

Refugiados: desde los cómics de la memoria a los cómics de denuncia (en torno a *Asylum* de Javier de Isusi)

Refugees: from comics of memory to comics of denunciation (about *Asylum* by Javier de Isusi)

Isabelle Touton¹

Université Bordeaux Montaigne
isabelle.touton@univ-bordeaux-montaigne.fr

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7089-878X>

Resumen: Después de una reflexión inicial sobre las huellas gráficas (fotográficas y dibujadas) del exilio español de los perdedores de la guerra a finales de los años 30, en particular en el momento de la Retirada y de los campos de concentración en el sur de Francia, se propone un análisis de la novela gráfica *Asylum* de Javier de Isusi como trenzado de historias de vida de refugiados españoles del pasado, procedentes de Euskadi, y de refugiados de hoy en el País Vasco. Se muestra cómo la obra se inscribe en un recurso comparatista didáctico entre pasado y presente que utilizan tanto ciertas ONG como algunos periodistas y artistas militantes.

Palabras clave: Refugiados, novela gráfica, comparatismo, Javier de Isusi.

Résumé : Après une réflexion initiale sur les traces graphiques (photographiques et dessinées) de l'exil espagnol des perdants de la guerre dans la deuxième moitié des années 30, en particulier lors de la Retirada et l'enfermement dans les camps de concentration du sud de la France, nous proposons une analyse du roman graphique *Asylum* de Javier de Isusi comme résultat du tressage d'histoires de vie de réfugiés espagnols basques du passé et de réfugiés d'aujourd'hui au Pays Basque. Il sera aussi montré comment cette œuvre s'inscrit dans un recours comparatiste didactique entre le passé et le présent qu'utilisent tout autant certaines ONG que des journalistes et artistes militants.

¹ Agradezco a Judite Rodrigues por haberme ofrecido la posibilidad de presentar una primera versión de este trabajo en francés en el Séminaire de recherche Équipe «Image et critique» (TILE EA 4182) de la Universidad de Bourgogne Franche-Comté en noviembre de 2020, a Alain Bègue por la invitación en el Festival Viñetas BD espagnole et hispano-américaine de Poitiers en octubre de 2021, donde presenté otra versión y a Javier de Isusi por haberme cedido generosamente el permiso de reproducción de las imágenes.

Mots clés : Réfugiés, roman graphique, comparatisme, Javier de Isusi.

Referencia: Touton Isabelle, «Refugiados: desde los cómics de la memoria a los cómics de denuncia (en torno a *Asylum* de Javier de Isusi)», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. Introducción. Huellas gráficas y posmemoria del exilio republicano y revolucionario 2. El recuerdo de las penalidades de ayer como herramienta de movilización de hoy: las imágenes palimpsesto 3. *Asylum* de Javier de Isusi: el trenzado y la escucha activa al servicio de una perspectiva comparatista militante 3.1 Trenzado 1. Estructura narrativa y metáfora cromática. 3.2 Trenzado 2. El exilio como experiencia transgeográfica, transtemporal y transcultural 4. Conclusiones

1. INTRODUCCIÓN.

HUELLAS GRÁFICAS Y POSMEMORIA DEL EXILIO REPUBLICANO Y REVOLUCIONARIO

Al descubrir por casualidad la obra de Josep Bartolí, caricaturista y dibujante español, antiguo combatiente del POUM y exiliado, el historietista francés Aurel² quedó impactado por su testimonio gráfico³ tétrico de la violencia de la represión franquista hacia los derrotados, de la Retirada (el éxodo de cerca de quinientos mil combatientes y civiles republicanos y revolucionarios en febrero de 1939 después de la caída de Barcelona) y, sobre todo, del internamiento de los vencidos de la Guerra de España en los campos de concentración por el Estado francés. En sus dibujos, esbozados durante su calvario, dialogan el expresionismo, la caricatura y la animalización propia de cierto humor gráfico negro y político que ya practicaba el dibujante antes de la guerra, con cierta escenificación cruel inspirada en la serie de grabados *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya.⁴ De alguna manera, su estética podía aparecer *a posteriori* como un referente un poco más salvaje para el trabajo que el francés realizó en 2014 para el cómic de reportaje *Clandestino* (con el periodista Pierre Daum), en el que recurría asimismo a una estética

2 Aurel no tiene vínculo filiativo con refugiados españoles.

3 «No pretende ser un ensayo más, de literatura o de arte, sino un documento vivo, doloroso y brutal», explica el prólogo a la primera edición de los dibujos entintados en México. BARTOLÍ, J., *Campos de concentración, 1939-1944...*, México, Ediciones Iberia, 1944.

4 Para un análisis detallado de las circunstancias vitales y la estética de Josep Bartolí, remito a SARRÍA BUIL, A., «Resistencia y memoria del antifranquismo. La representación del silencio en la obra de Josep Bartolí y de OPS», en TOUTON, I. et al. (dir.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, Madrid, Marmotilla, 2021, pp. 205-217.

caricaturesca para representar a los cínicos y poderosos.⁵ En esta obra, Aurel contaba las condiciones de explotación de las obreras agrícolas marroquíes en Andalucía y el destino de los «harragas», migrantes clandestinos que salen del Magreb en patera para cruzar el estrecho de Gibraltar y acaban trabajando a destajo en el mar de plástico de Almería. Con un mismo objetivo político de denuncia, pero persiguiendo también el rescate de un artista y una estética, la película de animación *Josep*, dirigida en 2020 por el propio Aurel, reintroduce narración y movimiento en la obra de Bartolí.⁶ Como cualquier «ficción de la memoria», la película articula un presente y varios pasados, utiliza la imaginación para enlazar testimonios y archivos e interrogar su uso, subraya la manera en que el pasado traumático habita y modela el presente, y trabaja —ésta es su principal particularidad— la tensión entre fijeza y movimiento, y entre el trazo de Bartolí y el de Aurel.

