

TRAZOS de memoria, TROZOS de historia

CÓMIC Y FRANQUISMO

Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés,
Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño Gila (Eds.)



TRAZOS de memoria, TROZOS de historia

CÓMIC Y FRANQUISMO

Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés,
Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño Gila (Eds.)



TRAZOS DE MEMORIA, TROZOS DE HISTORIA
CÓMIC Y FRANQUISMO

EDICIONES MARMOTILLA
www.lamarmotilla.com

ISBN: 978-84-09-32886-4

Depósito legal: M-24184-2021

Impresión: Printcolor S.L.

Editores: Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés,
Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño Gila

Maquetación del interior: Verónica Keim

Diseño y maquetación de la cubierta: Paco Roca

© Todos los textos e imágenes incluidas en esta obra son *copyright* de sus respectivos propietarios. Su uso es exclusivamente informativo y académico.

© de la edición, Ediciones Marmotilla

© de la cubierta, Paco Roca

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo de esta editorial.

Este libro se ha publicado con la colaboración de:



Impreso en España

TRAZOS DE MEMORIA, TROZOS DE HISTORIA
CÓMIC Y FRANQUISMO

EDITORES

ISABELLE TOUTON
JESÚS ALONSO CARBALLÉS
ANNE-CLAIRE SANZ-GAVILLON
CLAUDIA JAREÑO GILA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. CLAUDIA JAREÑO GILA, ANNE-CLAIRE SANZ-GAVILLON, JESÚS ALONSO CARBALLÉS, ISABELLE TOUTON	13
---	----

I. MEMORIA, CÓMIC Y FRANQUISMO

El cómic en la era del testimonio. Una aproximación teórica. Elena Masarah	37
Imaginar para conocer: memoria sobre el franquismo en el cómic. Juan Carlos Pérez García (Pepo Pérez)	47
Estrategias creativas de legitimación de la memoria en el cómic español contemporáneo. Patricia C. García Ocaña	83
Acercamiento al caudillo: un retrato de la dictadura del general Franco. Tomás Ortega	97

II. UNA ESPAÑA DE TEBEO: HISTORIETAS Y DICTADURA

La industria herida. Los tebeos bajo el primer franquismo. Manuel Barrero	115
La imaginación enmascarada. Antifascismo y educación sentimental en los tebeos de la posguerra española. Germán Labrador Méndez	133
Los tebeos durante el franquismo, 1950-1975. Antonio Altarriba	171
<i>El invierno del dibujante</i> , de Paco Roca: memoria y genealogía del cómic español. Alberto Villamandos	191

III. LÁPICES BELIGERANTES CONTRA LA IGNOMINIA

Resistencia y memoria del antifranquismo. La representación del silencio en la obra de Josep Bartolí y de OPS. Aránzazu Sarría Buil 205

En los recovecos del régimen: dibujar el malestar femenino durante el franquismo. Claudia Jareño Gila y Anne-Claire Sanz-Gavillon 219

Franquismo 3.0: las ilustraciones de Miguel Brieva en el *Diccionario del franquismo* de Manuel Vázquez Montalbán. Judite Rodrigues 237

IV. ENCIERROS, PENAS Y CASTIGOS

De la guerra a la posguerra, represión y redención en la España franquista. Gutmaro Gómez Bravo y Diego Martínez López 251

Los niños en la guerra civil española: protagonismo, historia, memoria. Ángela Cernarro Lagunas 265

Paracuellos y Barrio, de Carlos Giménez: una infancia bajo el franquismo plasmada en cómic. Pierre-Alain De Bois 275

V. LA SEXUALIZACIÓN DE LA REPRESIÓN

Desde la noche y la niebla: notas sobre *Cuerda de presas*. Jorge García y Fidel Martínez 291

El relato *Cuerda de presas* como plasmación del universo carcelario. Jacqueline Sabbah 299

Representaciones en los cómics de la memoria de la represión a las personas homosexuales durante el franquismo. Agatha Mohring 313

VI. ITINERARIOS DEL EXILIO: VÍCTIMAS Y HÉROES

La posmemoria del exilio republicano español en el cómic: itinerarios y voces de la huida. Tatiana Blanco-Cordón 329

De la historia a la historieta, testimonio de una aventura documental en *Los surcos del azar*. Robert S. Coale 347

o en la obra	205
anquismo.	219
franquismo	237
a. Gutma-	251
Ángela Ce-	265
plasmada	275
Fidel Mar-	291
eline Sa-	299
as homo-	313
oces de la	329
os surcos	347

VII. MUJERES, VIDA COTIDIANA Y RESISTENCIA OCULTA DURANTE EL FRANQUISMO

¿Tu guerra o mi lucha?: una aproximación de género a la memoria histórica en la narrativa gráfica española. Esther Claudio	359
Entrevista con Ana Penyas. Xavier Dapena	375
CORPUS	387
BIBLIOGRAFÍA	395
BIOGRAFÍA DE AUTORAS Y AUTORES	433

ción, a través
en profundos
al, basado en
icos? Si, tal y
a imagen una
irectamente la
características
Regreso al Edén
rativa gráfica,
otográfico para
? Todas estas
ara los artistas

IMAGINAR PARA CONOCER: MEMORIA SOBRE EL FRANQUISMO EN EL CÓMIC

Juan Carlos Pérez García (Pepo Pérez)

Universidad de Málaga

“Para poder tener un plato de comida las familias recurrían al mercado negro, que supuestamente no existía”, escribe Paco Roca en *Regreso al Edén* (2020), una memoria familiar sobre la vida de su madre durante la posguerra española.¹ Le sigue una viñeta diagramática que explica en qué consistía el estraperlo o mercado negro de alimentos, un “sistema corrupto promovido por el Gobierno”² [fig. 1]. Hay más alusiones al hambre que padeció la protagonista durante la autarquía franquista, igual que tantas personas –incluyendo el padre de quien escribe esto– hasta convertirse en una obsesión que marcó el resto de sus vidas. Como ocurre en otras obras de memoria colectiva y traumática, el relato del trauma lo lleva a cabo alguien de la siguiente generación, el hijo en este caso.

Desastres gráficos

La representación gráfica como testimonio de traumas colectivos tiene una tradición previa al cómic moderno. Hillary Chute cita *Les Grandes Misères de la guerre* (1633) de Jacques Callot, serie de grabados con textos al pie sobre la Guerra de los Treinta años, y *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, influidos por Callot y William Hogarth. Ambos muestran una función primordial del dibujo, anterior a la fotografía, como medio de testimoniar y documentar. Con el famoso texto al pie de uno de esos grabados, “Yo lo vi”, Goya sugiere que fue testigo ocular de *lo que ocurrió* y que estamos ante un documento visual de ello, convirtiendo a sus espectadores en “testigos” de la escena representada.³ Daumier también documentó en una litografía de 1834

¹ Paco Roca, *Regreso al Edén*, Bilbao, Astiberri, 2020, p. 46.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Hillary Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, p. 58.

la masacre de la Rue Transnonain; todos ellos pueden ser considerados como precursores del periodismo gráfico antes de la implantación de la fotografía.

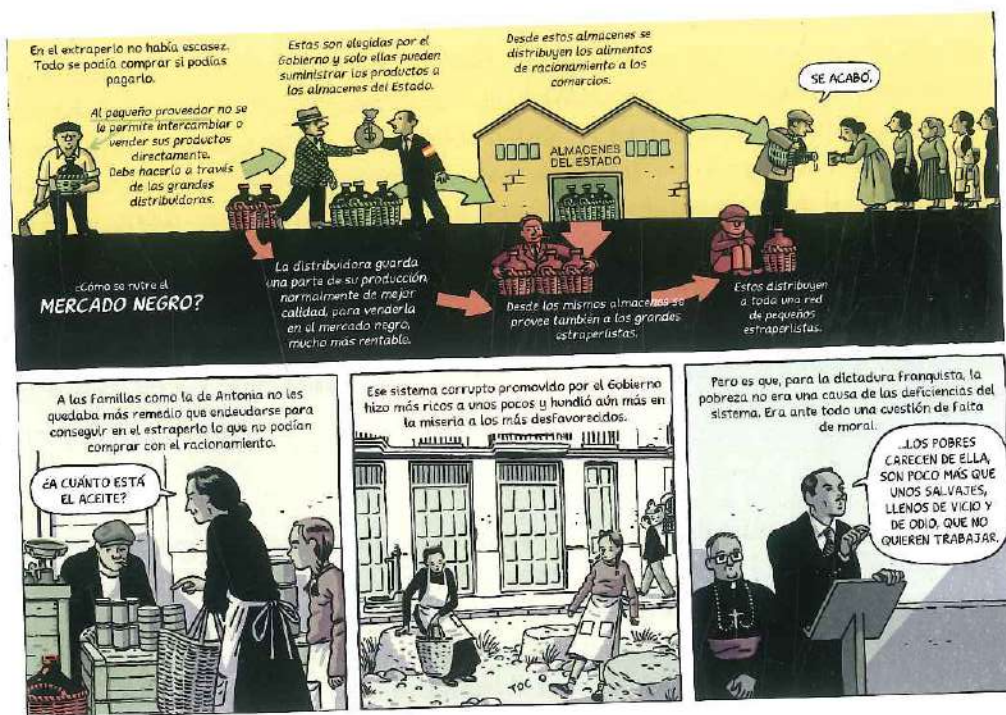


Fig. 1. Paco Roca, *Regreso al Edén* (Astiberri, 2020, p. 47)

Existen numerosos ejemplos del dibujo como medio de testimoniar traumas colectivos. Es el caso de los dibujos de niños de la guerra civil española recopilados en el libro *They Still Draw Pictures!* (1938).⁴ O los panfletos dibujados por supervivientes del Holocausto que empezaron a circular tras el final de la Segunda Guerra Mundial, usados por Art Spiegelman como documentación para su *Maus*.⁵ Los dibujantes de estos folletos, testigos y víctimas de los nazis, recogieron una información visual crucial sobre la vida en los campos de concentración (las fotografías estaban prohibidas en los campos bajo amenaza de muerte; las pocas que existen se tomaron clandestinamente).⁶ En estos panfletos, a veces el dibujo es tan elemental que exige al lector *imaginar* una realidad tantas veces calificada de *inimaginable*. “Para saber hay que imaginarse”, escribe Didi-Huberman al comienzo de su libro sobre la memoria visual del Holocausto. “No

⁴ *They Still Draw Pictures! A Collection of 60 Drawings Made by Spanish Children During the War*, libro con prólogo de Aldous Huxley, publicado en Nueva York en 1938 por The Spanish Child Welfare Association of America for the American Friends Service Committee. Reeditado en España en *¡Y todavía dibujan!*, trad. Leticia Fernández-Fontecha, Segovia, La uña rota, 2019.

⁵ Art Spiegelman, *MetaMaus*, Londres, Viking, 2011, pp. 49-52.

⁶ Vid. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, trad. Mariana Miracle, Barcelona, Paidós, 2004.

invoquemos lo inimaginable”.⁷ Imaginar viene del latín *imaginari*, y significa “representar en la mente la imagen de algo o de alguien” (DRAE). Es decir, hacerse un *retrato mental*. Y “para recordar, hay que imaginar”.⁸

El cómic ha participado de esa tradición gráfica de memoria testimonial, con intensidad creciente desde la segunda mitad del siglo XX, desde la ficción de género y después con la explosión de *temáticas de la realidad* –memoria, historia, periodismo– que ha traído la novela gráfica en las últimas décadas. Esta última es una tradición que entronca con el *comix underground* norteamericano⁹ y mangas como *Hadashi no Gen* (1973-1974),¹⁰ de Keiji Nakazawa, un testimonio sobre la bomba atómica en Hiroshima, de la que Nakazawa fue superviviente (el título de la historieta que dio origen a la serie era “Ore Wa Mita”, “Yo lo vi”). Y prosigue con obras como la citada *Maus* (1980-1991; Spiegelman había leído el manga de Nakazawa en su primera edición inglesa de 1978), los cómics periodísticos de Joe Sacco sobre zonas del mundo en conflicto, el *Persepolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi *e tutti quanti*. Cada vez se publican más cómics testimoniales en todo el mundo. Cómics que, como indican Merino y Tullis, aluden a la necesidad de hacer visible lo invisible y, al mismo tiempo, buscan justicia simbólica para sus protagonistas.¹¹

La representación del trauma

En las memorias traumáticas encontramos representaciones de traumas individuales que son conformados por un tapiz social o memoria “colectiva”. Porque no recordamos únicamente en solitario, también dentro de *grupos* cuyas narraciones dan forma a nuestros recuerdos.¹² Es habitual además un retraso en esas narraciones públicas. Primero, porque la naturaleza del trauma impide en determinados casos –depende del individuo– que el superviviente asimile el evento originario y lo narre de manera coherente. Es lo que Caruth denomina *narración de una experiencia tardía*,¹³ porque los hechos traumáticos se relatan, entre otras razones, para intentar entenderlos y superarlos. Segundo, porque en determinados traumas colectivos no existía un marco epistemológico previo para *comprender* lo ocurrido, lo que dificultó su narración. Es el caso de las matanzas de civiles durante la guerra civil española y la represión franquista, ensayo

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ Para una genealogía de la novela gráfica, véase Santiago García, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.

