

Cuestionamientos fenomenológicos alrededor de la memoria en *La vida es un tango y te piso bailando* y *Los surcos del azar*: la memoria, entre realidad y ficción

Patricia C. GARCÍA OCAÑA

Doctoranda en Université Sorbonne Nouvelle (CREC)

Resumen

Este artículo desarrolla una serie de cuestionamientos sobre la fenomenología de la memoria presentados por Paul Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido* para articularlos con el análisis del proceso creativo de *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú y *Los surcos del azar* de Paco Roca. Ahondaremos en la relación entre memoria, imagen e imaginación para examinar los límites de la memoria en la búsqueda de la veracidad. Concluiremos con un estudio del concepto de “veracidad subjetiva” de Isabelle Delorme que permite extrapolar al proceso de creación del cómic la función veritativa de la memoria expuesta por Ricœur.

Résumé

Cet article développe une série de questionnements à propos de la phénoménologie de la mémoire exposés par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* pour les articuler à l'analyse du processus créatif de *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú et *Los surcos del azar* de Paco Roca. Nous approfondirons ainsi la relation entre mémoire, image et imagination pour examiner les limites de la mémoire dans la recherche de la véracité. Nous concluons par une étude du concept de « véracité subjective » d'Isabelle Delorme qui permet d'extrapoler au processus de création de la bande dessinée la fonction veritative de la mémoire exposée par Ricœur.

Plan

Introducción

**Los fenómenos nemónicos en La vida es un tango y te piso bailando y
Los surcos del azar**

**Una fenomenología insatisfecha: los escollos de la transmisión de la
memoria**

Entre realidad y ficción: la búsqueda de la veracidad subjetiva

Bibliografía

Introducción

En el lenguaje común decimos que el recuerdo es una especie de imagen, es decir, que la representación del pasado se nos presenta en forma de imagen. Más allá de que este enunciado se utilice en el lenguaje común, Paul Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido* nos recuerda que existe también una gran tradición filosófica que trata la memoria como una región de la imaginación. El problema es que la imaginación se sitúa en la parte inferior en la escala de los modos de conocimiento. La primera propuesta de Ricœur es ir a contracorriente de esta tradición filosófica y proceder a reforzar la separación entre la memoria y la imaginación. Para él, lo principal es entonces diferenciar las intencionalidades de ambas facultades: por un lado, la imaginación se dirige a lo fantástico, lo irreal, la ficción; por otro lado, la memoria tiene como objetivo la realidad anterior. No obstante, una vez hecha dicha separación, se pregunta: “¿Cómo explicar que el recuerdo vuelva en forma de imagen y que la imaginación así movilizada llegue a revestir formas que escapen a la función de lo irreal?”¹. Es decir, una vez separadas memoria e imaginación, necesitaremos dar con la manera de asociación que tienen ambos modos de conocimiento para poder explicar qué tipo de imaginación actúa en la creación del recuerdo-imagen.

Nos gustaría retomar estos cuestionamientos sobre la fenomenología de la memoria articulándolos con un análisis sobre el proceso creativo en el cómic (ya que este cuenta con imágenes), y más precisamente, en *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú y *Los surcos del azar* de Paco Roca. En *La vida es un tango y te piso bailando* el dibujante (Ramón Boldú) comparte la memoria de su padre y de su suegra a la vez que cuestiona el proceso nemónico, testimonial y creativo en el medio del cómic. En la obra de Paco Roca se pone en escena el testimonio ficticio, aunque ampliamente documentado, de una memoria impedida: la de un veterano miembro de La Nueve, una compañía integrada en la Segunda División Blindada del general Leclerc. Las reflexiones de ambas obras se inscriben en problemáticas filosóficas más amplias sobre el acceso a lo real, la representación y la reconstrucción del mundo, así como el lugar que ocupa la imaginación en el proceso nemónico.

