendida como “el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse y la

---

<sup>10</sup> “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before- to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation”[5]

disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra” [Alberdi Soto, 2016], parece ser una de las respuestas a las preguntas que esta generación se plantea sobre cómo explorar nuevos caminos de representación del pasado traumático, en cuanto se sirve de diferentes lenguajes, el escrito y el gráfico, para enfrentar los desafíos del relato del pasado. La experiencia de estas obras “intermediales” se vincula también con la producción colaborativa, ya que en ambos casos dibujante y guionista han debido confluír en diálogo y cooperación para completar el proyecto artístico.

### **3. La herencia de la memoria en *El convoy* (2009) y *El arte de volar* (2015)**

Las dos obras que comentaremos desarrollan un arco temporal que va desde la Guerra Civil, o incluso antes, hasta el presente de la enunciación, el cual se ubica después de 2001 en *El arte de volar* – momento en el que el hijo del protagonista comienza a relatar la historia de su padre– y el 18 de noviembre de 1975 en *El convoy*, vísperas de la muerte de Franco. Ambas poseen algunas características que nos permiten reflexionar en torno a algunos procesos de rememoración y estrategias narrativas que ponen en marcha los herederos de los relatos sobre el pasado reciente de la guerra, la post-guerra y el exilio español.

En primer lugar, cada uno de los argumentos desarrollan tramas asociadas a la historia de los padres del narrador, en el caso de *El arte de volar*, o del personaje protagonista, en *El convoy*. De ahí que se convierta en central el tema de la herencia y de las relaciones filiales, muchas veces conflictivas. *El arte de volar* tiene una fuerte impronta autobiográfica, pues trata sobre la vida y el suicidio del padre del autor, un hombre de campo que, luego de abrazar el anarquismo durante la Guerra Civil y huir al exilio, incluido el paso por los campos de concentración franceses, decidió volver a España en los años cincuenta y allí transcurrió una vida llena de hostilidades, penurias económicas y vaivenes afectivos hasta su suicidio en 2001, cuando residía en un hogar de ancianos. Si bien el narrador posee recuerdos propios, ya que ha sido él mismo testigo de parte de la

historia que narra, elige focalizar el relato desde la perspectiva del padre, por lo que es este la figura central.

En la introducción de la novela, el narrador manifiesta: “Me contó muchas veces sus peripecia... incluso para paliar los primeros síntomas de la depresión, le insistí en que las escribiera [...] Pero lo que sé de él no es por haberlo oído o leído... lo que sé de su vida es porque, como he dicho, yo estaba en él o, quizá, era con él...” [Altarriba y Kim: 14]. Es interesante de qué manera asume este narrador el relato paterno, en cuanto la transmisión de la palabra se convierte para él en parte de su propia identidad, de su propio ser. La novela comienza con la escena del suicidio desde la cuarta planta del hogar de ancianos, a modo de introducción. Se presenta un narrador en primera persona, con marcas autobiográficas: “Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001” [14]. Sin embargo, esta primera persona que se identifica con el autor, se fusiona con la voz del protagonista, ya que, como propone al inicio, él habita en su padre y, por tanto, él mismo es su padre. De allí que a lo largo de la obra la primera persona se asocia con el protagonista, en el que se fusionan las dos personas, el padre y el hijo. El mandato del testimonio se hace carne para este narrador que recibe la historia de su padre hasta el punto de integrarse en ella. Su posición de heredero lo habilita y legitima como testigo para poder contarla, por lo que el testimonio heredado se convierte para él en una forma válida de transmitir la verdad.

