

NEUROPTICA

ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Neuroptica. Comic studies



SEGUNDA ÉPOCA, 4
2022

PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA

NEUROPTICA

ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Neuroptica. Comic studies



SEGUNDA ÉPOCA, 4
2022

PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA

Neuróptica. Estudios sobre el cómic es una publicación periódica de la Universidad de Zaragoza, que recupera la cabecera fundada por Antonio Altarriba en 1982
Periodicidad: Anual
Director: Julio A. Gracia Lana (julioandresgracialana@gmail.com)

© Los autores

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

Este número se publica con financiación de: Grupo de Investigación de Referencia Vestigium (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025), y Fundación para la Creación e investigación en cómic. El arte de volar.

Correo de contacto de administración de la revista: revistaneuroptica@gmail.com

Envío de originales y normas de publicación: El plazo de envío para las secciones de varia y reseñas de publicaciones científicas se encuentra abierto continuamente. Para cada monográfico se abre convocatoria específica hasta junio de cada año.

Las convocatorias para el monográfico, las normas sobre la redacción y la publicación, así como los criterios de selección, se incluyen en la web de la revista:

<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/neuroptica>

Depósito Legal: Z 2166-2019

ISSN: 2478-9127

ISSN-e: 2660-7069

DOI 10.26754/ojs_neuroptica

Diseño y maquetación: Laura Asión (Arual Estudio)

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

Imagen de cubierta: Carlos Giménez, *36-39. Malos tiempos*, vol. II, Barcelona, Glénat, 2008, p. 19.

© Giménez & Glénat

DIRECCIÓN HONORÍFICA

Antonio Altarriba

(Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)

DIRECCIÓN

Julio A. Gracia (Universidad de Zaragoza)

SECRETARÍA ACADÉMICA

Pablo Anía (Universidad de Zaragoza)

Cristina Hombrados (teórica y crítica)

Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza)

COMITE DE REDACCION

Viviane Alary (Université Clermont Auvergne)

Esther Almarcha (Universidad de Castilla-La Mancha)

David Almazán (Universidad de Zaragoza)

Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull)

Jesús JiménezVarea (Universidad de Sevilla)

Gonzalo M. Pavés (Universidad de La Laguna)

Lisa Maya Quaianni Manuzzato (WOW Spazio Fumetto, Milán)

Kepa Sojo Gil (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)

COMITÉ ASESOR Y CIENTÍFICO

María Abellán (Universidad de Murcia)

Ana Asión (Universidad de Zaragoza)

Manuel Barrero (teórico y crítico / Director de *Tebeosfera*)

Octavio Beares San Martín (teórico y crítico / Editor de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)

Thelma Camacho Morfín (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo)

Jorge Catalá Carrasco (Newcastle University)

Francesca Crippa (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Paola Gorla (Università degli studi di Napoli L'Orientale)

Stuart Green (University of Leeds)

Óscar Gual (teórico y crítico)

Antoni Guiral (teórico y crítico)

Hugo Hinojosa (Universidad Academia de Humanismo Cristiano)

Alex Link (Alberta College of Art + Design)

Francisca Lladó (Universitat de les Illes Balears)

Antonio Martín (teórico y crítico / Universidad Complutense de Madrid)

Pedro Moura (Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Miguel Peña (Universidad de Granada)

Juan Carlos Pérez García (Universidad de Málaga)

Pedro Pérez del Solar (Universidad del Pacífico, Lima)

Álvaro M. Pons (Universitat de València)

Francisco Sáez de Adana (Universidad de Alcalá / Codirector de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)

Isabelle Touton (Université Bordeaux-Montaigne)

Pablo Turnes (Instituto de Investigaciones Gino Germani-Universidad de Buenos Aires)

Rubén Varillas (teórico y crítico)

Gerardo Vilches (Universidad Europea de Madrid / Codirector de *CuCo. Cuadernos de Cómic*)

COORDINACIÓN DEL NÚMERO

Julio A. Gracia (Universidad de Zaragoza)

COORDINACIÓN DEL MONOGRÁFICO

Alain Bègue (Université de Bourgogne) y Emma Herrán Alonso (Sciences Po, campus de Poitiers)

COORDINACIÓN DE RESEÑAS DE PUBLICACIONES CIENTÍFICAS

Lisa Maya Quaianni Manuzzato (WOW Spazio Fumetto, Milán)

Los textos son propiedad de sus firmantes. Está permitida la cita de los mismos pero no su modificación. Siempre deberá citarse obligatoriamente a su autor y a esta revista como fuente.

Neuróptica. Estudios sobre el cómic no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por los autores en uso de la libertad de expresión y no asume el pago de ningún derecho de reproducción por las imágenes que los ilustran, de las que son únicos responsables los autores.

Índice

Presentación.	11
Alain Bègue y Emma Herrán Alonso	
La necesaria recuperación de la memoria.	13
Julio Gracia Lana	
Monográfico «Memoria y 9º arte en España e Hispanoamérica»	15
Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico	17
Viviane Alary	
Las cajas negras de la posmemoria: maternidades traumáticas, silencios y reelaboraciones artísticas en <i>El ala rota</i> de Antonio Altarriba y Kim	35
Marina Bettaglio	
Huellas de la memoria y memorias de la huella: la representación del exilio republicano en la novela gráfica española	59
David Crémaux-Bouche	
Cuando lo personal es colectivo: memorias gráficas en el cómic español sobre Guerra Civil y franquismo (2000-2010)	77
Juan Carlos Pérez García	
Los superhéroes y la batalla de Madrid de 1936: los códigos del cómic al servicio de la Historia y de la memoria	95
Camille Pouzol	
Refugiados: desde los cómics de la memoria a los cómics de denuncia (en torno a <i>Asylum</i> de Javier de Isusi)	111
Isabelle Touton	
Mnemósine sangrienta. Memoria reciente de la violencia mexicana en tres novelas gráficas: <i>El viejo y el narco</i>, de Vílbor y Vento; <i>La Lucha</i>, de Jon Sack; <i>Matar al candidato</i>, de Hagheneck y Bef	131
Ricardo Viguera	

Reseñas de publicaciones científicas	143
CAMPOS DE LECTURA EXPANDIDA	145
Reseña de: DEL REY CABERO, E., <i>(Des)montando el libro. Del cómic multilínea al cómic objeto</i> , León, Universidad de León, 2021	
Gerardo Vilches	
Autores	149

1. Editorial

NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC, SEGUNDA ÉPOCA, 4,
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2022

- Y ASÍ, SIN MAS MOTOR QUE LA IMAGINACIÓN, ME FUGABA A
KILÓMETROS DE DISTANCIA.



Viñeta incluida en: Antonio Altarriba y Kim, *El arte de volar*, Alicante, Edicions De Ponent, 2009

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Presentación

Introduction

Alain Bègue

Université de Bourgogne
alain.begue@u-bourgogne.fr

Emma Herrán Alonso

Sciences Po, campus de Poitiers
emma.herranalonso@sciencespo.fr

Los trabajos que aquí se publican fueron presentados en el coloquio internacional *Memoria y 9º arte en España e Hispanoamérica* celebrado en el Palacio de los condes de Poitou, los días 14 y 15 de octubre de 2021. Conformaba, este encuentro de investigadores, el apartado científico del festival *Viñetas. BD espagnole et hispano-américaine*, dedicado exclusivamente al cómic español e hispanoamericano, y cuya primera edición tuvo lugar en Poitiers, entre el 6 y el 17 de octubre de 2021.¹

Se trataba, entonces, de reunir a los investigadores y especialistas del Noveno Arte a fin de estudiar en qué manera se logra la recuperación de la memoria a través de unos relatos dedicados a un público amplio, que hacen gala de una sorprendente libertad narrativa y que consiguen una lectura intergeneracional que difícilmente alcanzan otros géneros literarios.

Si bien es cierto que la noción de memoria ha sido ampliamente debatida en los últimos años —sobre todo a raíz de la ley popularmente conocida como Ley de Memoria Histórica en España (Ley 52/2007, de 26 de diciembre de 2007) y la más reciente Ley de Memoria Democrática (Ley

¹ El festival *Viñetas*, dedicado en exclusiva al cómic español e hispanoamericano, se celebra en Poitiers cada otoño, desde 2021, y en su corta andadura ha tenido el honor de recibir en la ciudad a un nutrido número de creadores de narrativa gráfica en español: Antonio Altarriba, Pablo Auladell, Carla Berrocal, Natacha Bustos, Javi de Castro, Diego Cumplido, Nzé Esono Ebalé, Juanjo Guarnido, Antonio Hitos, Josep Homs, Javier de Isusi, Keko, Kim, Sergio García, Jorge González, Pepe Larraz, Ana Miralles, Albert Monteys, Alberto Montt, Lola Moral, José Luis Munuera, Laura Pérez, Javier Olivares, Pere Ortín, Álvaro Ortiz, Sole Otero, Rubén Pellejero, Pepo Pérez, Miguelanxo Prado, Paco Roca, Juan Sáenz Valiente, Sara Soler, Fermín Solís, Paco Sordo, Nuria Tamarit, Josune Urrutia, Teresa Valero, Lucas Varela y Alfonso Zapico. Su realización es posible gracias al decidido apoyo de la ciudad de Poitiers, Acción Cultural Española (AC/E), la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (Sofia) y la Universidad de Poitiers.

20/2022, de 19 de octubre de 2022)— , no lo es menos que, en ocasiones, ha sido analizada internacionalmente de forma tendenciosa, asociando a España y a América Latina con una controvertida noción de memoria, hasta el punto de presentar a los países hispanos como naciones sin memoria, incapaces de afrontar su historia más dolorosa y de hacer justicia con las víctimas de sus periodos más oscuros.

En este sentido, la labor creativa de las nuevas generaciones de artistas gráficos de ambos lados del Océano Atlántico presenta un ambicioso panorama que pretende dejar atrás cualquier controversia, justificando así la memoria —entendida en su sentido más amplio— como un sano ejercicio de las sociedades democráticas modernas. De esta manera, la noción de memoria se amplía, se hace más elástica y se atreve a abordar aquellos problemas y males de la sociedad contemporánea que ponen a prueba nuestra capacidad de resistencia y resiliencia: la visibilización de la silenciosa epidemia del Alzheimer, de los traumas y patologías causadas por los conflictos bélicos, de sus desastrosas consecuencias en las vidas de millones de desplazados, el examen del pasado colonial, pero también del doloroso presente marcado por el crimen organizado, y, por supuesto, una nueva y valiente mirada de la Guerra Civil Española, de la dictadura franquista, del exilio republicano y de los primeros años de la naciente democracia española, así como un análisis sin precedentes de las dictaduras latinoamericanas y el macabro papel de la Operación Cóndor.

Y es que, si la memoria ha de ser confrontada, el noveno arte asume que se trata de un ejercicio no exento de valor, el de afrontar todos los retos que la sociedad del siglo XXI no puede ni debe olvidar, contribuyendo decididamente los cómics a la construcción de una memoria común inclusiva. Los trabajos reunidos en el presente dossier dan buena muestra de este compromiso.

Vaya nuestro agradecimiento no solo para los investigadores autores de los hermosos trabajos que conforman este monográfico, sino también para los artistas creadores de las obras que los inspiran. Estamos, igualmente en deuda con Julio Gracia, director de la revista *Neuróptica*, por el cuidado con el que aquí se presentan.

La necesaria recuperación de la memoria

The necessary recovery of memory

Julio Gracia Lana

Universidad de Zaragoza
jaglana@unizar.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2138-0554>

El cuarto número de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* continúa profundizando en lo establecido por el anterior: la conexión internacional y, especialmente, el vínculo con el entorno académico y la universidad francesa. Por ese motivo, recogemos en el monográfico las aportaciones del coloquio internacional *Memoria y 9º arte en España e Hispanoamérica*, organizado en Poitiers en el año 2021. Desde aquí nuestro agradecimiento al profesor Alain Bègue, Catedrático en la Université de Bourgogne, a la profesora Emma Herrán Alonso, profesora en la Université de Poitiers, y a todo el comité de organización del encuentro por confiar en la revista para difundir las aportaciones del evento.

El presente ejemplar ha sido posible gracias al apoyo del Grupo de Investigación de Referencia Vestigium, coordinado por la profesora Concha Lomba, directora del Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza, así como al sostén de la Fundación para la Creación e Investigación en Cómic. El arte de volar, creada y presidida por el reconocido académico y guionista Antonio Altarriba. Desde aquí nuestro agradecimiento asimismo a los comités de redacción, asesor y científico de la revista, que hacen posible cada número. Y, muy especialmente, gracias a las autoras y autores que han contribuido con sus ponencias y con sus respectivos textos a este monográfico centrado en la memoria histórica.

Los enfoques resultan tan diversos como necesarios para analizar la mirada que la narrativa gráfica lanza sobre la historia. Viviane Alary plantea un estudio amplio que gravita entre varias obras representativas del contexto hispánico; Marina Bettaglio centra especialmente su análisis en *El ala rota*, de Antonio Altarriba y Kim; David Crémaux-Bouche profundiza en el reflejo en las viñetas del complicado exilio republicano español; Pepo Pérez toma la década 2000-2010 como eje cronológico del amplio corpus seleccionado;

Camille Pouzol selecciona como ejemplo *1936 la batalla de Madrid*, publicada en 2014 por Bookadillo, Rafael Jiménez y José Antonio Sollero; Isabelle Touton emplea como objeto de estudio la novela gráfica *Asylum* de Javier de Isusi, mientras que Ricardo Viguera se introduce en el fenómeno de la memoria reciente provocada por la violencia en México. Incluimos además una reseña de Gerardo Vilches sobre la obra *(Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto*, realizada por Enrique del Rey Cabero. Editada dentro de la Colección Grafikalismos de la Universidad de León y premiada como Mejor Monografía en Artes y Humanidades en la XXV edición de Premios Nacionales de Edición Universitaria.

La imagen de portada corresponde a 36-39. *Malos tiempos* (vol. II, Barcelona), de Carlos Giménez, editado por Glénat en el año 2008, mientras que la maquetación corre a cargo de Arual Estudio. La edición, una vez más, ha sido desarrollada desde Prensas de la Universidad de Zaragoza, que sigue así aportando un sello de calidad científica a la publicación. El número supone el cuarto de la revista en su segunda época y se constituye como un paso más en los vínculos entre *Neuróptica* y las diferentes propuestas y encuentros sobre historieta que, cada vez más, dan amplios frutos en el entorno académico internacional.

2. Monográfico

NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC, SEGUNDA ÉPOCA, 4,
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2022



Viñeta incluida en: Reyes, C. y Elgueta, R., *Les années Allende*, Ed. Otium, 2019, primer capítulo, p. 14.

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico

Memoire-histoire : la bande dessinée comme espace dialogique

Viviane Alary

Universidad Clermont Auvergne, Francia
COST iCOm-MICs
viviane.alary@uca.fr

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2324-6738>

Resumen: ¿Cómo media la historieta para contar la Historia desde una memoria determinada por un contexto propicio a su expansión? Viendo lo que es nuevo en el modo de contar y fabricar habituales, este artículo ahonda en el análisis de la aptitud y habilidades de la historieta para superar una visión dual, entretejiendo los hilos de la memoria y de la historia en un todo complejo, combinatoria de materiales heterogéneos y multimodales. El artículo se basa en algunas obras representativas del área cultural hispánica. Se hace hincapié en la peculiaridad del anclaje intermedial, en el valor y el tratamiento de las fuentes y el archivo durante el proceso de creación.

Palabras clave: cómic, historia-memoria, aérea cultural hispánica

Résumé : Comment la bande dessinée médiatise-t-elle le récit de l'histoire à partir d'une mémoire déterminée par un contexte propice à son expansion? Examinant ce qui est nouveau dans la manière habituelle de raconter et de fabriquer, l'article se penche sur l'aptitude de la bande dessinée à surmonter une vision duelle par sa capacité à tisser les fils de la mémoire et de l'histoire en un tout complexe, une combinatoire de matériaux hétérogènes et multimodaux. L'article repose sur des analyses ponctuelles d'œuvres représentatives de l'aire culturelle hispanique. L'accent est mis sur la singularité de l'ancrage intermédiaire, sur la valeur et le traitement des sources et de l'archive lors du processus de création.

Mots clés : bande dessinée, histoire-mémoire, aire culturelle hispanique.

Referencia: Alary, V., «Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. La historieta como vector de memoria. 2. ¿Qué hay de nuevo en el modo de hacer cómic? 3. Enunciación e intermedialidad. 4. Génesis de la contrucción del relato de la memoria.

Mientras se estaba fraguando una nueva era en la escritura de la Historia – la era del testigo¹ – y un campo interdisciplinar ya bien asentado para acoger estudios sobre la memoria,² el campo de la historieta inició en los años setenta del siglo XX, una serie cultural de relatos de la memoria. La investigación sobre la memoria en la creación literaria y en la cultura mediática han ido indagando aspectos que, en diferentes grados, se centran en el manejo de la fuente histórica, en la dimensión pública de la transmisión y en la construcción del relato. Este último aspecto será el punto central de nuestra reflexión, a partir del que aludiremos a los demás, con el objetivo de contribuir al estudio crítico, ya muy relevante, de cómo el cómic va construyendo una memoria social y cultural de la historia en el área cultural hispánica. Contemplándolo como un espacio que acoge voces, imágenes, relatos y puntos de vista entretejidos, no se trata aquí de examinar en qué medida puede ser un espacio de conciliación o de conflicto entre diferentes memorias del pasado – sería otro propósito – sino cómo puede ser un espacio de tipo dialógico,³ donde interactúan memoria e historia de manera correlacionada, con un reparto equilibrado.

1. LA HISTORIETA COMO VECTOR DE MEMORIA

Sin arriesgarnos mucho, podemos acordar que esta serie cultural se inició con relatos como los de Will Eisner⁴ y Carlos Giménez.⁵ Procediendo ambos de la industria cultural del cómic, quisieron realizar obras más personales, con una clara firma autoral y contar la historia de un colectivo narrando lo que habían vivido personalmente como niños. Desde aquel entonces, la historieta se preocupa por la transmisión a un amplio público lector de la memoria de un pasado más o menos remoto. Un pasado que revela, en el caso de Carlos Giménez, unas experiencias traumáticas, contadas desde el punto de vista del niño, directamente ligadas a una historia política, la de la

1 WIEVIORKA, A., *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

2 MESNARD, PH., *Mémoires en jeu, revue critique interdisciplinaire et interculturelle sur les enjeux de mémoire*, <https://www.memoires-en-jeu.com/>.

3 Mijail Batjin y Oswald Ducrot desarrollaron el concepto de dialogismo en sus trabajos sobre la enunciación.

4 EISNER, W., *A Contract with God and other tenement stories*, Baronet Books, 1978.

5 GIMÉNEZ, C., *Paracuellos*, Madrid, Ediciones Amaika, 1977.

España dictatorial de la posguerra y de sus instituciones represivas, en este caso los Auxilios Sociales.

Esta serie cultural se consolidó a raíz de obras como *Maus* de Spiegelman o *Palestine* de Joe Sacco, hasta llegar a ser un fenómeno editorial global en los años 2000. Encontró su formato en el auge de la denominada «novela gráfica», reivindicada por el propio Eisner desde los años setenta. Este importante corpus historietístico del que disponemos se añade al desarrollo de la literatura y las artes audiovisuales centradas en la memoria. Si bien quizá, no alcance en volumen, y a veces en audiencia, a la novela o el cine, la narrativa gráfica desempeña un papel relativamente importante, digno de interés.⁶

El término de memoria histórica, es ahora de uso corriente desde la ley de 2007 en España, por ejemplo, pero también en América Latina, o en el ámbito de la investigación sobre cómic gracias a estudios como el de Isabelle Delorme⁷ que hace de la memoria histórica un género. El historiador Stéphane Michonneau⁸ en sus ensayos, cuestiona este concepto. Utiliza el guion entre ambos términos «historia-memoria», para insistir en una relación de contigüidad, de proximidad sin llegar a la fusión o indiferenciación. En el caso de los estudios sobre el noveno arte contemporáneo, nos parece más pertinente contemplar la historieta como un medio que despliega su propio discurso y praxis sobre la memoria del pasado histórico. Sin constituir un nuevo género con unas pautas establecidas, sí que orquesta su propia música con líneas interpretativas infinitas.

En el ámbito hispano e hispanoamericano, la categoría de narrativa gráfica de la memoria que cuenta los traumas individuales y colectivos del pasado violento y/o dictatorial compone un conjunto mitográfico identificado como tal por el mundo internacional de la historieta y de la investigación. Algunas obras y autores que han gozado de difusión internacional y máxima valoración, como Alberto Breccia, José Muñoz y Carlos Sampayo, Héctor Germán Oesterheld, y más recientemente *El Arte de volar* de Antonio Altarriba

6 Es interesante observar que el estudio de la memoria histórica en el cómic fue decisiva en el desarrollo de la investigación sobre cómic, en particular en el hispanismo francés, después de décadas de una investigación de baja intensidad.

7 DELORME, I., *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle: Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Oeuvres en sociétés. Les Presses du réel, 2019.

8 MICHONNEAU, S., *Un récit mémorable. Essai d'égo-exorcisme historique*, publications de la Sorbonne, coll. Itinéraires-9, 2017.

y Kim⁹ o *Los Surcos del azar* de Paco Roca,¹⁰ por citar a unos cuantos, han contribuido y contribuyen a asentar este corpus en el mercado y las escenas culturales y mediáticas internacionales.

Los historietistas españoles o latinoamericanos no solo trataron la historia de sus países respectivos. Se entretienen en sus relatos los hilos de memorias traumáticas a nivel global. La dinámica de la memoria que es, ante todo, enunciación y transmisión, tiende a ser multidireccional y multidimensional.¹¹ *Pinturas de guerra* de Ángel de la Calle,¹² novela gráfica sobre el exilio latinoamericano en París, resulta representativa de un intento de análisis socio-político de las dictaduras de los años 70-80 en América Latina. El autor despliega en su imponente novela gráfica una memoria multidireccional, al entrecruzar los destinos de unos artistas exiliados oriundos de diferentes países del cono sur y de México, con diferentes contextos geopolíticos y diplomáticos de las naciones occidentales implicadas y un discurso de muchas sombras y algunas luces sobre el papel y función social del arte del siglo XX en un contexto de terror dictatorial.

Si seguimos, por ejemplo, la trayectoria del guionista Felipe Hernández Cava a lo largo de las décadas 1971-2014,¹³ nos damos cuenta de la persistencia del tema de la memoria. El recorrido cronológico nos permite observar que varían los formatos, los géneros, los dispositivos narrativos. Que los estilos gráficos cambian de una obra a otra por la elección de dibujantes diferentes. Pero son relatos siempre muy elaborados, tanto desde el punto de vista narrativo como de la exactitud histórica, con un discurso muy controlado. Parte de los relatos se sitúan en periodos claves de la historia española, de la dictadura de Primo de Rivera al terrosismo de ETA, pero la reflexión incorpora la memoria de la conquista de las Américas, la Segunda Guerra mundial, la guerra de Argelia o recientemente los años de plomo en Italia. La discursividad que vertebra este corpus de obras gráficas se decanta hacia una memoria que enuncia y transmite una mirada crítica, un tanto desengañada pero siempre indignada, reflexiva, no exenta de homenaje, como reacción acerca de los silencios consensuados por la sociedad.

9 ALTARRIBA, A. y KIM, *El Arte de Volar*, Alicante, Edicions de Ponent, Col. Mercat, 2009.

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

11 ROTHBERG, M. *Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Cultural Memory in the Present, 2009.

12 DE LA CALLE, Á., *Pinturas de guerra*, Reino de Cordelia, 2017.

13 GISBERT, J., «El guion de Felipe Hernández Cava», *Tebeosfera, tercera época*, 10, 22-III-2019, https://www.tebeosfera.com/documentos/el_guion_de_felipe_hernandez_cava.html#_ftn2 (fecha de consulta: 01-12-2022).

En esos historietistas españoles que han hecho de la memoria un tema predilecto, vemos cómo sus diferentes obras se hacen eco, y entretejen hilos discursivos intratextuales. Otro autor que hizo de la memoria uno de sus temas predilectos es Paco Roca, que pertenece a una generación que casi no conoció el franquismo. Al finalizarse la era de los testigos directos, a las generaciones siguientes, no les quedó más remedio que recuperar la voz de los últimos testigos en vida. En el caso de Paco Roca y de muchos historietistas, contar se convierte en un proceso de construcción de filiaciones, de lazos emotivos, de identidades individuales y colectivas. En sus obras, establece hilos entre presente y pasado para recrear genealogías colectivas, familiares y personales de diferentes índoles. Su obra ejemplifica el aspecto multidimensional de la memoria y los ineluctables mecanismos del olvido, cuando nos cuenta los efectos de Alzheimer (*Arrugas*), la historia familiar (*Regreso al Edén*), o la de los historietistas del tebeo (*El invierno del dibujante*) y del exilio español (*Los surcos del azar*, *El ángel de la retirada*).

Es de recalcar a estas alturas, la capacidad del medio para dejar constancia de lo fluctuante y cambiante de la memoria y de su tratamiento en relación con el hecho histórico y la experiencia vivida. La memoria es un proceso y se presenta como un milhojas temporal. Es la expresión de una mirada sobre el pasado que cambia según los contextos y lo vivido. En Felipe Hernández Cava, la denuncia del franquismo de los años setenta y noventa (*Francografías*, *El Artefacto perverso*), dejó paso a una visión desengañada (*Las serpientes ciegas*) y una crítica del combate de las izquierdas revolucionarias (*Del Trastevere al Paraíso*, *Las oscuras manos del olvido*). Como lo hemos recalcado en un artículo,¹⁴ si consideramos la serie *Paracuellos* y las fechas de las primeras publicaciones (1977-1982: tomos 1 y 2; 1997-2003: tomos 3 a 6; 2016-2017: tomos 7 y 8), observaremos cómo en los primeros tomos Carlos Giménez optó por relatar el mayor número posible de recuerdos en un espacio limitado, en una apretada cuadrícula sin espacio intericónico. Se adaptó al formato habitual de prepublicación y aprovechó el menor espacio para contar algo que, según opinaba en aquel entonces, no interesaría a nadie. Cuarenta años después, la planificación de la página y sus contenidos demuestran que la mirada sobre el pasado no es la misma. Los primeros volúmenes presentaban una visión directa e impactante de las causas del trauma infantil,

14 ALARY, V., « La bande dessinée contemporaine au rendez-vous de la mémoire violente de l'après-guerre civile espagnole et du premier franquisme », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, 2020, <http://journals.openedition.org/cccec/9342> (fecha de consulta: 01-12-2022).

y se pudo ver en ellos una forma de exorcizar el terror experimentado. A lo largo de las décadas, se dilataron la cuadrícula y la trama narrativa. La evolución hacia un tratamiento más distendido, humorístico y a veces alegre no es, por supuesto, la traducción de una mejora de las condiciones de vida en los Auxilios Sociales. Simplemente, la memoria personal ya no es de la misma naturaleza, aunque el volumen siete incluya las historias concebidas pero no dibujadas en los años 70.

2. ¿QUÉ HAY DE NUEVO EN EL MODO DE HACER CÓMIC?

Es interesante reflexionar sobre cómo esa disponibilidad del cómic para ser vector de memoria modificara el modo de hacerlo, leerlo y difundirlo. La historieta, como sabemos, pasó de ser un arte sin memoria, anónimo, deslegitimado, bueno para leer y tirar, a un arte celebrado como arte de la memoria, con un patrimonio digno de ser rescatado y, a continuación – debido en parte quizá a este cambio de percepción y de condición originaria subalterna – se hizo portavoz de la memoria de las categorías sociales e individuos de los que nadie se preocupaba: los marginados, las víctimas sin voz, los anónimos. A raíz de lo cual, surgieron nuevos tipos de relatos, que combinaron géneros como la autobiografía y la autoficción, la crónica, el reportaje, la ficción histórica, el ensayo, la encuesta detectivesca, etc.

Por otra parte, para entender mejor la complejidad narrativo-gráfica del diálogo entre historia y memoria en el cómic, no se debe olvidar que este medio forma parte de una cultura mediática que se asentó a lo largo del siglo XX y que lo convirtió en un arte a la vez «regador» y «regado». En efecto, desde sus inicios, la historieta se sitúa en la encrucijada entre varias artes y medios (pintura, fotografía y cine, teatro, circo, parques de atracciones, publicidad, novela, prensa, dibujo animado, videojuegos, etc.) y desarrolla en ese momento habilidades, desde las más sencillas a las más sofisticadas, para crear en su seno las condiciones que propicien préstamos entre medios. La posibilidad de combinar fuentes múltiples para crear una unidad, apoyándose en la libertad imaginativa que permite el dibujo,¹⁵ no es algo excepcional sino muy habitual en el cómic.

De esta praxis del medio se beneficia el relato de la memoria, confirmando, como es el caso de *Pinturas de guerra*, una densidad literaria, gráfica y plástica a la obra. Luc Vigier insiste en el carácter multimodal del cómic y en su calidad de «medio dotado de sinergia», al manifestar «una

¹⁵ PEETERS, B., *Génie de la bande dessinée*, Éditions du Collège de France, 2022

capacidad sin equivalente para jugar con todas las interacciones posibles entre la imagen, el texto, la intriga, el guion». ¹⁶ Asimismo, recalca su propensión a ser un medio predador que no vacila en fagocitar su propio pasado e historia. Tal es el caso de *Estraperlo* y *Tranvía*, de Alfonso López, que cuenta la crónica de los años infames de la posguerra, y la violencia política del franquismo, retomando a la legendaria Familia Ulises (de la revista *TBO*) y a los personajes de la revista *Pulgarcito* para reescribir la crónica social dejada incompleta por esos tebeos, liberándola de la censura del momento.

Otro rasgo inherente al quehacer cotidiano de cualquier dibujante y guionista es la búsqueda de datos, la constitución durante las fases preparatorias de archivos personales compuestos de textos, imágenes, fotografías, etc. Cualesquiera que sean los géneros – de lo más ficcional a lo más factual – y el grado de verosimilitud al que se quiere llegar, el trabajo documental y de transposición narrativo-gráfica de los materiales recogidos, es un proceso habitual y su análisis permite entender mejor la obra y su autor, como lo demuestra Pierre Fresnault-Deruelle en sus textos sobre Hergé. El trabajo documental y el jugo intermediático que se le saca son como ambas caras de una misma praxis que conforman una *poiética* (en el sentido de un quehacer, una práctica que condiciona las características de la forma de expresión).