¹⁰ Edición española: Keiji Nakazawa, *Pies descalzos. Una historia de Hiroshima*, 4 vols., trad. Víctor Illera Kanaya y María Serna Aguirre, Barcelona, DeBolsillo, 2016.

¹¹ “[...] alluding to the necessity of making visible the invisible and, at the same time, seeking symbolic justice for the protagonists of each work”. Ana Merino y Brittany Tullis, “The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain”, *Hispanic Issues On Line* n° 11: *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, 2012, p. 212. <http://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_11_11_merino_the_sequential_art_of_memory.pdf> [consultado el 10 de enero de 2021].

¹² Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sancho-Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 53-55.

¹³ “The narrative of a belated experience”. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2016, p. 7.

en Europa de genocidios posteriores durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁴ A menudo faltaban palabras, conceptos, para transmitir el horror de lo sucedido. Tercero, porque el trauma colectivo rompe los tejidos básicos de la vida social, especialmente tras una guerra civil. Después de un conflicto violento, las etapas para la recuperación en la comunidad se relacionan con las de un trauma individual: la restauración de la seguridad física y emocional, luego el testimonio y el recuerdo en voz alta; finalmente, la reintegración social.¹⁵

Todo ello puede explicar el retraso de décadas en las narraciones públicas de traumas colectivos, sumado a dos factores relacionados: debe existir un *contexto social apropiado de sensibilidad y actitud* para que las imágenes testimoniales hagan mella en la opinión pública.¹⁶ Además, por una cuestión generacional, esa conciencia pública tiende a ocurrir más de dos décadas después, cuando la siguiente generación *quiere saber* lo que les ocurrió a sus ascendientes; a diferencia de ellos, la generación más joven no vivió el trauma y suele tener más capacidad para abordar su representación. En el caso de la memoria del Holocausto y de Hiroshima, ese contexto social propicio no existió de manera generalizada hasta los años setenta. Naturalmente, el retraso en los debates públicos también tiene que ver con intereses políticos. Los testigos y supervivientes solo ven incorporados sus relatos a la esfera pública si se adecuan a los objetivos políticos de otros grupos sociales relevantes.¹⁷

Con la guerra civil española, además de las rupturas del tejido social hubo un retraso añadido por la inexistencia de un foro público donde exponer los acontecimientos traumáticos. A diferencia del *resto de* la Segunda Guerra Mundial, en la guerra civil española el fascismo venció. La rebelión militar contra la democracia de la Segunda República ganó la contienda y reprimió brutalmente a los vencidos; la dictadura franquista impuso una memoria oficial —la Guerra Civil como “cruzada nacional” que “liberó” a España y recuperó los “orígenes” míticos de la nación, “traicionados” por la República— que excluía la versión de los vencidos, condenados al miedo y la vergüenza,¹⁸ relegando

¹⁴ Sven Lindqvist ha argumentado convincentemente que los exterminios racistas de poblaciones durante el colonialismo del siglo XIX prepararon el terreno ideológico para “exportar” las políticas genocidas al corazón de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Véase su libro *Exterminad a todos los salvajes*, trad. Carlos Kristensen, Madrid, Turner, 2004. También hay que destacar el cómic *Koolau el leproso* (1979-1980), una adaptación libre de Jack London sobre la violencia colonial que Carlos Giménez realizó en la última fase de la descolonización.

¹⁵ Sarah D. Harris, “Trauma y tebeo: Representación del pasado violento en la novela gráfica española”, en Pilar Folguera *et al.* (coords.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 6105-6106. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5123445>> [consultado el 10 de enero de 2021].

¹⁶ “[...] an appropriate context of feeling and attitude”. Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, RossettaBooks, 2005, p. 12.

¹⁷ Joanna Bourke, “Trauma, Memory”, en Francesc Torres, *Dark is the Room Where We Sleep/Oscura es la habitación donde dormimos*, Barcelona, Actar, 2007, p. 157.

¹⁸ Vid. Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 61-208; Carme Molinero, “¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?”, en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 219-246; Jo Labanyi, “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”, *Poetics Today*, vol. 28, nº 1, 2007, pp. 92-93.

la memoria republicana al ámbito privado o clandestino. Durante la posguerra también se hablaba “en voz baja” sobre la propia represión, las condiciones de vida y el sistema de la dictadura. Los acuerdos políticos de la transición democrática (1975-1982) incluyeron un pacto de amnistía y olvido por afán de reconciliación social y temor a repetir la guerra, que evitó procesos judiciales contra crímenes del franquismo y aparcó la apertura estatal de fosas comunes derivadas de la represión. Un “olvido” limitado al ámbito político, porque en la sociedad civil abundaron desde entonces las iniciativas de historiadores, periodistas y artistas para revisar la historiografía franquista.¹⁹ A diferencia del trabajo de los historiadores, la *memoria histórica* es “subjetiva” y selectiva, y pretende legitimar, condenar o rehabilitar hechos del pasado. Pero también es la memoria que una comunidad tiene de su propia historia.²⁰ Entre esos artistas que durante la Transición construyeron una memoria alternativa sobre la España franquista, también hubo historietistas.

Memorias del franquismo en cómic

En 1975, Luis García (Puertollano, 1946), hijo de familia obrera emigrada a Barcelona, crea la historieta breve “Chicharras”,²¹ uno de los primeros cómics españoles expresamente autobiográficos que aludieron al pasado franquista.²² Con su dibujo influido por el hiperrealismo pictórico de los setenta, García narra una visita como adulto al pueblo donde se crió, despertando sus recuerdos infantiles. Las alusiones a la vida brutal bajo la dictadura aún son sutiles (Franco muere el año de realización). Como nos recuerda Matly, la Transición fue una época convulsa e incierta, con numerosos episodios de violencia política, y abordar entonces el tema de la Guerra Civil suponía un riesgo.²³ El tratamiento de Luis García puede emparentarse con el de Víctor Erice en su película *El espíritu de la colmena* (1973, aún bajo censura franquista), un acercamiento alegórico e “inquietante” que opera mediante sugestión más que afirmación.²⁴

¹⁹ Vid. Paloma Aguilar Fernández, *op. cit.*, pp. 261-354; Santos Juliá, “Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura”, en Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, pp. 56-69.

²⁰ Vid. Paloma Aguilar Fernández, *op. cit.*, pp. 31-42. Recordemos además que “memoria histórica” es un término que en España se asocia popularmente al tema más específico de la Guerra Civil y el franquismo.

²¹ Se publicó dos años después, iniciada ya la Transición. Luis García y Felipe Hernández Cava (ayuda en textos y diálogos), “Chicharras”, *Bang*, nº 13, 1977, pp. 53-60.

²² Un precedente destacable es *Mara* (1970-1980), de Enric Sió, una alegoría sobre el tardofranquismo basada en recuerdos familiares, con formas experimentales, que se publicó principalmente en la revista italiana *Linus* antes de recopilarse en España, en un álbum de 1980.

²³ Michel Matly, *El cómic sobre la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 65-66. Matly indica que los historietistas consagrados por entonces tardan en ocuparse de la Guerra Civil (Víctor Mora o Florenci Clavé) o la abordan con mucho cuidado (Hernández Palacios); sí la tocarán con más atrevimiento durante la Transición los autores “irresponsables”, jóvenes de la izquierda alternativa como Felipe Hernández Cava, Alfons Font y otros.

²⁴ Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 97.

Las “chicharras” del título nunca aparecen, son una metáfora de las “voces pasadas que no callan”.²⁵ Recuerdos inconexos de la infancia, evocados en los cartuchos de texto, contrapuestos a las imágenes del presente, calles y lugares del pueblo, que los despiertan [fig. 2]. Recuerdos del hambre, del cura que de niño le manoseaba y amenazaba con castigos divinos; de la mano paterna, la de un hombre “herido por y en la guerra” que le azotaba con una “correa movida por sus vencedores”.²⁶ Cuando al final el protagonista se marcha, en la radio de su coche suenan canciones que anuncian los nuevos tiempos. Si al llegar al pueblo sonaba “Blowin’ in the Wind” de Bob Dylan, al marcharse suena “España en marcha”, poema de Gabriel Celaya cantado por Paco Ibáñez. “¡A la calle, que ya es hora de pasearnos a cuerpo y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo!”²⁷

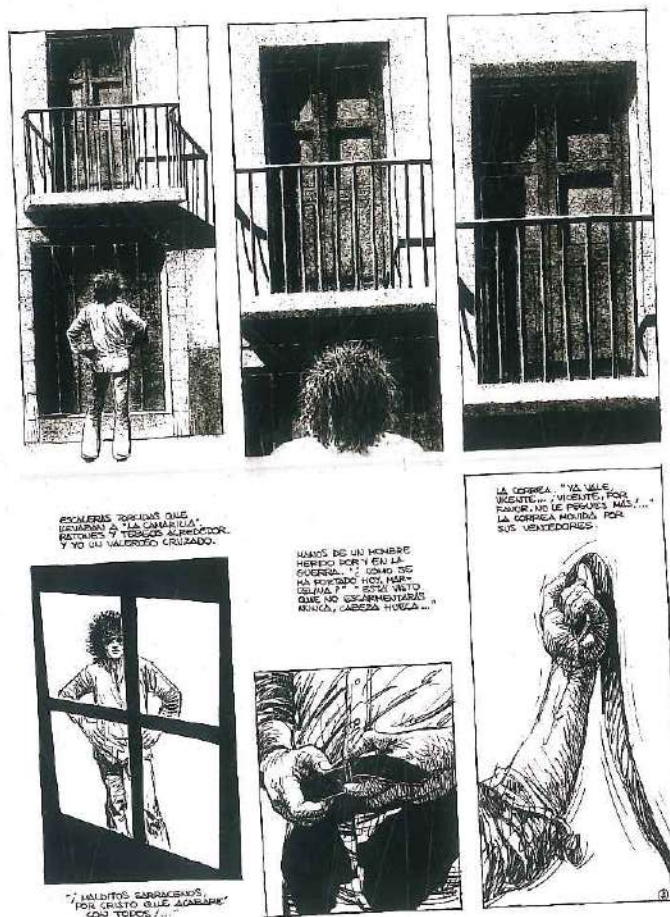


Fig. 2. Luis García, “Chicharras”, *Bang* nº 13, 1977, p. 55

²⁵ Juan Manuel Díaz de Guereñu, “‘Chicharras’. Visita breve al ayer”, *Tebeosfera*, 2005, <<https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/MartinEditor/Chicharras.htm>> [consultado el 14 de diciembre de 2020]

²⁶ Luis García y Felipe Hernández Cava, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ Gabriel Celaya, “España en marcha” (1955), citado en Luis García y Felipe Hernández Cava, *op. cit.*, p. 60.

El primer cómic de memoria sobre el franquismo de envergadura es la serie *Paracuellos* (desde 1976), de Carlos Giménez.²⁸ Es una obra pionera del cómic adulto y autobiográfico, de memoria histórica (el término aún no se había extendido) y traumática, de testimonio y denuncia. Una obra que, como indican Merino y Tullis, confronta en ciertos aspectos la historia institucional y aporta información “contradictoria” para ofrecer otras perspectivas.²⁹ Comenzó a publicarse muy al principio de la Transición, antes de la Constitución de 1978. Giménez, como Luis García, empezó su carrera en la historieta industrial para agencias, pero en los años setenta ambos, junto a otros compañeros de generación, desarrollaron una fuerte conciencia de autor como parte del llamado *boom* del cómic adulto español.³⁰ *Paracuellos* es un testimonio de la infancia de Giménez (Madrid, 1941) en los Hogares de Auxilio Social, organización asistencial inspirada en la *Winterhilfe* nazi creada por la Falange para acoger a hijos de progenitores enfermos, muertos, exiliados o en la cárcel.³¹ Estos “huérfanos de la Guerra Civil” fueron adoc-trinados en el nacionalcatolicismo y sometidos a instrucción paramilitar, sufriendo privaciones y maltratos sistemáticos de los que dan testimonio estas viñetas. Giménez vivió internado en cinco Hogares del Auxilio Social desde los cinco a los trece años; su padre había muerto al año de su nacimiento y su madre estaba hospitalizada por tuberculosis, una de las epidemias de la posguerra española. *Paracuellos* tiene mucho de memoria colectiva, pues se basa tanto en los recuerdos del autor como en anécdotas de sus compañeros de internado, grabadas en sesiones de grupo. Aunque el tema sea la vida en los Hogares del Auxilio franquista, la Guerra Civil está siempre presente en sordina: los padres de estos niños están muertos o ausentes a consecuencia de la guerra y la represión, y sus educadores son los vencedores, que los aleccionan en la ideología oficial de la nueva sociedad mediante golpes y castigos humillantes. En palabras de G. Quintana, un Hogar de Auxilio Social era “como un pequeño estado totalitario dentro de un estado totalitario”, “España a pequeña escala”.³² Cuando Giménez publicó la primera historietta —en la revista erótico-humorística *Muchas gracias*— el editor se mostró reticente: como cómic

²⁸ La serie ya ha tenido tres etapas en España. Una primera, con dos álbumes (1976-1981) y una segunda con cuatro álbumes más (1999-2003), los seis recopilados en Carlos Giménez, *Todo Paracuellos*, Barcelona, DeBolsillo, 2007. Y una tercera, con dos álbumes: Carlos Giménez, *Paracuellos 7. Los hombres del mañana*, Barcelona, Reservoir Books, 2016, y *Paracuellos 8. Las madres no tienen la culpa*, Barcelona, Reservoir Books, 2017. El autor ha anunciado que en 2022 se publicará el noveno y último álbum.