*El arte de volar* posee algunas reminiscencias de una novela gráfica que marcó el rumbo creativo de esta generación de autores. Se trata de *Maus*, de Art Spiegelman, publicada entre 1980 y 1991, que también se basa en la historia real del padre del autor, Vladek Spiegelman, un judío polaco deportado a Auschwitz. La historia se propone, además de la reivindicación del padre, abordar la relación entre el narrador y su padre, difícil y conflictiva. Para lograr su objetivo, Spiegelman se sirve de técnicas muy modernas, a partir de las cuales representa los diversos grupos humanos con animales: los judíos como ratones, los alemanes como gatos y los polacos no judíos como cerdos. En *El arte de volar* aparecen ciertas animalizaciones ilustradas que remiten a *Maus* en el espacio onírico, cuando la depresión le genera a Antonio ciertas ensoñaciones con tintes de pesadilla en las que un topo –¿los recuerdos, el pasado?– le carcome el cuerpo.

Evidentemente este aporte de la imagen potencia lo que se narra en el plano discursivo, en particular, la ascendente angustia del personaje que deriva en la decisión final.

*El convoy* apareció primero en Francia con el título *Le convoi* en dos entregas durante 2013. Dos años más tarde, los dos tomos que la comprenden fueron publicados en España en edición integral. La novela cuenta la historia de Angelita, una mujer de alrededor de cuarenta y cinco años, hija de exiliados españoles en Francia, que se encuentra en un momento de crisis con su trabajo y su familia. Un día, René, el marido de su madre, le llama por teléfono para comunicarle que su madre está internada en el Hospital de Sant Pau, en Barcelona. Sin entender por qué su madre se encuentra allí, decide ir a buscarla, por lo que emprende el viaje en tren desde Montpellier hasta la ciudad condal junto a René. En el trayecto, Angelita le cuenta la historia de su exilio familiar a Francia cuando ella era una niña, en 1939, así como también la separación de su padre en la frontera francesa y la posterior noticia de su muerte en los campos nazis. La separación del padre en la frontera es su recuerdo más traumático, especialmente porque significó perder el contacto con él por el resto de su vida. Angelita y su madre fueron recluidas en un campo de concentración, donde vivieron en carne propia el frío, el hambre y la incertidumbre por el futuro. El recuerdo se remonta también a la salida del campo, logro de su madre, quien se la llevó a un pueblo de Francia y comenzó con ella una nueva vida, primero en una panadería y más tarde como dependienta de un sastre, René, con quien luego su madre establecería un vínculo amoroso. Al llegar a Barcelona, luego de visitar a su madre en el hospital, se encuentra sorpresivamente con su padre, quien le revela su versión de la historia. En el final de la novela, el alivio de Angelita por conocer la verdad coincide con la celebración social por la muerte de Francisco Franco.

Si bien es Angelita la protagonista de la novela, su padre y su madre son las figuras centrales. Algo no está bien en la vida de Angelita y, aunque no sabe bien qué es, tiene la sensación de que “la vida le trazaba un camino que ella quería evitar, a su manera” [Torrents y Lapière, 15]. La pregunta se responde a lo largo de la obra, cuando ella —y también los lectores— conocemos que existe un pasado no blanqueado que perturba a la protagonista. El reencuentro con su

padre en la segunda parte le permite recuperar parte de ese pasado, pero, lejos de provocarle felicidad, la pone en confrontación con sus figuras paternas, responsables de haber sostenido una mentira, incluso en el intento de preservar el bienestar de su hija. Por eso también en *El convoy*, la herencia es un factor principal: Angelita carga en sus espaldas con los relatos de la guerra y el exilio que vivió en carne propia, pero que sobre todo recibió de su madre, quien, como tantas otras mujeres, debió salir adelante sola con su hija y soportar las hostilidades de un mundo patriarcal. Pero también convivió con el vacío de aquellos relatos que le fueron velados. La historia de Angelita es la historia de miles de españoles y españolas que han crecido con las anécdotas de los padres y abuelos, y también con décadas de silencio en una sociedad profundamente dañada por la dictadura militar.

