

Huellas de la memoria y memorias de la huella: la representación del exilio republicano en la novela gráfica española

Traces of memory and memories of the trace: the representation of the republican exile in Spanish graphic novels

David Crémaux-Bouche

Université Grenoble-Alpes – ILCEA4-CERHIS
david.cremaux-bouche@univ-grenoble-alpes.fr

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1865-7743>

Resumen: Casi un siglo después de la Retirada (1939), los exiliados siguen empleando la expresión «campos de concentración» para remitir a los campos improvisados que se construyeron en Francia para «acogerlos». Esta terminología tiene connotaciones fuertes después de la Segunda Guerra Mundial de las cuales se adueñan los autores de cómics para contrarrestar la anomalía historiográfica que caracteriza a este exilio que solo se estudió hace unas décadas. Utilizan huellas del imaginario de la historia bien conocidas por parte del público para que emerja una nueva memoria a partir de estas huellas: la de la Retirada. En este artículo, se analiza la hermenéutica creadora de la huella, así como su reversibilidad creadora en torno a la Retirada mediante el estudio de recursos gráficos, narratológicos o simbólicos en cuatro novelas gráficas (*Un largo silencio*, *El arte de volar*, *Los Surcos del azar*, *El ángel de la Retirada*).

Palabras clave: exilio, identidad, huella, memoria, *Retirada*.

Abstract: Almost a century after the *Retirada* (1939), exiles continue to use the expression "concentration camps" to refer to the improvised camps that were built in France to "accommodate" them. This terminology has strong connotations after the Second World War, which the comic strip authors use to counteract the historiographical anomaly that characterises this exile, which was only studied a few decades ago. They use traces of the imaginary of history that are well known to the public so that a new memory emerges from these traces: that of the *Retirada*. In this article, we analyse the creative hermeneutics of the trace, as well as its creative reversibility around the *Retirada* through the study of graphic, narratological or symbolic resources in four graphic novels (*Un largo silencio*, *El arte de volar*, *Los Surcos del azar*, *El ángel de la Retirada*).

Key words: exile, identity, trace, memory, *Retirada*.

Referencia: Crémaux-Bouche, D., «Huellas de la memoria y memorias de la huella: la representación del exilio republicano en la novela gráfica española», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. Una memoria connotativa mediante la asociación visual: «desarmar» y «rearmar» el ojo del espectador en *Un largo silencio*. 2. Una vuelta a lo denotativo: la mirada fotográfica y autobiográfica en *El arte de volar*. 3. Recurrir al símbolo en *Los surcos del azar* o cómo introducir una reflexión sobre la identidad. 4. *El ángel de la Retirada*: la transmisión de la memoria entre poesía y ficción

La *Retirada*¹ no constituye el primer exilio político de los españoles en Francia. Desde el siglo XIX y la ocupación napoleónica, tres olas sucesivas de españoles tanto liberales, progresistas o socialistas como carlistas, alfonsinos o anarquistas cruzaron la frontera para buscar cobijo en el país de los derechos humanos. La acogida fue muy a menudo hostil y el exilio nunca fue duradero. No obstante, todo cambió con el estallido de la Guerra Civil española (1936-1939), que fomentó el tercer éxodo masivo: centenares de miles de españoles huyeron a Francia en un exilio que para muchos será definitivo y sin vuelta atrás.

Existe un desacuerdo sobre el número de españoles que escogieron esta solución en vez de sufrir un «exilio interior».² En concreto, las cifras son contradictorias: unos³ afirman que 353.107 españoles pisaron la tierra francesa el 15 de febrero de 1939, pero esta precisión no deja de ser ilusoria y este recuento está sin duda subestimado. De manera más verosímil, la historiadora Geneviève Dreyfus-Armand estima que los exiliados representan medio millón de personas, descontando los refugiados que

1 Para esta contextualización histórica, nos apoyamos en la monografía: DREYFUS-ARMAND, G., *L'exil des républicains espagnols en France: de la Guerre civile à la mort de Franco*, París, Albin Michel, 1999.

2 Por exilio interior, siguiendo a Gutmaro Gómez Bravo, entendemos «el proceso de represión, marginación, control y exclusión al que fue sometida una importante parte de la población española» (GÓMEZ BRAVO, G., *El exilio interior: cárceles y represión en la España franquista*, Madrid, Taurus, 2009, p. 16) durante el franquismo, especialmente en sus primeros años. Este exilio en el interior de España se manifestó de maneras diversas: cárcel, pérdida de empleo, apartamiento de la vida pública, etc.

3 Se trata de la cifra dada por Jean Mistler, presidente de la comisión de Asuntos exteriores de la cámara de los diputados, el 15 de febrero de 1939 (DREYFUS-ARMAND, G., *L'exil des républicains espagnols en France*, op. cit., p. 53).

llegaron entre 1936 y 1938.⁴ Los que cruzaron la frontera francesa constituyen la mayoría de los exiliados que abandonaron España dado que sólo un 10% decidió irse a América latina –a México, sobre todo– o a la Unión Soviética (URSS). El éxodo catalán se singulariza, ya que integra a personas de origen social, cultural, política y profesional muy variada, sin tomar en cuenta su procedencia geográfica.