²⁹ Ana Merino y Brittany Tullis, *op. cit.*, p. 217.

³⁰ Vid. Gerardo Vilches (ed.), *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona, Diminuta, 2018. Antes de *Paracuellos*, Giménez ya había realizado *Hom* (1975), publicada en Italia e inédita en España hasta 1977, una alegoría política de ciencia ficción inspirada en Brian W. Aldiss que puede leerse en clave antitotalitaria y antifranquista. Simultáneamente, había empezado su crónica de la Transición *España Una, Grande y Libre* (1976-1977), realizada junto a Ivá para *El Pápus*, revista satírica que en 1977 fue objeto de un atentado de la extrema derecha, en el que murió el portero.

³¹ Vid. Ángela Cenarro, *Los niños del Auxilio Social*, Madrid, Espasa, 2009, pp. 18-25. El Hogar Batalla del Jarama, en *Paracuellos del Jarama* (Madrid), es uno en los que estuvo interno Carlos Giménez y el que da nombre a su serie de cómic.

³² Manuel G. Quintana, “Introducción”, en Carlos Giménez, *Paracuellos*, Barcelona, Amaika, 1977, p. 11.

resultaba inaudito y su tema, “muy deprimente”.³³ Seguramente era demasiado temprano para la memoria pública sobre los traumas del franquismo. Giménez continuó *Paracuellos* en otras publicaciones, y en Francia, gracias a Gotlib y Jacques Diament, en *Fluide Glacial*. Cuando retomó la serie en España para la revista *Comix Internacional* (*Paracuellos. Auxilio Social*, 1980-1981), es significativo que un colega profesional, Alfonso Font, tuviera que defenderla así ante los lectores:

Se le ha criticado a CARLOS GIMÉNEZ que realice un segundo álbum de los niños de AUXILIO SOCIAL. “PORQUE ES REITERATIVO” ¿Qué pensará —me pregunto— quien así habla de los más de 15 álbumes sobre BLUEBERRY, o de los no sé cuántos de ASTÉRIX, o de un CAPITÁN TRUENO, por ejemplo?³⁴

Es certera la contraposición con el cómic tradicional juvenil, basado en la repetición seriada de personajes y series de *ficción*. Lejos de las aventuras infantiles, *Paracuellos* era un cómic de memoria histórica sobre niños pero para adultos. Sus primeras historias son anécdotas de dos páginas debido a las restricciones de espacio, con escenarios mínimos que evitan el preciosismo porque aquellos Hogares eran “fcos”, según el autor,³⁵ y numerosas viñetas pequeñas (25 o 20 por página) para narrar con más matices. El diseño añade también un tono de *marcialidad implacable* [fig. 3]. Como sugiere De Bois, las connotaciones carcelarias y paramilitares de los Hogares se expresan en esas viñetas uniformes y simétricas, alineadas sin el menor espacio entre ellas,³⁶ separadas solo por líneas, como barrotes. Giménez dibuja a plumilla en blanco y negro, a veces con efectos de claroscuro. Su estilo de caricatura realista, muy expresivo y claramente *subjetivo* —entre sus dibujantes favoritos, Frank Robbins e Iranzo, maestros ambos en ese registro— ayuda al retrato emocional.

Daniel Ausente ha emparentado el “humanismo gráfico” de *Paracuellos* con el que desarrollaría Will Eisner al enarbolar el concepto de novela gráfica en *A Contract with God And Other Tenement Stories* (1978): dos autores que intentaban escapar del viejo oficio aprendido en la industria del cómic para contar historias personales recurriendo al “costumbrismo sentimental”.³⁷ Frente al humor comercial con que el tebeo de posguerra reflejó en presente la vida durante el franquismo, Giménez la aborda mediante una rememoración crítica y personal, en clave dramática, a veces tremendista, en un momento en que existían pocos cómics autobiográficos en todo el mundo. El historietista Josep Maria Beà, amigo de Giménez, recordaba así su impresión tras leer por primera vez *Paracuellos*:

³³ Según recuerda Carlos Giménez, entrevistado por David Muñoz y Antonio Trashorras, “Carlos Giménez”, *U. El hijo de Urich*, nº 9, 1998, p. 43. Giménez ha contado en diversas entrevistas que llegó a la revista con la primera historieta de *Paracuellos* casi a punto de entrar en imprenta, dando a entender que esa fue la razón de que se publicara, porque el contenido causó extrañeza.

³⁴ Alfonso Font, “Sumario”, *Comix Internacional*, nº 9, 1981, p. 5. Mayúsculas originales.

³⁵ En Muñoz y Trashorras, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ Pierre-Alain De Bois, *Carlos Giménez. De la denuncia a la transmisión de la memoria*, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2020, p. 53.

³⁷ Daniel Ausente, “La memoria gráfica y las sombras del pasado”, en Santiago García (ed.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata Naturae, 2013, p. 118.

[...] noté que tenía entre las manos un nuevo eslabón de la cadena del cómic. El milagro de la búsqueda en la personal introspección del autor se había cristalizado felizmente alcanzando unas cotas de expresión extraordinarias. Aquellas páginas saturadas de pequeñas viñetas que emitían temibles cuchilladas de emoción vivida, definían un antes y un después en la historia de nuestro oficio. [...] El cómic que conocíamos, el de siempre, denostado y utilizado perversamente por la cultura oficial, menospreciado por la intelectualidad imperante, conocido básicamente como vehículo transmisor de géneros infantiloides, se convertía de la noche a la mañana en una plataforma capaz de plantear contenidos de riguroso valor testimonial.³⁸



Fig. 3. Carlos Giménez, "La paliza. Paracuellos del Jarama 1949" (1976), en *Paracuellos* (tomo 1, Eds. Amaika, 1977, p. 30)

³⁸ Josep Maria Beà, "Paracuellos, la huella infinita", *CarlosGimenez.com*, 2001, <<https://www.carlogimenez.com/obra/paracuellos3.htm>> [consultado el 10 de enero de 2021].

Las primeras historietas de *Paracuellos* indican el año y el lugar para darles visos de documento.³⁹ También son historias “independientes”, porque no hay un desarrollo narrativo entre ellas ni un principio y fin claros.⁴⁰ Con el tiempo la serie desarrolló personajes recurrentes e historias más largas, girando “de testimonio de denuncia a memoria sentimental”,⁴¹ con cabida ocasional para el humor negro y un anticlericalismo cada vez más evidente. Gracias a su gran influencia posterior, *Paracuellos* ocupa hoy un lugar destacado como obra precursora del cómic adulto, testimonial y de memoria histórica.⁴²

Giménez amplió su memoria autobiográfica-colectiva sobre la posguerra en la serie *Barrio* (1977-2007),⁴³ un retrato del vecindario humilde en el que vivió durante su adolescencia tras salir de los Hogares franquistas, el madrileño barrio de Lavapiés, donde descubrirá la vida “real” y una conciencia adulta. El primer álbum es coetáneo al primero de *Paracuellos*, de hecho existe cierta unidad de estilo en dibujo y diseño. Articulado mediante historietas breves, *Barrio* parte de lo estrictamente personal para abrir el foco hacia el retrato coral de personajes y costumbres del Madrid de los cincuenta, donde son muy visibles las huellas de la guerra y la miseria de la autarquía en una sociedad de vencedores y vencidos. El tono es a veces caricaturesco, otras veces dramático, con aires de neorrealismo italiano. Así, “La chabola” cuenta cómo una familia pobre levanta en una sola noche una chabola para poder vivir en ella. La narración es de sumo virtuosismo, e incluye efectos de intenso claroscuro –bajo la luz de una linterna, una cita visual a *The Spirit* de Will Eisner⁴⁴– y comprensión narrativa mediante el contraste entre planos cortos y generales, con ocasionales viñetas-secuencia. Un diálogo del principio resume la corrupción cotidiana de la sociedad franquista, extendida a todos sus estratos: la familia protagonista ha sobornado al sereno, el vigilante nocturno, para que le dejen construir la chabola. La última página resume la arbitrariedad legal de la dictadura [fig. 4]. La ley prohibía construir sin autorización, pero al mismo tiempo permitía *no derribar* lo ya construido si tenía techo y había alguien habitándolo. Esta doble moral “pragmática” queda patente en la conversación final con la Guardia Civil, que alude a otro fenómeno social: la familia se ha mudado desde el pueblo, en busca de trabajo. La autoconstrucción de chabolas por gente humilde, mano de obra barata emigrada a grandes capitales como Madrid o Barcelona, fue una práctica habitual durante las grandes olas migratorias internas de los años cincuenta y sesenta.

³⁹ Carlos Giménez, “Introducción. Por si a alguien le interesa”, en Carlos Giménez, *Todo Paracuellos*, Barcelona, DeBolsillo, 2007, p. 16.

⁴⁰ Anne Magnussen, “Mara and Paracuellos. Interpretations of Spanish Politics from the Perspective of the Comics”, *Scandinavian Journal of Comic Art*, vol. 1, nº 1, primavera 2012, pp. 32-33.

⁴¹ Santiago García, *Cómics sensacionales*, Barcelona, Larousse, 2015, p. 104.

⁴² En Francia también goza de prestigio; en 2010 ganó el Prix Du Patrimoine en el Festival de Angoulême.

⁴³ *Barrio* comenzó a seriarse en la revista *El Pápus* en 1977, dando lugar a un álbum de 1978. Glénat lo reeditó en España en 2001 y después publicó tres álbumes nuevos entre 2005 y 2007. Los cuatro álbumes fueron recopilados en Carlos Giménez, *Todo Barrio*, Barcelona, DeBolsillo, 2011.

⁴⁴ Vid. “Showdown with the Octopus”, *The Spirit*, 24 de agosto de 1947. Reeditada en Will Eisner, *The Spirit Archives. Vol. 15*, Nueva York, DC Comics, 2005, pp. 60-66.

visos de docu-
narrativo entre
es recurrentes e
p, 41 con cabida
gracias a su gran
rsora del cómic

la serie *Barrio*
adolescencia tras
cubrirá la vida
acuellos, de he-
torietas breves,
al de personajes
s de la guerra y
es a veces cari-
chabola" cuenta
vivir en ella. La
ajo la luz de una
iva mediante el
Un diálogo del
a todos sus es-
ara que le dejen
ctadura [fig. 4].
o derribar lo ya
gmática" queda
eno social: la fa-
de chabolas por
rid o Barcelona,
años cincuenta

Todo Paracuellos,

the Perspective of
33.

stival de Angoulê-

e 1978. Glénat lo

Los cuatro álbu-

Will Eisner, *The*



Fig. 4. Carlos Giménez, "La chabola. 2ª parte", en *Barrio* (tomo 1, Eds. de la Torre, 1978, p. 23)

Otra historieta de *Barrio*, "Bernardo", recrea la represión política y "une la violencia del presente franquista con el recuerdo traumático de *Paracuellos*".⁴⁵ El joven protagonista, trasunto del autor, es testigo de la detención y tortura de un amigo adulto, Bernardo. Detenido y fichado por la policía franquista debido a su relación con un grupo de disidentes políticos, Bernardo vuelve a ser detenido sin razón y sometido a una paliza en la comisaría para que confiese información que no tiene [fig. 5]. Giménez elige una representación *indirecta*: mantiene el punto de vista del joven testigo, presente en la comisaría, con el mismo plano durante varias viñetas, la puerta cerrada mientras la policía le tortura y se oyen los golpes (onomatopeyas). De este modo, obliga al lector a *imaginar* el sufrimiento de la víctima. Y del testigo, el propio Giménez, apenas un adolescente que termina la historia traumatizado, llorando mientras recuerda su estancia en los Hogares falangistas de *Paracuellos*. Seis viñetas del pasado en las que, sin embargo, los diálogos corresponden al presente: las frases de los policías que han golpeado a Bernardo. De este modo se relaciona la vida de barrio franquista con los muros del Auxilio Social, como si "España entera fuera un internado".⁴⁶

Este *pudor visual* de la "violencia a puerta cerrada" puede ser más efectivo en términos de rememoración que la representación *directa* del hecho traumático. Es una estrategia parecida a la de Tito (Tiburcio de la Llave, 1957, Valdeverdeja), historietista residente en Francia tras emigrar con su familia en los sesenta. En el cuarto álbum de su serie *Soledad, La mémoire blessée* (1987), Tito reconstruye sucesos de la Guerra Civil en su pueblo español natal (Soledad, nombre ficticio de Valdeverdeja) a través de testimonios y un "realismo poético" que "cuenta sin juzgar, con empatía", y "recela de lo espectacular".⁴⁷ En efecto, Tito prefiere representar el gesto revelador y el "silencio"⁴⁸ antes que la violencia directa. Una mujer del pueblo es conducida por soldados franquistas para ser fusilada, pero ella no entiende por qué [fig. 6]. Ha sido denunciada como "roja" por un vecino. Frente al pelotón, les pide que cuando esté muerta en el suelo sean tan amables de colocarle bien el vestido para que le cubra sus rodillas, un detalle que sugiere la moral de la época y los roles de género. El fusilamiento, sin embargo, no se muestra. Solo vemos la tapia exterior del lugar, con onomatopeyas de disparos.⁴⁹ Su estilo de línea clara subraya la crudeza del discurso.⁵⁰

⁴⁵ Néstor Bórquez, "Historias y viñetas, una versión del pasado traumático: Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina", *Olivar*, vol. 14, n° 20, 2013, p. 132. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6614/pr.6614.pdf> [consultado el 15 de enero de 2021].

