Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS

**LA HISTORIETA ESPAÑOLA SOBRE LA GUERRA CIVIL Y LA
POSGUERRA: LA OBRA DE CARLOS GIMÉNEZ EN EL MARCO DE LOS
ESTUDIOS SOBRE LA MEMORIA TRAUMÁTICA**

Doctorando

Prof. Néstor Horacio Bórquez

Directoras

Dra. Raquel Macciuci

(Universidad Nacional de La Plata)

Dra. Claudia Hammerschmidt

(Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Fecha de presentación: junio de 2021

Índice

Introducción

1. La historieta en España: el caso de Carlos Giménez.....	4
2. ¿Por qué Carlos Giménez?.....	6
3. Corpus de trabajo.....	7
4. Objetivos e hipótesis iniciales. Estructura de los capítulos.....	11
5. Análisis de las viñetas.....	13

CAPÍTULO 1. La historieta española: lineamientos centrales

1. La literatura y la historieta: lo intermedial.....	16
1.1. El código de la historieta.....	20
2. Los nuevos derroteros de la historieta española.....	22
2.1. La infantilización del medio.....	24
2.2. La conciencia de autor.....	27
2.3. La novela gráfica.....	30
2.4. La evolución del campo crítico en historieta.....	34
3. La historieta, la Guerra civil y la posguerra.....	37
3.1. La ‘historieta de la memoria’ y sus debates.....	45
4. A modo de ejemplo.....	67
4.1. Antonio Altarriba: la búsqueda y el silencio.....	68
4.2. Paco Roca: la memoria en los pliegues de la aventura.....	69

CAPÍTULO 2. *España una, grande y libre*

1. Las revistas como objeto de estudio.....	74
2. El mundo del humor gráfico en el debate público de la Transición.....	77
3. <i>El Pápus</i> . Ironía y desencanto.....	80
4. <i>España una, grande y libre</i> . Las viñetas.....	83
4.1. —“España una”: —“Diccionario básico elemental”.....	86
4.2. —“España grande”: —“Queda Carmona”.....	93
4.3. —“España libre”: —“Recuerda” y —“Pasado perfecto de indicativo”.....	99

5. A modo de cierre.....	108
CAPÍTULO 3. <i>Paracuellos</i>	
1. Los hogares de Auxilio Social.....	113
2. La resignificación de <i>Paracuellos</i>	116
3. La violencia institucional y la infancia: Análisis de la secuencia —E2”.....	119
4. La lectura y la escritura de tebeos en <i>Paracuellos</i>	122
5. Las referencias a la educación. Política y religión.....	138
6. A modo de cierre: —Hombrecitos”.....	143
CAPÍTULO 4. <i>Barrio</i>	
1. El artista y los datos. Análisis de los cuatro tomos.....	147
2. Primer tomo.....	153
2.1. —¿Con que tú eres mi padre, eh?”.....	154
2.2. <i>Barrio</i> como continuación de <i>Paracuellos</i> : —Bernardo”.....	159
3. <i>Barrio</i> a comienzos del siglo XXI.....	164
4. Madrid en la década de los 50.....	175
5. A modo de cierre.....	177
CAPÍTULO 5. 36-39 <i>Malos tiempos</i>	
1. La crónica de la guerra.....	181
2. Los estragos del hambre.....	184
3. Bombardeos.....	195
4. El pan de Franco.....	204
5. Las viñetas bélicas.....	207
6. La guerra en las calles.....	211
7. Últimas viñetas.....	218
8. A modo de cierre.....	227
CONCLUSIONES.....	231
BIBLIOGRAFÍA.....	241

INTRODUCCIÓN

*Bello como realización gráfica,
útil como documento histórico,
las bases para un estudio sistemático
del cómic empezaban a quedar asentadas.*
Antonio Altarriba, “Cincuenta años críticos”

1. La historieta en España: el caso de Carlos Giménez

La historieta española está atravesando una etapa sorprendente para propios y extraños. Transcurridos más de veinte años de este nuevo siglo, no solo los autores comienzan a disfrutar de un prestigio social que nunca habían tenido, sino que sus propias obras comienzan a observarse como objetos artísticos. Se reeditan clásicos olvidados, los viejos autores –los que nunca dejaron la profesión y aquellos que sí buscaron otros rumbos- vuelven a integrarse a un fenómeno novedoso con un futuro al parecer prometedor, los nuevos guionistas y dibujantes aportan la actualidad de las temáticas y la experimentación de los estilos, pero sobre todo, se multiplica y profundiza un campo crítico que se encarga de la difusión y análisis del medio. Tan sorprendente como el auge de la nueva historieta española lo es el movimiento de equipos de investigación que desde los centros universitarios focalizan en la historieta como objeto de estudio: tesis doctorales que decantan en libros; trabajos grupales que las propias universidades publican; jornadas y congresos; cursos y masters que centran sus títulos en la relación del cómic con alguna disciplina o temática (como cine y cómic o cómic y derechos humanos, por ejemplo). Sumado al propio mercado editorial, que no solo se dedica a la venta de las obras sino a editar además trabajos teóricos o críticos.

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

En el año 2009, cuando presentaba la novela gráfica *El arte de volar* (Altarriba y Kim) Antonio Martín se refería a la “madurez de la historieta española”, a la existencia de un público y la relevancia de las historias que comenzaban a confluir:

Esta obra se dirige deliberada y definitivamente, de forma exclusiva, a un público maduro mentalmente, a unos lectores que no leen por simple entretenimiento, con una historia que tiene la dimensión y la textura de una novela. No importa si se encuentra escrita según un código literario hecho de signos escritos o, como es el caso, con el código propio de la historieta (2009b: 11).

Un primer punto del que partiremos es el interrogante con respecto a qué aporta el lenguaje de la historieta cuando decide centrarse en la temática de la Guerra civil española de 1936-1939. Es decir, ¿son simplemente nuevas historias centradas en el conflicto y leídas como si fuesen novelas? ¿De qué manera las potencialidades del código de la historieta hacen que estas historias sean o parezcan distintas a las que ya leímos? Y en segundo término, cómo son los efectos de la recepción de este tipo de historietas que se encargan de rescatar y contar episodios de la Guerra civil. El fenómeno permite sentar la hipótesis de que existe un efecto de “doble vía”: para los adeptos al medio, que descubren temáticas distintas a las habituales y para un público nuevo, que se acerca por la temática más que por la historieta en sí¹.

Parte del encasillamiento que arrastra el medio en cuanto al estereotipo de lectura infantil o para jóvenes se manifiesta en esta “sorpresa” del nuevo público que se acerca ante una temática adulta y comprometida. Lo cierto es que la potencialidad del código con el fuerte impacto de la imagen y su amalgama con el texto genera un efecto de representación diferente a cualquiera de los demás discursos. El apego por lo documental hasta en sus mínimos detalles –y sobre todo tratándose de episodios históricos- pero a su vez, la conformación de las metáforas visuales características de su código, conforman un discurso de los hechos completamente diferente a los que plantea el cine, la literatura, el periodismo de investigación o la *non fiction*, sobre todo porque el “pacto de lectura” entre el autor y el lector cambia rotundamente entre uno y otro discurso.

¹ Santiago García explica en su análisis de la novela gráfica (2010), que una de las características en la aparición de este tipo de historietas es el pasaje de la librería especializada a las grandes librerías, diversificando el público que la consume.

2. ¿Por qué Carlos Giménez?

El caso de Carlos Giménez es singular dentro de la historieta española, porque desde los primeros años de la Transición² y de manera paralela al resto de su producción, comienza a publicar cómics basados en su experiencia vital, como *Paracuellos* y *Barrio* entre 1976 y 1977 y retorna al tema de la Guerra civil con su producción *36-39 Malos tiempos*, en cuatro tomos publicados entre los años 2007 y 2009. Así como la relación del autor con la Guerra civil en *36-39 Malos tiempos* está basada en relatos de sus amigos y aporte bibliográfico³, *Paracuellos* y *Barrio* parten de sus propios recuerdos. El caso de *España, una, grande y libre*, que escribe en su mayoría con Ramón Tosas Fuentes, -conocido artísticamente como Ivá-, presenta otras características para el análisis porque se trata de viñetas publicadas en la revista satírica *El Pápus*⁴ entre julio de 1976 y octubre de 1977 y se presentan como una manifestación directa de intervención política en la esfera pública. En esas pequeñas historias se manifiesta el desencanto, la violencia, la impotencia y también la opinión, la crítica, la denuncia.

Teniendo como base la trascendencia de la obra de Giménez dentro de este contexto que describimos y a la amplitud de su obra referida a la Guerra civil y la posguerra, sostenemos que la trayectoria de este autor funciona como un antecedente primigenio en torno a la recuperación de la memoria de los episodios traumáticos del pasado, con sus primeros trabajos dentro del contexto de la Transición política en España y ya en pleno siglo XXI, sus últimas obras se acoplan dentro del llamado y finalmente impuesto *boom* de los estudios sobre la memoria, palpables en multiplicidad de discursos y lenguajes. Estos dos períodos en los que puede dividirse la obra de Giménez, responden a dos momentos históricos específicos que, al contextualizar su producción, nos permitirán ahondar en los debates en torno a la funcionalidad y especificidad del discurso de la historieta y su relación con otros discursos en aspectos

² En el capítulo referido a *España una, grande y libre* nos referiremos con mayor precisión a la etapa de la Transición, ya que plantea divergencias en torno a su periodización.

³ -Estas historias yo no las habría podido escribir ni dibujar -no tengo suficiente talento ni conocimientos para ello- de no haber sido por toda la gente que me ha ayudado y por todas aquellas obras, escritas o gráficas, en las que me he apoyado” (Giménez, 2008b: 62)

⁴ En este caso, también daremos cuenta en el capítulo ya referido sobre *España una, grande y libre* de las características de esta revista, primordial dentro de la historia del humor satírico en España.

como la intervención política en los temas de la agenda pública y la representación de la historia en viñetas.

3. Corpus de trabajo

La obra de Giménez es amplia y públicamente reconocida, ya que muchos de sus trabajos forman parte de las grandes producciones del cómic español. En este estudio nos centraremos solo en cuatro de ellos, los que poseen una relación más directa con el recuerdo de la Guerra civil y el franquismo: *España una, grande y libre*; *Paracuellos*; *Barrio* y *36-39 Malos tiempos*.⁵

Con respecto a sus primeras producciones (*España una, grande y libre*; *Paracuellos*; y el primer tomo de *Barrio*) permitirán indagar sobre un contexto de relevante efervescencia política, momento que el género del cómic –con la evolución e influencias ya marcadas– se transforma en canal comunicativo de gran difusión. Como explica Dopico (2011: 177):

En el país, ni el cine, ni la literatura, ni la pintura, habían dado tanta importancia a lo que pasaba en la calle, y fue la historieta la primera en dirigir su mirada hacia esta nueva temática urbana marginal, donde encontró imágenes impactantes, ocultas entre lo ordinario y la realidad cotidiana, que despertaron nuevas inquietudes entre los lectores.⁶

El análisis de esta realidad, su relación con otras manifestaciones artísticas, el grado de representatividad, son parte de los objetivos específicos a indagar, como así también la investigación dentro del mismo campo de la historieta para establecer comparaciones y similitudes con respecto a los diversos relatos del pasado.

⁵ El resto de la obra de Giménez incluye historietas de varios géneros. Utilizando una clasificación que elabora el propio Giménez en torno a sus trabajos, destacamos: Historias de la vida (además de *Paracuellos* y *Barrio*; *Los profesionales*; *Rambla arriba, rambla abajo*; *Romances de andar por casa*; *Sexo y chapuza*; *Sabor a menta*); Ciencia ficción y fantasía (*Delta 99*; *Hom*; *Érase una vez en el futuro*; *Una infancia eterna*; *Dani Futuro*); Aventura (*Gringo*; *Koolau el leproso*; *Bandolero*; *Las aventuras de Jonás*); Cómic social (además de *España una, grande y libre*; *Cuentos del año 2000 y pico*; *Fin de siglo*). Otra de las actividades reconocidas de Giménez es la confección de *story board* de películas: *Mar de luna* (Manolo Matji, 1995); *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) y *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002).

⁶ Habría que precisar que al referirse a la literatura, entendemos que la afirmación de Dopico puede englobar a la más canónica, ya que algunas formas más híbridas y heterodoxas, como el articulismo, o el policial negro por el mismo motivo quizás, se ocuparon de la realidad.

De la misma manera, estudiar la segunda etapa de su producción, centrada en los cuatro tomos de *36-39 Malos tiempos* y los tomos 2, 3 y 4 de *Barrio* permitirá ahondar en los estudios más actuales sobre la temática de la memoria del pasado traumático. En este sentido y a primera vista, son dos los grandes objetivos específicos sobre los que se pretende indagar en la investigación: en primer lugar, la ubicación del género de la historieta dentro del campo de la cultura y el diálogo con otras manifestaciones como la literatura, el cine, el documental; siempre a partir de los conceptos ya nombrados de hibridez, mestizaje genérico y el diálogo entre diferentes medios se pretende analizar el denso entramado de obras de diversos lenguajes en torno a una misma temática.

Y en segundo lugar, el estudio del resto de la producción de las historietas focalizadas en la Guerra civil y la posguerra que aparecieron en los últimos años, potenciado por la nueva etiqueta comercial de ‘__novda gráfica’, fenómeno que requiere además, un análisis de mayor profundidad. En ese sentido, sin abocarnos a un estudio demasiado extenso -teniendo en cuenta la proliferación de historietas que podrían formar parte de un corpus para analizar- abordaremos el estudio de un par de historietas de suma actualidad para graficar cómo se observan las características que marcaremos a lo largo del estudio.

Se debe recalcar que la producción de Giménez –sobre todo la de *Paracuellos* y la primera parte de *Barrio*- se presenta como pionera en la temática de la memoria –casi desfasada para el tiempo de la Transición- y su enorme difusión, potenciada por el éxito en el extranjero adquiere una notoriedad mayor cuando comienza el auge de los estudios sobre la memoria durante la década de los noventa y comienzos del siglo XXI. En esos años, a tono con las decisiones editoriales que ven propicio este contexto, comienzan a reeditar estas obras en un solo tomo, *Todo Paracuellos*, *Todo Barrio* y la figura de Giménez comienza también a ser reconocida como uno de los grandes autores vivos, pionero en el mundo de la historieta de la denuncia de los hechos violentos del franquismo. El corolario de esta trayectoria es la institucionalización en España de los Premios Carlos Giménez, que desde el año 2017 se entregan en diferentes categorías a los profesionales del mundo del cómic.⁷

⁷ Son varios los premios a su trayectoria; destacamos el *Premio Yellow Keed* en Italia (2002); la medalla al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura (2003) y el Gran Premio del Salón del Comic de Barcelona (2005).

La confluencia de temáticas comunes dentro del marco de la Guerra civil y la posguerra presenta varios ejemplos que permiten graficar la multiplicidad de puntos de vista con la misma materia narrativa. El género de la historieta aparece como el fenómeno menos estudiado dentro de un corpus de novelas y obras filmicas con temáticas, inquietudes y objetivos similares. Así, solo a modo de ejemplo, existe un cúmulo relevante de trabajos focalizados en episodios históricos como el del fusilamiento de “Las trece rosas”, que ha dado pie a numerosas investigaciones en torno a novelas como *La voz dormida* de Dulce Chacón, *Trece Rosas Rojas* de Carlos Fonseca o *Las Trece Rosas* de Jesús Ferrero; las versiones filmicas de esas obras y los documentales *Que mi nombre no se borre de la historia*, de Verónica Vigil y José María Almela y *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, de Jorge Montes y Tomás Sequeiros (Bórquez, 2009). Estas obras, analizadas a la luz de las relaciones intermediales también pueden leerse en sintonía con las que el género de la historieta trabaja. De hecho, la novela gráfica *Cuerda de presas* (2005), de Jorge García y Fidel Martínez se basa en el relato de mujeres presas en las cárceles franquistas durante la posguerra.

Otras temáticas que surgen del análisis inicial de las novelas gráficas que proponemos como corpus a indagar pueden ser las de la figura del maquis, recurrente en estudios que analizan la relación entre la literatura y otros medios (Bórquez, 2008a; 2008b; 2012; Hammerschmidt, 2010; Ennis-Bórquez, 2010a), dada la gran cantidad de obras que la han trabajado, como *Luna de lobos* (Julio Llamazares), *Maquis* (Alfons Cervera), *El lector de Julio Verne* (Almudena Grandes) y películas como *Los días del pasado* (Mario Camus), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz) o *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera). A temáticas de este tipo, se le agregan una serie de tópicos que también pueden rastrearse, en algunos casos como grandes temas transversales, como el de la niñez (y que en la obra de Giménez puede ubicarse como centro de su producción y ofrece un interesante diálogo con la narrativa de Juan Marsé⁸) y el de la violencia, que adquiere un giro especial en este caso, debido a la gran potencialidad que posibilita el código de la historieta al momento de la representación.

⁸ Resaltamos de su producción algunas novelas que tocan la temática de la infancia: *Si te dicen que caí* (1973), *El fantasma del cine Roxi* (1985), *El embrujo de Shanghai* (1993), *Rabos de lagartija* (2000), y *Noticias felices en aviones de papel* (2014).

Analizar cada obra de Giménez, permite además, revisar los episodios centrales de su vida –traumática y violenta- y a su vez, repasar la crónica de los años más duros de la posguerra. Este autor nace en Madrid en marzo de 1941 y a los cinco años es internado en el Auxilio Social de la Sección Femenina de FET y de las JONS, en el que permanece durante casi nueve años. La muerte de su padre siendo él muy pequeño –solo en una de las obras que analizaremos se hace referencia a ese suceso- y la enfermedad de su madre, que debe ser internada de tuberculosis, son las causas centrales de su ingreso a esta institución. Esa experiencia es la materia narrativa de *Paracuellos*, y su regreso al hogar, la de *Barrio*. Tal como explica Antonio Martín, Giménez se comporta como cronista de los hechos que muestra, ya que ~~no~~ puede dibujar lo que no conoce, ya sea por conocimiento directo o a través de personas interpuestas”, lo que lleva a asumir como propios los temas que expone y a transformar toda materia narrativa en biográfica (2008b:5).

Los distintos relatos tienen en común una presentación similar a la de un *–ealeidoscopio*”, como la define Antonio Martín (2007: 3), ya que están conformados por multiplicidad de pequeñas historias cortas (en un número variable de viñetas), unidas por una temática general: los años de internado en *Paracuellos*, el regreso a su hogar en *Barrio*, los años de la Guerra civil en Madrid en *36-39 Malos tiempos*. Este discurso fragmentado en diferentes marcos y sucesos mantiene, desde la guerra y hasta la Transición, un mismo objetivo que es el de narrar las acciones cotidianas de la gente común.⁹

La producción de Giménez se presenta como un caso único que combina historia personal con una *‘crónica visual’* de la posguerra y la Transición a través de las viñetas. Sus primeras obras se presentan como un valioso antecedente de esta manifestación artística centrada en el rescate de la memoria traumática de esos sucesos pero además, sus nuevas producciones se insertan en el marco de los nuevos fenómenos interdisciplinarios de acercamiento a esos relatos. Por eso su obra podría ser analizada como un eslabón entre estos dos periodos.

⁹ —Cmo autor pretende mostrar el ambiente y el sentir de las gentes de a pie, los eternos sufridores que padecen las guerras. Es por ello que evita mostrar a los generales y a los políticos, las batallas y los hechos de armas, como no sea por reflejo del ambiente de calle. Sencillamente: no quiere hacer Historia ni mostrar la Historia de la Guerra civil. Giménez, se aplica a solo mostrarnos los hechos diarios de las vidas de quienes padecieron la guerra, de las muertes, siempre injustas, de unos y otros” (Martín, 2007: 4).

4. Objetivos e hipótesis iniciales. Estructura de los capítulos.

La presente tesis parte del objetivo central de estudiar la relación del género de la historieta con la Guerra civil y la posguerra, aspecto que nos llevará a analizar cuestiones de la representación de la historia a través de este medio. Para ello, profundizaremos dentro de los estudios referidos a la hibridez genérica y el mestizaje en la literatura en las relaciones con la historieta y otras manifestaciones visuales como el cine ficcional y documental. Todos estos aspectos serán abordados en el “Capítulo 1” junto con las características referidas al código de la historieta, para pasar luego al análisis más específico de la situación en el contexto español. Si bien muchos de los aspectos que veremos –la conciencia del autor, el auge de la novela gráfica, el crecimiento de un andamiaje crítico, por ejemplo- son compartidos por el cómic en general, más allá de la nacionalidad del mismo, analizaremos la evolución y convergencia de cada uno de esos elementos en España para poder contextualizar la obra de Giménez.

Entre la variedad de temáticas abordadas, existe una relación de la historieta con la Guerra civil y la posguerra que puede leerse en sintonía con otras manifestaciones artísticas como la literatura, el cine y el documental, entre otros. La utilización de la acepción de novela gráfica potenció y dio prestigio al cómic pero además permitió la incursión en temáticas ‘serias’ como el de la memoria traumática de la Guerra civil y la posguerra. Postularemos en este caso, la existencia de una ‘historieta de la memoria’, pensando en aquellas obras que comparten una serie de rasgos similares en su acercamiento al conflicto –entre otros: la ficcionalización de los hechos a partir de documentos, los aspectos autobiográficos, los diferentes abordajes generacionales-. Es notorio dentro de estas características el fenómeno que se presenta en determinados autores contemporáneos de la historieta que utilizan el testimonio personal o familiar centrado en la Guerra civil o la posguerra como material para sus obras. En ese sentido, culminaremos el “Capítulo 1” analizando sucintamente dos obras que dan cuenta de estas características de manera diferente: *El arte de volar*, de Altarriba-Kim y *Los surcos del azar*, de Paco Roca.

Los capítulos siguientes girarán en torno a cada uno de los álbumes que elegimos como corpus de trabajo. En el “Capítulo 2” nos abocaremos al estudio de *España una, grande y libre*. Partiendo de la noción de ‘red de revistas’ que nos encargaremos de desarrollar, veremos cuan relevantes fueron las publicaciones de

humor satírico de la época para contextualizar esta obra, ya que fue publicada inicialmente en *El Pápus*, una de las revistas más emblemáticas del humor gráfico en general y con una participación destacada durante los primeros años tras la muerte de Franco. Justamente la participación de Giménez en la revista coincide con la época de mayor tirada, con cifras record de ventas. Luego de repasar estas características focalizando en la revista *El Pápus*, abordaremos las tres partes de *España una, grande y libre*, álbum catalogado como una crónica desencantada del proceso democrático que se inicia luego de la muerte de Franco.

En el –Capítulo 3” el análisis se centrará en la obra *Paracuellos*. Para ello partiremos de la historia y evolución de los Hogares de Auxilio Social, escenario excluyente donde transcurre la obra. Además, luego de introducirnos en las particularidades de estas instituciones, nos centraremos en la resignificación del término Paracuellos, durante años un ícono franquista centrado en los fusilamientos que sucedieron en ese lugar y convertida por la obra de Giménez en un símbolo inverso, que da cuenta del aspecto represivo del régimen. Al momento del análisis de viñetas, retomaremos las temáticas de la violencia asociada a la niñez, los aspectos más relevantes de la educación que se impartía en estos Hogares y cómo lo representa Giménez a través de sus historias, sobre todo la predominancia de los discursos políticos y religiosos como una constante. También demostraremos cómo la lectura y escritura de tebeos surge como una experiencia que además de ser uno de los pocos entretenimientos que muestra la serie, es vista como una vía de escape dentro de un contexto predominantemente represivo.

En el –Capítulo 4” abordaremos la obra *Barrio*. Estableceremos en primer término una diferenciación –sobre todo en cuanto al estilo de dibujo- entre el primer tomo, compilado en 1978 con el resto de la producción, retomada por el autor entre 2005 y 2007. Para realizar este análisis propondremos una clasificación de los relatos en dos tipos: aquellos que parten de la vida personal de Giménez, escritos en primera persona y los que –siempre cercanos al circuito del autor- remiten a problemáticas más sociales y son narradas como testigo o de manera omnisciente. También daremos cuenta de una serie de dibujos que presenta Giménez, focalizados en personajes de la España de posguerra que aparecen en sus calles (vendedores, animadores, etc.). Estas ‘estampas sociales’, ubicadas entre las historias del álbum, además de dar veracidad testimonial

plantean una suerte de homenaje a los muchos oficios callejeros en el contexto de la dura vida de posguerra.

Finalmente, en el “Capítulo 5” analizaremos los cuatro tomos de 36-39 *Malos tiempos*. En este caso estableceremos una serie de temas para cada una de las entregas, si bien podrían marcarse como omnipresentes en toda la obra. Así, temas como el hambre, las enfermedades, la muerte, los bombardeos serán parte de esta crónica de la Guerra civil, pero centradas en las historias cotidianas de la retaguardia del conflicto. Además, veremos cómo estos cuatro tomos dan cuenta de una progresión cronológica, que parte de la euforia inicial tras la sublevación militar –de manera paralela Giménez irá mostrando la repercusión en cada uno de los bandos en conflicto- y concluye con la caída de Madrid y las primeras muestras de revanchismo. Además, teniendo en cuenta que no es idea de la serie presentar escenas de la vanguardia de la guerra, nos centraremos en un conjunto de viñetas que se centran en el conflicto bélico, generalmente centrados en los bombardeos constantes que sufrió la ciudad. Finalmente, se abordarán otras temáticas también relevantes pero que aparecen con menor asiduidad, como la educación, la propaganda en las calles o la situación de la niñez, entre otros.

5. Análisis de las viñetas

Como ya explicamos desde el comienzo, las hipótesis iniciales que desarrollaremos durante esta tesis, la centraremos en tres grupos: las referidas a la historieta en general; a aquellas que focalizan en el ámbito español en particular; y finalmente a las que se centran en la figura de Carlos Giménez. Gran parte de este último punto estará destinado al análisis de la obra desde sus aspectos más generales hasta secuencias completas o parciales de las historias que la componen. En algunos casos utilizaremos seis viñetas, en otros un relato completo de veinte. Todos los álbumes que analizaremos comparten una misma forma de presentar los relatos; es decir, cada obra presenta un número acotado de historias cortas que en muy pocos casos mantienen una relación con el resto –la unidad siempre está marcada por el elemento que aglutina el álbum: el internado y sus personajes en *Paracuellos* o los amigos y familiares de Giménez en *Barrio*, por ejemplo-. Con respecto a los recursos estilísticos constitutivos de Giménez, no utilizaremos un apartado especial para desglosar sus características; por el contrario, no lo disociaremos del análisis de las viñetas seleccionadas. Así, a modo de ejemplo, marcaremos la diferencia gráfica en el tipo de

dibujo entre el primer tomo de *Barrio*, con respecto a los otros tres y aprovecharemos en ese caso para la explicación de la diferencia entre los dibujos naturalistas o hiperbólicos. De esta manera, adelantamos que en cada uno de los capítulos de este trabajo se irán presentando, a medida que sea necesario, una serie de referencias al estilo y técnicas del autor.

Similar recurso utilizaremos cuando analicemos viñetas. No es la idea de este trabajo el de detenernos en las cuestiones teóricas en torno a su análisis, pero tampoco prescindir de aquellos recursos que determinemos funcionales al mismo. En primer lugar y teniendo en cuenta antes que nada el factor comunicativo de la historieta, nos centraremos en el aspecto diegético de las secuencias elegidas. Pero para poder realizar un análisis exhaustivo, que dé cuenta de la complejidad de cada viñeta cualquier interpretación que pretendamos deberá incluir además como una herramienta fundamental la gramática del encuadre y la perspectiva, es decir, la utilización de los diversos planos y ángulos de las que se vale el lenguaje del cómic.¹⁰ Como así también, nos valdremos de los elementos constitutivos que conforman una viñeta: el cartucho (cápsulas insertas dentro de la viñeta que cumple la función de aclarar o explicar el contenido de la imagen o la acción); el bocadillo (o globos de diálogo o pensamiento); las onomatopeyas; los símbolos cinéticos o movilgramas (artificios gráficos que simbolizan la movilidad de los personajes u objetos); las metáforas visuales e ideogramas (la expresión figurativa de ideas, estados de ánimo, etc.); la rotulación (tamaño y tipo de letra, uso de mayúsculas, minúsculas, cursivas, subrayados, etc.) (Cfr. Gasca-Gubern, 2011).¹¹

A medida que avancemos con el análisis de cada una de las obras de Giménez, iremos utilizando en cada caso las herramientas que creamos pertinentes, pero

¹⁰ Los planos y tomas utilizados en el cómic son los mismos que se usan en el cine. De acuerdo al clásico texto de Gasca y Gubern (2011: 13 y ss.) las divide en: PLANO GENERAL (que abarca toda la figura humana); PLANO TRES CUARTOS (la corta hasta las rodillas); PLANO MEDIO (la corta hasta la cintura); PRIMER PLANO (abarca una parte precisa del cuerpo). A esta clasificación se agregan: PLANO GENERAL EXTREMO (plano muy amplio que da mejor visión del lugar, ambiente y situación), PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO (proximidad completa hacia una parte del cuerpo); PLANO DETALLE (abarca una parte precisa de un objeto) (Risso, 2015: 34 y ss.). Con respecto a los encuadres se destacan: la visión en ANGULO MEDIO (a la altura de los ojos); PICADO (desde arriba); CONTRAPICADO (desde abajo); CENITAL (es el ángulo picado absoluto) y NADIR (ángulo contrapicado absoluto).

¹¹ Si bien estos son los elementos constitutivos básicos de una viñeta, la composición de la misma es más amplia. A lo largo de este estudio volveremos a explicar alguno de estos elementos o cualquier otro que se introduzca en el análisis cuando lo creamos conveniente.

centrándonos siempre en la imbricación y riqueza que genera este código mixto, que apela tanto a la palabra como a la imagen.¹² De ahí la importancia de presentar a la historieta como un ejemplo excepcional con respecto a los procesos interdisciplinarios con otras artes y lenguajes, ya que se encuentra a medio camino entre los géneros de masas y el arte, entre lo estético y lo comunicacional.

¹² También se debe tener en cuenta que, tal como lo afirmó Barbieri (1991: 203) en su clásico texto sobre los lenguajes del cómic, «las cosas no son tan sencillas» y no solo hablamos de una yuxtaposición de imágenes y palabras, ya que "el efecto global resultaría no de las palabras por sí mismas, ni de las imágenes por sí mismas, sino de sus *correspondencias*" (cursiva en el original).

