

## La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas

Memory in comics: Civil War and Francoism in comic strips

NÉSTOR BÓRQUEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA AUSTRAL

**Resumen:** Desde hace unos años, la historieta centrada en la Guerra Civil y sus consecuencias ha crecido exponencialmente, conformando un corpus que, más allá de las especificidades de cada obra, presenta características comunes. Pero además, forma parte de un debate o discusión mayor en torno a las poéticas de la memoria que desde hace tiempo vienen siendo investigadas, entre otros, por los estudios literarios. Así, estas “ficciones de la memoria” tan estudiadas por la crítica poseen temática y compositivamente elementos análogos a los que encontraremos en este medio, al que denominaremos *historieta de la memoria*.

**Palabras clave:** Guerra Civil Española, memoria, Carlos Giménez, Antonio Altarriba, Paco Roca.

**Abstract:** In recent time comic books focused in the Civil War and its aftermath have grown exponentially, giving form to a specific genre. They represent a corpus with common features, beyond the specific characteristics of each work. They can be also framed in a further-reaching debate about the poetics of memory, which has been a core subject of research for scholars specialized in studies on literature and memory, among others. Thus, these "fictions of memory" as criticism labeled and analyzed them, find compositional analogies as well as similar themes and elements in this genre, that we shall call *memory in comics*.

**Key words:** Spanish Civil War, memory, Carlos Giménez, Antonio Altarriba, Paco Roca.



Son variados y complejos los caminos que se han debido transitar para poder esbozar hoy una serie de “apuntes” en torno a la relación de la Guerra Civil y la historieta. En primer lugar, la apertura cada vez más asidua y enriquecedora del mundo académico, que no sólo la utiliza como objeto de estudio, sino que la lee en sintonía con otras manifestaciones artísticas y aprovechando las herramientas analíticas que desde diferentes campos han aportado para su estudio (nos referimos específicamente, a los trabajos dentro del campo de la comunicación, de las artes plásticas, del análisis del discurso, desde la semiótica o la lingüística, etc.).

En segundo término, la evolución dentro del propio campo de la historieta. Más allá de la discusión en torno al término de novela gráfica que explicaría, según varios autores —o no, según otros— la proliferación de “obras adultas” con temáticas acordes, es cierto que la historieta española presenta hoy un corpus de trabajos con ese estilo. Los temas se han diversificado y cada vez con más frecuencia se incluyen estas obras en catálogos de exposiciones o congresos con el rótulo de “comprometidas socialmente”, “serias” e inclusive se focaliza en su alto contenido divulgativo y pedagógico. Así, temas como la corrupción política, el mal de Alzheimer, el racismo, la vejez, el autismo, la marginalidad, entre otros, aparecen en estas historietas.

Finalmente, y en consonancia con esto, la temática de la Guerra Civil y la posguerra se presenta como uno de los grandes temas “serios” visitados en los últimos años por este medio. Así como Nonnenmacher (2006: 179) afirmaba a comienzos de 2004 que eran escasos los ejemplos de historietas que tematizaban el franquismo, hoy asistimos, poco más de una década después, a una convergencia de numerosas y significativas obras de este medio centradas en la Guerra Civil o la posguerra en España.

En su exhaustiva investigación en torno al cómic español y la Guerra Civil, Michel Matly (2014) se encarga de analizar la evolución de este fenómeno a lo largo de los años. Como explica el autor, la escasa o casi nula producción de obras durante el período 1939-1975 —casi todas de corte nacional—, cambia



con la muerte de Franco<sup>1</sup>. De acuerdo a la producción de historietas y sobre todo a su evolución a lo largo de los años, Matly propone una periodización centrada en dos grandes momentos y que evidencian además, representaciones distintas de la Guerra Civil: la primera, que se construye durante la Transición, abarca la década de los ochenta y hasta el año 1992<sup>2</sup> y la segunda, desde las primeras décadas del siglo XXI cuando la contienda vuelve a ser tema de debate, dentro del movimiento de la memoria histórica. Entre estas dos épocas, el autor ubica el “silencio del cómic de los noventa”, al que propone como una instancia de “mutación” entre estas dos formas distintas de representación.

Siguiendo esta periodización, mencionaremos parte relevante de esta lista no exhaustiva de autores que, en su primera etapa, además de la figura insoslayable de Carlos Giménez con *Paracuellos* y *Barrio*, incluye *Octubre 34*, de Rodrigo Hernández Cabos (Rodri); los cuatro volúmenes de Antonio Hernández Palacios: *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares*, *Euskadi en llamas* y *Gorka gudari*; la compilación de Víctor Mora y varios autores en *36-39 Tormenta sobre España*<sup>3</sup>; *El artefacto perverso*, de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio y *Un largo silencio* de Miguel Gallardo<sup>4</sup>.

Durante los últimos años —en la segunda etapa propuesta por Matly—, la lista se ha engrosado con títulos como *Cuerda de presas* de Jorge García y Fidel

---

<sup>1</sup> Como explica Matly, la caída del régimen provocó una nueva lectura de la Guerra Civil y desde allí una constante evolución y proliferación de cómics centrados en la contienda. De hecho, desde la Transición y hasta el año 2013 contabiliza dentro de la producción española doscientos seis cómics (sesenta y ocho álbumes y ciento treinta y ocho historias cortas), desde viñetas sueltas a obras completas. Prevalece, sobre todo en los primeros años, una constante y paulatina producción en revistas (*Metacrilato*, *El Papus*, *Tótem*, *El Víbora*, etc.).

<sup>2</sup> Matly subdivide este primer período en dos partes: la fase 1976-1982, coincidente con la Transición y marcada como la etapa pionera de la construcción de la representación de la contienda en el cómic; y la fase 1983-1992, que el autor marca como el de recuperación, utilización y finalización de la memoria de la guerra (2014: 3).

<sup>3</sup> Su edición como libro es de 2008, aunque es una obra realizada por encargo y que fue publicada por entregas en la revista *Cimoc* en 1986.

<sup>4</sup> Estas dos últimas obras se ubicarían en un espacio “intermedio” de acuerdo a la clasificación de Matly. Sobre todo, creemos que merece destacarse la obra de Gallardo, ya que si bien cuando se publica en 1997 no tiene mucho éxito en cuanto a su recepción, marca un antecedente en la utilización de las memorias de su padre -y en la combinación con sus viñetas- y en la influencia que marcó para el ámbito español. Fernández de Arriba (2015: 10) lo puntualiza: “Ni el público ni el mercado se mostraron preparados para la recepción de una obra así”. Asimismo, el autor remarca que la reedición del 2012 tuvo un mayor éxito de ventas (alcanzando incluso una segunda edición), hecho que ejemplificaría además, la gran evolución del mercado del cómic español en las primeras décadas del siglo XXI (Fernández de Arriba, 2015: 11).



Martínez; la trilogía de Sento Llobell sobre la vida de su suegro con *Un médico novato*, *Atrapado en Belchite* y *Vencedor y vencido*; los trabajos de Antonio Altarriba y Kim en *El arte de volar* y *El ala rota*; el trabajo del propio Carlos Giménez con *36-39 Malos tiempos*; *Exilio*, de Juan Kalvellido; *Las serpientes ciegas*, de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí; *Las guerras silenciosas* de Jaime Martín y los trabajos de Paco Roca, *El ángel de la retirada* (con Serguei Dounovetz) y *Los surcos del azar*.