De hecho, para contextualizar nuestro estudio, cabe destacar que, a finales de enero de 1939, y después de varias reticencias y reservas, las autoridades francesas abrieron la frontera definitivamente. Durante dos semanas (27 de enero al 10 de febrero), varios cientos de miles de personas cruzaron la frontera francesa, entre las que se encontraban 75.000 niños y unos 15.000 heridos. Esta muchedumbre, compuesta en su mayoría de civiles, pero también por los restos del ejército republicano derrotado, fue clasificada por oficiales franceses, según un principio inmortalizado por el ministro del Interior de la época, Albert Sarraut: «es bastante sencillo: se recibe a las mujeres y a los niños, se atiende a los heridos y se despide a los sanos».⁵ Al entrar en el territorio francés, los civiles fueron registrados y despojados de todas sus pertenencias. Posteriormente, fueron colocados en lo que entonces se llamaba «campos de concentración» como recuerda el propio Albert Sarraut: «el campamento de Argelès-sur-mer no era una prisión, sino un campo de concentración. No es lo mismo».⁶ Dicha expresión tiene una resonancia particular si la relacionamos con la terrible experiencia de los campos nazis, por los cuales pasaron muchos españoles. Sin embargo, el término usado por los exiliados sigue siendo éste incluso después del holocausto judío. La terminología es llamativa porque revela la asociación mental entre ambos universos: los campos franceses y nazis están combinados en el recuerdo, pero también en la crítica de lo que pasaba en el día a día «carcelario»,⁷ pese a las claras diferencias de trato y significado.

4 *Ibid.* También precisa Geneviève Dreyfus-Armand que, entre octubre y diciembre de 1939, más de 200.000 refugiados volvieron a España, lo que significa que casi la mitad no permaneció en el territorio francés.

5 « C'est bien simple : les femmes et les enfants, on les reçoit, les blessés on les soigne, les valides on les renvoie » [traducción propia].

6 « Le camp d'Argelès-sur-Mer ne sera pas un lieu pénitentiaire mais un camp de concentration. Ce n'est pas la même chose » [traducción propia].

7 Francisco Gallardo comenta las condiciones miserables con las que fueron recibidos los republicanos que optaron por el exilio: «Así empezó nuestra odisea en las acogedoras tierras de Francia y allí fue donde empezamos a oír la frase que se hizo célebre, "Allez-reculé" [sic], entre todos los refugiados españoles en Francia» (GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, Madrid, Astiberri, 2012, p. 46).

En este trabajo se presentarán las distintas perspectivas adoptadas sobre un acontecimiento que se ha comenzado a estudiar muy tardíamente.⁸ No se trata de analizar la representación histórica de la Retirada de por sí, que ya ha sido abundantemente tratada,⁹ sino que nos centraremos en los recursos gráficos usados por los autores para dejar una huella de aquella época y del día a día muy difícil de los exiliados.

El corpus consta de cuatro cómics – *Un largo silencio*¹⁰ (1998), *El arte de volar*¹¹ (2009), *El ángel de la Retirada*¹² (2010) y *Los surcos del azar*¹³ (2013) – que han sido escogidos, primero, por su indudable calidad reconocida tanto por la crítica como por el público, pero también por una serie de tres rasgos destacables. Estas obras siguen la evolución del cómic español en los últimos veinte años, además de ofrecer una reflexión sobre la memoria generacional de la Guerra civil, ya que Miguel Gallardo y Antonio Altarriba pertenecen a la denominada «generación de los hijos», mientras que Paco Roca forma parte de la «generación de los nietos». Estos autores utilizan construcciones narrativas distintas en la configuración y el andamiaje de sus historias: Miguel Gallardo adapta *ad litteram* las memorias de su padre, Francisco Gallardo Sarmiento, al cómic; en el *Arte de volar*, Antonio Altarriba parte de las memorias de su padre también, pero crea un argumento nuevo al narrar en primera persona como si fuera su padre.¹⁴ Paco Roca utiliza dos técnicas narrativas distintas. En *Los surcos del azar*, crea una «ficción histórica»¹⁵ o una «docuficción» en la cual el personaje de Miguel Ruiz narra sus vicisitudes, como si fuera realmente su propia historia,¹⁶ a un tal Paco Roca que investiga sobre la Nueve. No obstante,

8 DREYFUS-ARMAND, G., *L'exil des républicains espagnols en France*, op. cit., p. 15.

9 Por ejemplo, se puede consultar: BLANCO-CORDÓN, T., «La posmemoria del exilio republicano español en el cómic: itinerarios y voces de la huida. Cómic y franquismo», en Alonso Carballés, J., et al., *Trazos de memoria, trozos de historia*, Madrid, Ediciones Marmotilla, 2021, pp. 329-346.

10 GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, op. cit.

11 ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, Barcelona, Norma, 2016.

12 DOUNOVETZ, S. y ROCA, P., *El ángel de la retirada*, Barcelona, Bang Ediciones, 2010.

13 ROCA, P., *Los surcos del azar*, Madrid, Astiberri, 2019.

14 «Mi padre que ahora soy yo, no conserva buenos recuerdos de su infancia. A los ocho años, dejo de ir a la escuela para trabajar en el campo» (ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, op. cit., p. 14).

15 Retomamos la terminología de Pascal Ory que establece una tipología de las relaciones del cómic con la historia: la ficción historiadora («fiction historienne») pretende darnos la oportunidad de revivir una verdad situada en el pasado, mientras que la ficción histórica («fiction historique») sólo aspira a construir la verosimilitud. La tercera categoría es la ficción de disfraces («fiction à costumes») que no utiliza el pasado más que como escenario para un ejercicio de estilo, comedia o fantasía (GENOUDET, A., *Dessiner l'histoire: pour une histoire visuelle*, París, Éditions le Manuscrit, 2015, p. 14).

16 En las primeras páginas, un periodista, un tal Paco Roca, representante del autor en la ficción y de esta nueva generación, entrevista a Miguel Ruiz/Campo, un antiguo combatiente de La Nueve. Esta compañía –integrada en la Segunda División Acorazada del general Leclerc– compuesta en

en *El ángel de la Retirada*, el planteamiento es distinto: construye una ficción basada en la historia ficticia de Victoria que tiene acceso a la memoria de su abuelo Ángel, un exiliado español, para elaborar una reflexión sobre la transmisión de la memoria y sobre la cuestión de la identidad. Este abanico narratológico completa una variedad de recursos gráficos que convierten al lector en espectador de la intimidad de este exilio doloroso.