CAPÍTULO 1

LA HISTORIETA ESPAÑOLA: LINEAMIENTOS CENTRALES

Para introducirnos en el recorte que nos interesa de la historieta española, es decir, en el enfoque particular que da el medio al abordaje de la Guerra civil y la posguerra –y dentro de ellos la mirada puntual al trabajo de Carlos Giménez- debemos establecer un recorrido teórico-crítico por dos frentes que precisamos relacionar. Por un lado, los referidos a la literatura y su apertura hacia otros medios y por el otro, a los aspectos centrales del lenguaje del cómic. De los primeros, son relevantes los estudios intermediales, que funcionan como un relevante puente teórico para dar inicio a nuestro trabajo; de los segundos, -a los que dedicaremos el análisis más detallado- nos centraremos en la historia de su evolución temática y crítica, pero sobre todo, en su especificidad al momento de participar en los debates de la esfera pública por la memoria traumática de España. Es decir, ubicado en un lugar similar al de la literatura y el cine, ¿qué aspectos en común pero sobre todo, disímiles aporta este medio a la discusión?

1. La Literatura y la historieta: lo intermedial

Dentro de los estudios literarios, la propia noción de literatura y sus límites se han visto modificados en las últimas décadas por los continuos intercambios y cruces con el llamado ‘campo de la cultura’, diálogo que se mantiene y acrecienta con otras artes y otros lenguajes audiovisuales, potenciado a su vez, por las modernas tecnologías digitales. Como sostiene Macciuci (2010a: 8), esos cambios han permitido la irrupción de obras que se expanden por fuera de sus tradicionales límites, con características esenciales como su hibridez genérica y una gran variedad de registros; instancia que permite el tránsito fluido de la obra literaria con otras expresiones y discursos:

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

Además, esta situación manifiesta cambios y nuevas estrategias en la práctica crítica, ~~que~~ no solo debe ampliar sus métodos ante un corpus de distinta naturaleza sino

que explora vías no tradicionales para sustentar las lecturas”(id: 9). La referencia es pertinente porque en este tránsito de relecturas y la necesidad de nuevos enfoques de análisis para su estudio, el género de la historieta se presenta como un ejemplo de una ‘viña práctica’ puesta en foco dentro de un actualizado aparato crítico, junto a otras expresiones artísticas (ib.).

La profundización en el mundo del cómic permite analizar la historia de la evolución de este género, ya que pone en debate la constante apertura de los discursos canónicos a los llamados ‘géneros de masas’ y a los medios de comunicación en general. Como plantea Hammerschmidt (2008:1), las relaciones intermediales entre las artes ~~es~~ un tema íntimamente relacionado con uno de los aspectos centrales de la modernidad: el de la simultaneidad de acercamiento y de ruptura producidos por los medios de comunicación”. Estas relaciones entre el discurso literario y otros medios – entre los que figuran el cine, el documental, la historieta- siempre conllevan nociones de ~~ruptura~~, competencia, devoración” y hasta de ~~destrucción~~ mutua” (ib.)

En su análisis de los estudios intermediales, Julio Prieto propone una serie de distinciones a partir del eje diacrónico-sincrónico. Siguiendo esta división, desde la perspectiva diacrónica, la intermedialidad ~~se~~ enfoca en las transformaciones de una determinada forma en sus distintas manifestaciones mediales a través de la historia” (2017: 10), por ejemplo las diversas manifestaciones de un determinado género.¹³ Desde la perspectiva sincrónica, el análisis intermedial se enfoca ~~en~~ las interacciones entre distintos medios en un específico contexto histórico o en un determinado campo cultural” (id: 11), y así como es evidente la especificidad semiótica de cada medio se observa la continua relación con otros medios y prácticas (ib.).

Para la profundización de la perspectiva sincrónica, Prieto (id: 12 y ss.) retoma el clásico estudio de Irina Rajewsky (2002), quien distingue tres tipos de fenómenos intermediales: el cambio de un medio a otro (por ejemplo, la adaptación de una novela al cine); la combinación de medios (por ejemplo, el uso de fotografías en una novela, o videos en un espectáculo teatral); y la referencia intermedial, la alusión a uno o más

¹³ El autor, al momento de buscar ejemplos cita los casos de los géneros épico y de la ciencia ficción: ~~el~~ género épico, desde los poemas homéricos a la poesía épica renacentista, al western hollywoodense o a la retransmisión radiofónica de un partido de fútbol; o la ~~ciencia-ficción~~ desde las revistas y la literatura *pulp* de los años 30 o la célebre versión radiofónica de *La guerra de los mundos* realizada por Orson Welles por esos mismos años, a los relatos de Borges y Bioy Casares, al manga japonés o a las sagas televisivas y cinematográficas como Star Wars, Star Trek, etc.” (2017: 10).

medios a partir de la materialidad y recursos semióticos de otro medio (por ejemplo, la escritura ‘cinematográfica’ de Manuel Puig o el cine ‘poético’ de Pasolini).¹⁴ Los estudios de la historieta, bien podrían presentar abundantes ejemplos de cada una de las tipologías que plantea Rajewsky, aunque la que se presenta como la más fructífera sea la de la combinación de medios. La relación fotografía-cómic, pintura-cómic o cine-cómic son los que han generado los cruces más fructíferos para su estudio.¹⁵

Igualmente, otra clasificación que completa el panorama es la que aporta Werner Wolf (2011). El autor ofrece una división entre dos tipos de intermedialidad: extra-composicional para las relaciones entre diferentes medios (divididas en transmedialidad, transposición intermedial y remediación) y una intra-composicional, para las relaciones dentro de una misma obra (divididas en plurimedialidad y la referencia intermedial). De todas las posibilidades que ofrece esta clasificación es significativa para nuestro trabajo la definición de la narrativa transmedial. Soledad Pérez (2016: 4) especifica el alcance de este concepto, definido como la aparición en medios diferentes de un mismo motivo, estética o discurso; en diferentes plataformas mediales se narra una historia a lo largo del tiempo¹⁶:

En este caso, cada obra en cada medio funciona como una experiencia independiente, pero, como piezas de un gran rompecabezas, cada una de ellas contribuye a un relato mayor. Además, este tipo de narración es completamente participativo, ya que el público (espectador, lector, jugador, usuario, etc.) cumple un rol activo en el desarrollo de ese relato al moverse a través de los medios para comprender todo en su conjunto (ib.).

¹⁴ Todos los ejemplos los aporta el propio autor (2017: 11).

¹⁵ Sin pretensión de exhaustividad, citamos una serie de trabajos a los fines de ejemplificar estos cruces: “Intermedialidad entre texto e historieta. Análisis de un cuento de Antonio Di Benedetto” (2017), de Alice Favaro; “Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital” (2016), de Jordi Revert; *La pintura en el cómic* (2014), de Luis Gasca y Asier Mensuro o la relación del cómic con el filme documental en “Antes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix de Castro” (2014), de Isabelle Touton.

¹⁶ Tomando el trabajo de otros autores, Pérez explica el alcance de cada término: la transposición intermedial sucede cuando “un medio actúa como origen en un proceso de transferencia de, ya sea, un elemento o todo el contenido”. La remediación es el proceso por el cual los medios se fusionan o se vuelven diferentes, y así producen el surgimiento de nuevos medios. Por ejemplo, en los videojuegos podemos encontrar narración, derivación (de la literatura o del cine), una combinación de diferentes medios (artes y efectos visuales, animación, música, programación) y referencias a otros medios, entre otras características. La plurimedialidad o la “combinación de medios” es definida como una única obra narrativa, como puede ser una ópera, una obra teatral, etc., que combina varios medios, y fusiona un relato escrito con, entre muchos otros elementos, una representación (que puede ser en vivo), con música, iluminación, diseño de vestuario, escenografía. Y, finalmente, la referencia intermedial es la alusión que se hace en una obra “a otro medio, género, o a una obra individual”, es decir, referencias a la pintura en una película, o referencias que se puedan hacer en la literatura a ciertas técnicas cinematográficas o a la música, por ejemplo, etc. (2016: 4).

En el caso particular de la historieta, tanto temática como formalmente comparte un mismo horizonte cultural con otras manifestaciones artísticas y a su vez forma parte de aquellos debates que ponen en discusión los mecanismos de representación al momento de la confrontación o armonía entre medios diferentes. Desde hace varios años, el estudio y análisis de la historieta – tebeo, cómic, novela gráfica-¹⁷ ha manifestado un auge cada vez más notorio, palpable en la proliferación de convenciones, congresos, publicaciones, tesis doctorales y páginas web no solo de revistas especializadas de este género que se encargan de su difusión, sino desde el ámbito académico que las comienza a incluir como un formato más en el estudio de la historia de la cultura. Como ya citamos en la Introducción, el ejemplo paradigmático de *Maus*, de Art Spiegelman es pertinente por la multiplicidad de obras críticas que la han puesto en el centro de su análisis pero además porque vino a plantear una serie de debates temáticos y formales como las del cómic y las diversas formas de la representación de la historia o el caso del relato autobiográfico de los hechos traumáticos del pasado, entre otros.¹⁸ En sintonía con este ejemplo, existen en España casos similares, con historietas que tienen como eje el rescate y plasmación de la propia experiencia traumática o tomada de testimonios de supervivientes.¹⁹

¹⁷ En este trabajo utilizaremos indistintamente las palabras historieta y cómic, por considerar que se pueden entender como sinónimos, si bien se han consolidado en distintos momentos clave de la historia del género. Con respecto al tebeo (nacido de la generalización del nombre de la revista TBO en 1917), si bien solo la utilizaremos para el caso español y focalizado al caso infantil, lo cierto es que son varios los autores que citaremos que la utilizan como sinónimos de historieta y cómic, sin restringirlo a ese uso. Compartimos la expresión de García al afirmar que son innecesarias las “discusiones bizantinas sobre terminología” y que debemos avanzar sobre el “reto” que supone el estudio de la realidad de la novela gráfica y sus implicancias. Igualmente, para un estudio de estos términos ver Pérez del Solar, 2013; Gómez Salamanca, 2013; García, 2011; Guiral, 2011; García, 2010.

¹⁸ Como ya veremos más adelante, los trabajos en torno al concepto de posmemoria (con base en el libro de Hirsch, *Family Frames*) y los debates que ha suscitado son quizás el mejor ejemplo de estos estudios que parten del análisis de la historieta de Spiegelman.

¹⁹ Más adelante, dentro de este mismo capítulo, esbozaremos un corpus más completo de estos trabajos y sus particularidades. Solo a modo de ejemplo citaremos los trabajos de Sento, basados en la historia de su suegro, *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016); la obra de Antonio Altarriba y Kim basados en las historias del padre y la madre del primero, *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016) y la trilogía de Jaime Martín basado en la historia de su familia: *Las guerras silenciosas* (2014), *Jamás tendré veinte años* (2018) y *Siempre tendremos veinte años* (2020).

1.1. El código de la historieta

Detrás del llamado ‘pecado original’ que el cómic acarrearía desde su nacimiento y lo dotaría de una cierta indefinición, -por estar a medio camino entre ser un medio masivo de entretenimiento o una forma de arte-, existen trabajos que intentan superar esos prejuicios para proponer aspectos prácticos y metodológicos que acerquen el cómic a un estudio académico más riguroso.²⁰ Entender a la historieta como “el pariente pobre de los medios” (Giral, 2011: 202) o como el noveno arte o “una forma artística retrasada” (García, 2010: 273)²¹ solo refleja una puja que no se necesita resolver, sino admitir y superar: el cómic es un producto industrial, artístico y comunicativo.²² Conocer y desglosar las especificidades del mundo de la historieta y sus mecanismos se torna necesario para comenzar a entender la enorme potencialidad que encierran sus viñetas.

Altarriba (2011: 9), partiendo de la base de que el cómic es una forma de expresión específica perfectamente diferenciada -y que también posee como la pintura o la literatura géneros, subgéneros, registros, tonos, estilos- sostiene que la mixtura de palabra e imagen, motivo de “discordia y confusión”, es la base de su código. Es una “gramática pictográfica”, “un combinado léxico - gráfico” que la hace legible y le otorga narratividad. Es un “arte secuencial”, agregará García (2010: 42).²³ La

²⁰ En España existe un gran número de estudiosos del cómic y su historia, con publicaciones y artículos de gran interés para la difusión del medio. A pesar de eso, postulan la necesidad de un mayor cúmulo de trabajos y de mayor envergadura conceptual. Cf. Altarriba, 2018; García, 2011; Altarriba, 2011; Martín, 2005.

²¹ Son varios los estudios que utilizan la denominación ya extendida de “nuevo arte”. Pérez del Solar (2013: 23) explica que la denominación surge en la década de los sesenta cuando se intentaba otorgar un status más “serio” y “adulto” al cómic. Con respecto a la afirmación de García sobre el “retraso” de la historieta como forma artística, reproduce la idea de Menu, que sostiene que comparada con la pintura o la literatura, la historieta está retrasada. Siguiendo esa idea, García hipotetiza que entonces el cómic “estaría entrando ahora en la época de sus Duchamp y Picasso, de sus Joyce y Proust” (2010: 274).

²² Antonio Altarriba reconoce que la “profunda contradicción” de la crítica del género es la de reivindicar la condición artística, “al tiempo que necesita su carácter industrial -las peripecias técnicas de su reproductibilidad- para reconocerla” (2011:11)

²³ Es habitual definir a la historieta como una arte secuencial; de hecho damos cuenta en este trabajo de varios autores que utilizan esa denominación siguiendo el señero trabajo de Will Eisner, *El cómic y el arte secuencial* y el de Scott Mc Cloud, *Entender el cómic*. Más allá de que la aceptación de esta denominación es bastante homogénea, debemos destacar que autores como Gerardo Vilches (2019), Pintor Iranzo (2017), Gómez Salamanca (2013) o Roberto Bartual (2013) critican este uso, por considerar que lo secuencial es solo una forma de relacionar dos imágenes: “las relaciones entre dos imágenes yuxtapuestas en una página pueden ser metafóricas, metonímicas, de símil, o con intenciones estéticas o simbólicas relacionadas con la continuidad del color, las formas o cualquier otro elemento expresivo”

potencialidad del medio estaría en la constitución de un *contiguuum*: ~~una~~ especie de contigüidad cronificada en la que los valores plásticos se mezclan indiscerniblemente con los narrativos” (Altarriba, 2011: 12). Viviane Alary (2018: 35) propone al respecto el concepto de literariedad iconotextual antes que de literariedad gráfica, ~~porque~~ permite insistir en la especificidad intersemiótica del Noveno Arte y, por ende, en una literariedad que tome en cuenta la imagen”.²⁴

La dificultad radica en la búsqueda de un modelo de análisis propio de la historieta que dé cuenta de esta relación entre imágenes y palabras ~~y~~ no al mero valor de unos y otros por separado” (García, 2010: 28). De la misma manera, Manuel Barrero (2012: 2) destaca la gran cantidad de aproximaciones al género que se han realizado desde varias disciplinas (historiográficas, semiológicas, sociológicas, estéticas, literarias, etc.) pero sigue faltando una ~~teoría~~ “teoría unificada” que abarque la especificidad del medio. Partiendo de esa falencia, este autor propone estudiar al cómic con las herramientas de la lingüística, el elemento que comparten todos los medios escritos, iconográficos y audiovisuales: ~~En~~ concreto, la historieta se compone de signos que, combinados entre sí, adoptan una forma particular, imágenes fijas más textos (usualmente) y comunican unos contenidos, generalmente relatos”. (ib.)

Este aspecto metodológico que permitiría un estudio minucioso de las viñetas en su conjunto persigue un objetivo central, que es el de aclarar su cualidad como medio de comunicación y su dimensión narrativa en comparación con otros discursos. Característica vital para la actualidad del cómic español, que precisa ~~madurez~~” (García,

(Vilches, 2019: 214-215). En este trabajo que citamos, el autor reconoce que lo secuencial ~~ha~~ sido hegemónico” pero se encarga de refutar algunas de las ideas más relevantes del texto de Mc Cloud, escrito en 1993, teniendo en cuenta la evolución del mundo del cómic. Recomendamos además la reseña a este libro que escribe Federico Reggiani, *Understanding comics. La seducción de la forma*” (2011), en donde se explican claramente los puntos conflictivos de la teoría de Mc Cloud. Más allá de estas disquisiciones, la de arte secuencial es todavía una denominación extendida, más allá de que se critiquen algunas cuestiones teóricas, sobre todo del libro de Mc Cloud.

²⁴ Siguiendo el trabajo de Fresnault- Deruelle, Alary coincide en la afirmación de que la novela gráfica ~~patentiza~~ una literariedad con potencialidades ilimitadas” sobre todo en la historieta más ~~elástica~~ o ~~de~~ género”. ~~Es~~ cierto que la industria tentacular del cómic mundial produjo verdaderas obras de arte, aunque no fuera su propósito de partida. Las nuevas propuestas pueden contar con unas estéticas, una poética, un lenguaje que no existiría sin esta industria y sin el arraigo popular de la historieta. Este proceso bien conocido de formas más o menos anónimas y populares que cobran ~~con el tiempo~~ valor de obra de arte tiene lugar en un tiempo muy corto en el devenir de la historieta (dos siglos como máximo). Influye en este proceso este nuevo acercamiento al cómic desde los años setenta, del que la novela gráfica es partícipe, al afirmar esta pretensión de salir de una práctica artesanal y anónima, para entrar en una práctica artística y/o autoral” (Alary, 2018: 35)

2011: 259). El estudio de qué es lo que comunica hoy la historieta española demuestra a autores haciendo “tebeos sobre tebeos” o contando “historias ajenas, muy nuestras pero que no son de aquí” (id: 261). Recuperar la condición de medio de comunicación del cómic español es la respuesta que propone Antonio Martín, apoyados en una industria que ayude a “publicar cómics inteligentes para lectores no infantilizados” (2005: 32)

2. Los nuevos derroteros de la historieta española

La historieta española se presenta, pasados veinte años del siglo XXI, con una inusitada vigencia. De la mano de la promocionada y debatida etiqueta de novela gráfica, el mundo de los cómics adultos se diversificó y expandió. Dentro de un mercado editorial que sigue siendo masivo, aunque no como antaño, las nuevas obras del cómic español abordan temáticas variadas acordes a los tiempos que corren. La corrupción política, el mal de Alzheimer, el racismo, la vejez, el autismo, la marginalidad, la sexualidad y el género son solo algunos de los muchos ejemplos que pueden encontrarse en estas nuevas obras.

La afirmación de García de que “leer comics es elegante entre adultos inteligentes” (2010: 22) demuestra cierto status ganado por el mundo del comic en la actualidad y cómo ha logrado desprenderse de los tradicionales postulados que unían a este género con el mundo infantil y la ‘baja cultura’. Según diferentes autores, la ‘mayoría de edad’ en países como Argentina o España, comienza a manifestarse entre las décadas de los ‘60 y ‘70. De Santis, especifica que en estas décadas se producen tres fenómenos simultáneos: “la construcción de la historieta como objeto de estudio (con cuestionamientos ideológicos y formales), la presentación del autor como artista y el descubrimiento del lector como adulto” (1998:15). Igualmente, el panorama sobre esta evolución no presenta miradas coincidentes. Una de ellas es la que sigue marcando que los estudios referidos a la historieta la siguen ubicando en la categoría de ‘subproducto’ artístico. En el prefacio al libro *La novela gráfica*, Juan Antonio Ramírez explica claramente esta situación:

Creíamos hace cuarenta años que la revolución del pop art había dejado en claro los elevados valores estéticos y culturales de este medio, y que no era necesario ya reivindicarlo de un modo especial, pero semejante creencia parece estar más cerca de un voluntarista ejercicio de optimismo histórico que del certero diagnóstico de la realidad. El cómic ha tenido siempre un

poderoso techo de cristal y no estoy convencido de que ni siquiera hoy se haya podido levantar del todo. (2010:12)

La propia naturaleza de este género, según Ramírez, es la que contribuye a que ~~no~~ se inserte fácilmente en la institución arte ni tampoco en la de la literatura” (ib.). A pesar de estas carencias y supuesta falta de definición al momento del análisis del género, también es factible desde otra perspectiva catalogar a los abordajes críticos de la historieta como múltiples e interdisciplinarios, aunque todavía aislados. Una buena medida de este diagnóstico puede encontrarse en el trabajo de Antonio Altarriba, quien luego del análisis de la evolución histórica del género en España, grafica el buen momento de los estudios críticos sobre la historieta planteando cómo han proliferado diferentes tipos de abordaje de acuerdo a cada disciplina: desde una perspectiva estética en las facultades de bellas artes, mediática en las de ciencias de la comunicación y semiótico-narratológica en las de letras:

La investigación sobre historieta aumenta y se diversifica, todavía insuficientemente conectada, sin constituir equipos de trabajo o grupos de investigación, en algunos casos sin ser conscientes de los nexos conceptuales que las agrupa o del ámbito global en el que se integran. Pero los progresos son rápidos. (2011:14)

El estudio de la historieta, sea cual sea la nacionalidad de la misma, exige desde el comienzo del análisis la especificación de una serie de postulados referidos al medio, que aún hoy se presentan como necesarios para ciertos trabajos académicos. Si bien ya nadie podría dudar de la posibilidad de trabajos críticos referidos parcial o totalmente a la historieta desde variadas perspectivas teóricas, es cierto que siguen pareciendo necesarias algunas aclaraciones sobre puntos considerados todavía en discusión o que por lo menos, no presentan miradas coincidentes. De cualquier manera, el repaso abreviado por los principales hitos de la historia del cómic español funciona como una excusa pertinente para entender la actualidad de este fenómeno y para poder abordar los fundamentos centrales de las discusiones teóricas más relevantes.

Sin abundar en debates estériles y simplistas a esta altura podríamos focalizar en tres aspectos interesantes para reflexionar sobre alcances y potencialidades de un medio que aun hoy acarrea prejuicios y simplificaciones de los que cuesta trabajo desprenderse. Sin olvidar la afirmación de García de que ~~hoy~~ en día es más apropiado relacionar a los

historietistas por afinidades estéticas o temáticas que por su localización nacional” (2010: 176), es pertinente la profundización del estado de situación particular que vive España para entender mejor la actualidad de este fenómeno. La superación de la infantilización del medio, la lenta consolidación de un cómic de autor y la promoción de la novela gráfica son los tres aspectos que analizaremos, y si bien lo haremos por separado, es casi imposible analizar la actualidad de la historieta española sin la imbricación de cada uno de esos elementos.

2.1. La infantilización del medio

La dicotomía infantilismo – adultez, si bien parece ya superada en sus aspectos más simples, sigue siendo la base para análisis más fecundos referidos a la evolución temática y estética de la historieta y asociada a ello, la paulatina consolidación de un nuevo sector de lectores. La tan nombrada ‘adultez’ del género remite a una evolución que se va dando paulatinamente, que se traduce en historietas alejadas de temáticas ~~tr~~adicionalmente escapistas” y a la consolidación de un público acorde a esta evolución, que ~~no~~ se conforma con los antiguos estereotipos temáticos o estéticos” (Ramírez, 2010:13). Este pasaje de lo infantil a lo adulto, -entendido como caricaturas de aventuras para niños y de temáticas serias y complejas para mayores-, que se manifiesta de manera más natural en países como Estados Unidos, tiene en el caso español características singulares, marcadas por el contexto político. La Transición política luego de la muerte de Franco, es el punto clave en la historia de la evolución del tebeo. Autores como García (2010: 163) llegan a sostener que ~~no~~ se puede concebir ningún comic adulto hasta los últimos coletazos del franquismo”, que había paralizado y encasillado al cómic en dos o tres géneros posibles.

El tebeo también formó parte de aquellas manifestaciones comunicacionales y artísticas que sufrieron el férreo sistema de censura que prevaleció luego de la Guerra civil. El fuerte retroceso cultural también lo sufre el mundo de las viñetas pero en este caso va a tener consecuencias nocivas y perdurables, en algunos casos hasta nuestros días. Los contenidos que ya se presentaban antes de la Guerra civil como intrascendentes al momento de dar cuenta de la realidad, directamente se reducen al silencio. Antonio Martín (2005: 23), de manera muy concreta, habla de un cómic que ~~no~~ estará a la altura de los acontecimientos”:

El cómic español prácticamente enmudece ante la realidad (no totalmente) y los autores dejan de lado su condición de testigos de la misma, y el privilegio de manejar un medio de comunicación de enorme capacidad.

La censura y la complicidad, pasividad e ~~interesada~~ "aceptación" de los propios editores van a dar forma a una etapa de gran auge para la industria editorial del cómic, centrada específicamente para el público infantil, con un aumento exponencial de mercado pero con una calidad mínima de sus productos. Con marcadas excepciones, los tebeos eran ~~inútiles~~ y hasta francamente malos" (Martin, 2005:24). Lo cierto es que, además de la repetición de formatos 'exitosos' en ventas pero pobres de contenido, los reglamentos que impone la censura dejan escaso margen para la innovación. En el año 1952 se crea la Junta Asesora de la Prensa Infantil, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, que se encarga de controlar las publicaciones dirigidas a la infancia y a la juventud. Dentro de la lista de temas que no deben ser reproducidos en las viñetas, además de los ya esperados referidos a la política, la religión o el sexo, se encuentran los cuentos de crímenes, suicidios, de entes repulsivos ~~que~~ "puedan perjudicar el sistema nervioso de los niños", o los que invoquen al diablo para obtener algún éxito (Porcel, 2011:130).²⁵

En su análisis de estos años, Gerardo Vilches subraya la diferencia sustancial para el medio que marcó la sanción de esta ley en 1952. Para el autor, cualquier posibilidad de crítica -por sutil o ínfima que fuese-, cambia luego de este año. Antes, explica Vilches (2017a: 13), las autoridades no prestaban atención a un ~~entretenimiento~~ "barato para niños", situado en la parte inferior de la cadena cultural. Luego, producto de la censura, el cómic se encasilló aún más al territorio de lo infantil:

Alguien como Víctor Mora, con ideas políticas de izquierda, solo podía incluir en sus guiones difusas y remotas alusiones a caciques y caudillos que héroes como el Capitán Trueno derrocaban en nombre de la libertad... pero en una ficticia Edad Media que, estoy seguro, no constituyó nunca una alegoría que el público mayoritario entendiera como tal. Hay que comprender también que el tebeo español se infantilizó aún más tras la aprobación de la ley que

²⁵ Así como Neuschäfer (1994) aportó numerosos ejemplos sobre la censura en el cine, el teatro y la literatura durante el franquismo en *Adiós a la España eterna*, la lista de restricciones que se le impone a la historieta bien podría sumar una serie de ejemplos más. Entre las resoluciones más ridículas aparecen las de evitar escenas como ~~la~~ "mujer que hace trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansa", ~~separar~~ "siempre ángeles y hadas, porque no son armónicos y crean confusión en las mentes infantiles" o ~~hacer~~ "del naturalismo de fondo panteísta" (Porcel; 2011:131)

comentaba anteriormente, hasta el punto de que el material que se reeditaba —una práctica constante— era intervenido sin ningún tipo de pudor: las faldas de las mujeres se alargaban, y se borran armas blancas de las manos de los guerreros (...) En ese contexto, no había una demanda por parte del público, ni una intención por parte de las editoriales de ofrecer un material algo más adulto donde una nueva generación de autores pudieran desarrollar algo parecido al primer cómic adulto que estaba surgiendo en el resto de Europa y Argentina. La salida era dibujar historietas de aventura para niños, historias de fantasía y costumbrismo naif para niñas, o el humor (2017a: 19).

Como ya se ha marcado, la muerte de Franco va a ser el comienzo de un proceso fundamental para el despegue del medio. Ana Asión Suñer (2018: 381), además, hace hincapié en el valor documental de estas manifestaciones artísticas durante la Transición:

Se experimentaron durante estos años unas circunstancias sociales y culturales únicas, que dejaban atrás los viejos y caducos idearios franquistas y abrazaban el desarrollismo y la rebeldía como pilares de una nueva era. Manifestaciones como la pintura, el cine, la música o el cómic se erigen como testigos de una época, auténticos retratos sociológicos que permiten conocer los deseos, miedos y anhelos de toda una generación de españoles.

La explosión del mercado editorial generó un verdadero *boom* de ventas de revistas pensadas para un público adulto²⁶ y como afirma Vilches (2018: 8) es uno de los momentos en los que el cómic toma conciencia de su potencial como medio artístico aunque se presente de modo “embrionario e incompleto” y también es la ocasión en la que surgen las primeras publicaciones teóricas. Como sostiene el autor, si bien este fenómeno llegaba con retraso respecto a otros países, esta “explosión de papel y tinta renovó por completo el panorama del comic español” (ib.).

Sin embargo, ese éxito de ventas sufrió un declive abrupto tras casi veinte años de vigencia. Vilches lo grafica con la imagen de un fuego intenso pero efímero: “Las revistas desaparecían casi al mismo ritmo con el que aparecían, y el mercado nunca logró una mínima estabilidad que permitiera sentar las bases de una industria sólida y

²⁶ Vilches reconoce que “el impacto que dejó en los lectores fue muy fuerte. Es el periodo que más recuerdan aficionados y críticos, pero lo hacen a menudo desde posiciones nostálgicas o mitificadoras. (2018: 8). Lo cierto es que es una de las épocas más estudiadas en los últimos años. Destacamos dentro de los libros más citados: Trabado Cabado, José Manuel (ed.) (2019), *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*; Vilches, Gerardo (ed.) (2018). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*; Pérez del Solar, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española (1980-1986)*.

duradera” (2018: 7). Al momento de analizar este pasaje del *boom* al *crack*, surge como aspecto contextual más relevante la aparición de nuevas formas de entretenimiento que compiten con el mundo del cómic, como la diversificación de la oferta televisiva o los videojuegos²⁷, pero sobre todo, los propios errores de la industria del cómic en España: la falta de una renovación estética y el exceso de publicaciones por parte de las editoriales sin presentar una oferta diferente (Vilches, 2017b: 20). Con respecto a la cuestión de las temáticas abordadas, Pepo Pérez (2018a: 92) es quien explica claramente cómo la historieta no supo o pudo quebrar una lógica comercial que funcionó apenas comienza la Transición pero que se desgasta a medida que pasa el tiempo:

El horizonte de posibilidades se había ampliado respecto al comic permitido por la dictadura, pero aún seguía constreñido por las viejas inercias comerciales y las necesidades temáticas de un mercado apegado a la ficción juvenil, ampliado con la moda del destape. Aventuras vistosas en color directo, erotismo para el despertar sexual de lectores masculinos en la era de imágenes impresas previa a internet, dragones, naves espaciales.