Este trabajo pretende analizar parte de esta producción, pero sobre todo se abocará a establecer ciertos patrones comunes en la construcción de estas obras, procurando esbozar una serie de hipótesis de lectura para los mismos desde la perspectiva que ofrecen los estudios sobre la memoria de los sucesos traumáticos, la posmemoria, la autobiografía o la literatura testimonial. Dentro de este contexto, la historieta aparece como el fenómeno menos estudiado dentro del marco de proyectos cada vez más interdisciplinarios que utilizan como objetos de estudio a obras literarias de diverso género, cine de ficción y documentales, la prensa gráfica, el discurso televisivo o la fotografía.

En primer lugar haremos una breve referencia a cómo desde los estudios literarios se genera una apertura al estudio de otras manifestaciones culturales que presentan características similares en cuanto a temáticas, debates, estilos, teniendo como eje la problemática de la recuperación del testimonio traumático que genera el recuerdo de la Guerra Civil y la posguerra en España. Luego tomaremos tres ejemplos puntuales del mundo de la historieta para graficar con ellos parte de estas características sintomáticas que las ubicarían dentro de lo que llamamos el “boom” de la *historieta de la memoria*, y que definimos como una corriente específica dentro del campo, que tiene que ver con una moda o tendencia en otras formas populares y prestigiosas de la ficción, que comparten determinados rasgos, y hasta un público o lugar de venta.

## **Memoria, testimonio, generación**

La noción de literatura y sus límites se han visto modificados en las últimas décadas por los continuos intercambios y cruces con otras manifestaciones del



arte y la cultura, diálogo que se mantiene y acrecienta con otras artes y otros lenguajes audiovisuales, potenciado a su vez, por las modernas tecnologías digitales. Como sostiene Macciuci (2010a: 8), esos cambios han permitido la irrupción de obras que se expanden por fuera de sus tradicionales límites, con características esenciales como su hibridez genérica y una gran variedad de registros; instancia que permite el tránsito fluido de la obra literaria con otras expresiones y discursos:

La tendencia al mestizaje genérico, el creciente diálogo de la literatura con las artes plásticas y los lenguajes audiovisuales, la dignificación del lenguaje de la imagen, la notoria porosidad de la cultura letrada para con los medios de comunicación masivos, los nuevos formatos, no sólo han minado los pilares de la literatura canónica sino que han llevado a mirar con lente ampliada los objetos de estudio clásicos (Macciuci, 2010a: 8).

Además, esta situación manifiesta cambios y nuevas estrategias en la práctica crítica, “que no sólo debe ampliar sus métodos ante un corpus de distinta naturaleza sino que explora vías no tradicionales para sustentar las lecturas”. (Macciuci, 2010a: 9). La referencia es pertinente porque en este tránsito de relecturas y la necesidad de nuevos enfoques de análisis para su estudio, la historieta se presenta como un ejemplo de una “vieja práctica” puesta en foco dentro de un actualizado aparato crítico, junto a otras expresiones artísticas (Macciuci, 2010a: 9).

La profundización en el mundo del cómic permite analizar la historia de la evolución de este medio, ya que pone en debate la constante apertura de los discursos canónicos a los llamados “géneros de masas” y a los medios de comunicación en general. Como plantea Hammerschmidt (2010: 128), las relaciones “intermediales” entre las artes “es un tema íntimamente relacionado con uno de los aspectos centrales de la modernidad: el de la simultaneidad de acercamiento y de ruptura producidos por los medios de comunicación”. Estas relaciones entre el discurso literario y otros medios —entre los que figuran el cine, el documental, la historieta— siempre conllevan nociones de “ruptura, competencia, devoración” y hasta de “destrucción mutua” (Hammerschmidt, 2010: 128).

En el caso particular de la historieta, tanto temática como formalmente comparte un mismo “horizonte cultural” con otras manifestaciones artísticas y a



su vez forma parte de aquellos debates que ponen en discusión los mecanismos de representación al momento de la confrontación o armonía entre medios diferentes. Al momento de focalizar en la cuestión de los discursos de la memoria, la abundancia de registros permitió el estudio interdisciplinario de literatura, fotografía, cine, documental, entre otros y en el que no siempre se contó con ejemplos del mundo de la historieta.

La cuestión de la memoria fue eje de debates parlamentarios y mediáticos, recorrió las columnas de los periódicos y, tuvo —y pareciera que aún tiene— un lugar recurrente —y casi siempre exitoso— en la ficción. La proliferación de relatos que se ocupan de indagar en la memoria de la Guerra Civil y la posterior dictadura en un primer momento llama poderosamente la atención del lector y provoca, en muchos casos, un malestar con dispares modulaciones: desde el hastío ante la insistencia en un pasado que para muchos debía haber quedado sellado ya desde la amnesia-amnistía de la transición, hasta la condena de su cristalización en un recurso redituable en el mercado de las letras. Como explica Ennis:

La tensión fundamental que articula las polémicas en torno a la memoria (y, sobre todo, a las políticas públicas de la memoria) y atraviesa el campo de la literatura, se resuelve en una paradoja que alterna la necesidad imperiosa de la elaboración del pasado traumático a través de su relato, reposición y reparación simbólica con el hartazgo de sesgo reaccionario o revisionista, cuando no alarmado ante el devenir mercancía de la memoria de las víctimas (2010: 163).

Las historietas que analizamos bien podrían formar parte del mismo debate, si bien su eclosión pareciera ligeramente posterior a la observada en el cine y la literatura y refiriéndonos a un corpus mucho más acotado en comparación con la abundante proliferación de novelas y filmes<sup>5</sup>. Más allá de eso, el campo de la historieta ha manifestado un verdadero “boom” de trabajos centrados en la Guerra Civil, en un lapso muy corto de tiempo, con características similares a los casos ya analizados en otros campos. La

---

<sup>5</sup> El análisis general y específico de parte de este corpus abundante de novelas y películas centradas en la Guerra Civil puede rastrearse en trabajos previos: “Documental y literatura: en torno a Soldados de Salamina” (Bórquez, 2008); “Poéticas intermediales: testimonio, cine y literatura en España” (Bórquez, 2009); “Trece Rosas Rojas: memoria, ficción y pactos de verosimilitud” (Bórquez, 2009); “Maquis, cine y literatura: retazos de una épica para el siglo XXI” (Bórquez, 2012).



existencia o postulación de una *historieta de la memoria* forma parte de un fenómeno de mayor envergadura que ya se ha encargado de demostrar la existencia de “ficciones de la memoria” para el caso literario y cinematográfico (Bórquez y Ennis, 2010).

El corpus de obras detallado más arriba ofrece una muestra variada de las posibilidades temáticas, estilísticas y comunicativas del género en su abordaje de la Guerra Civil y la posguerra. La lista —no exhaustiva— podría enumerarse<sup>6</sup>:

### 1. La mezcla del relato ficcional se une a la búsqueda de documentos (históricos, audiovisuales, fotográficos)

El cruce de documentos e historieta no es novedoso. Desde los pequeños detalles geográficos (lugares específicos en donde se desarrollan las acciones), sociales (vestimentas, costumbres y lenguaje acordes a las épocas dibujadas), o aparición de personajes históricos, este medio siempre ha mantenido una cierta rigurosidad al momento de la representación de ambientes y detalles históricos, más allá de que nos refiramos a cómics de aventuras o de otro tipo. La diferencia que se evidencia con este tipo de trabajos que analizamos tiene que ver con que las historias remiten a una base de investigación histórica documental teniendo en cuenta que lo que se narra no tiene un origen ficcional. Las historietas de este corpus, nacen o recorren episodios históricos reconocidos en los que se insertan las historias individuales. Paco Roca leyendo libros de investigación y mirando documentales sobre *La Nueve*, Sento documentándose sobre la historia de su suegro o Altarriba buscando información sobre el lugar en donde trabajaba su madre, son sólo algunos ejemplos de la pretensión documental que persiguen estas obras. La base de los mismos es la

---

<sup>6</sup> Debe aclararse que, si bien remiten a la Guerra Civil, no todas las obras presentan las mismas características que esbozaremos a continuación en esta lista provisoria. Igualmente, las historietas que no son contenidas por alguna de las partes de esta lista son mínimas. Nos referimos a aquellas que cuentan una historia netamente ficcional ambientada durante la Guerra Civil sin ningún tipo de referencia histórica, documento, relato testimonial o autobiográfico que lo contenga. El caso de *Las serpientes ciegas* podría ser un buen ejemplo.





reconstrucción de un episodio que une lo personal (en muchos casos lo documental también se refiere a la búsqueda de datos de una historia personal que un familiar persigue, como veremos más adelante) con el gran contexto histórico que lo contiene.