La centralidad de la figura del padre se observa en *El convoy* de manera especial en la segunda parte, en la que él mismo le ofrece a Angelita su versión de los acontecimientos. Luego de la separación en la frontera, el hombre afrontó una dura temporada en los campos de concentración franceses. Más tarde, en 1940, fue enviado a Mauthausen en el primer tren que cargó civiles desde Angulema, Francia, hasta los campos nazis, del cual surge el título de la novela. Una vez liberado de Mauthausen, su padre adoptó una identidad falsa y regresó a España. Tiempo más tarde decidió buscarla a ella y a su madre en Francia, aunque esta lo rechazó porque ya había rehecho su vida. Aun así, una vez por año se encontraban furtivamente en Barcelona, hasta el momento en que su madre se descompensó.

En segundo lugar, asociado con el peso de la herencia y con la relevancia que adquieren las figuras paternas, se advierte que estas novelas gráficas se inscriben en el campo de los géneros autobiográficos, pero particularmente en una categoría dentro de estos géneros que es la autoficción, que se define por la interacción entre los elementos documentales, plausibles de ser contrastados con la realidad –la llamada “verdad autobiográfica”– y los elementos ficcionales. Dicha interacción no se resuelve en el plano discursivo, puesto que el texto funciona entre la “realidad” y la “ficción”, en ida y vuelta incesante, en un lugar imposible e inasible que funciona solamente en dicho texto [Doubrovsky: 70]. El código autoficcional es

uno de los preferidos dentro de las narrativas de la segunda generación, puesto que al tiempo que les permite a los autores involucrarse subjetivamente en sus producciones, la distancia respecto de lo que cuentan los habilita para la creación de mundos ficticiales en los que se insertan los testimonios familiares recibidos.

En este sentido, la reflexión en torno a los elementos ficticiales que participan en la construcción del relato testimonial ha permitido recientemente redefinir el concepto mismo de testimonio. Como explica Fernando Reati, “ningún testigo recuerda exactamente lo que le ocurrió, sino lo que ha ido reconstruyendo en la memoria”. Asimismo, continúa Reati, “el testimonio está mediatizado, a veces, por un entrevistador, un editor, unas políticas de mercado, una elección de una tapa, elecciones de tipo estéticas, si se arma en capítulos o narración prolongada, o punto de vista, etcétera [...] el testimonio no es más o menos auténtico que una obra de ficción, que una obra de un novelista” [Cappellini y Reati: 204]. Establecer un vínculo entre la pretendida “verdad objetiva” que tradicionalmente se le ha exigido al testimonio y la evidencia de que todo testimonio es de algún modo una recreación ficcional de la vivencia transmitida permite ensanchar el concepto mismo de testimonio para analizar el género con mayor profundidad. Desde este punto de vista, las narrativas producidas por las generaciones subsiguientes a la de los supervivientes tienen mucho que aportar sobre la representación del pasado.

Tanto en *El arte de volar* como en *El convoy* se hace presente el código autoficcional. En el caso de *El arte de volar*, el narrador declara que va a contar la vida de su padre “con sus ojos pero desde mi perspectiva” [Altarriba y Kim: 15]. Esta toma de posición implica la inserción en el testimonio heredado de elementos posiblemente ficticiales, sin que esta ambigüedad traicione en ningún punto el objetivo de la novela: dar a conocer la amarga historia de vida de su padre, cuyos detalles el autor conoció a través de un diario que su padre escribió durante años. De alguna manera, trasuntar esos recuerdos plasmados en las páginas del diario en una trama con condimentos ficticiales para reivindicar la figura paterna posiblemente colaboró con el proceso de duelo por la muerte del padre, pero también le permitió al autor comprender su decisión final, como expresa en una entrevista: “Entendí que mi padre

había llegado a la decisión de acabar con su vida tras un largo proceso de frustraciones y de desilusiones" [Grau, 2010].