1. UNA MEMORIA CONNOTATIVA MEDIANTE LA ASOCIACIÓN VISUAL: «DESARMAR» Y «REARMAR» EL OJO DEL ESPECTADOR EN UN LARGO SILENCIO

Para representar y sugerir los sufrimientos que vivió su padre, Miguel Gallardo recurre a la «reserva icónica común»¹⁷ de los lectores. Dicho de otro modo, convoca imágenes que cualquier persona conoce para crear nuevas experiencias partiendo de lo que ya ha vivido y experimentado. De hecho, se requiere que la memoria del lector esté provista de un buen caudal de experiencias. Sea cual sea el grado de verosimilitud, un dibujante que sitúa su historia y su trama en el corazón de una época pasada acapara todo un imaginario de la historia –lo que Adrien Genoudet nombra «la visualidad de la historia»¹⁸– inspirado en y por la cultura visual de su tiempo. Con lo cual, los dibujantes disponen de un conjunto de imágenes que pueden constituir la fuente de su inspiración. Concretamente, si el pasado es una imagen queda encarnado en numerosas producciones culturales tales como las fotografías, las películas o los dibujos. Pongamos un ejemplo en relación con la terminología usada por los exiliados para tratar de su destierro. He aquí la cuarta viñeta de *Un largo silencio* de Miguel Gallardo [fig. 1].



Fig.1. Cuarta viñeta de *Un largo silencio*, p. 6.

© GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., Astiberri

su gran mayoría de españoles republicanos, encabezó la liberación de París al final de la segunda guerra mundial bajo el mando del capitán Dronne. Miguel Campos fue un miembro anarquista de esta compañía, pero desapareció durante la Segunda Guerra Mundial.

17 « Réserve iconique commune » (BELTING, H., *Pour une anthropologie des images*, París, Gallimard, 2004, p. 31) [traducción propia].

18 « Visualité de l'Histoire » (GENOUDET, A., *Dessiner l'histoire*, op. cit., p. 62) [traducción propia].

El lector-espectador contempla esta viñeta sin conocer el tema central de la novela gráfica y la vincularía muy fácilmente con la época de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, la alambrada del primer plano que corta tres veces la viñeta horizontalmente, como si marcara una frontera entre el testigo de esta escena –que está fuera del marco de la viñeta– y los presos, remite claramente a un entorno carcelario. Además de la bicromía blanco/negro que plasma el miedo, la tristeza, pero también la vida incolora de la época, la aparente flaqueza de los presos, sus mantas idénticas y la cabeza del varón en forma de calavera, configuran una sarta de símbolos que permite presentar la atmósfera de los campos de concentración nazis. Sin embargo, no es así. La viñeta se refiere a los campos de concentración franceses: mediante esta expresión, nos referimos a los campos improvisados que se construyeron a toda prisa para «acoger» a los refugiados españoles deseosos de huir de la guerra civil.

El proyecto de Miguel Gallardo es estratégico. Quiso asociar un imaginario bien conocido por el público con atributos muy reconocibles para sugerir otro totalmente ignorado: esta memoria asociativa y connotativa del cómic es, por tanto, productiva de conocimiento y permite cambiar la mirada del lector que transita por el recorrido visual construido por el dibujante. Si se puede, a primera vista, reconocer visualmente una época cuando se abre un cómic histórico, es porque éste convoca un conjunto de códigos y signos visuales que activan la memoria visual del lector y, al mismo tiempo, las consideraciones íntimas y sensibles que acompañan estas imágenes. Si se toma en cuenta el contexto histórico de la Retirada y de los «campos de concentración» franceses, ¿no se podría considerar la bicromía negro/blanco en esta viñeta como un reflejo de la realidad?¹⁹ Dicho de otro modo, el blanco, por una parte, podría representar la playa donde estaban los exiliados mientras que, por otra parte, el negro, atravesado por unos toques de blanco, daría a ver el mar y sus olas que limitan el horizonte concedido a los exiliados –como puede hacerlo el alambre en el primer plano–.

19 Según Geneviève Dreyfus-Armand, el día a día del campo de concentración podría resumirse así: «Es un terreno pantanoso, bordeado por el mar, una playa desierta dividida en rectángulos de una hectárea, cada uno de ellos rodeado de alambre de espino. Al principio, no hay barracas, ni agua, ni higiene básica. En esta playa desnuda, golpeada por el viento, hay que cavar agujeros en la arena para protegerse lo mejor posible de las inclemencias del tiempo» (« Ce sont des terres marécageuses, bordées par la mer, une plage déserte divisée en rectangles d'un hectare, chacun est entouré de barbelés. Il n'y a dans un premier temps ni baraquement, ni eau, ni moyen d'hygiène élémentaire. Sur cette plage dénudée, battue par les vents, il faut creuser des trous dans le sable pour se protéger comme on peut de l'intempérie », Dreyfus-Armand, G., *L'exil des républicains espagnols en France*, 1999, p. 48) [traducción propia].

Este tipo de imagen, que la tradición crítica describe ingeniosamente como *imago agens*, puede hacer visible lo que está destinado a permanecer invisible. Al respecto, el filósofo del arte Georges Didi-Huberman, en *Images malgré tout* (2003), elabora el concepto de «ojo de la historia» para dar cuenta de la conjunción de la imagen con lo político. Sobre las fotos del campo de concentración de Auschwitz, escribe: «Diría que la imagen es aquí el ojo de la historia: su tenaz vocación de hacer visible. Pero también que está en el ojo de la historia: en un área muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo del ciclón».²⁰ Lo que nunca se debió ver (el exterminio de los campos nazis o, en nuestro caso, la humillación de los republicanos españoles que se refugiaron en Francia) estas imágenes lo revelan con más fuerza.