Personalmente, descubrir la obra de Josep Bartolí en el estreno de la película en Bordeaux me permitió reactivar mentalmente la huella de algunas fotografías que forman parte de la memoria colectiva de los campos y recordar cómo estos clichés fueron reinterpretados por los «historietistas de la memoria»: en efecto, en la página 81 de *El arte de volar*, por tomar un ejemplo destacado en referencias fotográficas, vemos citadas ya sea directamente en la narración, con la añadidura de cartuchos y diálogos, ya sea en cuadros delimitados por un marco dentado que imita las impresiones fotográficas de la época, varias instantáneas conocidas del campo de Argelès-sur-Mer y una de las tablas y cubos que servían de impúdico retrete al aire libre sacada por Agustí Centelles en el campo de Bram. De la misma manera, en *El ángel de la retirada* de Sergio Dounovetz y Paco Roca, reconocemos los lugares (la playa, las tiendas de campaña de la primera época) del archivo fotográfico de Argelès-sur-Mer, en particular algunos clichés de Robert Capa. Finalmente, la obra de Bartolí me permitió reconectar con la intensidad y el horror de los relatos de los supervivientes de los campos, en parte suavizados por el trazo relativamente dulce de Kim en *El arte de volar* (sobre guion de Antonio Altarriba)⁷ o de Paco Roca en *El ángel de la retirada*⁸ y *Los surcos del azar*.⁹ La saturación de rayas horizontales y el trazo expresionista del antifranquista han inspirado más directamente, a mi parecer, el cómic *El artefacto perverso*

5 DAUM, P. y AUREL, *Clandestino: un reportage d'Hubert Paris, envoyé spécial*, París, Glénat, 2014.

6 AUREL (dir.), *Josep*, 2020.

7 ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, Alicante, De Ponent, 2009.

8 DOUNOVETZ, S. y ROCA, P., *El ángel de la retirada*, Valencia, Bang Ediciones, 2020.

9 ROCA, P., *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013.

(1996),¹⁰ de Felipe Hernández Cava —gran conocedor de Bartolí—¹¹ y Federico del Barrio, una obra menos amable, más compleja pero también menos accesible y menos difundida que las que vienen citadas arriba. Quizá también podamos advertir la huella de Bartolí en ciertas viñetas de *Un largo silencio* de Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Gallardo.¹²

Por otra parte, la obra de Bartolí subraya las alambradas que rodeaban los campos franceses, alambradas puestas también de realce en alguna tinta

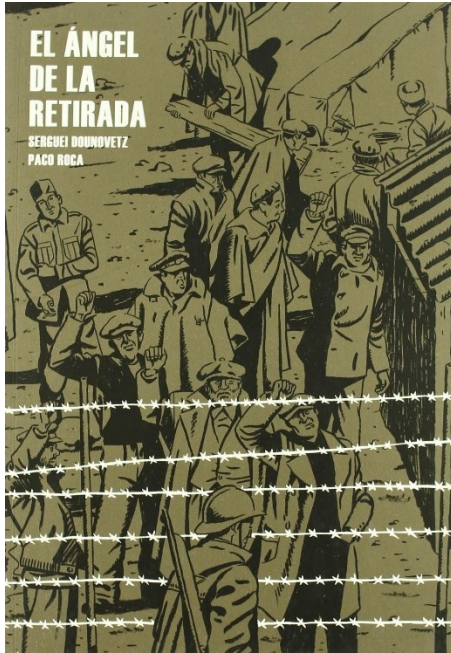


Fig. 1. Portada de *El Ángel de la Retirada*.

sobre cartón del campo de Bram, incluida en el ciclo *Horrores de la guerra*, del gitano anarquista Helios Gómez.¹³ Ahora bien, estas alambradas, por su tamaño y color, quedan en cambio un poco difuminadas en las fotografías en blanco y negro de la época. La capacidad del dibujo para hacer visible lo menos visible, así como la expresividad que da a los cuerpos famélicos, permiten recordar que las imágenes de los «cómic españoles de la memoria» no se inspiran en la estética de los campos nazis, como se ha podido escribir y como creen a menudo los estudiantes, sino en unos campos franceses que los precedieron [fig. 1].

En sentido inverso, haber leído *Los surcos del azar* de Paco Roca me ha permitido entender el detalle de un dibujo de Bartolí en Argelia. En efecto los franceses redujeron a los españoles republicanos a la esclavitud en las obras de construcción del ferrocarril en lo que era aún un departamento francés, a «nuda vida» según el concepto de Giorgio Agamben,¹⁴ en un «no lugar», como

10 HERNÁNDEZ CAVA, F. y DEL BARRIO, F., *El artefacto perverso*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1996.

11 HERNÁNDEZ CAVA, F., «El Calibán de Bartolí (1972)», *Exit Express*, 38, octubre 2008, pp. 86-87.

12 GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, Alicante, De Ponent, 1997.

13 ALONSO, J., «Helios Gómez et le rêve de la révolution», *Études Tsiganes*, 2008/4, 36, pp. 38-59.

14 La «nuda vida» se caracteriza por «La de ser una vida a la que cualquiera puede dar muerte impunemente y, al mismo tiempo, la de no poder ser sacrificada de acuerdo con los rituales establecidos [...]», AGAMBEN, G., *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. A. Gimeno, Valencia, Pre-textos, 1998 [1995], p. 243.

suele decir también Antonio Altarriba, retomando el concepto de Marc Augé, a propósito de los campos del sur de Francia. En el ángulo superior izquierdo de un dibujo de Bartolí aparece el detalle de un hombre arrastrado por un caballo, quizá no muy legible en un primer momento [fig. 2],¹⁵ que descodifiqué en seguida gracias a la narración en la que está inserta una viñeta de *Los surcos del azar* que retoma este motivo del preso español castigado por los militares franceses a morir arrastrado por un caballo, en pleno desierto, por su actitud rebelde.¹⁶ En realidad, Roca, según me contestó cuando se lo pregunté,¹⁷ se inspiró en un dibujo de José Muñoz Congost, preso de Hadjerat M'Guil, que aparece en el documental *Cautivos en la arena* de Joan Sella y Miguel Mellado [fig. 3].¹⁸



Fig. 2. Josep Bartolí. Archivo Municipal de Barcelona, *Transahariano*, 1941-1942, n° de registro 24963, Cod. Clasificación: AHCB3-235/5D.19.



Fig. 3. Captura de pantalla de *Cautivos en la arena* [1:56].

15 El dibujo se encuentra reproducido en: BARTOLÍ, J., BARTOLI, G. y GARCÍA, L., *La Retirada. Exode et exil des républicains d'Espagne*, Arles, Acte Sud, 2020, p. 103.