En *El convoy* es trabajo de autoficción es aún más complejo, ya que el autor despliega sobre la base de una historia ficticia, la de Angelita, un conjunto de datos y anécdotas extraídos de los relatos familiares, especialmente de los relatos de sus abuelos y tíos. Por eso, el autor aclara en una nota final que "el cómic que tienes en las manos no es la historia de mi familia, por lo menos no directamente, pero es la de muchas familias catalanas [...] Desde el principio, quise condensar todas esas historias y construir un relato universal, con personajes ficticios pero representativos de esos fragmentos de historia" [Torrents y Lapiere: 129]. La tensión entre la dimensión individual –lo familiar, lo privado– y la colectiva –lo social, lo público– se da cita habitual en la narrativa de los hijos y los nietos, puesto que sobre estos sujetos, receptores de los testimonios de los protagonistas, recae la tarea de mantener vigentes los procesos de rememoración, que se profundizan precisamente cuando las memorias individuales se legitiman en el espacio público. Tanto el padre del narrador en *El arte de volar*, como los padres de Angelita, representan a toda una generación de hombres y mujeres cuya vida se vio diseccionada por la guerra y el exilio y, aunque muchos retornaron a España, sufrieron los embates de una post-guerra hostil y la frustración por ver sus incumplidos sus ideales y proyectos. A su vez, los hijos –el narrador y Angelita en cada una de las obras– simbolizan a los hijos de aquellos, que crecieron en medio de relatos amargos y que, incluso así, debieron abrirse paso para salir adelante, incluso muchas veces en confrontación con la generación de sus padres.

Por último, el motivo del desplazamiento –en sus diversas formas: el exilio, el viaje y el vuelo– constituye un elemento estructurador en ambas obras. Los autores se han propuesto poner el foco en este episodio dentro de la gran tragedia de la guerra y la dictadura para demostrar los efectos duraderos de estas vivencias traumáticas tanto en los supervivientes como en los herederos. El exilio y el campo de concentración son temas centrales en cada una de las novelas. El relato concentracionario ocupa en ambas obras un lugar preponderante, puesto que se trata de una experiencia que trastoca el decurso natural de la vida de los personajes, generando, por tanto,

una profunda dislocación territorial, traducida, a su vez, en múltiples dislocaciones físicas, emocionales y de la identidad. El paso por el campo de concentración inaugura la secuencia de la derrota y la pérdida de un proyecto que pudo haber sido posible.

En la tapa de *El arte de volar* se aprecia la imagen de un hombre de espaldas que observa un pueblo desde lejos. El pueblo puede ser el propio o puede ser el de acogida, pero en cualquier caso, el hombre está fuera de ese lugar, desplazado en el camino, en tránsito. La obra se estructura en cuatro capítulos que narran cronológicamente las distintas etapas de la vida del padre hasta su suicidio en la residencia. Cada capítulo finaliza con un desplazamiento, que en realidad es una huida en busca de una situación mejor que nunca llega. El primer capítulo, “3ª planta 1910-1931. El coche de madera”, relata la difícil infancia en el campo con la presencia autoritaria del padre y la sensación de encierro que le genera la vida rural. Este capítulo finaliza con la decisión de escaparse a Zaragoza para intentar burlar el destino que le había sido trazado. El segundo capítulo, “2ª planta 1931-1949. Las alpargatas de Durruti”, narra el período formativo de Antonio, cuando toma contacto con los ideales anarquistas, que luego lo llevan al frente republicano y a la fraternidad con sus colegas. En esta parte también se relata su participación activa en la guerra y la dura derrota que lo llevó al éxodo, a los campos de concentración franceses e incluso a los campos nazis. El exilio fue para Antonio la constatación de que sus ideales habían sido destruidos. Una vez libre, participa de la resistencia e intenta recomponer su vida en Francia sin éxito, por lo que la inestabilidad económica y la frustración lo llevan a tomar la decisión del volver a España como un derrotado más. El capítulo finaliza con este regreso pesimista. El tercer capítulo, “1ª planta 1949-1985. Galletas amargas”, narra la vida de Antonio luego de su regreso, la conformación de su familia y la adultez. La sensación de la derrota se refleja en cada una de las viñetas, ya que esa es la percepción que el narrador tiene de su padre, un hombre triste, desencantado y pesimista. Ya anciano, decide separarse de su mujer, con quien había mantenido siempre una relación conflictiva, y mudarse a una residencia. El último capítulo, “Suelo 1985-2001. La madriguera del topo”, relata el final de la vida de Antonio en el asilo, signada por una depresión que lo llevó al suicidio.