¿Que hay de nuevo entonces en este corpus de relatos gráficos de la memoria? Por lo comentado hasta ahora, sería lógico afirmar que lo que cambia es el modo de tratar el documento y el juego intermedial. Si la historieta es ahora un medio totalmente legitimado para transmitir y abordar cuestiones de nuestro tiempo, ya sean de índole científica o debates de sociedad, incluyendo la memoria histórica, es porque propone contenidos que se apoyan en trabajos preparatorios que incluyen, en su despliegue, la exigencia de exactitud a la que se añade, por decirlo de alguna manera, una búsqueda de rigor científico. Así pues, existe en esos nuevos relatos un nivel adicional de preocupación por el «documento», que no solo sirve para dar realismo a una escena, sino también y sobre todo, por su valor de fuente histórica.

La producción de Antonio Altarriba es bastante representativa: relata la historia familiar, pero con una perspectiva histórica que convierte los dos tomos de *El Arte de volar* y *Las Alas rotas* en una epopeya española, título

¹⁶ DE BIASI, P.M. y VIGIER, L., « Un nouvel horizon génétique : la bande dessinée », *Genesis*, 43, 2016, 27-II-2017, <http://journals.openedition.org/genesis/1434> (fecha de consulta: 01-12-2022).

escogido para la reedición francesa de los libros (Denoël Graphic, 2021). Se apoyó en la historia familiar, la palabra recogida, oral o escrita del padre (las famosas cuartillas en las que contó su vida), las encuestas personales realizadas para saber más sobre su madre, los intercambios con historiadores especialistas del exilio español, las lecturas de la historiografía actual, el corpus historiográfico de la historia anarquista, la encuesta histórica para, por ejemplo, aprender más acerca del episodio de la muerte del general Juan Bautista Sánchez González. El trabajo de documentación del guionista supera con creces lo habitual. Ya sabemos desde Tardi, que se apoyó en el trabajo de un historiador para contar la Primera Guerra mundial y sus horrores, que detrás de estos relatos, concebidos desde una necesidad íntima de contar una memoria reflejo de un vivir colectivo, hay una verdadera encuesta histórica. Como recalcaron Isabelle Delorme y muchos de los que han trabajado esos temas, el trabajo documental es importante y se valora como tal en los peritextos (prefacios y epílogos, entrevistas, artículos, conferencias). Los autores comparten esa obsesión por averiguar la realidad factual y hacerlo saber, lo que permite al lector disfrutar de la lectura sin aprensión de manipulación, falsedades o aproximaciones. La validez del trabajo documental depende de si se tienen en cuenta los últimos avances historiográficos y se dan las llaves al lector para entender de qué tipo de memoria se trata. De hecho, el uso de esos relatos gráficos en un ámbito educacional es común, porque se percibe que pueden participar en la divulgación de conocimientos y la reflexión sobre el relato histórico y el trabajo de la memoria.

Ciertamente, la historieta nos propone relatos que son más «monumentos» que «documentos», para retomar los conceptos de la Historia. No obstante, no sabríamos nada de lo que fue la vida de esos testigos anónimos de la Historia que fueron el padre o la madre de Antonio Altarriba sin la novela gráfica. El trabajo del historietista se asemeja al del historiador, aún más cuando, más allá de trabajar con las fuentes historiográficas existentes, nos proporciona materiales que son pre-textos interesantes de estudiar desde la genética textual, pero también documentos para la Historia como lo podrían ser las grabaciones orales de los testimonios de los que fueron niños del Auxilio Social realizadas por Carlos Giménez o las cuartillas del padre de Antonio Altarriba.

3. ENUNCIACIÓN E INTERMEDIALIDAD

El afán de transmisión de la memoria implica que la cuestión de cómo llegar a impactar al futuro lector resulta primordial. Narrar unos hechos del pasado traumático es un proceso dinámico de construcción, que implica selección y ensamblaje. En esta configuración, es casi tan importante la forma como los contenidos. El lector actual prefiere un relato situado, un relato que parte de las emociones, la experiencia y reflexión personales. En un mundo en el que los grandes relatos causan no pocos recelos, agradecemos al autor que no nos aburra con un docto discurso de verdad histórica. Una verdad única y monolítica que ya no nos podemos creer. Es así como universos regidos por un punto de vista y unas subjetividades perceptibles para el lector contemporáneo, dan en el blanco. Más allá de conmoerlo, esos relatos acrecentan el valor de autenticidad y recortan la distancia entre la Historia y la actualidad, produciendo un efecto de presencialidad del pasado.

Los relatos de la memoria conllevan un discurso orientado en función de la visión que quiere transmitir cada historietista, del militante, la nieta indignada, del niño testigo o del simple observador distanciado que intenta entender, investigando. No se debe olvidar que la decisión de contar el pasado de unos familiares o de un periodo de violencia política no es nada fácil y es fruto de un «compromiso moral». ¹⁷ Se trata, la mayoría de las veces, de contar una memoria herida, juicioso título que dio ya en 1987 Tito, ¹⁸ hijo del exilio español, a uno de sus álbumes. Muchos relatos proyectan en la diégesis experiencias dolorosas y dejan aflojar el trauma del hijo como en el *Arte de volar* o en *Speak Low* (Montesol, 2012), además de escenificar la resistencia y reticencias a testimoniar como en *Paseo de los canadienses* (Carlos Guijarro, 2015) por parte de víctimas que la sociedad no quiso escuchar en su tiempo, porque miraba hacia otra parte. ¹⁹

Si, como lo recordó Stéphane Michonneau, ²⁰ la meta última de la memoria es el homenaje y la transmisión, la novela gráfica lleva a cabo esta meta, inventando a partir de lo acontecido o del testimonio recogido. Cada obra tiene su propia lógica, su significado y dosifica de forma distinta lo factual y la invención, el discernimiento crítico y la manifestación de la

¹⁷ DELORME, I., *op. cit.*, 2019.

¹⁸ TITO, Soledad 4, *La mémoire blessée*, Paris, Casterman, 1987.

¹⁹ ROBIN, R., « Un passé d'où l'expérience s'est retirée », *Ethnologie française*, 3 Vol. 37, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 395- 400. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-395.htm> (fecha de consulta: 01-12-2022).

²⁰ MICHONNEAU, S., *op.cit.*, 2017.

subjetividad, con una dimensión axiológica que no quita validez al rigor histórico. En Altarriba, es evidente que la reivindicación de una filiación anarquista estructura *El Arte de volar*; y en los relatos gráficos de Paco Roca, la discursividad se decanta hacia una memoria hecha fábula que destaca una mirada tierna y positiva, siempre resiliente hacia los personajes sacudidos por la Historia. El valor y el interés suscitado por esos relatos tienen que ver con su capacidad para aludir a experiencias personales, establecer un pacto de confianza con sus lectores y otorgar una dimensión social y cultural a lo que se percibe como unas interpretaciones gráficas actuales del pasado histórico.

La apuesta del cómic de la memoria podría equipararse, al fin y al cabo, a la de la literatura en general: alcanzar cierta verdad íntima, que combina lo personal y lo socio-histórico mediante el relato. Un reto de mucha exigencia que requiere interpretación y participación del lector. En un artículo relacionamos el auge de la novela gráfica con la presencia acrecentada de una literariedad gráfica,²¹ que se apoya en las convenciones y el lenguaje clásico del cómic y, a la par, los transgrede y los subvierte para crear un estilo propio y una densidad literario-gráfica renovada. Tres aspectos semióticos resultan interesantes de estudiar de cerca para esta perspectiva: el tratamiento del valor elíptico del espacio interviñetal, la libertad imaginativa del dibujo y el carácter contiguo que une las viñetas, el cual permite enlazar y unir materiales, archivos, fuentes de procedencia heterogéneas. Este último aspecto como lo han observado Isabelle Delorme o Marie Cécile Charles, es importante. La producción de cómics y novelas gráficas sobre memoria e historia, de contenidos, formas y público muy diversificados, presenta un elemento recurrente que es su fuerte anclaje en las relaciones intermediales, es decir un anclaje más sistemático.²²

En los relatos comentados a continuación, recalcaremos tres modalidades enunciativas y dispositivos narrativos e intermediales diferentes. *Regreso al Edén* se presenta como una novela gráfica centrada en la vida de la madre del autor, Paco Roca. Una voz narradora impersonal combina los códigos del discurso biográfico con incursiones en los pensamientos y emociones de la niña que fue Antonia, la madre. El relato se estructura en torno a dos planos temporales: el presente de la anciana que va perdiendo su

21 ALARY, V., « La littérature en question dans le roman graphique », *Cahiers d'études romanes*, 37, 2018, <http://journals.openedition.org/etudesromanes/8381> (fecha de consulta: 01-12-2022).

22 CHARLE, M. C., « Génocides et B.D. : l'intermedialité, une manière de transmettre l'indicible », *Plasticité, 03. Bande dessinée et approches intermediales*, 2021, <https://revues.univ-lse2.fr:443/plasticite/index.php?id=422> (fecha de consulta: 01-12-2022).

autonomía; su pasado como niña, adolescente, mujer y madre. La foto desempeña un papel desencadenante: provoca el recuerdo y el inicio de la intriga [fig.1]. La memoria familiar da paso a la historia del país, a veces en un *continuum* narrativo u, otras veces, creando una ruptura con fichas recapitulativas didácticas sobre un aspecto del franquismo.



La fotografía captura un día de playa,
puede que fuera al final del verano de 1946,
a la hora de la comida.

Aparentemente es una fotografía como cualquier otra.

¿Conmemora algún momento especial?

En esa fotografía no está toda la familia,
¿por qué la hicieron entonces?

Fig. 1. Roca, P., «Los ausentes del jardín de las delicias», Regreso al Edén, Astiberri, 2020, p. 34.

A pesar de esas rupturas visualmente identificables, la tipografía del recitativo y la voz que narra son únicas y lo unen todo. Lo que caracteriza la lectura es la fluidez con la que pasamos de un nivel temporal, discursivo o gráfico a otro, del presente al pasado, de la memoria individual y familiar a la historia del franquismo. Paco Roca estructura su novela gráfica valiéndose de las especificidades de las dos artes de la memoria que son el cómic y la fotografía. Combina lo que Marie-Cécile Charles llama, en sus estudios sobre los genocidios y la *bande dessinée*,²³ la intermedialidad redibujada y la intermedialidad superpuesta. La intermedialidad superpuesta es la puerta de entrada para la adhesión del lector a la biografía familiar [fig. 1]. Atestigua lo que realmente fue, lo que preexistió al trabajo de memoria. La intermedialidad redibujada, es decir la foto redibujada, suscita expansiones narrativas e interpretaciones sobre lo que se esconde detrás de ella y da acceso a este edén interior [fig. 2].

23 CHARLE, M. C., *op. cit.*



Fig. 2. Roca, P., cap. «Al oeste del Edén», Regreso al Edén, Astiberri, 2020, p. 162.

En *El Arte de volar* (2009), el guionista y el dibujante escogieron un modo de contar y de mostrar la memoria familiar totalmente sobrecogedora. Se entretajan sin diferenciarse los planos de la historia y de la memoria. Más que fusionados, están fundidos, como lo son la voz del padre y del hijo [fig. 3]. La puesta en imagen propone una inmersión en lo vivido, lo más íntimo, como la vida sexual de los padres, o trágico, el suicidio del padre. Texto e imagen nos embarcan en un discurso crítico y de denuncia sin concesión acerca de las consecuencias de la violencia institucional del franquismo en la vida íntima de los españoles y de las condiciones sociales e históricas de esta España del siglo XX que arruinó las esperanzas y la fe en un mundo mejor del padre y lo redujo al suicidio.



Fig. 3. Altarriba, A., Kim, «El coche de madera», *El Arte de volar*, ed. de Ponent, Coll. Mercat, 2009, p. 17, tira 1.

Los años de Allende,²⁴ del guionista Carlos Reyes y el dibujante Rodrigo Elgueta se centra en los tres años 1970-1973 de la presidencia de Salvador Allende en Santiago de Chile. Enmarcada por un principio y un final dedicados al día del golpe, esta obra se divide en cinco capítulos que siguen el avance cronológico de los acontecimientos y los principales hitos históricos. Se presenta como una crónica retrospectiva, de una encuesta ficticia del periodista John Nitch sobre el Chile de la Unión Popular. Este personaje asume la narración y su voz presenta una hibridez enunciativa, indicadora para el lector de los espacios dedicados a la memoria o a la historia. Personaje implicado que forma parte de la historia, el «yo» se impone para mejor desdibujarse y dejar paso a la exposición objetiva en tercera persona del singular, desde la objetividad periodística del presente.

Con dosificación propia a cada relato, se impone, para el lector, una dialéctica entre inmersión y distancia, que no siempre depende de la intencionalidad de los autores. Tal y como se puede averiguar en *Los años de Allende*, numerosos son los embragues discursivos y visuales que ponen al lector en la postura del testigo y que, a continuación, lo sumergen en el relato para, en otro momento, poner a distancia la emoción y permitir la lectura crítica. El cómic tiene sus recursos propios para dar a conocer y, sobre todo, sugerir y confrontar al lector con sus imágenes mentales, prejuicios, estereotipos y fantasmas. La representación (que incluye lo narrado textualmente, lo mostrado y, a veces, exhibido) juega con su contrario (lo no representado, a veces indecible o irrepresentable). La fragmentación en viñetas conlleva la idea de que no todo está, que es tan importante lo que se escribe y muestra, como lo que se queda sugerido o silenciado. Narrar textualmente sin mostrar o mostrar sin decir o a medias, silenciar para mejor resaltar, es lo que ofrece quizá la historieta para potenciar imágenes y relatos impactantes.

¿Cómo representar la muerte del presidente Salvador Allende [fig. 4]? La elección fue una secuencia muda y un avance en tres tiempos: 1) un dispositivo secuencial clásico que alberga los postrimeros instantes de Allende (primera tira de 5 viñetas); 2) seguido de un enfoque sobre las gafas rotas, sinécdoque visual, en una viñeta horizontal intermedia y superpuesta; 3) seguida a su vez de una composición cinética y abierta, representando la trayectoria de las gafas rotas de Allende que caen al suelo. De este modo la composición logra sugerir la muerte violenta del hombre sin describirla y sin mostrarla. La ausencia de onomatopeyas para sugerir el ruido fuera y dentro

24. REYES, C. y RODRIGO, E., *Los años de Allende*, Hueders, 2015.

refuerza el carácter horroroso y la gravedad del momento histórico. Los autores prefirieron no dar crédito a la versión oficial del suicidio y señalar con esta escenificación su máximo respeto hacia la figura, que no podían representar suicidándose. En la experiencia y memoria del lector, esta imagen, ya presente en la portada de la segunda edición y en miniatura en el primer capítulo, simboliza toda la violencia del golpe y la desesperanza de los que retrospectivamente reviven mentalmente ese día fatídico.

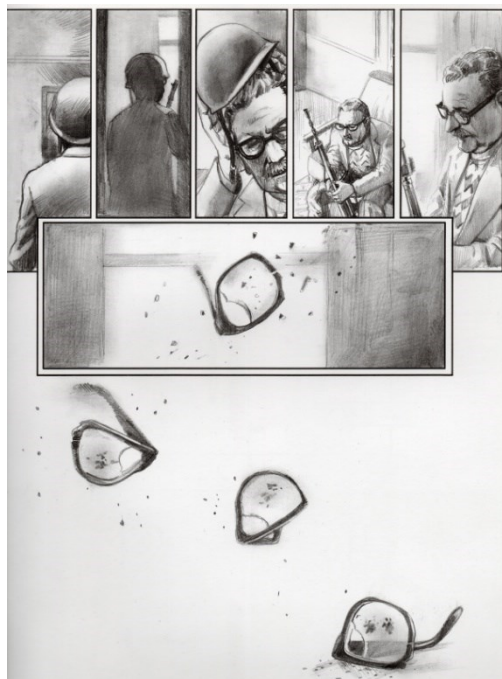


Fig. 4. Reyes, C., Elgueta, R., *Les années Allende*, último capítulo, Ed. Otium, 2019, p. 119.

Es importante, a estas alturas, enlazar la cuestión del momento de la enunciación con la tercera dimensión evocada en la introducción: la dimensión pública de la transmisión. Lo que aconteció ese día marcó una ruptura entre un antes y un después: «el paso de una vida cultural y política muy intensa y activa durante los años de la UP a la dictadura», confiesan los autores.²⁵ La realización de esta novela gráfica se llevó a cabo entre 2013 y 2015. Coincide con un interés de los chilenos por su propio pasado, por conocer otros puntos de vista que proponían los nuevos historiadores, escritores, directores de cine, ensayistas y autores de cómics. Se corresponde entonces con un momento de resurgimiento de la presencia hasta entonces soterrada del trauma individual y colectivo que fue el golpe de estado y una nueva fase del ciclo de la memoria conjugado con un momento de protestas sociales. Esta novela gráfica fue y sigue siendo bastante leída. Se vendieron más de 12.000 ejemplares (cifras de 2017), lo que es excepcional en Chile. Además, los autores pudieron constatar que el lectorado era muy variado: desde los que han conocido aquella época hasta los jóvenes que quieren informarse, saber.

²⁵ Los datos y palabras expuestos son fruto de intercambios y entrevistas con los autores en 2021 y 2022.

4. GÉNESIS DE LA CONTRUCCIÓN DEL RELATO DE LA MEMORIA

Como hemos mencionado antes en este artículo, estudiar el proceso de creación da pistas para entender cuáles son los aspectos que permiten entender cómo se entretujan los elementos históricos y ficcionales y cómo media la historieta entre memoria e historia. Los balbucientes estudios genéticos en cómic y la ausencia o casi ausencia de fondos constituidos asequibles al investigador son un freno considerable para este tipo de trabajo.

Si queremos descomponer el proceso creativo de *Los años de Allende*, distinguiremos a grandes rasgos tres etapas: el proceso de creación, como ya hemos referido, se desarrolló entre 2013 y 2015. Es un encargo de un editor que contrató, en un primer momento, a un historiador para que interviniera al comienzo del proceso, y definiera con los autores, Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta, los grandes hitos de la historia de la UP que se iban a conservar en el guion. A continuación, los autores se enfrentaron a una enorme cantidad de documentos. Carlos Reyes leyó, por ejemplo, toda la prensa diaria, tanto de izquierdas como de derechas, de la época, facilitada por el acceso digital a esas fuentes.²⁶ Los archivos de ambos autores están compuestos de fuentes orales, visuales y escritas: artículos de prensa y revistas, fotos, películas, discursos radiofónicos, informes jurídicos de los tribunales, fuentes vivas (entrevistas de Carlos Reyes a testigos o a los dibujantes de la editorial de la UP, la editorial Quimantú), anécdotas contadas por el amigo escritor Marcelo Mellado. Y se completa con la lectura de unas fuentes secundarias importantes (ensayos de historiadores y nuevos historiadores) cuya bibliografía el lector puede consultar en el postfacio de la edición francesa. Este laberinto de documentos desembocó en un primer trabajo de clasificación por parte de Carlos Reyes, que enviaba prensa, fotos, carpetas, sobre la marcha a Rodrigo Elgueta y que se completaba por el propio trabajo de constitución de un banco de imágenes del dibujante.

Conviene recalcar esta doble relación a la fuente que potencia la historieta, por la hibridez de su lenguaje entre texto e imagen.²⁷ El trabajo de selección consistió en transformar estos archivos en materiales narrativos que se convirtieron en citas e hipotextos del relato. Los diálogos y recitativos de la novela gráfica son en su mayoría citas textuales, palabras reproducidas,

²⁶ Este último aspecto es muy relevante y puede ayudar a entender la justeza de ciertos contenidos y los detalles históricos escenificados, si lo comparamos con épocas anteriores.

²⁷ MARTIN, C., « L'archive (re)dessinée : documents et souvenirs dans les bandes dessinées d'Alison Bechdel », *Sillages critiques*, 23, 2017, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5189> (fecha de consulta: 01-12-2022).

que resultan de todo este trabajo preparativo: escritos de Pierre Kalfon, corresponsal de *le Monde*; discursos de Allende; palabras de los testigos entrevistados por Carlos Reyes. Los autores efectuaron un importante trenzado combinando fuentes primarias y secundarias, tanto visuales, textuales como sonoras, incluyendo las fuentes culturales y mediáticas (cine, cartel político, historieta, dibujo de prensa o literatura). Tenían un doble objetivo: veracidad histórica y verosimilitud de la ficción.

La construcción de personajes ficticios, empezando por el periodista John Nitsch es un buen ejemplo del reciclaje de varias fuentes. Para crear esta figura inventada, los autores se inspiraron en múltiples figuras de reporteros, en los escritos de Pierre Kalfon; para su imagen y personalidad se inspiraron en estrellas de cine, en particular la de Robert Redfort y la de un amigo de Carlos Reyes, religioso americano que se llama John Nitsh. A pesar de su condición de encargo, la novela gráfica, tal y como está contada y dibujada, está ligada a la memoria de la infancia: tanto Carlos Reyes como Rodrigo Elgueta aluden al miedo y los temores de la infancia bajo el régimen de Pinochet; a la educación militarizada que tuvieron. Algunas viñetas están directamente conectadas con esos recuerdos traumáticos referidos por un familiar o vividos (Rodrigo en brazos de su madre que observa lo que está aconteciendo desde su balcón el día del golpe; Carlos que vivía en una «población» y que fue testigo directo de cómo los soldados irrumpían en el domicilio familiar o de los vecinos sin previo aviso ni justificación, solo para amedrentar, usando una técnica preventiva de represión bruta y ciega.

Para poner orden a este laberinto de documentos y unificarlos, Rodrigo Elgueta redibujó los archivos ([fig. 5], prensa, cartel, revistas de historieta), aproximando al lector a su momento enunciativo. Trabajó sobre papel opalina, realizó esbozos a lápiz gráfico que pasó luego al rotulador y, a continuación, aplicó las aguadas y las manchas. No obstante, se observan cambios estilísticos según los momentos narrativos. Varió los estilos imitando géneros – policíaco, realista o de superhéroes –, usó recursos cinematográficos, aprovechó las múltiples propiedades del dibujo, introdujo efectos de collage, etc.



Fig. 5. Reyes, C. y Elgueta, R., *Les années Allende*, cap. «1972», Ed. Otium, 2019, p. 87, viñeta 3.

La resolución gráfica y planificación cinematográfica del primer capítulo es un buen ejemplo de la combinación de un doble propósito: dar más presencia al acontecimiento produciendo un efecto dramático con una secuencia de imágenes congeladas contando el día del golpe; y, a la par dejar, visible la huella gráfica de los tanteos iniciales del dibujante, con un estilo que se estabiliza a medida que avanzamos. Solo al realizar la imagen con el avión que sobrevuela el Palacio de la Moneda, en la doble página (p. 13-14 de la ed. francesa), Rodrigo Elgueta supo que había terminado la fase de tanteos y había encontrado su «metodología técnica», su línea que mantuvo hasta el último capítulo. Sin embargo, en el último epígrafe escogió romper con esa línea. Un estilo espontáneo reconstituye lo vivido por el equipo de Allende desde dentro del Palacio de la Moneda, en los últimos instantes del golpe. El dibujante prefirió dejar en estado de esbozo esta secuencia para captar un instante, y acompañarla de unas onomatopeyas, esta vez, imponentes y aplastantes [fig. 6], que no dejan escapatoria. La marca de su huella como dibujante es la huella de una emoción mentalmente reconstituida.



Fig. 6. Reyes, C. y Elgueta, R., *Les années Allende*, Ed. Otium, 2019, primer capítulo, p. 14.

Ciertamente, *Los años de Allende* constituyen la crónica de los tres años de presidencia. El valor documental es evidente. Pero no se lee como un mero documental. El proceso metódico de anclaje histórico e intermedial se torna en un relato de memoria viva, encarnada y actual, que interpela al lector, lo impacta más allá del tiempo de la lectura.

CONCLUSIÓN

Plantear la relación historia-memoria como un tú a tú a puerta cerrada dentro de la novela gráfica, resulta erróneo, como acabamos de ver. Sin arriesgarnos, podemos afirmar que la heterogeneidad multimodal y multimediática de las fuentes manipuladas hacen dialogar voces, imágenes y discursos de naturaleza, procedencia y utilidad diversas. Se entretujan lo polifónico y lo poligráfico en un todo cosido por un mismo hilo. Participando de una literaridad gráfica observada en el cómic y la novela gráfica en particular, la presencia soterrada o afirmada de fuentes y archivos convertidos en citas e intericonotextos dan densidad emocional e histórica a los relatos gráficos de la memoria. La intrincada combinatoria de lo inventado y de lo rescatado del olvido o de la indiferencia gracias a la encuesta historiográfica, depende en gran parte de un proceso de creación exigente. En su mayoría, dicha creación se extiende en el tiempo, es fruto de un trabajo documental y de un tratamiento de archivo específico y complejo, a la vez material narrativo y soporte de la expresión de una memoria que no engaña al definir sus postulados. A este precio, la historieta puede ser un buen vector de memoria.

Las obras reseñadas en este estudio, más allá de ser referencias importantes que tuvieron muy buena recepción nacional e internacional, son representativas del tratamiento diversificado, complejo, exigente, de la Historia contada desde una voz personal, que combina y equilibra lo verosímil y lo verídico, para llevar a cabo mejor la principal función de la memoria: transmitir impactando al lector, con unos recursos propios de la historieta.

Las cajas negras de la posmemoria: maternidades traumáticas, silencios y reelaboraciones artísticas en *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim¹

Postmemorys Black Boxes: Traumatic Motherhood, Silence, and Artistic Elaborations in Antonio Altarriba and Kim's *El ala rota*

Marina Bettaglio

University of Victoria, Canadá
bettagli@uvic.ca

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6298-3423>

Resumen: La recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil y del franquismo plasmada a través del Noveno Arte con frecuencia refleja una interpretación androcéntrica del concepto de “postmemoria” (Hirsch), que se declina sobre todo a partir de una genealogía patrilineal. Centrando la atención en la recuperación de una perspectiva matrilineal en cuanto a la memorialización del conflicto bélico y la posguerra, el presente artículo propone analizar las que denomino «cajas negras» (Latour) de la postmemoria, es decir aquellos cuerpos casi inermes que dan fe de unas maternidades traumáticas como ocurre en la protagonista de *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim. A partir del análisis de las metáforas visuales empleadas en estas narrativas gráficas y en diálogo con las teorizaciones de Bruno Latour y de Jane Bennett en cuanto a la materialidad de los cuerpos y Adriana Cavarero por lo que se refiere a la escritura de las historias de vida, se analiza la centralidad del cuerpo en un tipo de reelaboración artística mediada por la interlocución.

Palabras Clave: Maternidad, posmemoria, “cajanegrización”, memoria histórica, *El ala rota*.

Abstract: In graphic narratives, the process of recovering the historical memory of the Civil War and of Francoism often reflects an androcentric interpretation of the concept of “postmemory” (Hirsch), that is, an interpretation shaped especially by a patrilineal genealogy. The current article instead shifts the critical focus to a matrilineal perspective by proposing an

¹ La presente investigación se enmarca en el ámbito del proyecto «Maternal Self-Expression in Spanish Graphic Narratives: Beyond Patriarchy and Neoliberalism?», financiado por el Social Sciences and Humanities Research Council de Canadá.

analysis of what I call the «black boxes» (Latour) of postmemory, the almost inert bodies that bear the memory of traumatic motherhood, specifically the protagonist of *El ala rota* by Antonio Altarriba and Kim. Through an analysis of visual metaphors, and in dialogue with Bruno Latour's and Jane Bennett's theories of the materiality of bodies as well as Adriana Cavarero's theory of life writing, I examine the importance of the body in a kind of artistic elaboration mediated through interlocution.

Key words: Motherhood, Postmemory, “black boxing,” Historic Memory, *El ala rota*.

Referencia: Bettaglio, M., «Las cajas negras de la posmemoria: maternidades traumáticas, silencios y reelaboraciones artísticas en *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. Introducción. 2. Contexto histórico. 3. Lo que cuentan los cuerpos: *El Ala Rota*. 4. Conclusiones.

1. INTRODUCCIÓN

La visibilización de las aportaciones de colectivos tradicionalmente silenciados e ignorados por la macro y micro historia ha encontrado un poderoso aliado en las narrativas gráficas que, tanto en España como en otros países, han contribuido al actual *boom* sobre la memoria. Como han señalado numerosos críticos, la «memory fever» ha interesado no solo a la literatura y el cine, sino también los relatos secuenciales,² ámbito de reflexión artística que se ha mostrado particularmente apto para fomentar una reflexión crítica sobre el pasado traumático del Estado español. Gracias a sus características formales y estilísticas este lenguaje visual verbal demuestra tener «a representative force that can counter the amnesiac present tense of our media environment».³ Frente a un presente amnésico, el cómic rememorativo permite reflexionar sobre el pasado desde las inquietudes del presente, presentando un «material altamente revelador del entorno que lo produce»,

2 AMAGO, S., «Drawing (on) Spanish History», *Consequential Art. Comics Culture in Contemporary Spain*, Amago y Marr (eds.), University of Toronto Press, 2019, pp. 31–64, espec. p. 31. En el mismo artículo Amago recalca la necesidad de un acercamiento consciente del sesgo de género de estas narrativas al subrayar que «The gendered logics of historical comics production in Spain is a topic worth exploring» (p. 60). A día de hoy son numerosísimas las novelas gráficas sobre la guerra civil y la postguerra, así como las reflexiones críticas sobre dichas obras.

3 SACCO, J., citado por Worden, J. y Worden, D., «Introduction: Drawing Conflicts», en *Journalism in a Visual World*, University Press of Mississippi, Jackson, 2015, pp. 3–18, espec. p. 3.

revelando «los síntomas sociales de cada época»⁴ estableciendo una conexión emocional con el lector, como señala el mismo Antonio Altarriba.⁵ Aunque la recuperación de las memorias *filiativas* en el Noveno Arte se ha plasmado y ha sido estudiada sobre todo desde unas perspectivas y unos lentes interpretativos androcéntricos, que suelen prestar escasa atención a las experiencias vinculadas a la reproducción y a la maternidad, en años recientes asistimos a un progresivo cambio en cuanto a la valoración y la representación de las vivencias de un creciente número de mujeres.