Dentro de esa base que describimos, la aparición de fotografías de fuerte iconicidad histórica dibujadas dentro de las viñetas es una constante que es vista como parte de los detalles que le otorgan veracidad a la historia, es decir como signo de rigurosidad “documental”. Inclusive, en algunos casos se apela a aquellas fotografías “cargadas de densidad aurática”, “hipericonizadas” como denomina Antich (2012: 193), es decir, aquellas imágenes que han quedado inmortalizadas y asociadas inmediatamente a un momento histórico específico<sup>7</sup>.

## 2. Los rasgos autobiográficos, los diarios personales y la literatura testimonial

La relación de la autobiografía con el mundo de la historieta viene siendo estudiada desde hace años, marcada como una de las características más salientes dentro de las nuevas generaciones de historietistas. Laura Vázquez (2012: 92), por ejemplo, postula que pareciera que ya no hay “instancias trascendentales” para narrar una historia, “me levanto, me cepillo los dientes, desayuno, voy al trabajo, veo a mi novio, vamos al cine y me vuelvo a acostar”. Paulatinamente se comienza a tomar al cómic como un vehículo de comunicación de jóvenes que sólo “tenían algo para contar”, y eso fue marcando un derrotero que culmina con historietas intimistas de personas comunes en situaciones cotidianas (véase Pérez del Solar, 2013: 25 o García, 2010: 190-194). Son las nuevas generaciones de jóvenes, que como grafica Martín “a veces solamente cuentan su rollo particular y su confusión” (2005: 30).

---

<sup>7</sup> El autor estudia el efecto negativo de este tipo de hipericonización, que se produce por el exceso de imágenes, por una “hiperinflación icónica” que termina estableciendo “una espesa red de banalidades y estereotipos” que impide acercarse a una comprensión más compleja del conflicto. En el caso de las historietas que analizamos, que forman parte de un arte secuencial, el uso de la fotografía está supeditada a una narratividad que le da sentido e incluso la resignifica.





El fenómeno viene de años atrás y no sólo es una moda de las “nuevas generaciones”. Como explica Reggiani, la posibilidad de una historieta autobiográfica es producto de dos cuestiones históricas: la construcción de una figura de autor y el fenómeno cultural que se ha dado en llamar “giro subjetivo” (2012: 106). Lo interesante de esta categoría, continúa Reggiani, es que “se produce en un momento en que la autobiografía es a la vez un tipo de producción discursiva dominante, pero en el que sus presupuestos –la idea fundante de sujeto, sobre todo- están en crisis” (Reggiani, 2012: 107).

Esta “era de la intimidad” que cita el autor tiene como ejemplo paradigmático en el caso español -y dentro de lo que llamamos la *historieta de la memoria*- a la figura de Carlos Giménez. Pero muy cercano a este relato en primera persona, nos encontramos con la tipología del diario personal o memorias, recogidos por los familiares del protagonista de la historia. Son los casos, por ejemplo, de Sento recreando las memorias de su suegro publicadas en el libro *No se fusila en domingo*, el de Miguel Gallardo, completando con viñetas el escrito de su padre o el de Altarriba cuando descubre los escritos del suyo y se propone reconstruir ese relato en historieta.

Otra de las vertientes estudiadas y leídas en consonancia con las categorías que estamos revisando es la de la literatura testimonial. Como explica Jaume Peris Blanes, en las últimas décadas se han establecido tres líneas básicas de acuerdo a la utilización de esta definición: la representación de un acontecimiento violento que el texto muestra y a su vez denuncia; la presencia del sujeto y su relato en primera persona que da veracidad a lo ocurrido; y finalmente, “la construcción de una versión diferente, cuando no opuesta, a las narrativas institucionales y oficiales sobre el pasado reciente” (2014: 10-11).

Estos estudios, asociados a las poéticas de la memoria, como explica Vezzetti no focalizan en las condiciones “normales” de un testimonio, sino aquellas condiciones “excepcionales que tocan un límite de la experiencia” (2008: 23). Además, lo relevante en estos casos, es el cruce de las dimensiones privadas con las manifestaciones públicas al momento de la rememoración:

El yo, la primera persona, la experiencia que se busca transmitir, no es nunca una pura vivencia *individual*, no es la autenticidad de una conciencia replegada:



en la base de ese yo hay un *otro*, generalmente otro colectivo, un mandato familiar o de un grupo (Vezzetti, 2008: 23).

Este “giro experiencial” –o las denominaciones de “era del testigo” o “era de la víctima”- presenta abundantes ejemplos en el campo de la historia y de la literatura como así también numerosos debates, sobre todo en torno a la propensión de parte de esta producción “a la descarga afectiva más que a la reflexión histórica” (Peris Blanes, 2014: 11). Además de la literatura testimonial o el cine basado en esos relatos, el auge de la historia oral y formatos como el del documental forman parte de una misma experiencia que une el rescate de la historia silenciada o desconocida con la denuncia y la reivindicación de esa memoria.

Tanto en el caso literario como en el de la historieta, han surgido numerosos casos dentro de las ficciones de la memoria en que la idea de testimonio no remite solo a las experiencias en primera persona contadas por los protagonistas, sino la de obras ficcionales construidas con “herramientas, registros y dispositivos de representación propios de las escrituras testimoniales” (Peris Blanes, 2014: 17). Como ya venimos viendo, muchas de esas historias surgen de datos reales, memorias, diarios, documentales, etc.

### 3. La trama generacional

Completando el apartado anterior, los últimos ejemplos y otros que veremos, bien pueden integrarse a un fenómeno mayor que incluye entre otros, al mundo de la historieta. Nos referimos específicamente a conceptos como los de *posmemoria*, o aquellas expresiones como “memorias adquiridas” desarrolladas por “hijos o nietos de la guerra”<sup>8</sup>. Estos conceptos, tan estudiados para el caso literario, se ajustan claramente para el análisis que venimos proponiendo de la historieta, es decir, el del rescate de la memoria de los protagonistas, por parte de una generación que sólo la conocerá como relato.

---

<sup>8</sup> Estos conceptos son desarrollados con mayor amplitud dentro de un análisis de casos puntuales de obras literarias y cinematográficas, en Bórquez y Ennis (2010: 271 y ss.)



El concepto de *posmemoria*, más allá de todos los debates que suscitó<sup>9</sup>, ha servido y se sigue utilizando como una categoría teórica funcional para evaluar este tipo de casos. En uno de estos trabajos, Elina Liikanen define el concepto y algunas de sus características:

El término posmemoria sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir, el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica inevitablemente una transformación de dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Sin embargo, la posmemoria se diferencia también de la historia debido al fuerte lazo emocional que aún une al sujeto de la memoria con el objeto de ésta. Por lo tanto, la posmemoria es una forma de memoria particular y muy potente, ya que significa una reformulación imaginativa de la memoria histórica y también un replanteamiento y una revalorización de la historia desde una posición subjetiva. Lo que aquí se llama la nueva novela sobre la Guerra Civil y el franquismo, escrita por autores nacidos a partir de los años cincuenta y publicada en España después de la Transición, puede ser considerada una expresión literaria de la posmemoria<sup>10</sup>(2006: 2-3).