Pérez ilustra certeramente la situación cuando sostiene que durante el apogeo del cómic español en los años ochenta podían encontrarse en los quioscos casi veinticinco revistas dedicadas al medio y como contraparte, a mediados de los noventa la oferta se podía contar con una sola mano (2018a: 89).

2.2. La conciencia de autor

Uno de los puntos centrales que destaca Vilches (2017a: 26) en este *boom* —hasta cierto punto ilusorio— de la historieta es que dio la posibilidad a muchos autores de publicar directamente para el mercado español. Esa realidad sumada a la experiencia previa o paralela de los exilios laborales va forjando una conciencia inexistente durante el franquismo. El panorama de la historieta española que traza Alary (2011: 239) parte de la afirmación de que no puede entenderse su evolución sin los intercambios

²⁷ Como contraparte, Vilches explica cómo funciona el mercado del tebeo durante el franquismo: —El contexto de la posguerra sería fundamental para entender cómo se configura el mercado, porque si los tebeos se convierten en uno de los principales entretenimientos de la infancia española es por la dureza de la situación económica, que impedía que opciones de ocio más caras desplazaran a los tebeos, muy baratos. Para muchos niños y niñas, prácticamente eran lo único que podían permitirse adquirir, aunque fuera de segunda mano o en locales que los alquilaban más baratos aún” (2017a: 3). Si bien el factor económico es de suma relevancia, también se debe mencionar que el incremento del cómic en esta época —y no solo en España— coincide con el auge de una forma de la literatura de masas que se difundió en todas las capas sociales.

enriquecedores, la ~~transferencia~~ de modelos, estéticas, tendencias, experiencias, prácticas” con el resto del mundo. Si bien la afirmación puede extenderse a otras nacionalidades, es certero reconocer que en el caso español la confluencia de los llamados exilios laborales de los historietistas y su consecuente conciencia de autor forjaron parte de la madurez del medio, en una coyuntura tamizada por el fin del franquismo.

El exilio laboral es un signo, consecuencia del trabajo precario que suponía ser dibujante de tebeos en las décadas de las cincuenta y sesenta en España. Según Pérez del Solar (2013: 21) existieron aquellos historietistas que se marcharon del país para ejercer esta profesión en el extranjero, pero también hubo otros que sin salir de él, trabajaron para las agencias, instancias intermedias que se encargaban de coordinar pedidos del exterior. Generalmente, esas historietas recién comenzaron a publicarse en España después de la muerte de Franco. Como analiza Alary (2011: 242) este trabajo agencial fue un fenómeno masivo que sobrevivió al franquismo y supuso una gran ~~cantera~~ de profesionales” para las industrias europea y americana. Esa experiencia y como agrega Guiral (2011: 185) el pasaje del trabajo por encargo a las historietas por iniciativa propia fue el cambio que hizo posible la llamada historieta de autor en España:

Lo hicieron con el bagaje y la seguridad que les reportó la experiencia en el terreno de la historieta de género por encargo, pero también desde la curiosidad y la inquietud de unos profesionales que observaban de cerca la evolución del medio propiciada en Francia y en Italia.
(ib.)

Este cambio supuso un rotundo viraje en el trabajo de los historietistas, que cumplían su trabajo durante el franquismo como un oficio sin posibilidad de reconocimiento. Marika Migueloa (2018: 213) lo ratifica cuando sostiene que ~~como~~ en otros mercados, en suma, el cómic distaba mucho de tener la consideración de arte. Era más bien un oficio más dentro del sector editorial, y los dibujantes eran obreros, no artistas”. La autora detalla cómo los autores entregaban su trabajo y desde ahí, no tenían control sobre sus originales y las editoriales podían manipular, reeditar o incluso olvidar sus textos. La posibilidad del trabajo por encargo fue el puntapié inicial para romper con esta lógica de mercado. Daniel Ausente (2018: 19) aclara que este nuevo

modelo de negocio transforma la industria del cómic español y además llena de dibujantes españoles los tebeos de medio mundo.

Durante la Transición y de la mano del *boom* editorial que ya analizamos, se crearon las bases para el surgimiento de un cómic adulto, que como subraya Vilches (2017a: 26) –en un principio se asoció al compromiso con el activismo social y la lucha política, pero que evolucionó también hacia una revolución estética y formal del ámbito y de los soportes físicos que transformó al mundo de la historieta”. Los dibujantes pasaron a ser autores, editores, sindicalistas luchando por sus derechos y promotores del medio como una manifestación artística que bregaba por reconocimiento académico.

Este proceso se vio beneficiado con el ya citado *boom* del mercado editorial de la historieta española y más allá de esos vaivenes de mercado, cimentó las bases del surgimiento de la novela gráfica que se presenta como un formato de gran actualidad. Un aspecto de gran relevancia que destaca Sebastián Gago (2018: 266), remite a que –la emergencia del modelo de autor, en reemplazo del modelo de entretenimiento, transformó a la historieta como campo cultural” y además, acarreó cambios en las lógicas de producción y edición que afectaron –la representación que la sociedad se hace sobre la historieta” (id: 268).

El ‘cambio de mentalidad’ de los historietistas y su relación con los editores también forma parte de las nuevas leyes del mercado del cómic actual. El llamado cómic de autor presenta a un creador de su obra que negocia con el editor, quien a su vez, deja de ser el que encarga o es dueño de la publicación. –Bajo ese régimen se abren posibilidades inimaginables en etapas anteriores: no hay necesidad de plegarse a géneros, periodicidades o personajes recurrentes, pero tampoco obligación de eludirlos” (García, 2011: 259).

El otro aspecto importante para esta cronología, ya que complementa el proceso que venimos describiendo es el de la influencia –no solo en España, sino en el mundo– del *comix underground*. Este movimiento que nace en los campus universitarios de Estados Unidos a fines de los años sesenta va a sentar las bases para ciertos tópicos estilísticos y temáticos del cómic a nivel mundial. Ligada a la prensa contracultural de jóvenes desencantados e inconformistas, prevalece la idea de –crear una cultura nueva al margen de la oficial” (Dopico, 2011: 169). En historias cortas con utilización del blanco y negro y un –grafismo más libre y personal” se busca llegar a un nuevo lector adulto con argumentos de tinte social y político. (Gual, 2011: 190). La revolución sexual, las

drogas y la postulación de una nueva ética social son parte de las reivindicaciones más conocidas del movimiento. Difundidos a través de canales alternativos como librerías especializadas, pequeñas editoriales, o simplemente en la calle, surge un grupo de nuevos historietistas, jóvenes que sin conocer el oficio, lo aprenden sobre la marcha, sin importar los estilos ni limitaciones de ningún tipo. (Pérez del Solar, 2013: 24).

En España, confluyen estas dos realidades a comienzos de la década de los setenta, cuando encontramos, como explica García (2011: 256), a los veteranos profesionales del tebeo con una vasta experiencia en su trabajo en agencias, en tránsito ~~hacia~~ el terreno inexplorado del cómic de autor” y a su vez, a una generación nueva de dibujantes sin experiencia previa en el oficio que emprenden este camino ~~con~~ mentalidad de autor” y dirigidos a un público adulto, en una clara influencia del *comix*. Además, potenciado por el relajamiento de la censura que siguió a la desaparición del franquismo, al famoso tríptico underground de sexo, violencia y drogas se le sumaron las críticas a los valores tradicionales y ~~tabúes~~ más sagrados de la sociedad española: patria, religión, familia y Ejército” (Dopico, 2011: 174). La aparición de modernos antihéroes, la impronta de una estética del mal gusto y la utilización del lenguaje vulgar de la calle (id: 172) son algunas de las características más evidentes de los nuevos cómics de la época, sumados a aquellas expresiones más irónicas o directamente explícitas de crítica social (como en las obras *España una, grande y libre* o *Paracuellos* de Carlos Giménez).

2.3. La novela gráfica

La condición de subproducto artístico o medio de menor calidad que el cómic arrastra desde sus orígenes -en comparación con la literatura y la pintura en esta puja entre baja y alta cultura- se ve reforzada con los años, a medida que el cómic es encasillado como forma de entretenimiento del público infantil²⁸, por ser considerada una lectura fácil y elemental, previa a la verdadera literatura. Pérez del Solar (2013: 18) se encarga de remarcar que este prejuicio puede rastrearse aún hoy en aseveraciones que intentan demostrar cierto ~~rasgo~~ “rasgo deformativo” para los jóvenes que leen historietas,

²⁸ La historia de este origen y evolución del medio es más compleja y varía notablemente de acuerdo a la realidad de ciertos países con mayor tradición en el género, como Estados Unidos o Francia. Lo cierto es que el nacimiento de la historieta no está ligado desde su origen con el mundo infantil aunque paulatinamente y con variaciones de acuerdo a cada país, se va a ir transformando en el sector de mayor consumo. Cf. García, 2010.

ya que la “facilidad” de su consumo impediría el “salto de calidad” hacia la literatura o el “eine de calidad”. (ib.) Esta concepción de primera lectura o “lectura fugaz” atribuida al comic, tiene además en España un explícito antecedente histórico con la campaña “donde hoy hay un tebeo, mañana habrá un libro”, lanzado en 1976 por el ya nombrado Ministerio de Información y Turismo. (García, 2010: 27)²⁹. Además de la evidente desvalorización del género, el error, insiste García, es juzgar al comic con criterios propios de la literatura y no con los específicos del comic (ib.) En ese sentido, no existe una intención manifiesta en la enseñanza del género o su inclusión en el sistema escolar, junto al estudio de sus códigos o historia.

Más significativo es el presupuesto que subyace aún –por lo menos en la realidad española y en buena parte de la sociedad que no consume historietas-, de que el cómic debe ser “diversión intrascendente”. García demuestra cómo el propio sistema del comic que involucra a productores y consumidores, se fue convirtiendo en un “circuito aislado de la sociedad a la que pertenece, satisfecho con el coleccionismo y el refrito autocomplaciente que alimenta la nostalgia de los recuerdos infantiles y juveniles” (2011: 258-259). Según su óptica, la irrupción de la llamada novela gráfica plantea un nuevo enfoque que ataca directamente a ese prejuicio.

Es justamente en torno a esta denominación que parecen girar las discusiones que refieren al presente de este medio en España. La separación entre los grupos que postulan o denigran el concepto es clara: para unos se presenta como una interesante salida esperanzadora de la historieta de cara al futuro, para los otros, solo una nueva etiqueta comercial para ampliar el mercado de ventas. Según García (2010: 33), el concepto de *graphic novel* aparece utilizado por primera vez en los fanzines norteamericanos de los años sesenta, pero recién se empezará a usarlo con mayor frecuencia a partir del año 1976³⁰. La idea de este cambio de nombre era la de cambiar la de cómic, por ser considerado un producto “desechable, barato e infantil” (ib.), en un movimiento bastante similar al pasaje de tebeo a cómic que se da en España, aunque con características y contextualizaciones distintas.

²⁹ Carlos Giménez se encargó de corregir la frase desde el editorial de la revista *Creepy* 37: “donde ahora hay un tebeo, mañana habrá otro tebeo” (Pérez del Solar, 2013: 39)

³⁰ En España ya había sido utilizado este término durante los años 1940 – 1960 pero no responde al mismo movimiento actual, que busca una renovación del género. (García, 2010: 33)

La novela gráfica es vista como un fenómeno que significaría para el cómic, la toma de conciencia de una forma artística adulta, con temas considerados ‘serios’ apuntados a un nuevo público con deseos de un cómic distinto:

Sin duda, este cómic adulto contemporáneo es en gran medida continuador del cómic de toda la vida, pero al mismo tiempo presenta unas características propias tan distintivas que ha sido necesario buscar un nuevo nombre para identificarlo, y así es como en los últimos años se ha difundido la expresión *novela gráfica*. Por supuesto, novela gráfica es solo un término convencional que, como suele ocurrir, puede llamar a engaño, pues no hay que entender que con el mismo nos referimos a un cómic con características formales o narrativas de novela literaria, ni tampoco a un formato determinado, sino, sencillamente, a un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional. (García, 2010: 16)

Justamente, la referencia a la literatura que otorga la denominación de ‘novela’ para este nuevo tipo de cómic, es el que presenta mayores reticencias entre los teóricos de la historieta. Dani Gómez y Josep Rom (2013) se encargan de debatir este fenómeno remarcando que se suele incentivar desde la industria del cómic a este tipo de producciones otorgándole legitimidad cultural, “gracias a sus propiedades literarias” (id: 2). Los autores destacan dos grandes grupos de teóricos en torno al estudio de la historieta: aquellos que adhieren a una perspectiva culturalista y los que lo hacen en una integradora. La primera es la que define a la novela gráfica como un movimiento artístico, como si fuesen obras literarias: “largas, autoconclusivas, ambiciosas, de autor, adultas, maduras o que tratan temas serios” (ib.) por su parte, la perspectiva integradora parte de la validez del cómic como vehículo cultural, por eso, no precisa de ningún término novedoso para reivindicar su legitimidad. Además, critican la desvalorización que hacen de las formas más populares del cómic (como las revistas infantiles y el *comic book* de superhéroes), al utilizarlas como contraparte de este nuevo concepto, más ‘devado’.

Gómez y Rom atacan la intención de legitimar el medio apoyándose en el prestigio de la literatura por considerarlo contraproducente, porque de esa manera, continúan ahondando en la percepción del cómic como “un gueto acomplejado respecto a la literatura” (ib.). La intención que subyace a esta vinculación, de acuerdo con estos autores, es el de lograr el acceso a nuevos canales de distribución de la industria editorial, con un supuesto ‘nuevo’ producto, con un nivel de calidad similar al de la

literatura. Es una afirmación similar a la que utiliza Barrero (2012: 2) al referirse a la novela gráfica –a la que califica como denominación ~~híbrida~~ y bastarda”- ya que según él, consistiría únicamente en ~~una~~ etiqueta editorial que facilita su venta en librerías”, coincidiendo en que esta ~~moda~~” solo acentúa el complejo de inferioridad que sigue arrastrando la historieta.

Los defensores del concepto, por el contrario, lo ven como un signo de su crecimiento. Autores como Ramírez (2010: 12) llegan a postular que este movimiento puede ser considerado como el último intento para ~~asaltar~~ la fortaleza de la respetabilidad cultural” y García (2011: 258) no duda en afirmar que la novela gráfica se presenta como el ~~rescate~~” posible, el camino a seguir para pensar en un futuro sustentable para el cómic español. Igualmente, más allá de la discusión por esta denominación, parece evidente a esta altura que el tradicional cómic presenta cambios notables desde hace unos años, sobre todo en cuanto a la distribución y producción de las historietas.

Con respecto a lo primero, los cambios en los canales de distribución de los cómics pueden resumirse como el pasaje del quiosco a la librería especializada, luego a las librerías en general, y cabría incorporar además a las nuevas tecnologías digitales como el nuevo signo de nuestro tiempo (Pons, 2011: 268-269). La razón de estos cambios de distribución estaría marcada por la afluencia del nuevo público que las demanda. La aparición de la librería especializada durante la década de los ochenta y sobre todo en los noventa tiene su explicación en una diversificación del mercado pero sobre todo con cierto status de culto que adquiere el sector. La aparición de la novela gráfica estaría marcando la ampliación de un sector de público nuevo, no adepto al género, que se acerca con curiosidad ante una nueva historieta con temáticas no habituales o asuntos que le interesan. (García, 2011: 258).³¹

Sebastián Gago (2018: 272-273) se encarga de analizar los nuevos canales de distribución y circulación de la historieta en estas primeras décadas del siglo XXI, de la mano de la promocionada etiqueta de novela gráfica. El autor reconoce tres ámbitos que se han consolidado. En primer lugar el de las librerías generalistas que persiguen el

³¹ Novelas gráficas como *Persépolis*, de Marjane Satrapi o *Arrugas*, de Paco Roca suelen utilizarse como ejemplos de sorprendentes éxitos de ventas que estarían marcados por el rótulo comercial de novelas gráficas en las grandes librerías y supermercados culturales. Quizás por ese mismo éxito comercial, ambas fueron traspuestas al cine. La primera dirigida por Vincent Paronnaud, en 2007 y la segunda por Ignacio Ferreras, en 2011.

objetivo central de trascender al público de las comiquerías y de ligar al cómic con la cultura del libro (un poco más alejada de la consideración infanto-juvenil y del modelo del entretenimiento). En segundo lugar, la conformación de un circuito de convenciones, festivales y encuentros en torno al cómic, que en algunos casos en España se han vuelto periódicos. El encuentro con los autores, la venta directa al público, la presentación del material de los sellos independientes son aspectos relevantes de este tipo de circuitos. Finalmente, los espacios virtuales de publicación, difusión y crítica sobre la historieta. Gago detalla el funcionamiento de estas plataformas y reconoce que cubren dos necesidades esenciales: la transmisión del trabajo de los autores, además del estímulo para futuras ventas y la conformación de un espacio de intercambio y debate con la potencialidad de alcanzar nuevos lectores.³²

Esta nueva etapa de la historia del medio, coincidente con el formato de la novela gráfica, ha establecido nuevas reglas de distribución y consumo que han logrado que la historieta sea reconocida con un nuevo estatus cultural. Gago (2018: 276) lo resume claramente:

La circulación de las historietas se ha restringido y ralentizado, como efecto del cambio en la materialidad del soporte y al encarecimiento del producto, y de un cambio en las representaciones sobre este bien cultural. Actualmente, las historietas no se canjean ni se desechan, son conservadas por los lectores. Este fenómeno de apropiación material y simbólica es parte de un nuevo paradigma cultural. Un formato e impresión lujosa (tapa dura, papel de alta calidad), paratextos en el interior (prólogo de un especialista o crítico, reseña del autor) y la venta en librerías generalistas, constituyen recursos legitimadores que jerarquizan la historieta como objeto digno de lectura de tipo literaria.

2.4. La evolución del campo crítico en historieta

Finalmente, resta resaltar un estamento central de este sucinto repaso histórico por la evolución de este medio. Los profundos cambios y mutaciones del cómic español –del tebeo a la novela gráfica, del *boom* al *crash* y el posterior resurgimiento- van a ir forjando, paulatinamente, un campo crítico cada vez más abundante y que aún continúa en expansión. A los aportes primigenios de los especialistas en el medio, que desde hace años se encargan de la divulgación y análisis del mundo de los cómics en España, se

³² El trabajo de divulgación, estudio y crítica en torno al cómic en revistas y sitios digitales tiene en España ejemplos de gran prestigio. Son emblemáticos los casos de *Tebeosfera*, *CuCo*. *Cuadernos de Cómic* y *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*.

han agregado paulatinamente pero cada vez con mayor asiduidad los estudios en las universidades, palpables en tesis de posgrado, congresos, paneles y el trabajo de equipos de investigación de cátedras que llevan adelante el estudio del cómic y su relación con diversas disciplinas y temáticas (la historia, la literatura, los estudios de género, la memoria, etc.).

En su artículo “Cincuenta años críticos”, Antonio Altarriba Ordóñez³³ realiza un balance de la relación de los estudios académicos más formales con la historieta, estableciendo para ello tres grandes ciclos. El primero surge durante la década del sesenta en Francia, -según Altarriba específicamente 1962- y es el inicio de una trayectoria crítica “proliferante e ininterrumpida”, con la creación en París del *Club des Bandes Dessinées* (CBD) por iniciativa de Francis Lacassin (2018: 18). Estos primeros años de la crítica se caracterizan por un insistente afán reivindicativo, por la persecución de la consagración estética de este nuevo ‘*noveno arte*’. El esfuerzo crítico de esta primera etapa fue el motor de las primeras reuniones, festivales y publicaciones en torno a la historieta³⁴ que no solo se circunscribe a Francia, sino que se va a extender a todo el mundo. Como destaca Altarriba, este movimiento crítico establece “el primer esbozo de un linaje historiográfico y ha iniciado algunas de las reflexiones conceptuales que marcarán su futuro bibliográfico” (id: 21).

El segundo ciclo tiene su inicio en la década de los setenta, cuando la crítica se abre a perspectivas semióticas, buscando establecer una retórica de la imagen. Esta nueva mirada sitúa al cómic dentro de un nuevo campo de análisis, deslizando su estudio no tanto a las historias que cuenta sino al sistema expresivo de su lenguaje. Iniciado en los años setenta y prolongado hasta fin de siglo, logrará aproximarse a una descripción de su “especificidad”, con grandes avances aunque también con limitaciones, como remarca Altarriba (id: 22):

³³ El trabajo de Altarriba posee la doble vertiente de crítico y guionista de cómic. Como crítico su trabajo es de los más sólidos en el análisis de la historia del medio y las especificidades de su código. Como guionista sobresalen *El arte de volar* (2009), *El ala rota* (2016), -ambos con dibujos de Kim- y *Yo, asesino* (2014) y *El perdón y la furia* (2017), con dibujos de Keko.

³⁴ Altarriba destaca además, como un punto máximo de esta evolución, la exposición que el Museo del Louvre le dedicó a la historieta en abril de 1967, organizado por la Sociedad de Estudio e Investigación de las Literaturas Dibujadas (una derivación de la originaria CBD). (2018: 20)

El gran objetivo se va a situar en alcanzar una definición del medio en la que entren todos sus posibles desarrollos. Y a pesar de las múltiples propuestas, ninguna alcanzará un consenso significativo.

El tercer ciclo se asienta en el siglo XXI, aunque comienza a gestarse durante las décadas de los ochenta y noventa con aportes sumamente valiosos: la idea del estudio interdisciplinar del cómic, el surgimiento de museos, mediatecas especializadas y el aumento de los centros de enseñanza. Así, el comienzo de siglo de los estudios críticos aparece con un asiento teórico más firme y un renovado interés por parte de los lectores. Coincide con la aparición de la novela gráfica como nuevo formato y más allá del debate conceptual que ha generado —que ya analizamos y que Altarriba también destaca— ha contribuido, de manera decisiva, a la aceptación del medio; en cualquier caso, a la ampliación de su público” (id: 23).

Altarriba, además, focaliza en un punto central de la crítica en la actualidad y lo hace por la doble vertiente de potencialidades que aporta pero a su vez, de inconvenientes que conlleva. El autor se centra en el carácter interdisciplinar de los estudios críticos y enumera las diversas áreas de conocimiento que han probado —rentabilidad y pertinencia” (id: 24), pero que presentan el importante inconveniente de la dispersión debido sobre todo a la incomunicación, aspecto que inclusive genera cierta disparidad terminológica. Igualmente, a pesar de las objeciones, Altarriba reconoce que la crítica del cómic logró el doble objetivo que persigue, el de —recuperar el pasado y explorar el porvenir” (ib.).

Sin dudas, como sostiene el autor, la crítica también fue fundamental en el proceso evolutivo del medio ya que contribuyó a una mayor satisfacción de los autores y sobre todo a una mayor exigencia en el plano creativo. El trabajo crítico permitió reubicar a estos autores, abrirle paso a las nuevas generaciones, e inclusive, convencer —a algunos editores para apostar por productos decididamente artísticos” (id: 21).

Como vemos, fruto de esta evolución crítica —o en todo caso, como una parte fundamental del proceso—, la historieta se presenta en la actualidad como un objeto cultural de prestigio. José Manuel Trabado (2019: 13) grafica este pasaje claramente con la simbólica frase —del quiosco al museo” para representar este cambio significativo. Lo cierto es que desde disciplinas diversas no solo la utilizan como objeto de estudio, sino que la leen en sintonía con otras manifestaciones artísticas y en algunos

casos, -invirtiendo la objeción que realiza Altarriba con respecto a la disparidad de la terminología que se utiliza-, aprovechando las herramientas analíticas que desde diferentes campos han aportado para su estudio (nos referimos específicamente, a los trabajos dentro del campo de la comunicación, de las artes plásticas, del análisis del discurso, desde la semiótica o la lingüística, etc.).

3. La historieta, la Guerra civil y la posguerra

Los aspectos analizados no solo son relevantes para el estudio general de la historieta, sino para la contextualización específica de la producción de Carlos Giménez y de otros autores de su época. La posibilidad de cómics en diálogo con otras manifestaciones artísticas en torno a los grandes debates sociales –en este caso sobre el relato del pasado traumático- tiene en estos autores una muestra acabada de la potencialidad que el medio posee. Intentaremos dar cuenta en primera instancia, de esas características de su código que lo vuelven diferente a otras formas de representación. En este caso, la riqueza que otorga la amalgama entre la letra y la imagen en torno al relato histórico –es decir, con temas ‘serios y trascendentes’- aporta otra forma de narratividad para un público no adepto al medio. Altarriba (2018: 19) destaca esa peculiaridad del cómic, que “da cuenta de la realidad con especial significancia”:

Sea por las capacidades miméticas del dibujo o por sus posibilidades distorsionadoras, por la fidelidad en la reconstrucción, por la intención caricatural, por la fantasiosa estilización de sus formas o por la gran identificación del público con sus personajes, estamos ante un material altamente revelador del entorno que lo produce. La viñeta se reivindicó, pues, como cuadro de valores plásticos, pero también como espejo por su peculiar traslación de los síntomas sociales de cada época. (ib.)

Por su parte, Pérez García (2018: 43) ataca uno de los puntos centrales del cómic al momento de la representación, aspecto al que cataloga de “paradójico”: el dibujo que se pretende realista en la historieta resulta irreal, “crea una distancia y mitifica lo representado” ya que “el dibujo es *creación*, ‘invención’, no el índice de la realidad que sugiere una fotografía”. Si bien aparece a primera vista como un impedimento al pensar en la representación de hechos traumáticos, el medio ofrece una amplia gama de recursos –desde los más miméticos y realistas a los más poéticos y simbólicos- para contar una historia. De hecho, al reflexionar sobre las posibilidades del medio al abordar

la temática de la memoria, el autor sostiene que el cómic es ideal para narrar estas historias, ya que a una “memoria necesariamente fragmentaria” le es útil su código, hecho de fragmentos narrativos (las viñetas) y de elipsis entre ellas (lagunas que completa el destinatario) (2016: 8).

Sarah Harris, quien analiza la relación entre trauma y cómic para el caso español, también destaca los recursos del medio. La autora parte de la premisa de la existencia de un trauma colectivo en España y que las tendencias formales del código de la historieta son ideales para reproducir sus síntomas:

Partiendo de estas convicciones, se explora cómo y por qué características distintivas del medio de los cómics, que incluyen el collage, el intertexto visual, la interacción entre texto e imagen, el diseño intencionado de las páginas, y la existencia de espacios (la “alcantarilla”) entre las viñetas, pueden hacerlos un medio especialmente adecuado para transmitir el trauma colectivo de guerra, dictadura, y represión de principios del siglo XX español, a veces con el efecto de recrear, en la naturaleza inherentemente fragmentaria del arte secuencial, eventos que solo pueden ser contados en fragmentos e imágenes (2015: 6025-6026).

Harris lamenta la “elipsis académica” con respecto al abordaje del estudio de la historieta para estos casos ya que, para ella, son diferentes a otros medios de comunicación en la utilización de componentes visuales específicos (2015: 6027). De la multiplicidad de recursos, la autora analiza un componente de su código, la alcantarilla -*gutter*-, utilizando el concepto propuesto por Scott McCloud, *blood in the gutter*, “sangre en la alcantarilla”.³⁵ Ese espacio entre viñetas es lo que envuelve a las historietas de una calidad única, según el teórico norteamericano. Harris retoma el concepto y propone que este elemento es el que logra el efecto de acercar al lector a los hechos, el que reduce la distancia temporal entre evento y presente de la recepción:

Las venas, la acción, y el alma de la historieta, la alcantarilla es donde el drama vive, y al igual que la sangre de un animal, está siempre presente, bajo la superficie de lo que sí vemos. Además,

³⁵ El concepto que retoma Harris está sacado del clásico libro-manual de Scott McCloud (1993), del que ya dimos cuenta en las páginas precedentes, (Cfr. Nota 23, página 20) en donde el autor desentraña el lenguaje del cómic utilizando viñetas para hacerlo. Es decir, utiliza un cómic para explicar su mecanismo, logrando un excelente manual didáctico. En uno de esos capítulos, explica lo que sería la base del montaje en cómic: *the gutter* (el espacio en blanco entre viñetas) y la idea de “cierre” o “cerrado”, definido como “el fenómeno de ver las partes pero percibir el todo” (1993: 63). Además de clasificar las transiciones de viñeta a viñeta, estableciendo cinco clases diferentes, utiliza la famosa frase que da título al capítulo: “el cerrado como sangre, los *gutters* como venas” (id: 73).

los lectores tienen que llenar este espacio entre viñetas utilizando nuestras propias habilidades imaginativas para completar las ideas incompletas (el cierre). Los lectores, de esta manera, desempeñan un papel activo en su lectura de los cómics, lo cual los involucra como participantes en la creación de la historia (2015: 6040).

Viviane Alary (2016: 23) también resalta las “potencialidades ilimitadas de estetización” del medio focalizando en los casos emblemáticos de autores como Altarriba, Sento o Gallardo, quienes rescatan la historia de sus familiares y las publican en forma de historieta con distintos estilos. La autora destaca que esa elección deposita en el medio una valoración centrada en la potencialidad del dibujo, que queda “grabado en la memoria con una intensidad más fuerte” (ib.) y a la vez produce la distanciación frente al hecho. Aunque al ser imagen dibujada, continua Alary, la historieta posee la capacidad de recrear una proximidad y lograr en efecto de inmediatez. “Dibujar deja siempre una huella humana y apunta al gesto creativo” (id: 24), concluye la autora.