Por consiguiente, gracias a su naturaleza semiótica que aúna diferentes tipos de signos (imagen y texto), ¿podría el cómic mantener una relación privilegiada con el proceso de recuperación de la memoria? ¿En qué medida la imaginación puede alcanzar la veracidad en la reconstrucción del recuerdo en el cómic? ¿De qué manera ambos cómics señalan los límites y escollos de la memoria en la búsqueda de veracidad, el primero desde una memoria ficticia pero documentada y el segundo desde una memoria real pero imposible de cotejar?

Los fenómenos nemónicos en *La vida es un tango y te piso bailando* y *Los surcos del azar*

En *La vida es un tango y te piso bailando*, Ramón Boldú parte de las conversaciones que mantuvo con su padre en el geriátrico, que le iban a servir como base para escribir un cómic sobre la Guerra Civil Española. A estos recuerdos les añade el testimonio de Águeda, la suegra del autor, sobre sus años de reclusión en una suerte de internado regentado por monjas y el testimonio del dibujante Ferrándiz sobre la vida de los dibujantes durante el franquismo (así como sobre Miguel Hernández en

¹ Paul RICŒUR, *La memoria, la historia, el olvido*, traducción del francés de A. Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004, p. 74.

la cárcel). Por último, todo ello se mezcla con lo que recuerda el autor de su propia infancia durante el franquismo y de su juventud durante la Transición democrática. El lector navega así entre los recuerdos del autor y, según la terminología de Sebastiaan Faber², entre una memoria filiativa (la que hereda de su padre y de su suegra) y una memoria afiliativa (las anécdotas que le cuenta el dibujante Ferrándiz, con quien mantiene una relación de identificación y solidaridad).

Los surcos del azar de Paco Roca se construye de forma diferente. A través de las conversaciones entre el dibujante y Miguel Campos, veterano de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, descubrimos el recorrido de los combatientes españoles miembros de la Nueve, desde el final de la Guerra Civil hasta la liberación de París. Todo parece indicar que esas conversaciones tuvieron lugar, pero Paco Roca no es el receptor de ese testimonio. No es más que una puesta en escena facilitada por la profunda investigación realizada por el autor y el asesoramiento del historiador Robert Coale. Por consiguiente, en este cómic se mezcla la precisión de la documentación histórica con la imaginación creadora de Paco Roca.

Comenzaremos abordando *La vida es un tango y te piso bailando*. En primer lugar tenemos la vivencia o experiencia personal del padre y de la suegra de Boldú. A la vez que viven estas experiencias se crea un “recuerdo puro”. Partiendo de este concepto de Henri Bergson³ retomado por Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* y por Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido*, podemos concluir que un recuerdo puro es una grabación de lo que ocurre en el momento en el que ocurre, y no después⁴. Estos recuerdos puros se desarrollan después en “imágenes-recuerdos” a los cuales tiene acceso el individuo. En segundo lugar, cuando comparten su experiencia a través del testimonio, el padre y la suegra de Ramón Boldú hacen un esfuerzo activo de rememoración para acceder a la imagen-recuerdo. Es durante la configuración en imágenes cuando interviene la imaginación. Sin embargo, Ricœur recuerda que para Bergson no se trata de cualquier tipo de imaginación: “Al contrario de la función no-realizadora que culmina en la ficción exiliada en la exterioridad de toda la realidad, lo que aquí se exalta es su función visualizadora, su modo de dar a ver”⁵.

Por consiguiente, los personajes utilizan la imaginación cuando intentan recordar para visualizar sus experiencias pasadas y transmitir sus recuerdos. En tercer lugar, Ramón Boldú escucha atentamente los testimonios de su padre y de su suegra (además de lo que le cuenta el dibujante Ferrándiz). Mientras lo hace, se crea un recuerdo puro doble de su padre hablando y de lo que este le cuenta. Para tener acceso a la imagen-recuerdo de su padre hablando, necesita movilizar la imaginación visualizadora, que le dará a ver. Ahora bien, para poder acceder a la imagen-recuerdo del contenido del testimonio se necesitará movilizar otra imaginación, pues Ramón Boldú no ha vivido los hechos contados.

² Sebastiaan FABER, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, in M. P. ÁLVAREZ BLANCO y T. DORCA (ed.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuet, 2011, p. 102.