Las historietas que analizamos también forman parte de este panorama que une memoria con el concepto de generación. A los casos que venimos mencionando podemos agregarle el acercamiento a estos sucesos que efectúa Paco Roca en los dos trabajos señalados y que veremos más adelante. Sin que las historias que narra respondan a los relatos de un familiar cercano o conocido, su interés por el rescate de los sucesos que dibuja entronca con esta recurrencia que observamos, propia de las nuevas generaciones comprometidas con un pasado por desvelar. Las afirmaciones de Javier Lluch-Prats, aunque se centran en el caso de las novelas de la Guerra Civil, plantean certeramente la cuestión:

Importa, por supuesto, que las novelas respondan a las preguntas que cada generación formula al tiempo histórico en que vive, a los conflictos que la sociedad genera. En este sentido, la literatura evidencia su relevante papel en la escritura de la memoria de nuestra sociedad, en su mantenimiento, como guía orientadora de la comunidad para interpretar lo olvidado, cuando no perdido, así

---

<sup>9</sup> El concepto, acuñado en el trabajo de Hirsch, *Family Frames* –pertinente en este caso porque además centra su estudio en la obra *Maus* de Spiegelman– generó una serie de encendidas discusiones. Un resumen pormenorizado de este debate se encuentra en la tesis de La Dra. Mariela Sánchez (2012) *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*.

<sup>10</sup> Otro ejemplo actual es el trabajo de Quílez Esteve, quien analiza la posmemoria a partir de ejemplos de cine documental de España y Argentina.



como para transmitir a nuevas generaciones elementos experimentados o no por los escritores, recuerdos vividos o imaginados a partir de testimonios, documentos, libros y más libros (2010: 74).

#### 4. El silencio de los vencidos

Una constante en varias de las historietas analizadas, y que en algún punto son el germen del rescate testimonial, es la cuestión del silencio de los protagonistas que les impone el recuerdo traumático del pasado y su condición de “vencidos” de la guerra. Aquí se mezcla la cuestión generacional junto a la posmemoria de los familiares que apelan a escritos, memorias y la investigación documental de su propio pasado para reconstruir una vida que desconocen.

Los ejemplos de las formas del silencio varían en cada caso puntual, pero remiten de manera general, a la internalización de una imposición. Autores como Corredera González (2010), se encargan de desarrollar cronológicamente el proceso de eliminación y exterminio una vez finalizada la guerra, la legalización de la violencia, las distintas formas de represión (fusilamiento, cárcel y exilio), la sumisión ante el vencedor, la marginación y el silencio de los vencidos (lo cual los llevó a interiorizar su culpa y su condición de inferioridad), el adoctrinamiento y socialización del discurso oficial legitimador de la guerra. Aspectos que pueden rastrearse en las historietas que recorren una historia de vida, como la del padre de Altarriba o el de Gallardo.

La lucha contra el olvido es parte de los objetivos de estas búsquedas personales o generacionales —o ambas— de escritores, cineastas, historietistas. En una de las entrevistas a Dulce Chacón que reproduce Martín Martín, esta manifiesta su convicción de que “una parte de la memoria colectiva, la perteneciente al bando perdedor, había sido excluida del discurso oficial acarreando un silencio que conducía irremediabilmente al olvido” (2013: 123). El acercamiento a la Guerra Civil y sus múltiples historias silenciadas, tiene también a la historieta como herramienta de ese rescate del olvido. Las variadas escenas planteadas por Giménez en su *36-39 Malos tiempos*, son una muestra cabal de esas pequeñas historias de la guerra cotidiana.



## 5. Las temáticas de la historieta de la Guerra Civil y la posguerra

Acorde a los diversos caminos teóricos posibles que venimos desarrollando y de las posibles analogías con los estudios desarrollados en otros campos de conocimiento, las temáticas de las historietas en torno a la Guerra Civil también frecuentan las mismas obsesiones, los mismos lugares comunes que los vistos en películas o leídos en novelas. Así, las historietas focalizan en temas como los de la niñez, la violencia, la opresión, el hambre, la crueldad, la vida en los Internados sociales del franquismo, la situación de las presas republicanas en las cárceles del régimen, el exilio, la detención en los campos franceses, el desarraigo, la desintegración familiar, la adaptación a otros países o el regreso a España como derrotados, la vanguardia de la guerra, el conflicto bélico en su aspecto más antibelicista, la vida cotidiana de la guerra y la posguerra, las historias de la retaguardia.

A modo de ejemplo, analizaremos brevemente tres de las obras fundamentales de este corpus, revisando algunas de las particularidades que fuimos desarrollando a lo largo del trabajo<sup>11</sup>.

### **Carlos Giménez: denuncia y catarsis<sup>12</sup>**

---

<sup>11</sup> Antes de graficar sucintamente alguna de estas disquisiciones críticas tomando tres ejemplos puntuales, es preciso aclarar que si bien el trabajo que proponemos focaliza en el caso español, puntualmente en el marco de la Guerra Civil y la posguerra, las problemáticas de la memoria traumática, su representación y la utilización de la historieta como medio de expresión de estos temas, deben leerse en sintonía con otras industrias que también abordaron (o abordan) idénticas realidades con estilos y temáticas diversas. La afirmación de Alary (2011: 239) de que no puede entenderse la evolución de la historieta sin tener en cuenta los intercambios enriquecedores, transferencia de modelos, prácticas y experiencias se ve potenciada en este caso por el *boom* de la memoria y su internalización (y los debates que venimos desarrollando en torno a la posmemoria, el testimonio, etc.). En el caso de la historieta, la cuestión de la memoria asociada a los episodios traumáticos también posee ejemplos notables. Sólo para citar algunos casos podrían nombrarse a Jacques Tardí (la serie *Yo, René Tardí*) o a Emmanuel Guibert (la serie *La guerra de Alan* y *La infancia de Alan*); o dentro del caso argentino, aquellas manifestaciones que recuperan experiencias referidas a la represión de la dictadura militar (1976-1982) (los trabajos de Lozupone, Grassi o Cippolini) o al conflicto bélico de Malvinas (*Tortas fritas de polenta*, de Bayúgar y Martinelli).

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado de la obra de Giménez. Ver Bórquez (2013).



Tomando como base la trascendencia de la obra de Giménez dentro de este contexto que describimos y a la amplitud de su obra referida a la Guerra Civil, creemos que la trayectoria de este autor funciona como un “eslabón” entre sus primeros trabajos dentro del contexto de la Transición política en España y los últimos, que se ubican dentro del *boom* de los estudios sobre la memoria, palpables en multiplicidad de discursos y lenguajes. Estos dos períodos en los que puede dividirse la obra de Giménez, responden a dos momentos históricos específicos que, al momento de contextualizar su producción, permiten ahondar en los debates en torno a la funcionalidad y especificidad del discurso de la historieta y su relación con otros discursos en aspectos como la intervención política en los temas de la agenda pública y la representación de la historia en viñetas.