La tapa de *El convoy* es todavía más ilustrativa, puesto que se trata de una conocida estampa del éxodo republicano: cientos de hombres y mujeres huyen a pie de España entre las montañas gélidas del Pirineo, cargando escasas pertenencias y dejando su vida detrás. En primera plana, Angelita y su familia, con el su padre al frente, preocupado por lo incierto del futuro. Para el padre de Angelita, el exilio significó la disección de su historia personal, y el deseo de regresar a España, un intento por recuperar una vida que había quedado para él “entre paréntesis” [Torrents y Lapière: 102]. La decisión del regreso estuvo motivada principalmente porque para él, vivir en el exilio es una forma de “vivir fuera de la vida” [Torrents y Lapière: 105]. Por supuesto que el intento de retorno a la vida anterior está teñido de obstáculos, puesto que el lugar que dejó en su pareja y en su familia ya está ocupado por otro. De la misma manera, el país que Antonio abandonó no se asemeja en nada con el que encuentra a su regreso. En ambas obras se observa de qué manera el exilio construye identidades inestables, dispersas, dislocadas y siempre en tránsito.

El motivo del desplazamiento adquiere otras formas en estas obras que también están relacionadas con los efectos de la guerra y el exilio. En *El arte de volar*, precisamente el tema del vuelo atraviesa el relato, porque se asocia a la búsqueda infructuosa de la libertad. En el final del segundo capítulo, cuando Antonio decide regresar a España y aceptar la derrota, exclama: “Quizá lo mejor fuera olvidar que, llevado por el ideal, hubo un tiempo en el que volé...” [Altarriba y Kim: 130]. La imagen de los pájaros en el cielo refuerza el sentimiento de angustia que rodea al personaje. El vuelo se asocia también al espacio de lo onírico, puesto que conforme avanza su depresión, Antonio se sume más frecuentemente en ensoñaciones que lo trastornan y en las cuales son recurrentes las imágenes de vuelos hacia distintos momentos y lugares de su vida anterior. Los sueños le develan sus necesidades y sus deseos, por lo que gracias a ellos Antonio finalmente entiende que la única forma de la libertad será para él el vuelo final, el suicidio.

En *El convoy* cobra relevancia el tema del viaje como una forma concreta del desplazamiento. Sin saberlo a priori, Angelita emprende en ese trayecto desde Montpellier a Barcelona un viaje de descubrimiento de su pasado y, por lo tanto, de su propia identidad. Remontar el camino de regreso a España le confiere la posibilidad de

revisar la historia de sus padres, confrontar con ella y, al fin, cotejarla con la propia. Las respuestas a ciertas preguntas existenciales que la protagonista se cuestiona al inicio de la novela –relacionadas con el deseo y el destino– aparecen a través de la revisión de la historia de los padres que ocurre durante el viaje. Asimismo, la vida de su familia ha estado marcada por viajes trascendentales que han cambiado el rumbo de sus vidas. Mientras el viaje del padre en el convoy que lo llevaba a Mauthausen se asocia a la destrucción y a la pérdida, el viaje en tren de Angelita hacia Barcelona se vincula con la búsqueda de la verdad y, por tanto, con la búsqueda de la reparación. En esta dialéctica de la ida y la vuelta, que se convierte en una nueva ida, el caso de Angelita funciona como analogía de toda su generación, cuya tarea consiste en conocer el pasado para conocerse mejor a sí mismos, pero también colaborar con la reivindicación social e histórica de sus padres.