Esa riqueza del cómic, como una forma novedosa de acercamiento a los hechos es lo que Francesca Crippa (2018: 58) reconoce como una de las dos finalidades que tienen los autores de cómics que se acercan a esta temática con motivo de recuperar el pasado. Según ella, la primera consiste en “volver a reproducir a través de técnicas innovadoras” ese material histórico y la segunda “ligada a la primera” para suscitar la reflexión sobre cuestiones que siguen siendo de actualidad. Carla Suárez Vega (2018: 290) completa el panorama de este acercamiento al código de la historieta para contar los hechos del pasado. Según la autora, los trabajos gráficos cuyo eje central es la memoria histórica abarcan episodios como la Segunda República, la Revolución del 34, la Guerra civil, la posguerra o la dictadura franquista y para ello han surgido formatos y estilos variados, como novelas gráficas de un único tomo, trilogías o incluso adaptaciones de ensayos historiográficos (id: 292). Es decir, la elección del medio también plantea en algunos casos el oportunismo ante el auge renovado que este experimenta en la actualidad.³⁶ Igualmente, Crippa reconoce que uno de los motivos

³⁶ Pensando en los dos trabajos del historiador Paul Preston llevados al cómic por José Pablo García (*La Guerra civil Española* y *La muerte de Guernica*) Suárez Vega reconoce que “algunos autores han recurrido a este medio que goza de gran popularidad hoy en día para revisar y reeditar textos de corte historiográfico desde la narrativa gráfica, intentando de este modo llegar un público más amplio” (2018: 290). De la misma manera, Alary completa este panorama aportando más ejemplos: “Pensando que el cómic puede llevar la Historia al gran público, a los sesenta años, Carlos Guijarro, historiador, escogió el formato para su primera novela gráfica, *El paseo de los canadienses* (2015), donde aborda un episodio olvidado de la Guerra civil. Autores y lectores vieron en la historieta un medio apto para colmar su sed de conocimiento, de exploración y de rescate de una memoria usurpada” (2016: 9). Finalmente, la autora

centrales de la utilización del cómic como canal expresivo es el de dar a conocer una historia personal:

A través de un medio de carácter popular como es el cómic, muchos autores y autoras han descubierto el formato a través del cual expresar esas historias personales que no tenían cabida en la historia oficial y que habían quedado relegadas al plano privado. Mediante autobiografías y narrativas familiares se busca crear una memoria social y colectiva en la que quepan nuevos discursos (2018: 290).

A pesar de todos estos recursos que venimos exponiendo, lo cierto es que a la historieta la han relegado –salvo el paradigmático ejemplo de *Maus*- de los grandes estudios académicos en torno a la memoria en aquellas sociedades que sufrieron guerras y dictaduras. Cabría decir que en los últimos años han aparecido estudios específicos sobre el medio aunque siguen siendo escasas las investigaciones interdisciplinarias que cuentan en su índice con trabajos en torno al cómic. En este caso, el *boom* de la memoria, su internacionalización, el surgimiento y rescate de testimonios de supervivientes son solo alguno de los aspectos que forman parte de la lista de debates sociales que en países como Argentina y España han proliferado en los últimos años. Los estudios, cada vez más interdisciplinarios, han abordado desde diferentes perspectivas teóricas el análisis de diversos discursos sociales y manifestaciones artísticas: la narrativa, el cine de ficción y el documental, el teatro, la poesía, la fotografía, la prensa periódica. Como explica Macciuci (2010b: 17):

La voluntad de preservar del olvido determinados hechos dolorosos y cruentos es particularmente enérgica en los países que vivieron situaciones de violencia generalizada y es sostenida con mayor empeño por los sectores de la población que sufrieron enormes humillaciones y pérdidas irreparables después de haberse convertido en objetivo de un plan de

reconoce que gracias al movimiento de los estudios sobre la memoria y el auge del cómic dentro de este fenómeno, la reedición de viejos trabajos también fue una constante. Casos como los de *Un largo silencio*, de Gallardo, *Montserrat*, *Souvenirs de la guerre civile*, de Julio Ribera o *Tormenta sobre España 1936-1939*, de varios autores. Otro fenómeno es el de los autores de anteriores generaciones como Sento Llobell, Alfonso Font, Montesol y Boldú, –bastante alejados de esta temática en el pasado y de la historieta a veces en la actualidad, se acercan al tema y contribuyen a asentar el tema de la Guerra civil en el paisaje editorial al lado de autores más jóvenes” (ib.).

persecución y muerte orquestado desde el Estado a través de grupos que por vías legítimas o ilegítimas lo representaban.

En este contexto, el cómic –salvo escasas excepciones que ya marcamos- no había formado parte de estudios críticos de esta envergadura, asociados a un contexto más general y en sintonía con otros discursos sociales. Sí existen trabajos cada vez más asiduos referidos al rescate de momentos específicos de la historia del cómic o focalizados a la ya nombrada novela gráfica. Sin embargo, existen trabajos como los de Giménez o el ya citado Sento, que apelan también al propio testimonio o al rescate de documentos y archivos para conservar la memoria propia y la familiar.

El debate sobre la forma de la representación, que Macchiuci (2010b: 37) resume en su estudio sobre el papel de la literatura en el marco de los estudios sobre la memoria, tiene en *Maus* un ejemplo notable respecto a la posibilidad y forma de la narración de los hechos traumáticos del pasado. Sin que los estudios que retoman a la historieta de Spiegelman se hayan preocupado por el código del género, sino por lo novedoso de la representación y por su narratividad, el rescate de esta manifestación artística supuso un antecedente de prestigio para la historieta, que demostró su potencial comunicativo.³⁷

En su análisis de la obra de Spiegelman, Andreas Huyssen se centraba en ese punto específico, sosteniendo que la cuestión desde los ochenta, no es si se debe representar o no el Holocausto, sino –*cómo* hacerlo” (2001: 119). En este trabajo, el autor establecía la necesidad de ser receptivos hacia las diversas formas de representar lo real, sosteniendo que ~~no~~ se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta” (id: 25). Su estudio en torno al pasaje del ‘futuro presente’ al ‘pretérito presente’ y la conformación de una cultura de la memoria y su globalización, partía de una relevante aseveración, la que sostiene la imposibilidad de discutir cualquier tipo de memoria (personal, pública, generacional) sin reparar en la influencia de los nuevos medios como vehículos de esa memoria:

³⁷ Santiago García cuenta en una entrevista que el premio Pulitzer que gana *Maus* está más centrado en el tema que en la elección del cómic como medio: –Cuando se empieza a difundir *Maus*, la reacción más repetida, y esto lo puedes encontrar, no solamente entre el público, sino en muchísimas reseñas y comentarios de la época, los años 90, en revistas literarias o historia, por parte de críticos serios de cómic, la primera reacción que tienen muchísimos y que lo dicen: –Esto no es un cómic.” ¿Por qué no es un cómic? Por el contenido, por el contenido”. (Rodríguez Martín, 2018b: 442-443)

Ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de Internet, libros de fotografías, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop (id: 24).

Con respecto a la temática de la Guerra civil y la posguerra se presenta como uno de los grandes temas ‘serios’ visitados en los últimos años por este medio. Así como Nonnenmacher (2006: 179) afirmaba a comienzos de 2004 que eran escasos los ejemplos de historietas que tematizaban el franquismo, hoy asistimos a una convergencia de numerosas y significativas obras de este medio centradas en la Guerra civil o la posguerra en España.

En su exhaustiva investigación en torno al cómic español y la Guerra civil, Michel Matly (2018; 2014) se encarga de analizar la evolución de este fenómeno a lo largo de los años. Como explica el autor, la escasa o casi nula producción de obras durante el período 1939-1975 –casi todas de corte ‘nacionalista’-, cambia con la muerte de Franco.³⁸ De acuerdo a la producción de historietas y sobre todo a su evolución a lo largo de los años, Matly propone una periodización centrada en dos grandes momentos y que evidencian además, representaciones distintas de la Guerra civil: la primera, que se construye durante la Transición, abarca la década de los ochenta y hasta el año 1992 y la segunda, desde las primeras décadas del siglo XXI cuando la contienda vuelve a ser tema de debate, dentro del movimiento de la memoria histórica. Entre estas dos épocas, el autor ubica el ‘silencio del cómic de los noventa’, al que propone como una instancia de ‘mutación’ entre estas dos formas distintas de representación.³⁹ Partiendo de la base de que ‘el cómic no tiene memoria’ (2018: 7), ya que su conservación no es sistemática, sino que se encuentran dispersos en archivos, hemerotecas o colecciones

³⁸ Como explica Matly, la caída del régimen provocó una nueva lectura de la Guerra civil y desde allí una constante evolución y proliferación de cómics centrados en la contienda. De hecho, desde la Transición y hasta el año 2013 contabiliza dentro de la producción española doscientos seis cómics (sesenta y ocho álbumes y ciento treinta y ocho historias cortas), desde viñetas sueltas a obras completas. Prevalece, sobre todo en los primeros años, una constante y paulatina producción en revistas (*Metacrilato*, *El Papus*, *Tótem*, *El Víbora*, etc.).

³⁹ Matly subdivide este primer período en dos partes: la fase 1976-1982, coincidente con la Transición y marcada como la etapa pionera de la construcción de la representación de la contienda en el cómic; y la fase 1983-1992, que el autor marca como el de recuperación, utilización y finalización de la memoria de la guerra. (2014: 3) ‘El silencio’ entre 1992 y el año 2000 y el tiempo de la memoria en tres etapas: del 2000 al 2006; del 2007 al 2010; y desde allí hasta nuestros días (2018: 7).

privadas⁴⁰, Matly rastrea los cómics sobre la guerra desde el conflicto y hasta nuestros días, en historias cortas o álbumes.

El autor propone una clasificación de los cómics que aparecen después de 1975 de acuerdo al tipo de mirada ideológica que aparece. En ese sentido, el autor reconoce tres tipos de historieta: en las que prevalece la mirada republicana, las “abiertamente favorables” al levantamiento y otras aparentemente neutrales, que Matly tilda de “criptofranquistas” (id: 10). Según el autor, son tres los factores que las diferencian. Primero, la legitimidad de la guerra; segundo, la intención de apaciguamiento o polémica al abordar el conflicto “es decir, clausurar o prolongar las heridas de la guerra”; tercero, el tipo de narración, entre las que “buscan provocar la reflexión, la emoción o el compromiso del lector y las que simplemente cuentan la guerra” (ib.).

Es relevante la evolución de estas memorias, que Matly desarrolla cronológicamente. En una primera instancia, luego de la muerte de Franco, se abre la etapa de una memoria republicana de la guerra que, aunque con obstáculos⁴¹, va a convertirse en la perspectiva mayoritaria, ante una mirada franquista “prácticamente ausente” (id: 119). Se persigue una reivindicación, un tratamiento más justo con los vencidos, “de mostrar al republicano en la guerra, afirmar la identidad de la otra España, no la de los vencedores” (ib.). Pero con el tiempo, el mundo del cómic va a ir ofreciendo un abanico de perspectivas, como ya adelantamos, del lado franquista. Matly cataloga a este tiempo como el de los años “de crispación” (entre 2007 y 2010), cuando se recupera la voz franquista sobre la guerra. La crispación, según el autor se establece por las cuestiones contextuales que sustentan estas manifestaciones en el cómic. Por un lado, la publicación de obras de historiadores o periodistas favorables al levantamiento de 1936, como César Vidal o Pío Moa y la beatificación de los mártires de la Iglesia católica; del otro, los debates cada vez más intensos en torno a la Ley sobre la Recuperación de la Memoria Histórica de 2007 (id: 159). La particularidad de esta etapa

⁴⁰ Matly detalla cómo los tebeos más viejos están dispersos en colecciones personales, algunas hemerotecas o archivos que muchas veces solo contienen fragmentos. En bibliotecas como la Nacional de Madrid solo se encuentran algunos números de las revistas más especializadas. Con respecto a la reedición, el autor detalla que es muy poca y generalmente de aquellos productos más rentables (2018: 7).

⁴¹ Este periodo está marcado por la violencia e incertidumbre y tiene como punto culminante la tentativa de golpe de estado de febrero de 1981. Pero Matly agrega dentro de ese contexto, cómo el mundo de la edición también se ve afectado: la extrema derecha atenta contra librerías (cincuenta y cinco atentados entre mayo y diciembre de 1976 y veinticinco entre enero y julio de 1977), y a la prensa: a la revista satírica *El Papus* en setiembre de 1977 y al diario *El País* en octubre de 1978 (2018: 65-66).

se da por una doble vía, ya que si bien se rememora el conflicto reavivado por los movimientos de la memoria histórica, también se produce una ruptura del silencio de los herederos del ‘alzamiento’ de la derecha española y de la Iglesia⁴² (id: 11). Más adelante, el autor va a completar la idea subrayando que más allá de las posturas personales de los autores, en realidad ~~p~~articipan de la evolución de la mirada colectiva de la contienda” (id: 65).

Lo cierto es que la historieta va a ir consolidándose a través de los años como un vehículo de prestigio para abordar el tema. Como sostiene Viviane Alary (2016: 9) entre los años ochenta y el siglo XXI, el cómic logra salir de cierto aislamiento y obtiene un ~~eco~~ social y cultural más afirmado”:

La propia evolución del medio y su valor socio-cultural ha cambiado la relación entre cómic y Guerra civil. Las mutaciones experimentadas ~~—~~aturalizaron” la presencia de la historieta en el ámbito de la cultura seria, concediéndole el derecho de hablar de temas serios, que hace que ahora podamos comparar una obra cinematográfica o una novela con una novela gráfica y podamos afirmar que la historieta participa plenamente en el debate sobre la memoria de la Guerra civil (id: 10)

La autora hace hincapié en la relevancia de la historieta como un ~~v~~ínculo adecuado para cuestionar el pasado, plantear una discusión o un tema social” (id: 26). El cambio de percepción social y cultural que experimenta el medio es lo que ha permitido ubicarlo como un soporte idóneo para abordar la temática de la memoria de la guerra y sobre todo, puntualiza Alary, a autores de varias generaciones (ib.).

En definitiva, la historieta vive un momento de esplendor y ocupa, luego de muchos años, un lugar de mayor prestigio dentro del mundo de las artes. La confluencia de este fenómeno con los movimientos de la memoria histórica generó, paulatinamente, un cruce productivo. Proliferaron, de la mano de la novela gráfica, un cúmulo de obras

⁴² Uno de los capítulos temáticos que propone Matly en su trabajo de investigación es el papel de la Iglesia visto desde el cómic. El autor describe el ~~t~~ratamiento acalorado” de esta temática presentada como ~~de~~ carácter sensible” y que gira en torno a dos temas: la persecución religiosa, ~~v~~isible y mortífera”, no solo desde el lado nacionalista’, sino a veces del lado republicano, justificándola y la alianza de la Iglesia con el franquismo. Matly destaca que a partir del año 2000 la historieta va a volver sobre el tema, por un lado haciendo foco en el asesinato de curas, por el otro a la colusión de la iglesia con el franquismo. Sobre todo este último se mostrará en dos niveles: ~~e~~ompromiso de la jerarquía al lado del franquismo y el de la legitimación de la violencia ejercida contra los civiles, incluso de la participación de los curas en esa violencia” (2018: 311-340).

de autores que se acercan al medio para rescatar, testimoniar, denunciar, o solo contar algún episodio de la Guerra civil o la posguerra. En una entrevista a Paco Roca, uno de los referentes paradigmáticos del movimiento de la novela gráfica en España, este se refería a la coincidencia de estos dos momentos. Con respecto al mundo de la industria del cómic, el autor valenciano confirma la imposibilidad de tratar este tipo de temas anteriormente, ya que las historias estaban centradas en series, en personajes icónicos o en aventuras. Los formatos eran distintos y la cuestión política estaba desterrada. Roca marca esa diferencia con una actualidad con muchas más alternativas:

Ahora puedes hablar de cualquier cosa y de repente se abre un camino muy interesante de la memoria. Mira, voy a contar la historia de mi padre o de mi abuelo que vivió la guerra. Ahora se puede hacerlo. Y sobre todo porque los autores también somos parte de la sociedad, lógicamente. Somos autores pero somos parte de una sociedad. Y estás viendo lo que en cierta forma hay como un interés social o hay un debate social. Y el tema de la memoria histórica, desde el gobierno de Zapatero hasta ahora, es algo que, digamos, que es de interés. Que cualquiera puede hablar de tal. Entonces, una persona que vive en esa sabe que eso interesa, o porque me interesa a mí, va a interesar a más gente. Entonces, se unen las dos cosas, ¿no? Que ahora se puede, en el mundo del cómic, hacer cosas así, y por otro lado que hay una sociedad, digamos, que, en cierta forma, o lo demanda o hay un cierto interés colectivo por el tema (Rodríguez Martín, 2018a: 28)

Con diferentes técnicas gráficas, autores de distintas edades van a acercarse al tema y más allá de las diferencias estilísticas o generacionales de las obras que produzcan, se evidencian características similares que las ubicarían dentro de lo que llamamos el boom de la historieta de la memoria, y que definimos como una corriente específica dentro del campo, con un corpus de trabajos que comparten determinados rasgos –o alguno de ellos- en su acercamiento al conflicto. Nos centraremos en el análisis de cada uno de esos rasgos por separado, si bien es imposible en muchos casos encontrarlos de manera individual.

3.1. **La „historieta de la memoria“ y sus debates**

La cuestión de la memoria fue eje de debates parlamentarios y mediáticos, recorrió las columnas de los periódicos y, tuvo –y pareciera que aún tiene- un lugar recurrente –y casi siempre exitoso- en la ficción. La proliferación de relatos que se ocupan de indagar en la memoria de la Guerra civil y la posterior dictadura en un primer momento llama poderosamente la atención del lector y provoca, en muchos casos, un malestar con

disparas modulaciones: desde el hastío ante la insistencia en un pasado que para muchos debía haber quedado sellado ya desde la amnesia-amnistía de la Transición, hasta la condena de su cristalización en un recurso redituable en el mercado de las letras. Como explica Ennis (2010: 163):

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

Las historietas que analizamos bien podrían formar parte del mismo debate, si bien su eclosión pareciera ligeramente posterior a la observada en el cine y la literatura y refiriéndonos a un corpus mucho más acotado en comparación con la abundante proliferación de novelas y filmes⁴³. Más allá de eso, el campo de la historieta ha manifestado un verdadero ‘boom’ de trabajos centrados en la Guerra civil, en un lapso muy corto de tiempo, con características similares a los casos ya analizados en otros campos. La existencia o postulación de una ‘historieta de la memoria’ forma parte de un fenómeno de mayor envergadura que ya se ha encargado de demostrar la existencia de ‘ficciones de la memoria’ para el caso literario y cinematográfico (Bórquez y Ennis, 2010a).

El corpus de obras que han aparecido ofrece una muestra variada de las posibilidades temáticas, estilísticas y comunicativas del género en su abordaje de la Guerra civil y la posguerra. La lista que elaboramos –no exhaustiva– parte de cinco características que pueden encontrarse en la mayoría de los cómics y, como adelantábamos, en muchos casos no pueden estudiarse por separado⁴⁴:

⁴³ El análisis general y específico de parte de este corpus abundante de novelas y películas centradas en la Guerra civil puede rastrearse en trabajos previos: –Documental y literatura: en torno a *Soldados de Salamina*” (Bórquez, 2008a); –Poéticas intermediales: testimonio, cine y literatura en España” (Bórquez, 2009); –Trece Rosas Rojas: memoria, ficción y pactos de verosimilitud” (Bórquez, 2009); –Maquis, cine y literatura: retazos de una épica para el siglo XXI” (Bórquez, 2012).

⁴⁴ Debe aclararse que, si bien remiten a la Guerra civil, no todas las obras presentan las mismas características que esbozaremos a continuación en esta lista provisoria. Igualmente, las historietas que no son contenidas por alguna de las partes de esta lista son mínimas. Nos referimos a aquellas que cuentan una historia netamente ficcional ambientada durante la Guerra civil sin ningún tipo de referencia histórica, documento, relato testimonial o autobiográfico que lo contenga. El caso de *Las serpientes ciegas* (2008), de Hernández Cava y Seguí podría ser un buen ejemplo.

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

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

Dentro de esa base que describimos, la aparición de fotografías de fuerte iconicidad histórica dibujadas dentro de las viñetas es una constante que es vista como parte de los detalles que le otorgan veracidad a la historia, es decir como signo de rigurosidad documental. Inclusive, en algunos casos se apela a aquellas fotografías “cargadas de densidad aurática”, “hipericonizadas” como denomina Antich (2012: 193), es decir, aquellas imágenes que han quedado inmortalizadas y asociadas inmediatamente a un momento histórico específico⁴⁵. Ya veremos más adelante cómo la presencia de la fotografía se presenta como una forma de autenticación de las historias que se narran.

Jacobo Hernando Morejón en su análisis de la relación de la historia con el cómic en España “concretamente, cómo el medio retoma o reconstruye el trasfondo histórico-

⁴⁵ El autor estudia el efecto negativo de este tipo de hipericonización, que se produce por el exceso de imágenes, por una “hiperinflación icónica” que termina estableciendo “una espesa red de banalidades y estereotipos” que impide acercarse a una comprensión más compleja del conflicto. En el caso de las historietas que analizamos, que forman parte de un arte secuencial, el uso de la fotografía está supeditada a una narratividad que le da sentido e incluso la resignifica.

propone una periodización que arroja una serie de datos relevantes en la utilización de fuentes documentales. El autor divide en cuatro etapas: de 1942 a 1975, de 1975 a 1990, de 1990 a 2009 y desde esa fecha hasta nuestros días. Morejón coincide con lo que ya vimos en la introducción, con respecto a la etapa anterior a la muerte de Franco, con un tebeo de entretenimiento estandarizado y de fácil consumo. El manejo de los datos históricos en ese contexto es de poca rigurosidad, solo usado como un trasfondo para la aventura (2018: 137). De la segunda etapa, luego de 1975, el autor reconoce una preocupación de las nuevas estructuras de gobierno sobre la importancia de la historia local, pero de un tipo de cómic didáctico-divulgativo (ib.).

Recién en los últimos dos periodos y, como también vimos, en una etapa de madurez del medio y en consonancia con el *boom* de la memoria, surgen aquellos trabajos en donde se recupera el hecho histórico previa investigación bibliográfica, con autores –que quieren dotar de fidelidad histórica a sus viñetas” (id: 138). La nueva tendencia, desde el 2009, sin desprenderse de una preocupación por el detalle histórico documental, remite a obras más intimistas, personales y con estilos gráficos diversos, que no siempre apelan a una representación realista del pasado (ib.). Esta última etapa, se corresponde además con obras de una generación posterior, con trabajos más experimentales en cuanto al estilo gráfico que emplean. Igualmente son escasos los trabajos de ese tipo que se desprendan de una base histórica documental rigurosa, a la que agregan un toque personal en la utilización de metáforas visuales o viñetas con un dibujo más o menos mimético⁴⁶.

Un análisis más detallado de la función documental que puede ejercer el cómic lo realizan Rayco González y Marcello Serra, quienes revisan aquellos trabajos de los últimos años –utilizan como punto de referencia 1996, cuando se publica *Palestina*, de Joe Sacco- que parten de episodios reales del pasado o de la actualidad para usarlo como materia de la narración⁴⁷ (2018: 122). De manera exploratoria, proponen cuatro

⁴⁶ El caso de *El arte de volar* de Altarriba y dibujos de Kim es ideal en ese sentido. El cómic cuenta la historia del padre de Altarriba con una detallada precisión histórica documental, pero además, se apela a las metáforas visuales para graficar momentos muy íntimos, como cuando el padre siente que un topo está carcomiéndolo por dentro o cuando aparece dibujada el águila imperial de la iconografía franquista luego de arrancarle los ojos.

⁴⁷ El corpus de obras de este estilo es abundante. Solo a modo de ejemplo nombraremos algunas de las más representativas que utilizan los autores. Además de cualquiera de las obras del ya nombrado Joe Sacco (*Gorazde, Notas al pie de Gaza*), podemos nombrar a Guy Delisle (*Crónicas birmanas, Crónicas de Jerusalén*); Sarah Glidden (*Una judía americana perdida en Israel*); Emmanuel Guibert, Didier Lefevre y Frédéric Lemerrier (*El fotógrafo*), entre otros (2018: 122 y ss.).

funciones documentales que pueden encontrarse en estos cómics. La primera es la función referencial-veridictiva, cuando los documentos que aparecen tienen valor de prueba o son indicios de un hecho; –son huella de la realidad” (ib.). Como explican los autores, también se puede utilizar como una nueva interpretación de documentos o datos del pasado con la idea de marcar contradicciones (ib.). La segunda es la función sistémica, es decir, la utilización de documentos útiles para la comprensión de un determinado sistema cultural: –son tomados como manifestaciones especialmente significativas de un sistema de reglas o de varios”⁴⁸ (id: 123).

La tercera es la función narrativa, cuando se usa el relato como una manera de presentar el documento histórico. Se precisa de la construcción de una estructura narrativa para luego organizar en ella los datos. Como apuntan los autores, es inevitable una selección que dará relevancia al documento a través de la narración (id: 124). Finalmente, la función –reveladora”, que aparece cuando se ejerce una técnica de montaje, que pone en diálogo a los documentos seleccionados y se hace evidente otro sentido. –Es entonces posible que, por el mero hecho de estar en contacto o en relación, se revelen elementos que, pese a estar presentes en los documentos, sin este diálogo no podrían ser descubiertos” (ib.).

Podría sostenerse que en la ‘historieta de la memoria’ se evidencian fundamentalmente estas dos últimas funciones. El elemento narrativo deriva de la inserción de la pequeña historia personal en el marco de los grandes hechos de la historia del siglo XX. Pero el elemento documental no es solo el que aporta un fondo para un relato, sino el que otorga la veracidad que los autores quieren presentar. Por eso, ese esfuerzo por documentarse hasta de los mínimos detalles no solo aparece como una condición del dibujo, sino que como dice Alary (2016: 24) es recalcado por el paratexto, en el que se autentifican las fuentes, o también con la presencia de fotos o los prólogos a cargo de historiadores⁴⁹. La seriedad del tema torna casi obligatoria esa precisión, como

⁴⁸ Los autores dan el ejemplo de *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS* (2011), de Igort. En esta historieta el autor recorre Rusia y Ucrania recogiendo los relatos del pasado traumático de los habitantes. Muchos de esos testimonios, además de la historia que cuentan, lo ayudan a entender mejor las características de esa cultura que le es ajena, a comprender su funcionamiento como sistema (2018: 123).

⁴⁹ Un buen ejemplo que analizaremos más abajo es el de *Los surcos del azar*, de Paco Roca. Además de la investigación personal del autor en torno al episodio de *La Nueve* y sus detalles durante la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, buscó el asesoramiento de historiadores y especialistas en el tema, como Robert Coale y Evelyn Mesquida.

afirma la autora hasta en las obras más divertidas. –Se supone que el deseo de autenticación compensa la subjetivización o la ficcionalización del contenido” (id: 25).

Centrándose en este tipo de historieta específica, Alary plantea también una clasificación de las obras que se acercan al referente histórico. Para la autora, las tres modalidades posibles serían: aquellas que parten de una experiencia individual o un testimonio recogido –Alary lo denomina acercamiento intrahistórico- y plantean la existencia de una realidad hasta el momento desconocida y es el hecho histórico el que –se pone al servicio del testimonio individual” (ib.); en segundo lugar, aquellas obras que plantean una mirada colectiva del conflicto, para ello la autora da como ejemplo la obra *36-39 Malos tiempos* de Carlos Giménez por ser un modelo de la mirada colectiva sobre la guerra; finalmente, aquellas obras de ficción pura, en donde lo documental –sirve a la ficción”, ayuda a la veracidad del detalle⁵⁰ (ib.).

b- La literatura testimonial y los rasgos autobiográficos

En una entrevista a Elena Uriel y a su esposo, el historietista Vicente Llobell (Sento), estos cuentan detalles de la trilogía de historietas que publicaron en torno a las memorias del padre de ella y suegro de él.⁵¹ Queremos destacar un fragmento de ese diálogo porque nos es útil para introducir la idea del testimonio:

Elena Uriel: Él nunca lo dijo así, pero leyendo a Primo Levi me emocioné porque leyéndolo oía a mi padre. Cuando él decía que él cree que sobrevivió porque tenía que contarlo, porque quería contarlo. Mi padre nunca dijo que él tenía esa necesidad terapéutica de contarlo, pero lo contó, y además hacía un esfuerzo para contar (...) Y de hecho, la parte de la carta que hay en el último tebeo, esa carta me la escribió mi padre. Ahí él dice que quiere que la gente joven sepa que esto pasó, que puede volver a pasar, que hay que estar atento para que no ocurra otra vez. Entonces,

⁵⁰ La autora da cuenta de este último método, muy utilizado en cine o en literatura: –se escogen los hechos históricos en función de la visión más compartida, esos íconos y lugares comunes de la memoria (la bandera, No pasarán, la imagen de Durruti o de La Pasionaria, episodios como la toma del Alcázar de Toledo) y se inventan personajes ficticios relacionándolos con los personajes históricos incorporados al sistema y dispositivo narrativo del relato” (2016: 25). La novela histórica sería un precedente de este recurso.

⁵¹ Pablo Uriel Díez es el suegro de Sento. En 1936, siendo un joven médico recién recibido, la sublevación militar lo sorprende en Aragón. Todo su periplo durante la contienda quedó registrado en un libro de memorias que escribió, *No se fusila en domingo*, y que su familia decidió publicar –de forma muy artesanal y con una tirada bastante acotada-; luego de la muerte del doctor Uriel en 1990, el texto vuelve a reeditarse en 2005 en la Editorial Pre-Textos. Con el libro como base, Sento presenta la historia en forma de historieta, en tres partes (Cfr. Nota 7, pág. 5 de este capítulo).

yo creo que sí, él necesitaba contar. Nunca lo dijo. Primo Levi sí que dice, necesitaba contar... mi padre nunca lo dijo, pero contó.

Sento Llobel: Claro, pero la diferencia, quizá, entre Primo Levi y tu padre es que, aquí en España, encima, no podías contarle... En Europa ganan los buenos y entonces puedes meterte con los nazis porque son los que han perdido, pero aquí no te puedes meter con Franco porque es él el que ha ganado (Rodrigues Martín, 2018c: 455)

Más adelante en este trabajo nos centraremos en la idea del silencio impuesto o voluntario del que habla Sento al finalizar la cita. Antes queremos detenernos en la idea de la figura del testigo y la pulsión por contar, que Elena Uriel destaca teniendo como ejemplo a la figura paradigmática de Primo Levi. Nadie más acertado para esta comparación teniendo en cuenta que autores como Agamben postulan que es “el tipo de testigo perfecto”, quien apenas vuelto del campo comienza su acción de testimoniar (2000: 14) y Todorov (2002: 215) quien destaca que, más allá de que no le hubiese gustado, su figura se transformó en un ícono del testimonio.