⁴⁶ Pierre-Alain De Bois, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁷ Viviane Alary, "Postfacio: De la utilidad de la historieta para indagar en la memoria de la Guerra Civil", en Viviane Alary y Michel Matly (eds.), *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares* León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León/Eolas Ediciones, 2020, p. 359.

⁴⁸ Michel Matly, *El cómic sobre la guerra civil. op. cit.*, p. 199.

⁴⁹ Tito, *Soledad*, Tome 4, *La mémoire blessée*, París, Glénat, 1987, p. 12.

⁵⁰ Michel Matly, *op. cit.*, p. 201.



Fig. 6. Tito, Soledad, *La mémoire blessée* (1987) (tomo 4, Casterman, 2000, p. 12)

Solidaridad e imaginación comprensiva

Para conocer y recordar hay que *imaginar*. “Comprender significa comprender con la imaginación”.⁵¹ Y la solidaridad humana es creada, según Rorty, no por la investigación sino por la imaginación, “la capacidad imaginativa de ver a extraños como compañeros que sufren”.⁵² Por tanto, los modos de representación más simbólicos parecen más adecuados para activar la *imaginación comprensiva*.

La vía gráfica abierta por *Maus*, simbólica y alusiva, es la dominante en otra memoria traumática sobre la Guerra Civil, *Un largo silencio* (1997),⁵³ una singular novela gráfica constituida por el testimonio de Francisco Gallardo Sarmiento (1909-1997) ilustrado por su hijo, Miguel Gallardo (Lérida, 1955). Ya el prólogo revela síntomas presentes en muchos testimonios traumáticos: el *imperativo de contarlo*,⁵⁴ la falta de seguridad personal en los años de “silencio”, que impidieron exponer el trauma en público; la memoria autobiográfica que aspira a ser *compartida* con perspectiva transgeneracional;⁵⁵ la *repetición y fragmentación*,⁵⁶ “repetir una y otra vez la misma historia”,⁵⁷ porque el trauma tiende a repetirse compulsivamente mediante su narración, que imita la forma incoherente en que se experimentó para intentar comprenderlo tardíamente: estar traumatizado es estar poseído por una imagen o evento.⁵⁸

El testimonio en primera persona de Francisco Gallardo se reproduce como texto literario con tipografía de máquina de escribir. El tono es desapasionado, crítico a veces también con el bando republicano, fruto de la reflexión durante los largos años de “silencio”. El hijo del superviviente, Miguel Gallardo, interviene añadiendo junto al texto bocetos y ocasionales historietas breves con un estilo visual de “economía sígnica”,⁵⁹ esquemático y conceptual, en ocasiones con metáforas visuales. A estas alturas es un ilustrador reconocido y un historietista consagrado por su carrera en el *comix underground* barcelonés de los setenta y en la revista *El Víbora* de los

⁵¹ Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada, 2011, p. 179.

⁵² “Human solidarity [...] It is to be achieved not by inquiry but by imagination, the imaginative ability to see strange people as fellow sufferers”. Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 16. Traducción propia.

⁵³ Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Ángel Gallardo, *Un largo silencio*, Alicante, De Ponent, 1997. Las primeras páginas habían aparecido en 1995 en la revista *Nosotros Somos Los Muertos*, nº 1, 1995.

⁵⁴ “The imperative to tell [...] and thus to come to know one’s story [...] in order to be able to live one’s life”. Dori Laub, “An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival”, en Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York/Londres, Routledge, 1992, p. 78.

⁵⁵ Xavier Dapena, “‘Shadows Have No Voice’: Democratic Memory In Felipe Hernández Cava and Federico Del Barrio’s *El Artefacto Perverso* (1996) and Francisco and Miguel Gallardo’s *Un Largo Silencio* (1997)”, en Samuel Amago y Matthew J. Marr (eds.), *Consequential Art: Comics Culture in Contemporary Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2019, p. 102.

⁵⁶ Sarah D. Harris, *op. cit.*, p. 6107.

⁵⁷ Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Ángel Gallardo, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁸ Cathy Caruth, “Introduction”, en Cathy Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 4-5.

⁵⁹ Xavier Dapena, “‘Shadows Have No Voice’”, *op. cit.*, p. 101.



ochenta; ya había aludido al franquismo en cómics previos, aunque en clave satírica.⁶⁰ Sus historietas en *Un largo silencio* suponen un diálogo implícito entre dos voces: aunque relatan hechos contados por el padre, el desglose en viñetas y el dibujo superponen un tono diferente. La materialidad del libro en su edición original añadía carga semántica al paratexto: el diseño y encuadernación emulaba un cuaderno de la posguerra, haciéndolo parecer un artefacto de ese pasado,⁶¹ y la inclusión de fotografías y otros documentos personales sellaban el pacto autobiográfico de verdad.⁶²

La posmemoria como identidad colectiva

Un largo silencio, como *Maus*, está realizado por la generación posterior a la que vivió el trauma, que ha crecido bajo los recuerdos traumáticos de sus progenitores. Y busca transmitir esa memoria. Es lo que Hirsch denomina *postmemoria*,⁶³ un espacio para el recuerdo intersubjetivo y transgeneracional vinculado al trauma cultural o colectivo, en el que se produce una identificación con la víctima o el testigo del trauma, siempre modulada por la distancia insalvable entre este último y quien nació después.⁶⁴

En *Un largo silencio* hay un recuento de horrores de la Guerra Civil, los fusilamientos de prisioneros en ambos bandos, las penurias en los campos de refugiados en Francia y la humillante reintegración del vencido en la sociedad franquista. Seguramente la escena más desgarradora del libro ocurre en ese momento [fig. 7]. Francisco Gallardo, de regreso a España y represaliado como oficial republicano, ha salido de la cárcel. Para reinsertarse en la vida civil busca la ayuda de un teniente a quien, durante la contienda, libró de ir a una muerte segura tras una petición desesperada de su esposa. Esta le recibe en una casa de un "barrio bueno de Barcelona"; el matrimonio está bien situado y ella le da a entender que ahora eligen sus amistades "con cuidado". Mientras regresa abatido a la calle, Francisco comprende que su nueva clase social "era la de los fantasmas y las sombras y con ellos volví".⁶⁵

⁶⁰ Miguel Gallardo y Juan Mediavilla, *Buitre Buitaker*, Barcelona, La Cúpula/otros editores, 1979-1985; Miguel Gallardo y Juan Mediavilla, *Yonquis del espacio*, Barcelona, La Cúpula, 1989; Miguel Gallardo e Ignacio Vidal-Folch, "Roberto España y Manolín: La boda de la infanta", *Héroes modernos*, Barcelona, Glénat, 1998, s/p.

⁶¹ Evelyn Hafter, "Representaciones del pasado en una novela gráfica sobre la guerra civil española: Memorias en conflicto en *Un largo silencio*, de Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Ángel Gallardo", en *Viñetas Serias: Primer Congreso Internacional de Historietas*, 2010. <<http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/mesas.html>>. [consultado el 12 de octubre de 2016].

⁶² Benoît Mitaine, "Memorias dibujadas: la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de *Un largo silencio*", en Georges Tyras y Juan Vila (eds.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012, p. 158.

⁶³ Marianne Hirsch, "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory", *Discourse* vol. 15, nº 2, Special Issue: The emotions, Gender and the Politics of Subjectivity (Winter 1992-93), p. 8.

⁶⁴ Marianne Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, nº 1, 2001, p. 10.

⁶⁵ Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Ángel Gallardo, *op. cit.*, p. 37.

de satírica.⁶⁰ Sus
aunque relatan
tono diferente.
texto: el diseño y
artefacto de ese
pacto autobio-

la que vivió el
busca transmitir
uerdo intersub-
se produce una
distancia insal-

amientos de pri-
y la humillante
más desgarradora
ña y represaliado
il busca la ayuda
ras una petición
Barcelona"; el ma-
s "con cuidado".
cial "era la de los

tores, 1979-1985;
Miguel Gallardo e
dernos, Barcelona,

ivil española: Me-
ngel Gallardo", en
as-sueltas.com.ar/

franquismo en el
memoria y testimonio.
158.

arse vol. 15, nº 2,
p. 8.

memory", The Yale



Fig. 7. Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Ángel Gallardo, *Un largo silencio* (Edicions de Ponent, 1997, p. 37)

La viñeta entronca con el tema principal de *El artefacto perverso* (1994-1996),⁶⁶ de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, obra que tres años antes abordaba la posguerra franquista desde la “ficción política activista”⁶⁷ de corte realista. Su tema principal es cómo los vencidos logran sobrevivir ocultando su memoria —su identidad previa— para integrarse en la nueva sociedad de los vencedores. El tono es refinado y literario, no es un testimonio “franco” como el de Francisco Gallardo, pero es igualmente crítico, reflexivo, no complaciente con el bando propio. Del Barrio dibuja con tres estilos de diversos grados de simbolismo: para el tenebroso presente de posguerra, un blanco y negro en la tradición del realismo expresionista de Alberto Breccia, aunque con algunos personajes animalizados (años antes del *noir* antropomórfico de *Blacksad*) que sugieren su embrutecimiento por la dictadura. Dentro de ese marco narrativo principal, se representa a su vez una metaficción con el estilo de la historieta que está dibujando el protagonista, Enrique Montero, un exmaestro represaliado que intenta ganarse la vida dibujando tebeos de aventuras al estilo de *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941-1976), popular tebeo de posguerra.⁶⁸ El protagonista filtra en esta historieta metaficcional sus miedos y frustraciones (hay una máquina que borra la memoria), entre los ideales republicanos y el deseo de que su pasado “rojo” sea olvidado; su lucha interna estriba entre “la ética de la resistencia y la ética de la supervivencia”.⁶⁹ En la escena culminante, los estilos de dibujo se entremezclan poniendo la representación en crisis, en paralelo a la del protagonista [fig. 8]. Esta polifonía visual se completa con un tercer marco temporal con su propio estilo gráfico, más pictórico, para representar los recuerdos sobre la Guerra Civil y los campos de refugiados franceses. La obra respondía a las inquietudes temáticas previas de sus autores: Cava (Madrid, 1953) había sido uno de los primeros historietistas en trabajar la memoria histórica española, dentro del colectivo El Cubri a partir de los setenta y después como guionista prolífico y director de revistas de cómic (*Madrid, Medios revueltos*). Del Barrio (Madrid, 1957) ya había colaborado con Cava, destacando *Las memorias de Amorós* (1987-1993), un folletín *noir* con mucho de “novela histórica” ambientado en el Madrid previo a la Guerra Civil.

Como indica Dapena, *El artefacto perverso* y *Un largo silencio* retratan personajes que sirven para la enunciación colectiva de narraciones marginalizadas y problematizan en el presente la transferencia de la memoria transgeneracional, con ánimo no de persuasión política sino de compartir la *dimensión humana* implícita en las experiencias narradas.⁷⁰ Ambas obras pasaron bastante desapercibidas en los noventa, lo que sugiere de nuevo la falta de un contexto propicio.

⁶⁶ Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, *El artefacto perverso*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1996. La obra se había publicado seriada en 1994 en la revista *Top Comics* antes de recopilarse en álbum en 1996. Existe nueva edición en libro: Barcelona, ECC, 2015.

⁶⁷ Xavier Dapena, “Shadows Have No Voice”, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁸ Enrique Montero es un trasunto de su dibujante real, Eduardo Vañó, que fue soldado republicano. Uno de sus principales guionistas en *Roberto Alcázar y Pedrín*, José Jordán Jóver, fue comandante republicano represaliado y escribió guiones desde la cárcel franquista. *Vid.* Manuel Muñoz, “Entrevista: Eduardo Vañó”, *El País*, 30/03/1984. <https://elpais.com/diario/1984/03/30/ultima/449445609_850215.html> [consultado el 12 de febrero de 2021].

⁶⁹ Manuel Vázquez Montalbán, “La memoria, esa novela”, en Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, *op. cit.*

⁷⁰ Xavier Dapena, “Shadows Have No Voice”, *op. cit.*, p. 102.