La novela gráfica cuenta con la imagen, que en estas obras se convierte, como hemos visto, en una herramienta constructiva esencial para reforzar y potenciar los sentidos del discurso lingüístico. Hemos conocido los campos de concentración a través de archivos hemerográficos y colecciones de fotografías –una de las más importantes es la del fotógrafo húngaro Robert Capa. Sin embargo, tanto en *El arte de volar* como en *El convoy* los dibujantes ofrecen sus propias interpretaciones de estas imágenes, intervienen en ese imaginario social y construyen su propia materialidad de los espacios que constituyen, como la frontera pirenaica y los campos de concentración franceses, los lugares de la memoria republicana por excelencia. Las últimas páginas de *El convoy* reproducen algunas imágenes de Barcelona que han sido transpuestas a la ilustración, tales como el Hospital de Sant Pau desde distintos ángulos. Este gesto forma parte del proceso de recuperación del pasado en el que pretenden inscribirse estos autores

### **Comentarios finales**

El testimonio constituye un discurso fundamental para observar la vinculación del sujeto superviviente con el pasado porque ubica al “yo testigo” en el centro del relato y lo posiciona, desde allí, ética y

políticamente. También porque el testimonio colabora con el proceso de recomposición de una identidad que se vio alterada por la experiencia traumática que atravesó ese sujeto. Pero, como hemos podido observar en este ensayo, los sujetos que recuerdan no son siempre los mismos. A los protagonistas, quienes vivieron en primera persona los acontecimientos traumáticos, se les van sumando a lo largo de los años sus hijos y sus nietos, que heredan esos relatos y deciden intervenir en la construcción de la memoria y habilitan, en ese acto, nuevos espacios para la representación de la experiencia. Los autores y dibujantes, que manifiestan haber convivido con los relatos familiares y sociales, hacen visible su esfuerzo por estrechar conexiones entre el pasado y el presente, cuando todavía persisten en España numerosas demandas sociales de reparación y de memoria.

Las tres características que hemos destacado como comunes en *El arte de volar* y *El convoy*, estas son: la centralidad de la imagen paterna y de la herencia, la cercanía con la autoficción y el desplazamiento en sus diversos temas (el exilio, el vuelo y el viaje), permiten identificar la tendencia de estos autores a construir una poética de la segunda generación, a partir de la cual han configurado nuevas formas de reelaboración y recreación artística del testimonio heredado que visibilizan un esfuerzo por explorar nuevas posibilidades para la transmisión de una experiencia que fue individual y social al mismo tiempo.

Los hijos y los nietos sienten la misma responsabilidad ética que los testigos de la primera generación, pero necesitan transitar otros lenguajes para lograr la eficacia deseada. La novela gráfica es un ejemplo de estas búsquedas, puesto que ensayan un modo particular de llevar a cabo el testimonio a través de una doble vía, la palabra y la imagen, que actúan solidarias para construir el sentido del texto. El entrecruzamiento de la palabra y la imagen funciona en paralelo con el entrecruzamiento entre la realidad vivida y la elaboración ficcional, ya que, como indican los autores, se trata de realizaciones estéticas, que si bien se sostienen sobre trasfondos reales y quizás autobiográficos, hacen ingresar la ficción para lograr los efectos de representación deseados.

Estos textos producidos por integrantes de hijos y nietos de supervivientes retoman uno de los objetivos centrales del testimonio: ejercer el relato para evitar el olvido. En otras palabras, estos discursos de la “post-memoria” reeditan la función didáctica del testimonio y, en ese acto, sellan la trascendencia del superviviente como elemento clave para la construcción y pervivencia de la memoria social. El testimonio adquiere valor cuando se pone a disposición de la sociedad, superando así los límites del mundo privado. En definitiva, estas obras demuestran que el acto de testimoniar se hereda, como así también la responsabilidad ética y política que este gesto connota.