Nos centraremos en este apartado a repasar algunas de estas ideas críticas en torno al testimonio, partiendo en muchos casos de aquellos estudios centrados en la experiencia concentracionaria, por ser de los análisis más fecundos en el tema. La globalización de estos temas y otros conceptos elaborados para determinados contextos y aplicados en otros ha generado debates, sobre todo cuando las realidades presentan características disímiles. En todo caso, intentaremos dar cuenta de las complejidades y diferencias fundamentales en aquellos casos que se nos ocurran necesarios.

Una de las preguntas iniciales que esboza Michael Pollak en el minucioso análisis que realiza en torno a los relatos de supervivientes de campos de concentración durante el nazismo, está centrada en el origen mismo que lleva a la pulsión por contar. Luego de constatar lo relativamente restringido del número final de relatos que contabiliza, se pregunta qué es lo que hace posible el testimonio o, como contraparte, la decisión del superviviente de no contar. En ese capítulo (2006: 55), Pollak se encarga de desglosar los resultados de su investigación partiendo de una posible clasificación de las diversas formas en que aparecen, desde la exposición judicial hasta el relato de vida solicitado, pasando por obras autobiográficas o entrevistas recabadas en el marco de alguna investigación cuantitativa. La idea central de que “todo testimonio sobre esa experiencia pone en juego no solo la memoria, sino también una reflexión sobre sí” (ib.), es la que permite considerar estos relatos como instrumentos de reconstrucción de

la identidad y no solamente como textos informativos. De la misma manera, el silencio deliberado es visto por el autor como el indicador más sobresaliente de la situación extrema que supuso la experiencia concentracionaria y cómo “ese esfuerzo por olvidar o no evocar públicamente puede ser una condición para superar ese pasado” (ib.).

Un primer aspecto de relevancia teórico – crítica para profundizar es la de la propia categoría de testigo. En ese sentido, el análisis etimológico de la palabra que efectúa Agamben en el libro *Lo que queda de Auschwitz* (2000) aporta un primer acercamiento al tema. Según este autor la palabra deriva de dos términos latinos (*testis* y *superstes*) a los que él une un tercer concepto, que aparece de manera tardía (*auctor*):

Si *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia y, en tanto que ha sobrevivido, pues puede referírsela a otros, *auctor* indica al testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra- que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas (2000: 156)

El entrecruzamiento de supervivencia y testimonio -que de alguna manera subyace en su propia etimología-, presenta varios caminos posibles. Agamben comienza su libro con el relato de un deportado que quiere sobrevivir para convertirse en testigo y que su relato sirva para contar la experiencia dentro del campo (2000: 13). Consciente de que ese sería un ejemplo paradigmático de la figura del testigo, el autor también destaca lo que sería el extremo opuesto, el de aquellos que prefieren callar. Pollak es quien aporta una serie de clasificaciones más enriquecedoras y que se ubicarían dentro de los márgenes que esboza Agamben. Así, el autor diferencia entre testimonios solicitados o espontáneos; inmediatos o posteriores; si son testimonios dentro del marco judicial, o para estudios de corte histórico, entrevistas de historia oral o los relatos autobiográficos (2006: 61 y ss.). Justamente, Pollak sostiene que las entrevistas de historia oral y los relatos autobiográficos son, de todos los materiales, los más ricos en información:

Frente al silencio de los documentos de archivo, solo historias de vida detalladas permiten estudiar las articulaciones entre la experiencia concentracionaria, la vida anterior y el trabajo de adaptación a la vida ordinaria al retorno de los campos. Estos documentos biográficos resultan de la voluntad del autor de recordar y de transmitir ese recuerdo (2006:71)

Además, el autor aclara que el relato autobiográfico es el que surge de manera más espontánea, aunque reconoce que existen dos grandes grupos de testimonios de este tipo: los primeros, surgidos apenas terminada la experiencia en los campos tras su liberación, que poseen como característica central la voluntad de fijar el recuerdo y transmitirlo; y los segundos, surgidos después del año 1956 que buscan no solo fijar recuerdos, sino superar traumas (2006: 77 y ss.). Así como los primeros están más preocupados por dataciones precisas y cierto afán documental, los segundos se dedican a la rememoración, con una mayor apertura a las reflexiones generales y filosóficas.

El mayor punto de discusión teórica se manifiesta en los aspectos de la representación de los hechos traumáticos, sobre todo cuando se contrapone la potencialidad creativa de la literatura con la verdad de las acciones que se testimonian. Sumado a esto, se adiciona al debate toda la problemática en torno a la memoria y sus usos, abusos, lagunas y deformaciones. El propio Pollak reconoce que es conveniente considerar la deformación y la oscuridad de estos testimonios, a la luz de las “zonas de sombra” del mismo testigo (2006: 59). Idéntica apreciación efectúa Vezzetti en el libro *Crítica del testimonio* (2008), donde sostiene que la relación entre testimonio y aquello testimoniado “nunca es directa y transparente” (id: 23).

De manera más detallada, Aurelia Kalisky en su artículo “La creación testimonial, entre arte y testimonio” (2013) se encarga de profundizar en la relación literatura – testimonio. La autora parte de la base de que al tratarse de una producción de un “sujeto poético”, la escritura literaria transforma los datos y la experiencia del sujeto, “aun cuando el escrito testimonial se mantenga lo más cerca posible de la *verdad fáctica*” (id: 26). Por eso, Kalisky describe lo que ella define como la “metamorfosis del testigo en escritor” que, en algunos casos, puede llegar a interferir con el testimonio más referencial.⁵² La autora aborda uno de los puntos centrales de esta relación, referido al límite entre la veracidad y la “veridicción” –término que toma de la obra de Agamben-, que se presenta como la diferencia que existiría entre testimonio y literatura.

Kalisky diferencia el discurso testimonial que se presenta con una intención de veracidad, esencialmente denotativo, y medido por parámetros “lógicos y objetivos”

⁵² Agamben también hace una alusión a ese pasaje testigo-escritor, pero para ello utiliza un ejemplo inverso, la del testigo que no quiere convertirse en escritor. Como ejemplo usa la figura de Primo Levi quien “se hace escritor con el único fin de testimoniar” y siente malestar cuando escribe libros que nada tienen que ver con el testimonio (2000: 15)

(requisitos de verdad, no contradicción, adecuación entre las palabras y la realidad) con el testimonio que no pretende la veracidad sino un “gesto” de veridicción, “el sujeto se constituye y se pone en juego mediante un vínculo performativo con la verdad de su propia afirmación” (2013: 27). El testimonio literario representa para la autora un buen ejemplo de veridicción, ya que el testigo se constituye en sujeto poético y la relación con la verdad pasa por un proceso de “subjetivación máxima del discurso” (2013: 27).

Sin embargo, la relación entre literatura y testimonio no es nunca definitiva ni unívoca y el límite entre ambas no delimita dos conjuntos claramente distintos, sino una “zona entre los dos”, que permite desarrollar una multitud de formas posibles entre arte y testimonio (2013: 27). Kalisky aporta el concepto de creación testimonial “*erzeugnis* en alemán”, para los casos en los que el testigo se vuelve escritor y opta por alejarse de la verdad para acercarse a la veridicción. El análisis que efectúa la autora del concepto en alemán ayuda a precisar aún más su alcance:

En alemán, el término *Erzeugnis* significa creación (del verbo *erzeugen*) y al mismo tiempo gira en torno del sentido del verbo testificar en el sentido de prestar declaración (*bezeugen*, la palabra alemana *Zeugnis* significa testimonio). Al definir a la vez las contradicciones en el origen y el (o más bien los) tipo(s) de transmisión que busca, lo que llamamos creación testimonial constituye una literatura reflexiva desde su origen, pues reflexiona a la vez sobre su forma, su sentido, su valor y la lectura que requiere (2013: 28).

Es Agamben quien retoma las palabras de Levi, “quien ha visto a la Gorgona no ha vuelto para contarle o ha vuelto mudo” (2000: 33). Los verdaderos testigos son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo, y “quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (2000:33). Esa “laguna”, certifica Agamben, pone en tela de juicio el propio sentido del testimonio. Pollak también reconoce que entre los sobrevivientes se revela un sentimiento de culpabilidad, que se vuelve obsesivo en torno a la misma pregunta “¿por qué yo y no los otros?” (2006: 105).

Por eso es también relevante el estudio de las condiciones sociales que vuelven posible el testimonio que, como explica Pollak, evolucionan con el tiempo y varían de un país a otro. La cuestión del silencio también podría explicarse de esta manera, o por lo menos agregar la idea de que el testimonio no depende en algunos casos solo de la voluntad y capacidad de los testigos para reconstruir esa experiencia (2006: 56).

Jaume Peris Blanes (2014: 10-11), al centrarse en el estudio de lo testimonial sostiene que en las últimas décadas se han establecido tres líneas básicas de acuerdo a la utilización de esta definición: la representación de un acontecimiento violento que el texto muestra y a su vez denuncia; la presencia del sujeto y su relato en primera persona que da veracidad a lo ocurrido; y finalmente, ~~la~~ construcción de una versión diferente, cuando no opuesta, a las narrativas institucionales y oficiales sobre el pasado reciente”.

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

El yo, la primera persona, la experiencia que se busca transmitir, no es nunca una pura vivencia *individual*, no es la autenticidad de una conciencia replegada: en la base de ese yo hay un *otro*, generalmente otro colectivo, un mandato familiar o de un grupo. (Vezzetti, 2008: 23)

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

Tanto en el caso literario como en el de la historieta, han surgido numerosos casos dentro de las ficciones de la memoria en que la idea de testimonio no remite solo a las experiencias en primera persona contadas por los protagonistas, sino la de obras ficcionales construidas con ~~herramientas~~, registros y dispositivos de representación propios de las escrituras testimoniales” (Peris Blanes, 2014: 17). Alary (2018: 29) va un poco más allá al sostener que desde su origen, ~~la~~ dimensión personal y memorial fue entendida como característica de la novela gráfica”, tomando como ejemplos a dos de los grandes relatos pioneros del movimiento a nivel mundial, *A Contract with God*, de Will Eisner y *Maus* de Spiegelman. Como ya hemos visto, las obras del tipo que analizamos forman parte de este fenómeno editorial del medio. Lo que sostiene la

autora, es que la amalgama entre relato personal, autobiográfico con lo familiar y lo colectivo es uno de los rasgos iniciales distintivos de este movimiento (ib.). En otro artículo de Alary (2016: 14) completa este panorama citando los trabajos de Joe Sacco o Emmanuel Guibert como modélicos y se encarga de analizar estos relatos que oscilan entre la experiencia mitificadora y el rescate de las vivencias personales o colectivas:

La historieta aparece como un medio y soporte interesante de transmisión a través del testimonio o de la encuesta gráfica de determinados hechos históricos y procesos traumáticos. Con una muy delicada dosificación de elementos objetivos e implicación subjetiva, el proceso creativo se fundamenta en fuentes históricas y testimoniales rescatadas con la ilusión de poder aproximarse a la realidad vivida, recordada y recuperada (ib.).

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

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

Esta ~~“era de la intimidad”~~ que cita el autor tiene como ejemplo paradigmático en el caso español -y dentro de lo que llamamos la historieta de la memoria- a la figura de

Carlos Giménez. Pero muy cercano a este relato en primera persona, nos encontramos con la tipología del diario personal o memorias, recogidos por los familiares del protagonista de la historia. Son los casos, por ejemplo, de Sento recreando las memorias de su suegro publicadas en el libro *No se fusila en domingo*, el de Miguel Gallardo, completando con viñetas el escrito de su padre o el de Altarriba cuando descubre los escritos del suyo y se propone reconstruir ese relato en historieta.

c- La trama generacional.

Uno de los capítulos centrales de la prolífica bibliografía sobre los usos de la memoria refiere a la continuidad del recuerdo en el tiempo. Pero no solo desde la perspectiva del testigo que debió esperar el contexto adecuado para testimoniar, sino de cómo las generaciones siguientes retomaron o reelaboraron estos relatos, en algunos casos ante la urgencia de la desaparición física de los supervivientes. Ya en su clásico trabajo sobre la memoria y el olvido, Paloma Aguilar Fernández (1996: 29) afirmaba que el estudio de las generaciones –ayuda a interpretar cómo evoluciona la memoria colectiva de un país a medida que nuevas generaciones van asumiendo la dirección del mismo”. El caso específico de la Guerra civil y la posguerra en España, aparece como uno de los *núcleos cronológicos* de los que habla Cuesta Bustillo (1998: 215) sobre los que se condensan los estudios de la memoria.⁵³ Este punto histórico, como sostiene Julio Aróstegui (2006: 58), aparece como un hecho traumático colectivo de connotaciones excepcionales, debido a la extensión durante décadas de este –estado de excepción”. Justamente, esa prolongación del conflicto por más de cincuenta años es lo que permite involucrar a tres generaciones de españoles (id: 59).

La historieta presenta, en estos casos, ejemplos similares a muchos de los ya estudiados en el ámbito de la literatura, con obras que surgen del relato testimonial de los protagonistas –como el caso de Carlos Giménez-, o familiares de los mismos –como Altarriba o Sento-, o también, de aquellos que lo hacen para contar una historia olvidada, partiendo de la investigación exhaustiva de ese hecho, sin que pertenezca al ámbito de lo familiar –como es el caso de Paco Roca-. Antes de dar una serie de

⁵³ La autora explica cómo estos núcleos –se intensifican en torno a períodos históricos en los que el tiempo se adensa en el acontecimiento o se ha soldado en una fractura. Años plúmbeos, sedimentados en las memorias, en los que entra en juego la relación entre trauma y conocimiento o en los que determinadas identidades han estado al borde de la quiebra o de la exterminación” (1998: 215).

precisiones sobre la utilización del cómic en estos casos, resumiremos brevemente una serie de disquisiciones críticas que nos serán útiles para el análisis del cruce entre movimiento generacional y rescate testimonial.

Justamente, según Aróstegui (id: 78) una de las formas colectivas de la memoria es la *memoria generacional*, que acciona de manera clara contra el olvido: “Hay efectivamente, formas de *anamnesis* que reflejan como una de sus proyecciones un sentimiento de acción generacional, o en las que la solidaridad o acción generacional juega algún papel” (ib.). Esas memorias parten de la distinción que propone el autor entre las *espontáneas*, cuando los hechos recordados fueron vividos como una experiencia directa y las *adquiridas*, transmitidas, que serían las memorias de las futuras generaciones que no fueron testigos ni protagonistas de esos hechos (ib.).

Aróstegui detalla cómo la memoria de los hechos del pasado evoluciona con el paso de las generaciones pero además, cómo la posición generacional incide en las memorias colectivas (id: 77). Teniendo en cuenta este desarrollo cronológico, el autor propone tres formas dominantes de la memoria de la Guerra civil: de *identificación* o *confrontación* con los bandos en lucha; la memoria de la *reconciliación* como superación del trauma; y finalmente, la memoria de la *restitución* o *reparación* “ante un acontecimiento ya lejano pero no sustanciado moralmente” (id: 79). En la primera categoría, Aróstegui ubica a los protagonistas de la guerra; en la segunda a los denominados ‘hijos de la guerra’, que aparecen en el momento crucial de los años sesenta y serán el núcleo generacional relevante en la construcción de una nueva sociedad después de la muerte de Franco; y en la tercera, la generación que se va a manifestar a partir de los años noventa, con una memoria crítica y revisionista, “impregnada de resonancias morales, pero también de una cierta coloración de ‘ajuste de cuentas’” (id: 89).⁵⁴

Esta tercera generación es llamada también la de los ‘niños de la guerra’ y como sostiene Elina Liikanen (2015: 1) ya no comparten miedo, culpa ni silencio con las generaciones anteriores y tampoco se identifican con la base de la Transición. Esta generación “conformada por escritores, cineastas, historiadores, activistas, ciudadanos, etc.- es la que cumplió un papel relevante en la discusión pública sobre el pasado y en

⁵⁴ El autor también reconoce “el regreso de argumentos que se creían olvidados, la justificación incluso del alzamiento y la guerra y la reaparición de un tipo de literatura y de periodismo ligados a la idea de las dos Españas enfrentadas donde la legitimidad absoluta estaba en la sublevada” (2006: 89).

comparación con las precedentes, están interesados por temáticas más simples y cotidianas, más cercanas a las consecuencias de la guerra que a los fundamentos ideológicos o políticos de la misma (id: 2):

Este giro hacia la experiencia y el sufrimiento, así como el lugar central otorgado a las víctimas es evidente en los discursos sobre el pasado reciente, tanto en la producción cultural —en las novelas, las películas, los documentales, el periodismo y en la historiografía— como en el campo de la política y el derecho. Relacionado con esto, otro factor que ha influido de modo decisivo en el reciente ‘boom de la memoria’ es la inminente desaparición de las personas que vivieron la guerra y los primeros tiempos de la dictadura. De hecho, parece que una gran parte de la producción cultural sobre el pasado reciente se debe a la necesidad de las generaciones más jóvenes de reunir, conservar y transmitir a través de distintos medios la memoria viva de los últimos testigos y supervivientes.

Los trabajos específicos en torno al papel de la literatura en este contexto han resultado muy productivos ya que marcan de manera muy nítida, en un ámbito muy puntual, la relación del escritor con los debates por la memoria del pasado. Siguiendo a Macciuci (2010b: 47) se comienza a gestar una nueva forma de discursividad, “identificada por la captación de la realidad desde perspectivas interdisciplinarias y multimediales y por la presencia de un fuerte imperativo ético”. La idea que expone la autora de que el escritor parece transformarse en “una suerte de escáner de la sensibilidad social” (id: 30), en un intérprete de las deudas del pasado, bien podría extenderse al resto de esta generación que analizamos y abarcando otras manifestaciones artísticas entre las que se encontraría también el mundo de la historieta.

Más allá de esta clasificación general que seguimos, los debates en torno a la transmisión del recuerdo traumático entre generaciones profundizan en otros aspectos de relevancia. Retomaremos en primer lugar los conceptos de Aleida y Jan Assmann quienes de manera general plantean la existencia de dos tipos de memoria —la *comunicativa* y la *cultural*— para centrarnos luego en el debate centrado en el concepto de *posmemoria*, que aún hoy presenta cierta actualidad al momento de pensarlo dentro del contexto español.

En su minucioso análisis de los conceptos relacionados a una cultura de la memoria, Astrid Erll (2012: 37) resume con gran claridad los conceptos propuestos por Jan y Aleida Assmann. La *memoria comunicativa* es aquella que surge por la interacción cotidiana y cuyo lapso se mide entre ochenta y cien años. Ese horizonte

temporal limitado es que se mueve constantemente ya que los contenidos de la memoria cambian y no se les otorga ningún contenido fijo. Como explica Erll, “cualquier individuo es considerado igualmente competente para recordar e interpretar el pasado común” (ib.). La *memoria cultural* por su parte es altamente artificial, se representa en ceremonias y posee un inventario fijo de contenidos y creaciones de sentido. El objeto de estudio de este tipo de memoria son aquellos acontecimientos míticos, fundantes, de un pasado lejano (id: 38).

Refiriéndose específicamente a las características de la memoria genealógica, Joël Candau (2006: 50) utiliza el concepto de extensión o longitud de memoria para referirse a la capacidad de una generación para recordar los hechos del pasado. El autor sostiene que en general los recuerdos se detienen en la tercera generación de antepasados → en ese momento aparecen las lagunas, se vuelve imprecisa, selectiva o ficticia” (ib.). Siguiendo con esta idea de transmisión para aquellos casos en los que el recuerdo traumático atraviesa el ámbito familiar, nos detendremos en el concepto de *posmemoria*, que más allá de todos los debates que suscitó⁵⁵ y sigue generando, ha servido y se sigue utilizando como una categoría teórica funcional para el análisis. No nos interesa hacer foco en el origen, desarrollo y debates en torno al concepto sino en cómo en los últimos años fueron apareciendo estudios críticos que utilizaron el concepto de *posmemoria* para el ámbito español. Si bien de manera muy esporádica, esa aplicación práctica inclusive ha retomado autores y obras de la historieta como objeto de estudio.

En uno de estos trabajos, centrado en el ámbito de la literatura española, Elina Liikanen (2006: 2-3) define el concepto y algunas de sus características:

El término posmemoria sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir, el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica inevitablemente una transformación de dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Sin embargo, la posmemoria se diferencia

⁵⁵ El concepto, acuñado en el trabajo de Hirsch, *Family Frames* —pertinente en este caso porque además centra su estudio en la obra *Maus* de Spiegelman— generó una serie de encendidas discusiones. Un resumen pormenorizado de este debate se encuentra en el libro de La Dra. Mariela Sánchez (2018) *Mala herencia la que nos ha tocado. Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*.

también de la historia debido al fuerte lazo emocional que aún une el sujeto de la memoria con el objeto de esta. Por lo tanto, la posmemoria es una forma de memoria particular y muy potente, ya que significa una reformulación imaginativa de la memoria histórica y también un replanteamiento y una revalorización de la historia desde una posición subjetiva. Lo que aquí se llama la nueva novela sobre la Guerra civil y el franquismo, escrita por autores nacidos a partir de los años cincuenta y publicada en España después de la Transición, puede ser considerada una expresión literaria de la posmemoria⁵⁶.

Un estudio más crítico del concepto es el que efectúa Sebastiaan Faber (2014) quien parte del interrogante de si es útil importar conceptos de otros campos afines para el análisis de los procesos de memoria en España. En su caso, retoma el concepto de *posmemoria* para marcar las diferencias de aplicación entre el ámbito original y el caso español, sobre todo focalizando en la noción de *posmemoria* afiliativa (id: 138). Faber trabaja con un corpus de novelas que se hacen eco de la memoria traumática de la Guerra civil y la posguerra y propone la noción de “literatura como acto afiliativo” – opuesta a la noción de *filiación*, entendida como aquellas conexiones de sangre o parentesco – para aquellos textos realistas claramente basados en investigaciones históricas o testimonios hechos por autores en base al compromiso consciente e identificación con las víctimas de la represión franquista (id: 42). El autor marca la diferencia con el gran cambio que se va a manifestar a fines de los años noventa, cuando comienza “una relación *hiperafectiva* con el pasado” (id: 144), precisamente porque esa afectividad estaba basada en la genealogía. Igualmente, como aclara Faber, los movimientos por la recuperación de la memoria histórica trascendieron ese ámbito:

Aunque originara en nociones de deber basadas en la sangre y el amor filial el carácter colectivo y reivindicativo del movimiento invitó desde el principio a la *solidaridad*. La búsqueda y exhumación de las fosas comunes era (y sigue siendo) un trabajo colectivo, de equipo, en que participan voluntarios de todo el mundo que *no* tienen relación genealógica con las víctimas (ib.)

Hirsch también plantea a través del concepto de posmemoria afiliativa, la posibilidad de un tipo de transmisión horizontal que incluye a miembros que no poseen una relación familiar (id: 144). Según Faber comparte con su noción del acto afiliativo

⁵⁶ Otro ejemplo además de los trabajos que analizaremos, es el de Quílez Esteve (2014), quien analiza la posmemoria a partir de ejemplos de cine documental de España y Argentina.

una idea de solidaridad intergeneracional pero con una diferencia sustancial: ~~la~~ potencia de lo que yo he descrito como acto afiliativo en el caso español reside, en gran parte, en la dimensión *política* de la memoria histórica de la Guerra civil y el franquismo” (ib.), aspecto que según el autor no aparece en el esquema de Hirsch. Esa diferencia reside en la propia naturaleza de la Guerra civil, con víctimas por razones políticas y no étnicas y por el prolongado proceso de configuración de la memoria en España.⁵⁷ En el caso del Holocausto, las categorías consensuadas de víctimas y victimarios y el reconocimiento generalizado de una moral universal que nos exige recordar y condenar, explica Faber, son justamente los aspectos controvertidos en el caso español (id: 149):

A Hirsch y otros miembros de la generación de la posmemoria nunca se les ocurriría que alguien pudiera cuestionar la legitimidad de la relación *afectiva* hacia sus padres que motiva la posmemoria. La necesidad y la naturaleza de esa relación intergeneracional es, precisamente, lo que en España sigue siendo tema de controversia⁵⁸ (ib.).

En otros casos, el concepto de posmemoria ha sido retomado por estudios interdisciplinarios para analizar objetos culturales diversos dentro del ámbito español. Tal es el caso de *Posmemoria de la Guerra civil y el franquismo* (2017), que se encarga de focalizar en el estudio de la radio, el cine, la televisión, el teatro, la literatura, el cómic, la fotografía e inclusive los medios digitales y las redes sociales. Los editores, Laia Quilez y Carlos Rueda Laffond, se encargan de enmarcar el trabajo en torno a aquellas producciones que ~~nos~~ retrotraen a un pasado que en la mayoría de los casos no

⁵⁷ Carla Suárez Vega (2018: 295) también analiza el fenómeno de la posmemoria para el caso de la historieta. La autora focaliza justamente en las diferencias contextuales que marcan un tipo de memoria distinto: ~~En~~ el caso de la guerra civil esta mediación no viene solo dada por los discursos personales, sociales y culturales que menciona Hirsch, sino también por esos años de dictadura que institucionalizaron una memoria que es necesaria cuestionar y que, en la mayoría de los casos, es opuesta a la narración familiar o social”.

⁵⁸ ~~Por~~ más que Hirsch se concentre en el marco doméstico y familiar, sus análisis presuponen que los procesos que describe se producen en un contexto *público*; y un contexto, además, *interesado* en los recuerdos y post-recuerdos de las víctimas del Holocausto, cuya experiencia nadie se atrevería a deslegitimar. Si hay alguna tensión o ansiedad, se produce en torno a la noción de la propiedad: la posibilidad (considerada poco ética) de que los hijos se estén apropiando, de modo oportunista, de los recuerdos y el sufrimiento de sus padres. Por lo demás llama la atención la ausencia casi completa en el trabajo sobre la posmemoria de Hirsch de tensiones propiamente políticas. El caso español, como bien sabemos, es muy diferente en este sentido” (2014: 147).

se ha vivido en carne propia” (id: VII), sobre todo, a los relatos articulados con un –sesgo marcadamente generacional” (id: VIII).

Los autores subrayan esta idea de la herencia del trauma que asumen las nuevas generaciones de familiares y la voluntad de reparación y visibilidad con esos relatos silenciados. Pero sobre todo, la búsqueda de una identidad de ese descendiente en un contexto de familias –muchas veces marcadas por el secreto y el tabú y en una sociedad amenazada por discursos hegemónicos olvidadizos” (id: XIII). Quilez y Rueda Laffond destacan del concepto original y su proyección en España, la condición de relación hipermediada que se establece entre el hecho histórico y el sujeto que hereda ese legado que logra como contraparte, una mirada crítica y reflexiva (ib.) y cómo esa –subjetividad en crisis” lucha además –por mantener viva –y garantizar en el futuro- la memoria de una generación que, paulatina, pero inevitablemente, está desapareciendo” (id: XV).

Es en este marco que los autores reconocen la emergencia de infinidad de productos culturales que dan cuenta de ese proceso de posmemoria. En uno de los artículos del libro, Carlos Rueda Laffond se encarga de focalizar en el caso de la historieta, a la que enmarca dentro de una extensa tradición de cómics de memoria. Entre ellos, reconoce una abundancia de trabajos en los que un autor de segunda o tercera generación se hace cargo de contar la historia de sus familiares directos (id: 177). Este cómic de *posmemoria*, definido por Rueda Laffond como un subgénero relativamente preciso, comparte una serie de características que va detallando: la utilización de materiales testimoniales previos –que además se reproducen en la obra-; la utilización de una estética realista aunque se presenten excepciones gráficas de evocación metafórica; la idea de homenaje explícito que suelen presentar las obras con el recuerdo del padre⁵⁹; finalmente, la idea de hacer pública una historia cotidiana protagonizada por personajes simples (id: 188).

Como completa Alary (2016: 17), las obras historietísticas –participan de este afán de colmar un fallo de la política de la memoria que un proceso de regulación de carácter político-jurídico no ha podido llevar a cabo”. La autora también analiza el fenómeno de la *posmemoria* a través de la historieta, tratado por sus consecuencias traumáticas y si bien en su mayoría se ataca al franquismo, los testimonios pueden

⁵⁹ Si bien es cierto que la presencia de estas historias centradas en las madres de los protagonistas es escasa, el ejemplo más emblemático de este tipo de cómics es el de Antonio Altarriba, *El ala rota* (2016).

abarcar otro tipo de denuncias.⁶⁰ Igualmente, Alary se centra en la potencialidad del medio para la visualización de otros puntos de vista:

Importa la intención y el eco, la cualidad de esas obras, el proceso de creación. La variación de los puntos de vista, la diversidad de los testimonios ahondan, echan sal en la herida, cuestionan las imágenes congeladas y estereotipadas, los iconos, las certidumbres. Proponen otros modos de pensar y visualizar que tienen virtudes desmitificadoras (ib.).

d- El silencio de los vencidos

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

Los ejemplos de las formas del silencio varían en cada caso puntual, pero remiten de manera general, a la internalización de una imposición. Autores como Corredra González (2010), se encargan de desarrollar cronológicamente el proceso de eliminación y exterminio una vez finalizada la guerra, la legalización de la violencia, las distintas formas de represión (fusilamiento, cárcel y exilio), la sumisión ante el vencedor, la marginación y el silencio de los vencidos (lo cual los llevó a interiorizar su culpa y su condición de inferioridad), el adoctrinamiento y socialización del discurso oficial legitimador de la guerra. Como afirma Aróstegui (2006: 74) las expresiones de la memoria no fueron reflejadas en igualdad de condiciones, sino que por muchos años solo pudo hacerlo el bando vencedor. Es justamente esa situación la que explica según el autor, “una de las claves de su persistencia en la memoria” (ib.).

La lucha contra el olvido es parte de los objetivos de estas búsquedas personales o generacionales –o ambas– de escritores, cineastas, historietistas. En una de las entrevistas a Dulce Chacón que reproduce Martín Martín (2013: 123), esta manifiesta su convicción de que “una parte de la memoria colectiva, la perteneciente al bando perdedor, había sido excluida del discurso oficial acarreando un silencio que conducía

⁶⁰ La autora piensa en la variedad de trabajos que han dejado estos ejercicios de memoria en el cómic, por eso afirma que si bien la mayoría de ellos atacan al franquismo, también pueden ser “las instituciones políticas y militares francesas o españolas, el estalinismo, los excesos y violencia del lado republicano” (2016: 17).

irremediabilmente al olvido”. El acercamiento a la Guerra civil y sus múltiples historias silenciadas, tiene también a la historieta como herramienta de ese rescate del olvido. Las variadas escenas planteadas por Giménez en su 36-39 *Malos tiempos*, son una muestra cabal de esas pequeñas historias de la guerra cotidiana.