Con respecto a sus primeras producciones (*España una, grande y libre* junto a Ivá; la primera producción de *Paracuellos*; *Barrio*; *Los profesionales*) se ubican en un contexto de relevante efervescencia política, momento en que el cómic se transforma en canal comunicativo de gran difusión. Como explica Dopico:

En el país, ni el cine, ni la literatura, ni la pintura, habían dado tanta importancia a lo que pasaba en la calle, y fue la historieta la primera en dirigir su mirada hacia esta nueva temática urbana marginal, donde encontró imágenes impactantes, ocultas entre lo ordinario y la realidad cotidiana, que despertaron nuevas inquietudes entre los lectores (2011: 177).

De la misma manera, la segunda etapa de su producción, (las continuaciones de *Paracuellos* y los cuatro tomos de *36-39 Malos tiempos*), permite ahondar en los estudios más actuales sobre la temática de la memoria del pasado traumático. Como ya se ha dicho, la figura de Carlos Giménez dentro de este panorama, agrega al estudio de su producción, la de su propia vida dentro del contexto histórico español. Analizar cada obra permite revisar los episodios centrales de su vida —traumática y violenta— y a su vez, repasar la crónica de los años más duros de la posguerra. Tal como explica Antonio Martín, Giménez se comporta como cronista de los hechos que muestra, ya que “no puede dibujar lo que no conoce, ya sea por conocimiento directo o a través de



personas interpuestas”, lo que lleva a asumir como propios los temas que expone y a transformar toda materia narrativa en biográfica (2008: 5).

De toda la obra de este autor destacaremos *Paracuellos*, que cuenta los años de internado en los Hogares sociales, si bien mencionaremos el regreso a su hogar en *Barrio*, que no deja de ser una crónica de la España de posguerra. La idea de esta segunda parte es la que continúa en *36-39 Malos tiempos*, es decir, la de mostrar los hechos cotidianos, “el ambiente y el sentir de las gentes de a pie, los eternos sufridores que padecen las guerras” (Martín, 2007: 4).

Centrándonos en *Paracuellos*, la figura de Giménez aparece como una de las primeras voces, casi la única, que como dice Marsé “se adelantaron en el testimonio y la denuncia de esa interminable ignominia” (2007: 5):

El talento de Giménez como dibujante se manifiesta en la intención testimonial por encima de cualquier otra consideración. Por supuesto hay fantasía e imaginación, pero ambas están al servicio de la crónica, del documento que, además de entretener y conmover, ha de constituir un testimonio más, una pieza más en ese gran tapiz que la memoria colectiva está viendo de recuperar, pese a quien pese, para un mejor entendimiento en esta España de secular desmemoria (Marsé, 2007: 14).

El propio autor confirma que realizó estas historias “con la pretensión de dejar un documento veraz” sobre cómo se vivía en esos Hogares (2007: 18). Pero además, aclara —y en algún punto nos adelanta el contenido de *Barrio*, la continuación cronológica de su vida después de sus años de internado— que esta realidad que quiere denunciar, no se despega del contexto general que se vivía fuera:

No deben conceptuarse estos colegios como instituciones perversas, corrompidas o marginales dentro de un Estado racional, humanizado y democrático, sino como instituciones completamente integradas en la normalidad de una España que era así, la España franquista [...] sepamos que, en los años cuarenta y cincuenta, en España era completamente normal y cotidiano que en los cuarteles los sargentos pegasen a los reclutas, en los colegios los maestros maltratasen a los alumnos, en los talleres los oficiales y dueños abofeteasen a los aprendices y en las casas los maridos zurrasen a las mujeres y los padres apalizaran a los hijos (2007: 21-22).

El aspecto autobiográfico y el documental, como veíamos previamente, van de la mano, ya que se une a la memoria de Giménez, la de sus compañeros de internado y los documentos que recopila: fotos, cartas, textos diversos,





recortes de periódicos, “pero sobre todo, de grabaciones” (Marsé, 2007: 19). Igualmente, en estas historias, como afirma Reggiani se manifiesta una pretensión “y el pudor” autobiográfico:

*Paracuellos* es una autobiografía reticente: hay un personaje que dibuja tebeos y se llama Giménez, pero no Carlos sino Pablito, y a veces es presentado con otro nombre, y en *Barrio* (suerte de continuación de *Paracuellos*) se cuenta la vida del niño Carlines García García fuera del colegio (aunque, ha dicho Giménez, el colegio era un trocito de España: el colegio era una España pequeñita). Todo el tiempo hay un ser y no ser autobiográfico en esta historieta; las anécdotas propias se mezclan con las ajenas, el yo nunca termina de consolidarse (2014: 7).

Finalmente, no es la idea detenernos en aspectos gráficos o de estilo, aunque resaltaremos una observación de Reggiani al momento de analizar el *layout* o puesta en página de la historieta de Giménez. En su trabajo sobre *Paracuellos* se refiere a “la grilla y la cárcel”, focalizando en la elección de la disposición de viñetas en la hoja que hace el autor:

En principio, es fácil extraer una metáfora a partir del armado de página de *Paracuellos*. Los Hogares del Auxilio social eran instituciones absolutas: las anécdotas son, básicamente, historias de niños sometidos a un poder absoluto, que define si comen, si rezan, si toman agua, si pueden o no leer, si deben golpearse entre sí, recibir castigos arbitrarios o soportar dolores sin llorar. El diseño carcelario de los hogares se repite en la cárcel de la grilla, no sólo por la homología visual, sino por la renuncia a la variación. Giménez se somete, como paso previo al dibujo de su historieta (y, desde ya, a la concepción y el guión de cada página) a una restricción previa, anterior, inevitable y arbitraria (2014: 6).

### **Antonio Altarriba: la búsqueda y el silencio**

*El arte de volar* y *El ala rota* son las dos partes de la misma historia centrada en la vida de los padres de Altarriba. Pero es en realidad el relato de la búsqueda de un hijo recomponiendo la historia que nunca supo de boca de sus padres. A diferencia de Spiegelman que contó con el relato en primera persona de su padre para su obra *Maus*, Altarriba debe apelar al minucioso trabajo de investigador, revisor de archivos, entrevistador para completar los escritos del padre y sus propios recuerdos. El silencio es la contracara de la locuacidad del padre de Spiegelman que narraba con lujo de detalles su experiencia en el *lager*.



Precisamente el del silencio es uno de los temas centrales de *El arte de volar*. Y de alguna manera, la historieta busca una respuesta que dé cuenta de la reticencia del padre a contar su historia, que como apunta Antonio Martín, es además, “la crónica de toda una generación” (2009: 8). En su análisis de la obra, María Julia Giménez ubica al silencio como causa central de su muerte:

En el juego discursivo de *El arte de volar* el silencio ocupa un lugar central como estructurador en la vida de Antonio; al tiempo que se presenta como contracara del silencio impuesto durante el franquismo. El silencio representado a lo largo del comic no solo atraviesa la relación con los otros, sino que imprime un diálogo angustiante con “sí mismo” cargado de traición a los ideales por los que luchó durante la Guerra Civil. Es esta esfera del silencio, como anuladora de las experiencias y posicionamientos políticos, la que se manifiesta con mayor claridad a lo largo de los cuadros. De esta forma, el silencio trasforma en cadáver al protagonista, sentenciándolo a muerte como sujeto político (2012: 11).

En esta obra también vuelve a repetirse la idea de que asistimos a la historia de uno más de esos españoles anónimos que padecieron la posguerra y vivieron su vida como derrotados. En la reseña de la obra, Álvaro Pons (2010) lo puntualiza:

Descubriendo la vida de su padre, Altarriba da voz también a los olvidados, a los que vivieron el exilio pero volvieron como derrotados, fagocitados por un sistema que los convirtió en meros peones. Antonio Altarriba, padre, fue uno más de esa legión de nombres que no fueron parte de la historia: la historia pasó por encima de ellos. Transformado en una pieza más de un engranaje contra el que luchó, moviéndose en una pantomima de libre albedrío, sólo queda una libertad: decidir cuándo se sale de la máquina, saltar al vacío y elegir, al menos, cómo encontrarse con la muerte.