Si bien, tradicionalmente, «En el campo de la memoria histórica, los relatos se han centrado mayoritariamente en aquellos que participaron en la Guerra Civil, pero dado que casi todos eran hombres, sus perspectivas particulares se han tomado como el estándar»,⁶ el auge de los feminismos ha auspiciado la inclusión de las memorias maternas. Sobre todo, en diálogo con la tradición de las narrativas gráficas francesas y de unos feminismos que a partir de Simone de Beauvoir han reflexionado críticamente y han profundizado sobre el silencio y la invisibilidad de las madres, la pregunta planteada por Julia Kristeva, «¿qué sabemos de los discursos que se hacen las madres?» parece resonar en numerosas narrativas gráficas que, desde una perspectiva filial, proponen un acercamiento a las vivencias de las grandes olvidadas de la historia. Afloran así relatos en los que la reproducción y las prácticas maternas van cobrando protagonismo, otorgando mayor visibilidad y *agencialidad* a los cuerpos de las mujeres.

En un clima cultural marcado por «la importancia axial de la temática histórica», centraremos nuestra atención en *El ala rota*, de Antonio Altarriba y Kim, novela gráfica en la que aquellos cuerpos «escamoteados, ocultados»,⁷ se transforman en dispositivos de memoria, instando un proceso de investigación. Mientras que la historiografía y los estudios culturales han prestado particular atención a los testimonios orales, así como a la

4 ALTARRIBA, A., «Cincuenta años críticos», en Gracia Lana, J. y Asión Suñer, A., *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 17-24, espec. p.18.

5 ALTARRIBA, A., «Prólogo: del encuadre y del horizonte» en Fernández de Arriba, D. (coord.), *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*, Desfiladero Ediciones, 2019, pp. 9-11, espec. p. 10-11.

6 CLAUDIO, E., «¿Tu guerra o mi lucha?: una aproximación de género a la memoria histórica en la narrativa gráfica española», *Trazos de memoria, trozos de historia*, Touton, I., Carballés, J. A., Sanz Gavillon, A.-C. y Jareño Gila, C. (eds.), Ediciones Marmotilla, 2021, pp. 359-374, espec. p. 359.

7 PINTOR IRANZO, I., «Reescrituras políticas del pasado: una aproximación gestual e iconológica a la representación del pasado en el cómic español contemporáneo», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 4.2, 2020, pp. 259-283, espec. p. 261.

materialidad de los restos exhumados de las fosas comunes, Altarriba, tras publicar *El arte de volar*, novela gráfica en la que recrea el periplo vital de su padre, aquí se propone ilustrar la enigmática historia de vida de su madre, a partir de la contemplación de su cuerpo inerme que, en el momento de la muerte, adquiere una nueva significación desafiando, como veremos a lo largo de este estudio, el orden de significación convencional de cuño patriarcal y *capacitista*.

A través del enfoque matrilineal al tema de la postmemoria — noción plasmada por Marianne Hirsch para referirse a la experiencia de las generaciones que no participaron directamente en los traumáticos eventos narrados, sino que se basan en testimonios familiares de historias transmitidas por las generaciones anteriores — propongo analizar la *agencialidad* del cuerpo agonizante de Petra, personaje que guardó un obstinado silencio en cuanto a su historia de vida. En diálogo con las teorizaciones de Bruno Latour en cuanto a los procesos de “cajanegrización” en la investigación científica, veremos cómo las madres en el orden heteropatriarcal desempeñan un rol social invisibilizado, carente de reconocimiento social, en una economía simbólica en la que su funcionamiento se da por sentado. En este sentido, el papel desempeñado por las madres recuerda el de los proyectores de transparencias descritos por Latour en uno de sus famosos ensayos. Según señala el filósofo francés en *La esperanza de Pandora*, solo cuando el proyector se estropea, tomamos conciencia de su existencia. En situaciones normales, «su presencia se da por supuesta». ⁸ Sin embargo, en el momento en el que deja de desarrollar su función de manera eficiente, «la pequeña crisis sirve para recordar a todo el mundo que el proyector existe». ⁹

A partir de estas consideraciones, proponemos una lectura de *El ala rota* que señala cómo el cuerpo enfermo, defectuoso, inmovilizado de Petra finalmente se vuelve visible, permitiéndole adquirir la necesaria *agencialidad* para llamar la atención sobre su discapacidad, elemento que hace aflorar una historia largamente silenciada. De esta forma, la fisicidad de un cuerpo que la enfermedad sustrae a la economía reproductiva—economía de significados sobre la que se rige el orden capitalista-patriarcal—hace emerger lo que suele quedar oculto dentro de una sociedad que no solo no le concede ningún espacio de expresión, sino que la relega a una aplastante subalternidad. La

8 LATOUR, B., *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios sobre la ciencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 219.

9 *Ibid.*, p. 219.

hipótesis que se propone en este estudio es que la enfermedad dota de una nueva fuerza expresiva a la fisicidad del cuerpo en el momento en el que el *disciplinamiento* al que ha sido sometido se escapa a la voluntad del sujeto. Dicha fisicidad, elemento sustancial del lenguaje visual verbal del Noveno Arte, adquiere protagonismo en las páginas de esta novela gráfica en la que, como veremos, la materialidad de la existencia se simboliza a partir de un sistema de significación que insta a nuevas indagaciones para revelar una verdad que nunca pudo expresarse a través del habla.

Este tipo de estudio complementa una lectura más biopolítica, centrada en el análisis de los dispositivos disciplinarios que moldean los roles de género, subordinando y disciplinando a las mujeres durante el régimen franquista. A partir de un análisis de las metáforas visuales¹⁰ empleadas por Altarriba y Kim en este segundo volumen de las memorias familiares, el relato gráfico revela la inusitada *agencialidad* que deriva del cuerpo inerte de Petra que, como señalaremos a continuación, adquiere un lenguaje propio haciendo aflorar un pasado traumático, nunca verbalizado. A través de las teorizaciones de Bruno Latour en cuanto a las «cajas negras» como dispositivos de memoria y la teoría de la materia vibrante («vibrant matter») de Jane Bennett, veremos cómo el cuerpo agonizante de Petra, madre de Antonio Altarriba, despliega su fuerza de resistencia («resistance force»), instando a su hijo a investigar y descubrir su historia de vida.¹¹

Asimismo, a partir de las formulaciones de Adriana Cavarero, por lo que se refiere a la escritura y el cuerpo, se pondrá el foco en la fisicidad de un relato que emerge gracias a las interpelaciones del público lector que, como explica el mismo Altarriba, jugó un rol crucial en la génesis de esta obra, cuyo núcleo inicial se origina a partir de una simple pregunta que una lectora formuló durante la presentación de *El arte de volar*, novela gráfica que relata la vida del padre del guionista. A través de la relación dialógica mediada por la creación artística, Altarriba plasma un relato que refleja su propio cuestionamiento, no solo del rol de su madre durante la dictadura, sino, sobre todo, de su propia ceguera a la hora de relegarla a simple «contrapunto beato y frígido de la trayectoria épico-rebelde-trágica de mi padre».¹² Eso permite superar las limitaciones impuestas por aquella realidad moldeada e

10 EL REFAIE, E., *Visual Metaphors and Embodiment in Graphic Illness Narratives*, Oxford University Press, 2019.

11 Me refiero a la obra: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC, Duke University Press, 2010.

12 ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 257.

interpretada a partir de unos lentes hermenéuticos androcéntricos, que se demostraron incapaces de «ver» y comprender las historias que se ocultan en aquel cuerpo materno con el que convivió a lo largo de su vida. Este tipo de análisis pone el foco en la capacidad de la resistencia que los cuerpos oponen al olvido, proporcionando nuevas herramientas teóricas para la recuperación del legado matrilineal. Además, a lo largo de este estudio se señalará el poder terapéutico de la creatividad, elemento que, a partir de la serie *Paracuellos* de Carlos Giménez, constituye un aspecto importante del auto-grafismo.¹³

2. CONTEXTO HISTÓRICO

La asentada tendencia de guionistas y dibujantes a privilegiar los eventos relacionados con la contienda bélica y sus efectos en los que vivieron en carne propia el conflicto militar, da lugar a un tipo de recuperación de la memoria histórica de corte testimonial, que privilegia la representación de las vivencias paternas. Como ha señalado gran parte de la crítica reciente,¹⁴ tanto en España como en Francia el ingente número de novelas gráficas sobre la Guerra Civil y la postguerra adoptan una perspectiva patrilineal. Como es bien sabido, el auge de las narrativas sobre la memoria, inspirado por obras fundacionales como *Maus* de Art Spiegelman, se decanta por ilustrar las historias de vidas de los padres, personajes que, sobre todo en el ámbito español, son los que se vieron mayormente involucrados en la Guerra Civil. En muchos casos, en España la producción gráfica dedicada a la representación de una postmemoria guardada a cal y canto durante las décadas de la dictadura franquista surge gracias a la labor de unos hijos o nietos que van reconstruyendo el pasado republicano o anarquista de sus progenitores, pasado que tuvieron que ocultar en una caja custodiada en el interior de su memoria, como dibuja Paco Roca en una impactante viñeta de *Regreso al Edén*,¹⁵ novela gráfica que al reconstruir una genealogía matrilineal, incluye referencias al pasado militar del padre y del hermano de su madre.

13 Con este término me refiero a la noción de “autographics” desarrollada por Gillian Whitlock en su artículo «Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comic», *Modern Fiction Studies*, 52.4, 2006, pp. 965-979.

14 Me refiero en particular al reciente volumen coordinado por Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño Gila, *Trazos de historia, trozos de memoria. Cómic y Franquismo* y al artículo: CENARRO, Á. y MASARAH, E., «Historia y memorias de la posguerra: *Paracuellos* y el recuerdo del Auxilio Social», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, primavera 2020, <https://journals.openedition.org/ccec/9262>, así como a los artículos de Sara Harris, Ana Merino o Anne Magnussen y a las propuestas didácticas que recoge David F. De Arriba en *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*.

15 ROCA, P., *Regreso al Edén*, Astiberri, 2020, p. 63, viñeta 3.

Si la memoria de los vencidos fue sujeta a mecanismos disciplinarios particularmente represores, la publicación tanto en España como en Francia de obras que toman como referencia las vivencias maternas durante el conflicto bélico y la posguerra aporta nuevas perspectivas sobre las «formas de transmisión intergeneracional del trauma de la represión política».¹⁶ De esta manera, el Noveno Arte va subsanando un vacío de representación, ya que como señala Kate Polak: «too often the voices of the victims, the marginalized and those subject to extreme oppression and violence are not included in the historical record».¹⁷ La explicación de esta exclusión residiría, según la investigadora norteamericana, en una multitud de factores entre los cuales señala: «sometimes because no one asks, sometimes because we can't understand, but also, sometimes, because those who would speak have been destroyed».¹⁸ A estas razones podemos añadir no solo la falta de entendimiento de los que podrían hacer preguntas o la eliminación de los que podrían otorgar testimonios, sino el peso de una mirada androcéntrica, particularmente presente en el cómic, que impide ver en el otro una vida digna de ser representada y dibujada.

Lo que ocurre en el ámbito de la recuperación de la memoria histórica en el Noveno Arte en general y en el caso particular de Antonio Altarriba en cuanto a la recuperación de las historias de vida de sus padres, guarda cierto parecido con el fenómeno estudiado por Judith Butler. En su análisis de los contextos de guerra dentro de su libro *Frames of War. When is Life Grievable?* plantea una pregunta crucial para entender los mecanismos a través de los cuales algunas vidas, observadas desde la perspectiva de los que ocupan el poder de representación, se transforman en «grievable lives», es decir vidas que merecen ser lloradas.¹⁹ En contraposición a las vidas a las que se les otorga el privilegio de ser objeto de reconocimiento colectivo, hay otras doblemente víctimas de las violencias bélicas, a las que ni siquiera se reconoce la posibilidad de ser dignas de duelo. En este sentido *El arte de volar* ilustra esta tendencia, mostrando a su madre como un ser marginal, cuya existencia queda relegada a un rol secundario y en algunos momentos hasta

16 FABER, S., «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2.1, 2014, pp. 137-155, espec. p.139.

17 POLAK, K., *Ethics in the Gutters. Empathy and Historical Fiction in Comics*, The Ohio State University Press, 2019, p. 15 [«con demasiada frecuencia las voces de las víctimas, de los marginalizados, de las personas objeto de opresiones y violencias extremas no han sido incluidos en el registro histórico»] (Traducción propia).

18 *Ibid.*, [«porque a veces nadie pregunta, a veces porque no entendemos, pero también porque a veces los que podrían hablar han sido destruidos»].

19 BUTLER, J., *Frames of War. When is Life Grievable?*, New York, Verso, 2009.

alcanza el papel de antagonista, como señala el propio autor en el apartado final de *El ala rota*.

Las razones por las que autores como Altarriba y muchos otros establecen una relación jerárquica en cuanto a las vidas de sus progenitores ahondan en una potente y con frecuencia incuestionada tradición cultural literaria, filosófica e historietística que, negando la interdependencia y la vulnerabilidad de los seres humanos, ensalza la figura del héroe, denigrando las aportaciones de la cultura de los cuidados a cuyo cargo quedan figuras carentes de aquel capital cultural necesario para tener acceso al mundo de la creación y de la representación. Sin duda, en este sistema de valores, cuestionados por los feminismos actuales, encontró un válido aliado en el discurso Nacional Católico, que ensalzó el genio masculino en detrimento de las mujeres. Por ende, las madres, sobre todo las que pertenecen a las clases populares que no accedieron ni siquiera a la enseñanza básica, a pesar de la heroicidad que implica criar y cuidar a familias numerosas en entornos tan hostiles, raramente acceden a espacios de representación.

En la rígida asignación de roles de género que se va desarrollando a lo largo del Franquismo, la sagrada figura de la madre está destinada a volcar su existencia al servicio silencioso e incansable de la familia, en un discreto segundo plano desde el que resultaría imposible cuestionar el discurso hegemónico. Su silencio e invisibilidad por lo tanto resultan esenciales para mantener el *status quo*, ya que si hubieran podido expresar su punto de vista sobre los malos tratos, el desamparo, el hambre, la miseria y el dolor que acompañaba la condición de muchas madres, el triunfalismo del régimen y las grandilocuentes demostraciones misóginas de la Sección Femenina se habrían visto inexorablemente cuestionados. Para mantener aquel decorado de cartón piedra sobre el que se edificaba el contrato sexual supuestamente “natural” que sostenía el tiránico poder franquista, era necesario que la maternidad fuera sujeta a un doble discurso que ensalzaba el rol materno, como único destino natural de las mujeres, al tiempo que las privaba de la posibilidad de articular un discurso propio y por consecuente contrahegemónico, invalidando el poder fáctico del Nacional Catolicismo.

Aunque a partir de finales de los años sesenta el feminismo de artistas gráficas como Nuria Pompeia con obras como *Maternasis* e *Y fueron felices comiendo perdices* cuestionan abiertamente el mito de la felicidad materna, esta potente institución cultural sigue siendo a día de hoy un territorio conflictivo, atravesado y asediado por la retórica ultraderechista, por lo tanto la recuperación de las memorias maternas resulta particularmente

complicada, debido a la dificultad de encontrar un lugar desde el que enunciar y dar forma a vivencias y sentimientos que las madres han aprendido a censurar.²⁰ Igualmente problemática es la apropiación de la voz materna o la glorificación del rol de cuidadora, corriendo así el riesgo de contribuir a reafirmar la retórica franquista, según la cual el único destino de las mujeres sería el matrimonio y la maternidad.²¹ En la tensión entre los discursos esencializantes y el intento de recobrar una identidad más poliédrica, que permita a la mujer existir sin ser fagocitada por la función materna, se va configurando *El ala rota*, texto que en algunas ocasiones deja entrever estas tensiones, sobre todo al ilustrar el pasado de una madre poco dada al recuerdo y a las confidencias.

Por estas razones, hasta años muy recientes el foco principal de la investigación de la memoria histórica de los cómics pasaba a través de un «proceso resignificador»²² que otorga algunas pistas para la recuperación de las memorias familiares de las madres, sin que esas se conviertan en protagonistas del relato. Estas características se aprecian en numerosas obras gráficas que, con guiones, técnicas narrativas y estilos gráficos muy diversos, investigan desde un anclaje tanto autobiográfico como ficcional aquellas historias que marcaron la existencia de sus familiares en un arco temporal que abarca los años de la Segunda República, la Guerra Civil y la larga posguerra.

Ya a partir de la publicación de *Un largo silencio* de Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Gallardo (1997), obra pionera en cuanto a la recuperación de las memorias filiativas, el testimonio del padre del ilustrador catalán deja

20 Me refiero a *Maternasis*, París, Barcelona, Kairós 1967 (nueva edición, 2022) y a *Y fueron felices comiendo perfiles*, Barcelona, Kairós, 1970. Sobre la obra de Núria Pompeia, señalamos el artículo: JAREÑO GILA, C. Y SANZ-GAVILLON, A.-C., «Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia», *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 3, 2018, pp. 59-76. En cuanto a la invisibilidad de las madres en el Noveno Arte y su lento acceso a la representación véase: BETTAGLIO, M., «Madres de cómics, del silencio al protagonismo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43.1, 2018, pp. 69-91.

21 Sobre este aspecto, ver en particular el estudio de ROCA I GIRONA, J., *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la posguerra española*, Madrid, Ministerio de educación y cultura, 1996, así como *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic* de Aurora G. Morcillo, *Sección femenina 1934-1977. Historia de una tutela emocional*, de Begoña Barrera y *Usos amorosos de la posguerra española*, de Carmen Martín Gaité. Sobre la época anterior a la Guerra Civil, época en la que se crió Petra, madre de Antonio Altarriba, podemos referir, entre otros, el libro de NASH, M., *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1983, además del ensayo de IMAZ, E., *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*, Cátedra Feminismos, 2010.

22 SÁNCHEZ ZAPATERO, J., «Estrategias reescriturales en el cómic de la memoria: a propósito de *El arte de volar* y *El ala rota*», Pérez Bowie, J. A. y Gil González, A. J. (eds.), *Ficciones nómadas: procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, pp. 337-363, espec. p. 340.

constancia del pasado traumático de su propia madre, es decir la abuela del dibujante.²³ Como señala Francisco Gallardo Sarmiento en el apartado titulado «Recuerdos de infancia», su progenitora, víctima de violencia obstétrica al dar a luz a su primer hijo, falleció a la temprana edad de 27 años, dejando huérfanos a sus dos criaturas de tres y cinco años, que fueron criadas gracias a la presencia de familiares cercanos. Si en palabras de Miguel Gallardo, la gran «hazaña» de su padre fue sobrevivir, condición que implicó la necesidad de «convertir[se] en una sombra durante mucho tiempo y las sombras no tienen voz»,²⁴ lo mismo no fue posible para numerosas mujeres en una época en la que la atención a la salud reproductiva brillaba por su ausencia. Por ende, las muertes perinatales, así como las pérdidas gestacionales y la mortalidad infantil, antes, durante y después de la Guerra Civil causan estragos sobre todo entre las clases más humildes en las zonas rurales, donde un tratamiento médico requería de enormes sacrificios económicos por parte de las familias, como se lee en *Un largo silencio*.

Madres muertas, madres en cautiverio, madres privadas de sus hijos aparecen en algunas de las historias que conforman la novela gráfica *Cuerda de preses* de Jorge García y Fidel Martínez (2005), que pone de manifiesto las múltiples formas de represión cruenta ejercidas en las cárceles de mujeres durante la dictadura. Publicado en un momento en el que eran escasos los cómics dedicados a las vivencias de las mujeres durante la posguerra,²⁵ la obra relata las violencias sufridas por las presas republicanas represaliadas por el régimen franquista. Entre las once historias que conforman el libro aparecen relatos que dan fe de las duras condiciones a las que se enfrentaron las mujeres embarazadas que dieron a luz en cautiverio en una época en la que la condición femenina venía acompañada de una serie de dispositivos represivos que marcaron su existencia.

Los traumas vinculados con la maternidad se pueden vislumbrar también en la serie *Paracuellos* de Carlos Giménez, que reúne historias de maltratos padecidos por niños que se criaron en los orfanatos del Auxilio Social durante la posguerra, es decir, niños privados de la presencia materna.

23 GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, Bilbao, Astiberri, 2012 (primera edición 1997), pp. 9-10. Sobre la génesis de la obra ver en particular el artículo de ESPINA BARROS, D., «El día que mi padre comenzó a hablar. Trauma y memoria en la Guerra Civil Española en *Un largo silencio de Miguel Gallardo*», *CuCo Cuadernos de Cómic*, 7, diciembre, 2016, pp. 88-109.

24 GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, op. cit., p. 5.

25 Sobre el proceso de documentación y las decisiones argumentales y estilísticas, véase el testimonio de los autores: GARCÍA, J. y MARTÍNEZ, F., «Desde la noche y la niebla: notas sobre *Cuerda de presas*», *Trazos de memoria, trozos de historia*, op. cit., pp. 291-98.

En las tiras de Giménez, que sufrió en carne propia los horrores de estas instituciones, como en algunas historietas de *Cuerda de presas*, destaca cómo se reservaba un trato particularmente vejatorio sobre todo a los que denominaban “hijos de rojos”. Si estos niños estaban expuestos a «una violencia diaria e institucionalizada por los adultos» en un entorno de tintes carcelarios, poco sabemos de aquellas madres a las que fueron sustraídos por la brutalidad de la represión franquista.²⁶

Algunas de aquellas historias salen a la luz a partir de relatos gráficos en los que se entrelaza la historia presente con el intento de recuperar las memorias del pasado como ocurre por ejemplo en *Rupturas. Los bebés robados del franquismo* de Laure Sirieix y Lauri Fernández.²⁷ En sus páginas, las historias de tres generaciones de mujeres atravesadas por la violencia fratricida del conflicto bélico se desarrollan entre Francia y España, desvelando la brutalidad de las prácticas urdidas con la complicidad del clero en el tráfico de niños no solo en los centros penitenciarios, sino también en algunas maternidades gestionadas por monjas afines al régimen. En una trama que entreteje diferentes planos temporales, gracias al apoyo de Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, emergen detalles del pasado de Carmen, abuela de la protagonista, cuya primera hija, nacida en un centro de reclusión para mujeres republicanas, fue víctima del robo de bebés, así como de Dolores, la enfermera que le atendió en el Hospital del Mar en sus últimos días, que fue una de aquellas niñas robadas.²⁸

En la progresiva recuperación de relatos maternos, que se lleva a cabo en el fértil intercambio artístico entre España y Francia, *El ala rota* ocupa un lugar privilegiado en un panorama cultural en el que las vivencias de las mujeres durante el conflicto bélico y la larga posguerra van lentamente emergiendo del olvido, gracias a una serie de dibujantes que reconstruyen la vida cotidiana de sus padres o sus abuelos. Entre ellos recordamos *Jamais je n'aurai 20 ans*, obra en la que el dibujante español Jaime Martín, relata la

26 DE BOIS, P.-A., «Paracuellos y Barrio de Carlos Giménez: una infancia bajo el franquismo, plasmada en cómic», *op. cit.*, p. 277.

27 Publicada en 2020, esta novela gráfica resulta particularmente interesante a la hora de indagar las vivencias de aquellas mujeres que tuvieron que callar el dolor de la desaparición de sus hijos, así como de los avances en cuanto a la recuperación de la memoria histórica. Publicada en Francia con el título *Rupture*, está disponible en versión española, en el catálogo de la editorial barcelonesa Bang.

28 Sobre los niños robados del franquismo se puede leer el cómic *Contrapaso. Los hijos de los otros*, de Teresa Valero, publicado en 2021 por Norma Editorial.

historia de su abuela Isabel, cuya juventud fue arrollada por la sublevación golpista, y de su abuelo Jaime.²⁹ En sus viñetas, la maternidad se perfila como «un privilegio», ya que, como señala Elena Masarah, la joven mujer logra burlarse de la vigilancia franquista amamantando o escudándose tras su estatus de madre mientras transporta ilegalmente tabaco, actividad que le permite sobrevivir en la dura posguerra.³⁰ Al poner el foco en la memoria de sus abuelos, el dibujante abre así el camino para un tipo de posmemoria que permite acercarse a una generación que no tuvo acceso al relato y a la representación, inaugurando un filón narrativo que encontrará feliz expresión en *Estamos todas bien* de Ana Penyas, una exitosa novela gráfica, que pone de manifiesto la importancia de acercarse a las vivencias íntimas de una generación silenciada, que se hizo adulta, se casó y tuvo hijos durante los años de la represión franquista.³¹

En esta línea de corte autobiográfico se insertan también obras posteriores a *El ala rota*, en particular *Regreso al Edén* de Paco Roca, que rinde homenaje a la historia de su propia madre, Antonia, una mujer de origen humilde, perteneciente a una familia numerosa en los años de la difícil posguerra. Tras la publicación de *La casa*, en la que el legado familiar se declina a partir de la historia paterna, en este nuevo cómic apaisado, cuyo formato recuerda los tebeos de los años cincuenta y sesenta, el dibujante valenciano entrelaza la genealogía personal con los eventos de la época, mostrando el peso de la moral católica, la represión sexual y el ostracismo social de las mujeres que no cumplían con los estrictos roles de género, además del analfabetismo y la elevada mortalidad perinatal e infantil. A partir de una foto familiar reconstruye el periplo vital de su madre en el contexto de unas historias familiares marcadas por la represión franquista y la aún más dura represión social y sexual de la que es víctima la hermana de la protagonista que, tras perder a su recién nacido, no sobrevivió a su segundo embarazo.

Las duras condiciones de vida de las mujeres, cuyo destino estaba indisolublemente vinculado a la reproducción, se pueden rastrear en la recién publicada novela gráfica catalana *Padrines. Cròniques de maternitat i criança d'una generació silenciada*, obra colectiva ideada y coordinada por Mariona

29 MARTÍN, J., *Jamás tendré 20 años*, Barcelona, Norma Editorial, 2021.

30 MASARAH REVUELTA, E. «La memoria de las mujeres...», *op. cit.*, p. 63.

31 El éxito de *Estamos todas bien*, ganadora del premio nacional de cómic en 2017 ha inspirado obras menos conocidas como *Padrines. Cròniques de maternitat i criança d'una generació silenciada*, coordinada por la académica Mariona Visa y publicada por Pagès Editors en 2022.

Visa.³² A partir de testimonios reales, la investigadora, autora de influyentes estudios teóricos sobre la maternidad, recurre al lenguaje del cómic de la mano de ilustradoras como Clara Tanit, Lorena Rivega, Alba Feito, Ivila Caballero, Laia Arquerós y Tinta Fina para revelar lo que se oculta tras el silencio de una generación criada durante el Franquismo. A través de una forma dialógica, las abuelas de la guionista y otras mujeres de la misma generación finalmente relatan sus propias experiencias en cuanto a la gestación, el parto, la lactancia, así como lo que significó en su vida transformarse en madres y criar a sus retoños en entornos complejos, marcados por las limitaciones de la posguerra.

Salen así a la luz unos relatos que por décadas habían sido prisioneros de un obstinado silencio fomentado no solo por la represión franquista, aliada de un machismo avasallador, sino también de una tradición cultural en la que las vivencias maternas carecen de representación. Si, por un lado, la enorme influencia de la iglesia y el adoctrinamiento de la Sección Femenina de Falange contribuyeron a que sus historias quedaran herméticamente selladas, el pacto del olvido y los resquicios de una cultura de marco patriarcal contribuyeron a que el silencio de las madres perdurara hasta entrado el siglo XXI. Frente a ese “olvido”, obras autobiográficas como *El ala rota* cuestionan la mirada hegemónica que estructura el discurso sobre la memoria, dejando aflorar aquellas historias que sus protagonistas nunca llegaron a articular.

3. LO QUE CUENTAN LOS CUERPOS: EL ALA ROTA

Publicada en 2016, *El ala rota* representa un texto paradigmático en cuanto a la toma de conciencia de la invisibilización de las mujeres-madres por parte de intelectuales formados en una tradición cultural en la que el culto de la heroicidad masculina contrasta con una devaluación de los aportes de todas aquellas figuras cuyas vidas transcurrieron en la sombra. Como señalan Lydia Vázquez y Juan Manuel Ibeas-Altamira, *El ala rota* retrata la existencia de una mujer que podría ser considerada representativa de toda una generación, en cuanto:

Nuestras madres, abuelas, bisabuelas también fueron así. Por eso, podemos afirmar que Antonio Altarriba no hace autoficción; él cuenta lo que de universal tienen los destinos de su padre y de su madre, de manera que lo que está narrando no es una historia personal y

32 VISA, M., ET AL., *Padrines. Cròniques de maternitat i criaça d'una generació silenciada*, Lleida, Pagès Editors, 2022.

ombliquista, sino que está haciendo la crónica de la historia de España, la de verdad, con minúscula esta vez, la de la gente pequeña, de todo el siglo XX, y en la que nos reconocemos todos... y todas, porque en esta historia con minúscula las mujeres siempre han tenido un gran papel.³³

Si bien la historia de Petra puede leerse como reflejo de las duras condiciones de vida de la gente humilde en las zonas rurales del país, *El ala rota* efectúa un cambio de perspectiva en cuanto a la representación de los cuerpos maternos, además de ilustrar las vivencias de una mujer, que «queda moldeada por su entorno social».³⁴ En este sentido, esta obra responde implícitamente no solo a la pregunta de una lectora francesa durante la presentación de *El arte de volar* en un pueblo en el sur del país galo, sino sobre todo a un proceso de cuestionamiento de las mitologías sobre las que se edifica el universo representacional de este autor.³⁵ Por eso, la estructura narrativa empleada en *El ala rota* resulta especular y «complementaria»³⁶ respecto a *El arte de volar*, otorgando particular fuerza expresiva al cuerpo materno.

Al igual que en *El arte de volar*, en esta obra Altarriba configura un relato que empieza *in extrema res*, reflejando la idea de Michel de Montaigne, según la cual filosofar es aprender a morir. De hecho, la vida de Antonio Altarriba padre se caracteriza por una serie de intentos por elevarse sobre la prosaica realidad de injusticias sociales, hasta emprender lo que se interpreta como un vuelo liberador. Por otra parte, la existencia de Petra parece transcurrir a ras de suelo, a causa de aquella “ala rota” que da título a la obra, sin posibilidad de grandes movimientos. A nivel visual estas diferencias se ilustran a través de viñetas que enfocan las extremidades del cuerpo de ambos progenitores, contrastando la semi-verticalidad del hombre, del que aparecen los pies a la horizontalidad de la mujer, de la que en la viñeta inicial aparece un plano anatómico de un brazo. De allí que, mientras que la historia paterna está caracterizada por el

33 VÁZQUEZ, L. e IBEAS-ALTAMIRA, J. M., «Volar con el ala rota. Mujeres bajo el franquismo», Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), <http://www.antonioaltarriba.com/esas-mujeres-de-la-guerra-y-el-franquismo-en-el-ala-rota-de-antonio-altarriba-y-kim/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

34 BEHIELS, L., «Un modo de ser mujer: género y posguerra en el cómic *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim», *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*, Madrid, Iberoamericana, 2021, pp. 213-237, espec. p. 216.