³ Henri BERGSON (1896), *Matière et Mémoire*, París, PUF, 1968, p. 156.

⁴ “Bergson no se cansó de recordar que la imagen-recuerdo no recibía de sí misma la marca de pasado, es decir, de *virtualidad* que ella representa y encarna y que la distingue de los otros tipos de imágenes. La imagen solo se hace *imagen-recuerdo* en la medida en que ha ido a buscar un *recuerdo-puro* ahí donde este estaba, pura virtualidad contenida en las zonas ocultas del pasado tal que en sí mismo...: ‘Los puros recuerdos, llamados desde el fondo de la memoria, se desarrollan en recuerdos imágenes’; ‘Imaginar no es recordar. No hay duda de que un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado más que si es en efecto en el pasado donde fui a buscarla [...]’” (Gilles DELEUZE (1945), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, p. 79).

⁵ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 76.

Llegamos a esta misma conclusión al terminar de leer *Los surcos del azar*, donde encontramos la puesta en escena desde la ficción de las mismas modalidades de la memoria hasta aquí expuestas. Esto lo observamos gráficamente, por ejemplo, en la elección de paletas de colores diferentes para separar la conversación en el presente de la historia entre Paco y Miguel, en tonos grises y sepías, de las experiencias a todo color que comparte Miguel sobre su pasado. El uso del color para plasmar este recuerdo crea una sensación de inmediatez, como si se volviera a vivir la experiencia en el presente. Sin embargo, Ramón Boldú opta por jugar con los colores de forma diferente. Utiliza los tonos verdes y negros para ilustrar los episodios que le cuenta su padre y que tuvieron lugar antes de su nacimiento y, a continuación, utiliza toda la paleta de colores para trabajar los episodios del presente pero también los de su infancia, como si su presencia pudiera atestar la veracidad de la situación.

Por último, la última modalidad es la concepción y creación del cómic. La creación del cómic puede hacerse a la vez que el autor está escuchando los testimonios, como en las viñetas donde los autores están anotando y dibujando⁶ mientras escuchan al testigo; o bien, puede hacerse en un segundo tiempo a solas⁷. En ambos casos, el autor realiza un esfuerzo de rememoración para acceder a la imagen-recuerdo, aunque esta puede estar compuesta por diferentes filtros o niveles. Por un lado, el recuerdo-imagen de las experiencias del Ramón Boldú en *La vida es un tango* (con su padre en el geriátrico, en casa de Ferrándiz, en el salón con su suegra, en la redacción de la revista *Lib*) tiene solamente un filtro, el suyo, y la imaginación es visualizadora. Es decir, el autor visualiza el recuerdo de su vivencia. Sin embargo, por otro lado, el recuerdo del contenido de los testimonios recibidos tiene numerosos filtros: cómo cuenta su padre lo que vivió o cómo transmite lo que su esposa le confió, a continuación cómo el hijo lo imagina y, finalmente, cómo lo dibuja en el cómic a partir del recuerdo de sus imágenes creadas. ¿Podría tratarse aquí, entonces, de la imaginación no-realizadora que culmina en ficción aunque los testimonios sean verídicos?

Esta es la misma pregunta que nos hacemos al terminar *Los surcos del azar*, pero ¿se trata en ambos casos de la misma imaginación no-realizadora, aunque una memoria parta de la ficción y la otra de un testimonio? Ciertas observaciones de Ricœur se acercan a nuestra problemática:

La fenomenología de la memoria no puede ignorar [...] la trampa de lo imaginario, en la medida en que esta configuración en imágenes, que se acerca a la función alucinatoria, constituye una especie de debilidad, de pérdida de fiabilidad para la memoria. [...] La escritura de la historia comparte, de este modo, las aventuras de la configuración en imágenes del recuerdo bajo la égida de la función ostensiva de la imaginación⁸.

Sin embargo, las trampas de lo imaginario y los fallos de la memoria no se omiten en las que estudiamos, sino que son elementos desarrollados y explotados en ambas obras. Podemos hablar, así, de una fenomenología insatisfecha que reflexiona sobre los límites de la memoria.