16 ROCA, P., *Los surcos del azar*, op. cit., p. 75.

17 «Sobre tu pregunta de los maltratos en los campos del norte de África, ese dibujo lo saqué del documental *Cautivos en la arena*, en el que colaboraba Robert Coale. Si no recuerdo mal eran los dibujos del diario de uno de los presos, pero no recuerdo el nombre. Quizá Robert se acuerde» (ROCA, P., mail del 10/09/2022, archivo personal). Sus testimonios, dibujos y fotografías se encuentran en el libro: MUÑOZ CONGOST, J., *Por tierras de Moros (el exilio español en el Magreb)*, Móstoles, Ediciones Madre Tierra, 1989.

18 SELLA, J. y MELLADO, M. (dir.), *Cautivos en la arena*, 2012.

Como acabamos de ver, fotografías, testimonios gráficos y «cómics de la memoria» se retroalimentan. Esta circulación es la que nos ayuda a ver con ojos nuevos realidades fijadas en fotografías ya demasiado vistas y desactivadas por el paso del tiempo, y permite que volvamos a tomar la medida del sufrimiento experimentado y de la crueldad de los verdugos, y que se reactiven la emoción y la posibilidad de la identificación.

2. EL RECUERDO DE LAS PENALIDADES DE AYER COMO HERRAMIENTA DE MOVILIZACIÓN DE HOY: LAS IMÁGENES PALIMPSESTO

En un libro de 2009 titulado *La Retirada. Exode et exil des républicains d'Espagne*, Georges Bartoli, heredero del legado intelectual, artístico y afectivo de su tío Josep declaró: «En cuanto hay un refugiado en algún lugar del mundo, ¡hay un hijo de español para apoyarlo! ¡Nuestros padres no han perdido la guerra totalmente en vano!».¹⁹ En septiembre de 2020, el discurso de presentación de la película *Josep* en el cine Utopia de Bordeaux por la asociación Ay Carmela²⁰ acabó en efecto en arenga a favor del derecho de asilo para los refugiados de hoy. Desde el exilio definitivo, la vinculación entre el deber de memoria y el compromiso con la actualidad, entre los refugiados de ayer y los de hoy, parece obvio.

En España, el recuerdo del exilio es más difuso. Por otra parte, España es un país de inmigración masiva más reciente que Francia (unos treinta años). En 1999, para luchar contra los prejuicios hacia los inmigrantes del Sur escuchados en boca de turistas españoles en Marruecos (prejuicios racistas articulados en función de un eje norte-sur siempre combinado con prejuicios de clase), el escritor Juan Goytisolo publicó una columna en *El País* titulada «Españolas en París, moritas en Madrid» donde aludía al estereotipo de la Conchita y citaba los manuales franceses que explicaban a las burguesas cómo comunicarse con sus chachas españolas en la década de los 60: «El español tiene el sentido del deber y no el de la reivindicación, tan querido del francés. En general, no se queja y acepta su condición, con esa fatalidad heredada de la ocupación árabe» o «No intente tampoco discutir y razonar, utilizando su lógica deductiva francesa. En la mayoría de los casos, el español no le

19 «Dès qu'il y a un réfugié quelque part dans le monde; il y a un fils d'Espagnol pour le soutenir! Nos paternels n'ont pas perdu la guerre tout à fait pour rien!» (Traducción propia). BARTOLI, J., BARTOLI, G. y GARCÍA, L., *La Retirada*, op. cit, p. 153.

20 Asociación Memorial de descendientes y amigos de los exiliados de la España Republicana.

comprenderá, pues es más bien intuitivo».²¹ En una tesis defendida en 2020 en Valencia, titulada *Si nos permiten hablar. Repensando la narrativa contemporánea desde la condición de clase*, Ángela Martínez Fernández observa que varias novelas recientes representan a inmigrantes latinoamericanas (en particular ecuatorianas) que cuidan de personas mayores en España sin otorgarles tampoco capacidad de agencia: «En la representación mayoritaria, los procesos de empatía histórica, es decir la conexión entre la memoria de la emigración española de los que huyeron de la represión franquista y las violencias sufridas por los inmigrantes en el nuevo milenio han desaparecido».²² El recuerdo de la servidumbre y el trabajo de servicio y cuidados en el exilio tampoco se encuentra muy presente en los cómics actuales, en cambio sí que trabajan algunos de ellos los procesos de empatía histórica entre las emigraciones del pasado y las inmigraciones del presente, como lo hacen asimismo algunos medios de comunicación.

En efecto, desde la crisis económica que ha azotado España a partir de 2008 y la intensificación de la llamada «crisis de los refugiados» que se remonta a 2011, se han multiplicado en las redes sociales fotografías o artículos procedentes ya sea de ciudadanos, ya sea de organismos no gubernamentales o de medios de comunicación de izquierdas, que recuerdan a los españoles que algunos de sus antepasados fueron los refugiados de ayer, empujados por las circunstancias políticas y el instinto de supervivencia a pedir el derecho de asilo en Francia, Alemania, México, Venezuela, Rusia, etc. Recuerdan que atravesaron mares y montañas, arriesgando la vida y la de sus hijos, y que muchas de estas personas permanecieron encerradas en los campos franceses en condiciones inhumanas.²³ Para reforzar el impacto de la comparación, algunos periodistas utilizan testimonios fotográficos en los que las situaciones en blanco y negro de los años 30 y 40 no distan tanto de las que nos llegan en la actualidad. El objetivo expreso de estos mensajes iconotextuales es generar un sentimiento de identificación y empatía hacia los refugiados de hoy (lo que Ángela Martínez Fernández llama «vínculo

21 GOYTISOLO, J., «Española en París, moritas en Madrid», *El País*, 2 septiembre de 1999, https://elpais.com/diario/1999/09/02/opinion/936223204_850215.html (fecha de consulta: 3-IX-2022).

22 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, A., *Si nos permiten hablar. Repensando la narrativa contemporánea desde la condición de clase* [tesis doctoral inédita], Valencia, 2020, p. 593.