35 En el apartado final de *El ala rota*, titulado «¿Y si no puedes volar?», Altarriba recuerda que la obra se originó a partir de una simple pregunta por parte de una lectora que intervino al final de la presentación de *El arte de volar* diciendo «¿Y su madre?», *El ala rota*, op. cit., p. 257.

36 SÁNCHEZ ZAPATERO, J., «Estrategias reescriturales en el cómic de la memoria: a propósito de *El arte de volar* y *El ala rota*», op. cit. p. 345.

movimiento, la existencia de Petra es más circumscribida. Debido a su minusvalía y a las limitaciones impuestas a las mujeres en su época, «más modestamente, con su ala rota, se limitó a saltar de rama en rama»³⁷ lo cual, como recuerda el guionista permitió que tal vez «llegara más lejos».³⁸

A pesar de las evidentes diferencias, en ambos casos, los instantes finales de su existencia instan a un proceso retrospectivo de indagación que lleva a Antonio Altarriba hijo a reconstruir sus historias de vida haciendo suya la voz paterna, ya que, según indica en la página inicial de la obra, siente un vínculo profundo con su progenitor: «siempre he estado en él, porque un padre está hecho de hijos posibles».³⁹ Sin embargo, según la tradición del *bildungsroman*, la figura materna queda atrás en el proceso de individuación del joven intelectual que desde la adolescencia va alejándose de aquella mujer aparentemente conformista y profundamente religiosa, con la que no siente el mismo tipo de conexión ideológica que establece con el padre.

Plasmados desde una interpretación de la vida que privilegia la relación con la muerte, más que con la natalidad y el principio de la vida, el díptico conformado por *El arte de volar* y *El ala rota* da fe de estas polaridades, así como de un proceso de toma de consciencia de la invisibilización y “cajanegrización” de la madre —personaje con el cual se reconcilia gracias al poder terapéutico de la creación artística—. El arte de narrar, con su función apaciguadora, queda reflejado en la viñeta inicial, que retrata a Petra de pequeña, adormecida en el regazo de su hermana mayor, Florentina, que la crió desde el día en que, al nacer, se quedó huérfana y perdió el uso del brazo izquierdo debido a la furia destructora de su propio padre.

La elección de esta imagen, que ocupa el lugar del dibujo de una foto familiar que preside *El arte de volar*, resulta particularmente significativa, si la analizamos a la luz de las teorizaciones de Jan Baetens y Pascal Lefevre, los cuales señalan que “comics demands a reading that seeks out, over and above linear relations, those features or fragments of panels that may enter into a network with features or fragments of other panels”.⁴⁰ De hecho, si leemos la imagen dentro del contexto en el que aparece, aprendemos que ese momento de serenidad en la accidentada infancia de Petra tiene lugar en un momento

37 ALTARRIBA, A., «¿Y si no puedes volar», *op. cit.*, p. 262.

38 *Ibid.*

39 ALTARRIBA, A., *El arte de volar*, *op. cit.*, p. 11, viñeta 6.

40 BAETENS, J. y LEFEVRE, P., *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam y Bruselas, Sherpa-CBBD, 1993, p. 72, citado por Groensteen, T., en «The Art of Braiding: A Clarification», *European Comic Art*, vol. 9, n. 1, 2016.

en el que encuentra conforto escuchando un cuento inventado y recitado por su padre, aquella misma persona que trató de quitarle la vida el día de su nacimiento, cuando su madre murió de parto.⁴¹ Reunida con su padre tras años de ostracismo —durante los cuales sobrevivió gracias a la generosidad de las mujeres que la trajeron al mundo y de su hermana mayor—, Petra encuentra consuelo en el poder sanador del relato oral, que logra sosegarla.

El aspecto reconfortante de la narración es, por ende, un elemento fundacional de este volumen, que, a través de una relación de *tressage*, o trenzado, entre viñetas resalta la importancia de la creación artística para sanar dolorosas heridas y convocar una precaria armonía entre el padre y la hija, gracias a la presencia reconfortante de la hermana mayor de la protagonista, a la cual el iracundo padre asigna el papel de madre, rol que llevaba desarrollando desde hace años. De hecho, como aprendemos en las páginas treinta y seis y treinta y siete de la obra, la pequeña Petra, que sobrevivió a duras penas a la furia destructora del padre el día de su nacimiento, recobra la serenidad gracias a la fabulación de aquel progenitor irascible y alcohólico, amante del teatro y de la creación literaria. De esta manera, Altarriba apunta a la posibilidad de hacer las paces con su madre a través de un relato que, en palabras del mismo guionista, surge de la toma de consciencia de la influencia de un aparato interpretativo androcéntrico. De ahí la voluntad de subsanar la representación de aquella mujer que había descrito como «contrapunto beato y frígido de la trayectoria épico-rebelde-trágica de mi padre»,⁴² para poder hacer justicia. Partiendo de unos datos escuetos, ya que Petra, educada en la escuela del silencio suscribe la máxima «las rosas para fuera y las espinas para dentro»,⁴³ el guionista va hilvanando una historia en la que a nivel estilístico cobran protagonismo las imágenes.

A través de una arquitectura narrativa en la que prevalece «el silencio como recurso narrativo»,⁴⁴ resaltando el poder representacional de las imágenes en su fisicidad y corporalidad, *El ala rota* desarrolla aún más que *El arte de volar* el aspecto figurativo, otorgando protagonismo al dibujo. La potencia expresiva de la imagen se hace patente a partir de la primera viñeta

41 ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit. p. 38, viñeta 1.

42 ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit. p. 257.

43 En uno de los raros momentos en los que vemos a Petra en su rol de madre, un día en que su hijo la acompaña a la compra, le explica la importancia de ser muy cuidadoso con lo que se revela. En un plano picado dominado por la presencia de un cartel que celebra los “25 años de paz”, Altarriba pone en boca de su madre esta reveladora máxima, necesaria para sobrevivir en un país en el que «Hay mucho envidioso y mucho cotilla», *El arte de volar*, p.196.

44 MASARAH REVUELTA, E., «La memoria de las mujeres...», op. cit., p. 60.

en la que el *close-up* de un dibujo casi geométrico encuadra un detalle anatómico. Sin recurrir a algún elemento textual que pueda poner en antecedentes al lector, aparecen unos orificios, unos agujeros rodeados de moretones que configuran un enigmático entramado. Gracias a la copresencia de las imágenes se va desvelando el origen de estas marcas siniestras, dejadas por unas vías insertadas en el brazo derecho de una anciana paciente, mostrando así la dimensión temporal de una enfermedad que ha necesitado un largo y doloroso tratamiento.

Frente a aquel brazo devastado por las frecuentes endovenosas, una voz lanza un interrogante, mientras que el encuadre deja ver un catéter endovenoso para la administración de medicamentos. A medida que la perspectiva del encuadre pasa a mostrar progresivamente el cuerpo agonizante de Petra otra voz en off pregunta por qué razón no utilizaron el otro brazo. De ahí que la enfermera, ahora visible y en actitud de cuidado revela algo que deja atónito a su interlocutor: «Su madre no puede estirar el brazo derecho... y apenas lo separa del cuerpo... así que allí no podemos pincharle...», respuesta a la que añade «¿No lo sabía?». ⁴⁵ La explicación de la enfermera que aparece en la penúltima viñeta desconcierta a Altarriba, que finalmente aparece en el encuadre final con una expresión asombrada, farfullando incrédulo «No... no sabía nada...». ⁴⁶

En la composición de cada viñeta y en la secuencialización de la acción se evidencia el potencial expresivo de este medio que permite que la mirada del lector coincida con la del narrador, que contempla las mismas escenas, enfrentándose a un enigma celosamente guardado en el cuerpo agonizante de Petra. En el detalle de un brazo largamente martirizado se conforma un dibujo abstracto que, como señala la filósofa italiana Adriana Cavarero en su teoría de la narración, deja entrever la historia de vida de esta silenciosa mujer. En este sentido, podemos leer esas marcas como señales que alertan de un pasado traumático en cuanto, en palabras de la teórica italiana «il disegno che ogni essere umano si lascia dietro non è altro che la storia della sua vita». ⁴⁷ El dibujo en el antebrazo de Petra es como un jeroglífico que pertenece a un sistema semiótico no verbal, que, sin embargo, tiene el potencial de alertar sobre el doloroso pasado de Petra, ya que la materialidad de su cuerpo

⁴⁵ ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 5, viñeta 5.

⁴⁶ ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 5, viñeta 6.

⁴⁷ CAVARERO, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 8. «El dibujo que cada ser humano deja tras de sí, no es otra cosa que la historia de su vida».

enfermo adquiere una nueva capacidad de significación como una “materia vibrante” que alerta de la necesidad de interpretar las señales que involuntariamente emite.

Al dejar de ser un cuerpo autosuficiente, dominado por una mente que racionalmente reproduce y participa en el orden de opresión imperante, el cuerpo de Petra deja de ser “invisible” y silencioso, llamando la atención de su hijo. Como en la teorización de Latour en cuanto a la “cajanegrización”, a la que hicimos referencia anteriormente, la enfermedad que deja inmovilizada a Petra en una cama de hospital, actúa como un dispositivo que dinamita la (in)visibilización de una historia de vida inscrita en su anatomía. Víctima y testigo silencioso de un intento de infanticidio, el cuerpo de Petra funciona como una caja negra, custodiando el recuerdo de eventos traumáticos y alertando, desde su inmovilidad, de un enigma que finalmente será esclarecido a lo largo del libro. La fisicidad de las marcas en su brazo consigue desafiar el *capacitismo* que caracteriza la sociedad franquista y postfranquista, demandando una atención largamente negada sobre una historia sepultada.

Desde el asombro de aprender en punto de muerte que la persona que lo gestó, lo parió y lo cuidó era prácticamente manca, Altarrriba, desconcentrado por la revelación, pone rumbo a Logroño para interpelar a su padre, buscando el testimonio oral de aquella persona que cree conocer mejor que nadie a su madre. Sin embargo, el coloquio con el anciano padre no otorga ninguna información sobre aquel brazo paralizado, sino que añade más dudas y desconcierto. «¿Cómo hemos podido pasar tanto tiempo a su lado sin darnos cuenta?»⁴⁸ pregunta el hijo, casi de forma retórica frente al desconocimiento de la minusvalía. Ese detalle de la vida de su madre desencadena una serie de interrogantes en cuanto al tipo de relaciones que mantuvieron los dos cónyuges, su intimidad y su vida en común. Por lo tanto, frente al muro de silencio que distancia el hijo del padre, simbolizado en la última viñeta de la página siete, ya de regreso a casa busca explicaciones en las fotos familiares. En la soledad de su estudio, a la luz de una lámpara muy parecida a la que iluminó sus días de estudiantes, retratados en el tercer apartado del libro, se dedica finalmente a investigar el pasado de su madre, cuya existencia pareció transcurrir sin muchos sobresaltos bajo las rígidas normas de la moral Nacional Católica, que probablemente posibilitó que la intimidad del

48 ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 7, viñeta 5.

matrimonio de Altarriba se desarrollara en la oscuridad, sin grandes muestras de cariño recíproco, ocultando así su minusvalía.

La indagación de los testimonios visuales, es decir de las fotos familiares, se plasma a través de unas imágenes que retoman elementos iconográficos presentes en las viñetas que ilustran la época universitaria de Altarriba, el particular el cono de luz que emana una lámpara de escritorio que, al iluminar sus libros, relega a la sombra las frecuentes peleas familiares. Aquel mismo cono de luz, muy al contrario de la iconografía de la bombilla encendida —muy común en los tebeos para indicar un momento de toma de consciencia— se dirige finalmente a esclarecer el enigma de aquella “invisible” “ala rota”.

Tras años dedicados a dirigir su atención a la cultura escrita, mientras su biblioteca personal va creciendo a medida que cambiaban sus gustos musicales y cinematográficos, finalmente en una casa propia rodeada de estanterías y de libros, desde su posición de intelectual, vuelve la vista a los únicos documentos que puedan dar fe de la discapacidad de aquella mujer, cuya salud había dado por sentada y cuya historia de vida había largamente ignorado. Comparando las imágenes que lo retratan durante los primeros años de carrera, en varias viñetas sin texto en las páginas doscientos cuatro y cinco, siempre enfrascado en sus estudios, con la mirada puesta en las páginas de unos tomos que analiza con atención, con las viñetas en las que examina las fotos de su madre, vemos que, tras dar la espalda a la realidad familiar, finalmente, ya desde la adultez, se dedica a esclarecer el misterio de aquella madre a la que nunca prestó suficiente atención en los años en los que cumplía eficientemente su función de cuidadora.

Resulta interesante notar cómo a lo largo del volumen, en los momentos más significativos de la vida de Petra, es un malestar físico lo que la alerta de unos cambios importantes en su vida reproductiva. Mareos, bajadas de tensión, momentos en los que no puede seguir realizando sus funciones de ama de casa, anuncian unas alteraciones en su salud y en su ciclo reproductivo, reclamando una atención hacía la fisicidad de existencia, elemento que Petra, al igual que sus familiares, suelen ignorar. Mientras su cuerpo se va metamorfoseando, en el momento en el que se hacen patentes los síntomas de su embarazo, así como durante el climaterio y aparecen los malestares relacionados con la menopausia, vemos que la vida de Petra adquiere la suficiente importancia para ser relatada.

Miradas con detenimiento, las escasas fotografías que retratan a Petra ya de novia o con su hijo revelan los trucos con los que durante el noviazgo y la maternidad va ocultando su discapacidad. Un bolso colgado del brazo, un recién nacido al que dedica su mejor sonrisa y un brazo que sirve de soporte disimulan un secreto que finalmente sale a la luz, cuando su condición de salud pone al descubierto la minusvalía. Desesperado no solo por el desconocimiento, sino sobre todo por no haber prestado atención a su madre, con las lágrimas en los ojos exclama: «¡Qué poco sabía de ti, mamá...! O, peor, ¡Qué poco caso te hice...! No te escuché ni me preocupé por entenderte... ahora cobran sentido muchas cosas... empiezan a encajar las piezas del puzzle». ⁴⁹ Esta toma de consciencia póstuma pone fin a este apartado más propiamente autobiográfico para dejar espacio a una estructura cuatripartita en la que la vida de Petra está marcada por la presencia de personajes masculinos que, según Altarriba, constituyeron una referencia fundamental en una existencia que transcurre a la sombra de un ininterrumpido yugo patriarcal.

Como en *El arte de volar*, la historia de vida de Petra se narra cronológicamente. Cada etapa está vinculada a una figura masculina, señalando así el yugo impuesto por una sociedad eminentemente patriarcal. ⁵⁰ Como es de esperar, las figuras más representativas son su padre Damián y su esposo Antonio, con el que estuvo casada durante treinta y cinco años. Sin embargo, es la etapa en la que entró al servicio del coronel Juan Bautista Sánchez González en Zaragoza (1942-1950), que se ve reflejada en la cubierta del volumen, donde Petra, pulcramente vestida con su uniforme de criada, ofrece una bandeja llena de copas de champán durante un evento social en el que participan los altos mandos del régimen franquista. De esta forma, comparando la imagen que ocupa la portada de la edición de la editorial Norma *El arte de volar*, se establece un contraste entre el grito de libertad del padre, que con el puño en alto reivindica derechos políticos y sociales, y la actitud de subordinación de Petra. La centralidad de estos años, en los que Petra fue testigo de importantes eventos históricos, permite adentrarse en los entresijos del régimen, mostrando la faceta más maquiavélica del franquismo, revelando las intrigas y

⁴⁹ ALTARRIBA, A., *El ala rota*, op. cit., p. 11, viñeta 5.

⁵⁰ Kyra Kietrys señala que: «By structuring her life-story around four men, the author lays bare the patriarchal frame for his readers opening a space for criticism of this framework», [«Al estructurar su historia de vida alrededor de cuatro hombres, el autor pone al desnudo la estructura patriarcal para sus lectores, abriendo un espacio para la crítica de dicha estructura»], «Antonio Altarriba's *El ala rota*: remembering a woman hidden in 'the back room of history'», *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 13, 3, 2022, pp. 368-393, espec. p. 380.

las divergencias que se gestaron dentro del ejército, es decir «la represión de Franco entre los suyos».⁵¹ Finalmente, la cuarta parte del libro está presidida por la imagen de Emilio, el hombre con el que Petra recobró la alegría de la juventud gracias a una amistad de tintes castamente románticos en la casa de reposo en la que transcurrió su última etapa vital.

Analizando la representación del periplo vital de Petra, podríamos preguntarnos por qué el hombre al que más amó y cuidó, es decir, su hijo, no ocupe un lugar central en la estructuración del relato gráfico. Sin duda, resulta llamativo que la maternidad de Petra, evento que supone un hito fundamental dentro de la ideología Nacional Católica, no se anuncie y se tome como punto de partida a la hora de representar diferentes etapas de su vida. En un contexto histórico en el que «la mujer que no era madre era considerada, en definitiva, una anomalía»,⁵² la decisión de quitarle protagonismo al evento supone un rechazo del imaginario franquista, al tiempo que indica la dificultad de acercarse a un rol social tan ensalzado y a la vez denostado. Por esta razón, resaltando la vida de Petra como mujer, antes que como su progenitora, Altarriba apuesta por recobrar una identidad que no sea vinculada únicamente a la maternidad. Probablemente, en esta decisión tenga que ver cierto pudor por parte del autor, cierta reticencia a mostrar a su madre en una versión más marcadamente “familiar”. Indudablemente, el contraste entre las consideraciones que Altarriba pone en boca de su padre durante el embarazo de su mujer y el silencio en cuanto a cómo Petra se acercó a la maternidad resulta llamativo. De hecho, a lo largo del libro nada sabemos de cómo vivió el embarazo, de cuáles fueron sus preocupaciones y sus miedos, si deseó transformarse en madre o si al acercarse al parto, sintió con más dolor la ausencia de su madre, que falleció al dar a luz. Sin duda, podemos imaginar que para una mujer huérfana de madre, el momento del parto tuvo que conllevar mucha preocupación, sin embargo se trata de temas que pasan desapercibidos. Estos silencios demuestran una vez más el peso del tabú que rodea las funciones reproductivas, sobre todo durante la época franquista.

Lo que sí aprendemos de la lectura de *El arte de volar* y de *El ala rota* es que los primeros momentos de la maternidad de Petra están retratados según la iconografía tradicional, mediada por el culto mariano, por lo tanto, la recién estrenada madre aparece extática mientras abraza cariñosamente a su recién nacido.⁵³ Tras un parto difícil, el matrimonio Altarriba recibe una noticia

51 ALTARRIBA, A., «Y si no puedes volar...», *op. cit.*, p. 261.

52 IMAZ, E., *Convertirse en madres...*, *op. cit.*, espec. p. 70.

53 ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, *op. cit.*, p. 147, viñeta 5.

desconcertante: debido a una complicación cardíaca, Petra no puede volver a tener hijos. El médico es tajante a la hora de comunicar el diagnóstico que la parturienta recibe con total indiferencia, mientras se dispone a amantar a su pequeño. Diferente es la reacción del marido al escuchar las palabras del ginecólogo que alude a la posibilidad de una vida de castidad para evitar posteriores embarazos.⁵⁴ En una imagen muy reveladora, la serenidad materna contrasta con la incredulidad paterna. De ahí que, como se demuestra en las secuencias que ocupan el resto de la página y la siguiente, el cuidado del bebé quede totalmente a cargo de Petra, que encuentra en la maternidad su misión vital y la excusa perfecta para evitar posteriores momentos de intimidad con su esposo, subscribiendo a la noción Nacional Católica según la cual toda «sexualidad con otro fin que no fuera el procreativo» queda proscrita.⁵⁵ Aquella mujer que fue víctima de violencia sexual durante la primera adolescencia, sustituye el erotismo con el gozo de la crianza, disfrutando de las numerosas tareas de cuidados y el manejo de la casa. Mientras tanto, la ferviente religiosidad de Petra es la cifra temática que caracteriza su existencia y que la distancia cada vez más de su esposo.

A medida que Toñín va creciendo, las viñetas resaltan la resiliencia de Petra, su capacidad de sortear obstáculos y superar graves dificultades, su determinación y su pasión por el teatro y aquel arte de contar cuentos aprendida de la boca de su padre, dramaturgo amateur, aficionado a las artes escénicas. Esta herencia queda reflejada a lo largo de la novela gráfica a través de unas metáforas visuales que aluden a aspectos teatrales. En numerosas ocasiones vemos a Petra retratada en el acto de colgar cortinas, adecentando viejos cuartos destartados y creando la ilusión de espacios vivibles para acoger y dar cobijo a sus familiares. Sin embargo, la representación de la familia moderadamente feliz se esfuma en el momento en el que su adorado hijo vuela del nido y los cónyuges, tras un devastador desahucio, en una situación económica precaria, acaban separándose.

La trayectoria vital de Petra emprende otro rumbo en cuanto los desacuerdos entre los cónyuges van aumentando, por consecuente su vejez transcurre en una residencia para ancianos donde esta mujer pía y devota encuentra un ambiente acogedor, hasta el momento final, del que da fe el capítulo inicial del libro. Cuando es trasladada a un hospital, su silencio contrasta con la expresividad de su cuerpo.

54 ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 148, viñeta 4.

55 IMAZ, E., *Convertirse*, op. cit., p. 70.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, hemos tratado de demostrar la resistencia que el cuerpo de Petra opone a los dispositivos de silenciamiento a los que no solo la doctrina franquista, sino sobre todo la tradición intelectual y humanística occidental lo ha sometido. Si a lo largo de su vida, esta resiliente mujer «superó su minusvalía al punto de hacerla desaparecer a los ojos de los demás»,⁵⁶ la potencia expresiva de la materialidad del cuerpo lo transforma en un dispositivo memorialístico que guarda datos esenciales para entender eventos traumáticos de un pasado cruento. Como en el caso de las protagonistas de las narrativas gráficas francesas *Dolores* de Bruno Loth y *Rupturas. Los bebés robados del franquismo* de Laure Sirieix y Lauri Fernández, estos cuerpos, tradicionalmente considerados carentes de *agencialidad*, cuerpos disciplinados y moldeados por la represión del discurso Nacional Católico, adquieren un particular tipo de significación. Cuando dejan de ser gobernados por una racionalidad represora, presentan una nueva forma de expresión. Desde la enfermedad cardíaca, en el caso de Petra, o a causa de la demencia, en *Dolores* y *Rupturas*, sus cuerpos empiezan a revelar las historias ocultas de unas mujeres violentamente golpeadas por la contienda bélica y la violencia machista, desvinculándose del control y de la represión ejercidos por parte del sujeto racional. De esta manera, cuando ya no tienen acceso a un tipo de habla disciplinado por su voluntad, empiezan finalmente a emitir señales que alertan de la necesidad de “leer” y descifrar unas historias que han quedado grabadas en su piel y en sus huesos.

La *agencialidad* de la materialidad de los cuerpos maternos se presenta como un baluarte capaz de resistir los mecanismos de silenciamiento, invisibilización y marginalización que caracterizaron su existencia. Es nuestra esperanza que, a partir de esta investigación, se abra un debate sobre la que he denominado, siguiendo a Latour, la “cajanegrización” de las madres. Por lo tanto, en línea con la mejor tradición secuencial, propongo un fructífero “continuará” en diálogo con creadoras, creadores e intelectuales interesadas en contribuir a este debate sobre la recuperación matrilineal de las memorias afiliativas.

56 ALTARRIBA, A., «Y si no puedes volar...», *op. cit.*, p. 262.

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.

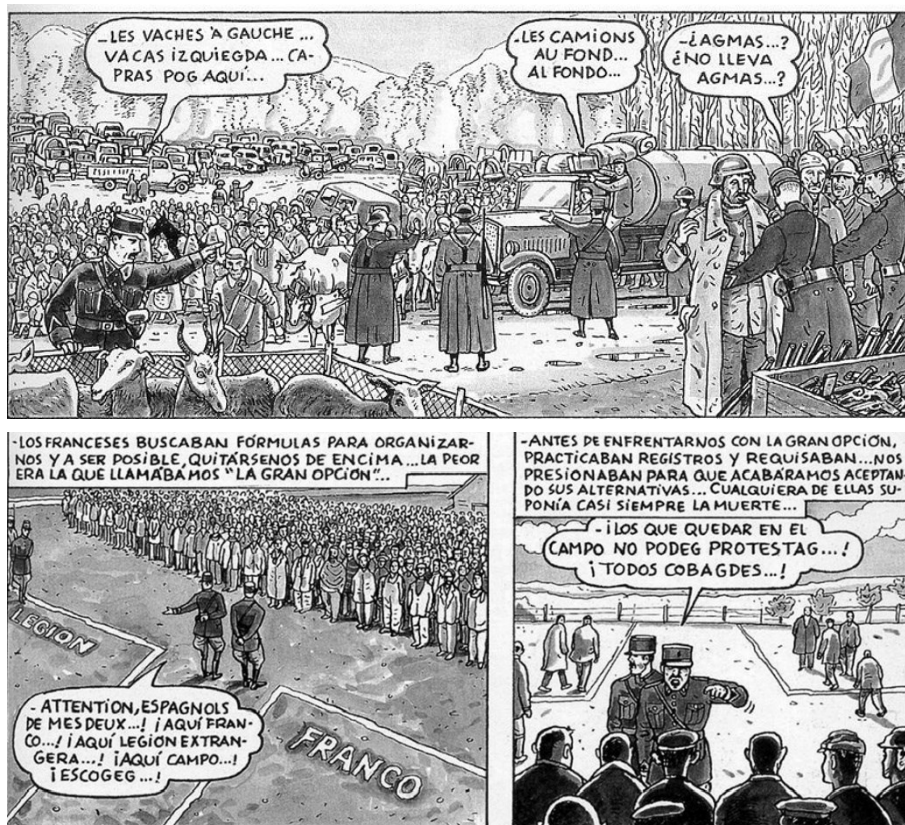


Fig. 3: La llegada de los españoles al campo de Saint-Cyprien y la «repartición de los españoles», p. 81.

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].

Cuando lo personal es colectivo: memorias gráficas en el cómic español sobre Guerra Civil y franquismo (2000-2010)

When the personal is collective: Graphic memories in Spanish comics about Spanish Civil War and Francoism (2000-2010)

Juan Carlos Pérez García

Universidad de Málaga
jcperez@uma.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0121-7327>

Resumen: Los cambios sociales, políticos y culturales de España en las últimas décadas han condicionado el tratamiento de la memoria colectiva sobre el trauma nacional que marcó la historia del país en el siglo XX, la Guerra Civil y sus consecuencias. Entre finales de los noventa y principios del XXI comienza a percibirse un giro cultural en el tratamiento de esa memoria en las artes españolas. El cómic español también lo refleja a lo largo de la década 2000-2010, como se abordará en este artículo con herramientas de análisis de los estudios de memoria, la historia, la sociología, la historia del arte y las bellas artes. Obras colectivas como *Nuestra Guerra Civil* y *Guernica variaciones Gernika* y novelas gráficas como *Cuerda de presas, 36-39-Malos tiempos*, *Las serpientes ciegas*, *Sordo*, *El hijo*, *El arte de volar* y otras, con la obra precursora, a finales de los noventa, *Un largo silencio*.

Palabras clave: cómic español, franquismo, Guerra Civil española, memoria colectiva, memoria histórica, novela gráfica

Abstract: The social, political and cultural changes that Spain has undergone in recent decades have conditioned the way in which the collective memory about the national trauma that marked the country's history in the 20th century, namely the Civil War and its consequences, have been dealt with. Starting between the end of the 90s and the beginning of the 21st century, a cultural turn in the treatment of such memory in the Spanish arts can be perceived. Spanish comics also reflect this shift throughout the 2000-2010 decade, as this article addresses with analytical tools from memory studies, history, sociology, art history, and fine arts. This paper will focus on collective works such as the albums *Nuestra Guerra Civil* and *Guernica variaciones Gernika*, as well as graphic novels such as *Cuerda de presas, 36-39. Malos tiempos*, *Las serpientes ciegas*, *Sordo*, *El hijo*, *El arte de volar*, and others, as well as the precursor work, at the end of the 90s, *Un largo silencio*.

serpientes ciegas, Sordo, El hijo, El arte de volar and others, and the pioneering work —at the end of the nineties— *Un largo silencio*.

Keywords: collective memory, Francoism, graphic novels, historical memory, Spanish Civil War, Spanish comics

Referencia: Pérez García, J. C., «Cuando lo personal es colectivo: memorias gráficas en el cómic español sobre Guerra Civil y franquismo (2000-2010)», *Neuróptica. Estudios sobre cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. Introducción. 2. De la memoria elusiva a la memoria alusiva (2000-2004). 3. Los cómics de la «nueva memoria» (2005-2010). 4. Conclusiones.

1. INTRODUCCIÓN¹

En la representación del pasado el recuerdo individual es condicionado por un tapiz social o memoria *colectiva*: se recuerda en solitario pero también dentro de *grupos* cuyas narraciones conforman nuestros recuerdos. Así lo argumentó Halbwachs en su clásico estudio *La mémoire collective*, un libro póstumo publicado en 1950 tras su deportación y asesinato por los nazis. Existen, pues, unos marcos sociales de memoria que conforman aquello que recordamos y olvidamos como colectivo, y también *cómo* se recuerda aquello que el colectivo ha elegido rememorar. Somos parte de varias «comunidades mnemónicas» que dan forma a nuestros recuerdos: la familia, el colectivo profesional, la clase social, los grupos étnicos, culturales o regionales y, por encima de todo, la nación.²

Desde la antigüedad hasta los tiempos modernos, en los vehículos de memoria existe un predominio de *lo visual*. Las imágenes dependen de las palabras para darles significado, pero el estatuto privilegiado de la imagen en la construcción de la memoria derivaría de su excepcional capacidad para romper la brecha entre la experiencia de primera mano y su representación. Una vez que se ha establecido y reproducido fiablemente una conexión entre textos e imágenes, estas funcionan como un sistema de «señalización» rápida a la hora de recordar en los procesos de memoria colectiva.³

1 Este artículo es una reelaboración a partir de una conferencia plenaria invitada en el *Colloque International Memoria y 9º arte en España e Hispanoamérica* (Université de Poitiers, 14-15-X-2021) y forma parte de la COST Action CA19119: *iCON-Mics Action. Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area*.