Es más, el lector-espectador aparece transfigurado después de este recorrido mental. El dibujante ha «desarmado [sus] ojos» porque se ha roto la sensación de familiaridad con esta imagen, esta impresión de cliché que «todo está visto» y que le impide mirar lo que tiene delante de los ojos. Pero gracias a esta asociación mental entre los dos imaginarios de los campos, se han «rearmado [sus] ojos»,²¹ ya que ha aprendido a ver de nuevo.

2. UNA VUELTA A LO DENOTATIVO: LA MIRADA FOTOGRÁFICA Y AUTOBIOGRÁFICA EN EL ARTE DE VOLAR

Desde luego, es posible que el «ojo de la historia» pase por otros recursos más directos o denotativos. Amén de los dibujos, pensamos, por ejemplo, en la integración del medio fotográfico en la historieta. Las fotos personales e históricas se encuentran tanto en unos dosieres al final de las novelas gráficas como dentro del relato mismo. Cualquiera que sea su posición dentro de la novela gráfica, el valor simbólico del medio fotográfico logra ser plural. La fotografía suele conllevar un valor documental dado que, en el imaginario común, se la asocia con la idea de captación de realidad y así permite anclar el relato en el ámbito de lo verídico.²² En concreto, contribuye a reducir las dudas del lector que, a menudo, desconfía de la capacidad de la ficción para presentar testimonios memorísticos fidedignos y sobre todo fieles a la realidad. Así, el uso de la fotografía por parte de ciertos dibujantes viene acompañado necesariamente «de un sustrato

20 « Je dirai que l'image est ici l'œil de l'histoire : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est dans l'œil de l'histoire : dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil d'un cyclone » (DIDI-HUBERMAN, G., *Images malgré tout*, París, Minuit, 2003, p. 237) [traducción propia].

21 DIDI-HUBERMAN, G., *Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010, p. 107 [traducción propia].

22 BARTHES, R., *La chambre claire : note sur la photographie*, París, Gallimard, 1980, pp. 129-131.

ideológico o performativo: una garantía de verdad, de efecto de realidad, de transferencia de una sensación de realidad al lector».²³

Se trata de dibujar una historia a partir de elementos visuales que ya están ahí para reconstruir un pasado histórico invisible. Lo paradójico del pasado dibujado es que «existe visualmente desde una visualidad que precede al lector y, no obstante, no resulta suficiente cuando se integra en la necesaria secuencialidad propia del Noveno Arte».²⁴ La fotografía no está presente tal cual: suele ser dibujada por el autor, casi sin diferencias de estilo gráfico de modo que, si no hubiera algún que otro elemento para orientarlo, el lector no se percataría de que se trata de una fotografía. El dibujo de la foto adquiere un «tenue valor referencial», aunque reducido por culpa de la transposición del medio original, que los autores utilizan. «El dibujante considera estas imágenes como fotografías, pero integran el mismo régimen de apropiación y restitución: quedan redibujadas, pero vienen a encarnar la imagen de la historia, su visualidad ya vista». Desempeñan, por lo tanto, el papel de intermediario entre la parte narrativa del cómic y su prueba histórica. Al redibujar estas imágenes icónicas de la historia e integrarlas en un relato contemporáneo «mediante un gesto foto-gráfico, los dibujantes juegan directamente con la memoria visual colectiva de la Historia. Dicho de otro modo, juegan con el imaginario compartido de la Historia, con toda la dimensión cultural del pasado». Dibujar el «pasado que no pasa»²⁵ en las sociedades contemporáneas a partir de fotografías, es poner en perspectiva la actuación de estas imágenes y la forma en que influyen en nuestra percepción de la historia. Esta apropiación de las fotografías a través del dibujo es, sin duda, un medio de re-presentar una época pasada, cuestionando nuestra capacidad de «re-presentarla de una manera diferente», que no sea mediante el filtro «realista» de la fotografía.

Si ponemos el ejemplo de *El arte de volar* [fig. 2], «los retratos de los presos están rodeados de un leve marco blanco, cortado de forma irregular, para aludir a la fotografía de aquel entonces».²⁶ Su integración dentro de la página permite poner de relieve su índole visual de foto: aunque tienen el tamaño y la forma rectangular de la viñeta tradicional en el cómic, el dibujante Kim «introdujo una sombra para hacernos creer que las fotos están

23 A. GENOUDET, *Dessiner l'histoire*, op. cit., p. 97. [traducción nuestra]

24 *Ibid.*, p. 106. Este párrafo entero se inspira en la obra de Genoudet. [traducción nuestra]

25 CONAN, E. y ROUSSO, H., *Vichy: un passé qui ne passe pas*, París, Fayard, 1994 [traducción propia].

26 Para la argumentación de esta parte, retomamos de manera casi integral los análisis de una clase dada por Agatha Mohring (A. MOHRING, *Mémoire du franquisme. Vie quotidienne, répression et résistance dans l'après-guerre civile*, CNED, 2019 p. 28).

por encima de la viñeta e incluso de la página».²⁷ Para reforzar este efecto, escoge no alinearlas en la estructura regular de la página: Kim las inclinó para aumentar el contraste con las otras viñetas. Además, en las que enmarcan este episodio, unos protagonistas son periodistas y fotógrafos, lo que permite explicar y hacer hincapié en esta intermedialidad: le parece al lector que estos retratos de presos se corresponden con las fotografías reales que se sacaron en aquella época. Todos los elementos que rodean las fotografías crean y confortan esta ilusión documental en una heurística de la huella.



Fig. 2. Las fotos de los españoles en el campo, p. 83.