⁶ Ramón BOLDÚ, *La vida es un tango y te piso bailando*, Bilbao, Astiberri, 2015, p. 18-19; Paco ROCA, *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013, p. 169.

⁷ P. ROCA, *op. cit.*, p. 27, 42.

⁸ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 78.

Una fenomenología insatisfecha: los escollos de la transmisión de la memoria

Uno de los primeros escollos que se presentan es el de la memoria ignorada e impedida. Miguel considera haber sido ignorado tanto por los gobiernos franceses como por los españoles. Cuando el personaje de Paco le anima con un “Nunca es tarde”, Miguel contesta sarcásticamente que sí que debe serlo, puesto que a sus 94 años nadie le ha reconocido aún el sacrificio que realizó junto a sus compañeros⁹. Además de ignorada, la de Miguel es una memoria impedida, pues el personaje se niega a recordar no solo la guerra sino también a su familia, a la que tuvo que abandonar. Comprendemos así los constantes enfados entre Miguel y Albert como el resultado de la imposibilidad de Miguel para aceptar su afecto, afecto que no pudo darle a su hijo. No obstante, en el caso de Águeda no se trata de una memoria impedida (porque la anciana ha podido compartir sus recuerdos con su hija) sino de una memoria ignorada por razones de género. Esto es debido a la ausencia de espacios de recepción de la memoria traumática femenina de la Guerra Civil. En efecto, la creación de espacios de recepción y de transmisión de la memoria femenina de la Guerra Civil sigue constituyendo una lucha en la actualidad. En ambos casos, las memorias de Miguel y de Águeda nos hacen preguntarnos si hemos conseguido construir espacios adecuados de escucha de ambas memorias traumáticas.



Fig. 1. *Los surcos del azar*¹⁰

Ahora bien, para ello es necesario preguntarse en qué medida es útil dicha memoria. ¿Tienen todas las memorias el mismo peso? Para Miguel, sus recuerdos no son más que historias de viejos que no interesan a nadie¹¹, mientras que Paco afirma que gracias a su testimonio le va a quedar “un libro genial”¹². No obstante, ¿cuáles son los criterios para interesarse por una u otra memoria? Esta es la pregunta que parece hacernos Ramón Boldú en *La vida es un tango y te piso bailando* cuando en un bocadillo en forma de pensamiento expresa: “Y luego me va a salir un cómic de mierda”¹³, o después: “Me va a salir un cómic bastante corto”¹⁴. Comprendemos así

⁹ P. ROCA, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 146.

¹³ R. BOLDÚ, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

que el autor decida dejar de lado el cómic sobre su padre en 2012 dando al lector la explicación siguiente:

He decidido dejar de dibujar *La vida es un tango y te piso bailando* (para centrarme, en exclusiva, en el cómic de Miguel Hernández, o no lo voy a acabar nunca; además, la suya es una vida mucho más interesante que la de mi padre); en cuanto acabe el otro [...] seguiré con este (si es que en un futuro le ocurren cosas a mi padre o me entero o lo que sea que valga la pena contar)¹⁵.

Aún así, antes de llegar a la reflexión de qué merece ser contado, primero uno necesita ser capaz de hacerse entender y que el otro esté en condiciones de comprenderlo. Por ejemplo, en *La vida es un tango y te piso bailando* Susanna no duda en decirle a su pareja: “Todo lo entiendes al revés y luego te salen los cómics que te salen”¹⁶. En realidad, el problema recae en que Ramón Boldú tiende al sensacionalismo o a los estereotipos a la hora de imaginar las causas de la reclusión de su suegra. Por ejemplo, su primera reacción es imaginar que a Águeda y al resto de niñas se las llevaron las monjas a un antiguo palacio, no para protegerlas de la guerra, sino para hacer trata de blancas con ellas. A continuación, cuando se entera de que las niñas no pudieron ver el sol durante dos años, Ramón bromea sobre el conocido mal tiempo de La Rioja sin cuestionar que la falta de luz era debida al estado de reclusión en mazmorras o en habitaciones sin ventanas. Asimismo, en *Los surcos del azar* el personaje de Paco no entiende cómo Miguel pudo matar a nazis a sangre fría fuera del campo de batalla. Llevado por la cólera al sentirse juzgado por el dibujante, Miguel no consigue hacerse comprender y pone fin a la conversación. Sin embargo, al día siguiente y de manera sosegada es capaz de compartir con Paco las razones que le empujaron a matar en un contexto de guerra que el joven, desde el presente, no puede imaginarse¹⁷.