23 JÁUREGUI, J., «De España a Siria: refugiados de ayer y hoy», *El País*, 27 de agosto de 2015; RAMÍREZ, C. E., «Los españoles también fuimos refugiados que estuvimos en la misma situación que los de Grecia», *The Huffington Post*, 20 de junio de 2020. Véase también la charla organizada por el Colectivo Memoria de Futuro de Albuquerque titulada «Refugiados, ayer y hoy», el 20 de abril de 2017.

empático entre tragedias») con el objetivo de incitar a las ciudadanas y ciudadanos a influir en las decisiones políticas de acogida de los refugiados o en la regularización de los sin papeles, a contribuir a financiar alguna ONG del sector o a combatir el racismo. «Fuimos nosotros, son ellos» recuerdan varios textos del catálogo de la exposición *Exodus. Tres miradas a la crisis migratoria* en Europa, organizada en Sevilla, Sala de Exposiciones Santa Inés, en 2016:

El testimonio de sus imágenes es doblemente necesario en un continente —Europa— y en un país —España— que ya no recuerdan que estuvieron bajo las botas de un monstruo megalómano y a merced de las negras camadas fascistas. Que no recuerdan ya a su mejor juventud, a su mejor ciudadanía, huyendo por miles y pereciendo en los caminos o en los campos de exterminio. Tal como éramos, tal como son... Negar su presente es abjurar de un pasado que puede repetirse y golpearlos también. Fuimos nosotros, son ellos.²⁴

Ahora bien, las ONG utilizan a veces los cómics como herramienta de comunicación y concienciación, otras veces son las propias autoras las que, conmovidas por la causa de los refugiados, deciden ceder sus derechos. El álbum ilustrado —a ratos cómic— *Refugiada. La odisea de una familia* de Tessa Julià Dinarès y Anna Gordillo publicado en 2017, en castellano y en catalán, por la editorial La Galera, se inscribe abiertamente en esta comparación militante entre dos épocas y sus movimientos migratorios forzados, mediante analogías visuales. Una parte de sus beneficios va a Proactiva Open Arms, una ONG catalana de rescate en mar de los refugiados. En sus entrevistas, las autoras subrayan el vínculo existente entre los relatos que les llegaron de los exiliados españoles («El exilio y las migraciones han estado presentes en mi familia desde la infancia», dice Ana Gordillo) y la historia de la niña siria. Además, cuando surgió el proyecto, la guionista Tessa Julià Dinarès, estaba escribiendo una novela *No sense tu*, ambientada en la guerra civil y en el exilio de su protagonista a Francia y a México.²⁵ La ilustradora establece un vínculo visual en su trabajo gráfico a lápiz monotipo y acuarela al haberse inspirado en documentos de archivo de los años 30:

Me documenté con fotografías reales de exilios (algunas sobre los refugiados y otras de exilios como el de la guerra civil), suplementos de

24 JIMÉNEZ, C., «Prefacio», #Lesbos. *Historias e imágenes de un éxodo*, Sevilla, Asociación de Apoyo al Pueblo Sirio de Andalucía, 2016, p. 13.

25 JIMÉNEZ, J. «Refugiada. La crisis migratoria vista a través de la mirada de una niña», *El cómic en rtve.es* [Blog], 1 de marzo de 2017, <https://www.rtve.es/noticias/20170301/refugiada-crisis-migratoria-vista-traves-mirada-nina/1493600.shtml> (fecha de consulta: 03-X-2022).

diarios y documentales. Uno que me impactó mucho fue sobre el barco «Habana», que evacuó a miles de niños vascos en el año 1937 para llevarlos a Inglaterra, donde se hospedaron en campamentos y con familias mientras duraba la guerra. En general quería estar en contacto con relatos sobre exilios forzados de grupos muy grandes de personas.²⁶

La ilustradora dedica así una doble página a una columna de refugiados sirios que llevan, además de bolsos, unas maletas cuadradales que pueden parecer algo anacrónicas o por lo menos intemporales, dejando emerger de esta manera, en filigrana, algunas fotografías de la Retirada conocidas como las de Robert Capa.²⁷ Otra ilustración que representa a unos niños sirios en un campo de tránsito (con el detalle un poco idealizado de la naturaleza en el segundo plano),²⁸ por el plano bastante corto, y sobre todo por las tiendas de campaña deslavazadas, cuyo aspecto no parece haber evolucionado en ochenta años, por la ropa tendida en una cuerda entre dos tiendas, evoca tanto fotografías actuales de estos campos²⁹ como también, para quien las conoce, algunas imágenes del campo de Argelès-sur-mer ¿Qué implican estos cruces referenciales y analogías visuales que se dirigen a nuestra memoria pasiva o activa? ¿Nos hablan de constantes antropológicas frente al desplazamiento de poblaciones y a una vuelta a condiciones nómadas y de desnudez absoluta? ¿Nos hablan de la ausencia de progreso en la acogida de los refugiados en una sociedad sin embargo transformada por las tecnologías? ¿Distorsionan un poco la realidad al abolir el contexto? ¿Obvian lo político para concentrarse en el espectáculo de las penalidades de las víctimas y la necesidad de su acogida? ¿Permitirán estas imágenes palimpsesto que los niños sientan empatía cuando descubran las imágenes del pasado, en un recorrido inverso al de los adultos? Por lo menos, abren la posibilidad del vínculo empático a pesar de la distancia geográfica y/o temporal.

3. ASYLUM DE JAVIER DE ISUSI: EL TRENZADO Y LA ESCUCHA ACTIVA AL SERVICIO DE UNA PERSPECTIVA COMPARATISTA MILITANTE

La novela gráfica *Asylum* de Javier de Isusi (Bilbao, 1972)³⁰ se inscribe explícitamente en el marco de este acercamiento entre dos épocas. Es una

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ JULIÀ DINARÈS, T. y GORDILLO, A., *Refugiada. La odisea de una familia*, Barcelona, La Galera, 2017, pp. 8-9.

²⁸ *Ibidem*, pp. 36-37.

²⁹ *Humanium* [página web de la ONG], <https://www.humanium.org/fr/syrie/>.