Notemos que el estilo gráfico de las fotos se parece mucho al resto del cómic, aunque es un poco más preciso. Pone de manifiesto las arrugas, la flaqueza de Eusebio, la mirada perdida de Antonio, en suma, «unos signos que recuerdan al lector las fotografías sacadas de los campos de concentración nazis».²⁸ La humillación es tan fuerte que los presos no parecen tener ninguna vergüenza o pudor a la hora de desnudarse («desnúdate Eusebio para que vean cómo nos trata la République»)²⁹ lo que es una señal de condiciones inhumanas que tal acto permite denunciar. Por ende, las fotografías sirven como un catalizador ético e ideológico para Antonio Altarriba y Kim a la hora de relatar las condiciones de vida de los exiliados. Esta representación recuerda lo que presentó Miguel Gallardo pero, esta vez, con más crudeza: los personajes, con los huesos aparentes, no parecen tener ninguna esperanza en los rostros, como lo denotan sus ojos o su aparente cansancio.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, op. cit., p. 83.

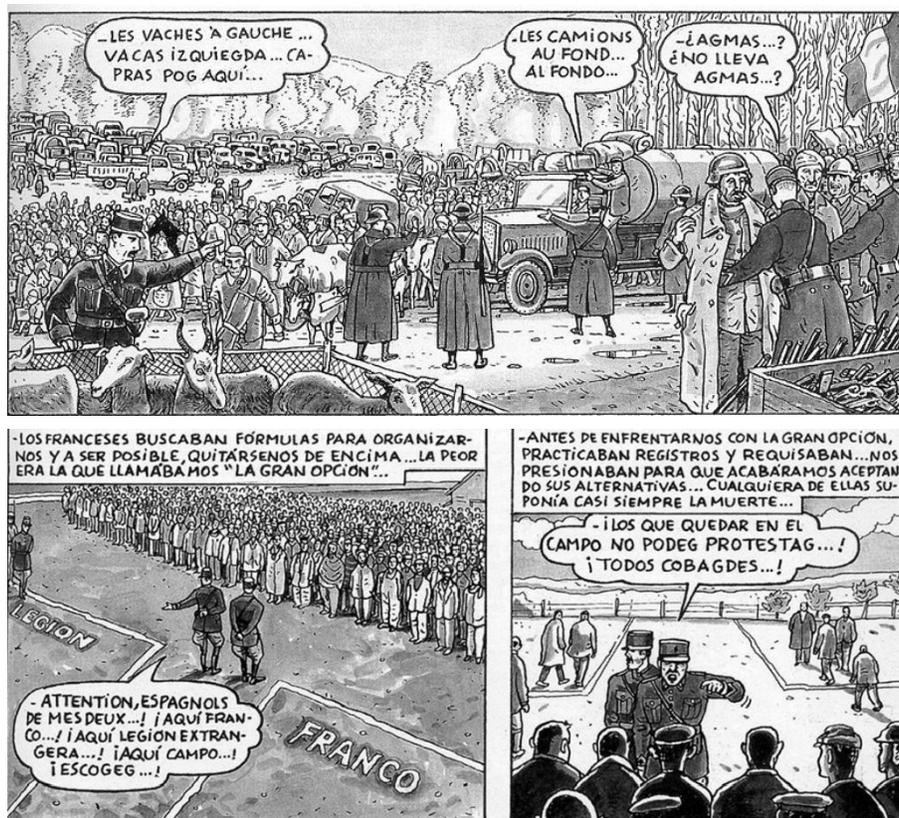


Fig. 3: La llegada de los españoles al campo de Saint-Cyprien y la «repartición de los españoles», p. 81.

Otro recurso gráfico que evocaremos muy brevemente es la utilización de las vistas panorámicas.³⁰ Permiten mostrar la vida cotidiana sin centrarse en un aspecto particular o, al contrario, presentar un episodio en toda su complejidad. El ejemplo más emblemático es la llegada de los exiliados al campo de Saint-Cyprien en *El arte de volar* [fig. 3]: los policías franceses separan los hombres de los animales y, entre los animales, las vacas quedan separadas de las cabras mediante cercas. Al mismo tiempo, observamos que los franceses despojan a los españoles de sus pertenencias –aquí representadas con las armas. Esta distribución, e incluso división, espacial vuelve a encontrarse unas viñetas después cuando se trata también de organizar la «repartición» de los españoles. Esta vez, los españoles tienen tres posibilidades: quedarse en el

³⁰ Retomamos el análisis completo de Mohring otra vez en el párrafo entero (A. MOHRING, *Mémoire du franquisme*. op. cit., p. 56).

campo de concentración, alistarse en la Legión Extranjera o volver a España – opción designada con el nombre de «Franco», por los franceses, mediante una metonimia. Aunque esta denominación resulte provocadora y reveladora de la suerte funesta de los españoles, las otras elecciones posibles conducen todas a la muerte. Para que los españoles puedan escoger y que esta dinámica sea fácilmente comprensible por el lector, Kim organiza la viñeta con la separación de los exiliados como la del ganado, es decir marcando dos sitios distintos con una cerca para separar a los que desean alistarse por un lado y a los que quieren regresar a España por otro. De esta manera, establece un paralelismo entre los exiliados y un ganado mejor tratado por los franceses ya que las reses no reciben insultos ni amenazas.

3. RECURRIR AL SÍMBOLO EN LOS SURCOS DEL AZAR O CÓMO INTRODUCIR UNA REFLEXIÓN SOBRE LA IDENTIDAD

Hasta ahora, las representaciones estudiadas –es decir la *imago agens* propuesta por Miguel Gallardo o la posible asimilación de los exiliados al ganado sugerida por Antonio Altarriba y Kim–, pueden, en ciertos aspectos, acercarse al símbolo. Al igual que la metáfora –herramienta básica en la narrativa secuencial para contextualizar un escenario con varios niveles de interpretación–, el símbolo implica un juego de referencias de un significado primario a un significado secundario. Sin embargo, el símbolo está arraigado en una realidad que supera sus marcos: su propósito es significar y hacer accesible al lenguaje una realidad que originalmente se resiste al orden del discurso.