Una vez que los testigos consiguen hacerse entender, resulta difícil verificar y cotejar la información recabada. ¿Cuánta verdad hay detrás del recuerdo? La fiabilidad de las fuentes es una problemática tan presente en la obra de Ramón Boldú que por ello se menciona desde un principio en el pacto de lectura de la contraportada: “El único familiar vivo que le queda a Boldú es su padre, por lo que es imposible que pueda contrastar la realidad de la alucinante información que éste le trasmite”. Como su testimonio no puede compararse con el de su madre o su abuelo, el autor no puede sino avisar al lector de este límite. En el caso de Paco Roca, como sabemos que nunca entrevistó a Miguel Campos, toda la información histórica no proviene del recuerdo sino de las investigaciones personales del autor y del asesoramiento del historiador Robert Coale. Toda ella solo pudo ser cotejada gracias a una investigación minuciosa de archivos y libros de Historia a los que tuvo acceso el dibujante. Ahora bien, estos archivos también pueden incluir fallos o inducir a error, como es el caso de algunas fotografías que aparecen en *La Nueve, los españoles que liberaron París* de Evelyn Mesquida¹⁸. Sin embargo, no solo los libros que parecen estar bien documentados pueden equivocarse, sino que nuestra memoria es también vulnerable y no está exenta de patologías, algunas de ellas ligadas a la edad. Si la posible demencia de Miguel en *Los surcos del azar* le hace olvidarse del lugar donde pone las llaves, ¿cómo puede acordarse perfectamente de los días pasados en el desierto hace setenta años?¹⁹. En el caso del padre de Ramón Boldú, ¿cómo puede el dibu-

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ P. ROCA, *op. cit.*, p. 221-224.

¹⁸ Evelyn MESQUIDA, *La Nueve, los españoles que liberaron París*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.

¹⁹ P. ROCA, *op. cit.*, p. 111.

jante hablar primero de la “memoria de elefante” de su padre y, pocas páginas después, añadir que desvaría? Además, al final del cómic nos enteramos de que su padre padece un trastorno bipolar que exige un tratamiento a base de antipsicóticos. Así pues, ¿cuán fiable es su memoria? O incluso, ¿hasta qué punto nos parece fiable la memoria del propio Ramón Boldú tras escuchar a su padre decirle “Vaya memoria la tuya”²⁰?



Fig. 2. La vida es un tango y te piso bailando

²⁰ R. BOLDÚ, *op. cit.*, p. 92.

Tras haber visto cómo se explotan los diferentes límites de la memoria en ambas obras nos gustaría concentrarnos, por último, en la trampa de lo imaginario. En *La vida es un tango y te piso bailando* vemos cómo el padre de Ramón le cuenta la anécdota de su madre y el pobre del pueblo al que mataron por tener un anillo de oro. Constatamos que la anécdota ha pasado por diferentes filtros, pues su padre le cuenta algo que su esposa le contó a él y que a su vez ella no vivió sino que oyó contar²¹. Al oírla, Ramón no puede sino imaginarse por qué el pobre tenía el anillo: “Ya me lo imagino, lo dibujaré en el día del entierro de su madre... sacándole el anillo, de recuerdo...”²². Pero su padre no está de acuerdo con esta iniciativa: “No comiences a inventar tonterías, si vas a escribir una historia, has de contar los hechos sin imaginar nada”. Intenta así indicarle cómo transmitir su testimonio de la manera más fidedigna posible, sin recurrir a la imaginación alucinatoria que debilitaría su testimonio. Ahora bien, ¿es posible que contemos hechos sin imaginar nada, como quiere su padre? Ya hemos visto que la imaginación, al menos la visualizadora, es necesaria para tener acceso a la imagen-recuerdo. No obstante, como el episodio de la herencia del anillo ha sido inventado por Ramón Boldú, el autor añade una cartela con la inscripción “Escenas inventadas” para ser fiel a la voluntad de su padre. Por consiguiente, se establece una diferencia clara entre la imaginación visualizadora que permite al padre recordar –a pesar de que su relato esté plagado de filtros, olvidos y transformaciones– y a Ramón Boldú dibujar, y la imaginación no-realizadora que se dirige a la ficción, como en el caso de las escenas inventadas. Gracias a este mecanismo, el lector tiende a pensar que todo lo que no entra en esta calificación de escena inventada es completamente cierto.