³⁰ ISUSI, J. DE, *Asylum*, Bilbao, Astiberri/CEAR (Comisión de Ayuda al Refugiado en Euskadi)/Gernika Gogoratuz, 2017 [2015].

obra de encargo dentro del proyecto «Memorias compartidas» del CEAR-Euskadi (Comisión de Ayuda al Refugiado en Euskadi) y del Observatorio por la Paz Gernika Gogoratuz:

La iniciativa Memoria Compartida ha tenido como objetivo fundamental identificar las analogías del refugio hoy con el exilio vasco durante la guerra civil y el franquismo, destacando los aportes específicos de las mujeres. Rescatar esas memorias compartidas permite recordar lo que hemos vivido, en décadas anteriores, buscar los elementos que unen en la experiencia, y aprender de nuestra historia para encontrar los factores que nos permitan acoger mejor a quienes llegan hoy y aquí.³¹

¿Por qué se tiene que encargar una ONG de esta necesidad de recordar? Pues bien, sabemos que la guerra y el exilio se enseñan muy poco en la educación secundaria en España. Por ejemplo, según el estudio de 2007 realizado en el País Vasco y publicado en el libro colectivo bilingüe *Asignatura pendiente. La guerra civil española en los libros de textos*,³² en muchos manuales escolares de Historia dos páginas como mucho se dedican a la guerra civil, de las que prescinden además muy a menudo los profesores en clase, y casi nunca se menciona el exilio. De allí que el ámbito militante y el sector cultural hayan tenido que hacerse cargo de lo que se ha dado en llamar «memoria histórica». Si tomamos en cuenta uno de los objetos de la reciente ley de Memoria Democrática,³³ podemos pensar que en la segunda década del siglo XXI, en el territorio español, las cosas han cambiado poco. En efecto, la nueva ley insiste mucho en esta dimensión pedagógica, aunque no se haga ninguna mención explícita al exilio forzado y sus consecuencias:

Artículo 44. Medidas en materia educativa y de formación del profesorado.

1. El sistema educativo español incluirá entre sus fines el conocimiento de la historia y de la memoria democrática española y la lucha por los valores y libertades democráticas, desarrollando en los libros de texto y materiales curriculares la represión que se produjo durante la Guerra y la Dictadura.

31 *Memorias compartidas*, trad. Bakun Itzulpen eta Argitalpen Zerbitzuak, S.L. Bilbao, CEAR Euskadi, 2017, p. 7.

32 VV. AA., *Asignatura pendiente. La guerra civil española en los libros de textos*, Gernika, Museo de la Paz de Gernika, 2007.

33 Ley 20/2022, del 19 de octubre de 2022, de Memoria Democrática (BOE de 20 de octubre), <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-17099> (fecha de consulta: 03-X-2022).

Asylum, editada conjuntamente por Astiberri, el CEAR-Euskadi, y el Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz, parte de un trabajo de interpretación e ilustración de testimonios recogidos por la ONG, un procedimiento que llevaría a cabo también el autor en su novela gráfica *Transparentes. Historias del exilio colombiano*³⁴ en 2020, en la que se fundamenta en el trabajo de escucha llevado a cabo por la Comisión de la Verdad de Colombia. Javier de Isusi se había dado a conocer ya por su mirada política y, según Claudio Maringelli, «descolonizadora»,³⁵ en la saga que llevó a su protagonista a viajar en busca de su desaparecido amigo Juan por toda América Latina en los cuatro volúmenes de *Los viajes de Juan sin Tierra*³⁶ y por la reflexión compleja llevada a cabo sobre cuarenta años de historia violenta vasca en *He visto Ballenas*,³⁷ pero alcanzó un reconocimiento más amplio al ganar el Premio Nacional de Cómic en 2020 por *La Divina Comedia de Oscar Wilde*.³⁸ En *Asylum*, el asilo del título es el que piden las víctimas de violencia política a los países en los que han tenido que refugiarse por una cuestión de supervivencia. Al mismo tiempo, remite a los establecimientos donde se encierra a las personas mayores que sirven como metáfora, al igual que en *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim,³⁹ para el espacio en el que España arrincona moralmente a quienes defendieron la democracia arriesgando sus vidas (el padre anarquista de Antonio Altarriba, que se suicidó tirándose de la cuarta planta de su residencia de ancianos, la abuela Marina colocada por una de sus hijas en una residencia muy a su pesar). La propia abuela le explica la trampa que encierra la polisemia a su nieta Maialen: «¿Sabes por qué me da tanta rabia que tu tía me haya encerrado en un asilo?/porque yo me pasé muchos años de mi vida pidiendo precisamente eso, asilo...»⁴⁰ El historietista vizcaíno establece un paralelo explícito (Isusi habla de «similitudes» y «conexiones») entre el exilio de la familia de vascos nacionalistas de Marina, la mala acogida recibida en Francia en los años 30, su destino final a Venezuela y la de los refugiados africanos o latinoamericanos de hoy. En mi opinión, las analogías establecidas entre las dos épocas y las distintas situaciones me parecen más certeras o, por lo menos, más verosímiles que la que encontré en

34 ISUSI, J. DE, *Transparentes. Historias del exilio colombiano*, Bilbao, Astiberri, 2020.

35 MARINGELLI, C. e ISUSI, J. DE, *Descolonizar la aventura. Un recorrido a través de los viajes de Juan Sin Tierra*, Bilbao, Astiberri, 2021.

36 La serie se publicó entre 2004 y 2010 y ha sido editada recientemente en un volumen. ISUSI, J. DE, *Los viajes de Juan sin Tierra. Edición integral*, Bilbao, Astiberri, 2021.

37 ISUSI, J. DE, *He visto ballenas*, Bilbao, Astiberri, 2014.

38 ISUSI, J. DE, *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, Bilbao, Astiberri, 2019.

39 ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, Alicante, De Ponent, 2009.

40 ISUSI, J. DE, *Asylum*, op. cit., p. 14.

el cómic francés *La Présidente* de François Durpaire et Farid Boudjellal,⁴¹ fábula de ligera anticipación en la que Marine Le Pen llega a la presidencia de la República Francesa, y donde hacen frente común una antigua resistente de la Segunda Guerra Mundial de noventa y cuatro años, su nieto y otros dos jóvenes hijos de inmigrantes africanos. Me podría preguntar por qué en el caso francés el paralelo me chirrió tanto pero nos llevaría por otros derroteros.