Esta historia, de las tres que estamos analizando, es la que mayor amplitud nos ofrece con referencia al desarrollo cronológico, por eso, no sólo observamos los episodios de la Guerra Civil, sino el antes y el después de la contienda: desde la dictadura de Primo de Rivera hasta el gobierno de Aznar. En este caso el código de la historieta nos presenta este relato en tres niveles narrativos (Martín, 2009: 9): el primero, que une las voces del hijo que presenta la historia, de ese yo que paulatinamente va dejando paso al relato en primera persona del padre; el segundo, centrado en los cartuchos reflexivos y literarios que Altarriba hijo inserta en ciertos pasajes de la historia; y el tercero, los bocadillos en tiempo presente, que reproducen los debates, los diálogos, las peleas y las frustraciones de los protagonistas de esta crónica de España.



Además, otra característica de este trabajo es el quiebre por momentos de su efecto “realista”, “documental” para pasar o imbricarse con las metáforas visuales tan propias del lenguaje de la historieta.

### **Paco Roca: la memoria entre los pliegues de la aventura**

Al momento de analizar las historietas en la actualidad, Laura Vázquez (2012: 92) propone que además del giro autobiográfico que se observa en las nuevas viñetas del presente, otra constante es la de la inmediatez del testimonio y del documento que en los últimos años le fue ganando pasos a la ficción, o a la aventura en el sentido más clásico. El cómic bélico no escapa a esta constante. Este subgénero tan asociado a la historieta por la infinidad de casos que se podrían citar a lo largo de su historia, ha sufrido con los años cambios rotundos en sus temáticas y composición. Podría decirse que desde su origen, el género bélico en historieta plantea la división tajante entre la “simple aventura” de buenos y malos en una contienda, no siempre ubicada en un lugar o tiempo específico o aquellos que utilizando su código planteaban lo contrario: el antibelicismo, con el consabido mensaje del sinsentido de una guerra y las consecuencias más visibles y dolorosas en las personas implicadas.

Lo cierto es que son varias las causas que fueron incidiendo para que la historieta de temática bélica presente cambios sustanciales. Joe Sacco quizás sea el que mejor combina una nueva vertiente que une periodismo con dibujo, realidad histórica con vivencia personal, historieta con testimonios de la guerra<sup>13</sup>. Este periodista-dibujante ve como inevitable:

---

<sup>13</sup> Los trabajos de Joe Sacco, han sido analizados como un nuevo género: el “periodismo de cómic” o “historieta periodística”, trabajos similares a los de los reporteros de guerra pero plasmados en historietas. Son famosas sus obras *Notas al pie de Gaza*, *Reportajes y Srebrenica* (un cómic digital o webcómic). El propio Sacco al reflexionar sobre su trabajo, explica que: “La historieta periodística tiene un valor concreto, específico, único. Son más lentas que un relato cinético, y menos específicas visualmente que una fotografía. [...] Se están pisando dos realidades, ambas filtradas: la específica, la histórica e investigada, y la personal. Se está buscando recrear las moléculas del conflicto. Los detalles, las notas al pie: aquello que solo existirá mientras la gente que lo ha sufrido viva.” (Domínguez, 2014: 36).



que haya gente que se concentre en los aspectos más fetichistas y militaristas, que son los que me atraían cuando yo tenía doce años, pero espero que incluso para esa gente haya ciertas partes del libro más perturbadoras, quizá no tanto la propia batalla como los efectos de la misma, al mostrar el retorno de todos los heridos, la confusión en las trincheras, el horror y el pánico por todo lo que estaba pasando y, al final, los muertos enterrados en las tumbas (Domínguez, 2014: 35).

Si bien el ejemplo de Sacco nos remitiría a otra variante muy específica de este medio, el caso de la novela gráfica en España que se enfrenta al caso bélico tiene varios denominadores comunes con ésta. Sobre todo, una misma concepción de la guerra, mirada desde un punto más intimista y descarnado. Partiendo de esa idea, *Los surcos del azar* es una obra significativa dentro del corpus que analizamos, ya que forma parte de la clásica historia de aventuras bélica, pero en el marco del testimonio de los sobrevivientes de esa gesta y aunque la recreación es ficcional, todos los datos que utiliza Paco Roca son fruto de la investigación histórica, el rastreo de fuentes orales y el análisis de documentales fílmicos.

Esta novela gráfica narra, en clave de aventuras, las acciones de *La Nueve*, una columna de la resistencia francesa integrada por exiliados republicanos. El origen de este trabajo surge de un viaje a París donde Paco Roca coincidió, en el Instituto Cervantes, con dos excombatientes de *La Nueve*. Su historia de cómo habían sido los primeros soldados aliados que entraron en la capital francesa en 1944, para liberar la ciudad de los alemanes, le asombró tanto que decidió trabajar sobre ello. A su regreso a España, según cuenta en varias entrevistas, decidió documentarse sobre la historia de esos españoles que habían “acabado desfilando por los Campos Elíseos junto a De Gaulle”.

Para graficar este proceso de búsqueda Roca elige contar la historia a través de un doble relato: del pasado y desde el presente, en primer lugar invirtiendo la ya clásica oposición de tono sepia o gris para el pasado y el color para el presente y en segundo término introduciendo su propio dibujo —a lo Spiegelman— dentro de la historia. Así, vemos a Paco Roca como si fuese un periodista o “documentalista”, tratando de entrevistar a uno de esos “héroes anónimos”, Miguel, quien luego de varias negativas finalmente contará los hechos. El nivel de apego por los detalles históricos al momento del dibujo



precisarán de la asistencia del historiador e hispanista norteamericano Robert Coale y de Evelyn Mesquida, autora del libro *La Nueve, los españoles que liberaron París*.

Como el propio Roca sostiene, la particularidad de este relato es que une una gran aventura bélica, histórica con la intervención de esa memoria testimonial de los españoles que participaron:

Y aunque en este caso intentaba alejarme en lo posible de una historia de género bélica y estar más cercano al documental y la visión más humana, es verdad que tiene todos los ingredientes. Es una historia perfecta porque metiendo muchos matices y mucha información le das ese ambiente de que estás contando algo histórico, serio. Porque en sí la historia de *La Nueve* es una aventura, hay venganza, persecución. Ya de por sí era una historia que se cuenta sola (Bórquez, 2015: 5).

Pero en esta historieta de aventuras aparentemente clásica, aparecen todas las características de las poéticas de la memoria que hemos visto en parte de la literatura española contemporánea referida al tema y que ya son una constante en la *historieta de la memoria*: la utilización de fuentes bibliográficas como apoyatura de lo narrado y la negación inicial del protagonista que finalmente verbaliza su trauma. Además de la aparición del relato autobiográfico que sustenta el relato o parte relevante del mismo, en *Los surcos del azar* se vuelve a la idea del rescate de los héroes anónimos, de las historias silenciadas, con la evidente intención de cierta reparación histórica. Paco Roca lo aclara en una entrevista:

Durante muchísimo tiempo toda esta gente permaneció un poco en el olvido. Como sucedió con esta gente de *La Nueve* de acuerdo a lo que estuve documentando, ya que todos ellos no le dieron importancia a lo que habían hecho, todos llevaban una vida normal. Y cuando en el año 2000 o a partir de los noventa se comienza a recuperar la memoria de esta gente, se dieron cuenta de que esa persona que había estado vendiendo telas en un almacén durante un montón de tiempo había sido un héroe, entre comillas, de la guerra (Bórquez, 2015: 3).