Esta cuestión nos hace preguntarnos cuál es entonces el rasgo diferencial entre imaginación y memoria y, en el caso de la novela gráfica, cómo se materializa esa distinción. Para Ricoeur, un primer esbozo de respuesta a la primera incógnita sería la fidelidad de la memoria:

Al término de nuestra investigación, y a pesar de las trampas que lo imaginario tiende a la memoria, se puede afirmar que una exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la ‘cosa’ pasada, del *qué* anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido. Esta exigencia de verdad específica la memoria como magnitud cognitiva. Más precisamente, es en el momento del reconocimiento [...] cuando se declara esta exigencia de verdad. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos. Llamemos fidelidad a esta exigencia de verdad. Hablaremos en lo sucesivo de la verdad-fidelidad del recuerdo para explicar esta exigencia, esta reivindicación, este *claim*, que constituye la dimensión epistémica-veritativa del *orthos logos* de la memoria²³.

A continuación veremos cómo se manifiesta en el cómic la fidelidad de la memoria a través del concepto de “veracidad subjetiva”.

Entre realidad y ficción: la búsqueda de la veracidad subjetiva

Cuando se trata de compartir la memoria de una persona que puede ser o no miembro de la familia, transmitir la verdad parece ser un objetivo y una necesidad para los autores de las obras que estudiamos. Isabelle Delorme sugiere que los autores que comparten una memoria que no es la suya parecen obedecer tanto al imperativo de la subjetividad como de la objetividad. La historiadora denomina “veracidad subjetiva” este paradójico imperativo de asumir la subjetividad mientras se

²¹ “Me dijo tu madre, que en paz descanse, que cuando era pequeña oyó contar que [...]” (*ibid.*, p. 37).

²² *Ibid.*

²³ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 79.

busca la máxima objetividad posible²⁴. Este concepto se relaciona estrechamente con la intencionalidad veritativa que mencionaba Ricœur.

La veracidad de los hechos cobra gran importancia en nuestros cómics y se manifiesta a través de la voluntad de transparencia de los autores. El ejemplo más flagrante es la inclusión de un nuevo texto final titulado “Borrando el punto final” en la versión aumentada y corregida de *Los surcos del azar*, publicada en 2019. En él, el autor, el historiador Robert Coale y la nieta de Miguel Campos conversan entre otras cosas acerca de los errores de la obra. Desde su primera publicación en 2013, se han descubierto nuevas pistas de investigación sobre La Nueve que desmienten algunos episodios de la novela gráfica. En vez de esconder, negar o disimular esos errores, el autor decidió añadir esta conversación final donde los recalca. Es más, dicha conversación está acompañada de nuevas planchas que muestran su preocupación por la veracidad de la historia. En una de ellas se presenta la vida de Miguel Campos antes de su llegada al CFA (*Corps Francs d’Afrique*) basándose en la información que la hija y la nieta del excombatiente compartieron con el dibujante. Esta misma preocupación y voluntad de transparencia parece ser también la que mueve al dibujante Ramón Boldú a mencionar en repetidas ocasiones la dificultad de trasladar la memoria de su padre al cómic de manera fiel.