96),⁶⁶ de Felipe guerra franquista como los vencidos en la nueva "franco" como te con el bando para el tenebroso nista de Alberto ropomórfico de marco narrativo ue está dibujando ganarse la vida), popular tebeo s y frustraciones deseo de que su ncia y la ética de lan poniendo la a visual se com- para representar a respondía a las o uno de los pri- ctivo El Cubri a cómic (*Madrid*, destacando *Las ica*" ambientado

onajes que sirven en el presente la política sino de as obras pasaron ntexto propicio.

aneta DeAgostini, copilarse en álbum

dad republicano. mandante republi- Entrevista: Eduar- 9445609_850215.

ava y Federico del



Fig. 8. Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, *El artefacto perverso* (edición en álbum recopilatorio de Planeta DeAgostini, 1996, s/p)

Tras el *boom* memorial sobre la Guerra Civil que trajo la democracia, a lo largo de los ochenta había decaído el interés por el tema.⁷¹ También son novelas gráficas adelantadas, por decirlo así, a la *era de la novela gráfica*. En los noventa la industria autóctona de cómic se había desplomado⁷² y el nuevo modelo de novela gráfica no se consolida en España hasta finales de los años 2000, en el circuito de librerías generalistas. Ambas son obras “aisladas”, publicadas en un momento de “transición” respecto al debate nacional sobre memoria histórica, y pioneras de las novelas gráficas que llegarán desde la segunda mitad de los 2000, lo que Anne Magnussen ha denominado los cómics de “nueva memoria española”.⁷³

En la estela de *El artefacto perverso* podemos situar a *Cuerda de presas* (2005),⁷⁴ del guionista Jorge García (Salamanca, 1975) y el dibujante Fidel Martínez (Sevilla, 1979). El cómic recrea la vida de presas políticas durante el primer franquismo con una representación de influencia expresionista, inspirada por historietistas como Cava y Del Barrio, Alberto Breccia, José Muñoz o Santiago Sequeiros. García es, de hecho, un declarado admirador de Cava, quien firma el prólogo. La temática de *Cuerda de presas* puede inscribirse en una tradición reciente de relatos sobre la vida de las mujeres en las cárceles franquistas, con ecos de *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, como indican Hafter o Touton.⁷⁵ Estructurado mediante historias breves, algunas recurren al testimonio en primera persona –un conjunto “de ‘huellas’ de subjetividad marginales” alejadas de todo relato oficial⁷⁶–, y todas a un estilo visual muy simbólico. Las formas geométricas evocan la cosificación y deshumanización, “la opresión, la asfixia”.⁷⁷ Hay varios aspectos llamativos: las tácticas crueles para manejar a las prisioneras, similares a las de

⁷¹ Desinterés por el pasado violento español que Labanyi sitúa en la estela de las campañas públicas del gobierno socialista de Felipe González (1982-1996) para promocionar a España como una democracia dinámica y “ultramoderna” (Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 94). El declive del PSOE de Felipe González condujo a perder las Elecciones Generales de 1996, tras un largo período de desgaste con sucesivos escándalos (GAL y diversos casos de corrupción). En 1996 comenzó el gobierno del Partido Popular bajo la presidencia de corte neoliberal de José María Aznar (1996-2004). Entre finales de los noventa y primeros años 2000 comenzó el nuevo auge de memoria histórica sobre la Guerra Civil y la represión franquista (Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 95).

⁷² Tras la quiebra en 1982 de la última gran editorial del tebeo comercial español, Editorial Bruguera, y el cierre entre mediados de los ochenta y primeros noventa de decenas de revistas de cómics nacidas en la Transición (*Totem, Comix Internacional, Cairo, 1984/Zona 84* y muchas otras). Vid. Antonio Altarriba, *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 310-327.

⁷³ Anne Magnussen, “The New Spanish Memory Comics: The Example of *Cuerda de presas*”, *European Comic Art*, vol. 7 nº 1, 2014, pp. 56-84. <doi.org/10.3167/eca.2014.070104> [consultado el 14 de febrero de 2021].

⁷⁴ Jorge García y Fidel Martínez, *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005 (existe nueva edición de 2017).

⁷⁵ Lea Hafter, “Representaciones de la infancia en *Cuerda de presas*: trazos de identidad”, *Kamchatka* nº 3, mayo 2014, p. 99; Isabelle Touton, “La bande dessinée de témoignage en Espagne. De l’enfermement traumatique à la construction de l’événement”, en Dominique Breton y Elvire Gomez-Vidal Bernard (dirs.), *Clôtures et Mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*, Burdeos, PUB, 2011, p. 410.

⁷⁶ Xavier Dapena, “‘Nobody Expects The Spanish Revolution’: memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 40, nº 1, otoño 2015, p. 95.

⁷⁷ Isabelle Touton, *op. cit.*, p. 410.

los nazis; su transporte recurrente en vagones de ganado [fig. 9]; el hambre y la violencia sexual como armas de represión. Junto al aparato represor franquista, la amistad y solidaridad entre las presas es otro gran tema de un libro que intenta reparar una deuda histórica. Es un cómic adelantado a la cuarta ola feminista, pues se publicó años antes de que la conciencia de género y la memoria histórica de las mujeres llegara al *mainstream* del debate público (fue reeditado en 2017).

ES VECLA, JULIO DE 1942. PRECINTADAS EN EL VAGÓN VIAJAMOS MUCHAS MUJERES Y ALGÚN NIÑO.



Fig. 9. Jorge García y Fidel Martínez, *Cuerda de presas* (Astiberri, 2005, p. 48)

Según el guionista Jorge García, *Cuerda de presas* se documentó a partir del libro del historiador Ricard Vinyes *Irredentas* (2002), y fue concebido durante el segundo gobierno Aznar (2000-2004) en oposición a un “pasado dulcificado” por el revisionismo de derechas.⁷⁸ De hecho, el resurgir del debate nacional sobre el franquismo se había iniciado en torno al cambio

⁷⁸ Entrevistado en Manuel Barrero, “*Cuerda de presas: La exigencia de la memoria. Libertad para recordar*”, *Tebeosfera*, 2005. <<https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/GarciayMartinez/Jorge.htm>> [consultado el 12 de febrero de 2021].

de siglo. A partir de la primera década del siglo XXI se abordará frontalmente la discusión sobre la retirada de símbolos franquistas, la represión y sus fosas comunes, gracias a las actividades de colectivos civiles como la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica, creada en 2000, y a diversas iniciativas parlamentarias que conducirán, ya bajo el gobierno socialista de Zapatero (2004-2011), a la aprobación en 2007 de la controvertida Ley de Memoria Histórica.⁷⁹ Pocos meses antes se había publicado *Todo Paracuellos*, recopilación de los seis primeros álbumes de la serie de Giménez. En los años 2000 también se hace patente el desacuerdo nacional en torno a la Guerra Civil, con el éxito popular de libros revisionistas desde posiciones de la derecha.⁸⁰ El consenso de la Transición, que llevó a una memoria oficial reconciliatoria de los dos bandos en la que “todos tuvimos la culpa”,⁸¹ parece roto. Desde entonces se libra abiertamente una “batalla por la memoria” para establecer el relato dominante sobre la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo.

En este contexto se publica otra obra postmemorial, *El arte de volar* (2009),⁸² de Antonio Altarriba y Kim, que tiene puntos en común con *Un largo silencio* (1997). Ambas están basadas en la memoria oral y escrita de los padres de los autores, relatada repetidamente a sus hijos. A diferencia de *Un largo silencio*, *El arte de volar* llegó en un momento más propicio: en 2009 ya existía un mercado español de novela gráfica, afianzado tras el éxito popular de *Arrugas* (2007), de Paco Roca, y *María y yo* (2007), de Miguel Gallardo.⁸³ Se había instaurado desde 2007 un Premio Nacional del Cómic otorgado anualmente por el Ministerio de Cultura, que de hecho ganará *El arte de volar* en 2010, obra traducida luego a numerosas lenguas.

Partiendo de 250 cuartillas escritas y relatos orales del padre de Altarriba en torno a sus recuerdos, *El arte de volar* combina testimonio, biografía, memoria histórica y autoficción en un relato sobre la derrota de los ideales republicanos y de la generación que perdió la Guerra Civil. Narra la vida de Antonio Altarriba Lope (1910-2001), un campesino pobre que abrazó los ideales del anarquismo y, cuando estalló la contienda, huyó desde el frente sublevado para combatir en el bando republicano. Tras la guerra llevó una vida truncada por el exilio francés y un humillante retorno a España en 1949; en 2001, después de largas depresiones, se suicidó en un asilo de ancianos. *El arte de volar* es también una memoria familiar en la que el hijo, el guionista Altarriba (Zaragoza, 1952), asume literalmente la voz y las convicciones del padre mediante cartuchos de monólogo interior. *El arte de volar* parte así de un doble trauma: el original

⁷⁹ Así apodada. Nombre oficial: Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura, BOE nº 310, 27 diciembre 2007, pp. 53410-53416. <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-22296>> [consultado el 15 de enero de 2021].

⁸⁰ Libros de divulgación histórica muy vendidos y promocionados, de autores como Pío Moa o César Vidal, criticados por historiadores académicos por su escaso rigor y su incorporación acrítica de la historiografía franquista de posguerra. Esta ola revisionista emergió durante el segundo gobierno del PP de Aznar (2000-2004) y aumentó durante la oposición al gobierno del PSOE de Zapatero (2004-2011). Vid. Michel Matly, *op. cit.*, p. 159; Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 96.

⁸¹ Paloma Aguilar Fernández, *op. cit.*, p. 26.

⁸² Antonio Altarriba y Kim, *El arte de volar*, Alicante, De Ponent, 2009.

⁸³ Significativamente, *Un largo silencio* se reeditó en 2012, con una edición mejor recibida que incluyó nuevas páginas de cómic y documentación adicional.

del progenitor, y el secundario del hijo que, atormentado por no haber podido evitar su suicidio, escribe el cómic como catarsis. El dibujo de Kim (Barcelona, 1941), autor popular por *Martínez el Facha* (desde 1977), una serie satírica sobre franquistas trasnochados en la democracia, elude el ilusionismo realista y adopta en ocasiones un lenguaje simbólico [fig. 10]. Su registro caricatural, más realista de lo habitual, entronca con el *comix underground* de los setenta, la década en la que comenzó como historietista, pero también remite implícitamente a tebeos comerciales de posguerra, como *El cachorro* (1951-1960) de Iranzo.⁸⁴

Kim en solitario quiso después contar su historia como joven emigrante en Alemania, adonde se marchó en 1963 buscando nuevos horizontes fuera de la España gris del franquismo. *Nieve en los bolsillos* (2018)⁸⁵ es una novela gráfica de formación que testimonia la toma de conciencia política del joven Kim al conocer las miserias de las que huían otros emigrantes españoles, exiliados sociales del franquismo [fig. 11]. Un desertor del ejército, una joven que huía de los abusos de su padre, un homosexual al que la policía franquista pegó una brutal paliza y amenazó con aplicarle la Ley de Vagos y Maleantes para enviarle a la cárcel, etc. *Nieve en los bolsillos* es, pues, una memoria sobre los emigrantes españoles en la Europa de los sesenta, pero también de esa España franquista de la que venían, "presencia de una ausencia".⁸⁶



Fig. 10. Antonio Altarriba y Kim, *El arte de volar* (De Ponent, 2009, p. 95)

⁸⁴ Santiago García, *Cómics sensacionales*, op. cit., p. 224.

⁸⁵ Kim, *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963*, Barcelona, Norma, 2018.

⁸⁶ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, trad. Noni Benegas, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 24.