En este contexto, la eclosión del testimonio en sus múltiples variantes, es decir, la ruptura del silencio tiene que estar acompañada por una serie de condiciones. Pérez García (2016), al analizar ese proceso de manera general para después focalizarlo al caso de la historieta española, sostiene que son tres las etapas que se necesitan para superar un trauma colectivo, después de haber sufrido un conflicto violento. En primer lugar, poder establecer la seguridad física y emocional del testigo. En segundo lugar, poder contar con el testimonio, es decir, poder contar con el recuerdo en voz alta. Finalmente, cumplidas las etapas previas, se daría la reintegración social de las víctimas (id: 3).

En España, continúa Pérez García, debido al largo proceso dictatorial, se produjo un retraso en este tipo de narraciones porque, aunque existan las condiciones de seguridad para hablar en público, faltan dos condiciones primordiales: *cómo representar* ante los demás el evento traumático y un *contexto social adecuado* para hacerlo (id: 4). Utilizando los conceptos de Sontag, el autor explica esa necesidad contextual:

Las imágenes testimoniales hacen mella en la opinión pública siempre que exista un contexto apropiado de sensibilidad y actitud para ello. Es necesario un espacio ideológico en la sociedad que permita que esas imágenes y narraciones se difunda; un contexto que apoye y anime a recrearlos, medios que las publiquen y sensibilidad social para generar una conciencia política a partir de ellas (ib.).

Por eso, al pensar en la situación española, Pérez García (2018b: 46) entiende que el retraso en estos debates públicos no tiene que ver con la persistencia del trauma sino con los intereses políticos. Como ya venimos viendo a lo largo del trabajo, esas condiciones van a comenzar a aparecer en los años noventa cuando los discursos sobre la memoria se apoderen del espacio público.

e- Las temáticas de la historieta de la Guerra civil y la posguerra. Obras y autores.

Acorde a los diversos caminos teóricos posibles que venimos desarrollando y de las posibles analogías con los estudios desarrollados en otros campos de conocimiento, las

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

Siguiendo la periodización propuesta por Matly (2018), mencionaremos parte relevante de esta lista no exhaustiva de autores que, en su primera etapa, además de la figura insoslayable de Carlos Giménez con *Paracuellos* y *Barrio*, incluye *Octubre 34*, de Rodrigo Hernández Cabos (Rodri); los cuatro volúmenes de Antonio Hernández Palacios: *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares*, *Euskadi en llamas* y *Gorka gudari*; la compilación de Victor Mora y varios autores en *36-39 Tormenta sobre España*⁶¹; *El artefacto perverso*, de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio y *Un largo silencio* de Miguel Gallardo⁶².

Durante los últimos años –en la segunda etapa propuesta por Matly–, la lista se ha engrosado con títulos como *Cuerda de presas* de Jorge García y Fidel Martínez; la trilogía de Sento sobre la vida de su suegro con *Un médico novato*, *Atrapado en Belchite* y *Vencedor y vencido* –reeditado en un solo tomo, como *Doctor Uriel* en 2017– los trabajos de Antonio Altarriba y Kim en *El arte de volar* y *El ala rota*; el trabajo del propio Carlos Giménez con *36-39 Malos tiempos*; *Exilio*, de Juan Kalvellido; *Las serpientes ciegas*, de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí; *Estampas 1936* de Felipe Hernández Cava y Miguel Navia; *Nuestra guerra civil* de Felipe Hernández Cava y otros; *Sordo*, de David Muñoz y Rayco Pulido; *Estamos todas bien*, de Ana Penyas;

⁶¹ Su edición como libro es de 2008, aunque es una obra realizada por encargo y que fue publicada por entregas en la revista Cimoc en 1986.

⁶² Estas dos últimas obras se ubicarían en un espacio “intermedio” de acuerdo a la clasificación de Matly. Sobre todo, creemos que merece destacarse la obra de Gallardo, ya que si bien cuando se publica en 1997 no tiene mucho éxito en cuanto a su recepción, marca un antecedente en la utilización de las memorias de su padre –y en la combinación con sus viñetas– y en la influencia que marcó para el ámbito español. Fernández de Arriba (2015: 10) lo puntualiza: —Nel público ni el mercado se mostraron preparados para la recepción de una obra así—. Asimismo, el autor remarca que la reedición del 2012 tuvo un mayor éxito de ventas (alcanzando incluso una segunda edición), hecho que ejemplificaría además, la gran evolución del mercado del cómic español en las primeras décadas del siglo XXI. (Fernández de Arriba, 2015: 11)

Mexique, el nombre del barco, de María José Ferrada y Ana Penyas; *Primavera tricolor*, de Carlos Santamaría y Pepe Farrugo; *La huella de Lorca*, de Carlos Hernández y Juan Torres; *La araña del olvido*, de Enrique Bonet; *Las guerras silenciosas*, *Jamás tendré veinte años* y *Siempre tendremos veinte años*, de Jaime Martín; *Paseo de los canadienses* de Carlos Guijarro; *La balada del norte*, de Alfonso Zapico; *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, de Cachete Jack (Nuria Bellver y Raquel Fanjul); *Winnipeg, el barco de Neruda*, de Laura Martel y Antonia Santolaya; *Montserrat. Souvenirs de la Guerre Civile*, de Julio Ribera; *La Guerra civil Española* y *La muerte de Guernica*, de José Pablo García (con base en los textos de Paul Preston) y los trabajos de Paco Roca, *El ángel de la retirada* (con Serguei Dounovetz), *Los surcos del azar* y *Regreso al Edén*.⁶³

4. A modo de ejemplo

Para finalizar, analizaremos dos obras que se acercan a la memoria de la Guerra civil y la posguerra desde puntos de vista totalmente contrarios. Por un lado, *El arte de volar*, de Antonio Altarriba, quien narra la historia de su padre y paralelamente, la crónica de España desde antes de la Guerra civil y hasta la contemporaneidad. Atravesado por las características que venimos describiendo, de posmemoria, trauma, silencio, la obra de Altarriba es un ejemplo paradigmático de un hijo de la guerra que utiliza en código de la historieta para acercarse a la historia de su familia –luego editará *El ala rota*, donde cuenta la historia de la madre-. Por otro lado, la segunda obra elegida, *Los surcos del azar*, de Paco Roca, plantea otra posibilidad de la ‘historieta de la memoria’, la del autor que desentraña un episodio poco conocido de la historia pero

⁶³ Antes de graficar sucintamente alguna de estas disquisiciones críticas tomando dos ejemplos puntuales, es preciso aclarar que si bien el trabajo que proponemos focaliza en el caso español, en el marco de la Guerra civil y la posguerra, las problemáticas de la memoria traumática, su representación y la utilización de la historieta como medio de expresión de estos temas, deben leerse en sintonía con otras industrias que también abordaron (o abordan) idénticas realidades con estilos y temáticas diversas. La afirmación de Alary (2011: 239) de que no puede entenderse la evolución de la historieta sin tener en cuenta los intercambios enriquecedores, transferencia de modelos, prácticas y experiencias se ve potenciada en este caso por el *boom* de la memoria y su internalización (y los debates que venimos desarrollando en torno a la posmemoria, el testimonio, etc.). En el caso de la historieta, la cuestión de la memoria asociada a los episodios traumáticos también posee ejemplos notables. Solo para citar algunos casos podrían nombrarse a Jacques Tardí (la serie *Yo, René Tardí*) o a Emmanuel Guibert (la serie *La guerra de Alan* y *La infancia de Alan*); o dentro del caso argentino, aquellas manifestaciones que recuperan experiencias referidas a la represión de la dictadura militar (1976-1982) (los trabajos de Lozupone, Grassi o Cippolini) o al conflicto bélico de Malvinas (*Tortas fritas de polenta*, de Bayúgar y Martinelli).

sin que esté mediado por un lazo familiar. Prevalece entonces, la investigación documental rigurosa y el asesoramiento profesional, pero sin dejar de asumir una mirada reflexiva, de una generación mucho más joven.

4.1. Antonio Altarriba: la búsqueda y el silencio

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

Precisamente el del silencio es uno de los temas centrales de *El arte de volar*. Y de alguna manera, la historieta busca una respuesta que dé cuenta de la reticencia del padre a contar su historia, que como apunta Antonio Martín, es además, “la crónica de toda una generación” (2009: 8). En su análisis de la obra, María Julia Giménez (2012: 11) ubica al silencio como causa central de su muerte:

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

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

Descubriendo la vida de su padre, Altarriba da voz también a los olvidados, a los que vivieron el exilio pero volvieron como derrotados, fagocitados por un sistema que los convirtió en meros peones. Antonio Altarriba, padre, fue uno más de esa legión de nombres que no fueron parte de la historia: la historia pasó por encima de ellos. Transformado en una pieza más de un engranaje

contra el que luchó, moviéndose en una pantomima de libre albedrío, solo queda una libertad: decidir cuándo se sale de la máquina, saltar al vacío y elegir, al menos, cómo encontrarse con la muerte.

Esta historia, de las dos que estamos analizando, es la que mayor amplitud nos ofrece con referencia al desarrollo cronológico, por eso, no solo observamos los episodios de la Guerra civil, sino el antes y el después de la contienda: desde la dictadura de Miguel Primo de Rivera hasta el gobierno de José María Aznar. En este caso el código de la historieta nos presenta este relato en tres niveles narrativos (Martín, 2009b: 9): el primero, que une las voces del hijo que presenta la historia, de ese yo que paulatinamente va dejando paso al relato en primera persona del padre; el segundo, centrado en los cartuchos reflexivos y literarios que Altarriba hijo inserta en ciertos pasajes de la historia; y el tercero, los bocadillos en tiempo presente, que reproducen los debates, los diálogos, las peleas y las frustraciones de los protagonistas de esta crónica de España. Además, otra característica de este trabajo es el quiebre por momentos de su efecto *‘realista’*, *‘documental’* para pasar o imbricarse con las metáforas visuales tan propias del lenguaje de la historieta.

4.2. Paco Roca: la memoria entre los pliegues de la aventura

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

Lo cierto es que son varias las causas que fueron incidiendo para que la historieta de temática bélica presente cambios sustanciales. Joe Sacco quizás sea el que mejor combina una nueva vertiente que une periodismo con dibujo, realidad histórica

con vivencia personal, historieta con testimonios de la guerra⁶⁴. Este periodista-dibujante ve como inevitable:

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

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

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

⁶⁴ Los trabajos de Joe Sacco, han sido analizados como un nuevo género: el ‘periodismo de cómic’ o ‘historieta periodística’, trabajos similares a los de los reporteros de guerra pero plasmados en historietas. Son famosas sus obras *Notas al pie de Gaza*, *Reportajes* y *Srebrenica* (un cómic digital o webcómic). El propio Sacco al reflexionar sobre su trabajo, explica que: “La historieta periodística tiene un valor concreto, específico, único. Son más lentas que un relato cinético, y menos específicas visualmente que una fotografía. (...) Se están pisando dos realidades, ambas filtradas: la específica, la histórica e investigada, y la personal. Se está buscando recrear las moléculas del conflicto. Los detalles, las notas al pie: aquello que solo existirá mientras la gente que lo ha sufrido viva.” (Domínguez, 2014: 36)

esos españoles que habían –acabado desfilando por los Campos Elíseos junto a De Gaulle”.

Para graficar este proceso de búsqueda Roca elige contar la historia a través de un doble relato: del pasado y desde el presente, en primer lugar invirtiendo la ya clásica oposición de tono sepia o gris para el pasado y el color para el presente y en segundo término introduciendo su propio dibujo –a lo Spiegelman- dentro de la historia. Así, vemos a Paco Roca como si fuese un periodista o ‘documentalista’, tratando de entrevistar a uno de esos ‘héroes anónimos’, Miguel –personaje ficticio-, quien luego de varias negativas finalmente contará los hechos. El nivel de apego por los detalles históricos al momento del dibujo precisará de la asistencia del historiador e hispanista norteamericano Robert Coale y de Evelyn Mesquida, autora del libro *La Nueve, los españoles que liberaron París*.

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

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

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

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

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

En *Los surcos del azar* aparece el cruce de estas dos vertientes analizadas: la aparición de la guerra en primer plano pero a partir del relato traumatizado de los que participaron en ella. Y si bien la historia cuenta con el necesario final feliz de un cómic bélico, con los buenos festejando y los malos derrotados, no es visto así por los republicanos españoles. El silencio, el trauma, no surge obviamente por el recuerdo feliz de esta victoria francesa, sino porque en el balance que realizan no termina de clausurar la otra derrota y su condición de vencidos de la Guerra civil y porque este final de la historia bélica es en realidad el comienzo de su definitivo exilio.⁶⁵

⁶⁵ Desde otro punto de vista y para completar la lectura propuesta de estos autores, se recomienda el trabajo de David Fernández de Arriba (2015) en torno a las historietas de Gallardo, Altarriba y Paco Roca, ya que el autor se encarga de profundizar en la memoria traumática pero focalizando en la temática del exilio republicano a Francia, que las tres obras abordan con estilos y objetivos distintos. En este trabajo, el autor se propone comprobar la validez de la historieta como medio de recuperación de la memoria histórica y además, su evolución en España en los últimos veinte años.

CAPÍTULO 2

España una, grande y libre

*Con sutil ironía, descarada malicia
O brutal sarcasmo, estos dibujantes
Impulsaron el proceso político,
Incluso anticipándose al mismo.
Eran los divertidos heraldos de la libertad.*

José María Lassalle (2013).
-Presentación”, *La Transición en tinta china*

El Perich, Revista *Por favor* (diciembre de 1975)

La Transición en tinta china es el nombre de la Exposición que se realizó en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, del 28 de mayo al 25 de agosto de 2013. En ella, se exhibieron ciento setenta dibujos de humor gráfico de más de veinticinco publicaciones del periodo 1972-1986. El objetivo central era claro: mostrar los días de la Transición desde otro punto de vista, el de los dibujantes de los diversos semanarios que se multiplicaron por estos años. Bobillo de la Peña, comisario de la Exposición, no solo remarca la idea de una mirada diferente de los hechos transcurridos, sino de una de las más críticas frente a otros discursos:

La visión de estos dibujantes satíricos sobre la Transición política, sobre todo en sus comienzos, era bastante más ácida de la hoy presentada, de manera complaciente, en los libros escolares de historia o en exitosos programas televisivos (2013: 21).

Como explica el autor, el florecimiento del humor gráfico se produce años antes de la muerte de Franco y va a ir generando paulatinamente una nueva forma de periodismo político con la utilización de un humor transgresor y comprometido con la democracia. En algunos casos, afirma Bobillo de la Peña, algunas viñetas eran

concisos pero auténticos manifiestos” (id: 16). La producción de Carlos Giménez para la revista satírica *El Papus* forma parte de este cúmulo de trabajos de dibujantes y guionistas. *España una, grande y libre*, que analizaremos en este capítulo, es una compilación de esas viñetas que el autor –en muchos casos con Ivá (Ramón Tosas)– escribe para este semanario durante los años 1976 y 1977.

Partiendo de la noción de ‘red de revistas’ (Louis, 2014) nos centraremos en primer término en algunos aspectos críticos en torno a la temática de las revistas como objeto de estudio. Luego, centrando la discusión en el circuito de los semanarios satíricos durante la Transición política en España, analizaremos el caso de *El Papus* dentro de esta ‘red de revistas’ específica. Finalmente, propondremos un recorrido por las viñetas de *España una, grande y libre* analizando temática y estilísticamente algunas de las secuencias más relevantes.

1. Las revistas como objeto de estudio⁶⁶

La afirmación de Beatriz Sarlo (1992: 9), de que la frase "publiquemos una revista" generalmente quiere decir "una revista es necesaria" tiene una muestra acabada en el ejemplo que analizamos: la proliferación y sobre todo el éxito de la recepción de los semanarios satíricos durante los años previos a la muerte de Franco y durante la Transición política marcan la necesidad de nuevos canales de comunicación. Como remarca Sarlo, –se piensa que la revista hace posible intervenciones exigidas por la coyuntura”, por eso desde esta perspectiva, "publiquemos una revista" quiere decir "hagamos política cultural" (ib.).

Durante la Transición, este florecimiento de semanarios de humor gráfico conforma una auténtica ‘red de revistas’, como define Louis (2014). Según la autora, cada época produce estas redes de un modo específico y sobre todo, participan

⁶⁶ Nos centraremos en aspectos críticos comunes a cualquier abordaje de las revistas como objeto de estudio académico. Como afirma Artundo (2010: 8), –no existe límite alguno para el abordaje de revistas”, reconociendo un universo amplio y variado de acuerdo a cada ámbito de estudios. Así la autora reconoce abordajes múltiples en campos como el de la literatura, la historia política, la historia de los intelectuales, música, artes visuales, medios de comunicación de masas (radio, cine, televisión), entre otros. Delgado (2014: 11) también observa que –el análisis de las publicaciones ha producido distintos énfasis ligados generalmente a los campos disciplinares de los que proceden los investigadores: historia, literatura, arte, filosofía, comunicación”.

activamente de la creación de la identidad de esa época (2014: 8). Pensando en las revistas de manera general, como objeto de estudio académico, esta noción de red, de acuerdo a Louis permite pensar la especificidad de este tipo de realización cultural y las relaciones que establece con el resto de la sociedad; vista como un espacio productor de relaciones, la red adquiere su poder de la circulación y la renovación permanente:

El conjunto de revistas da un perfil particular a la organización cultural de una época, y constituye una instancia de poder y de consagración; la red de revistas arma y determina circuitos de publicación y de reconocimiento que a veces entran en contacto con instituciones, pero mantienen siempre cierto grado de autonomía (ib.)

Más que reflejar un periodo, Louis ve a las revistas como agentes activos de su gestación; sin ellas, dice la autora, es imposible analizar la identidad de una época (id: 1). En ese sentido, una de las cuestiones críticas más relevantes gira en torno a la relación presente-futuro que establece cada publicación en cuanto a su intervención en la esfera pública. Como sostiene Sarlo, dentro del espacio de lo público visto como alineamiento y conflicto, el tiempo de la revista es el presente: *“aunque luego la historia pueda desmentirlo, las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea”*. Por eso, reflexiona la autora, una revista vieja es un objeto sin aura, porque *“su autenticidad está en un presente, en el que siguen incrustadas, pero que se ha convertido en pasado”* (id: 9-10).⁶⁷ Justamente, el aura que envuelve a las revistas surge de su coyuntura, pero sobre todo, de la posibilidad que plantea la publicación de intervenirla y modificarla. La sintaxis de una revista se diseña con ese fin y además, nos revela la problemática que surge de aquel presente (id: 10-11).

Siguiendo el mismo sentido, Verónica Delgado (2014: 18) observa que las revistas como objetos de estudio dan cuenta de un tiempo pasado *“que choca con lo que como presente y en su presente siempre, de algún modo, ambicionan”*. La autora

⁶⁷ La autora marca la diferencia entre un libro viejo que adquiere *“cierto aire noble”* con el paso del tiempo y las revistas, que interesan más al especialista o historiador de la cultura que al lector: *“De algún modo, nada es más viejo que una revista vieja: ha perdido el aura que emerge de su capacidad o, mejor, de su aspiración a ser una presencia inmediata en la actualidad. Objeto del deseo académico o coleccionista, las revistas envejecen de un modo casi patético: lo que promovieron cuando formaban parte del presente ya ha sido incorporado a la cultura común y está allí, en los libros, en las instituciones o en las prácticas”* (1992: 10).

sostiene que las revistas, aunque sea por un instante, anhelan transformarse en el sitio privilegiado donde se generen los debates esenciales, sean estos artísticos, políticos o de otra índole:

Desde el presente de su enunciación se proyectan siempre hacia el futuro, al que en muchos casos aspiran modelar o fundar a través de sus intervenciones. Las revistas son redes y este tipo de metáfora es útil para precisar la selección de prácticas e intereses que cada publicación realiza y de la que resultan un presente y pasado que probablemente diferirá de otros contruidos contemporáneamente (ib.)

Las relaciones de esta red de revistas con los demás grupos sociales (intelectual, político, artístico) es otro aspecto de relevancia para Delgado, quien plantea que es pertinente tratar de precisar el vínculo de una práctica especializada con procesos más generales, ya que el análisis del propio grupo y su producción debe relacionarse con lo que sucede afuera (id: 18). Para el caso que analizamos, es decir, el de las revistas de humor gráfico durante el proceso de la Transición, esta relación está sumamente ligada. En primer lugar por la idiosincrasia del propio humor gráfico, que se nutre de manera satírica de la realidad que lo contiene y luego, por el contexto de efervescencia política que se vivió momentos previos y sobre todo posteriores a la muerte de Franco⁶⁸. Veremos a continuación cómo las revistas de humor gráfico nacen, crecen, se consolidan y participan de los grandes debates públicos durante la Transición política para luego focalizar en el caso particular de *El Papus* y el trabajo de Giménez en él.

⁶⁸ Como veremos más adelante, es notable la persecución de publicaciones que llevan en algunos casos a secuestro de tiradas, prohibiciones, sanciones de corto y mediano plazo y en el caso de la revista *El Papus* que analizamos, el atentado que sufrió en el año 1977, -en tiempos democráticos, a dos años del final de la dictadura-, en el que murió el conserje de las instalaciones donde se publicaba la revista.

2. El mundo del humor gráfico en el debate público de la Transición⁶⁹

–Si las revistas pierden su aura cuando su presente se convierte en pasado”, aclara Sarlo, –conservan las pruebas de cómo se pensaba el futuro desde el presente” (1992: 11). La afirmación es un buen inicio al momento de pensar en la relación de la red de revistas de humor gráfico porque las perspectivas sobre la conflictiva y cambiante escena política desde la muerte de Franco van a quedar estampadas en viñetas, tiras cómicas, caricaturas, portadas y editoriales de estas publicaciones. Su visión del presente y del futuro que esperan va a ir fluctuando entre una tibia esperanza que esbozan y un desencanto que hacen cada vez más explícito. Al analizar las viñetas de este periodo, González Cela (2013: 37) se sorprende del carácter crítico de las producciones, pero sobre todo de la politización y a su vez, falta de entusiasmo con la que los artistas veían el proceso que estaban viviendo:

Aunque los matices políticos de los artistas son variados, todos tienen como denominador común un acuciado espíritu crítico, pero no solo con la censura o con los gobernantes, como se suele explicar en los textos publicados sobre el tema hasta el momento, sino también con el proceso en sí, con los mismos referéndums que iban a determinar el fin del antiguo régimen y con las urnas, símbolo de la democracia y que no pocas veces aparecen retratadas como ataúdes (ib.)

Es preciso advertir, que este fenómeno comunicativo se complementa con otros medios gráficos más usuales, como los de la prensa, que también participan de manera relevante en este proceso. Como especifica Salgado (2019: 129), la historiografía en torno a la Transición en España destaca la importancia del papel político de la prensa, considerándola determinante y en algunos casos decisiva para el proceso democrático. De hecho, el autor aclara que al referirse a este fenómeno se utiliza habitualmente la

⁶⁹ No es un objetivo central el de dar cuenta de los debates en torno al proceso de la Transición, sino solo recomponer los momentos centrales que necesitamos para el análisis de las historietas de *España una, grande y libre* que Giménez realizó para *El Papus* durante 1976 y 1977. Damos cuenta de este detalle, porque debemos recordar que la periodización de este proceso llamado Transición política en España es motivo de debate, o dicho de otro modo, no existe consenso en torno a las fechas que abarca. Como sostiene Pérez del Solar, las versiones no se ponen de acuerdo con el inicio (el asesinato de Carrero Blanco, la muerte de Franco o la renuncia de Arias Navarro) o con el final (la firma de la Constitución, el fallido golpe de Tejero, la victoria del PSOE en 1982, el ingreso de España a la Comunidad Económica Europea en 1986 o la victoria del PP en 1996) (2013: 11).

expresión "Parlamento de papel" como una forma de resaltar la participación en debates sin un espacio público institucional de los que se hizo eco la prensa (id: 130).⁷⁰

Partiendo de este contexto, Salgado va a analizar el papel de las revistas satíricas en este debate, subrayando la obviedad de que la postura política de estos semanarios utilizan mecanismos diferentes a la prensa tradicional en su manejo de lo informativo y la opinión que exponen (id: 132).⁷¹ En ese sentido, son variados los recursos expresivos del humor que, como explica Bobillo de la Peña, los autores utilizaron con habilidad al momento de satirizar, burlarse y desenmascarar actitudes: *“era otro modo de denunciar atropellos o injusticias desde la ironía sutil o la irreverencia ácrata”* (2013: 13). Igualmente, refuerza la idea de que el humor político *“nunca es pura evasión”* y que muchas veces esos dibujos *“irónicos, satíricos o metafóricos”* no buscan solo una sonrisa: *“con su gravedad cáustica o su racionalismo geométrico suscitan en quienes lo contemplan, y no es poco, la reflexión crítica acerca del tema elegido”* (id: 16).

Centrándonos en las revistas de humor gráfico en España, como dijimos anteriormente, el boom se produce en la primera década de los años setenta, momento en el que, como grafican Juan García-Cerrada y José María García-Sombría (2013: 30), a la revista *La Codorniz* (creada en 1941), se le unen *Hermano Lobo*, *Barrabas*, *El Papus*, *Por favor*, *Muchas gracias*, *El Cocodrilo Leopoldo* y más tarde, *El Cuervo* y *El Jueves*.⁷² En su estudio sobre las revistas de historieta durante la Transición, Pérez del Solar (2013: 29) se encarga de las especificidades de gran parte de estas publicaciones y

⁷⁰ Salgado da cuenta de que es un término que no está exento de polémicas. Sobre todo, porque ciertos autores cuestionan que esa función pueda ser extensiva a toda la prensa. En concreto, ponen el acento en los periódicos que provenían del franquismo. Igualmente, el autor cita las publicaciones más relevantes que investigan este tema. Entre ellos, se destacan *El Parlamento de papel: Las revistas españolas en la transición democrática*, de Ignacio Fontes y Manuel Ángel Menéndez; "La prensa en la Transición democrática: ni "motor del cambio" ni "parlamento de papel", de José Reig Cruaños; "Parlamentos de papel: la prensa crítica en la crisis del franquismo", de Javier Muñoz Soro y *La transición de la prensa. El comportamiento político de diarios y periodistas*, de Jaume Guillamet (id: 130).

⁷¹ Un aspecto que no abordaremos pero que creemos completa el panorama es el de aquellas publicaciones que contienen lo que Antonio Martín califica como historietas políticas, refiriéndose específicamente a las que mantienen una *“política activa”* durante estos años *“de 1973 a 1978”* pero de manera clandestina: tebeos completos, boletines, octavillas, panfletos y hojas de propaganda (2014: 257 y ss.). Igualmente, el autor parte de una afirmación más general de este concepto aplicado a la historieta: *“me refiero a política activa, es decir: de cómo la historieta española, en tanto que medio de comunicación, ha sido utilizada como soporte de afirmaciones políticas, mensajes, hechos, crítica y hasta propaganda partidista. Y ello sin entrar en la carga ideológica permanente que subyace en las viñetas de muchas historietas españolas, también de muchas de aquellas catalogadas como infantiles”* (id: 259).

⁷² La lista no es exhaustiva y además, no es el objeto de este estudio analizar la particularidad de cada caso, solo destacaremos aquellas características que nos sean funcionales para entender el contexto específico de esta red de revistas que venimos analizando y el caso particular de *El Papus*.

esboza una clasificación de acuerdo a los circuitos de producción y circulación que observa y que él divide en tres.⁷³

En primer lugar, las revistas humorísticas, como *El Papus* y *El Jueves*, que además de historietas –generalmente autoconclusivas– producían escritos, siempre de hechos coyunturales y con producción de autores locales. En segundo término, revistas de historieta narrativa –alternando las autoconclusivas con las episódicas– como *Tótem*, *Creepy* o *Cimoc* que además usaban un porcentaje elevado de material extranjero. Por último, las revistas *underground*, con trabajo de autores no profesionales, del ámbito local. Estas producciones, además de artesanales, eran distribuidas por los mismos autores en espacios como puestos de mercado, salas de conciertos o librerías especializadas, entre otros.⁷⁴

Como especifica Pérez del Solar, tras la muerte de Franco, los kioscos se llenaron de pornografía pero también resurgieron las revistas de sátira política, siguiendo una tradición que como ya nombramos, encarna *La Codorniz* y luego, *Hermano Lobo*.⁷⁵ Dentro de este contexto y visto como un record de ventas, la revista *El Papus* llega a vender 200.000 ejemplares en estas fechas⁷⁶ (id: 27). Caracterizada con un estilo particular tanto por su producción gráfica como por la mirada crítica de su contenido, esta revista es considerada una de las más influyentes del periodo y junto a *El Jueves*, una de las más longevas (Salgado, id: 130)⁷⁷. A continuación nos centraremos en las características generales de *El Papus*, en su historia y su

⁷³ Esta división corresponde a la década de los setenta. El autor la realiza para graficar cómo la producción de la revista *El Vibora* que aparece en 1979 justamente transforma esos circuitos. Para nuestro estudio es relevante porque el trabajo de Giménez que estamos analizando corresponde a los años 1976-1977, previo a ese cambio.

⁷⁴ Para completar la idea de Pérez del Solar, la revista *El vibora* se presenta como una corriente de renovación que quiebra con estos circuitos. El autor explica que esta publicación introduce temas *underground* al circuito comercial. Además, se vendía en los kioscos y se encargó de hacer conocidos a autores que se movían en el circuito marginal (id: 29).

⁷⁵ En su análisis de esta época y el trabajo de los semanarios satíricos, Josep Cadena remarca la importancia del semanario francés *Hara-Kiri Hebdo* (luego *Charlie Hebdo*) como influencia para el trabajo de estos guionistas y dibujantes. El autor denomina a la revista francesa como “el mayor referente ideológico y estético de los humoristas gráficos de la Transición” (2013: 24).