La noción de símbolo estructura la novela gráfica de Paco Roca titulada *Los surcos del azar*. A nivel macroestructural, destaca la alternancia de tiempos narrativos diferentes con la variación de páginas de colores y blanco y negro para plasmar el vaivén entre un presente de narración y los recuerdos evocados, que se convierte en «una especie de metáfora de cómo se da la reconstrucción del pasado»,³¹ como si los recuerdos fueran más vivos que el presente mismo. Este cuestionamiento alrededor de la representación de la memoria vuelve también a nivel microestructural. Por ejemplo, es posible leer el episodio del exilio de Antonio Machado en Francia como una interrogación acerca de la intrahistoria que la paleta cromática transcribe visualmente. De hecho, oponer los colores –cálidos para los combatientes que cuentan su historia en el desierto, fríos para Machado– pone de manifiesto tanto la

31 RODRIGUES MARTIN, I., «La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista a Paco Roca», *Caracol*, 15, 2018, pp. 417-418.

inclusión de la intrahistoria (Machado y la Retirada) dentro de la macrohistoria (la Guerra Civil) como los diferentes niveles de narración.

No es casualidad que Paco Roca elija la figura de Antonio Machado para representar, o incluso encarnar, la Retirada en *Los surcos de azar*. Su importancia en la economía del volumen es tal que uno de los versos del poeta de la generación del 1898 da incluso nombre a la novela gráfica: («Para qué llamar caminos / a los surcos del azar»)³² como un símbolo de las vicisitudes de la memoria: las palabras del poeta sevillano bien pueden servir de metáfora del triste destino que les tenía deparado a los hombres, mujeres y niños que se vieron abocados al exilio exterior e interior. Recontextualicemos brevemente el extracto en el cual aparece el poeta simbolista para comprender su significado en la economía de la obra. Varios exiliados españoles, algunos de los cuales partieron en el Stanbrook –el único barco que permitió a los españoles escapar a Marruecos desde el puerto de Alicante– y otros que sobrevivieron a la Retirada, hablan mutuamente de su experiencia en un campo de refugiados. Ferreras, uno de aquellos, cuenta su encuentro con Antonio Machado que cruzó la frontera con su familia para huir del avance nacionalista.



Fig. 4: *El entierro de Machado*, p. 63. © ROCA, P., Astiberri

La representación gráfica de Machado [fig. 4], símbolo para la posteridad del trágico desenlace de la Segunda República, es sencilla como lo describen los cartuchos: «Se sentó un momento a descansar junto a la carretera. Hacía mucho frío. Él temblaba y tenía la mirada perdida».³³ Lo que llama la

32 MACHADO, A., *Campos de Castilla*, Ribbans, G. (ed.), Madrid, Ed. Cátedra, 2013, p. 216.

33 ROCA, P., *Los surcos del azar*, op. cit., p. 63.

atención es el hecho de que el poeta sevillano sea el único en color en la viñeta, o mejor dicho él y su representación simbólica con el árbol – motivo decisivo en el poemario *Campos de Castilla*. La muchedumbre de exiliados en el trasfondo aparece en blanco como si ya permanecieran en el tiempo del recuerdo, como fantasmas, que la figura prototípica del poeta, representante de los exiliados de la Retirada, permitirá recordar para las generaciones siguientes mediante sus versos que estructuran la obra. Así, como antes, se utiliza una figura bien conocida para sugerir otras memorias apartadas u olvidadas.

Antonio Machado, quien contó el alma de España en *Campos de Castilla*, representa aquí una España fracturada o, como dice el poeta, «una de las dos Españas / ha de helarte el corazón».³⁴ En el plano general de esta viñeta aparte del símbolo de la bandera, lo relevante atañe a la alusión a la tierra. Su identidad española viene marcada por su vínculo con la tierra, con su país, como lo cantó veinte años antes de la Retirada en *Campos de Castilla*. Por consiguiente, recurrir al símbolo de Antonio Machado le permite a Paco Roca reflexionar sobre lo que constituye la identidad española, incluso en el exilio: resulta ser una representación esperanzadora, pese a lo patético de la escena. La identidad española cambiará en el exilio, pero siempre conservará sus orígenes y su vínculo con la madre tierra.

4. EL ÁNGEL DE LA RETIRADA: LA TRANSMISIÓN DE LA MEMORIA ENTRE POESÍA Y FICCIÓN

La expresión «madre tierra» que acabamos de utilizar no es anodina. Para continuar la metáfora y analizar cómo Paco Roca mantiene vínculos fecundos con la poesía española en sus cómics e interroga la identidad española en el exilio, podemos estudiar su obra *El Ángel de la retirada*. Esta novela gráfica, dedicada completamente al tema del exilio español, empieza por un epígrafe de otro poeta de la misma época: Miguel Hernández. Paco Roca abre su libro con la primera estrofa de «Madre España»: «Abrazado a tu cuerpo como el tronco a su tierra / con todas las raíces y todos los corajes, / ¿quién me separará, me arrancará de ti, / madre?» Compuesto durante la Guerra Civil, este poema, que consta de alejandrinos con hemistiquios heptasilábicos y de un cuarto verso bisilábico llano, es uno de los poemas sociales de *El hombre*

34 Se sacan estos dos versos del poema «Españolito» en la sección «Proverbios y Cantares» de *Campos de Castilla*. Ahí está el poema entero: «Ya hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza, / entre una España que muere y otra España que bosteza. Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón» (MACHADO, A., *Campos de Castilla*, op. cit., p. 230).