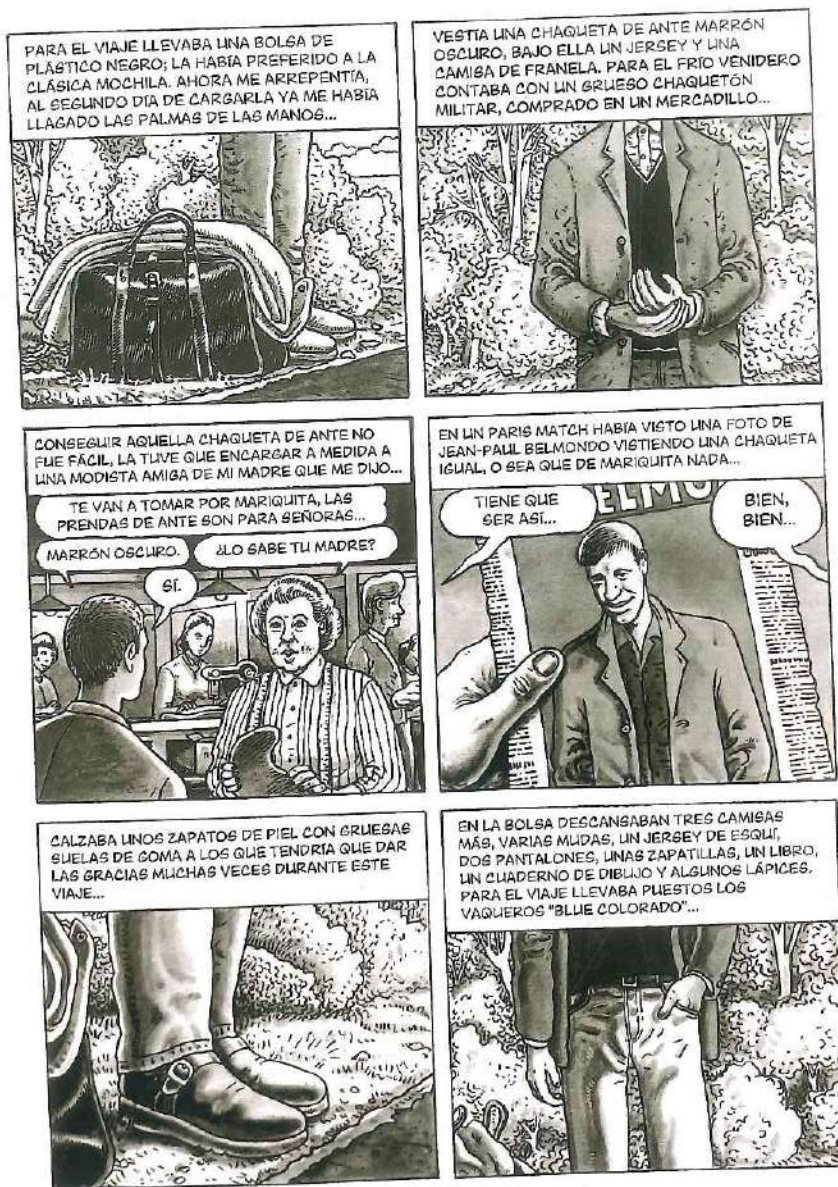


Fig. 11. Kim, *Nieve en los bolsillos*. Alemania 1963 (Norma, 2018, p. 11)

Mujeres en el franquismo

Antonio Altarriba amplió su memoria familiar, de nuevo con dibujos de Kim, en *El ala rota* (2016),⁸⁷ una biografía de su madre que recorre casi todo el siglo XX español. La obra había

⁸⁷ Antonio Altarriba y Kim, *El ala rota*, Barcelona, Norma, 2016.

sido concebida en 2011, durante una entrevista en Francia sobre *El arte de volar*: una periodista le preguntó a Altarriba por su madre, debido a su papel tan secundario en la obra. El autor se percató de esa invisibilidad, y para repararla escribió *El ala rota*. Es significativo que esta biografía de Petra Ordóñez (1918-1998) se estructure en capítulos titulados con el nombre de los *hombres* que marcaron la vida de ella: su padre Damián, maltratador y alcohólico; el general franquista Juan Bautista Sánchez, del que fue criada (un disidente del régimen, monárquico y proclive a la reconciliación nacional, que quizá fue eliminado por orden de Franco); su marido Antonio, padre de Altarriba; Emilio, un novio que tuvo Petra en el asilo de ancianos. La estructura del libro resume una vida infeliz marcada por la autoridad patriarcal y la moral puritana del nacionalcatolicismo. El título, *El ala rota*, es metafórico pero también literal: la madre de Petra murió en el parto y su padre, enloquecido, intentó matar a la hija recién nacida; se lo impidieron, pero su brazo quedó lisiado [fig. 12]. Lo asombroso es que Petra consiguió disimularlo toda su vida, incluso a su marido y a su hijo, una *invisibilidad* que resume el tema principal del libro.

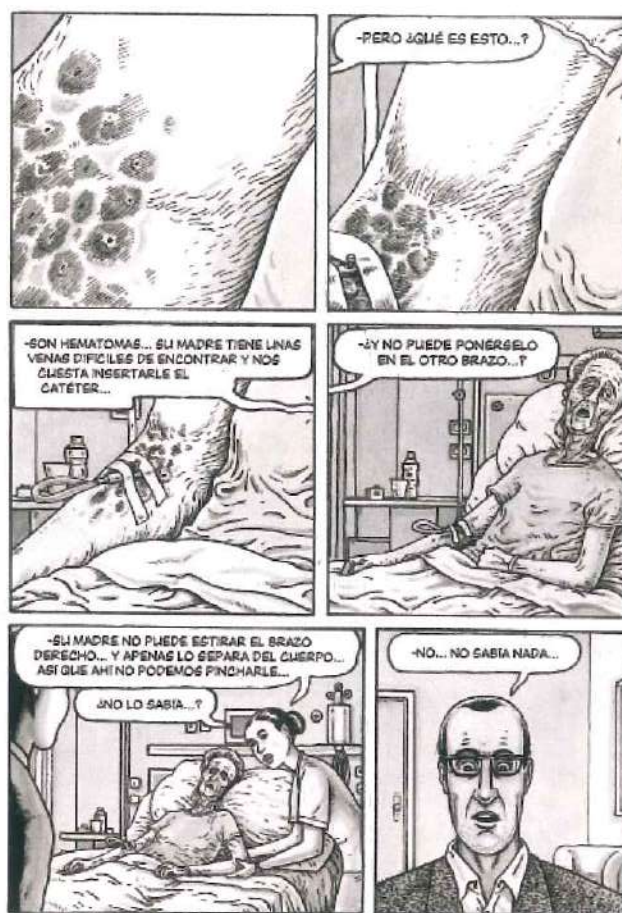


Fig. 12. Antonio Altarriba y Kim, *El ala rota* (Norma, 2016, p. 5)

Kim, en *El ala rota*
ol. La obra había

Otro cómic de carácter postmemorial, *Estamos todas bien* (2017),⁸⁸ de Ana Penyas, ganó en 2018 el Premio Nacional del Cómic. Concebido antes que *El ala rota*, tienen en común la intención de dar voz a las mujeres sometidas por los roles de género de la sociedad franquista, en este caso las dos abuelas de la autora. Ambas vivieron la dictadura, y la estrategia de Penyas (Valencia, 1987) es partir de la experiencia individual para terminar en lo colectivo, todas esas mujeres que han sido *secundarias* en las vidas de otros. Como indica Sara Rodríguez, aquí hay un “componente de oralidad femenina y de reconstrucción de la historia reciente española a través de la voz de dos mujeres que no están en absoluto acostumbradas a tener espacios donde expresar sus puntos de vista”.⁸⁹ Penyas, con parientes que militaron en partidos comunistas clandestinos durante el franquismo, ha sido activista del movimiento 15-M y en lo gráfico se inspira en referentes como George Grosz o Jorge González. Hay alternancia entre la España presente y la franquista [fig. 13] con modos de representación de alto simbolismo, pues Penyas combina recursos propios del *collage* y la ilustración para articular esta memoria histórica con perspectiva feminista.

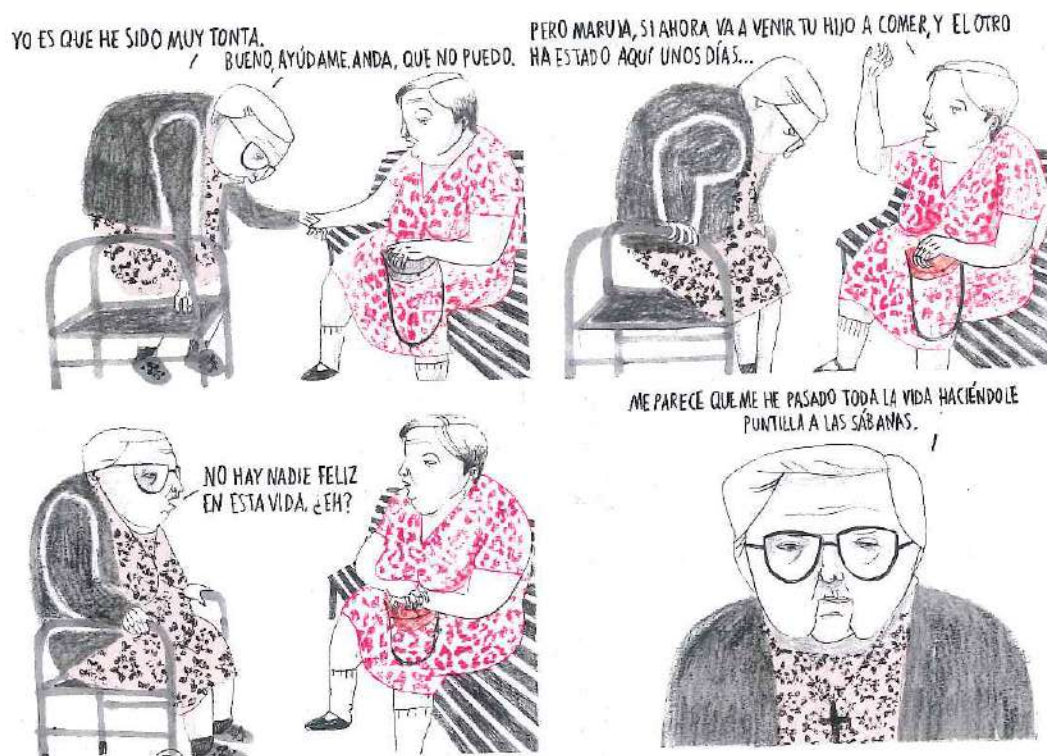


Fig. 13. Ana Penyas, *Estamos todas bien* (Salamandra Graphic, 2017, s/p.)

⁸⁸ Ana Penyas, *Estamos todas bien*, Barcelona, Salamandra Graphic, 2017.

⁸⁹ Sara Rodríguez Gallardo, *La construcción de la(s) subjetividad(es) en la autonovela familiar contemporánea: escritura, memoria y cuerpo en la literatura en español*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2020, p. 169, <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/31168/rodriguez_construccion_tesis_2020.pdf?sequence=1> [consultado el 12 de febrero de 2021].

Penyas, ganó en común la intención franquista, en este Penyas (Valencia, esas mujeres que y un "componen- través de la voz de presar sus puntos astinos durante el n referentes como la franquista [fig. cursos propios del nista.



familiar contempo- sidad Carlos III de odriiguez_construc-

Lamia (2016),⁹⁰ de Rayco Pulido (Telde, 1978), Premio Nacional del Cómic 2017, se publicó el mismo año que *El ala rota*. No parece coincidencia y sí giro cultural tras la conciencia pública que ha traído la cuarta ola feminista. *Lamia* también habla del papel subordinado e "invisible" que reserva a las mujeres una sociedad religiosa tradicional, especialmente una autocrática como la franquista. A diferencia de *El ala rota*, memoria familiar de tratamiento realista y biográfico, *Lamia* aborda el tema desde la farsa y la ficción de género, un *noir* duro en la onda de Jim Thompson. La protagonista, Laia, es una huérfana de 32 años que lucha por salir adelante en la Barcelona de 1943 mientras un asesino "anda suelto". Tal como la sociedad espera de ella, ha conseguido "marido" y "quedarse embarazada", mientras en las radios suena un trasunto de *El consultorio de Elena Francis* [fig. 14]. El retrato de la España franquista es simbólico y a veces caricaturesco; el dibujo, conceptual y sintético, parece un cruce entre Chester Gould y Frank Miller con el cómic reciente de vanguardia. Otro referente para Pulido es *Las memorias de Amorós*, de Cava y Del Barrio.

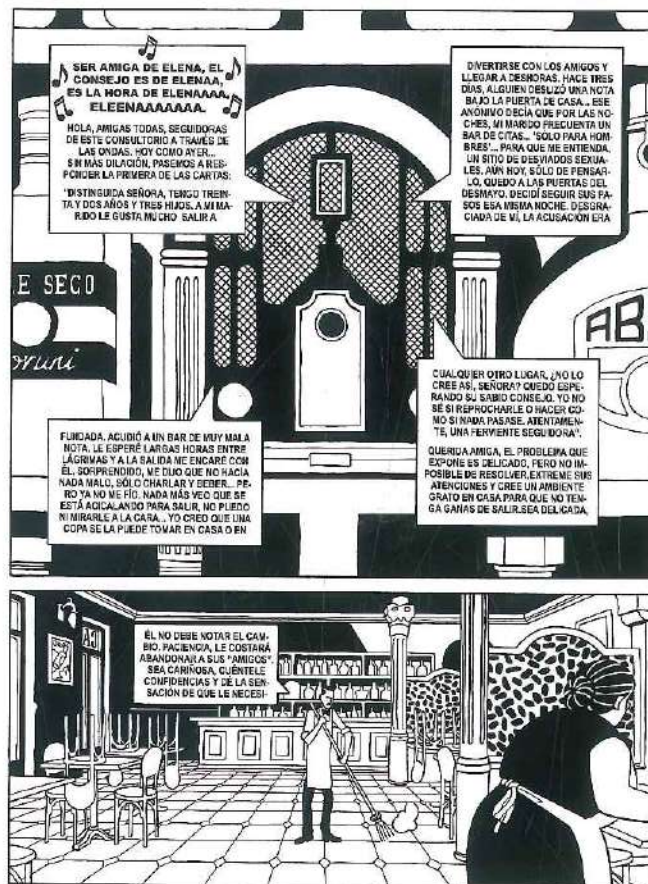


Fig. 14. Rayco Pulido, *Lamia* (Astiberri, 2016 p. 3)

⁹⁰ Rayco Pulido, *Lamia*, Bilbao, Astiberri, 2016.