Podría decirse que en esta nueva etapa de la historieta en España, el conflicto bélico siempre presente en los relatos, ha quedado descentrado, relegado, hasta convertirse en parte del decorado en donde transcurren las historias. Y han surgido con mayor asiduidad las historias de la retaguardia, la vida cotidiana de los de a pie o sencillamente, los que perdieron la guerra.



En *Los surcos del azar* aparece el cruce de estas dos vertientes analizadas: la aparición de la guerra en primer plano pero a partir del relato traumatizado de los que participaron en ella. Y si bien la historia cuenta con el necesario final feliz de un cómic bélico, con los buenos festejando y los malos derrotados, no es visto así por los republicanos españoles. El silencio, el trauma, no surge obviamente por el recuerdo feliz de esta victoria francesa, sino porque en el balance que realizan no termina de clausurar la otra derrota y su condición de vencidos de la Guerra Civil y porque este final de la historia bélica es en realidad el comienzo de su definitivo exilio<sup>14</sup>.

### Conclusiones: la historieta de la memoria

Finalmente, podríamos hipotetizar que la historieta española recién estaría en el centro de un fenómeno que ya observamos en la narrativa y que se destaca por la abundancia de ejemplos, la proliferación de obras en esencia similares y la consecuente saturación<sup>15</sup>. Aunque también existe la posibilidad de que simplemente esté sucediendo lo mismo que en la literatura o el cine, que todo sea parte de un mismo fenómeno y que la historieta no sea tan autónoma como tampoco lo es la literatura con respecto a otras prácticas.

---

<sup>14</sup> Desde otro punto de vista y para completar la lectura propuesta de estos autores, se recomienda el trabajo de David Fernández de Arriba (2015) en torno a las historietas de Gallardo, Altarriba y Paco Roca, ya que el autor se encarga de profundizar en el tema de la memoria traumática pero focalizando en la temática del exilio republicano a Francia, que las tres obras abordan con estilos y objetivos distintos. En este trabajo, el autor se propone comprobar la validez de la historieta como medio de recuperación de la memoria histórica y además, su evolución en España en los últimos veinte años.

<sup>15</sup> El mecanismo de este fenómeno que marcamos ha sido estudiado –entre otros discursos sociales- en la literatura y se refiere específicamente a la situación de “saturación” de un mercado por la abundancia excesiva de ejemplos que repiten temáticas similares. El caso de las ficciones de la memoria acotadas a los recuerdos traumáticos de la Guerra Civil y la posguerra es uno de estos discursos que forman parte de esta “inflación memorística” que en algunos casos deriva en hastío. El ejemplo más utilizado para graficar esta situación ha sido el de Isaac Rosa, quien ante la reedición de su primera novela *La mala memoria* decide cambiar su nombre por el de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007). La polémica requiere un mayor espacio para su desarrollo, ya que los debates abarcan otras categorías que debieran mencionarse (los abusos de la memoria, su utilización como mercancía, etc.). Para un análisis de estas apreciaciones recomendamos el artículo del Dr. Ennis (2011), “Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España”.



La historieta aparece además, en un contexto en que goza de un prestigio que coincide desde hace unos años con la etiqueta promocional de la novela gráfica –varios autores lo presentan como la causa de ese crecimiento- y el antecedente tan relevante que marcó *Maus* para todo el género, tan pertinente además para el tema que abordamos ya que incluye relato testimonial, autobiografía y los debates sobre la *posmemoria*. Esta “moda” por las historietas y la etiqueta “de culto” que en algunos casos acarrea tiene variadas muestras en los premios que se otorgan (los específicos de este medio y los que no), los congresos específicos y los académicos que se centran en el fenómeno o la incluyen en temáticas generales junto a otros estudios, la presentación de tesis doctorales y la infinidad de sitios en internet no solo de promoción de obras sino de análisis de las mismas<sup>16</sup>.

Antonio Martín se refería a la “madurez de la historieta española” cuando presentaba *El arte de volar* en 2009. Como anunciamos en la introducción de este trabajo, es una de las características que podríamos extender a este corpus de obras que venimos describiendo y que Antonio Martín destaca de la historieta de Altarriba:

Esta obra se dirige deliberada y definitivamente, de forma exclusiva, a un público maduro mentalmente, a unos lectores que no leen por simple entretenimiento, con una historia que tiene la dimensión y la textura de una novela. No importa si se encuentra escrita según un código literario hecho de signos escritos o, como es el caso, con el código propio de la historieta (2007: 11).

Las tres historietas o autores que sucintamente analizamos sirven de ejemplo de este tipo de obras afrontando una temática delicada y desde diferentes puntos de vista: la del niño encarcelado en la violenta España de posguerra y la de los exiliados, el que regresa derrotado y el que elige el desarraigo, ambos atrapados por la soledad y el silencio. En todos los casos, los relatos cruzan los conceptos que estuvimos exponiendo y comparten las ideas del rescate del testimonio, de la denuncia de las historias silenciadas, tal cual

---

<sup>16</sup> El ejemplo paradigmático en España, es el caso de *Tebeosfera*, un sitio que comparte información sobre historietas, pero además permite el acceso a material crítico de especialistas de diferentes nacionalidades.





hemos visto aparecer en el relato literario y el cinematográfico<sup>17</sup>. En ese sentido, solo enunciaremos dos aspectos que se podrían indagar en torno a esta *historieta de la memoria* en comparación con estos discursos: las diferencias entre estos códigos en primer lugar y luego, las cuestiones en torno a su recepción.

En cuanto al primer punto, habría que poder determinar, qué aporta el lenguaje de la historieta cuando decide centrarse en la temática de la Guerra Civil. Es decir, ¿son simplemente nuevas historias centradas en el conflicto y leídas como si fuesen novelas? ¿De qué manera las potencialidades del código de la historieta hacen que estas historias sean o parezcan distintas a las que ya leímos? Y en segundo término, también podría estudiarse cómo son los efectos de la recepción de este tipo de historietas que se encargan de rescatar y contar episodios de la Guerra Civil. Pareciera que genera un efecto de “doble vía”: para los adeptos al medio, que descubren temáticas distintas a las habituales y para un público nuevo, que se acerca por la temática más que por la historieta en sí<sup>18</sup>. Cabría preguntarse si algo del encasillamiento que arrastra el medio en cuanto al estereotipo de lectura infantil o para jóvenes se manifiesta en esta “sorpresa” del nuevo público que se acerca ante una temática adulta y comprometida.

Sin proponer una respuesta fácil o rápida a un tema que merece mayor estudio, lo cierto es que la potencialidad del código con el fuerte impacto de la imagen y su amalgama con el texto generan un efecto de representación diferente a cualquiera de los demás discursos. El apego por lo documental hasta en sus mínimos detalles —y sobre todo tratándose de episodios históricos— pero a su vez, la conformación de las metáforas visuales características de su código, conforman un discurso de los hechos completamente diferente a los que plantea el cine, la literatura, el periodismo de investigación o la *non fiction*, sobre

---

<sup>17</sup> En el texto ya citado de Fernández de Arriba (2015: 14 y ss.) el autor presenta tres formas diferentes de acercamiento al conflicto y al uso del testimonio. En concreto, especifica la utilización de tres recursos en la recuperación de la memoria de la Guerra Civil y la posguerra: la memoria paterna directa (*Un largo silencio*, de Gallardo), la memoria ficcionada en primera persona (*El arte de volar*, de Altarriba) y la memoria recreada (*Los surcos del azar*, de Paco Roca).