⁷⁶ Otros autores elevan un poco más esos números: Salgado (2019: 134) habla de 250.000 ejemplares, el sitio *Humoristán* (2017), de 300.000 y Carrillo Delgado (2014: 303) de 400.000 como cifras record. El trabajo de Iranzo se encarga de reflejar las cifras exactas de acuerdo a la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD). Según estas estadísticas, las cifras record de la revista sucedieron en marzo de 1976, con 236 mil ejemplares y julio de 1976 con 200 mil (2014: 527).

⁷⁷ El artículo de Salgado se encarga de analizar comparativamente las revistas *El Papus* y *El Jueves*. El autor destaca desde un comienzo que las dos publicaciones, con estilos diferentes “eópan casi la totalidad del mercado del humor a partir precisamente de 1977 y entre los que se reparten, además, la totalidad de la nómina de dibujantes e ilustradores de la época” (id: 130).

participación en los debates públicos para luego centrarnos en el trabajo particular de Giménez en ella.

3. *El Pápus*. Ironía y desencanto.

Humoristán es un Museo Digital del Humor Gráfico, dedicado a homenajear y preservar el trabajo de autores, el rescate de publicaciones y series de más de 150 años de humor gráfico español⁷⁸. Dentro de la serie de Exposiciones de variada temática que posee el sitio, dos de ellas corresponden a *El Pápus*: “Cuando el humor podía ser delito”, dedicada a la revista y sus trabajos más emblemáticos (portadas, viñetas, escritos) y “40 años del atentado a *El Pápus*. Los dibujos que cabrearón a los fachas”, que cuenta el episodio más traumático de la historia de la revista, cuando sufre un atentado que le deja varios heridos y un muerto. De ambos títulos puede desprenderse una apreciación inicial que da cuenta de la situación traumática e inestable de la prensa satírica –y el caso particular de la revista- durante los primeros años de la Transición (el atentado sucedió el 20 de setiembre de 1977). Según Cadena (2013: 25), durante estos años eran comunes los secuestros de números, las suspensiones temporales, las multas económicas y procesamientos judiciales a guionistas y dibujantes, -dentro de un contexto general de persecución que involucra a la prensa en general y a las revistas- además de las amenazas por parte de sectores de ultraderecha. *El Pápus* sufrió, -además del atentado que citamos y analizaremos más adelante-, el secuestro de varios números y padeció dos suspensiones de cuatro meses.

El Pápus. Revista satírica y neurasténica nació el 20 de octubre de 1973 y vivió 14 años, hasta 1987. Con una tirada inicial de más de 100 mil números y récords que duplican esa cifra durante los años 1975-1976, finalmente bajan a poco más de 60 mil ejemplares dos años después.⁷⁹ En la investigación que realiza Salgado, centrada en la participación de la revista en el debate público de este periodo, caracteriza a *El Pápus*

⁷⁸ El trabajo de este sitio comprende un formidable catálogo de artículos, revistas digitalizadas y series ordenadas por orden alfabético y exposiciones temáticas que unen el rescate de viejas viñetas con presentaciones modernizadas por especialistas del medio. Solo a modo de ejemplo citamos *Humor Verde. Viñetas eróticas en la prensa española; Mujeres dibujadas. Seis autoras de hoy revisitan a Nùria Pompeia y Humor gráfico catalán en tiempos difíciles*.

⁷⁹ Todas las cifras corresponden al estudio previo que publica la Revista *Humoristán* sobre la historia de *El Pápus* (2013). Esta exposición fue concebida por la Asociación *Tantatinta*, comisariada por Pepe Gálvez y producida por el Col·legi Oficial de Periodistes de Catalunya y fue cedida al sitio.

como “la revista sarcástica de más presencia a lo largo la Transición”, dueña de una política agresiva y centrada en la crítica socio-política (2019: 134)⁸⁰.

Además de estos rasgos centrales, el diseño de esta nueva generación de revistas satíricas complementa esta irrupción de manera visual. Como detalla Artundo (2010: 9), uno de los elementos clave para el estudio de una revista es la imagen pública que esta propone para sí en cuanto a la utilización de elementos de diseño y ornamentación. Al respecto, Cadena propone que el enfrentamiento de estas revistas durante la Transición no era solo ideológico, sino estético, palpable en la utilización del trazo grosero y sin pulir o el abuso del fotomontaje con bocadillos que va a provocar un efecto de mal gusto (Imagen A y B). El autor propone que ese presunto y provocador feísmo estilístico “expresaba una voluntad de ruptura con el orden establecido, con los convencionalismos que se quería que fueran cosa del pasado de una vez por todas” (2013: 24).

Estas nuevas revistas mostraban un abierto rechazo a la política partidaria y como grafica Pérez del Solar, se encontraban en medio de un gran desconcierto y vacío existencial (2013: 17). El autor describe este proceso, del entusiasmo inicial al tedio del ‘desencanto’ como el paso que sufrió toda la primera generación de revistas y el punto de partida de una segunda camada de publicaciones. *El Papus*, por ejemplo, se encontró con el ‘desencanto’ a medio camino (ib.)⁸¹. Igualmente, la utilización de las herramientas del humor gráfico, -la ironía, la parodia, el sarcasmo, la exageración-, transformó esa mirada desencantada que presentaba la revista en un estilo corrosivo que fue parte de su esencia.

Dentro de las conclusiones más relevantes que efectúa Iranzo Cabrera en su minuciosa investigación sobre la revista, sostiene que *El Papus* actuó como un contrapoder comunicativo durante la Transición política, ya que nunca dejó de cuestionar la veracidad y consistencia del proceso a la democracia: “en concreto, atacó con dureza las ejecuciones y pensamientos de las altas esferas, mientras que representó a los españoles de base como personas sufridoras, resignadas y reprimidas en todos los ámbitos” (2014: 565). Según la autora, este aspecto distintivo la convirtió entre julio de

⁸⁰ El autor se encarga de establecer un recorrido de publicaciones de humor gráfico, que parten de la ya citada *La codorniz* y continúa con *Barrabás* y *Hermano Lobo* (2019: 133 y ss.).

⁸¹ El trabajo de Pérez del Solar, como ya anticipamos, focaliza en esta segunda tanda de revistas, vistas como la renovación del medio, aunque alejadas de la sátira política y del circuito infantil. Sobre todo con la aparición de *El Víbora*, *Cairo*, *Rambla* y *Madrid*.

1975 y marzo de 1976 en la revista de humor con más tirada y difusión en España (ib.). Entre los temas más recurrentes –Iranzo contabiliza veintisiete y especifica estadísticamente el porcentaje de aparición de cada uno-, la autora va a remarcar los dos principales: la represión sexual de los españoles durante sus primeros años de publicación y la opresión estatal sobre la ciudadanía, que permanece durante toda su historia (id: 566).⁸²

De igual manera, en la presentación de la Exposición Virtual que hace *Humoristán* sobre el aniversario por los 40 años del atentado a la revista, destacan parte de esa identidad, forjada por jóvenes que se divertían y luchaban contra tabúes y prohibiciones instauradas por el franquismo. Según *Humoristán* (2017) los integrantes de la revista tenían como blancos predilectos de sus burlas a la Iglesia, a las visiones retrógradas sobre los derechos de la mujer, la hipocresía sobre temas sexuales y las vacilantes decisiones políticas durante la Transición.⁸³ La demostración más clara del fastidio que producía en grupos del gobierno y los de extrema derecha, es el atentado que sufre en setiembre de 1977 cuando una bomba explota en la redacción de la revista.⁸⁴ Como destaca Iranzo, si bien este hecho no logró menguar el discurso crítico de la publicación, sí dividió al equipo de trabajo y “parte de la redacción se acobardó y optó por marcharse” (id: 570).

El atentado ocurrió el 20 de septiembre de 1977 cuando una bomba, dejada en la redacción dentro de un maletín, provocó la muerte del conserje, Juan Peñalver Sandoval, dieciséis heridos y la destrucción completa de la oficina donde se hacía la revista. La organización fascista Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista) se reivindicó la autoría del hecho, cuyo objetivo final era el de asesinar a su director,

⁸² El trabajo de Iranzo se encarga de desmenuzar cuantitativamente y luego cualitativamente la historia, tirada, recursos de la revista, entre otros muchos aspectos formales y de contenido. Al referirse al papel crítico de *El Pápus*, la autora concluye que esta denunció sobre todo, cuatro valores morales: el abuso de poder, la hipocresía, la maldad y la consiguiente frustración de la ciudadanía. “La intencionalidad de sus piezas fue fundamentalmente desfavorable a estas actitudes y el objetivo principal que persiguió fue asesorar al lector de las malas praxis llevadas a cabo por las instituciones y altas esferas” (id: 566).

⁸³ Esta Exposición se tituló “Los dibujos que cabrearon a los fachas” y se realizó de manera virtual en el Museo Digital *Humoristán* en el mes de setiembre de 2017, cuando se cumplían 40 años del atentado. Las viñetas, tapas y escritos seleccionados dan cuenta del estilo corrosivo de la revista. Además de la presentación en la Exposición se transcriben opiniones de colaboradores y testigos de la época en torno a este episodio.

⁸⁴ Además de los autores que venimos utilizando, que se encargan de referirse a este episodio como un hito insoslayable dentro de la historia de la revista (Salgado, 2019; *Humoristán*, 2017; Iranzo, 2014; Cadena, 2013; Pérez del Solar, 2013, entre otros), también debemos mencionar el documental *El Pápus. Anatomía de un atentado* (2010), de David Fernández de Castro, hijo de uno de los periodistas de la revista.

Xavier de Echarri. Como detallan desde la Revista *Humoristán*, “el acto criminal estaba pensado como un ajuste de cuentas y para dar un escarmiento ejemplar a la prensa más crítica” y destacan el escaso interés por resolver el caso por parte de la justicia, que quedó demostrado cuando absolvieron a los acusados por falta de pruebas en 1983. Al analizar las viñetas, veremos el punto de vista de Giménez al momento de dibujar este suceso, que justamente, es el que cierra la serie.

4. *España una, grande y libre*. Las viñetas

Para comenzar con el análisis de esta serie de viñetas de Carlos Giménez –en su mayoría junto a Ivá- para *El Papus*, debemos establecer una apreciación inicial, ya que vamos a centrarnos en la edición posterior que se hace de esta producción. Es decir, nuestro objeto de análisis será la compilación completa de la serie *España una, grande y libre* que es publicada en formato libro por Ediciones Glénat en el año 1999.⁸⁵ Compartimos la idea de Louis (2014: 9), de que un texto publicado en una revista y en un libro no es el mismo texto, ya que las modificaciones que sufre en ese pasaje de un medio a otro transforman su significado. La simple comparación de una lectura de las viñetas en la revista -fragmentaria y coyuntural- y la que podemos efectuar en el libro, -organizado con una pretensión de totalidad, con una unidad que nunca tuvo-, deja claro que son productos distintos.⁸⁶ Partiendo del camino inverso al planteado por Louis –el de las revistas como objeto de estudio-, es decir, el origen del análisis es el álbum que surge de la revista, creemos relevante recomponer el contexto de cada secuencia de

⁸⁵ La primera edición de estos álbumes es de 1978 por Ediciones de la Torre y en un solo tomo en 1999, por Ediciones Glénat (todas con prólogos de Antonio Martín). La reedición de 2013 tiene como prologuista a Felipe Hernández Cava.

⁸⁶ En el trabajo de Macciuci (2015), “Técnica, soporte, ámbitos de sociabilidad y mecanismos de legitimación: sobre la construcción de espacios de literatura en la prensa periódica”, la autora se encarga de analizar, -dentro de un estudio mucho más abarcativo, que incluye la historia de la prensa como formadora de hábitos de lectura, la evolución del articulismo literario y los cambios que introdujo la revolución digital en estas prácticas, entre otros-, las relaciones de los productos de la prensa diaria o las revistas periódicas que son recuperados en formato libro: —“Eindudable que la migración inviste al autor y al texto de la condición aurática del escritor clásico y del objeto libro. Asimismo, al tiempo que se jerarquiza como texto literario, pasa de la condición contingente de periódico a una con mayor garantía de difusión y pervivencia” (2015: 222). Más allá de las diferencias evidentes entre periódico-texto literario y revista satírica-álbum de historietas, el efecto de este pasaje que describimos es similar.

viñetas dentro del marco general que previamente establecimos en torno a la Transición, a la red de revistas de humor satírico y a *El Pápus*.⁸⁷

España una, grande y libre, es considerada por autores como Mogin-Martin (2006: 39) como una crónica del proceso democrático que está naciendo –confuso y paradójal–; un espacio, sostiene la autora, en el que Giménez hace foco en los defectos de este proceso, ~~demasiado~~ “demasiado lento e imperfecto a su parecer”. Un tema significativo que observa Carrillo Delgado –rasgo compartido con otras revistas, según él– es la ausencia de un personaje central que aglutine las historias. Es decir, la predominancia de un sujeto colectivo, el pueblo, como protagonista (2014: 303). Por eso, además, las temáticas de las historias del álbum son más amplias que las de la política coyuntural, si bien esta es un aspecto insoslayable para su lectura. De hecho, como marca De Bois (2019: 86), las tres partes del álbum se estructuran en torno a tres etapas claves de este proceso: los primeros meses del gobierno de Suárez⁸⁸; el tiempo inmediatamente posterior al Referéndum para la Reforma Política (noviembre de 1976) y la situación en torno a las primeras elecciones democráticas (junio de 1977).

Con respecto al diseño del dibujo y la composición de las viñetas, sobresale lo que con los años podríamos definir como el estilo de Giménez, compuesto por su gran capacidad narrativa y virtuosismo gráfico. A estas características, Carrillo Delgado le aporta otras, como la capacidad de síntesis y la agudeza política (2014: 312)⁸⁹. Pero sobre todo, remarca dos aspectos de suma importancia en torno a su estilo y la conformación de un público: la creación de personajes que remiten a tipologías ideológicas y la complicidad que buscan y generan esas historietas con un lector

⁸⁷ Del mismo modo, la postulación de Louis (2014: 4 y ss.) con respecto al fenómeno de la recepción de una revista y a la existencia de dos modos de leer (extensiva e intensiva), podría sernos útil al momento de pensar en el análisis del álbum *España una, grande y libre*. Según la autora, la lectura extensiva de una revista remite a un tipo de recepción específico que realizan los lectores, probablemente fragmentaria, discontinua, y siguiendo o no el orden de la edición. La lectura intensiva, en cambio, es una lectura especializada, concentrada y que debe abarcar la totalidad de un medio. “Nuestra lectura especializada permite percibir las repeticiones, las comunicaciones internas y las redes que atraviesan una publicación, y provoca una impresión determinada, construyendo una imagen específica del objeto” (ib.). Si bien Louis se refiere al estudio de una revista o red en su totalidad, el concepto puede extrapolarse y pensar en que el análisis de la edición en libro de *España una, grande y libre* formaría parte de una lectura intensiva de esas viñetas que aparecían dosificadas en cada número.

⁸⁸ La primera historia del álbum aparece poco tiempo después de la dimisión de Arias Navarro y la asunción de Adolfo Suárez el 3 de julio de 1976 (De Bois, 2019: 86).

⁸⁹ Mogin-Martin va a remarcar esta última característica como parte de lo que ella define como la ~~transición~~ “transición artística” de Giménez: es decir, el pasaje que transita de autor de tebeos de aventuras, a responsable de comics para adultos con un fuerte compromiso político (2006: 36).

determinado. El autor parte de que el dibujo sencillo y las páginas, aunque similares en cuanto a su composición, nunca son repetidas, por la profundidad al momento del abordaje de cada temática propuesta. Y en cuanto a los personajes que utiliza Giménez, son tipologías ideológicas, estereotipadas a propósito para facilitar su reconocimiento (ib.). Esta estrategia comunicativa precisa –como explica Carrillo Delgado- de un tipo de lectura particular:

Esos destellos apuntan a la complicidad del lector con lo que se está narrando, que es absolutamente capital pues se confía en que el lector será capaz de captar el metalenguaje que hay detrás de cada una de las viñetas. Una complicidad ideológica, se podría decir. El propio carácter de obra totalmente situada, le imprime una carga política que busca a un lector determinado: tanto a aquel que se siente comprometido en la lucha política, como a todos aquellos que, sin estarlo aún, pueden (y deben) ser partícipes de esa lucha (ib.).

Como dijimos, *España una, grande y libre* está dividido en tres partes, de acuerdo a su orden cronológico de aparición: –España Una...” (entre julio y diciembre de 1976); –España Grande...” (entre diciembre de 1976 y mayo de 1977) y –España Libre” (entre mayo y octubre de 1977). Es complicado presentar una clasificación que dé cuenta de la variedad de recursos que utiliza Giménez en cada secuencia de viñetas, aunque bien podría decirse que toda la serie contiene un tono crítico de denuncia –a veces directa, otras metafórica-, muchas veces acompañada por secuencias donde predomina la tristeza o el desencanto; estas últimas pueden deberse a las injusticias en un nivel social o político o a hechos puntuales del proceso de la Transición. Si bien la mayoría de las viñetas son dibujadas en un tono caricaturesco, -con cuerpos hiperbólicos, rostros agrandados, primeros planos de dientes, ojos desorbitados- también aparecen dibujos de corte realista, es decir, con cuerpos de rasgos antropomórficos de mayor verosimilitud. Otros dos aspectos que aparecen en el álbum, son la presencia de historias exclusivamente metafóricas y aquellas que son una trasposición de un cuento o película al ámbito de la historieta.

Con respecto al primer caso, nos referimos a aquellas secuencias que parten de un mensaje metaforizado, como en –La hora de la verdad”, donde Giménez dibuja una pelea desigual en un estadio vacío, entre un torero viejo y flaco contra un enorme toro tatuado con la cruz gamada utilizada por los nazis. En el segundo caso, aparecen dibujados, entre otros, –El mercado”, de Bellamy, que cuenta la historia de una revuelta

popular contra los señores de un país remoto; un fragmento de *Réquiem por un campesino español*, de Ramón Sender, o fragmentos de *La naranja mecánica* pero ambientado al contexto de España, con el personaje principal de la película de Kubrick con el nombre de ‘Adolfus’, en referencia a Adolfo Suárez.

Para abordar el análisis de *España una, grande y libre* usaremos tres historias (una por cada capítulo) que denominaremos paradigmáticas porque dan cuenta de diversos recursos gráficos, porque demuestran parte del estilo crítico y combativo de la revista y porque además, se refieren a momentos emblemáticos de la historia de la Transición política de España.

4.1. “España Una...”: “Diccionario básico elemental”

La primera parte del álbum consta de veintitrés historias cortas que no solo se dedican a poner el foco en cuestiones políticas e ideológicas manifiestas como en la secuencia “País...” (se muestra la paliza que recibe un militante de un grupo de izquierda por una patota de encapuchados con el símbolo nazi en sus pasamontañas), sino que la denuncia es mucho más abarcativa. Un punto relevante por ejemplo es la acusación a los grandes empresarios capitalistas: en “La ruta del tomate” grafican de manera satírica el trato desigual entre los dueños del negocio que fijan el precio de la fruta y los huertanos pobres que no pueden oponerse y cortar ese circuito (en la misma sintonía aparece “Del capitalista, líbranos Señor”, cuando muestran a empresarios buscando la forma de hacer más rentables sus negocios); en “Nunca pasa nada” se denuncia la contaminación de los ríos por empresas que desechan químicos y la connivencia de gobiernos y medios de comunicación que tapan esa información; en “Carburante” tratan sobre la suba del precio de combustibles para que el dueño de las gasolineras continúe con su costosa forma de vida (muy similar a “Morituri” en que muestran la vida opulenta de un millonario); en “Fuga y tocata” se grafica la fuga de capitales por empresarios españoles y en “Imágenes para antes de la guerra”, se contrapone la historia de una nena que muere de hambre en la calle, con las publicidades de un fastuoso mundo capitalista.⁹⁰

⁹⁰ Muy cercana a este conjunto de historias con la temática de denuncia a negocios y desmanes de empresarios o negocios capitalistas, aparecen otras que parten del punto de vista del obrero, como “La muerte tenía un precio”, “Elemento de presión” o “Descolonización”.

El resto de las historias, de una manera u otra, se refieren a la situación social y política durante la Transición. En primer lugar, Giménez hace evidente el clima de violencia que se vive en este contexto tan efervescente: en “Declaración Universal de los Derechos Humanos” utiliza el contrapunto entre la letra y el dibujo (entre fragmentos de la Declaración y las imágenes opuestas de la realidad española) para demostrar la inexistencia de una democracia de pleno derecho; en “¿No identificados?” denuncia cómo la policía atrapa pero luego libera a un grupo de extrema derecha que había atentado contra una familia, porque forman parte del mismo grupo; en “Que los sueños, sueños son” las viñetas muestran a un personaje de las altas esferas franquistas que sorpresivamente es encarcelado por su pasado violento aunque en realidad es solo una pesadilla de la que finalmente despierta.⁹¹

Una mención aparte es para “Los visitantes de las estrellas”, última historia de esta primera parte, porque remite a un episodio puntual: el Referéndum sobre el Proyecto de Ley para la Reforma Política, del 15 de diciembre de 1976.⁹² La historieta muestra a una nave extraterrestre que llega a nuestro planeta y a un comité de bienvenida conformado por varios países que los reciben. Como no saben qué pueden mostrarles para divertirlos, les muestran el afiche del Referéndum con el lema: “Habla, Pueblo. Para que calle la demagogia”. La última viñeta muestra a los extraterrestres riéndose a carcajadas y a uno de los integrantes del Comité, diciendo “Es que tiene una gracia que no se può aguantá...”

Finalmente, dejamos la historia “Diccionario básico elemental” (56-59) para analizar. La secuencia, conformada por veintitrés viñetas, parte de una estructura compositiva a base de opuestos, entre viñeta y viñeta, pero además al interior de la

⁹¹ Muy cercanas a estas secuencias, aparecen las viñetas “¿Ago tuyo se quema?”, sobre unos nazis que van a realizar un atentado; “¿Más vale maña que fuerza?”, sobre dos guardias civiles ante una manifestación, la ya citada “¿La hora de la verdad?” con la metáfora de una pelea taurina; “¿Piromanía?” también utilizando la metáfora de un incendio forestal falsamente atribuido al Partido Comunista. En “¿Care de amnistía?” critican también a los partidos de la izquierda por el manejo de la liberación de presos políticos como una simple jugada para la prensa. Finalmente, en “¿La citación?” muestran en clave de humor la historia de un empresario exitoso durante el franquismo que piensa que lo vienen a detener y en realidad le ofrecen un puesto político y “¿La guerra del pezón?”, que se refiere a la censura utilizando el tema del “destape sexual”.

⁹² Esta elección estaba pensada para consultar a la población sobre la aprobación o no de la Ley de Reforma Política que había sido aprobado en las Cortes. Finalmente triunfó el SÍ con el 94,17% de los votos.

misma en un original juego de discrepancias entre la letra y el dibujo. Al tratarse de historietas, es este un diccionario de imágenes y la definición propuesta en cada cartucho fija un sentido que se contrapone en muchos casos con el propio dibujo. Estas definiciones que se pretenden básicas y elementales en un país democrático, contrastan con las imágenes de esa realidad que dibuja Giménez. Sobre todo en aquellas en las que la viñeta denuncia un abuso, un acto de corrupción o una situación deshonestas. Porque además de este juego dentro de cada viñeta, la historia también está construida en su relación con las siguientes en forma de contrastación. Así, definiciones como tierra, progreso y trabajo de las viñetas 1, 3 y 5⁹³ (Imagen 1) se complementan con la 2, 4 y 6 (para esta última, Imagen 2) que definen nación (marcando dentro del dibujo la contradicción), especulación y explotación. Veremos que este recurso de un dibujo precisando y redefiniendo el anterior no se mantiene durante toda la historia. A medida que esta avanza iremos observando que las palabras que se van a definir son cada vez más negativas o en algunos casos, ya llevan impresa esa definición en su propio enunciado (~~triste~~ realidad”, ~~realidad~~ vergonzosa”, ~~hijoputa~~ que engaña”, ~~hijoputa~~ que se aprovecha”, ~~fraude~~”, ~~presión~~”, ~~represión~~”, ~~asesinato~~”, ~~vergüenza~~”, ~~desvergüenza~~”, entre otras).

En esta introducción al Diccionario, las primeras seis viñetas muestran la contraposición de forma muy clara: lo que pareciera ser un futuro perfecto o por lo menos esperanzador, se transforma en un presente que nos ofrece una realidad diferente, negativa. La tierra extensa y fértil (viñeta 1), el progreso simbolizado en la estructura de acero que unos hombres están armando (viñeta 3) y el trabajo en conjunto de un grupo de trabajadores (viñeta 5) completan su sentido con las imágenes contradictorias de una nación pensada como un reino feudal bajo el cartel de ~~prohibido~~ el paso en ambas direcciones sin permiso del amo” (viñeta 2), la idea de especulación asociada a los nuevos negocios que permite el progreso (viñeta 4) y la de explotación como una derivación de las leyes laborales abusivas (viñeta 6 – Imagen 2).

⁹³ Utilizaremos un orden sucesivo para cada figura escaneada. Es decir, esta primera imagen consta de las viñetas 1 a 5, la imagen 2 de la 6 a la 11 y así sucesivamente. La edición que usaremos es la reeditada en 2013 con prólogo de Hernández Cava.

Imagen 1.

Las viñetas que completan la Imagen 2 (de la 7 a la 11), como explicábamos anteriormente, comienzan a mostrar situaciones y personajes ya de por sí definidos de manera negativa en el enunciado: la “triste realidad” de la viñeta 7 al referirse a la situación de desempleo; la “realidad vergonzosa” de empresarios adinerados fugando dinero a un banco suizo de la viñeta 8; el “hijoputa que engaña” de la viñeta 9, refiriéndose a un político que ante las cámaras pide más tiempo para solucionar la situación (graficado con música de bolero y un cartel que reivindica un aspecto religioso); el “hijoputa que se aprovecha” de la viñeta 10, focalizado en un político similar al anterior –acaso el mismo aunque esto no sea de relevancia- visualizando el negocio por realizar y la huida posterior. La última viñeta, la 11, con un tamaño más chico comparado con el resto, cierra la secuencia con una verdad simple e irrefutable: un pedazo de pan, imagen que completará su sentido con la viñeta 12 de la Imagen 3.

Imagen 2

Antes de pasar a esa Imagen, queremos destacar la presencia en esta historia de dos estilos de trazo al momento del dibujo de los personajes. Por un lado una serie de viñetas realistas (o naturalistas, como especifica Varillas, 2009) de la 1 a la 7 y al tratarse de personajes ridiculizados, en las viñetas 8, 9 y 10 se utiliza un trazo caricaturesco. Podríamos adelantar que se busca un efecto más mimético al momento de dibujar a colectivos como ‘el pueblo’, ‘los trabajadores’ y uno distinto, más risible para aquellas —tipologías ideológicas— de las que hablaba Carrillo Delgado.

Imagen 3

La viñeta 12 de la Imagen 3 cierra el sentido de la anterior: el mismo pedazo de pan pero con un cartel con su precio, definido en este caso, como un robo. Cierra este enunciado dedicado a la economía doméstica más básica simbolizada con el pan, una denuncia sobre las estadísticas económicas a nivel macro que el discurso de los medios refleja (viñeta 13). Las últimas cuatro funcionan como dos pares y a su vez, con una focalización que va de lo general a lo particular –de la multitud general al plano personal-. Las viñetas 14-15 definen “presión” y “represión” marcando con esta última una situación que igual es de violencia aunque sin utilización de armas; en las 16-17 se contraponen un obrero sin armas a un policía con ellas, remarcando por un lado el exceso de armamento con el que está recubierto y la mención a la palabra “mercenario” para definirlo.

Cierran esta secuencia las viñetas 18, 19 y 20 (Imagen 4), en donde se ve la suma de las dos viñetas anteriores: una metralleta sin el policía que la empuña, asesinando a un obrero. Luego, el primer plano de esa persona en un charco de sangre,

definido como ~~una~~ vergüenza”. Finalmente, la versión oficial encubriendo el asesinato, catalogado por los autores como una ~~des~~vergüenza”.

Imagen 4

Las últimas tres viñetas son concisas y muy personales en cuanto al mensaje, ya que plantean la visión de un futuro sin esperanza y una solución violenta. La viñeta 21 muestra ~~un~~ vaso que se colma” con la sangre del obrero muerto del dibujo 19, con el recurso gráfico del líquido derramado que rompe el *gutter* (el espacio entre viñetas). La existencia de una paciencia a punto de derramarse por la sangre de los muertos sumado a un futuro que los autores perciben como sin esperanzas de la viñeta 22, tiene como resultado en la viñeta 23 ~~una~~ solución” que para ellos debe ser violenta.⁹⁴ Literal o simbólico, la denuncia de los hechos y la consiguiente apelación al lector manifiestan la necesidad que perciben los autores de una participación activa y belicosa del pueblo como una forma de salida.

⁹⁴ En la versión del 2013, aparece una aclaración sobre esta historia, que no estaba en las versiones originales, porque fue censurada en su momento real de publicación en 1976.

4.2. “España Grande...”: “Queda Carmona”

La segunda parte del álbum cuenta con veintidós historias, pero a diferencia de la anterior, es más visible la denuncia contra la violencia y aparece recurrentemente en varias de las viñetas, la palabra “Amnistía”. Generalmente aparece como un pedido que se hace eco del debate establecido en el plano social, referido a lo que finalmente será la Ley de Amnistía de octubre de 1977. En el grupo de historias referido a la violencia aparecen “Ni son todos los que están”, “Ni están todos los que son” que repiten la idea de que los propios integrantes de la policía son los que cometen los atentados de extrema derecha⁹⁵. Dentro de las historias, aparece individualizado el grupo parapolicial terrorista “Los guerrilleros de Cristo Rey” en varias viñetas⁹⁶, pero sobre todo en una: “Por la boca muere el pez”. En ella, Giménez utiliza un recurso habitual en su estilo que es el de establecer un paralelismo entre la letra y la imagen para contraponerlos. Así, las palabras forman parte de fragmentos de declaraciones de Sánchez Covisa (líder del grupo) a *El País*, *Interviú* y *Play Lady* durante los meses de noviembre y diciembre de 1976 y los dibujos de Giménez contraponen su discurso.