La alusión en *Lamia* al programa radiofónico *El consultorio de Elena Francis* conecta con el mundo real franquista en el que vivieron las abuelas de Ana Penyas. Emitido en España entre 1947 y 1984 y dirigido principalmente al público femenino, el programa se basaba en las cartas de oyentes a una supuesta experta, "Elena Francis" (personaje ficticio cuyo apellido anunciaba una marca de cosméticos), que respondía a consultas sentimentales y de belleza. Todas las cartas eran contestadas por correo particular.⁹¹ La guionista fundacional del programa, Ángela Castells, era una mujer muy religiosa que pertenecía a la Sección Femenina de Falange. Los consejos que "Elena Francis" daba a mujeres con maridos infieles o alcohólicos, maltratadas e incluso violadas (todo se expresaba con eufemismos, naturalmente; las cartas debían pasar una doble censura previa, política y religiosa) respondían a la moral franquista: se les recomendaba "trucos" para contentar a sus maridos, sacrificarse con abnegación por la familia, etc. En varias escenas de *Lamia* "se oye" un trasunto del programa, sugiriendo lo que fue realmente: un fenómeno sociológico de masas, cultura sentimental para varias generaciones y "altavoz" de la ideología nacional-católica en la que se educaba a las mujeres para adoptar un papel subalterno al hombre y dentro de la institución familiar.

Memoria y olvido del franquismo tras el 15-M

Si *Lamia* acude a la ficción de género para retratar el franquismo, la idea inicial de Paco Roca para *Los surcos del azar* (2013)⁹² eran "aventuras bélicas" al estilo de películas como *The Dirty Dozen* (1967, Robert Aldrich) o su heredera *Inglourious Basterds* (2009, Quentin Tarantino), solo que protagonizada por republicanos españoles de "La Nueve", la compañía de la 2ª División Blindada comandada por el General Leclerc que abrió la vía para la liberación de París en 1944. Pero el trabajo de documentación y su encuentro con dos veteranos de "La Nueve" le hicieron cambiar el rumbo creativo. Roca pensó entonces que sería más interesante usar un tono documental para representar con realismo el contexto histórico, así que consiguió el asesoramiento del historiador Robert Coale, especialista en "La Nueve", y de un grupo de expertos sobre equipos militares.⁹³ Un giro que podríamos comparar con el tránsito desde el cómic tradicional basado en la ficción de género, en el que Roca se inició como lector y autor, al cómic basado en la memoria, la historia y el testimonio sobre el trauma colectivo, con *Paracuellos* y *Maus* como referentes cruciales. En este sentido, el apocalíptico comienzo de *Los surcos del azar* (capítulo 1, "El fin") rememora el trauma de la derrota republicana: una masa desesperada abarrota el puerto de Alicante al final de la guerra, intentando huir en barco mientras las tropas insurgentes están a punto de tomar la ciudad.

En la siguiente escena Roca se representa entrevistando a Miguel Ruiz, un anciano veterano de "La Nueve" exiliado en Francia. El recurso de la entrevista con el superviviente, que estaba

⁹¹ Vid. Armand Balsebre y Rosario Fontova, *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*, Madrid, Cátedra, 2018.

⁹² Paco Roca, *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013.

⁹³ Para profundizar en esta colaboración entre Robert Coale y Paco Roca en la realización de *Los surcos del azar* se puede consultar el artículo del hispanista estadounidense "De la historia a la historieta, testimonio de una aventura documental en *Los surcos del azar*", incluido en esta misma obra.

en *Maus* y en los cómics periodísticos de Joe Sacco, permite la reflexión sobre el pasado desde el presente. La alternancia temporal se representa con dos estilos que invierten el recurso habitual [fig. 15]: el presente no en color sino en grises y dibujos de trazo fino, como de "diario", y marcos de viñeta sin líneas; la memoria sobre el fin de la guerra española y su continuación por los republicanos en la Segunda Guerra Mundial, a color y con trazos contundentes. Así, el pasado está "cerrado" mientras el presente parece espectral, casi irreal.

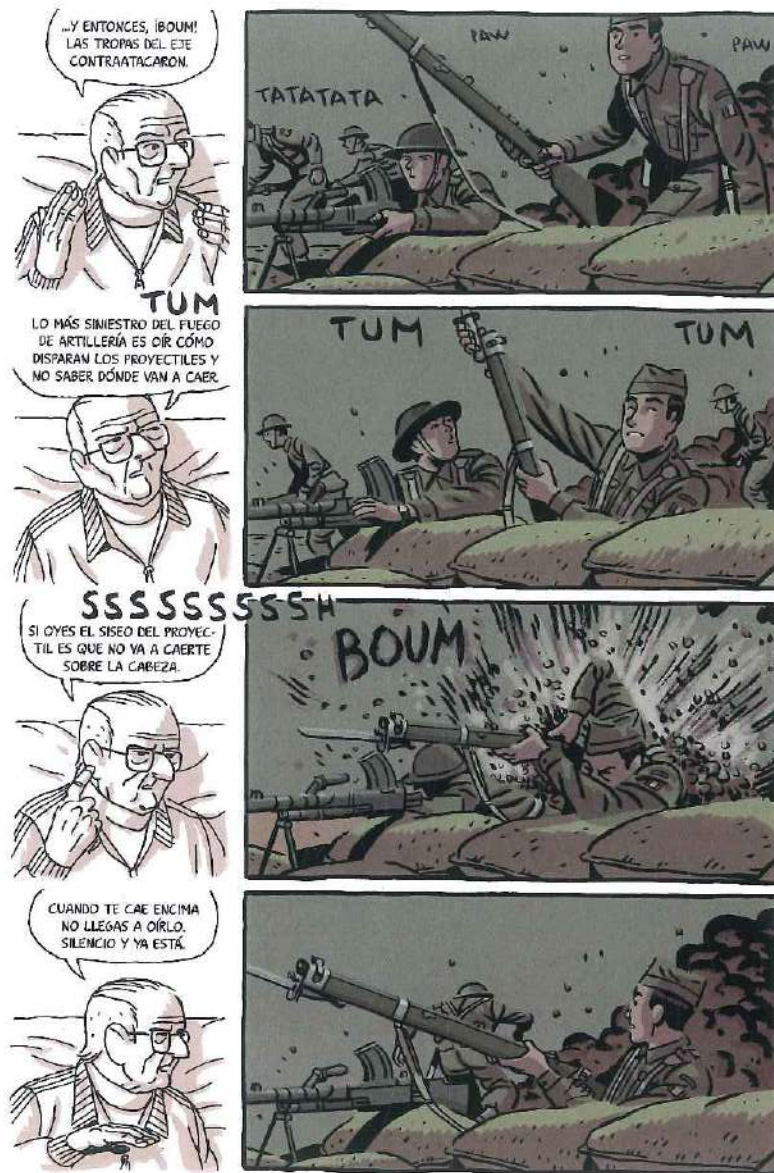


Fig. 15. Paco Roca, *Los surcos del azar* (Astiberri, 2013, p. 114)

No quería enmarcar el presente: quería que pareciera fresco, como un borrador, etéreo. [...] los recuerdos están como encajonados y el presente tiene cierta continuidad; no está terminado, como un borrador constante.⁹⁴

De hecho, la entrevista con el veterano "Miguel Ruiz" es ficticia. Sin embargo, esta ruptura del "pacto de verdad" autobiográfico⁹⁵ no significa que Roca nos esté *mintiendo*. "Lo real puede ser mitologizado del mismo modo que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad",⁹⁶ indica Huyssen, y "el recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales, pero sigue estando ligado a un acontecer real".⁹⁷ El veterano protagonista de *Los surcos del azar* es un personaje de "condensación" colectiva inspirado en combatientes de "La Nueve", como Miguel Campos y el teniente Amado Granell, en entrevistas de Roca a republicanos exiliados y en la documentación del historiador Robert Coale, quien "habla" a través de Miguel Ruiz.⁹⁸ Esta combinación de rigor histórico y ficción entronca con la metodología híbrida que sugiere LaCapra, entre la "historiografía positivista" y el "constructivismo radical"; entre los hechos documentados y lo performativo, lo retórico, lo estético que "construye" estructuras: tramas argumentales, interpretaciones, explicaciones.⁹⁹ A Roca le interesaba la entrevista ficticia porque le permitía introducir la perspectiva del veterano exiliado tras muchos años de "silencio", así como reflejar la reticencia del superviviente a abrir viejas heridas.¹⁰⁰ El recurso de la entrevista le permitía ofrecer una perspectiva histórica de la guerra, más compleja, algo que el punto de vista de los combatientes no incluye, porque el soldado nunca tiene una visión global de la guerra. Paradójicamente, que no sea un verdadero testimonio implica mayor veracidad, porque lo que cuenta "Miguel Ruiz" sí se ha contrastado con un historiador experto. Los hechos documentados se enmarcan, pues, en una ficción, dando un "testimonio histórico".¹⁰¹ Por motivos obvios, el

⁹⁴ "I didn't want to frame the present: I wanted to make it look fresh, more like a draft, ethereal. [...] memories are kind of boxed and the present has a certain continuity: it's unfinished, like a constant draft". Paco Roca entrevistado por Esther Claudio, "An Interview with Paco Roca", en Anne Magnussen (ed.), *Spanish Comics. Historical and Cultural Perspectives*, Nueva York, Berghahn Books, 2021, p. 151. Traducción propia.

⁹⁵ Vid. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

⁹⁶ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. Silvia Fehrmann, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 21.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁸ Esther Claudio, *op. cit.*, p. 155.

⁹⁹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 1-2.

¹⁰⁰ Fenómeno no poco frecuente en quienes vivieron en España durante la dictadura, que a veces se resisten a dar testimonio incluso tras la democracia. Un familiar del autor de estas líneas se ha negado a conceder entrevistas a varios historiadores sobre la ejecución en 1942 de su hermano sindicalista, durante la represión franquista. Aún hoy se niega a hablar con nadie del asunto. Conviene no generalizar, sin embargo, porque las resistencias a contar el trauma pueden tener otras causas. Por ejemplo, la ausencia o falta de interés de los interlocutores, como en ciertos testimonios sobre víctimas de los republicanos: véase Jo Labanyi, *op. cit.*, pp. 109-111.

¹⁰¹ Esther Claudio, *op. cit.*, pp. 154-155.

franquismo silenció la historia de “La Nueve” hasta el punto de que aún hoy muchos españoles la desconocen o creen que es un “mito”. *Los surcos del azar* es una de las obras que ha ayudado a rescatar su memoria.

En 2006, el inicio de la antigua carretera de Málaga–Almería fue renombrado por el Ayuntamiento de Málaga (gobernado por el conservador Partido Popular) “Paseo de los canadienses”, con la excusa de que el médico canadiense Norman Bethune (1890-1939) atendió a numerosos heridos en esa carretera en 1937. Los vecinos más viejos la llaman en cambio “la carretera de la muerte”. Cuando en febrero de ese año las tropas fascistas tomaron Málaga, muchas decenas de miles de refugiados escaparon caóticamente (de ahí el apodo “La desbandá”) por esa carretera de la costa hacia zona republicana por temor a las represalias, un pánico alimentado por la propia propaganda golpista. Por la carretera, angosta y con tramos de acantilado, la masa de refugiados, familias con niños y ancianos, fue atacada por buques franquistas y aviones italianos, que mataron a entre 3.000 y 5.000 personas, quizá más.¹⁰² Sí, antes de la Segunda Guerra Mundial las tácticas fascistas de terror y exterminio, de “guerra total”, fueron ensayadas en la contienda española. Como nos recuerda Sontag, Franco estaba usando tácticas idénticas a las que había perfeccionado como comandante en Marruecos en los años veinte. Entonces sus víctimas habían sido “los súbditos coloniales de España de piel más morena e infieles por añadidura, lo cual fue más grato para los poderes imperantes; ahora las víctimas eran sus compatriotas”.¹⁰³ La placa en honor a Norman Bethune, colocada en Málaga en fecha tan tardía como 2006, ni siquiera menciona la matanza (énfasis nuestro):

PASEO DE LOS CANADIENSES

En memoria de la ayuda que el pueblo de Canadá, de la mano de Norman Bethune, prestó a los malagueños *fugitivos* en febrero de 1937.¹⁰⁴

A veces imaginamos ucronías, ficciones donde la historia toma un curso alternativo. ¿Qué habría pasado si los nazis hubieran ganado la guerra? En España no es necesario “imaginarlo”, los fascistas ganaron y sabemos lo que pasó. En la *ucronía española*, lo que a veces resulta necesario imaginar es el *pasado* que se pretende ocultar. Mediante extraños memoriales sobre crímenes de guerra que no se mencionan y fosas comunes aún *sin exhumar*.