3.1 TRENZADO 1. ESTRUCTURA NARRATIVA Y METÁFORA CROMÁTICA

En el cómic realizado con lápiz y acuarela alternan cinco hilos narrativos centrados en la historia de cinco personas a partir de una estructura común: un testimonio en primera persona y en presente seguido de un *flashback* visual en el que la voz del testigo se convierte en *voz en off* y cohabita con globos de diálogos en el pasado. Juega con la economía de medios con la que el cómic puede utilizar los *flashback* con imágenes sepias cuyo estatus es ambiguo, un recurso recurrente en los «cómic de la memoria»: son estas imágenes, ¿fieles imágenes del pasado, es decir un verdadero *flashback*?, ¿son en cambio imágenes reinterpretadas, pasadas por el filtro de la memoria, es decir un recuerdo y unas imágenes mentales del locutor?, ¿o se trata de imágenes reconstruidas por el interlocutor, el que escucha el relato de la víctima y cuyo punto de vista se acerca más al del lector/a? El relato de la abuela es el único que corre de principio a fin, se distingue por la edad avanzada de la protagonista, por la distancia que media entre el presente y el pasado traumático (más de setenta años), pero también por un tratamiento gráfico más satírico que refleja su mal genio, y caracteriza cierto tipo de otredad dentro de la propia familia: la abuela agria e insignificante, que calló durante años, y empieza a cobrar otro valor a ojos de su nieta Maialen cuando por fin consigue contar sus vivencias. Se ponen en escena las condiciones de emergencia de este testimonio tardío: la generación de las hijas creció en un marco que bloqueó el proceso de transmisión de la historia trágica de los padres, en el caso de Marina, los dos éxodos a Francia en su adolescencia, al principio y al final de la guerra, la muerte de su hermana en un bombardeo, el internamiento en el campo de Argelès-sur-Mer, el exilio en Venezuela. En cambio, las confesiones se hacen posibles entre nieta y abuela, en particular cuando Marina revela a Maialen que conoce su relación sentimental con otra mujer. *Los surcos del azar* de Paco Roca basa la entrevista llevada a cabo entre

⁴¹ DURPAIRE, F. y BOUDJELLAL, F., *La Présidente*, París, Arènes BD, 2015.

Paco, el dibujante, y Miguel, el antiguo combatiente de la compañía La Nueve refugiado en Francia, en el mismo proceso. En este caso, Albert, el vecino de Miguel que representa una figura casi filiativa, necesita la mediación del dibujante-historiador para abrir los ojos y descubrir en el anciano desilusionado y taciturno, encerrado en una vida minúscula, a un héroe del pasado.

En *Asylum*, los testimonios de los otros cuatro personajes parecen dirigidos al lector, en un plano y una perspectiva horizontal que los iguala y un tratamiento gráfico que no recurre a la caricatura. Cada personaje se asocia a dos colores dominantes, uno frío (gris) y otro caliente. Aina, es una joven nigeriana que, al intentar escapar de una boda forzada con quince años, cayó en una red de trata de mujeres, pensando que iba a empezar una carrera de modelo. Hay que recordar que, según la Red Española Contra la Trata, España es el primer destino de las mafias que secuestran y compran mujeres y niñas.⁴² Christopher, el único personaje masculino, es un homosexual ugandés que después de buscar un espacio más seguro para él en la capital Kampala, decide huir del Kill Gay Act en preparación, que prevé castigar la homosexualidad con una pena de cárcel perpetua. Una vez en Kenia, es víctima de una trampa que le tiende un hombre que pretende seducirlo y escapa hasta España. La cuarta historia es la de Sanza, una mujer que huyó de la guerra en el Congo, tardó diez años en alcanzar las alambradas de Melilla, cruzó el estrecho en un flotador sin saber nadar y sufrió en el camino distintas violencias y violaciones. Finalmente, Imelda era periodista en Ciudad Juárez, en el norte de México, y su empeño en dar la palabra a mujeres que luchan contra los feminicidios la puso en grave peligro de muerte. Ella migra con su familia, en una situación económica y afectiva menos precaria que la de los demás. En el centro de los relatos, como se ve, se encuentran las violencias sufridas de manera específica por cuestiones de género u orientación sexual: migraciones con niños, bodas forzadas, trata de blancas, violaciones, persecución de la homosexualidad y feminicidios. Esta perspectiva de género funciona también para leer el exilio supuestamente económico de ciertos españoles durante el franquismo, como muestra el cómic de inspiración autobiográfica *Nieve en los bolsillos* de Kim, donde el protagonista, que migra durante el año 1963 a

42 Este tema ha sido tratado en cómic en España y en Argentina: PALMER, A. y REY-STOLLE, B., *Esclavas*, Alicante, De Ponent, 2014 y CABEZÓN CÁMARA, G. y ECHEVERRÍA, I., *Beya (Le viste la cara a Dios)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013. Es también de mucho interés la terrorífica investigación como periodista infiltrado y supuesto comprador que llevó a cabo Antonio Salas en el mundo del tráfico de personas en España, en particular en redes nigerianas: SALAS, A., *El año que trafiqué con mujeres*, Barcelona, Booket, 2004.

Alemania, se encuentra con muchos españoles y algunas españolas que salieron huyendo de España por motivos parecidos (acoso físico y moral por su homosexualidad, enfrentamiento con los poderosos del pueblo por la violación de su hija, etc.).⁴³

Todos estos relatos que parecen sucederse convergen como los hilos de una trenza: al final el lector se da cuenta de que los cinco personajes cohabitan en el piso de la abuela, quien es miembro de una asociación de refugiados. Después de una primera mezcla de colores en el encuentro entre Aina y Sanza en un CIE, se obtiene al final una policromía total que funciona como metáfora: no es sino uniendo todas estas historias de vida como se puede tener una idea relativamente precisa de lo que constituye el exilio y de los motivos por los que la gente deja su país, como lo explica Isusi en una entrevista:

En este libro he seguido explorando la técnica de lápiz y acuarela que ya usé en mis anteriores libros, *Ometepe* y *He visto ballenas*. Aquí, para cada historia he usado sólo dos colores, uno frío (gris) y otro cálido en una gradación que iba del amarillo al rojo pasando por el naranja, ocre y siena. Cuando todas las historias se juntan uso todos esos tonos y el resultado, al mezclarse todos ellos, parece una policromía total. La metáfora cromática del libro es precisamente esa, que sólo cuando juntamos todas las historias vemos la vida con todos sus colores.⁴⁴