2 HALBWACHS, M., *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 53-55. Para una crítica de los estudios de memoria colectiva, véase: KANSTEINER, W., «Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies», *History and Theory*, 41.2, 2002, pp. 179-197.

3 KANSTEINER, W., «Finding Meaning...», *op. cit.*, p. 191.

El cómic ha contribuido a la tradición visual y gráfica de memoria colectiva gracias a su empleo de la imagen-texto, una coexistencia que «conlleva transferencias semánticas», sobrecargando de sentido la imagen en «un concentrado semántico».4 El cómic tampoco ha sido ajeno al «giro memorialista»5 o «era del testimonio»6 de los ochenta y noventa, con las conmemoraciones del fin de la II Guerra Mundial —el *Maus* (1980-1991) de Art Spiegelman como paradigma de la novela gráfica contemporánea—, en particular tras la generalización de las *temáticas de la realidad* que ha traído la novela gráfica, que suele tratar «temas relacionados con la memoria, la autobiografía, la historia o la ficción no de género».7

En España, el cómic sobre memoria ha aportado obras importantes a dicha tradición, con los traumas colectivos de la Guerra Civil y la represión franquista como temas preferentes. El pacto de «olvido» y «silencio» de la Transición (1975-1982), motivado por la reconciliación social y el miedo a repetir la guerra civil (muy recordada por la violencia política de esos años), favoreció la moderación de las demandas políticas y los consensos. Porque la memoria se activa por *asociación de ideas*: si una sociedad percibe —con o sin motivos objetivos— «un paralelismo entre la coyuntura actual y otra del pasado, la memoria comenzará a actuar en sentido aleccionador del presente».8 El consenso incluyó medidas de amnistía iniciadas en 1976 que condujeron, en sucesivas ampliaciones, a la Ley de 1977.9 Una Ley que, aunque reivindicada desde la izquierda para el olvido total de delitos políticos bajo la dictadura, permitió la impunidad de crímenes cometidos por las instituciones del franquismo y aplazó *sine die* la apertura de fosas comunes. Como indica Aguilar, la amnistía supuso equiparar simbólicamente a vencedores y vencidos.10

Sin embargo, afirma Juliá, ese pacto de «olvido» no fue una decisión de «amnesia» sino de que el pasado no determinara el futuro. En la Transición

4 MATLY, M., «La representación de la Guerra Civil española en el cómic, entre provocación, legitimidad y polémica», en Alary, V., y Matly, M. (eds.), *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares*, León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León / Eolas, 2020, pp. 24-41, espec. p. 29.

5 HUYSEN, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 26.

6 FELMAN, S., «Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching», en Felman, S. y Laub, D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 1-56, espec. pp. 5-6.

7 GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, p. 215.

8 AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008, p. 252.

9 Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía. BOE nº 48, de 17 de octubre de 1977.

10 AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Políticas de la memoria...*, op. cit., p. 297.

también se consolida la nueva memoria dominante sobre la Guerra Civil como «tragedia nacional» y «guerra fratricida» de «responsabilidad compartida».¹¹ Pero el «silencio» quedó relegado a la esfera político-legal, porque en la sociedad civil abundaron desde entonces las iniciativas para rememorar la guerra y la dictadura,¹² con investigaciones historiográficas y obras de periodistas y artistas para cuestionar la memoria dominante en la dictadura e incorporar la perspectiva republicana y el testimonio de víctimas, exiliados o represaliados.

Entre esos artistas que desde la Transición plantearon memorias alternativas también hubo historietistas. Hablamos, entre otros, de pioneros del cómic adulto como Carlos Giménez (1941) con *Paracuellos* (1976-2022), obra de denuncia de los Hogares del Auxilio Social falangista en los que trascurrió su infancia, y *Barrio* (1977-2007), sobre su adolescencia en el Madrid de la dictadura. En ambas, comenzadas cuando aún existían escasos cómics autobiográficos en todo el mundo, los recuerdos personales se trenzan con lo colectivo en anécdotas vividas o relatadas por compañeros del autor.

Tras el *boom* memorialístico que trajo la democracia hasta comienzos de los ochenta, los noventa fueron una década de (relativo) silencio. Matly lo atribuye, en parte, a la reestructuración de una industria española en crisis, desde el quiosco hacia la librería especializada, tras la desaparición de las revistas nacidas en los setenta y ochenta; una coyuntura que favoreció la traducción de cómics extranjeros, con menos costes, en detrimento de la producción nacional. A ello hay que sumar cierto desinterés generalizado en la cultura española de los noventa por los asuntos derivados de la Guerra Civil.¹³

Hubo excepciones. Giménez retomó su serie más emblemática con *Paracuellos 3* (1999); en los noventa también se publicaron dos obras importantes del cómic español de memoria histórica. *El artefacto perverso* (1994-1996), donde Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio abordaron en clave de ficción política la represión de posguerra; y *Un largo silencio*

11 JULIÁ, S., «De “guerra contra el invasor” a “guerra fratricida”», en Juliá, S. (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999, pp. 11-54, espec. pp. 49-51. Juliá documenta cómo esta memoria de la Guerra Civil como «tragedia fratricida» con «culpa colectiva» —un relato en pos de la reconciliación nacional, la amnistía y la renuncia a represalias como pasos previos a un proceso constituyente— se empezó a fraguar en los cincuenta por la oposición interior al franquismo, y fue asumida por el PCE en 1956, bajo liderazgo de Santiago Carrillo. La novedad de la Transición fue que los herederos del franquismo se sumaron también al pacto.

12 JULIÁ, S., «Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura», en Juliá, S. (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 27-77, espec. 56-69; AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 261-354.

13 MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 121-122; y MATLY, M., «La representación...», *op. cit.*, p. 33.

(1997), las memorias sobre la Guerra Civil de Francisco Gallardo Sarmiento ilustradas por su hijo Miguel Gallardo, un libro peculiar por híbrido: texto ilustrado con historietas breves y dibujos, una doble autoría que remite a la «memoria familiar compartida que se materializa en el texto testimonial y autobiográfico del padre y en las quince páginas dibujadas del hijo».¹⁴ Significativamente, en su momento ambas obras pasaron bastante desapercibidas. Su influencia se pondrá de manifiesto en autores posteriores, con la emergencia de la novela gráfica española a lo largo de los 2000. Este artículo analiza el panorama del cómic español sobre la Guerra Civil y el franquismo durante la primera década del siglo XXI.¹⁵

2. DE LA MEMORIA ELUSIVA A LA MEMORIA ALUSIVA (2000-2004)

La incorporación de relatos a la memoria colectiva sobre pasados violentos, así como los retrasos o paralización de esos debates públicos, tienen una relación directa con los intereses políticos de cada momento. En el caso de la Guerra Civil y el franquismo hay factores evidentes que explican el retraso en la discusión de ese trauma nacional: una quiebra de la convivencia de esa magnitud y cuarenta años de dictadura con una memoria dominante establecida por los vencedores bajo represión política, que condenó el relato republicano al silencio o el exilio. Pero esos factores no explican por sí solos el retraso, ya en la España democrática, para resolver cuestiones como las fosas comunes o la restauración legal de la memoria de las víctimas de la represión. Como indica Kansteiner, los grupos de veteranos o supervivientes que han experimentado acontecimientos traumáticos solo tienen la oportunidad de modelar la memoria nacional si disponen de medios para expresar su punto de vista, y si este es compatible con la *agenda* de élites y partidos políticos; los acontecimientos del pasado solo pueden ser recordados colectivamente si encajan en un marco de intereses *contemporáneos*. Y las representaciones particulares del pasado adquieren relevancia colectiva y consiguen entrar en la memoria pública cuando encarnan una *intencionalidad* — social, política, institucional, etc. — que promueve dicha entrada.¹⁶

14 GARCÍA OCAÑA, P. C., «Estrategias creativas de legitimación de la memoria en el cómic español contemporáneo», en Touton, I., Carballés, J. A., Sanz-Gavillon, A.-C., y Jareño Gila, C. (eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, Madrid, Marmotilla, 2021, pp. 83-96, espec. p. 85.

15 Por razones de espacio, este artículo no incluye *todos* los cómics españoles sobre esta temática publicados en 2000-2010. Para un corpus más exhaustivo, véase MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, *op. cit.*, pp. 139-174.

16 KANSTEINER, W., «Finding Meaning...», *op. cit.*, pp. 187-188.

Los noventa comenzaron con grandes fastos (solo en 1992, la línea ferroviaria de alta velocidad Madrid-Sevilla, la Expo de Sevilla y los Juegos olímpicos de Barcelona) que culminaron las campañas del Gobierno socialista de Felipe González (1982-1996) para promocionar internacionalmente la España democrática como una nación «joven, temeraria y ultramoderna»,¹⁷ un clima en el que no encajaba bien el recuerdo de la Guerra Civil y la dictadura. En 1996 hubo relevo en el Gobierno estatal bajo la presidencia neoliberal del PP de José María Aznar (1996-2004), nieto de un destacado político franquista. Y entre finales de los noventa y primeros 2000 comienza el nuevo auge de la memoria histórica, con un número significativo de novelas, testimonios, películas y documentales. Labanyi¹⁸ cita las novelas *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, y *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón —cabe añadir *Tu rostro mañana* (2002), de Javier Marías—, así como las películas *Silencio roto* (2000, Montxo Armendáriz), la adaptación al cine de *Soldados de Salamina* (2003, David Trueba) y *El espinazo del diablo* (2001, Guillermo del Toro), una película de terror ambientada al final de la Guerra Civil en un orfanato con reminiscencias de *Paracuellos*; de hecho, Carlos Giménez dibujó el *storyboard* del filme y en el guion participaron David Muñoz y Antonio Trashorras, ambos guionistas de cómic. Giménez retomará sus series *Paracuellos* con tres nuevos álbumes (2001, 2002 y 2003),¹⁹ y *Barrio*, también con tres álbumes (2005, 2006 y 2007).²⁰ En *Barrio 2*, en concreto, rememora la represión de la guerra y la posguerra en dos historias, «El fusilado» y «Espadas de madera».

En este contexto aparecen cómics de una nueva generación española que abordan la memoria de la Guerra Civil y el franquismo, primero de manera oblicua y, luego, cada vez más directa. *El juego lúgubre* (2001),²¹ de Paco Roca (1969), es una fantasía de horror onírico ambientada en Cadaqués en torno a un trasunto de Salvador Dalí, pero comienza en 1936 con alusiones a los prolegómenos de la guerra y a García Lorca, y termina con el estallido de la contienda. *Modotti. Una mujer del siglo veinte* (2003-2005),²² de Ángel de la

17 «[...] a young, brash, ultramodern nation». LABANYI, J., «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today* 28.1, 2007, pp. 89-116, espec. p. 94.

18 *Ibidem*, p. 95.

19 GIMÉNEZ, C., *Paracuellos 4*, *Paracuellos 5*, *Paracuellos 6*, Barcelona, Glénat, 2001, 2002 y 2003, respectivamente.

20 GIMÉNEZ, C., *Barrio 2*, *Barrio 3*, *Barrio 4*, Barcelona, Glénat, 2005, 2006 y 2007, respectivamente.

21 ROCA, P., *El juego lúgubre*, Barcelona, La Cúpula, 2001.

22 DE LA CALLE, Á., *Modotti. Una mujer del siglo veinte* (dos vols.), Madrid, Sinsentido, 2003 y 2005.

Calle (1958), es una biografía de la fotógrafa comunista Tina Modotti con modos estéticos inspirados en *Maus* (el registro gráfico y la reflexión sobre el pasado desde el presente mediante la autorrepresentación del autor) que contiene referencias a la revolución asturiana de 1934. También un pasaje de nueve páginas que, bajo citas visuales al *Guernica* de Picasso, resume la estancia de Modotti en la Guerra Civil bajo su perspectiva (revolucionaria y estalinista). Dos viñetas aluden a su asistencia al médico Norman Bethune para atender a los refugiados bombardeados en la huida tras la toma de Málaga en 1937, apodada luego «La desbandá».

En *El faro* (2004),²³ de Paco Roca, las alusiones a la contienda civil son más intensas que en *El juego lúgubre*, pero el escenario bélico funciona solo como telón de fondo para una fábula sobre un joven soldado republicano que intenta escapar de la guerra con la ayuda de un farero soñador. El propio Roca admitía que «el trasfondo de la Guerra Civil podría ser sustituido por cualquier otra guerra antigua o moderna sin que cambiara nada de lo esencial».²⁴ Pero hay elementos de memoria colectiva: el protagonista, Francisco, está inspirado en un joven soldado republicano, abuelo de una amiga de Roca. Y el fusilamiento de un amigo de Francisco, narrado en una escena [fig. 1], se basa en el padre de otro allegado de Roca.²⁵



Fig. 1. Paco Roca, *El faro*, Bilbao, Astiberri, 2004, p. 21. © Roca & Astiberri.

23 ROCA, P., *El faro*, Bilbao, Astiberri, 2004.

24 En AZPITARTE, K., *Senderos. Una retrospectiva de la obra de Paco Roca*, Bilbao, Laukatu, 2009, p. 100.

25 *Ibidem*, p. 101.

Antes de estas obras largas, el retorno directo de la memoria sobre la Guerra Civil se produce en historietas cortas²⁶ guionizadas por Jorge García,²⁷ quien será además coautor de una novela gráfica que puede considerarse «bisagra» en el cambio de la segunda mitad de la década.

3. LOS CÓMICS DE LA “NUEVA MEMORIA” (2005-2010)

Cuerda de presas (2005),²⁸ de Jorge García (1975) y el dibujante Fidel Martínez (1979), aborda frontalmente la memoria de la represión franquista. La obra recrea en capítulos independientes la vida de presas políticas durante el primer franquismo, con modos visuales de influencia expresionista y cubista, inspirados asimismo por Alberto Breccia o Federico Del Barrio [fig. 2]. García es un declarado admirador de Cava; este último firma el prólogo, donde alude al revisionismo de derechas de esos años. La obra remite a la tradición reciente de relatos sobre mujeres en cárceles franquistas, con ecos de la novela de Dulce Chacón *La voz dormida* (2002)²⁹ y una estética menos realista.³⁰ Algunos de los capítulos acuden al testimonio en primera persona —«“huellas” de subjetividad marginales» alejadas de todo relato oficial—,³¹ y todos a un alto simbolismo para representar las tácticas de sometimiento de las prisioneras, similares a las nazis, con la violencia sexual y el hambre como armas de represión; también se aborda el estigma de la homosexualidad femenina bajo la moral franquista. La solidaridad entre presas es el otro gran tema de un cómic que busca reparar una deuda histórica y construir memoria colectiva previa a la cuarta ola feminista (en 2017, de hecho, ha sido reeditado).

26 MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, op. cit., p. 140.

27 GARCÍA, J. y MARCHANTE, J., «Fyffes. Noviembre, 1936», en *Tos* 1, 2002, pp. 74-77; GARCÍA, J. y DíEZ, M. Á., «Vías muertas», en *Dos Veces Breve* 2ª época 1, 2003, pp. 12-15.

28 GARCÍA, J. y MARTÍNEZ, F., *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005 (nueva ed.: 2017).

29 HAFER, L., «Representaciones de la infancia en *Cuerda de presas*: trazos de identidad», *Kamchatka* 3, 2014, pp. 97-117, espec. p. 99; TOUTON, I., «La bande dessinée de témoignage sur la Guerre Civile et ses prolongements en Espagne : de l'enfermement traumatique à la construction de l'événement», en Breton, D., y Gomez-Vidal Bernard, E. (dirs.), *Clôtures et Mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*, Burdeos, PUB, 2011, pp. 401-423, espec. p. 410.

30 TOUTON, I., «La bande dessinée de...», op. cit., p. 410.

31 DAPENA, X., «“Nobody Expects The Spanish Revolution”: memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.1, 2015, pp. 79-107, espec. p. 95.

Jorge García ha explicado que se documentó para *Cuerda de presas* en el libro del historiador Ricard Vinyes *Irredentas* (2002), y que el cómic fue concebido durante el segundo gobierno del PP de Aznar (2000–2004) como oposición a un «pasado dulcificado» por el revisionismo de derechas.³² Un fenómeno popular en esos años gracias a *best sellers* como *Los mitos de la Guerra Civil* (2003), de Pío Moa, bien promocionados en las librerías pero criticados por historiadores académicos por su escaso rigor y su aceptación acrítica de la historiografía franquista (la Guerra Civil fue «provocada» por la II República, la sublevación fue «necesaria» e «inevitable» para «salvar» a España del caos, etc.). Esta ola revisionista se endureció tras los atentados del 11-M y la derrota del PP en las Elecciones Generales de 2004, por la oposición al gobierno del PSOE de José Luis Rodríguez Zapatero (2004–2011).



Fig. 2. Jorge García y Fidel Martínez, *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005, p. 17.
© García y Martínez & Astiberri

En 2006 se publican dos antologías que retoman la memoria colectiva sobre el tema. *Nuestra Guerra Civil*³³ es una iniciativa de su editor, Vicente Galadí (1969). Se cumplían setenta años del comienzo de la contienda y Galadí, profesor de instituto, quería explorar el potencial didáctico, docente y testimonial del cómic. «En aquel momento la Guerra Civil se prestaba a reinterpretaciones, las más de ellas interesadas», recuerda el editor. «Por eso quise dar voz a los que la vivieron».³⁴ Para ello propuso a diversos autores que

32 En BARRERO, M., «*Cuerda de presas*: La exigencia de la memoria. Libertad para recordar», *Tebeosfera*, 2005, <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/GarciayMartinez/Jorge.htm> (fecha de consulta: 30-XII-2022).

33 VV. AA., *Nuestra Guerra Civil*, Córdoba, Ariadna, 2006.

34 Vicente Galadí, entrevistado vía email el 4-I-2023.

contaran alguna historia sobre la participación de sus familiares en la contienda. Por ejemplo, Fritz (Ricardo Olivera, 1961) rememora en «Mi tío, que estuvo en el infierno» la biografía de un familiar que, tras luchar en el frente republicano, huyó en 1939 a Francia donde, tras la ocupación nazi, fue capturado por la Gestapo y enviado a los campos de Mauthausen y de Gusen; fue exterminado en 1941. Jorge García y Ángel de la Calle colaboran en «Entre líneas», que parte de la historia de un pariente de la mujer de De la Calle para recorrer la revolución asturiana de 1934, la Guerra del 36 y el maquis. En «Días de rejonos», Felipe Hernández Cava (1953) y Laura (Pérez Verneti, 1958) deciden no acudir a sus familiares y rememorar al historietista republicano José Robledano (1884-1974), condenado a muerte tras la toma de Madrid por sus viñetas satíricas contra el franquismo y encarcelado —le fue conmutada la pena— hasta 1944; la historieta está dedicada «A Miguel Gallardo y “su largo silencio”». Según Galadí, había otra intención en este álbum colectivo: la confrontación de ideas. «Me gusta pensar que las diferentes historietas “discuten entre sí” desde diferentes perspectivas de cómo vivieron la guerra y sus causas y efectos para que el lector saque sus propias conclusiones».³⁵

El otro álbum temático de 2006 es *Guernica variaciones Gernika*,³⁶ con textos e historietas de autores españoles e internacionales alrededor del crimen de guerra más difundido de la Guerra Civil gracias al cuadro de Picasso. Es significativo de nuevo que los coordinadores, Paco Ignacio Taibo II (1949) y Ángel de la Calle, aludan en el prólogo a la «corriente de revisionistas históricos de derechas», «francamente filofranquistas», que «en los últimos años en España» han «intentado quitarle hierro al asunto» con «frases como: “Guernica, el mito por excelencia” o “La república exageró los efectos del bombardeo”».³⁷ Entre los españoles colaboran jóvenes como Paco Roca o David Rubín (1977) y veteranos como Luis García (1946) o Miguel Gallardo (1955-2022); este último se centra en los bombardeos en Barcelona a partir de la memoria de sus padres en «Morts, pauvres morts», una historieta cuya estética remite a la de *Un largo silencio* (de hecho, Gallardo la incluirá en 2012, con modificaciones, en la nueva edición de esta última). Destacan asimismo «3 páginas sobre el *Guernica*», de Santiago García (1968) y Javier Olivares (1964), una breve historia cultural sobre el cuadro de Picasso, y «La última palabra», donde Jorge García y Fidel Martínez vuelven a colaborar para

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ VV. AA., *Guernica variaciones Gernika*, Gijón, Semana Negra/Pepsi, 2006.

³⁷ TAIBO II, P. I., Y DE LA CALLE, Á., «Prólogo», en *Guernica variaciones Gernika*, *op. cit.*, sin número de página.

recordar la versión franquista sobre el bombardeo (Guernica habría sido «incendiada» por los republicanos y no destruida por las bombas de la Legión Cóndor alemana). Muy oportunamente, pues hasta 1999 el Parlamento español no aprobó una propuesta que instó al Gobierno a poner fin oficialmente a una calumnia que la dictadura nunca desmintió.³⁸

El debate nacional sobre la memoria histórica resurge, pues, a lo largo de los 2000, y el cómic español de esa temática se ve revitalizado «como parte de esa cultura de la memoria contemporánea».³⁹ Se abre el debate público postergado sobre la retirada de símbolos franquistas y la exhumación de fosas comunes, gracias a iniciativas de colectivos civiles como la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), creada en 2000 (el gobierno de Aznar rehusó subvencionar sus actividades). Un debate alimentado por diversas iniciativas parlamentarias que conducirán, ya bajo el gobierno del PSOE de Zapatero (cuyo abuelo paterno fue fusilado por los sublevados en 1936), a la aprobación en 2007 de la Ley de Memoria Histórica,⁴⁰ que estableció protocolos de colaboración administrativa y subvenciones para actividades dirigidas a localizar, exhumar e identificar a víctimas desaparecidas durante la guerra o la represión política.

Unos meses antes, en abril de 2007, se editaba *Todo Paracuellos*⁴¹ con los seis primeros álbumes de la serie de Carlos Giménez, ahora bajo el paraguas de una gran editorial y con prólogo de Juan Marsé. Y en diciembre Giménez publica el primer volumen de 36-39. *Malos tiempos (2007-2009)*,⁴² una serie de cuatro álbumes donde aborda la Guerra Civil; un proyecto intentado en dos ocasiones previas que quería hacer coincidir con uno de los aniversarios de la contienda.⁴³ Hay similitudes y diferencias estéticas con *Paracuellos*. La misma estructura episódica breve porque se basa en el recuento de anécdotas orales, la mayoría sobre el sitio de Madrid; Giménez

38 AGUILAR, P., *Políticas de la memoria...*, op. cit., p. 310.

39 HERNÁNDEZ CANO, E., «El martillo y el yunque. La memoria cultural de la Guerra Civil y la dictadura franquista en la historieta española (1975-2020)», *Cuadernos de Historia contemporánea* 43, 2021, pp. 31-51, espec. p. 37.

40 Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, *BOE*, 310, 27 de diciembre de 2007.

41 GIMÉNEZ, C., *Todo Paracuellos*, Barcelona, DeBolsillo (Random House Mondadori), 2007.

42 GIMÉNEZ, C., 36-39. *Malos tiempos* (4 vols.), Barcelona, Glénat, 2007, 2008, 2008 y 2009, respectivamente.

43 En PONS, Á., «El horror de la Guerra Civil, a golpe de viñeta», *El País*, 25-XI-2007, https://elpais.com/diario/2007/11/25/cultura/1195945202_850215.html (fecha de consulta: 31-XII-2022).

también acudió a la documentación historiográfica de *La batalla de Madrid* (2004), de Jorge M. Reverte. A diferencia de *Paracuellos*, las anécdotas son todas relatadas por allegados de Giménez porque este nació en 1941, cuando la guerra había terminado. De ellos destaca su «buen amigo Timoteo», que «padeció la guerra siendo niño» y le sirvió de molde para el personaje de Marcelino, cuya mirada infantil es el sostén de la narración.⁴⁴ La perspectiva es la de la población civil, no la del frente; el tema principal es la vida cotidiana en tiempos de guerra (civil): los «paseillos» en ambos bandos, el miedo, las masacres de los bombardeos [fig. 3], la deshumanización, las privaciones y el hambre (que aguza el ingenio). Hay ecos de *Los desastres de la guerra* de Goya y de sus pinturas negras, con varias alusiones al «Yo lo vi» y a la necesidad de testimoniar el horror de esos años.⁴⁵ Si en *Paracuellos*, como sugiere Matly, Giménez permitía a los herederos republicanos reconocerse en la represión



Fig. 3. Carlos Giménez, 36-39. *Malos tiempos*, vol. II, Barcelona, Glénat, 2008, p. 19.

© Giménez & Glénat

sufrida por los niños protagonistas a manos de la Falange y la Iglesia, los mecanismos de identificación en *Malos tiempos* son más ambiguos. Giménez deja clara su posición antifascista y atribuye la responsabilidad de empezar la guerra a los militares sublevados, a quienes condena por boca del padre de Marcelino, pero no estamos ante una «obra militante» porque el autor vacía la contienda de parte de su sentido político para evidenciar la estupidez y violencia de ambos bandos; la exhibición de atrocidades y la presencia de «la palabra de las mujeres» también lo diferencian de sus cómics precedentes.⁴⁶ La insistencia de *Malos tiempos* en la «locura

44 GIMÉNEZ, C. «Introducción. Puntualizaciones y reconocimientos del autor», en Giménez, C., *Todo* 36-39. *Malos tiempos*, Barcelona, DeBolsillo, 2011, pp. 15-20, espec. p. 18.

45 Vid. GIMÉNEZ, C., *Todo* 36-39..., op. cit., pp. 256-257 y p. 282.

46 MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, op. cit., pp. 161-162.

fratricida» la acerca a la memoria dominante de la Transición, pero al mismo tiempo se atreve a exponer detalles escabrosos que tienen más que ver con los discursos que problematizan dicha memoria, más propios del siglo XXI.

Las serpientes ciegas (2008),⁴⁷ Premio Nacional del Cómic en 2009, es otro ejemplo de estos discursos problematizadores. Su guionista es el mencionado Cava, uno de los pioneros del cómic adulto en España, ya desde su trabajo con *El Cubri* durante la Transición; con dicho colectivo o con otros autores ya había abordado la memoria sobre la II República y la Guerra Civil en historietas de finales de los setenta; también en *Firmado: Mister Foo* (1993), dibujada por Federico del Barrio. Y la posguerra era el escenario de *El artefacto perverso*. En *Las serpientes ciegas*, Cava recrea junto con el dibujante Bartolomé Seguí (1962) la perspectiva republicana de la Guerra Civil desde códigos de ficción de género negro, con el foco en los conflictos entre anarquistas y comunistas. Hay escenas sobre la liquidación del POUM y de la Batalla del Ebro —Cava había participado poco antes en la adaptación a documental para TVE del libro de Jorge M. Reverte *La batalla del Ebro* (2003)—, con un personaje comunista sádico y oportunista que sirve para denunciar el estalinismo y la manipulación de jóvenes idealistas. En la obra hay un elemento sobrenatural para evitar el encasillamiento en la memoria histórica, porque, según Cava, esta «se estaba impulsando en algunas instancias» y «se vaticinaba que podía acabar por convertirse en un género».⁴⁸

Por estos años se publican álbumes que siguen la senda de acudir a la Guerra Civil o la posguerra como escenarios de ficción. *Martillo de herejes* (2006),⁴⁹ de Juan Gómez y Agustín Alessio (1977), es un «thriller de acción» con humor negro e ideología distanciada cuyos personajes tienen el rostro de actores (Anthony Hopkins, Catherine Zeta-Jones, etc.) y presta atención al conflicto interno entre comunistas y anarquistas. En *Sordo* (2008),⁵⁰ David

47 HERNÁNDEZ CAVA, F. y SEGUÍ, B., *Las serpientes ciegas*, Pontevedra, BD Banda, 2008. El álbum fue publicado casi simultáneamente en Francia por Dargaud.

48 EN VILCHES, G., «Las oscuras manos de la ideología», en Pérez, P. (coord.), *Premio Nacional de Cómic. 10 años (2007-2017)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 70-76, espec. p. 75.

49 GÓMEZ, J. y ALESSIO, A., *Martillo de herejes*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2006. Es llamativa la justificación del editor en el prólogo: «Realizar un proyecto como éste no resulta tarea fácil por cuanto siempre hay alguien que pueda sentirse ofendido [...]. Pero ésta no es ni mucho menos la idea que hay detrás de *Martillo de herejes*, en esta ocasión los autores y la editorial pretenden únicamente contar una historia y hacerles pasar un buen rato, usando un contexto histórico como la Guerra Civil como pretexto para situar la acción». GARCÍA, V., «Simbolismo», en *Martillo de herejes*, op. cit., p. 3.

50 MUÑOZ, D. y PULIDO, R., *Sordo*, Alicante, De Ponent, 2008. Reeditado con material adicional por Astiberri en 2018 y adaptado al cine en la película homónima (*Sordo*, 2019, Alfonso Cortés-Cavanillas).

Muñoz (1968) y Rayco Pulido (1978) eligen la posguerra de 1942 para ambientar su relato sobre un maquis que queda aislado en el monte tras quedar sordo por una explosión durante un sabotaje. La historia es una inmersión en su experiencia sensorial, desquiciado y acorralado; el final conecta con el fracaso republicano en la Invasión del Valle de Arán de 1944.