acecha de Miguel Hernández. Desde el título del poema, «Madre España», el poeta identifica a toda su comunidad como hijos de una misma madre, la misma matriz que representa la unión de una sociedad política organizada en torno a una nación. Se refiere a los orígenes de España, como demuestra la alusión al tronco, a la sierra, pero sobre todo a las «raíces». En esta estrofa, mediante una comparación con la naturaleza (el árbol/tronco unido a su tierra), remite a una unidad indisoluble. El tema del poema es la inquebrantable unidad de España frente a los enemigos que pretenden destruirla y, en este caso, el franquismo. Al igual que en la viñeta con Antonio Machado en *Los surcos del azar*, el árbol es inseparable de la tierra, como una placenta, en la que hunde sus raíces y de la que se alimenta. Al marcar toda la genealogía en la que se basa España, los dos últimos versos de esta estrofa tienen una resonancia especial. Si los aplicamos aquí a la situación de la Retirada, el poeta pregunta quién puede robarle su identidad española y el vínculo con su tierra: en definitiva, este paratexto poético es programático, ya que aúna las distintas problemáticas que se evocan a lo largo del cómic.

En esta obra, la transmisión de la memoria de la Retirada pasa por dos fases. En un primer momento, se parte del presente para reflexionar sobre el impacto identitario de la memoria del exilio en el presente de los descendientes. Victoria y Adrián, su novio, discuten y encarnan dos concepciones opuestas de la identidad que se encuentran en España en torno a la «ley de memoria histórica [que] permite a los hijos de los exiliados recuperar su nacionalidad». Cuando Victoria arguye que «un inmigrante pertenece a su país de origen durante toda su vida» y legitima así su petición de recuperar la nacionalidad española, Adrián le contesta: «¿Qué nacionalidad quieres recuperar? Naciste en Béziers, eres francesa».³⁵ Por ende, según Adrián, los exiliados dejarían de ser españoles para convertirse en franceses aculturados y sólo les quedaría un sentido muy débil de pertenencia a la tierra de origen de sus antepasados. Esta tirantez es algo propio de cada emigrante, como explica Anne-Marie Sabatier al final de la obra: «esta aflicción entre dos naciones es la suerte cotidiana de muchos emigrantes».³⁶

Sin embargo, es la evocación de los ancianos en la obra la que abre la reflexión sobre la transmisión de la memoria de la Retirada. Victoria visita «al señor Luis [que] lo sabe todo» para conocer la historia compleja de la colonia de Béziers. Este hombre representa la memoria humana de la colonia

35 DOUNOVETZ, S. y ROCA, P., *El ángel de la retirada*, op. cit., p. 10.

36 *Ibid.*, p. 57.

(«nuestra memoria»): es como si fuera un lugar de memoria vivo que permitiría el «paso del testigo»³⁷ entre varias generaciones, aquí entre la de los hijos y la de los nietos. No obstante, Victoria alude al posible «Alzheimer» de Luis «porque entonces habrá fallos en nuestra memoria».³⁸ Esta reflexión cierra el repertorio intratextual entre las obras de Paco Roca, que establece un vínculo claro con *Arrugas*, su novela gráfica sobre el Alzheimer que fue premiada con el Premio Nacional de Cómic en 2008. Unas viñetas antes, era a la memoria transnacional del exilio, ampliamente desarrollada en *Los surcos del azar*, a la que Luis aludía en cuanto a la legislación en torno a la nacionalidad de los hijos de exiliados. El arte permite conmemorar, pero también transmitir una memoria viva a las nuevas generaciones: de manera metaartística, la pintura de Romanin, alias Jean Moulin, enfatiza cómo el cómic tiene ese poder de divulgación y de transmisión para abrir una era de posmemoria.



Fig 5. De la primera aparición de Victoria al descubrimiento del desván, p.1 y p. 17.

La posmemoria ha de encarnarse en memoriales, o mejor dicho, aquí es el lugar el que lleva consigo la memoria de la Retirada. Durante la entrevista con Victoria, Luis puso de manifiesto el hecho de que la colonia fue un «lugar de solidaridad y de resistencia» ya que se creó una «mutualidad contra los nazis». Esta explicitación permite, por un lado, aclarar *a posteriori* el sentido de las viñetas liminares de la quema de libro orquestada por los nazis, ya que fue en este lugar en el cual pasó pero, por otro lado, nos deja intuir que la

37 WIEVIORKA, A., *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998, p. 181 [traducción propia].

38 DOUNOVETZ, S. y ROCA, P., *El ángel de la retirada*, op. cit., p. 14.

colonia constituye una arquitectura del pensamiento memorístico, en la digna tradición del *ars memoriae*.³⁹ Dicho de otro modo, el lugar al cual Victoria sube [fig. 5], después de este episodio, al pasar por una puertecita apenas visible, materializa las vicisitudes de la memoria de la Retirada. Ha de franquear distintos altibajos para existir y, sobre todo, necesita la mediación y la acción de un «emprendedor de memoria»⁴⁰ (aquí Victoria abre una puerta simbólica) para encontrar los vestigios escondidos de esta epopeya. En el desván, lugar caracterizado de una casa en el cual se depositan todos los recuerdos confusamente, Victoria encuentra una inscripción en el muro, un fusil de la guerra, y descubre que este lugar permitió esconder a varios resistentes durante la Segunda Guerra Mundial. El desván es un lugar de memoria, pero más que esto resulta que esa puertecilla está también en Victoria misma. Se hallan en ella la memoria, los recuerdos de su familia y la identidad española que no esperan más que salir. No es anodino si Victoria piensa en recuperar la identidad española cuando esta búsqueda ya no le importa a su novio, y si se pone a soñar con su pasado, eso sí, un poco deformado como cualquier memoria: es la señal de que la memoria necesita salir y transmitirse.