¹⁰² Lucía Prieto y Encarnación Barranquero, *Población y guerra civil en Málaga. Caída, éxodo y refugio*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007, pp. 146-209; Andrés Fernández y María Isabel Brenes, *1937. Éxodo Málaga Almería. Nuevas fuentes de investigación*, Málaga, Aratíspi, 2016, pp. 256-297; Miguel Ángel Melero, “Guerra y éxodo a Almería”, en Fernando Arcas (ed.), *Yo estaba allí. Una historia oral de la Guerra Civil y el Franquismo en Málaga*, Málaga, Ediciones del Genal, 2016, pp. 75-92. Fuentes recientes manejan cifras de entre 200.000 y 250.000 desplazados en esa carretera en febrero de 1937 –hay quien eleva la cifra a 300.000– y entre 4.000 y 6.000 las víctimas mortales.

¹⁰³ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Ciudad de México, Penguin Random House, 2020, p. 15. Véase asimismo la nota 14 de este capítulo.

¹⁰⁴ *Paseo*: “Lugar o sitio público para pasearse”. *Pasear*: “Ir andando por distracción o ejercicio”. *Fugitivo*: “Que anda huyendo y escondiéndose” (DRAE).

La historiografía democrática documentó hace tiempo la matanza de civiles en la carretera Málaga-Almería, pero faltan narraciones divulgativas; tampoco tiene un *Guernica* de Picasso para recordarla internacionalmente. En la primera década del siglo XXI hubo algunos eventos en Málaga para resituarla en la memoria colectiva: la exposición *Norman Bethune. La huella solidaria* (2004) o el proyecto multimedia *Málaga 1937* (2007).¹⁰⁵ También ha contribuido la novela gráfica *Paseo de los canadienses* (2015), de Carlos Guijarro.¹⁰⁶ Historiador profesional en paro debido a la crisis económica de 2008-2014, Guijarro (Badajoz, 1955) realizó una investigación historiográfica tras descubrir perplejo la citada placa, y decidió volcarla en un cómic, inspirado por Art Spiegelman y Joe Sacco. El autor diferencia dos tiempos de la narración de modo más ortodoxo: el presente en color, donde se entrevistan a supervivientes de la masacre; el pasado traumático en sepia, porque en nuestro imaginario la Guerra sucedió en blanco y negro [fig. 16]. Al final se invierten, cuando en una viñeta del presente la anciana, testigo superviviente, parece “conducir” a sus jóvenes interlocutores al pasado.¹⁰⁷

A raíz del movimiento de “indignados” del 15-M de 2011 y su exigencia de “democracia real”,¹⁰⁸ en España hubo, como indica Dapena, una crisis de representación y de expertos sobre el pasado, con una ruptura de memoria colectiva que reclamaba nuevas formas de acceso al pasado y cuestionaba el relato hegemónico surgido de la Transición. En ese marco se sitúa la tendencia en la novela gráfica española hacia relatos sobre testimonio y autobiografía con una progresiva politización; un compromiso traducido en el predominio temático de la memoria en general, no solo la “memoria histórica”.¹⁰⁹ Huyssen ya atribuyó el “giro memorialista” en Occidente de finales del siglo XX a la pérdida de confianza posmoderna en los metarrelatos de progreso propios de la modernidad.¹¹⁰ Tras una crisis económica como la española de 2008-2014, con la desconfianza que trajo hacia el futuro, no parece extraño el aumento de interés por

¹⁰⁵ Vid. Jesús Majada, *Norman Bethune. El crimen de la carretera Málaga-Almería*, Benalmádena, Caligramas, 2004; Rogelio López Cuenca, *Málaga 1937*, 2007. <<http://www.malaga1937.net/>> [consultado el 21 de enero de 2021].

¹⁰⁶ Carlos Guijarro, *Paseo de los canadienses*, Alicante, De Ponent, 2015.

¹⁰⁷ Ivan Rodríguez Martín, “Mosaico narrativo: la guerra española y el franquismo”, en Viviane Alary y Michel Matly (eds.), *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares*, op. cit., p. 285.

¹⁰⁸ El movimiento 15-M se articuló como respuesta popular asamblearia a las consecuencias de la crisis financiera de 2008, muy graves en la economía española tras el estallido de la burbuja de especulación inmobiliaria alimentada durante el gobierno del PP de Aznar (1996-2004) y del PSOE de Zapatero (2004-2011). El 15-M también tuvo su eco en forma de cómics, como la antología Tomeu Pinya y Pere Mejan (coords.), *Yes We Camp! Trazos para una (r)evolución*, Madrid, Dibbuks, 2011, donde se establecen conexiones entre la crisis de 2011 y las prácticas de corrupción política derivadas del consenso de la transición democrática, por su ruptura “insuficiente” con el legado franquista. El gobierno del PP de Mariano Rajoy (2011-2018) trajo más recortes de gasto público y manifestaciones de protesta hasta mediados de la década. Dos libros claves que cuestionan el discurso público dominante desde la Transición son: Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009; Guillem Martínez (coord.), *CT o La cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, DeBolsillo, 2012, una antología de ensayos derivados del movimiento 15-M.

¹⁰⁹ Xavier Dapena, “Nobody Expects The Spanish Revolution”, op. cit., pp. 79-80.

¹¹⁰ “Da la sensación de que en la actualidad el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX”. Andreas Huyssen, op. cit., p. 29.

detalles sutiles de la vida durante el franquismo, con lo que implica de construcción de memoria colectiva: el hambre, la enfermedad, la miseria y el mercado negro durante la autarquía; el analfabetismo y el lenguaje como arma de represión; el “silencio” sobre la Guerra Civil; los roles de género, para hombres (“duros” y herméticos, a veces incurriendo en el maltrato) y mujeres (subordinadas al papel de cuidadoras como futuras esposas y madres). El estilo narrativo se aleja, como en *La casa*, de la influencia cinematográfica e ilusionista, con diseños complejos de página, uso de árboles genealógicos y otras viñetas simbólicas. El principal recurso formal es una foto de familia tomada en 1946 en una playa valenciana, en torno a la cual se trenza la narración, buscando respuestas a enigmas familiares [fig. 17]. La “mirada afiliativa” que provocan las fotos de familia, indica Labanyi, nos recuerda la importancia de la esfera privada para mantener viva la memoria de lo que no se puede discutir en público.¹¹¹ Dicha foto familiar se reproduce en diversas ocasiones junto a las viñetas dibujadas, lo que supone contraponer el *index* de la realidad (el “Esto ha sido” que nos dice toda fotografía)¹¹² con la *creación* (la memoria) que implica el dibujo. Como admite Roca, uno de los temas de *Regreso al Edén* es “la falsedad de los recuerdos del pasado o de la reconstrucción de ese pasado”.¹¹³

Un hilo invisible une esa foto de posguerra en la playa valenciana con la nueva novela gráfica de Ana Penyas, *Todo bajo el sol* (2021).¹¹⁴ Es un cómic en formato apaisado, “panorámico”, como *Regreso al Edén*. Es también un libro complejo y lleno de matices que atraviesa seis décadas en la costa del Levante español, desde el desarrollismo franquista hasta 2019, con diversos registros formales que incluyen la apropiación intervenida de documentos y fotogramas; un cómic que no “explica” los temas sino que los sugiere al hilo de personajes concretos de tres generaciones: la explotación turística española como modelo productivo y sus consecuencias neoliberales. Transformación socioeconómica y urbanística, especulación inmobiliaria, gentrificación de barrios populares. El libro se inicia, no por casualidad, en el desarrollismo de los sesenta. Junto a unos pescadores dibujados en blanco y negro, un turista en color planta su sombrilla en la playa [fig. 18]. En la cesta lleva *España para usted*, una guía editada en 1964 por la Subsecretaría de Turismo franquista. Penyas se apropia del folleto turístico y reproduce fragmentos en las siguientes dos páginas. Uno de los textos dice:

Una guerra para una paz.

Un día, en 1936, estallaron los odios. Todavía recuerda el mundo aquella guerra de tres años a la que la Iglesia católica dio el nombre de Cruzada. [...] En 1939 comenzó un periodo de paz, aún vigente, superador de los viejos odios.

[...] Los extranjeros.

A los españoles, ya ve usted, nos suelen caer bien los extranjeros.¹¹⁵

¹¹¹ Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 100. La “mirada afiliativa” (*affiliative look*) es un concepto de Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 9.

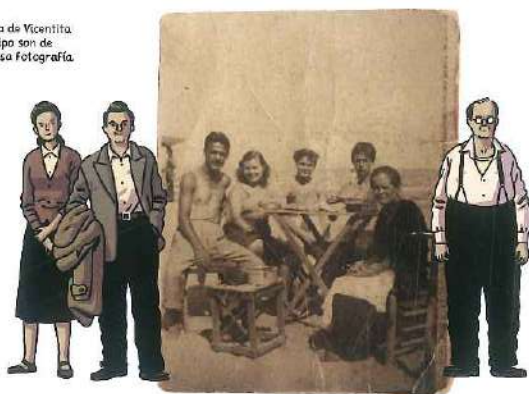
¹¹² Roland Barthes, *La cámara lúcida*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 2006, p. 91.

¹¹³ Entrevistado por Koldo Azpitarte, “Fotografiando la memoria”, *Z*, nº 90, diciembre 2020, p. 6.

¹¹⁴ Ana Penyas, *Todo bajo el sol*, Penguin Random House, 2021.

¹¹⁵ Máximo, *España para usted*, Madrid, Servicio de Publicaciones Subsecretaría de Turismo, 1964, reproducido en Ana Penyas, *Todo bajo el sol*, *op. cit.*, s/p.

Mi la ausencia de Vicentita
ni la de Pipa son de
extrañar en esa fotografía



Pero sí lo es la de
Vicentita, el padre de
Antonia.

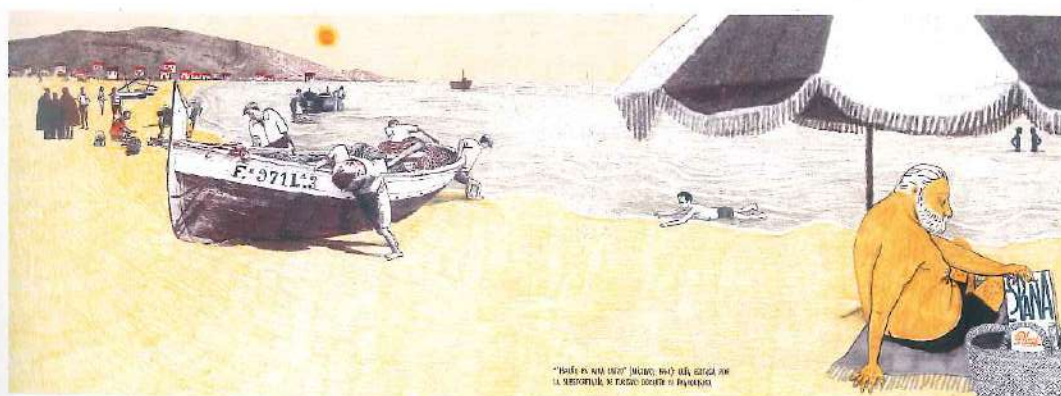
¿Por qué no está?
¿Y por qué deciden
hacerse la única
fotografía familiar que
tienen justo el día que
este está ausente?



Excepcionando a Vicentita y a Pipa, el resto de la
familia iba junta los domingos a la playa.

Pasar el día en la playa era de los pocos
momentos de diversión que se podían
permitir.

Fig. 17. Paco Roca, *Regreso al Edén* (Astiberri, 2020, p. 41)



"Hasta en esta época" (sic) era una época que
la superioridad de España respecto al extranjero

Fig. 18. Ana Penyas, *Todo bajo el sol* (Penguin Random House, 2021, pp. 6-7)

Durante años la investigación histórica, la literatura, el cine y el compromiso político y asociativo, constituyeron las vías de acceso habituales para el conocimiento de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. Desde principios del siglo XXI, el mundo del cómic se ha sumado de forma decidida y con una fuerza inusitada a esta tarea de rescatar la memoria traumática de ese pasado reciente. El noveno arte se ha convertido en un fiel compañero en los procesos de liberación de la palabra y ha arrojado luz sobre experiencias solidarias y de resistencia que han dejado pocas huellas documentales, más allá de los propios testimonios directos de sus protagonistas.

El objetivo de esta obra es plantear una reflexión general y teórica que ponga de relieve la idoneidad del cómic para abordar problemáticas relacionadas con la memoria, la represión, la vida cotidiana y las resistencias durante el franquismo. Busca también analizar la propia historia del tebeo del franquismo para contextualizar y entender mejor la irrupción de la novela gráfica actual, buena parte de cuyos relatos se ubican en esa época.

A través de una mirada multidisciplinar, este libro pretende valorizar la capacidad del cómic para socializar los avances historiográficos, para dotar al pasado de espesor humano y para crear una representación visual de los acontecimientos, que contribuya a la recuperación de la dignidad de los vencidos de la guerra y de las víctimas de la represión, en particular de las más "insignificantes" y marginadas.



25 €