Fig. 4. Mario Torrecillas y Tyto Alba, *El hijo*, Barcelona, Glénat, 2009, p. 74.
© Torrecillas y Alba & Glénat

En la novela gráfica *El hijo* (2009),⁵¹ de Mario Torrecillas (1971) y Tyto Alba (1975), un joven sobrevive boxeando en la posguerra barcelonesa; cuando descubre que su madre está interna en un manicomio del Alto Ampurdán, emprende su búsqueda en un viaje que adquirirá tintes de horror. Torrecillas ha explicado que partió de una vivencia real con los problemas psiquiátricos de su madre, pero decidió ficcionarla en el franquismo para amplificar la aventura, lo que condujo a introducir detalles históricos [fig. 4]. Las mujeres que se hacían monjas para poder practicar la medicina; la visión franquista del homosexual, un enfermo que sólo podía curarse a través de la lobotomización; o

mostrar cómo «se llegó a utilizar el aparato de la psiquiatría para perseguir con saña a los perdedores, tal y como indica [Enrique] González Duro».⁵²

La tendencia de acudir al pasado de la (pos)guerra española será cada vez más recurrente, ya como escenario dramático para la ficción (crimen, *thriller*, horror, etc.), en sintonía con películas de Guillermo del Toro como la

51 TORRECILLAS, M. y ALBA, T., *El hijo*, Barcelona, Glénat, 2009.

52 TORRECILLAS, M., «Epílogo», en Torrecillas, M., y Alba, T., *El hijo*, *op. cit.*, sin número de página.

citada *El espinazo del diablo* o *El laberinto del fauno* (2006), ya como «reflexiones explícitas sobre la memoria y la relación entre pasado y presente»; este último grupo es al que Magnussen se refiere como los cómics de la «nueva memoria española», con *Cuerda de presas* como ejemplo representativo.⁵³

O *El arte de volar* (2009),⁵⁴ de Antonio Altarriba (1952) y Kim (Joaquim Aubert, 1941), una novela gráfica clave en el giro memorialístico del cómic español a partir de 2010 que podría verse como puente entre *Un largo silencio* (1997), con la que tiene puntos en común, y los cómics de memoria colectiva de los 2010. Ambas son obras que, como *Maus*, son realizadas por la generación posterior a la que vivió el trauma pero creció bajo los recuerdos de sus progenitores y desea transmitirlos: una «postmemoria».⁵⁵ Ambas están basadas en la memoria oral y escrita del padre, relatada reiteradamente al hijo autor; si Gallardo decidió incorporar el texto literal de su padre a *Un largo silencio*, Altarriba construye un guion propio. Este último confesaba sobre *El arte de volar*:

La primera persona en quien pensé para dibujar mi guión fue Gallardo aunque nunca se lo llegué a decir. En aquel momento, lo único que había en España y que tuviera relación con lo que yo quería hacer era el “*Largo silencio*”. Pero luego caí en la cuenta que él ya tenía su propia historia y su propio padre. Por tanto, proponerle otro padre para contar una historia que tenía muchos puntos en común no me pareció que fuera lo más correcto.⁵⁶

Altarriba se lo propuso a Kim, veterano bien conocido por su serie satírica *Martínez el Facha* (desde 1977) cuyo padre sufrió la represión franquista; en este caso adopta un registro caricatural más realista para adaptarse al tono. Partiendo de cuartillas escritas y relatos orales del padre de Altarriba, *El arte de volar* es una novela gráfica que combina testimonio y biografía, memoria histórica y autoficción en un relato sobre la derrota de los ideales republicanos y de la generación que perdió la Guerra Civil. Narra la vida de Antonio Altarriba Lope (1910-2001), un campesino pobre que abrazó

53 MAGNUSSEN, A., «The New Spanish Memory Comics: The Example of *Cuerda de presas*», *European Comic Art* 7.1, 2014, pp. 56-84, espec. 61.

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

55 HIRSCH, M., «Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory», *Discourse* 15.2, 1992-1993, pp. 3-29, espec. p. 8.

56 En MESSA, R., «Historias de la Guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba», *Cosas de Absenta*, 11-XII-2013, <http://srabsenta.blogspot.com/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html> (fecha de consulta: 10-I-2023).

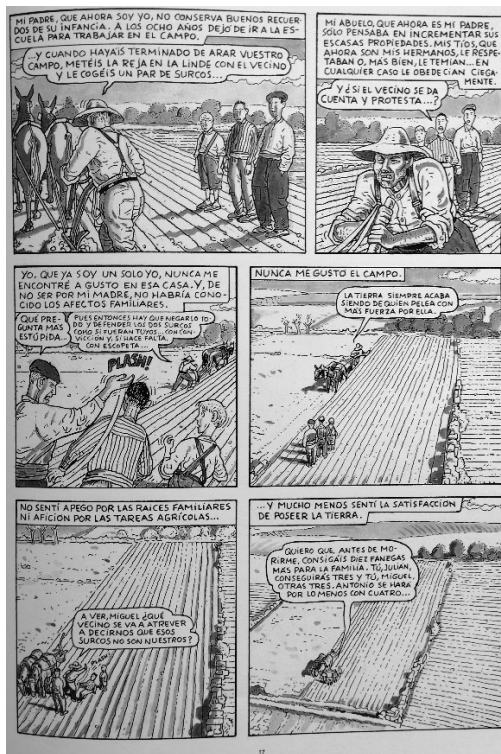


Fig. 5. Antonio Altarriba y Kim, *El arte de volar*, Alicante, De Ponent, 2009, p. 17.
© Altarriba y Kim

el anarquismo y, tras estallar la contienda, huyó al frente republicano, donde combatió. Su vida se vio truncada por el exilio francés y un deshonroso regreso a España en 1949 para trabajar con estraperlo; en 2001, tras una larga depresión, se suicidó en un asilo. Altarriba hijo asume literalmente la voz y convicciones del padre desde el texto de narrador a través de una metalepsis; el trasvase de discurso transgeneracional es explícito [fig. 5]. Un «testimonio retrospectivo por adopción», porque según Hirsch la postmemoria implica adoptar las experiencias traumáticas — y, así, también los recuerdos— de otros como si fueran parte de la historia de uno mismo.⁵⁷ A diferencia de *Un largo silencio*, *El arte de volar* ve la luz en una época más propicia. En 2009 ya existe un mercado de novela gráfica española, apuntalado por el éxito popular de *Arrugas* (2007), de Paco Roca, y *María y yo* (2007), de Miguel Gallardo, y también nuevos mecanismos de legitimación cultural: *El arte de volar* ganará en 2010 el Premio Nacional del Cómic, un galardón que cuando se publicó *Un largo silencio* no existía. De hecho, esta última se reeditará en 2012 con mejor acogida.

En 2010, Paco Roca aborda el franquismo en *El invierno del dibujante*,⁵⁸ una memoria de la profesión sobre la marcha de varios historietistas de Editorial Bruguera para fundar en 1957 la revista *Tío Vivo*; de paso, retrata la sociedad de la época. La memoria colectiva se encarna en viñetas que toman como referencia fotografías (casi todas de Francesc Català-Roca) de la

57 HIRSCH, M., «Surviving Images...», *op. cit.*, p. 10. «Retrospective witnessing by adoption» es un término que Hirsch matiza a partir del «witnesses by adoption» de Geoffrey Hartman.

58 ROCA, P., *El invierno del dibujante*, Bilbao, Astiberri, 2010.

Barcelona de los cincuenta y, sobre todo, en uno de los protagonistas: Escobar (1908-1994), un republicano represaliado que, tras salir de la cárcel, no pudo volver a su puesto de funcionario de Correos y rehizo su vida dibujando personajes como el hambriento Carpanta, icono del tebeo de humor social de posguerra. En 2010 Roca publica también *El ángel de la retirada*,⁵⁹ con guion del francés Serguei Dounovetz (1959), que recupera la memoria de los refugiados españoles en los campos franceses al final de la Guerra Civil. Las entrevistas que Roca hizo para dicho libro a republicanos exiliados serán la base para su siguiente obra en solitario, *Los surcos del azar* (2013), que contribuirá a resituar en la memoria colectiva, española y francesa,⁶⁰ el recuerdo de la compañía militar La Nueve y los republicanos que durante la II Guerra Mundial continuaron la guerra contra el fascismo (su participación en la liberación de París fue obviamente silenciada por el franquismo). Es otra obra clave en el giro memorialístico que se consolida en 2010-2020, década que queda pendiente para un futuro artículo.

4. CONCLUSIONES

Cómics como *Cuerda de presas*, 36-39. *Malos tiempos*, *El arte de volar* y otros que les seguirán son obras que —parafraseando a Faaber— insisten en la idea de que las generaciones presentes tienen una *obligación moral* y una necesidad psicológica de «investigar el pasado y asumir su legado», además de una tendencia a afrontar los *dilemas e imperativos éticos* que surgen de asumir ese legado. Es una actitud nueva sobre el pasado: consideran las dimensiones éticas de esa memoria de manera individual, como un problema que afecta a las relaciones con las generaciones previas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad de las más jóvenes. Las relaciones entre españoles nacidos entre 1950 y 1980 con los que sufrieron la guerra serán ahora no solo *filiativas* (por parentesco y destino, como los padres e hijos en *Un largo silencio* y *El arte de volar*), sino sobre todo *afiliativas*: surgen de «un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación».⁶¹ Algo que vemos literalmente

59 DOUNOVETZ, S. Y ROCA, P., *El ángel de la retirada*, Barcelona, Bang, 2010. Esta obra fue traducción de la original francesa, *L'ange de la retirada*, publicada ese mismo año por 6 Pieds Sour Terre.

60 ROCA, P., *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013. Ed. francesa: *La Nueve. Les Républicains espagnols qui ont libéré Paris*, París, Delcourt, 2014.

61 FAABER, S., «La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)», en Álvarez-Blanco, M. del P. y Dorca, T. (coords.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 101-110, espec. 102-103.

en *El arte de volar* y, de modo más implícito, en *Cuerda de presas*, 36-39. *Malos tiempos* o *Sordo*, entre otras.

La diferencia fundamental entre las obras de esta temática que se publican en los setenta y ochenta y las del siglo XXI es que en la primera fase, tras el fin de la dictadura, se levantó una «barrera aséptica» entre pasado y presente que dificultó las relaciones filiativas (los españoles del presente se negaban a reconocerse como «hijos de» aquel pasado violento) y afiliativas (identificarse con los españoles del pasado en virtud de ideas o vivencias compartidas). Un factor nuevo es la diferente actitud respecto a la cautela política de la Transición, por miedo a contagiar la nueva democracia con la violencia pasada: las nuevas generaciones «no ven la necesidad de esta cautela» porque ya no tienen aquel temor.⁶²

Hay otros factores en este giro. Si determinados grupos y élites políticas tienen una influencia crucial para definir valores, ideologías y memorias dominantes en una sociedad, ello explica por qué la memoria colectiva está sujeta a discrepancias a lo largo del tiempo en función de los cambios sociopolíticos, nacionales e internacionales; en todas las sociedades existe una tensión entre la memoria como expresión de identidad y como campo de batalla político, especialmente cuando se trata de temas tan divisivos como la Guerra Civil y el franquismo.⁶³ El consenso de la Transición, que condujo a una memoria dominante reconciliatoria, la de «guerra fratricida» en la que «todos tuvimos la culpa»,⁶⁴ se rompió abiertamente en la primera década del siglo XXI. Desde entonces, aún hoy, se libra una «batalla por la memoria» para establecer el relato dominante. No solo en el ámbito político sino también en el artístico. Y, dentro de éste, en cómics como los aquí estudiados, que rememoran nuestro pasado violento tomando partido a menudo como «expresión de identidad».⁶⁵

62 *Ibidem.*, p. 104.

63 MAGNUSSEN, A., «The New Spanish Memory Comics...», *op. cit.* pp. 60-61.

64 AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Memoria y olvido...*, *op. cit.*, p. 26.

65 MATLY, M., *El cómic sobre la guerra civil*, *op. cit.*, p. 174.

Los superhéroes y la batalla de Madrid de 1936: los códigos del cómic al servicio de la Historia y de la memoria

Superheroes and the battle of Madrid in 1936: comic codes in the service of history and memory

Camille Pouzol

CRIMIC – Lettres Sorbonne Université
camillepouzol@gmail.com

Resumen: En su obra, *1936, la batalla de Madrid*, publicada en 2014 por Bookadillo, Rafael Jiménez y José Antonio Sollero revisitan la historia y la modernizan mediante los códigos particulares del cómic de superhéroes. Aunque se trate de un relato de ciencia ficción en el que los seres normales luchan al lado y en contra de seres sobrenaturales, los hechos narrados corresponden efectivamente con la realidad y el uso de lo novelesco intensifica el sople histórico. La mezcla fecunda que nace de este encuentro entre ciencia ficción e historia asume dos objetivos: por una parte contar lo que pasó durante la famosa batalla de Madrid en 1936 con el fin de recordar el desarrollo de la historia, y por otra parte conservar intacta la memoria de los combatientes republicanos que lucharon hasta sus últimas consecuencias por la libertad. Así, los autores contribuyen también a la escritura de la memoria histórica y a su difusión ante un nuevo público.

Palabras clave: Cómic, Historia, Memoria, Guerra Civil, Batalla de Madrid, Superhéroes, Lenguaje del Cómic.

Résumé : Dans l'œuvre de Rafael Jiménez et José Antonio Sollero, *1936, la batalla de Madrid*, publiée en 2014 par Bookadillo, l'histoire est revisitée et modernisée avec les codes du comics de super-héros. Bien qu'il s'agisse d'un récit de science-fiction où les être normaux se battent aux côtés et contre des êtres surnaturels, les faits énoncés correspondent effectivement à la réalité et l'usage du romanesque renforce le souffle historique. Le mélange fécond qui naît de cette rencontre entre science-fiction et histoire assume deux objectifs : d'une part raconter ce qui se passa lors de la célèbre bataille de Madrid en 1936 afin d'en rappeler le déroulé et l'histoire, mais aussi de conserver intacte la mémoire des combattants républicains qui ont lutté jusqu'au bout pour la liberté. Ce faisant, les auteurs contribuent également à l'écriture de la mémoire historique et à sa diffusion auprès d'un public nouveau.

Mots clés : Comics, Histoire, Mémoire, Guerre Civile, Bataille de Madrid, Superhéroes, Langage du comics.

Referencia: Pouzol, C., «Los superhéroes y la batalla de Madrid de 1936: los códigos del cómic al servicio de la Historia y de la memoria», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Sumario: 1. La narración de los hechos históricos mediante la lente de lo novelesco. 1. 1. La particularidad mimética de lo novelesco. 1. 2. La saturación de la diégesis. 1. 3. Tipologías actantes, físicas y morales. 1. 4. Importancia de los afectos, de las pasiones, de los sentimientos. 2. La modernización de la transmisión memorial mediante el uso del universo superheroico. 3. Intericonicidad y escritura visual de la historia.

En su obra, *1936, la batalla de Madrid*, publicada en 2014 por Bookadillo, Rafael Jiménez y José Antonio Sollero revisitan la historia y la modernizan mediante los códigos particulares del cómic de superhéroes. Aunque se trate de un relato de ciencia ficción en el que los seres normales luchan al lado y en contra de seres sobrenaturales, los hechos narrados corresponden efectivamente con la realidad y el uso de lo novelesco intensifica el soplo histórico. La mezcla fecunda que nace de este encuentro entre ciencia ficción e historia asume dos objetivos: por una parte contar lo que pasó durante la famosa batalla de Madrid en 1936, con el fin de recordar el desarrollo de la historia y, por otra parte, conservar intacta la memoria de los combatientes republicanos que lucharon hasta sus últimas consecuencias por la libertad. Así, los autores contribuyen también a la escritura de la memoria histórica y a su difusión ante un nuevo público.

Por lo tanto, proponemos, en primer lugar, estudiar la narración de los hechos históricos a través de la lente de lo novelesco; luego, en segundo lugar, estudiaremos la modernización de la transmisión memorial mediante el uso del universo superheroico. Por fin, observaremos la intericonicidad que se desarrolla en el cómic demostrando que el Noveno Arte contribuye plenamente a la representación visual de la Historia.

1. LA NARRACIÓN DE LOS HECHOS HISTÓRICOS MEDIANTE LA LENTE DE LO NOVELESCO

Para empezar, podemos afirmar que la historieta es testigo de una época, ya que es protagonista de la elaboración y de la difusión de la historia. Al acercar y oponer varias percepciones el Noveno Arte aporta una nueva luz sobre la manera de escribir la historia, de construir su imagen heroica y su transmisión.

Como refiere Ivan Jablonka: «Producción cultural entre muchas otras la historieta es reveladora de una sociedad, de sus representaciones, de sus fantasmas, de su memoria, pero también de su masificación cultural, de sus nuevos modos de lectura».¹ Aquí, la escritura de la historia tiene que ver con dos categorías de historieta que define Pascal Ory: una historieta “historiadora” que «pretende reconstruir la Historia – entonces siempre con mayúscula – mediante el arte; juega con el efecto de realidad» y una historieta “histórica” que es una «ficción que confiesa sus trucos –la creación de personajes y de intrigas imaginarias–; no juega con la veracidad, sino con la verosimilitud».² Estas consideraciones de Pascal Ory nos permiten hablar del «efecto de realidad» de Roland Barthes que aparece como esencial para determinar el grado de ficción o de realismo de un relato. Barthes define con estas palabras la importancia de «lo real» en el relato histórico: «este mismo “real” se vuelve la referencia esencial en el relato histórico, que se supone que cuenta “lo que realmente pasó”: poco importa entonces la infuncionalidad de un detalle, siempre y cuando exprese “lo que tuvo lugar”: lo “real concreto” se vuelve la justificación suficiente del decir».³ Tanto las categorías de Ory como el concepto de Barthes remiten a unos rasgos esenciales de lo novelesco. En efecto, Jean-Marie Schaeffer subraya cuatro rasgos constitutivos de este género:

primero, la importancia dada en la cadena causal de la diégesis, al ámbito de los afectos, de las pasiones y de los sentimientos así como a sus modos de manifestaciones más absolutos y extremos [...], segundo la representación de tipologías actantes, físicas y morales mediante sus extremos, tanto del lado del polo positivo como del lado

-
- 1 « Production culturelle parmi d'autres la bande dessinée est révélatrice d'une société, de ses représentations, de ses fantasmes, de sa mémoire, mais aussi de la massification culturelle, de nouveaux modes de lecture », JABLONKA, I., « Histoire et bande dessinée », *Dossier les formes de la recherche*, 18 novembre 2014, <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html> (fecha de consulta: 01-12-2022).
 - 2 La bande dessinée « historienne » « prétend reconstituer l'Histoire — toujours alors à majuscule — par les moyens de l'art ; elle joue sur l'effet de réel ». Alors que la bande dessinée « historique » est « une fiction qui avoue ses artifices — la création de personnages et d'intrigues imaginaires — ; elle joue non sur la véracité, mais sur la vraisemblance ». ORY, P., « Trois questions à Pascal Ory, historien de la culture et de la bande dessinée », *Cases d'histoire*, 17 février 2015, <http://casesdhistoire.com/trois-questions-a-pascal-ory-historien-de-la-culture-et-de-la-bande-dessinee/> (fecha de consulta: 01-12-2022).
 - 3 « Ce même “réel” devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter “ce qui s'est réellement passé” : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote “ce qui a eu lieu” : le “réel concret” devient la justification suffisante du dire », BARTHES, R., « L'Effet de Réel », *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable, p. 87, http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (fecha de consulta: 01-12-2022).

negativo [...], tercero la saturación de acontecimientos en la diégesis y su extensibilidad indefinida [...], un cuarto rasgo concierne lo que podríamos llamar la particularidad mimética de lo novelesco, es decir el hecho de que se presenta como un contra modelo de la realidad en la que vive el lector.⁴

Por lo tanto, si observamos *1936, la batalla de Madrid*, podemos ver que los cuatro rasgos de lo novelesco están presentes.

1. 1. LA PARTICULARIDAD MIMÉTICA DE LO NOVELESCO

Estamos en presencia de una *captatio illusionis*,⁵ es decir, que lo novelesco se basa en un contrato implícito que afirma que, a pesar de lo inverosímil de la historia, el lector suscribe la historia contada. La materia novelesca pertenece a la Historia, pero lo novelesco se adueña de la Historia para ficcionalizar su representación y, de la misma manera, participa en su escritura. El universo superheróico no implica una narración falseada de los hechos históricos, sino simplemente su adaptación a otra dimensión.

1. 2. LA SATURACIÓN DE LA DIÉGESIS

Los autores se centran en un periodo que va del 18 de noviembre de 1936 hasta el 25 de noviembre de 1936 y durante esa semana sólo van a mostrar los enfrentamientos entre los combatientes republicanos y los nacionalistas, saturando el relato con una multiplicación de viñetas y montajes muy variados, lo que permite respetar el código propio del cómic de superhéroes con escenas de combates frecuentes y un gran ritmo narrativo, casi sin pausa.

4 « 1. L'importance accordée dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestations les plus absolus et extrêmes. [...] 2. La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif. [...] 3. La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie. [...] 4. Un quatrième trait concerne ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur », Schaeffer, JM., « La catégorie du romanesque », en Declercq, G. et Murat, M. [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 291-302.

5 FORTIER, F. y MERCIER, A., « La captatio illusionis du roman contemporain », *Le romanesque dans les fictions contemporaines*, 8, *Temps zéro – Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires*, Juillet 2014, <https://tempszero.contemporain.info/document1170> (fecha de consulta: 01-12-2022).

1. 3. TIPOLOGÍAS ACTANTES, FÍSICAS Y MORALES

Los autores nos presentan una galería de personajes superheroicos y reales que se caracterizan por una serie de rasgos antagónicos basados en estereotipos que caracterizan a ambos bandos en una memoria colectiva particular, es decir, la de los vencidos, de los republicanos. Como veremos más adelante, el universo superheroico permite enfocar el relato en una serie de valores atribuidos a ambos lados de la contienda: el bien contra el mal. Sin embargo, la presencia de héroes y villanos en el imaginario del cómic permite evitar un maniqueísmo demasiado evidente.

1. 4. IMPORTANCIA DE LOS AFECTOS, DE LAS PASIONES, DE LOS SENTIMIENTOS

En este caso, los globos de texto se disponen como el lugar idóneo para expresar unas convicciones, unos sentimientos, que van a caracterizar a ambos bandos. Así, el héroe republicano Saeta dice en la página treinta y dos: «De todas partes del mundo vienen luchadores por la libertad para combatir juntos como hermanos. Recuerda, correr es de cobardes. ¡No pasarán!», mientras que el héroe nacionalista, Alcázar, afirma en la página cincuenta: «Te dejaré vivir negrito para que, cada vez que mate a un rojo, sepas que no fuiste lo bastante bueno como para detenerme». Dos ideales, dos visiones del mundo, que se enfrentan y que vienen a sintetizar cierta visión de la contienda. Una visión un tanto maniquea entre los que entraron en guerra para eliminar al otro y los que no tuvieron otra opción que combatir para defender la República y la libertad.

Nos encontramos por lo tanto en presencia de un cómic histórico que asume sus trucos, su ficcionalización con sus propios códigos, lo que recuerda la función poética⁶ utilizada en el cine. En este cómic predomina, por una parte, el alcance simbólico y, por otra parte, la noción de placer que puede procurar su lectura en la que la ficcionalización razonada permite una identificación más fuerte y, así, una aceptación del pacto de lectura. De esta forma nos acercamos a lo que fue la Historia, a lo que pasó realmente, pero con otra focalización, un foco superheroico que recuerda el universo Marvel y el de los X-Men.

6 La función poética «*determina otro horizonte de espera para el público, el de una ficcionalización que tiene sus códigos propios*», Berthier, N., «*Viva zapata!* (Elia Kazan, 1952): el Caudillo del Sur visto por Hollywood», en Berthier, N.; Gautreau, M., *La revolución mexicana en imágenes –Archivos de la Filmoteca 68*, Valencia, Institut Valencià de l’Audiovisual i Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, octubre 2011, p. 196

2. LA MODERNIZACIÓN DE LA TRASMISIÓN MEMORIAL MEDIANTE EL USO DEL UNIVERSO SUPERHERÓICO

No es necesario recordar que todas las civilizaciones recurren a los héroes para construir su identidad. Pueden ser figuras religiosas o mitológicas, pero en todos los casos forman parte de un imaginario colectivo. La literatura, la pintura, el grabado y la canción de gesta narran sus nombres y sus hazañas. Al principio, la literatura y las artes dan a ver el universo del heroísmo. En el siglo XX y en la actualidad, la historieta se impone como un nuevo vivero de figuras ejemplares, tal y como define Thierry Groensteen:

Todo pasó, en definitiva, como si una de las funciones mayores del arte: hablar a los hombres de ellos mismos, expresar su modo de vida, sus sueños, su condición y su destino, al ser abandonados por las artes plásticas tradicionales, se había encontrado asumida en el mismo momento por las nuevas formas narrativas.⁷

Los siglos XX y XXI han elegido un nuevo panteón que proviene del universo de los superhéroes para problematizar y comprender la realidad estableciendo una filiación transmediática entre diversas tradiciones, tal y como explica Romain Brethes: «Hércules, Odín o Gilgamesh solo serían superhéroes antes de la hora, y son la función y el estatuto de los superhéroes en nuestros sistemas de pensamiento que permitirían entender cuál fue el papel de esos héroes en sus propias civilizaciones».⁸ Como recuerda Jean-Marc Lainé: «Nacidos entre la Crisis de 1929 y la Segunda Guerra mundial nos hablan de la sociedad desde hace décadas. Han ilustrado la Guerra Fría, el Macartismo, el Vietnam, la crisis de confianza hacia los poderes políticos, el miedo a la energía nuclear o los grandes ideales económicos».⁹ Por lo tanto, no resulta extraño que encontremos un cómic de superhéroes sobre la Guerra

7 «Tout s'est passé, en somme, comme si l'une des fonctions majeures de l'art : parler aux hommes d'eux-mêmes, exprimer leur mode de vie, leurs rêves, leur condition et leur destin, se trouvant délaissée par les arts plastiques traditionnels, s'était trouvée réendossée au même moment par les nouvelles formes narratives». GROENSTEEN, T., «Fictions sans frontières», Gaudreault, A. y Groensteen, T., *La transécriture pour une théorie de l'adaptation – Littérature, Cinéma, Bande Dessinée, Théâtre, Clip*, Colloque de Cerisy, Éditions Nota Bene, 1998, p. 15

8 «Héraclès, Odin ou Gilgamesh ne seraient en fait que des superhéros avant l'heure, et ce sont la fonction et le statut des superhéros dans nos systèmes de pensée qui permettraient de comprendre quel fut le rôle de ces héros dans leurs propres civilisations», BRETHES, R., «Les héros avant les superhéros». *Arts Magazine Hors Série N° 3 – Superhéros sont-ils des hommes comme les autres?*, Juillet 2014, p. 8.

9 «Nés entre la Crise de 1929 et la Seconde Guerre mondiale, ils nous parlent de la société depuis des décennies. Ils ont illustré la Guerre Froide, le Maccarthysme, le Viêt-Nam, la crise de confiance envers les pouvoirs politiques, la peur du nucléaire, les grands idéaux économiques », LAINE, J. M., *La puissance des masques – Super Héros !*, Les Moutons électriques éditeur, 2011, p. 9.

civil española. Este universo basado en una confrontación entre dos sistemas de valores, dos concepciones del mundo, ofrece un escenario perfecto para que se represente la contienda que impactó por mucho tiempo, y que sigue impactando hoy, a la historia y la memoria de todo un país.

En el caso de 1936, *la batalla de Madrid*, pocos son los personajes reales. Nos encontramos con el general Miaja, Buenaventura Durruti, el general Mola, el general Franco y el general Ben Mizzian, único ser real dotado de superpoderes. Es evidente que sus presencias contribuyen a la escritura visual de la historia y a consolidar la dimensión verídica de la misma, pero nos interesa centrarnos en la especificidad de este cómic, es decir, en los superhéroes. La galería de personajes es importante y sólo vamos a presentar a los que nos parecen más significativos en la construcción memorial que se elabora a lo largo del relato. Ante todo, debemos aclarar que los autores no quisieron construir una visión demasiado estereotipada y que conservan la lógica de los cómics Marvel con un reparto entre héroes y villanos. Así, nos encontramos con una galería identificable mediante un elemento central en cualquier cómic, es decir, el traje. Como señala Jean-Marc Lainé; «El traje se vuelve por consiguiente un elemento de identificación, casi una metonimia del superhéroe, que entonces se definiría por algunas piezas de vestimenta».¹⁰ Y en 1936, *la batalla de Madrid*, el traje adquiere aún más importancia ya que remite a unos símbolos o valores que caracterizan a ambos bandos.

Por lo tanto, nos encontramos con un uso del superhéroe que corresponde a una construcción *a posteriori* de su significado. Adquiere un nuevo sentido a la luz de la Historia, que va más allá de su papel de héroe de un cómic: «El superhombre (Superman) o el patriota (Capitán América) se desvía de su papel inicial de héroe de historieta para encontrarse al servicio de un discurso político, ya sea de propaganda o de denuncia».¹¹

Si observamos el lado republicano, el personaje principal, y protagonista central de la historia es Saeta. Se trata de un mutante cuyo poder principal es la velocidad, que decide volver al servicio del Ejército Popular tras el estallido de la Guerra Civil y su compromiso con la República se manifiesta en su lucha contra el fascismo. Aparece como el único capaz de defender

10 « Le costume devient par conséquent un élément de reconnaissance, quasiment une métonymie du super-héros, qui se définirait donc par certaines pièces de vêtements », LAINE, J.-M., *op. cit.*, p. 59.

11 « Le surhomme (Superman) ou le patriote (Captain America) est détourné de son rôle premier de héros de bande dessinée pour être mis au service d'un discours politique, qu'il soit de propagande ou de dénonciation », LAINE, J. M., *op. cit.*, pp. 223-224.

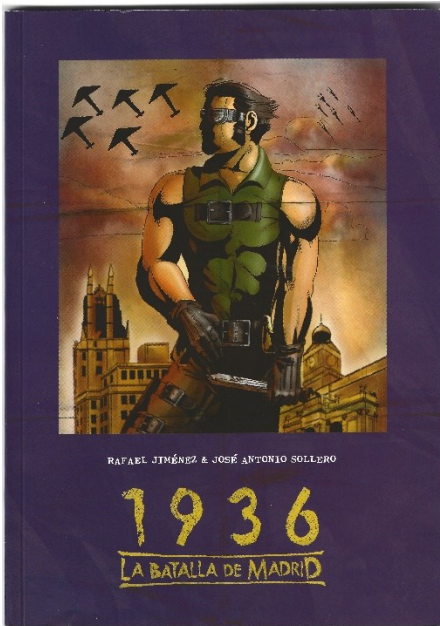


Fig. 1. Saeta, 1936, la batalla de Madrid, portada.



Fig. 2. Lobezno -X-Men Orígenes, 2009.