La intencionalidad veritativa de los autores también se manifiesta en los retratos objetivos de los personajes del cómic, tanto de ellos mismos como de sus familiares. Se trata, sobre todo, de retratos poco favorecedores. En *La vida es un tango y te piso bailando* se mencionan a menudo la avaricia, tacañería y soberbia del padre de Ramón Boldú. El autor tampoco duda en compartir la rudeza de los últimos meses de su vida en el geriátrico cuando le tuvieron que amputar la pierna y medicarlo con antisicóticos. En el caso de *Los surcos del azar*, el autor muestra también su lado más insensible y juzgador al opinar sobre el comportamiento de Miguel durante los ataques a los nazis.

Asimismo, ambos autores se preocupan por ilustrar en el cómic la etapa de investigación histórica previa a la realización de la obra. Así pues, vemos a Ramón investigando en la biblioteca sobre la vida de Miguel Hernández²⁵ o documentándose en internet mientras comenta:

Al escribir un guión de una historia real, aunque sea para cómic, uno tiene que ponerse serio e investigar con profundidad para no meter la pata y ser fiel a la verdad, como lo hacen los grandes autores de éxito²⁶.

Tras esa etapa de documentación y de autenticación de ciertos hechos históricos, Ramón emite hipótesis sobre ciertas anécdotas que compartieron con él, como el éxtasis de Águeda tras consumir vitaminas que bien podían ser methadrina, las alucinaciones de su abuelo al estar cerca de una bomba que podía contener dicha sustancia o los delirios de su padre al beber de un agua también contaminada con dicha droga.

En el caso de *Los surcos del azar*, el proceso de investigación aparece de dos maneras. Por un lado, vemos al personaje de Paco leer *Carnets de route d’un croisé de la France libre* de Raymond Dronne o *La Nueve, los españoles que liberaron París* de Evelyn Mesquida. Por otro lado, sabemos que el dibujante contó con la ayuda y consejo del historiador Robert Coale para acercarse lo más posible a la realidad

²⁴ Isabelle DELORME, *Quand la bande dessinée fait mémoire du XX^e siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 177.

²⁵ R. BOLDÚ, *op. cit.*, p. 95.

²⁶ *Ibid.*, p. 107.

histórica de La Nueve. Llegó incluso a desplazarse a París para revivir el recorrido que hizo la Nueve. Gracias a ello, pudo reconstruir el recorrido y los lugares en el cómic a partir de sus fotografías y de planos. Llegó también a ponerse en contacto con una asociación especializada en temas bélicos para que le facilitaran fotografías de uniformes militares, armamento y tanques. El realismo en la representación de dicho armamento y de los paisajes de la guerra ayuda efectivamente a atestar la veracidad.

El uso de fotografías es también una forma de autentificar y de conservar la memoria. Sin embargo, cuando se trata del cómic debemos diferenciar la ilustración gráfica de una fotografía del trabajo de ilustración inspirada en una fotografía. De este modo, el primer caso lo encontramos en *Los surcos del azar*, donde las viñetas que muestran la fotografía que será la portada de *Libération* de 1944 y la portada en sí son la ilustración del original. Algunas de las viñetas que retoman el desfile en París también son ilustraciones de fotografías reales. Además, en el texto final de la versión aumentada de la obra de Paco Roca encontramos una carta original de Amado Granell al capitán Dronne del 28 de noviembre de 1944.

No obstante, para Delorme esta necesidad documental se encuentra, sobre todo, en autores de ficciones históricas²⁷ y quizás por ello en *La vida es un tango y te piso bailando* no se dé tanta importancia a los detalles. Por ejemplo, el vestuario de los personajes, los fondos de las viñetas y las armas aparecen ilustrados de manera más minimalista o simple. El autor no crea sus viñetas a partir de fotografías reconocibles ni pone a disposición del lector en un anexo documentos originales que atesten la veracidad de lo relatado. Esta objeción quizás pudiera aplicarse también a los retratos físicos de los personajes. Si bien Paco Roca opta por retratos realistas de los personajes históricos de Miguel Campos, Raymond Dronne o Amado Granell a partir de fotografías, Ramón Boldú tiende más a la simplificación o a la caricatura.