A nivel argumental, los cinco relatos se dirigen en realidad a la nieta, para explicarle por qué su abuela no quiere vender su piso (contra la opinión de la generación de las hijas): ha decidido acoger a los cuatro refugiados que se encuentran ahora mismo en torno a la misma mesa que la nieta y la abuela. Las historias de vida van a bastar para convencerla, tienen más potencia que cualquier argumentación. Lo que demuestra con un afán bastante didáctico el cómic es que cuando la joven generación es capaz de ponerse a la escucha de los relatos de sus antepasados, es cuando va a ser capaz de escuchar los de los migrantes de hoy (y viceversa). Percibir los ecos de relatos hechos de malos tratos y duelos, arbitrariedad, y azar, ayuda a decidir actuar o no, puesto que «la escucha es la condición de cualquier decisión y toma de acción que se

43 KIM, *Nieve en los bolsillos: Alemania 1963*, Barcelona, Norma Editorial, 2018.

44 JIMÉNEZ, J., «Asylum, un cómic que nos recuerda que los españoles también fuimos refugiados», 22 de febrero de 2017, *El cómic en rtve.es* [blog], <https://www.rtve.es/noticias/20170222/asylum-comic-recuerda-espanoles-tambien-fuimos-refugiados/1490664.shtml> (fecha de consulta: 03-X-2022).

tercie».⁴⁵ Lo que demuestran numerosos «cómics de la memoria» es que la escucha es transformadora y política, tal como explica Antonio Méndez Rubio en su reciente ensayo *La escucha actual*:

Escuchar es entonces una forma de renovar y actualizar hasta aquello que parecía ser *lo de siempre*, haciéndolo espaciarse por la irrupción de una alteridad desconcertante, por momentos vacía, por momentos resonante. La escucha insta al instante a convertirse en un punto de encuentro, en un umbral de comunicación. La escucha es un modo práctico, inseguro, a lo mejor improbable, de preparar el presente y también, quizá, de aprender lo que el presente tiene de presente, esto es, de regalo.⁴⁶

3.2 TRENZADO 2. EL EXILIO COMO EXPERIENCIA TRANSGEOGRÁFICA, TRANSTEMPORAL Y TRANSCULTURAL

A lo largo del libro, algunas frases o giros lingüísticos (por ejemplo, en boca de Marina y luego de Imelda: «Nadie se exilia por gusto»),⁴⁷ algunos motivos narrativos y/o visuales circulan de una historia a otra, tratados como un eco, una prolongación o de manera contrastada: esto permite establecer una red de significados más allá de la lectura cronológica del libro. *Asylum* se estructura fundamentalmente en torno a lo que Thierry Groensteen ha llamado el trenzado, es decir un tipo de relación que un autor puede establecer entre viñetas o páginas de una misma obra, que se superpone a la lectura lineal, cronológica y espacial del cómic, gracias a la repetición o variación de un mismo motivo en distintos lugares de la obra, tejiendo así una red que crea un sentido añadido.⁴⁸ Isusi recurre a un trenzado muy explícito, que confiere al relato toda su complejidad, y demuestra que más allá de las especificidades geográficas, culturales, temporales y de las circunstancias vitales de cada individuo, existen constantes en la experiencia del exilio. Cada hilo narrativo incluye algunas de las etapas (pero no todas) características de la experiencia del exilio: un antes, el de cierta normalidad, idealizada o no, y una o varias rupturas equivalentes a un momento de escisión en la personalidad de la

45 MÉNDEZ RUBIO, A., *La escucha actual*, Madrid, Cátedra, 2022, p. 10.

46 *Ibidem*, p. 11.

47 ISUSI, J. de, *Asylum*, *op. cit.*, p. 14 y p. 75.

48 GROENSTEEN, T., «Le réseau et le lieu: pour une analyse des procédures de tressage iconique», en BAETENS, J. (dir.), *Time, narrative, and the fixed image*, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 117-129 y «Précisions sur l'art du tressage», *Editions de l'an 2* [blog], <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article58> (fecha de consulta: 03-X-2022).



Fig. 4. Javier de Isusi, *Asylum*, p. 18.

víctima (dice Aina: “Mi vida se acabó el día que cumplí quince años”⁴⁹) representada por Isusi con una página desestructurada, fragmentada, a menudo ruidosa como lo traducen las onomatopeyas que invaden las viñetas que cuentan los bombardeos, antes de que se produzca un silencio y la estupefacción traumática reflejada en la fijeza de los protagonistas [fig. 4].

Sigue luego lo que Isusi y otros historietistas llaman «la odisea» (y cuya referencia podría ser cuestionada),⁵⁰ hecha de desplazamientos repetidos, pérdidas (en la travesía del desierto, el bebé que Aina tuvo después de una violación se cae y los hombres que mandan en el coche abarrotado se niegan a pararse), hambre,

violaciones, y obstáculos erguidos por los estados: alambradas, vallas y muros guardados por militares armados. Es fundamental el valor ambivalente del mar como fuente de esperanza, «mar carnívoro»⁵¹ e inmensa fosa común: el mar es el que hace vislumbrar a los refugiados un futuro mejor y se los puede «tragar» (matar y hacer desaparecer), era también el que se abría en los campos situados en las playas del sur de Francia, como elemento seductor (para huir, beber y lavarse) y traidor, barrera infranqueable, fuente de enfermedades y ahogos. Cuando Sanza, la refugiada congoleña aparece medio muerta en su flotador, por las costas españolas, dos guardias se pelean, queriendo uno salvarla y otro, volver a echarla al mar. Este último protesta frente al trabajo suplementario impuesto por la humanidad de su compañero: «¡Y yo voy a pedir que me cambien de compañero de patrulla!»⁵² [fig. 5].

49 ISUSI, J. DE, *Asylum*, op. cit., p. 20.

50 Ver también TOULME, F., *L'Odyssée d'Hakim*, París, Delcourt, 2018-2021.

51 Tomo prestada la expresión a Judite Rodrigues y en su excelente análisis del cómic y los poemas de *Como si nunca hubieran sido*, RODRIGUES, J., «La Méditerranée comme mer carnivore. Sidérer pour penser l'accueil dans *Como si nunca hubieran sido* de Javier Gallego 'Crudo' et Juan Gallego», *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 2021, pp. 33-65.

52 ISUSI, J. DE, *Asylum*, op. cit., p. 51.



Fig. 5. Javier de Isusi, *Asylum*, p. 51.