Madrid tras la huida del Gobierno de la República hacia Valencia. El físico del personaje recuerda claramente al Lobezno (Wolverine) de los X-Men, metahumano invencible.

Sin embargo, no recuerda a la identidad superheroica de Lobezno, sino más bien a su identidad civil, Logan. Nos encontramos con un parecido evidente y esta elección permite insistir en los valores que encarna el héroe Marvel: la defensa de los indefensos, así como de la democracia y mantiene una cierta oposición a las órdenes si las considera como erróneas. Por otra parte, podemos ver una clara influencia de las películas Marvel y es posible percibir rasgos propios del actor Hugh Jackman, que encarnó y llegó a personificar en el imaginario colectivo a uno de los héroes más emblemáticos del universo Marvel.

Además del líder Saeta, que encarna al soldado republicano español, es interesante ver cómo los autores rinden homenaje a las Brigadas Internacionales y, en este caso, el traje cobra más sentido. En efecto, el traje funciona como una metonimia de los países de origen de esos voluntarios que apoyaron a la República y la identificación pasa por sus nombres y vestimenta.



Fig. 3. Las Brigadas Internacionales. 1936, la Batalla de Madrid, p. 47.



Si observamos los efectivos de las Brigadas Internacionales en 1938, Francia es la primera fuerza con 8962 soldados,¹² no resulta por lo tanto sorprendente encontrar a dos representantes franceses. El primero, Centella, cuyo nombre recuerda su poder, lleva el uniforme francés del soldado de infantería al que se añadió el casco Adrien. El segundo es Fantomex cuyo nombre comparte con un héroe Marvel que se inspira en Diabolik, un cómic italiano de 1962 creado por Angela y Luciana Giussani, y en Fantomas, criminal francés creado por Pierre Souvestre y Marcel Allain. Su vestimenta también recuerda a otro gran personaje francés, Arsène Lupin, héroe de las novelas de Maurice Leblanc. Como su *alter ego* estadounidense lleva un casco que impide las intrusiones telepáticas, siempre lleva una pistola que ejemplifica su papel de francotirador y especialista en combate cuerpo a cuerpo.

Fig. 4. Uniforme del soldado de infantería francés. Primera guerra mundial, disponible en: https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA_fiche-uniformes-14-18-primaire.pdf

¹² Disponible en: <https://www.brigadasinternacionales.org/las-bbii/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

Otros dos personajes aparecen ilustrando la importancia de los Brigadistas en la contienda. Sus nombres recuerdan el importante apoyo de la Unión Soviética a las fuerzas republicanas. Molotov lleva en su traje la hoz y el martillo, símbolo de la Revolución Rusa y de la Unión Soviética. El martillo se asocia con el trabajo industrial, mientras que la hoz hace referencia a la labor rural, dos categorías que sitúan al trabajador en el centro del proyecto político. También simboliza al ejército rojo y al internacionalismo ideado por Karl Marx mediante la presencia de la estrella de cinco puntas que se ve en el hombro de Molotov. Remiten a los valores de la República, ya que evocan el radicalismo y la clase obrera, pilares del ideario republicano. La presencia del uniforme verde y de la máscara de gas es una clara referencia al uniforme del ejército rojo durante la Segunda Guerra Mundial. En cuanto al nombre, Molotov, remite al ministro soviético Viacheslav Mólotov durante la Segunda Guerra Mundial. Irónicamente, fue utilizado primero durante la Guerra civil española por los franquistas en contra de los tanques soviéticos cerca de Toledo. Luego se convertiría en un arma utilizada por el ejército rojo durante la Segunda Guerra Mundial. El personaje femenino, Siberia, también es un guiño al apoyo soviético en referencia al nombre de la inmensa región rusa situada en Asia. Se puede ver otra vez la estrella de cinco puntas roja en el gorro de Siberia y su traje recuerda la vestimenta tradicional de las mujeres siberianas con las mangas blancas. La presencia de Siberia y Molotov se hacen eco de la «Operación X» llevada a cabo por la Unión Soviética para ayudar a la República:

se enviaron a España regularmente cargamentos de ayuda militar, los miembros de la tripulación y pilotos de tanques soviéticos que participaban del lado de la República eran más de un millar y cerca de 600 los consejeros, y las Brigadas Internacionales se organizaron para luchar con el ejército popular.¹³

Tras haber evocado a unos personajes que componen las Brigadas Internacionales, nos centraremos en los villanos franquistas. De la misma forma, no presentaremos a todos los superhéroes nacionales sino solamente a los que mejor ilustran el franquismo y su ideología. El líder del bando comandado por Franco es Alcázar, experto luchador en el cuerpo a cuerpo. Su nombre proviene de la defensa del Alcázar de Toledo en la que participó, convirtiéndose así en el símbolo de los sublevados. Aunque su vestimenta pueda recordar a Superman, el traje azul hace referencia a la camisa azul de la Falange y más tarde a la División Azul, voluntarios españoles que lucharon contra los Soviéticos durante la Segunda Guerra Mundial.

¹³ KOWALSKY, D., “La Unión Soviética y las Brigadas Internacionales”, *Ayer* 56/2004, p. 99.



Fig. 5. Alcázar, 1936, la batalla de Madrid, p. 19.



Fig. 6. Alcázar, 1936, la batalla de Madrid, p. 47.

Su capa no es una capa cualquiera, sino que se constituye como la bandera española roja y amarilla en oposición a la de la Segunda República. En una viñeta se ve a Alcázar haciendo el saludo fascista y se puede observar en el segundo plano una cruz. Ambos elementos hacen referencia a los pilares franquistas: la Iglesia y la Falange. Su personaje funciona como una personificación de la España franquista: fuerte, grande y libre, es decir libre del comunismo y de los rojos.

Otros dos personajes contienen una dimensión mística que sólo puede recordar la importancia del catolicismo en el ideario franquista. El primero es Cruzado, gran Maestro de la Orden de Santiago formado en el Monasterio de Uclés, un mago poderoso que se une al bando franquista tras el saqueo del Monasterio de Uclés por las fuerzas republicanas. La referencia al monasterio de Uclés está cargada de sentidos ya que el monasterio fue primero convertido en hospital por los Republicanos y, tras la Guerra Civil, en cárcel por los franquistas. Además, su nombre es una clara referencia a la ideología franquista y a su voluntad de purificación de España, simbología utilizada por el propio Franco en su discurso de la Victoria de 1939: «destaca la energía que nuestro pueblo ha revelado en la cruzada y su voluntad de bien patrio, lo que nos permite mirar serenamente el porvenir. [...] La guerra fue el único camino de redención que a España se le ofrecía».¹⁴

14 MINARDI, A., "El franquismo a la luz de sus metáforas", *Cultura, lenguaje y representación*, vol. IX/2011, *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, p. 121.



Fig. 7. Cruzado, 1936, la batalla de Madrid, p. 25.

La vestimenta de Cruzado lleva el símbolo de la Orden de Santiago, a saber, la cruz roja que simula una espada con forma de flor de lis y remite también a la Reconquista (en la que la orden participó de forma muy relevante). La Reconquista es otro capítulo de la historia española a la que alude frecuentemente Franco para construir la idea de la España una y católica. Como recuerda Javier Peña, catedrático de historia medieval de la Universidad de Burgos, Franco «en algún discurso que dio en Burgos habló de su Cruzada y de su Reconquista, haciendo creer que esta no acabó con los Reyes Católicos, sino que fue él quien la completó».¹⁵ Cruzado asume entonces este papel de síntesis ideológica de lo que fue el franquismo. Por fin, el último personaje que nos interesa presentar es Guantelete.



Fig. 8. Guantelete, 1936, la batalla de Madrid, p. 25.

15 PÉREZ BARREDO, R., "La Reconquista es un mito", *Diario de Burgos*, 2 de noviembre de 2013, <https://www.diariodeburgos.es/noticia/ZD86B418D-DD64-5400-8FBA1220E9A23524/20131102/reconquista/es/mito> (fecha de consulta: 01-12-2022).

Guantelete, cuyo verdadero nombre es Rosario de Acuña, es una novicia del Convento de las Carmelitas de Ronda. Tras el saqueo del convento, Rosario escondió la reliquia, la mano incorrupta de Santa Teresa, pero un miliciano le cortó la mano para que nunca pudiera hacer el signo de la cruz. Entonces se puso la mano de Santa Teresa y obtuvo el poder de obrar milagros y curar cualquier herida. En la historieta, le devuelve la vida a Cruzado, que fue mortalmente herido por Saeta. Aquí, los autores juegan con la historia ya que, durante la Guerra Civil, la reliquia fue conservada por los Republicanos hasta que la recuperaron los sublevados en 1937. La presencia de esta reliquia en la historieta no es un mero detalle, sino que cobra una significación suplementaria al formar parte de la historia personal de Franco. En efecto, el dictador tenía particular devoción hacia las reliquias y, como escribió el diario ABC en 1975: «solía llevarla consigo en sus viajes y la guardaba en un lugar destacado de su residencia sobre un pequeño altar, de donde era trasladada a veces a su propio dormitorio». ¹⁶ Franco se quedó con la reliquia hasta su muerte en 1975 y la consideraba como su amuleto de la suerte. Los personajes de Cruzado y Guantelete personifican de esta forma el relato nacionalcatólico en el que Franco edificó su dictadura.

3. INTERICONICIDAD Y ESCRITURA VISUAL DE LA HISTORIA

Todos los personajes, héroes y villanos, insisten en el efecto de realidad, ya que ilustran la base histórica en la que los autores construyen su relato mezclando ficción y realidad. La presencia de los superhéroes permite alegorizar los hechos reales y modernizar así el relato histórico. Por lo tanto, lo novelesco yace en estos personajes inventados que se mueven en un trasfondo histórico.

Esta modernización del relato tiene que ver con lo que Adrien GenouDET llama la «visualidad de la historia» es decir que «el dibujante inicia todo un proceso de apropiaciones y de restituciones de su propia cultura visual que viene a sembrar y difundir cierta *visualidad* de la historia». ¹⁷ Así, los autores dan a ver lo que es el pasado: una compleja composición visual basada en una serie de apropiaciones. Los autores sitúan su relato en una época pasada y movilizan un imaginario constitutivo de la Historia. Como último ejemplo, podemos citar la primera página del cómic.

16 P. VILLATORO, M., «La rara obsesión de Franco por la mano amputada del cadáver de Santa Teresa: “Dormía con ella”», ABC, https://www.abc.es/archivo/abci-tesoros-guerra-civil-rara-obsesion-franco-mano-amputada-cadaver-santa-teresa-202104160032_noticia.html (fecha de consulta: 01-12-2022).

17 «Le dessinateur engage tout un processus d'appropriations et de restitutions de sa propre culture visuelle qui vient infuser et diffuser une certaine *visuallité* de l'histoire», GENOUDET, A., *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Editions Le Manuscrit Graphein, 2015, p. 62.



Fig. 9. ¡No pasarán!, Madrid (1936).



Fig. 10. No pasarán. 1936, la batalla de Madrid, p. 7.

La fidelidad a la fuente iconográfica, aunque modificada por el tratamiento gráfico, subraya el «efecto de historia» y la reconstrucción de un pasado. Pierre Fresnault-Deruelle define así el «efecto de historia»: «engastar aquí y allá, en función del guión, hechos certificados o imágenes oficiales, arreglárselas para que la ficción se junte de vez en cuando con los hechos históricos, luego volver a meterse en la indemostrable trama oscura de destinos individuales».¹⁸

Los autores nos sitúan en el *hic et nunc* del acontecimiento y añaden una dimensión fantástica con la presencia de las dos hadas que alzan la pancarta de tela con el famoso lema de la Pasionaria, que simbolizó la resistencia madrileña y republicana. No vemos la pancarta ya alzada, sino que están levantándola como si estuviéramos entre los madrileños presentes en la calle. Se superponen así dos niveles de realidad al reconstruirse una época,

18 « Enchâsser çà et là, au gré du scénario, des faits attestés ou des images officielles, à s'arranger en sorte que la fiction rejoigne sporadiquement les faits historiques, puis à replonger dans l'invérifiable trama obscure des destins individuels », FRESNAULT-DERUELLE, P., « L'effet d'histoire », *Histoire et bande dessinée. Actes du deuxième colloque international Éducation et bande dessinée*, La Roque d'Anthéron, 16 et 17 janvier 1979, La Roque d'Anthéron, Objectif Promodurance, 1979, p. 103.

un pasado, con objetos, vestimentas, referencias que evidencian cierta veracidad del relato. Permiten al lector vivir de nuevo una realidad desaparecida haciendo visibles las huellas del pasado sin buscar la exactitud. Los autores juegan con nuestra memoria visual colectiva de la historia, es decir con la visualidad compartida de la historia, lo que representa la dimensión cultural del pasado.

Para concluir, hemos visto que lo novelesco permite edificar un relato en el que se encuentran memoria e historia. Los autores se inspiran en el universo superheróico para modernizar el relato de un acontecimiento que forma parte de una memoria colectiva y rinden homenaje de esta manera a las mujeres y a los hombres que lucharon por la libertad y la defensa de la República. El uso de los superhéroes permite a los autores escapar de una visión demasiado estereotipada, maniquea, aunque podamos sentir cierta adhesión a los valores republicanos, ya que los superhéroes no pueden existir sin sus dobles, los villanos. Asimismo, la galería de personajes icónicos ofrece la posibilidad de dar visibilidad al ideario franquista, a los pilares constitutivos de su ideología, y, por otro lado, mostrar el compromiso de los españoles y de los Brigadistas Internacionales en su lucha contra el fascismo. Finalmente, como escribe Alexandre Prstojevič, «la verdadera frontera se sitúa, a mi parecer, del lado de la responsabilidad ética o moral del que cuenta»,¹⁹ y aparece evidente que los autores respetan la memoria de los vencidos, de los olvidados de la historia oficial. La mezcla de ficción y de realidad, mediante el relato superheróico, permite una nueva difusión de esta memoria, poniéndola al alcance de un nuevo público nutrido por el Universo Marvel.

19 « La véritable frontière se situe, il me semble, du côté de la responsabilité éthique ou morale de celui qui raconte », PRSTOJEVIČ, A., « Pourquoi la fiction? Entretien avec Jean-Marie Schaeffer », *Vox-poetica*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html> (fecha de consulta: 01-12-2022).

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

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

Isabelle Touton¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. INTRODUCCIÓN.

HUELLAS GRÁFICAS Y POSMEMORIA DEL EXILIO REPUBLICANO Y REVOLUCIONARIO

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

2 Aurel no tiene vínculo filiativo con refugiados españoles.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

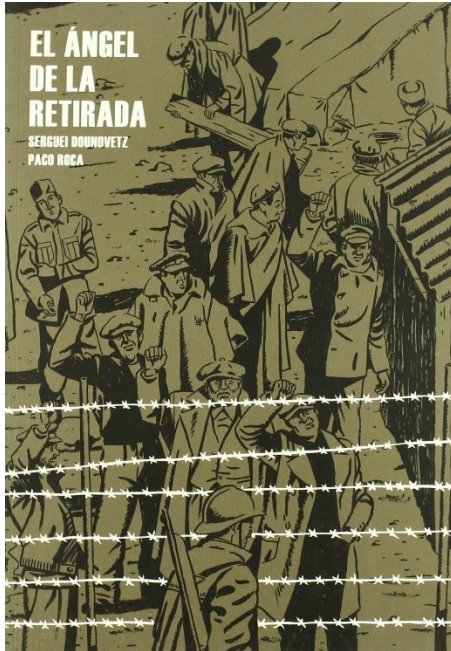


Fig. 1. Portada de *El Ángel de la Retirada*.

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 *Ibidem*.

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

28 *Ibidem*, pp. 36-37.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 TRENZADO 1. ESTRUCTURA NARRATIVA Y METÁFORA CROMÁTICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 *Ibidem*, p. 11.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

4. CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Jiménez, J., *op. cit.*

Mnemósine sangrienta: memoria reciente de la violencia mexicana en tres novelas gráficas: *El viejo y el narco*, de Vílbor y Vento; *La Lucha*, de Jon Sack; *Matar al candidato*, de Haghenbeck y Bef

Bloody Mnemosine. Recent memory of Mexican violence in three graphic novels: *El Viejo y el narco*, by Vílbor y Vento; *La Lucha*, by Jon Sack; *Matar al candidato* (by Haghenbeck and Bef)

Ricardo Viguera

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
rviguera@uacj.mx

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8292-8950>

Resumen: En la presente comunicación abordaremos la memoria reciente de la violencia en México y nos centraremos en tres variantes: la violencia contra defensores de derechos humanos, la indefensión de los ciudadanos ante los cárteles del crimen organizado y el magnicidio o asesinato de políticos y representantes del orden institucional. Lo haremos a través de tres novelas gráficas recientemente publicadas que podemos considerar representativas del cómic independiente norteamericano, de la moderna novela gráfica mexicana y del talento español que produce obras para el mercado francobelga. En todas ellas la memoria de la violencia se convierte no sólo en testimonio necesario de las condiciones dramáticas que vive México, sino en denuncia del caos que parece haberse apoderado del país.

Palabras clave: Violencia. México. Novela gráfica. Periodismo. Memoria. Novela negra.

Abstract: In this paper we will address the recent memory of violence in Mexico and we will focus on three variants: violence against human rights defenders, the defenselessness of citizens against organized crime cartels and the assassination of politicians and representatives of the institutional order. We will do it through three recently published graphic novels that we can consider representative of the North American independent comic, the modern Mexican graphic novel and the Spanish talent which produces works for the Franco-Belgian market. In all of them, the memory of violence

becomes not only a necessary testimony of the dramatic conditions that Mexico is experiencing, but also a denunciation of the chaos that seems to have taken over the country.

Key words: Violence. México. Graphic Novel. Journalism. Memory. Hard Boiled Novel.

Referencia: Viguera Fernández, R., «Mnemósine sangrienta: memoria reciente de la violencia mexicana en tres novelas gráficas: *El viejo y el narco*, de Vílbor y Vento; *La Lucha*, de Jon Sack; *Matar al candidato* (de Haghenbeck y Bef).», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic, segunda época*, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Si acercas una vela al espejo invocas a lo que vive ahí detrás.
Orfa Alarcón, *Loba*. Alfaguara México, 2019, p. 240.

La violencia sin freno se ha apoderado de la vida cotidiana en México y afecta a sus instituciones a tal punto que pone contra las cuerdas la operatividad democrática del país. A pesar de su retórica oficialista, el actual presidente de México, no sólo no ha conseguido detener la violencia sin límites en las calles, sino que su plan de choque para frenarla (el famoso «Abrazos, no balazos», consistente en no hacer absolutamente nada para frenar la violencia)¹ ha ensoberbecido a los cárteles de la droga que controlan *de facto* muchas zonas del país. Abandonadas a su destino, las fuerzas policiacas han acabado por convertirse en organizaciones criminales u órganos ejecutores de la delincuencia.² Tan sólo la tímida creación de una

1 En septiembre, Rosa Icela Rodríguez, secretaria de Seguridad y Protección Ciudadana, declaró que la estrategia presidencial de «abrazos, no balazos» no significa «que en el gobierno federal estemos “cruzados de brazos” frente a la delincuencia organizada, la violencia y la inseguridad». Sin embargo, la percepción ciudadana es otra. Vid. RODRÍGUEZ, L. C. y GAMBOA, V., «Estrategia de “abrazos, no balazos” no significa que estemos de brazos cruzados, dice secretaria de Seguridad», *El Universal*, 29/09/2021, <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/rosa-icela-rodriguez-estrategia-de-abrazos-no-balazos-no-significa-que-estemos-de-brazos> (fecha de consulta: 01-12-2022).

2 La calamitosa situación de las Policías en México es otro de los males endémicos del país. Si bien existían en 2017 más de medio millón de policías (544,000, uno cada 220 ciudadanos), éstos están poco o mal preparados: entre los policías municipales, 0.6% son analfabetos, 3% carece de educación básica frente a un 11.9 que sí cuenta con ella, 52% tiene educación media y el 32% tiene estudios superiores. Las condiciones de trabajo son lamentables, en muchos casos no cuentan con estabilidad laboral, salario digno o prestaciones adecuadas a la labor que realizan. Vid. PETT, P., «Policía en México, 75 años de su implementación», García Ramírez, S. e Islas de González Mariscal, O. (coords.), *Evolución del sistema penal en México. Tres cuartos de siglo*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 161-177, espec. pp. 176-177, <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/4770-evolucion-del-sistema-penal-en-mexico-tres-cuartos-de-siglo-coleccion-nuevo-sistema> (fecha de consulta: 01-12-2022).

Guardia Nacional dependiente del ejército, nada cualificada para trabajos de prevención ni de investigación criminal, parece sentar las bases de un futuro narco-estado mexicano dominado por un ejército al servicio del narcotráfico y donde una onerosa clase política administrará los escuálidos ingresos de una cada vez más depauperada clase media, que es la única que contribuye con impuestos al desarrollo de lo público, ante la economía informal del “pueblo bueno” y la evasión de impuestos de los grandes capitales.

Esta aparente distopía puede no llegar a ocurrir, y es sin duda lo que deseamos, pero no es menos cierto que los escenarios futuribles no resultan halagüeños. Desde hace muchos años, tanto la literatura como las artes se encargan en México de consignar la ya endémica turbulenta realidad del país: filmes como *Heli* (Amat Escalante, 2013), *El infierno* (Luis Estrada, 2010) o novelistas como Elmer Mendoza o Eduardo Antonio Parra son creadores inspirados por Mnemósine, la madre de las musas.

Ya los antiguos griegos, en su ingenuidad no tan ingenua, hicieron a Mnemósine, la Memoria, madre de las musas desde su primer cronista: Hesíodo.³ Hija de Urano y Gea, dioses primordiales, es una titánide que engendró con su sobrino Zeus nueve hijas fruto de nueve noches de pasión: las nueve musas. Homero sólo menciona una musa innominada, pero enseñada Hesíodo proporciona sus nombres y la tradición clásica adjudicó una especialidad a cada una de las nueve: Calíope, poesía épica; Clío, la Historia; Polimnia, la pantomima; Euterpe, la flauta; Terpsícore, poesía ligera y danza; Erato, lírica coral; Melpómene, la tragedia; Talía, la comedia; Urania, la astronomía. De la misma manera que en tiempos primigenios era solo una, no es menos cierto que al llamado de una acuden todas juntas como mosqueteras, por lo que todas son protectoras de todas las artes. En nuestros tiempos, el cine podría quedar bajo la atenta mirada de todas menos Urania, el cómic bien podría quedar bajo la égida de Clío y aquellas que dominan las artes narrativas.

Para los antiguos griegos quedaba claro que sin la memoria no puede haber creación artística, ya que la creación se nutre de elementos preexistentes para producir obra nueva. Al contrario que la tecnología y las ciencias que evolucionan por sustitución, las artes evolucionan por acumulación. Y para que esa acumulación exista es necesaria una memoria tanto histórica como artística, que crece tras un fenómeno de apropiación y remodelación.

3 HESÍODO, *Teogonía* 35 y ss.; 915.

La violencia endémica en México es una Mnemósine sangrienta que ha lanzado a sus hijas a un campo de batalla inextinguible. Y si antes mencionaba cineastas y novelistas, podríamos extender el círculo a poetas, pintores, fotógrafos, teatristas, músicos y bailarines. Hoy la musa de México es hija de la violencia. También el cómic producido tanto en México como en el extranjero se ha convertido en narrador de esta violencia en todas sus manifestaciones, aunque nos centraremos en tres novelas gráficas, para comentar y subrayar tres lacras sociales: la violencia contra defensores de derechos humanos, la indefensión de los ciudadanos ante los cárteles del crimen organizado y el magnicidio o asesinato de políticos y representantes del orden institucional.

La primera obra es *La lucha*. Escrita y dibujada por Jon Sack, *La Lucha* nos cuenta la heroica empresa de Lucha Castro por la defensa de los derechos humanos en el estado norteño de Chihuahua, donde existe «una epidemia de violación de derechos humanos» (Lucha Castro, p. 21), pero también la trágica historia de otros *derechohumanistas* asesinados. De Jon Sack sabemos que vive entre Estados Unidos e Inglaterra y que ha centrado su interés en temas sociales sobre Irak, la franja fronteriza de Gaza o los refugiados sirios en Turquía. En 2006 concluyó una maestría en Arte en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres. En cuanto al editor, Adam Shapiro, es director de Comunicación y Visibilidad en la organización irlandesa Front Line Defenders, coeditora del libro. Como confiesan los propios autores (p. 9), la inspiración para este volumen vino de su estancia en las ciudades de Chihuahua y Juárez (segunda ciudad más poblada del estado) en 2012, cuando empezaban a quedar atrás los años de la furia (2008-2011) desatada por el presidente Felipe Calderón contra los cárteles armados, más conocida como Guerra contra el Narcotráfico, la cual dejó un pasmoso saldo de 350.000 asesinatos y 70.000 desaparecidos.⁴ En aquel periplo, Sack y Shapiro conocieron a Lucha Castro, importante abogada y *derechohumanista* que mantiene el independiente Centro de Derechos Humanos de las Mujeres en Chihuahua capital.⁵ Castro y Gabino Gómez son coordinadores regionales de El Barzón, organización que defiende el medio ambiente y el derecho a la

4 Esta guerra ficticia dejó un saldo, entre enero de 2006 y mayo de 2021, de 350.000 asesinatos y 70.000 personas desaparecidas según cifras oficiales. Vid. PARDO VEIRAS, J. L. y ARREDONDO, I., «Una guerra inventada y 350.000 muertos en México», en *The Washington Post*, 14 de junio de 2021, <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/06/14/mexico-guerra-narcotrafico-calderon-homicidios-desaparecidos/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

5 La página web es Página de Lucha Centro: <https://cedehm.org.mx/es/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

vivienda, y que cuenta con dos activistas asesinados en 2012 y 2015 (p. 40). Quiero subrayar que la organización de Castro lucha en particular por los derechos humanos de las mujeres, ya que son las más expuestas a la violencia desde hace décadas en Chihuahua, una violencia misógina que se agudizó con el auge de narcotráfico pero que, en realidad, abarca todos los estratos sociales y profesionales de la sociedad mexicana. También es el estado donde más amenazas y asesinatos ha habido contra activistas (p. 42).

Sack y Shapiro nos presentan a Lucha en su organización, alegre, tesonera y productiva en el trabajo, con un realismo documental claramente inspirado en Joe Sacco (hasta el nombre de Jon Sack parece inspirarse en Joe Sacco), tanto en la parte gráfica como en la ideológica: «El trabajo del periodista es ir, ver lo que ocurre y tomar decisiones al respecto (...). Darle voz a los que no tienen voz»;⁶ pero también con ecos de Beto Hernández o Daniel Clowes. Durante una visita a Praderas de Irak, típica barriada de suburbio en las afueras de Chihuahua, Shapiro comenta: «¡Parece un campo de refugiados!»⁷ y pregunta a Gabino: ¿Se parece esta zona a Irak?, y este responde: «Bueno, también estamos en guerra». En *La lucha* Sack y Shapiro nos hablan no sólo de la vida de Lucha Castro, abogada de Marisela Escobedo,⁸ que fue asesinada frente al Palacio de Gobierno en Chihuahua por exigir justicia por el crimen de su hija Rubí a manos de su novio, protegido por el cártel de los Zetas, sino también de otros hombres y mujeres: Alma Gómez, superviviente de la guerra sucia del Estado contra la izquierda y luchadora contra los feminicidios; Norma Ledesma, fundadora de «Justicia para Nuestras Hijas» tras la desaparición y asesinato de su hija Paloma, de quince años; Josefina y Saúl Reyes Salazar, quienes operaban pequeñas panaderías en el poblado de Guadalupe, a 48 kilómetros de Ciudad Juárez, y se enfrentaron con el gobierno de Calderón para frenar un vertedero de desechos nucleares, con la consecuencia de empezar a ser desaparecidos, torturados por el ejército y hasta asesinados. El material adicional del libro es muy importante, pues contiene abundante información complementaria: en el Prólogo, June Fernández reconoce la valentía de los periodistas mexicanos y cita el caso de Lydia Cacho, secuestrada y violada por sus denuncias de tráfico

6 SACCO, J., «Ser realista en tu arte es un acto político, porque el mundo real es duro», en *Ojo Público*, 23-X-2016, <https://ojo-publico.com/316/ser-realista-en-tu-arte-es-un-acto-politico-porque-el-mundo-real-es-duro> (fecha de consulta: 01-12-2022).

7 Las viviendas de protección social las llamaba conejeras Edmond Bauddoin en *Viva la vida*, que durante un mes y medio glosaron la vida en Ciudad Juárez a finales del verano de 2010.

8 El documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, dirigido por Carlos Pérez Osorio, disponible en Netflix, ganó en 2021 el Ariel al Mejor Documental.

de mujeres (p. 12). Es taxativa al respecto de Felipe Calderón: se inventó la guerra contra el narco para exterminar las voces disidentes, y su sucesor, Peña Nieto, sacó punta al lápiz de la violencia y del feminicidio (p. 13). En su Prólogo, la periodista mexicana Lydia Cacho realiza una emotiva evocación al recordar cuando leía de niña cómics de Wonder Woman o Biónica,⁹ y su desconcierto al comprobar que ellas, mujeres superpoderosas, hacían el trabajo de la policía, pero no defendían a las mujeres maltratadas ni a las niñas abusadas (p. 15); para la valiente Lydia Cacho, Lucha sí es esa heroína, una verdadera Wonder Woman desprovista de lazo y de herencia griega de ícor, que no bebe néctar ni come ambrosía, pues sus superpoderes son otros: «Tiene una mirada de rayos X capaz de comprender lo incomprensible, una inteligencia emocional de tal calibre que le permite ser compasiva sin perder el foco de atención en la defensa de los crímenes más terribles, no hace la guerra sino que trabaja por la paz y la justicia (...). Lucha encarna lo mejor de este país (p. 17)». La novela gráfica de Sack es un buen trabajo de investigación en la línea del cómic periodístico y en la línea gráfica de Joe Sacco (con ribetes de Beto Hernández), donde sensibiliza al lector occidental acerca del drama de los derechos humanos en el estado pegado a Texas y Nuevo México, sin dejar nunca de subrayar no sólo la culpabilidad de diversos gobiernos mexicanos, sino también la hipocresía de la administración norteamericana en su reparto de favores y asilos políticos. Publicado en Estados Unidos, México y España, *La lucha* es una obra poco conocida donde la narrativa gráfica, en un estilo de origen *underground* o *indie*, está al servicio de la denuncia de una guerra posmoderna, como afirma Alma (p. 54): «Estamos en medio de una “guerra”, que es una guerra pero a la vez no. No sabemos dónde están las zonas de guerra o quién es el enemigo. Así que, en general, existe un sentimiento de inseguridad y miedo que ha transformado la vida cotidiana de las mujeres y los hombres en Chihuahua».