De esta manera, el recurso gráfico usado por Paco Roca para expresar dicha idea, sería una especie de arquitectura del pensamiento o de la psiquis, presente a lo largo de la obra. La puertecilla, que materializa gráficamente esta idea, estaría en ella y Victoria tiene que abrir la caja de pandora para dejar salir la memoria familiar, los recuerdos de sus antepasados y la identidad española que no busca más que expresarse. El símbolo es revelador, ya que por el resquicio de la puerta el lector descubre por primera vez a Victoria. El objetivo de su recorrido será arrojar luz sobre la penumbra que envuelve la memoria familiar y los orígenes del personaje para que ella pueda contemplar un futuro en su vida. Como bien afirma Paul Ricoeur:

En el propio uso del lenguaje, el vestigio, la huella, indican el pasado del paso, la anterioridad del arañazo, del tajo, sin mostrar, sin hacer visible, lo que ha pasado. Obsérvese la feliz homonimia entre "être passé", en el sentido de haber pasado por un lugar determinado, y

³⁹ YATES, F. A., *El arte de la memoria*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.

⁴⁰ Los «emprendedores de memoria» son « generadores de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad» (JELIN, E., *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council, 2002, p. 45), es decir, que son agentes activos que crean más de lo que repiten.

"être passé", en el sentido de ser pasado. [...] ¿Dónde está la paradoja? En que el paso ya no es, pero la huella permanece.⁴¹

Esta heurística de la huella es esencial en las novelas gráficas sobre el exilio. Aquí, Paco Roca construye un memento y una reflexión meta-artística sobre la posibilidad que tiene el cómic para aflorar la intimidad silenciada. Recurrir a la ficción y la imaginación como medio de exploración de una realidad histórica comprobable y verosímil permite acercarse a una veracidad subjetiva: la novela gráfica resulta ser un lugar en el cual se deposita el imaginario y después de un proceso de des-cubrimiento (se quita el velo que escondía la Historia) por la ficción y la imagen –y no con «un largo discurso que sería difícil colocar en un cómic»–⁴² se recoge la memoria. Entonces, el cómic estriba en un intercambio que permite un beneficio mutuo: el lector acepta «la suspensión voluntaria de la incredulidad» como decía Coleridge para obtener al final la revelación de la memoria.

CONCLUSION

Hace unos 15 años, el historiador Enzo Traverso decía: «Algún día habrá que releer la historia del siglo XX a través del prisma del exilio».⁴³ Los exiliados y las experiencias del exilio derivadas de sus viajes constituyen hoy en día otra faceta de la identidad española que se trata de estudiar y de rescatar del olvido. Recientemente, muchas obras artísticas se han apoderado de ese patrimonio cultural español: desde la literatura con la premiada novela *Pas pleurer* de Lydie Salvaire en 2014, pasando por la película animada *Josep* en 2020, todas estas obras abogan por una transmisión generacional de los más viejos a los más jóvenes partiendo de perspectivas distintas. El cómic también se inscribe en esta voluntad de posmemoria mediante la creación de símbolos o memoriales. De hecho, el cómic ha creado un «patrimonio iconográfico»⁴⁴

41 « Dans l'usage même de la langue, le vestige, la marque indiquent le passé du passage, l'antériorité de la rayure, de l'entaille, sans montrer, sans faire apparaître, ce qui est passé par là. On remarquera l'heureuse homonymie entre "être passé", au sens d'être passé à un certain endroit, et "être passé", au sens d'être révolu. [...] Où est le paradoxe ? En ceci que le passage n'est plus, mais que la trace demeure » (RICEUR, P., *Temps et récit. 3 : Le temps raconté*, París, Éd. du Seuil, 1985, p. 219-220). Traducción propia. Mantuvimos la expresión «être passé» en francés para que el juego de palabras resulte de mejor comprensión al lector.

42 DOUNOVETZ, S. y ROCA, P., *El ángel de la retirada*, op. cit., p. 38.

43 TRAVERSO, E., *La pensée dispersée : figures de l'exil judéo-allemand*, París, Lignes Scheer, 2004, p. 7 [traducción propia].

44 «Necesitamos un patrimonio iconográfico que no sea fácilmente intercambiable y confundible, y que se sustente por sí mismo a contrapié de lo que los revisionistas nos quieren decir sobre aquellos tiempos» (HERNÁNDEZ CAVA, F., « El terror blanco », en García, J. y Martínez, F., *Cuerda de presas*, Madrid, Astiberri, 2019, p. 7).

en torno al exilio, según la muy acertada expresión de Felipe Hernández Cava. Lo relevante de este patrimonio es que se nutre de imágenes ya vistas y existentes. El pasado, al igual que el dibujo, es una composición extraída de una constelación de imágenes ya vistas, que se halla en el centro de una sinfonía visual de imágenes que se dan la mano. Se configura entonces en la representación del exilio republicano una reversibilidad creadora con una memoria conocida a raíz de las huellas del pasado que permiten desvelar, a su vez, una nueva huella de la memoria, esta vez, invisible. Sea por una especie de elipsis narrativa frente a la cual el lector con su bagaje cultural rellena las lagunas del arte secuencial y contribuye así a su significado, sea por el recurso a la « historización de la ficción » teorizada por Paul Ricœur, cuando los autores logran otorgar un valor testimonial a ilustraciones ficcionales como si fuesen documentos de aquel entonces, el cómic configura una vía gráfica de acceso muy privilegiado para leer de otra manera la Historia: se trata de leer una historia olvidada de manera mucho más subjetiva, pero, al fin y al cabo, una historia mucho más humana a la cual se accede fácilmente ya que «todo lo que se necesita es el deseo de ser escuchado, la voluntad de aprender y la capacidad de ver»⁴⁵.

⁴⁵ McCLOUD, S., *Faire de la bande dessinée*, París, Delcourt, 2007, p. 38 [traducción propia].