Es esta misma frase, en una inversión entre pasado y presente, la que uno de los guardias senegaleses bajo mando francés del campo de Argelès-sur-Mer pronuncia contra su compañero que le impide disparar a uno de los refugiados españoles que intenta escaparse por el mar («¡Voy a pedir que me cambien de compañero de guardia»).⁵³ Al visibilizar el juego de posiciones cambiantes entre españoles y subsaharianos (congolesa por una parte, senegaleses por otra), el cómic nos recuerda la vulnerabilidad de cada situación en una rueda que puede dar otro vuelco. Finalmente, en la experiencia de cada refugiado están la proximidad de la muerte,⁵⁴ el miedo, la dificultad para confiar en los demás, los encuentros hostiles (el rechazo y racismo institucionalmente organizados) o solidarios, la acogida anhelada que acaba a menudo en encarcelamiento, y sobre todo, el azar. No se entiende por qué Imelda consigue el estatuto de refugiada y no Sanza ni Aina (quizá por una mayor capacidad de persuasión en su entrevista con la periodista, por su mayor capital cultural y su manejo de la lengua española).

⁵³ ISUSI, J. DE, *Asylum*, op. cit., p. 59.

⁵⁴ El cómic mudo *Migrantes* de Issa Watanabe representa justamente la omnipresencia de la muerte escondida entre la muchedumbre de animales antropomórficos que salen de su país para emprender un largo viaje con la esperanza de encontrar para ellos y sus hijos un futuro mejor. WATANABE, I., *Migrantes*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2019.

4. CONCLUSIONES

Los refugiados no siempre pueden contar y dibujar su recorrido: algunos sí, como fue el caso de Marjane Satrapi en *Persepolis*, pero la mayoría no tiene ni las condiciones materiales necesarias, ni el acceso a las editoriales y muchas veces tampoco tienen las competencias gráficas. Por eso sus historias tienen que pasar por los mediadores en los que se convierten algunos historietistas: pueden ser testigos directos visuales y acústicos de una de las etapas de la migración (como Carlos Spottorno y Guillermo Abril mandados por *El País Semanal* a las fronteras de Europa después del naufragio de trescientas personas en Lampedusa),⁵⁵ pueden ir a recoger las historias de vida de personas migrantes y de los que las ayudan clandestinamente o leer sus caras como si fueran pergaminos, como hicieron Edmond Baudoin y Troubs en *Humains*,⁵⁶ o dar testimonio de su propia transformación gracias a un encuentro fortuito con un inmigrante, como le pasó a Isabel Franc.⁵⁷ Isusi crea imágenes, dotando de caras bellas y dignas a los que no ha podido encontrar, y entreteje distintos relatos a partir de testimonios escritos por los supervivientes. El desvío por la historia de la abuela le permite extraerse de la actualidad y hacer conectar la experiencia de los jóvenes vascos, cercanos afectivamente a sus abuelos, con la de los jóvenes migrantes gracias a la solidaridad intergeneracional entre refugiados. Sin embargo, para él, existe un mayor exotismo en la distancia temporal y la juventud de los que comparten nuestras vidas que en la distancia geográfica:

El que más me costó ambientar fue el de Marina, porque es el que pasa por situaciones más distintas y más lejanas a mí (campos de concentración, bombardeos, etc.). Pero ahí interviene la magia de Internet, que para los dibujantes se nos ha convertido en la panacea a la hora de buscar documentación.⁵⁸

Como hemos visto, los cómics sobre los refugiados funcionan como testimonios las más de las veces indirectos. En el caso de *Asylum*, las interpretaciones dibujadas, las analogías visuales o lingüísticas, y la construcción de la trama, son claramente recursos de la ficción (a este propósito echo de menos un trabajo sobre la lengua de los migrantes, como el que hace en Francia la novelista Lydie Salvayre con el habla de los españoles

55 SPOTTORNO, C. y ABRIL, G., *La grieta*, Bilbao, Astiberri, 2016.

56 BAUDOIN, E. y TROUBS, *Humains. La Roya est un fleuve*, París, L'Association, 2018.

57 FRANC, I. y MARTÍN, S., *Sansamba*, Barcelona, Norma Editorial, 2014.

58 JIMENEZ, J., *op. cit.*

refugiados de la guerra).⁵⁹ Sin embargo, estos recursos, sistemáticos en los cómics de la memoria, no son reñidos con la verdad, puesto que los testimonios, por ser material frágil sometido a un marco de escucha y al filtro de la memoria se sitúan de todas formas fuera de la dicotomía ficción-realidad. En palabras de John Beverley:

El testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva — ni tampoco de deshacerlo; su *modus operandi* es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipatoria. De ahí que la dicotomía verdad/ficción carezca de sentido para entender el testimonio.⁶⁰

De alguna manera, todos los cómics citados en este trabajo llevan a cabo una labor de *low journalism* además de un trabajo de narración ficcional. Por otra parte, es legítimo que se cuestione la pretensión a dar voz a los sin voz, como lo hacen los *subaltern studies*, que es siempre un gesto de apropiación, pero ¿qué otra posibilidad tienen ciertas historias, las de los desaparecidos, las de las que deben permanecer invisibles, para ser difundidas? La supervivencia de Aina, la chica que ha escapado de sus traficantes, depende de su anonimato, de su borrado, por lo que sin el intermediario de un artista y sin el recurso a la ficción, no nos hubiera llegado su testimonio.

Lo importante, en mi opinión, es que el formato cómic actúa como caja de resonancia de experiencias de seres humanos obligados, ayer y hoy, aquí y allá, a dejar su tierra, a emprender viajes peligrosos y pedir asilo en territorio desconocido y hostil, nos invitan a cuestionar nuestro papel en lo que pronto será historia, como apunta el propio Isusi: «No está de más recordar cómo nos trataron entonces para ver cómo nos gustaría pasar a la historia. Nadie dice hoy en día: qué bien se portó Francia cuando encerró a los refugiados españoles en campos de concentración».⁶¹

59 SALVAYRE, L., *Pas pleurer*, París, Seuil, 2014.

60 BEVERLEY, J, «Introducción», *La voz del otro, testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992, año 18, 36, pp. 7-19, espec. p. 10.

61 Jiménez, J., *op. cit.*