En *La Lucha* quedan sobre todo incólumes el coraje y la dignidad, el arrojo de estos luchadores de los derechos humanos que casi siempre exponen sus vidas por tener una fe más grande de la que pueden depositar en la justicia de los hombres. Como afirma Norma: «No hay manera de restituirle la vida a una persona, ni la vida puede regresar a ser antes de que alguien sufriera una violación o fuera maltratada. Así que no hay justicia, pero sí hay verdad» (p. 77).

9 *Biónica* fue el nombre en México de *The Bionic Woman*, cómic de Charlton que ilustraba las aventuras de la protagonista de la serie de televisión del mismo título, emitida entre 1976-1978.

La segunda obra que nos ocupa es *El viejo y el narco*, de Ricardo Vílbor (1979) y Max Vento (1977) artistas de origen valenciano que produjeron este álbum para el mercado francés. El gran tema de esta obra es la indefensión del ciudadano común ante el crimen organizado como máxima autoridad, y su ilustración en este caso corresponde a esta historia basada en hechos reales que los autores conocieron por una columna dominical del novelista español Arturo Pérez-Reverte¹⁰ y que se halla bien documentada en otras fuentes periodísticas.¹¹ Un día se presenta el cártel de los Zetas en el rancho de Alejo y le exigen abandonarlo antes de 24 horas. Como se niega, se prepara para un gran combate que durará todo el día siguiente y durante el cual Alejo pierde la vida, no sin antes llevarse a unos cuantos por delante.

Paralela a esta acción, tenemos la de su hermano Manuel, quien al correr en busca de ayuda vive el atraco de su negocio, detiene a balazos a los asaltantes y, a pesar de ser él la víctima, pasa la noche en el cuartelillo por defenderse con un arma sin licencia. Esta paradoja desangra a México donde, por una parte, las leyes de armas son restrictivas para la población pero, por otra, Estados Unidos tiene una mina de oro en la venta legal de armas a los cárteles mexicanos.¹² En la comisaría Manuel intenta comprar al comisario Rodríguez, máxima autoridad en la imaginaria Ciudad Libertad, que sólo cuenta con diez agentes y todos tienen familia (p. 32) y confiesa no atreverse con los Zetas. La línea argumental de Manuel refuerza la historia principal, que es una versión urbana del tema de *Fort Apache* o de *Beau Geste*. Durante el tebeo evocamos la infancia de Alejo y cómo construyó su personalidad tesonera y aguerrida inculcada por una madre orgullosa de origen español que, como muchas familias monoparentales en México, alimentan y crían a los hijos ante la ausencia del padre. También el amor de Carolina, su esposa amada y compañera de vida, su prematura muerte, la relación con su hija y nietas.

10 PÉREZ-REVERTE, A., «La historia de don Alejo Garza»,

<https://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/579/la-historia-de-don-alejo-garza/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

11 Por ejemplo, en OSORNO, D. E., «Alejo Garza, el hombre que se enfrentó a sicarios por su rancho en Tamaulipas», *Milenio*, 27-I-2019, <https://www.milenio.com/policia/alejo-garza-hombre-enfrento-sicarios-rancho-tamaulipas> (fecha de consulta: 01-12-2022).

12 Al menos el 70% de las armas que hay en México proceden de Estados Unidos, *vid.* MANETTO, F., «México exigirá a EE UU que frene el tráfico de armamento: “No me mandes armas ni helicópteros”», *El País*, 5-X-2021, <https://elpais.com/mexico/2021-10-06/mexico-exigira-a-ee-uu-que-frene-el-trafico-de-armamento-no-me-mandes-armas-ni-helicopteros.html> (fecha de consulta: 01-12-2022).

El estilo de dibujo de línea clara atempera en gran medida el dramatismo de la historia, pero también potencia sus valores poéticos y alegóricos para universalizar la historia de don Alejo, hombre que desde pequeño se acostumbró a luchar, y afirma: «No creo en el destino, cada hombre se forja su destino, día a día (p. 36)». Don Alejo es un hombre íntegro cuya palabra es tan valiosa como un contrato (p. 36) y a quien el cabecilla del comando de los Zetas le niega el tiro de gracia por haber sido valiente. He aquí la dignidad del mexicano de a pie, no exenta de fatalismo ante la adversidad de la que ya no hay huida posible. Para un hombre honesto, es muy difícil tener que elegir entre el honor y la muerte o la indignidad y la vida. Del otro lado quedan los de siempre, políticos y gobernantes incompetentes o corruptos, gringos hipócritas y delincuentes amparados por unas leyes que sólo son papel mojado para defender a los millones de justos: «Pinches corruptos. Inútiles. Todo un país sometido por unos sicarios impunes. De rodillas. Atemorizados. Vendidos. Gringos, narcos, asesinos, corruptos, cobardes... Plata. Plomo. El ser humano en toda su extensión. Pero no en mi rancho. (...) Esta es mi casa. Esta es mi guerra. Y este fusil es mi negativa a arrodillarme. Mi chinga tu madre a todos ellos: a los opresores, a los corruptos. A los tiranos del miedo. A los cobardes que crean pobreza e incultura y que viven de ellas. Chíngale... esto es más que un rifle. Es una declaración de principios» (pp. 30-31). Los mismos corruptos y cobardes que, una vez muerto y convertido en héroe e icono de la civilización del espectáculo, como la llama Vargas Llosa, se presentan en su entierro con la misma plañidera y lágrimas de cocodrilo: el comisario de policía, el sacerdote, el alcalde, el diputado, el futuro gobernador... Mientras los autores nos muestran cómo sobre su sepulcro cae la tierra hasta cerrar con un oscuro total de página completa. Aunque Ricardo Vílbor subraya en su epílogo que este álbum no es un homenaje, *El viejo y el narco* es una fábula moral, y no, simplemente, como subraya Vílbor, la historia del fin de la vida de un hombre. Y es como fábula moral que la historia de Alejo ha saltado al cómic como quizá habrá saltado a la literatura, y ya lo ha hecho al cine, donde la película de don Alejo se halla en post-producción. *El viejo y el narco* guarda notables coincidencias simbólicas con *El viejo y al mar*, obra fundamental de Hemingway, que darían para un análisis más prolijo.

Por último, quiero mencionar la notable *Matar al candidato*, de Francisco Hagenbeck, recientemente fallecido, y Bernardo Fernández «Bef». Francisco Hagenbeck fue narrador y guionista de cómics mexicano. Entre sus obras destacan las novelas *Trago amargo*, *El caso tequila* y *Por un puñado de balas* con su personaje principal, el detective *beatnik* Sunny Pascal.

Otras obras suyas son *La libreta secreta de Frida Kahlo*, *La primavera del mal*, *El diablo me obligó* (convertida por Netflix en la serie *Diablero*), *Deidades Menores*, *La isla de los lagartos terribles*, y fue compilador de la antología de ficción criminal *La renovada muerte*. Además, creó el guion con Oscar Pinto y Brian K. Vaughan para una versión de Superman de DC Comics en 2002.

Bernardo Fernández Brigada, más conocido como «Bef», es novelista, diseñador y autor de cómics. Es uno de los más reconocidos autores de novela gráfica y de novela negra en México. Ha publicado más de quince libros —entre los que destacan *Tiempo de alacranes*, *El ladrón de sueños*, *Gel azul*, *Ojos de lagarto*, *Hielo negro*, así como también novelas gráficas en colaboración como *La calavera de cristal* (texto de Juan Villoro y guion de Nicolás Echeverría); *Uncle Bill*, *El instante amarillo* y *Habla María. Una novela gráfica sobre el autismo*.

En México, ni siquiera los políticos y gobernantes están a salvo del crimen organizado y las conspiraciones para acabar con su vida: durante las pasadas elecciones de medio término del 6 de junio de 2021, hasta 91 políticos (sumando candidatos y aspirantes) fueron asesinados por el crimen organizado entre el siete de septiembre de 2020 y el cinco de junio de 2021.¹³ No hay crimen político en México más imborrable en la memoria reciente que el de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia de la República por el hegemónico Partido Revolucionario Institucional y asesinado en Lomas Taurinas, Tijuana, el 23 de marzo de 1994. Desde la inmediata captura de su presunto asesino, el joven de veintidós años Mario Aburto, no han dejado de florecer teorías conspirativas contra Carlos Salinas de Gortari, ex presidente de México, y sobre la misma identidad de Aburto, quien hoy sigue cumpliendo condena en la cárcel. En el Prólogo de la periodista Laura Sánchez Ley, quien escribió un libro sobre Aburto, subraya sobre las preguntas sin respuesta que quedaron para los forenses y la sociedad: ¿Fueron una o dos balas? ¿Hubo varios Mario Aburto? ¿Fue el presidente Salinas de Gortari? ¿Fue su partido político? ¿Fue por su permanente discurso de renovación? A partir de aquí, empieza la fantasía. También Sánchez Ley aparece como personaje en el tebeo, claro homenaje de Haghenbeck y «Bef» a la periodista.

13 REDACCIÓN ANIMAL POLÍTICO, «Violencia deja 91 políticos asesinados a un día de las elecciones 2021», en *Animal político*, 5-VI-2021, <https://www.animalpolitico.com/2021/06/a-un-dia-eleccion-candidatos-asesinatos-atentados-secuestro/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

La novela comienza evocando otro magnicidio, el de Álvaro Obregón en 1928. Los autores subrayan que la historia de México es una historia de violencia, como la del resto de los países americanos, países jóvenes que nacieron con un relato de conquista, sometimiento y violencia. En este caso, la joven periodista Elsa Cabrera, conocida por su libro sobre los feminicidios de Ciudad Juárez, es invitada a escribir un libro sobre el asesinato de Colosio para unos misteriosos clientes que pagarán muy bien por el trabajo. El móvil intelectual del asesinato de Obregón, cien años después se repite con el de Colosio en un misterio lleno de preguntas, como dice la propia Elsa: «En México, la historia no sólo no se escribe con mayúsculas, sino que siempre va con signos de interrogación» (p. 9). Elsa es una escritora en crisis: su marido la ha abandonado por una alumna y encima se apropia de la investigación que hicieron ambos sobre un fraude del gobierno. Mientras tanto, escribe una novela sobre su vida que hace exclamar a Haghenbeck por boca del editor de Elsa: «No creo que México necesite más autoficción». México, pensaba Haghenbeck, necesita más historias y más acción, sobre todo romper con ese legendario «tempo mexicano» donde el tiempo avanza tan lentamente, creando un país donde se tiene la impresión de que todo pasa y nada pasa. Colosio hablaba de cambio; a muchos en México no les gusta el cambio: es el tempo mexicano, donde nada cambia (p. 44). Que la idea de progreso se elongue tanto en el tiempo hasta que parezca que nunca llega del todo, que nunca llegará.

La aventura de Elsa es una mezcla de investigación histórica, *thriller* y obra de misterio, un cóctel muy productivo en el que Haghenbeck fue experto como novelista, tanto como lo era en cócteles de la vida real. Al final, intentando desentrañar el asesinato de Colosio, el cómic nos cuenta la vida de Elsa y, muy posiblemente, su trágico final. Y es que México es el país más peligroso del mundo para practicar el periodismo de investigación, algo que sobre todo se denuncia en *Matar al candidato*. Los periodistas investigan la verdad, y la verdad no siempre se puede contar en México sin riesgo para la vida de periodistas, como afirma Elsa: «Somos las víctimas perfectas: escritores o periodistas. A nadie le importamos (...) porque nadie lee» (32). La trágica realidad es que, si bien los novelistas y autores de ficción no ven amenazada su vida, los periodistas deben vivir mirando por encima del hombro, siempre, y esta es la gran denuncia de *Matar al candidato*, que nada tiene que ver con este magnicidio, ni con otros, sino con el acallamiento de las voces altas y críticas.¹⁴

14 Desde el sexenio del presidente Vicente Fox (que inició el 1 de diciembre de 2000) hasta hoy, octubre de 2021, en México han sido asesinados 137 periodistas. Vid. REDACCIÓN DE CNN ESPAÑOL, «Estos son los periodistas asesinados en México desde el sexenio de Vicente Fox hasta lo que va del de López Obrador», CNN Español, <https://cnnespanol.cnn.com/2021/07/21/periodistas-asesinados-mexico-sexenio-vice-fox-amlo-orix/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

Haghenbeck nos ofrece un guion bien armado al más puro estilo del *thriller* de investigación política. En cuanto al dibujo de su «compañero de patrulla», «Bef», se desenvuelve en esta ocasión en un estilo ecléctico, casi onírico, desde el *cartoon* al realismo documental, con algunas citas visuales a Joe Shuster y al *Action Comics 1*, pero sobre todo se mueve en el estilo de línea clara tipo Yves Chaland del cual «Bef» es admirador. En su búsqueda de cierto realismo documental, donde se enfatiza la naturaleza mutable y mutante de la realidad objetiva, que nunca es objetiva, nos presenta también algún ejercicio de fotomontaje. Matar al candidato empieza en estilo parecido al de Chris Ware, con esa depuración de líneas que atribuimos al pasado al contemplar los hechos del mismo como consumados, y entonces salta a un presente realista, confuso. Vuelve la línea clara al presentarnos a los sospechosos: Salinas, la CIA, el narco, Camacho, para subrayar el carácter de gran farsa que tiene la política nacional. La historia a veces es vista como un gran guiñol, como en la fábula de Mario Aburto, donde un zopilote (buitre) y una víbora matan al elefante y culpan al topo (p. 26), quien va a parar a la cárcel. En cierta parte hay una conexión gráfica con el universo Disney y Warner Bros, para pasar más tarde a un blanco, negro y gris amenazantes en la conversación misteriosa en el Lucky Burger; y de nuevo el realismo adulto en su reencuentro con el exmarido (pp. 47-49). La caracterización de Mario Aburto como deforme aborto social aparece en la página quince, donde se nos cuenta su vida como un ser ridiculizado, reducido a fotocopia de foto de fotonovela (pp.16-17). Condenado a cincuenta años de cárcel, no ha querido pedir libertad condicional y prefiere cumplir completa su condena. En la cárcel se volvió pintor y ha logrado vender muchos cuadros (p. 19). Nos recuerda al famoso Cabeza de Alfiler de Will Eisner, que se volvió exitoso dibujante de historietas en la cárcel.¹⁵ El arte deshace monstruos.

Las tres novelas comentadas se basan en hechos reales y son hijas de la Memoria, una Mnemósine sangrienta; son políticas porque abordan temas políticos, o bien porque abordan temas donde la falta de política eficiente genera problemas públicos. Desde este punto de vista, son obras políticas en un sentido como el que aduce Joe Sacco: «Creo que ser realista en tu arte es un acto político, porque el mundo real es un mundo duro».¹⁶ Las tres son como velas que se aproximan al espejo para intentar ver más lejos de nuestro propio reflejo, para intentar invocar al más allá en un intento de comprender qué nos ocurre como sociedad, como país. Porque es difícil comprender un país tan

15 EISNER, W., *The Spirit: The Pinhead*, 1947.

16 SACCO, J., *op.cit.*

resistente al análisis. Las tres obras parecen concluir con la idea vertida por Haghenbeck y «Bef» en *Matar el candidato*: quisiéramos creer en Dios y en la existencia de un mundo ordenado, de un crimen organizado que mueve los hilos de México y de fuerzas oscuras y ancestros prehispánicos cuya monstruosa herencia nos gobierna. Sin duda, sería la tesis más sugestiva para intentar explicar, desde la fabulación de la novela, una realidad monstruosa, poliédrica y francamente incomprensible. Sin embargo, la conclusión de Elsa (p. 50) quizá esté más cerca de la verdad:

Aprendí en la teoría de la conspiración que creer en ella es más reconfortante, pero la verdad es que el mundo es caótico. No hay conspiración de los sionistas, ni mafia del poder, o de alienígenas grises, ni de reptiloides que nos controlen desde otra dimensión. La verdad es más aterradora: nadie tiene el control. Este país carece de timón.

3. Reseñas de publicaciones científicas

NEURÓPTICA. ESTUDIOS SOBRE EL CÓMIC, SEGUNDA ÉPOCA, 4,
ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2022



Detalle de la portada de: Del Rey Cabero, E., *(Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto*, León, Universidad de León, 2021

NEUROPTICA
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Campos de lectura expandida

Expanded reading fields

Reseña de: DEL REY CABERO, E., *(Des)montando el libro. Del cómic multilíneal al cómic objeto*, León, Universidad de León, 2021.



Gerardo Vilches

Universidad Europea de Madrid
gerardo.vilches@universidadeuropea.es

Código ORCID:
<https://orcid.org/0000-0002-9416-8677>

Referencia: Vilches, G., «Campos de lectura expandida», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

La teoría sobre el lenguaje del cómic tiene aún una cierta tendencia a la sistematización globalizadora que sorprende en las postrimerías de la posmodernidad en las que nos encontramos. Se suceden los trabajos, algunos, sin duda, muy interesantes, que pretenden construir un modelo lingüístico explicativo que abarque todos los mecanismos morfológicos, gramaticales y semánticos que operan en el medio, de forma que cualquier obra pueda ser comprendida dentro del sistema propuesto. Tenemos como ejemplo paradigmático el *Système de la bande dessinée* (1999) del francés Thierry Groensteen; en el ámbito español, el ya clásico *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic* (2009) de Rubén Varillas o el más reciente *Figuras del cómic: forma, tiempo y narración secuencial* (2018) de Ivan Pintor son buenos ejemplos de este tipo de obras. Las mejores hacen notables esfuerzos para

adaptar la metodología propia de la semiótica del lenguaje a la de las imágenes, al igual que intentan tener en cuenta la variedad de formas y formatos que tiene el cómic en la actualidad. Pero su propia naturaleza fluida, luego encorsetada en la vertiente más comercial, y el notable desarrollo de la experimentación en las últimas décadas, hacen que el número de obras que escapan de los sistemas cerrados y de sus posibles análisis sea ya inmenso. Es por esto que, al margen del cuestionamiento que pueda hacerse de esos sistemas cerrados y su pertinencia en el siglo XXI, se pone de manifiesto la necesidad de ampliar el corpus teórico sobre cómic con obras más concretas, que se ocupen de fenómenos o corrientes más acotadas y no tanto de una globalidad cada vez más inabarcable.

El volumen que Enrique del Rey Cabero publicó en 2021 se encuadra en ese tipo de estudios. *(Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto* explora el campo que se abre cuando el cómic se aleja del modelo secuencial más normativo, donde, como escribe Antonio Altarriba en el prólogo del libro, «el sentido profundo no se rompe [...]. Sólo se disemina en busca de una mayor fertilidad» (p. 16). Esa fertilidad no se encuentra de manera sencilla, ya que requiere de un concienzudo ejercicio por parte de Del Rey Cabero de adaptación o incluso deconstrucción de las herramientas analíticas convencionales, así como de la incorporación de otras nuevas. En este trabajo, el autor se impone la tarea de no seleccionar obras *ad hoc* para que encajen en su metodología, sino, más bien, todo lo contrario: ajustar sus herramientas de análisis a la realidad de un medio ya demasiado rico en obras experimentales y rupturistas como para seguir considerándolas meras anomalías o excepciones que en nada desestabilizan el sistema.

Así, el estudio arranca con un capítulo que revisa el protocolo de lectura convencional y lo que Del Rey Cabero denomina formato de códice: el libro que, sin apenas variaciones, ha acompañado al ser humano durante veinte siglos (p. 32). En lo que respecta al cómic, señala lúcidamente la forma en la que la sucesión de viñetas se ha hecho transparente «a fuerza de repetirse» (p. 42); en efecto, cuando más constante e invariable es la retícula, más fácilmente permanece en un segundo plano con respecto al relato y a la diégesis narrativa, favoreciendo los principios ilusionistas. El autor profundiza posteriormente en los motivos históricos de este proceso, cuando escribe sobre cómo, en las tiras de prensa norteamericanas, una primera etapa de experimentación es seguida de otra de estandarización, con una lectura más lineal, a partir de los años 30, sobre todo en lo que respecta a las series de aventuras de dibujo academicista en la prensa y los *comic-books* (p. 76).

En los siguientes tres extensos capítulos, Enrique del Rey Cabero analiza múltiples casos de transgresión de las normas convencionales de secuencia y narración en varios niveles, de menor a mayor envergadura: de la página, en el capítulo dos al código como objeto material, primero con las experimentaciones dentro de la tradición, en el capítulo tres, y, para terminar, en sus nuevas manifestaciones y otros soportes de lectura, en el capítulo cuatro.

El capítulo dedicado a la experimentación con los sentidos de lectura en la página es menos novedoso, dado que se ocupa de una cuestión ya trabajada por otros estudios, pero, sin embargo, Del Rey Cabero aporta su lúcido análisis original sobre fenómenos y recursos que define bien, y ejemplifica con obras recientes: desde la multilinealidad como principio general llega al uso de bandas y columnas, laberintos y otros recursos como concreciones de dicha estrategia. Analiza, también, recursos como la viñeta incrustada —en inglés, *inset*— o los fondos continuos que podemos encontrar en *Gasoline Alley* de Frank King o en algunos cómics de Chris Ware, quien tiene, como no podía ser de otra forma, una presencia destacada en el libro, como también la tiene Sergio García, de quien Del Rey Cabero toma el concepto de «contenedor de historias» (p. 167).

Sobre la obra de Ware, el autor de *(Des)montando el libro* vierte algunos de los análisis más lúcidos de su volumen, lo cual no es baladí, si tenemos en cuenta los abundantes estudios que pueden encontrarse ya sobre la obra de quien es uno de los autores norteamericanos más importantes de las últimas tres décadas. Por ejemplo, es muy interesante su reflexión acerca de cómo Ware puede llegar a desautomatizar y desnaturalizar la lectura, para conseguir que sea un proceso totalmente consciente por parte del lector (p. 131). Por supuesto, y ya en el capítulo tres, dedicado a la experimentación con el formato del código, es inevitable dedicarle un amplio apartado a *Fabricar historias* (2012), en el epígrafe referido a los cómics-caja y cómics multiformato. El análisis resulta novedoso, especialmente por la comparación con la novela *Pálido fuego* (1962) de Vladimir Nabokov (pp. 178-179).

El capítulo cuatro, «Nuevas interacciones y dispositivos de lectura en el cómic», resulta especialmente relevante porque Del Rey Cabero recopila abundantes obras experimentales que, por su propia naturaleza, difícilmente veremos publicadas fuera de sus países originales. Su investigación, sin ser exhaustiva, ofrece una panorámica crítica de cómics que nos exigen una manipulación más directa como lectores: desplegables, recortables, con páginas agujereables, el cómic-juego, *flipbooks* o folioscopios, libros de *pop*

up... La casuística es inabarcable, y aunque forzosamente el recorrido es algo superficial, el autor sabe dejar apuntes interesantes y pertinentes.

El viaje hacia el extrarradio del núcleo del lenguaje del cómic en el que se embarca Enrique del Rey Cabero se detiene en el punto en el que abandona el código para colonizar otros espacios, en los que sería interesante que el autor se aventurara en el futuro: por ejemplo, tratando todos los casos de cómic expandido que se están viendo en diferentes exposiciones, pero también en el ámbito del cómic digital, del que hace un breve apunte con el que no puedo estar más de acuerdo: en su gran mayoría, todavía depende en exceso del esquema del libro, y «no es siempre sinónimo de innovación y experimentación formal» (p. 268).

En cualquier caso, *(Des)montando el libro* supone una aportación excelente al campo de los estudios sobre cómic, por parte de uno de los académicos más rigurosos e interesantes de su generación, que destaca en este volumen por su respeto y conocimiento de quienes lo preceden —lo cual no está reñido con aplicar una mirada crítica cuando es preciso, como hace con Scott McCloud o Neil Cohn—, pero también por su capacidad para relacionar entre sí obras y recursos, del cómic y de otras artes. El colofón del libro son unas conclusiones presentadas en forma de cómic desplegable, dibujado por José Antonio Morlesín Mellado, en el que la teoría se transfigura en práctica, algo posible por la notable labor editorial a la que nos tiene acostumbrados la colección *Grafikalismos*, coordinada por José Manuel Trabado Cabado.

AUTORES

MONOGRÁFICO

Viviane Alary es catedrática, hispanista francesa y directora del equipo de investigación "Ecritures et Interactions Sociales" (EIS) del Centre de Recherche sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS) de la Universidad Clermont Auvergne, Francia. Es coordinadora de la Acción europea COST iCOOn-MICS (Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area, CA19119, <https://iconmics.hypotheses.org/>) y co-fundadora de la plataforma PACE (Plataforma Académica sobre el Cómic en español). <https://pace.hypotheses.org/>.

Gran parte de sus investigaciones se centran en la historieta desde perspectivas que combinan herramientas de narratología visual, semiología, estética e historia cultural. Co-coordinó un proyecto sobre las interacciones el riesgo natural y sus representaciones socioculturales (inteRRsoc, 2018-2021).

Es co-coordinadora de numerosos libros colectivos desde los años 90 del siglo XX sobre la historieta (como *Renovación del cómic en español: lecturas de España a Hispanoamérica*, 2022 o *Narrativa gráfica de la Guerra Civil, perspectivas globales y particulares*, 2020).

Marina Bettaglio es profesora titular en la University of Victoria, Canadá. Sus intereses académicos se centran en la representación de la maternidad, la violencia de género, la crisis de los cuidados y la autorepresentación en la narrativa gráfica, el cine y la literatura actual. Entre sus publicaciones recientes se encuentra el número monográfico *Maternidad, reproducción social y cuidados en la época neoliberal: descolonizando el imaginario patriarcal*, de la Revista *ALCES XXI* (en colaboración con Olga Albarrán Caselles) y *Con el lápiz en la mano: mujeres y cómic en ambos lados del Atlántico*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (con Elizabeth Montes Garcés y Elsy Cardona). Es autora de más de treinta artículos académicos.

David Crémaux-Bouche es profesor *agrégé* de lengua y literatura española. Está preparando una tesis doctoral sobre la representación de la violencia política de ETA en la narrativa española contemporánea en la Universidad de Grenoble-Alpes. Su investigación gira en torno a la memoria en la España contemporánea, analizando, por un lado, el vínculo entre el territorio y la identidad (personal, colectiva, nacional...) y, por otro lado, la relación de las sociedades con su pasado en periodos violentos, traumáticos o silenciados. Para ello, se centra en las diferentes formas de representación literaria de la memoria (no ficción, docu-ficción, autoficción) y en la relación entre memoria e imagen en la novela gráfica.

Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) es profesor titular de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, es licenciado en Derecho, y graduado y doctor en Bellas Artes. Su trabajo artístico se ha desarrollado en el cómic y las artes gráficas. Coautor junto a Santiago García de las novelas gráficas *El vecino* (desde 2004), traducidas en Francia por Dargaud y adaptadas a serie Netflix (2019-2021), ha dibujado para medios como *Rockdelux*, *El Periódico de Catalunya*, *El País*, *Tinta Libre*, *NSLM*, *El Manglar* o *El Estafador*. Visiting scholar en la School of Visual Arts de Nueva York (2013) y artista residente en La Maison des Auteurs de Angoulême (2014), ha expuesto en numerosas ciudades españolas y en otras como Lisboa, Oporto, Varsovia, Angoulême, Estambul o Tokio.

Camille Pouzol es Investigador francés asociado al laboratorio CRIMIC de la Universidad París IV de la Sorbona y catedrático de español en un colegio en Ardèche. Doctor en civilización latinoamericana de la Universidad Lettres Sorbonne con una tesis doctoral defendida en diciembre de 2017 titulada *Ernesto Che Guevara et le Neuvième art (1968-2012): l'étoffe d'un héros* bajo la dirección de Nancy Berthier. Publicó varios artículos y reseñas de libros en revistas hispanistas, tales como *Tebeosfera*, *Pandora: revue d'études hispaniques* o *Ibérica. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Es autor de *Memoria del franquismo en viñetas. Cuatro visiones de la posguerra en el cómic* (Tebeosfera 2022) y guionista de historietas, autor de *Noir Mondial 1978* (Otium Editions, 2024), con dibujos del argentino César Carrizo y cronista sobre cómic para *Cases d'Histoire* y *Nonfiction*.

Isabelle Touton es profesora titular en la Universidad Bordeaux Montaigne. Desde los estudios culturales y feministas, sus trabajos versan sobre la España contemporánea y actual: narrativa política, cómic, humor gráfico, movimientos sociales. Sobre cómic, recientemente, ha co-dirigido los libros colectivos *Scoop en stock. Regards sur le journalisme dessiné (Bd-reportage et dessin de presse)* (Georg Editeur, 2021) y *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (Marmotilla, 2021). Asimismo ha coordinado con Jesús Alonso el monográfico «Historia, conflictos y cómic», *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Ediciones Complutense), 43, 2021.

Ricardo Viguera Fernández es Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Murcia. Profesor de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Chihuahua, México) desde 1997, donde imparte Latín, Mitología Clásica y Narrativa Gráfica. Ganador de varios premios internacionales de literatura: ensayo, novela, cuento. Su obra académica se orienta a la pervivencia de la cultura clásica de Grecia y Roma en la literatura, el cine y el cómic. Ha publicado más de un centenar de artículos en revistas de España, Estados Unidos, México y otros países.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES CIENTÍFICAS

Gerardo Vilches es doctor en Historia (UNED) y profesor en el Departamento de Educación e Innovación Educativa de la Universidad Europea de Madrid. Es autor de varias monografías, entre ellas, *La satírica transición. Revistas de humor político en España (1975-1982)* (Marcial Pons, 2021). Ha participado en varios libros colectivos y ha coordinado, junto con María Porras Sánchez, *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives* (Routledge, 2023). Ha publicado artículos en revistas como *Ayer*, *Historia del presente*, *European Comics Art*, *Neuróptica*, *Image and Narrative* o *Historia y Comunicación Social*, entre otras. Es codirector de la revista *CuCo*, *Cuadernos de Cómic*.

NEUROPTICA

ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

Neuroptica. Comic studies



SEGUNDA ÉPOCA, 4
2022