### Bibliografía

- ALBERDI SOTO, BEGOÑA. 2016. “Escribir la imagen: la literatura a través de la éccfrasis”. *Literatura y lingüística*, 33, 2016. En línea: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci_arttext)
- ALTARRIBA, ANTONIO; KIM. 2009. *El arte de volar*. Alicante:Edicions del Ponent.
- BÓRQUEZ, NÉSTOR. 2013. “Historias y viñetas, una versión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina”. *Olivar*, 14, 20. En línea: <http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v14n20/v14n20a06.pdf>
- CAPPELLINI, SERENA; REATI, Fernando. 2017. “Las múltiples dimensiones del testimonio. Entrevista a Fernando Reati”. Perassi, Emilia y GiulianaCalabrese, eds..*Donde no habite el olvido*. Milano: Ledizioni. 203-209.
- CONSTENLA, TEREIXA. 2017. “El siglo de oro del cómic español”. *El País*, 13 jul. En línea: [https://elpais.com/cultura/2017/07/28/babelia/1501264717\\_520065.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/28/babelia/1501264717_520065.html)
- DOUBROVSKY, SERGE. 1998. *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*. París: PUF.
- GRAU, ABEL. 2010. “El arte de volar, crónica del choque de utopía y realidad en la España del siglo XX”. *El País*, 16 oct. En línea: [https://elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862004\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862004_850215.html)
- HIRSCH, MARIANNE. 2012. *The generation of postmemory*. New York: Columbia University Press.
- LIIKANEN, ELINA. 2006. “Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia: cuatro casos”. VVAA. *La Guerra Civil española 1936-1939. Congreso internacional, Madrid 27, 28 y 29 noviembre de 2006*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Madrid.
- PERASSI, EMILIA. 2015. “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”. Reati, Fernando y Margherita Cannavacciuolo, eds. *De la cercanía emocional a la distancia histórica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo. 227-239
- RAFANEAU-BOJ, MARIE CLAUDE. 1995. *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega.
- SARLO, BEATRIZ. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- TORRENTS, EDUARD; LAPIÈRE, DENIS. 2015. *El convoy*. Barcelona: Norma.

## EL LIBRE ALBEDRÍO Y EL ARTE DE LA MEMORIA EN *LEONORA* DE ELENA PONIATOWSKA

*Free Will and the Art of Memory in Elena Poniatowska's  
Leonora*

**Nataly TCHEREPASHENETS**

State University of New York, Empire State College

Nataly.Tcherepashenets@esc.edu

### Resumen

*Leonora* (2011) de Elena Poniatowska, inspirada en la vida de la artista mexicana, nacida en Inglaterra, Leonora Carrington, celebra la contribución significativa de los inmigrantes a la cultura mexicana. Mi interpretación de esta narrativa está situada en el marco de los acercamientos a la libertad intelectual, la memoria y la novela biográfica, planteados por Isaiah Berlín, Sigmund Freud y Vladimir Nabokov. Las ideas de Berlín sobre la libertad como esencia de lo humano me permite discutir la representación poética de Leonora Carrington, rebelde y feminista *madame* del arte surrealista. El acercamiento a la imaginación como una forma de memoria, curiosamente compartido por Freud y Nabokov, me permitirá analizar las funciones de la memoria literaria e histórica en la novela, construida en la intersección de las historias individuales y las nacionales. Enfatizando la herencia perdurable de los inmigrantes en el desarrollo de la cultura mexicana, el libro de Poniatowska ejemplifica la novela biográfica como un vehículo poderoso para exponer y criticar la cultura, y además añade una dimensión global a la novela histórica mexicana del siglo XXI.

**Palabras clave:** surrealismo, arte, México, memoria, inmigración