<sup>18</sup> Santiago García explica en su análisis de la novela gráfica (2010), que una de las características en la aparición de este tipo de historietas es el pasaje de la librería especializada a las grandes librerías, diversificando el público que la consume.



todo porque el “pacto de lectura” entre el autor y el lector cambia rotundamente entre uno y otro discurso.

Para finalizar, el aspecto didáctico también forma parte de los objetivos de estos trabajos. Así como Altarriba plantea desde su página de internet un dossier de actividades (contextuales, históricas, sobre el medio, etc.) para abordar la lectura de *El arte de volar* pensado como un ejercicio didáctico escolar, Paco Roca también lo explicita haciendo hincapié en las potencialidades de su código.

Es lo que tiene el cómic, el tema del dibujo que hace que todo sea muy didáctico, muy accesible a todo el mundo, como que no requiere demasiado esfuerzo meterte en la historia y además aporta cosas que difícilmente pueden aportar otros medios. Tienes la parte visual de un documental o de una película y el tiempo reposado de un libro, la posibilidad de volver para atrás, de ver los detalles (Bórquez, 2015: 7).

En algún punto, esta preocupación por las nuevas generaciones entronca con la preocupación que explica Vezzetti en torno al relato testimonial y su porvenir: el primer deber es preservar la producción testimonial y “crear las mejores condiciones para que llegue a otros destinatarios” (2008: 24). En esta “doble marcación temporal”, (la del presente del testigo y la del presente del receptor) está cifrada la *historieta de la memoria* —y la de los demás discursos sociales—, a medio camino entre la experiencia catártica individual y los nuevos destinatarios que la reciben.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Viviane (2011). “La historieta española en Europa y en el mundo”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.) *La historieta española, 1857–2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid: CSIC, pp. 239-253.
- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2007). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- ANTICH, Xavier (2012). “Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la Guerra Civil Española”. En: Loureiro Cornelsen, Elcio; Amorim Vieira, Elisa María; Seligmann-Silva, Márcio (Org.), *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona Editora, pp. 191-227.
- BÓRQUEZ, Néstor; ENNIS, Juan (2010). “El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine documental de España”. En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 261-280.



- BÓRQUEZ, Néstor (2013). "Historias y viñetas: una versión del pasado traumático", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n.º 21, La Plata: Dunken, pp. 111-147.
- (2015). "La épica del exiliado en viñetas: el cómic y los matices de la historia. Entrevista con Paco Roca", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, Vol. 15, n.º 22. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a12> [2 de marzo de 2016].
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana.
- DOMÍNGUEZ, Juan Manuel (2014). "Joe Sacco en Buenos Aires" (Entrevista), *Revista Los InRockuptibles*, Setiembre 2014, Año 17, n.º 195, pp. 32-38.
- DOPICO, Pablo (2011). "Espustos de papel. La historieta underground española", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.) *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid: CSIC, pp. 169-181.
- ENNIS, Juan (2010). "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez". En Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de acá, pp. 153-174.
- (2011). "Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España". En *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos Transatlánticos*, 3 al 5 de octubre de 2011. La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2794/ev.2794.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2794/ev.2794.pdf) [13 de marzo de 2016].
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (2015). "La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*", *CuCo. Cuadernos de cómic*, n.º 4, pp. 7-33.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GIMÉNEZ, Carlos (2007). "Por si a alguien le interesa". En *Todo Paracuellos*. Barcelona: Glénat, pp. 15-23.
- (2011). *Todo Barrio*. Barcelona: De Bolsillo.
- GIMÉNEZ, María Julia (2012). "El arte de volar: memorias españolas en cuadros". En *Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado*. Disponible en: <http://www.vinetasserias.com.ar/actas2012.html> [5 de marzo de 2016].
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2010). "Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares". En Macciuci, Raquel (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 127-142.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; SEGUÍ Bartolomé (2008). *Las serpientes ciegas*. Galiza: BD Banda.
- LIIKANEN, Elina (2006). "Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia: cuatro casos". En *Actas Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Disponible en:



- [https://www.academia.edu/2980006/Novelar\\_para\\_recordar\\_la\\_posmemoria\\_de\\_la\\_Guerra\\_Civil\\_y\\_el\\_franquismo\\_en\\_la\\_novela\\_espa%C3%B1ola\\_de\\_la\\_democracia.Cuatro\\_Casos](https://www.academia.edu/2980006/Novelar_para_recordar_la_posmemoria_de_la_Guerra_Civil_y_el_franquismo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_de_la_democracia.Cuatro_Casos) [20 de marzo de 2016].
- LLUCH-PRATS, Javier (2010). "El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible". En Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de acá, pp. 51-75.
- MACCIUCI, Raquel (2010a). "Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, julio-diciembre 2009, CLXXXV, Anexo 2, Macciuci, Raquel (coord.), monográfico *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Madrid: CSIC, pp. 7-39.
- (2010b) "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". En Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de acá.
- MARSÉ, Juan (2007). "Paracuellos. Aventuras y testimonio". En Giménez, Carlos, *Todo Paracuellos*. Barcelona: Glénat, pp. 5- 14.
- MARTÍN, Antonio (2005). "La industria editorial del cómic en España". En Barrero, Manuel (Coord.), *Tebeosfera*. Bilbao: Astiberri.
- (2007) "Malos tiempos. Los desastres de la guerra". En Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*. Libro 1. Barcelona: Glénat.
- (2008). "Arde Madrid". En Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*. Libro 3. Barcelona: Glénat.
- (2009). "Prólogo". En Altarriba, Antonio; Kim. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel (2013). "Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural. Dulce Chacón, La voz dormida". En Cruz Suárez, Juan Carlos; González Martín, Diana (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Neuchatel: Peter Lang, pp. 123-138.
- MATLY, Michel (2014). "El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia – 1976-1992". En *Tebeosfera 2º Época*, n.º 12, Tolouse: Tebeosfera. Disponible en: [http://www.tebeosfera.com/obras/documentos/el\\_comic\\_espanol\\_y\\_la\\_guerra\\_civil\\_transicion\\_y\\_primera\\_decada\\_de\\_democracia\\_-\\_1976-1992.html](http://www.tebeosfera.com/obras/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html) [17 de febrero de 2016].
- NONNENMACHER, Hartmut (2006). "La memoria del franquismo en el cómic español". En Winter, Ulrich (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 177-208.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- PERIS BLANES, Jaume (2014). "Literatura y testimonio: un debate", *Revista Puentes de crítica Literaria y Cultural*, n.º 1, pp. 10-17.
- PONS, Álvaro (2010). "El arte de volar es una obra maestra", *Diario El País*, 16-11-2010. Disponible en:



- [http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862010\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862010_850215.html) [28 de marzo de 2016].
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2013). "De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n.º 21. La Plata: Dunken, pp. 47-75.
- REGGIANI, Federico (2012). "Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo". En Peppino Barale, Ana María (Coord.) (2012), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 105-119.
- (2016) "La grilla y la cárcel. Las tradiciones de la puesta en página en historieta y el Paracuellos de Carlos Giménez". En Bórquez, Néstor (ed.) *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermedial*. Volumen 3. En Federico Gerhardt (dir.) *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro*, 6 vols. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/memoria-del-iii-congreso-internacional-de-literatura-y-cultura-espanolas-contemporaneas#> [10 de agosto de 2016].
- ROCA, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- SÁNCHEZ, Mariela (2012). *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.748/te.748.pdf> [12 de marzo de 2016].
- VÁZQUEZ, Laura (2012). *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra.
- VEZZETTI, Hugo (2008). "El testimonio en la formación de la memoria social". En Vallina, Cecilia (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016