Las búsquedas documentales, además del estilo realista y el uso de fotografías, permiten a ambos autores corroborar y autentificar los hechos históricos, pero no se trata de contar la totalidad de la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial o el franquismo. Por ejemplo, en la obra de Boldú no solo no se explica la Guerra Civil sino que tampoco se precisan los años de los acontecimientos expuestos. Del mismo modo, en *Los surcos del azar* no se ilustra el final de la Segunda Guerra Mundial porque Miguel Campos no participó en ella y no se precisan tampoco las fechas de cada batalla o acción militar. Constatamos así que los autores solo se centran en los acontecimientos históricos que afectaron a los protagonistas o que estos vivieron. Por consiguiente, parecen cobrar mayor importancia la subjetividad de la experiencia vivida y el testimonio que se hace del recuerdo, ya sea fruto de la imaginación visualizadora o de la no-realizadora. Dicha subjetividad remite directamente a la definición misma de memoria como selección: hacer memoria es seleccionar, consciente o inconscientemente, qué recordar y qué olvidar²⁸.

Podemos decir así que la veracidad subjetiva no solo está presente en ambas obras sino que parece ser una necesidad para los autores. Si bien en *Los surcos del azar* se cuenta el recorrido de un grupo de españoles desde la errancia, el sufrimiento, la lucha y el olvido gracias a la recopilación de información históricamente documentada, verificada y a veces corregida, no deja de ser una ficción histórica donde la subjetividad no solo aparece en cómo contar lo que pasó sino también en la mera elección del protagonista. A partir de la ficción, Paco Roca decide así ilustrar una de las vidas posibles de Miguel Campos. Tan plausible parecía

²⁷ I. DELORME, *op. cit.*, p. 192.

²⁸ Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, París, Arléa, 1995, p. 14.

esa vida que la familia del excombatiente contactó al autor y al historiador para saber si aún seguían en contacto con Miguel Campos o si tenían más información.

En el caso de *La vida es un tango y te piso bailando*, Ramón Boldú opta por hacer un cómic que él mismo define como “una historia real”²⁹ y que, según los criterios dados por Isabelle Delorme, bien podría considerarse un *récit mémoriel historique* (que nosotros traducimos aquí por “relato de memoria histórica”). A pesar de la matriz testimonial y del proceso de investigación del autor, en este cómic se pone de relieve especialmente la subjetividad de la memoria y la capacidad de esta para llenar las fallas entre los recuerdos. En el caso de Ramón Boldú, el uso del humor es su marca de fábrica y le ayuda a mostrar, parodiar y reflexionar sobre los límites de la memoria y de su veracidad. Se trata, ante todo, de la huella de su subjetividad.

A lo largo de esta reflexión nos hemos propuesto ahondar en el proceso de recuperación de la memoria así como en las diferentes modalidades nemónicas que se ponen en escena en *La vida es un tango y te piso bailando* y en *Los surcos del azar*. Hemos podido comprobar cómo en estas obras la imaginación, tanto la visualizadora como la no-realizadora, interviene en el proceso de recuperación de la memoria tal y como lo presenta Paul Ricoeur. De esta forma, hemos visto cómo algunos de los cuestionamientos que exponen Boldú y Roca resuenan en planteamientos filosóficos sobre la memoria, siendo la exigencia de verdad uno de los puntos de mayor importancia. La novela grafica podría considerarse, así, no como el lugar de la traición de la memoria sino como el de su progresiva elucidación gracias a la reflexividad del medio.

²⁹ R. BOLDÚ, *op. cit.*, p. 107.

Bibliografía

BERGSON, Henri (1896), *Matière et Mémoire*, París, PUF, 1968.

BOLDÚ, Ramón, *La vida es un tango y te piso bailando*, Bilbao, Astiberri, 2015.

DELEUZE, Gilles (1945), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción del francés de I. Agoff, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.

DELORME, Isabelle, *Quand la bande dessinée fait mémoire du XX^e siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

FABER, Sebastiaan, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, in M. P. ÁLVAREZ BLANCO y T. DORCA (ed.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuet, 2011, p. 101-110.

RICŒUR, Paul (2000), *La memoria, la historia, el olvido*, traducción del francés de A. Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

ROCA, Paco, *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, París, Arléa, 1995.