En “Lealtad”, “Caza mayor” y “El príncipe valiente”, aparece también este tema pero en clave metafórica: en el primero, cuenta la historia de unos perros salvajes que fueron criados por un amo y al morir este, desconocen al nuevo y se vuelven incontrolables⁹⁷. En el segundo se muestra la caza de un tigre en una selva de un país exótico; en la viñeta final se descubre que el marajá solo caza tigres amaestrados para eso y sostiene: “No me voy a meter con tigres de verdad”. La tercera muestra a un animal parecido a un dragón con tres cabezas con las palabras “Capital”, “Opus”, “Franquismo” y “Alianza Popular” tatuados en la piel que va arrasando con todo a su paso –alcanzan a verse carteles rotos del Partido Socialista, el Partido Democrático y el Partido Comunista–; finalmente aparece un príncipe con armadura y la palabra

⁹⁵ En “GMen”, “Mercenario”, “El último servicio”, “Vasco 1977” y “Juego de reyes” vuelven recurrentemente al tema de la violencia y el accionar de la policía, ya sea en manifestaciones o atentados personales.

⁹⁶ Los “Guerrilleros de Cristo Rey” fue un grupo parapolicial terrorista de extrema derecha que actuó en España durante la década de 1970 y hasta principios de la década de 1980. Fueron dirigidos por el veterano de la División Azul, Mariano Sánchez Covisa.

⁹⁷ En la viñeta final los perros aclaran: “Es que cuando uno se ha acostumbrado a un amo, resulta muy difícil cambiar” y otro concluye: “Si, sobre todo cuando el **Régimen** alimenticio del otro era mejor” (en negrita en el original).

–Gobierno” escrita en el escudo y mata al monstruo. La viñeta final lo muestra dándole de comer a otro monstruo similar llamado –Manolo”, pero tamaño bebé. Mientras lo alimenta –está dentro de una jaula con el cartel –Made in CIA”- le dice: –Toma glotón, come... que tienes que hacerte grande y fuerte. Pronto te voy a necesitar para montar el número de circo”.

Hay dos historias que deben destacarse pero por un motivo particular y es que no contienen un final negativo, sino por el contrario, podrían catalogarse como cargadas de un mensaje esperanzador. En –Folk Camp” un anciano coloca un disco de vinilo y se sienta cómodamente en su sillón a escuchar el himno falangista –Cara al sol”. A medida que va avanzando la letra de la canción, los dibujos grafican momentos asociados a Falange como las torturas y las humillaciones y otros referidos a escenas de la posguerra como la gente en un cine parada entonando el himno o durante la larga cola con las cartillas de racionamiento esperando la comida. Finalmente, una vecina increpa al anciano por el volumen de la música a esa hora. Mientras el anciano se va a acostar, la última viñeta muestra a tres personas pegando carteles en un paredón mientras despunta el sol –uno dice –Vota Socialismo”, otro –Vota P.C.E”, otro –Democracia Cristiana”-; la letra que acompaña al dibujo resignifica parte de la letra del himno falangista: –...que en España empieza a amanecer...”⁹⁸. La otra historia, –El futuro es vuestro” es la que cierra esta segunda parte del álbum. El relato, de corte futurista, plantea un mundo avanzado, feliz y maravilloso, con grandes espacios verdes entre enormes edificios y naves espaciales, tanto niños como adultos viven sin ropajes, conviven armoniosamente con los animales y los chicos disfrutaban de ir a la escuela pública y aprender (artes plásticas, educación sexual, jardinería, entre otras). La historia gira en torno al niño que le cuenta a su papá que la única materia que no aprobó fue historia porque no supo responder quién fue Franco. Este no solo no lo reprende, sino que le confiesa que tampoco él sabe quién fue. La viñeta final muestra al abuelo de doscientos años, mantenido en una cámara hermética, enojado porque efectivamente él recuerda quién era Franco.

⁹⁸ *Cara al sol*, himno de Falange Española, creada en 1936 o *Pietas las filas*, himno del Frente de Juventudes, sección juvenil de Falange, creada en 1940 formaban parte de las canciones laudatorias del régimen. En este caso se utiliza la última estrofa de *Cara al sol*, que se cantó obligatoriamente en escuelas, actos o inclusive en espectáculos recreativos como el cine y logra un efecto aún mayor al contraponerla con esta nueva realidad que comienza, generando en la historia un efecto de gran esperanza, poco usual en las viñetas de Giménez.

Finalmente, las últimas tres historias remiten al tema de la Amnistía que adelantamos al comienzo (como dijimos, sancionada finalmente en 1977). En “Un muerto, dos muertos, tres muertos”⁹⁹, se narra la secuencia de muertes en las manifestaciones pro- Amnistía. Se contraponen los dibujos de los manifestantes con las de la policía e incluso con personajes que forman parte del grupo “Guerrilleros de Cristo Rey”, que definimos antes. Las cuatro viñetas finales prescinden del dibujo, son solo un duro alegato que resume el saldo de estos enfrentamientos. El discurso de Giménez habla de los muertos, de los heridos y el comunicado del gobierno que solo prohíbe las manifestaciones como respuesta. La viñeta final pide, en enorme tamaño y cubriendo todo el espacio: “Amnistía Total”. De la misma manera, la historia “Amnistía” comienza con cerca de veinte viñetas con esa palabra desperdigada por todos los rincones: pintada en paredones, en plazas, en forma de panfletos tirados en la calle, en carteles colgados de las ventanas de los edificios, en los globos con los que juegan los niños, en una manifestación, en el discurso de los políticos y finalmente en los medios de comunicación. Finalmente, aparecen los presos políticos en primer plano, detrás de los barrotes. Luego su liberación, los abrazos, la algarabía. El final que proponen Ivá y Giménez en este caso contiene un componente de recelo: en la viñeta final, uno de los guardias le dice a otro que no se preocupe por limpiar las cárceles, porque “ya lo limpiarán ellos mañana cuando les traigamos otra vez”.

Cercano a esta temática y teniendo como centro la figura de Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista de España¹⁰⁰, analizaremos “Queda Carmona” (120- 123) una historia que creemos aglutina, en base a un hecho puntual de la Transición, a las personalidades reconocibles de este proceso con aquellos personajes anónimos que también según los autores, merecen destacarse. Las primeras cinco

⁹⁹ El título parafrasea una canción infantil muy difundida en España y cortina de un programa musical del mismo nombre: *Un globo, dos globos, tres globos*. Este programa se transmitió por RTVE durante los años 1974 y 1979. Es obvia la contraposición que instala Giménez entre la letra inocente y simplista (“Un globo, dos globos, tres globos/ la luna es un globo que se me escapó/ un globo, dos globos, tres globos/ la tierra es el globo donde vivo yo”) con la violencia más extrema representada por los muertos en manifestaciones por la Amnistía.

¹⁰⁰ Carrillo Delgado realiza un resumen de la situación que sirve de contexto a esta historia: “En 1976 Santiago Carrillo, entonces secretario general del PCE, regresa a España y se deja detener con la intención de forzar al gobierno a reconocer la existencia y la fuerza del Partido Comunista. Inmediatamente se lanza una campaña para la liberación de Carrillo en la que son detenidos otros militantes comunistas. Con ese telón de fondo, la historieta describe uno de esos casos” (2014: 308).

viñetas (Imagen 5) muestran a tres personas que están escribiendo una pintada en la pared –paradójicamente en la Calle de la Paz, como indica el cartel superior-, solicitando la liberación de Santiago Carrillo. Mientras uno de ellos espía para avisar al resto si viene alguien, los otros dos pintan. Falta poco para completar la consigna, apenas cinco letras y el apellido estará completo (viñeta 1). El que hace las veces de ‘campana’ grita, en un primer plano y acentuado por las líneas cinéticas (viñeta 2) y escapan raudamente (viñeta 3), aunque logran atrapar a uno de ellos luego de perseguirlo y rodearlo (viñetas 4 y 5).

Imagen 5

La Imagen 6 da cuenta de todo el proceso que debe sufrir esta persona, desde que lo atrapan en la viñeta 6 hasta su encarcelamiento en la número 13: su traslado en el móvil policial (viñetas 7 y 8), su llegada (viñeta 9), el interrogatorio (viñeta 10), su permanencia en el calabozo (viñeta 11) y su juicio y condena (viñeta 12). Pueden marcarse como detalles, en la viñeta 10, la típica escena de la luz enceguecedora que apunta a los acusados, aunque en este caso sin utilización de violencia y en la viñeta 12, la actitud del juez, acusando con el dedo y en actitud general de reto, con la boca abierta

por el grito, y el puño cerrado sobre el estrado. Completa el dibujo el símbolo de la justicia, que tiene pintado el asiento del juez, mensaje unívoco de equilibrio ante la ley.

En la Imagen 7 comienza el momento más interesante del relato: esta persona anónima observa desde su celda (viñeta 14), entre los barrotes, a Santiago Carrillo que ha sido liberado, yéndose en un automóvil.

Imagen 6

En la viñeta 15 aparece en primer plano un dibujo referencial de Carrillo, un retrato idéntico al original y de fondo, en el margen superior izquierdo, la figura del preso con las dos manos sobre los barrotes y la figura onomatopéyica del signo de exclamación como forma de expresar su sorpresa. Su mirada, de perfil y recortada, (viñeta 17) observa en un plano picado, el auto que se marcha. Completa la escena la viñeta 18, en otro plano picado, mostrando la figura del preso en posición fetal en la habitación a oscuras. La imagen ensombrecida de su rostro no deja de acentuar una constante que observamos desde el comienzo de la historia: su actitud desencantada, sumisa, apesadumbrada. La ultima viñeta, la 19, pone en escena el fondo que va a repetirse tres veces más en la Imagen siguiente y que es la misma del comienzo, es decir, la viñeta 1. En ella se observa a un nene completando la frase que los hombres del

comienzo de la historia no pudieron hacer. Pero en primer lugar coloca otro apellido en vez de Carrillo, Carmona. Y además, al ser un nene, la frase que completa contiene otros errores en algún punto esperables: la altura del texto, ligeramente más baja que la original debido a su estatura, el trazo más fino ya que no cuenta con las mismas herramientas que se usaron para pintar el resto y la mezcla de mayúsculas y minúsculas que efectúa.

Imagen 7

Finalmente, las últimas cuatro viñetas (Imagen 8) cierran con el mismo escenario de fondo. Con la consigna ya completa, la llegada de un policía sorprende al niño (nuevamente aparece la onomatopeya del signo de exclamación) (viñeta 20). La imagen siguiente (viñeta 21) pareciera contener algún elemento de tensión, ya que el niño fue atrapado cometiendo un acto que como ya vimos es considerado delito, pero las posturas, tanto del agente como del joven, no parecen denotar enojo de uno o peligro alguno para el otro. Más allá de la pausa que genera en el relato.

Imagen 8

Finalmente, esto se confirma en la viñeta 22, cuando la imagen casi paternal del policía, rodilla en tierra, y con el dedo en actitud de enseñanza y la sonrisa exagerada por el trazo de Giménez, lo corrige: –se llama Santiago Carrillo y ya lo han soltado, tontín”. El apelativo final, paternal y cómplice, refuerza la actitud amistosa del policía. La última imagen (viñeta 23), demuestra que el joven no era tan inocente y no se había equivocado en la consigna: Santiago Carmona es el personaje central que como ya vimos, todavía permanece en la cárcel y la pintada pasó de ser un pedido para la liberación de un personaje público a uno anónimo, ahora con apellido.

4.3. “España Libre”: “Recuerda” y “Pasado perfecto de indicativo”

En esta última parte del álbum, compuesta por veintidós historias, se mantiene el mensaje desencantado y crítico de los acontecimientos políticos. Además, la serie culmina con la referencia al atentado a la revista que ya mencionamos, con un mensaje que mezcla rabia, indignación y resistencia ante la violencia. Más que ningún otro capítulo, esta parte contiene muchas historias tomadas de referentes literarios –en algún

caso también el fílmico-, que son utilizados para adaptar el mensaje al contexto de actualidad.

En “Réquiem para un campesino español” Giménez dibuja el final del relato de Ramón Sender para resaltar el punto central de la denuncia y del texto: el accionar del cura del pueblo, Mosén Millán, quien convence y luego entrega a Paco el del Molino a las fuerzas “nacionales” para su fusilamiento. En “Naranja mecánica” la historieta aprovecha el estilo gráfico de la película de Kubrick –sobre todo el de su protagonista, el delincuente juvenil Alex DeLarge, dibujado de manera idéntica a como aparece en la película- para ilustrar el proceso que sufre “Adolfus” desde sus desmanes del pasado a su cambio democrático.¹⁰¹ En “Romancero”, ilustra el poema “Me voy porque la tierra y el pan y la luz ya no son míos” de León Felipe, en la única historia que puede ser vista con un mensaje de esperanza, ya que desde el propio texto cargado de una apuesta al futuro (entre otros versos: “Volveré mañana en el corcel del viento”/ “Volveré. Y cuando vuelva, vosotros os estaréis yendo”/ “A crecer, a crecer, a la tierra otra vez”), Giménez le aporta la imagen que completa el mensaje: las manifestaciones pidiendo la Amnistía, gente pegando carteles de diversos partidos políticos o los tractores volviendo a arar la tierra. Además, esta tercera parte agrega poemas y dibujos que ilustraron momentos de la revista: “Mientras viva”, de Blas de Otero; “Sé todos los cuentos”, de León Felipe; “Consonancias y disonancias de España”, de Rafael Alberti y “Nosotros somos quien somos”, de Gabriel Celaya¹⁰².

La tensión con el pasado que veníamos observando en las dos partes anteriores se mantiene, ya sea por grupos que no soportan los cambios que se vienen observando, como en “Reliquias del pasado”, centrado en un viejo militar franquista que no soporta ver a las nuevas generaciones colocando carteles proselitistas en las paredes o como en “Pim, pam, pum” que narra el accionar de nuevos grupos de extrema derecha atentando en manifestaciones, asociaciones de vecinos o simplemente asesinando gente.

¹⁰¹ La revista en general, y en consonancia, las viñetas de Giménez, son críticas con la figura de Adolfo Suárez al que ven como una figura del pasado franquista que regresa. Como remarca Iranzo (2014: 433), “a Adolfo Suárez se le aplicaron solo atributos de connotación negativa; destaca especialmente su maldad, seguida de su analfabetismo, codicia, hipocresía y actitud corrupta y manipuladora. Asimismo, se le presentó como un personaje despechado por su partido”.

¹⁰² Excepto el caso del director de cine Stanley Kubrick, al resto de los autores españoles (Ramón Sender, León Felipe, Blas de Otero, Rafael Alberti y Gabriel Celaya) los une su condición de exiliados y prohibidos por mucho tiempo en España.

Al igual que como vimos anteriormente, en esta parte también aparecen historias basadas en metáforas, que además utilizan dibujos característicos de las historietas de aventuras. En “Viento en las velas”, a modo de cuento de piratas, vemos a Adolfo, el líder del barco que les promete a sus hombres guiarlos a las Islas Felices aunque en secreto le confiesa a su lugarteniente que es imposible ir a alguna parte, “pero ellos no lo saben y nosotros seremos capitanes”. En “Lid” y en “Tótem” se mantiene la mirada negativa ante las manifestaciones populares, que por más que logren su objetivo, no dejan de ser efímeros: en la primera historia un líder popular vence al rey en una batalla, aunque luego este lo invita a su castillo, anticipando un arreglo a espaldas del pueblo; en la segunda, luego de un levantamiento, los hombres de una sociedad sojuzgada y hambrienta derriban el tótem sagrado que simboliza el poder de los sacerdotes, aunque estos no se inmutan porque anticipan que pondrán otro en su lugar.

Generalmente, cuando los temas que plantea la historia son referencias a hechos muy puntuales de la realidad social, el dibujo que plantea Giménez es más cercano al corte realista, aunque no pueda presentarse como una verdad irrefutable. De hecho, en “Somos un país democrático” y “Del hecho al dicho”, utiliza el recurso de dos personas (una en cada historia), hablando en primera persona frente al lector, como un extenso monólogo. En la primera, Giménez usa fragmentos de un texto del periodista Álvarez Puga, de *Mundo Diario* del 8 de setiembre de 1977. En el mismo, se intercalan fragmentos de denuncias como la situación de las cárceles, las escuchas ilegales o los hechos de corrupción con la frase “somos un país democrático” como contraparte. El dibujo que incorpora Giménez es el de un hombre común, enojado, increpando al lector para finalmente ponerse a llorar de rodillas. En la segunda, solo vemos el rostro de una persona, de perfil y en escasos momentos girando la cabeza para mirar al lector. En su discurso, se denuncian varias actuaciones violentas de la policía: contra el diputado Jaime Blanco, encarcelado en una manifestación o casos de muertos en diferentes momentos por las balas de la policía. A lo largo del texto Giménez contrapone la versión oficial a la verdadera. Y en “¡A!”, casi en clave humorística, se observa cómo el fantasma del sindicalista Buenaventura Durruti sale de su tumba para pegarle un puntapié a un joven que pinta grafitis con la firma “A”, símbolo del anarquismo. El “enojo” de Durruti se debe al contenido de las consignas de las pintadas, extremadamente frívolas: “Procura vivir de tus padres hasta que puedas vivir de tus hijos”, “Las mujeres a follar, las feministas a fregar”, “Sandokan al poder”, “Viva la

mierda” o “Chocolate para todos”. En la viñeta final se observa otra vez la tumba de Durruti tapada, con su nombre, la fecha 1936 y el símbolo anarquista “A” encerrado en un círculo.¹⁰³

Imagen 9

Finalmente, nos centraremos en las dos historias que analizaremos más detenidamente: “Recuerda” (212- 215) y “Pasado imperfecto del indicativo” (216- 219). Las dos historias son las más citadas y vistas como paradigmáticas del trabajo de Giménez, entre otros méritos, porque logran una síntesis entre pasado y presente, provocando el efecto de desencanto como conclusión. En “Recuerda”¹⁰⁴, ya se parte de la utilización del verbo en imperativo como apelación para que el pasado de lo que vivieron no sea olvidado. En ese sentido, la viñeta 1 (Imagen 9) muestra la imagen de varias personas caminando por una calle y solo los primeros planos de sus rostros porque sobresale en el fondo, un enorme afiche político con el título “Los hombres que

¹⁰³ Otro tema que completa esta preocupación por la realidad más tajante son las cuatro historias —“Rehabilitación”, “El hombre en el tejado”, “Carne de cárcel” y “¿Es preso, qué se joda!”—, centradas en el problema carcelario, ya sea por la situación inestable de los presos liberados, o el maltrato que sufren los que están encerrados.

¹⁰⁴ En este caso, solo analizaremos las viñetas iniciales y la última, graficada por Giménez en un tamaño poco habitual en comparación con el resto del álbum.

hacen posible la democracia en España” como lema. Si bien no se observa claramente quiénes son, se pueden apreciar las sonrisas en primer plano de candidatos a elecciones o políticos reconocidos. Sobresale además el tamaño de la viñeta, ya que cubre 3/4 del espacio habitual destinado a cada una. Seguidamente, en una violenta apelación al recuerdo, de las viñetas 2 a la 5 se puede ver la ejecución de una persona, desde el plano general del comienzo al primer plano del final, con su rostro agujereado por las balas, contra el suelo ensangrentado. Las imágenes que siguen individualizan a una persona que están torturando, en la siguiente a otra, presa con las manos entre los barrotes y la última, asesinada en un atentado mientras escribía la palabra Libertad en una pared.

Finalmente, en la última viñeta (Imagen 10) y en un tamaño enorme considerando el resto de la serie (este último dibujo abarca el espacio que habitualmente ocupan ocho viñetas), se puede ver en un plano mucho más nítido la repetición del primer dibujo de la historia: una multitud en primer plano y de fondo el cartel con el mismo lema, pero con los rostros de las personas que aparecían en una clara alusión al pasado: el fusilado, el torturado, el apresado y el asesinado. El sentido de la historia que nos plantea Giménez es claro en cuanto a un doble mensaje: el recuerdo de los que sufrieron en el pasado casi como forma de homenaje y la negativa que conlleva esa determinación, es decir, el no reconocimiento a las personas que se pretenden fundamentales al momento de pensar en una democracia.

En consonancia con ese mismo mensaje, aparece ~~“Pasado imperfecto del indicativo”~~, una historia contada en veintiséis viñetas. El relato puede resumirse brevemente, aunque luego lo analicemos en detalle: es la historia de un señor en la fila a punto de votar en las elecciones del 15 de junio de 1977; mientras espera su turno, entre el grupo de gente, se pone a recordar su pasado, que no es otro que un resumen de la posguerra y los primeros años de la Transición.

Imagen 10

La viñeta 1 (Imagen 11) muestra al personaje en una fila con varios votantes más: una señora con las compras, un señor que lee el diario, también aparecen unas monjas. Las viñetas 2 a 5 utilizan el recurso de aproximación al pensamiento del personaje usando planos cada vez más cortos, desde el plano medio al primerísimo primer plano que abarca ojos y parte de la nariz. A partir de la viñeta 6, va a comenzar un *flashback* que resume su historia personal. En esta primera imagen con el año 1936 como fondo se lo puede observar eufórico ondeando la bandera republicana junto a un grupo de hombres armados apenas estalla la Guerra civil.

Imagen 11

El *racconto* de acciones se sucede en la Imagen 12. Son seis viñetas (de la 7 a la 12) que ilustran seis fechas relevantes de la historia española en las que participó el protagonista: en 1937 en la vanguardia de la guerra civil; en 1939 la huida a Francia; en 1940 y desde ese país en la lucha contra los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Las tres viñetas que siguen vuelven a suceder en suelo español: en 1945 cuando lo atrapan en el monte, como un maquis; en 1946 preso en una cárcel mientras escuchan de fondo los fusilamientos que se efectúan afuera –graficado por las clásicas onomatopeyas- y en 1956, cuando es liberado de prisión.

La lista continúa en la viñeta 13 (Imagen 13): en 1960 lo encontramos formando parte de una organización clandestina que imprime una publicación llamada –Resistencia Obrera”; en 1965 lo vuelven a atrapar, aunque ya no los veremos otra vez en la cárcel, sino en la viñeta 15, junto a otros liberados por la Amnistía de 1976. La viñeta 16 en un encuentro entre pasado y presente, lo muestra de perfil, otra vez en la fila con un enorme afiche político de fondo anunciando lo que por fin sucedió: las elecciones del 15 de junio de 1977.

Imagen 12

En un proceso inverso al del inicio, Giménez parte de un primerísimo primer plano del personaje que recuerda (viñeta 17) a un plano medio en la viñeta 20. Ya en el dibujo anterior, en el 19, se puede observar el globo de diálogo de alguien que no aparece en la viñeta que lo quiere despertar de su recuerdo, mensaje que completa en la viñeta 20: —oiga, ¿está usted dormido?”

Finalmente, en la viñeta 21 (Imagen 14), Giménez abre el plano y podemos observar que el personaje ya está frente a la urna con el papel en mano y era una de las autoridades de mesa el que lo intentaba despertar. En la viñeta siguiente, la 22, se puede observar como este hombre sale del edificio y baja las escaleras (ahora se observa el cartel —Colegio Electoral”).

Imagen 13

Las últimas cuatro viñetas giran en torno al diálogo del protagonista con un amigo con el que se encuentra. En la viñeta 23 el personaje, en primer plano gira su cabeza –apoyado por el dibujo de las líneas cinéticas- y el globo de una persona que no aparece en plano que lo llama por su nombre. El fugaz intercambio de frases –el protagonista de la historia ni siquiera se da vuelta para intentar seguir la charla- solo contiene una pregunta, referida a que le pareció la votación, o más precisamente, el acto eleccionario en general. La respuesta de la viñeta 25 es determinante: “me ha sabido a poco”. En la última viñeta se ve desde atrás la caminata solitaria del personaje que se aleja, manos en los bolsillos y con los hombros caídos.

Imagen 14

La visión pesimista de los autores se repite, en este caso ante un hecho histórico dentro de la Transición política, ya que el pueblo español volvía a votar después de más de cuarenta años. El peso del pasado es lo que abrumba al personaje ya desde el título mismo de la historia. Ingeniosamente los autores, al referirse al pasado imperfecto del modo indicativo –utilizado para aquellas acciones del pasado que no terminaron de completarse, de ahí su imperfección-, aluden a la necesidad de no olvidar toda la historia o por lo menos marcan que lejos están todavía de cerrar las heridas del pasado.¹⁰⁵

5. A modo de cierre

La última viñeta del álbum *España una, grande y libre* es “El hombre del teléfono” (274-277). En ella, se observa a un personaje de trazo caricaturesco -es o

¹⁰⁵ Al parecer, esta visión negativa no fue la única de la época. De acuerdo al análisis de Antonio Martín esta convocatoria a las primeras Elecciones Generales libres luego de la muerte de Franco, “desató una tormenta de papel, tanto desde la prensa legal como desde la clandestina, desde los partidarios del consenso con las fuerzas de derechas como de los partidos y grupos de izquierdas contrarios al consenso y que reclamaban la ruptura con las que habían sido antes fuerzas franquistas y ahora se presentaban como demócratas” (2014: 275).

parece un funcionario- que aparece detrás de un escritorio y con más de un teléfono (Imagen 15).

Imagen 15

En una clara alusión al atentado que sufre la revista, este personaje es el encargado de ultimar los detalles; es el nexo entre un Don Antonio, al parecer autor intelectual del hecho y la persona encargada de llevar el paquete en una furgoneta, el autor material. En la Imagen 15 observamos las últimas ocho viñetas (la secuencia completa aparece sobre un fondo negro y consta de treinta y un viñetas). Las cuatro viñetas de la parte superior muestran la escena final del personaje celebrando que el atentado se llevó a cabo; en las cuatro de la parte inferior, Giménez prescinde del dibujo y toma la palabra en primera persona para expresar la indignación y su punto de vista sobre la muerte de Juan Peñalver. De alguna manera, esta última historia es pertinente para comenzar a esbozar una serie de conclusiones en torno a este álbum. Parte del estilo de Giménez puede resumirse en estas últimas viñetas: el efecto de ridiculización de aquellas personas que considera resabios del pasado franquista y, pensando en sus últimas palabras, el tono frontal y crítico de sus mensajes, a punto tal de prescindir como dibujante que es, de sus imágenes para graficar lo que tiene que decir. Pareciera que lo que tiene que expresar después del atentado no puede ser mediatizado por el

dibujo –sea hiperbólico, sea realista-, sino por las palabras en primer plano. Y la referencia a los ‘otros’, -en estas últimas viñetas y a lo largo de todo el álbum- solo puede ser representado mediante una caricatura, un esbozo hiperbólico que termina forjando, como menciona Carrillo Delgado (2014), una “tipología ideológica”, reconocible fácilmente por el público.

En esta red de revistas que describimos, los semanarios de humor gráfico mostraron el proceso de la Transición de manera crítica, sin contemplaciones. Entre ellos, *El Pápus* se presenta como de los más incisivos: con las armas de la parodia, la sátira y la exageración lograron un fenómeno de comunicación inédito y un éxito de ventas durante los primeros años luego de la muerte de Franco. Durante esos años aparecen, acompañando este proceso, las viñetas de Giménez, pero con un condimento extra, ya que el mensaje que dejan está atravesado por otros sentimientos y esas historias invitan más a la reflexión que a la risa. Siguiendo esta idea, se podría afirmar que el tema del recuerdo del pasado y la visión de un futuro desencantado es una línea de tensión de todo el álbum, aunque se ve mejor en la tercera parte.

Ni la Amnistía ni las elecciones generales de 1977 parecieran despertar en Giménez y en Ivá un atisbo de esperanza. Por el contrario, el mensaje parte de la necesidad de no olvidar el pasado traumático para poder elaborar un futuro posible. Además, como marca Mogin-Martin (2006: 38), la generación de Giménez no puede “recordar sin denunciar”¹⁰⁶. En todo caso, la preocupación por el ciudadano común es parte relevante de la denuncia. Por eso, como hemos visto, las historias no solo se centran en las cuestiones políticas, sino en todas las que afecten su vida: el precio del tomate, la manipulación de la prensa, la corrupción, entre otros. Obviamente, como bien advierte Salgado,

Estas revistas no expresan una opinión mayoritaria en la sociedad española, pero sí muestran una dimensión significativa que representa a ese grupo de ciudadanos, más o menos numeroso, que

¹⁰⁶ Por eso, dice la autora, les resulta difícil satisfacerse con el famoso “pacto del olvido” sobre el que se asentó la Transición política en España (2006: 38). De Bois también da cuenta de esta conclusión: “parece que en aquel momento el autor ya siente el «pacto del olvido» que se está concretando de manera insidiosa, y lo cuestiona antes de tiempo, e incluso antes de que exista la noción. En efecto, mucha gente en España pensaba entonces que «pasar página» era la única manera de construir una democracia. Esa no era la opinión de Giménez” (2019: 92).

sintió que se quedaba fuera del pacto social que se presenta como esencia de la Transición.
(2019: 141)

En este contexto, Giménez, como sentencia Hernández Cava (2013: 10), no vendía nada, no anunciaba nada y tampoco trataba de convencer, tan solo exponer una “vacilación”, un “estremecimiento”.

CAPÍTULO 3

Paracuellos

*Auxilio Social,
las flechas y el dragón,
aquí está,
el Auxilio Social,
que recoge a los niños pobres inocentes,
que de la guerra no tienen papá,
mas no lloréis, mis niños tan queridos,
las guardadoras reír os quieren ver,
los niños de la España liberada,
tienen un padre que en el cielo está,
y otro en la tierra que Franco se llama,
que nunca, nunca os olvidará. Jamás.*
Himno de Auxilio Social

Paloma Aguilar Fernández (1996: 30) se encarga, en su ya clásico texto sobre la memoria y el olvido de la Guerra civil española, de determinar las características de aquellas generaciones que no vivieron la guerra, porque la edad no era la ideal para combatir, o porque nacieron durante o inmediatamente después de ella. Fueron hijos de los vencedores o de los vencidos y «crecieron auspiciadas por un régimen que las había socializado en unos determinados valores que mucho tenían que ver con la herencia de la guerra civil» (ib.). Esta generación, «prosigue Aguilar Fernández-, que creció entre las ruinas y miedos de la posguerra tiene en su memoria dos traumas, el de guerra heredado y narrado» y uno de posguerra vivido. Es decir, que se funden los propios recuerdos de la infancia, con aquellos percibidos del ámbito familiar (ib.).

La vida de Carlos Giménez bien podría catalogarse como uno de los ejemplos de estos casos. Como ya anticipamos en la introducción, nace en Madrid, en 1941 y luego de la muerte de su padre cuando él era muy pequeño y de la internación de su madre que enferma de tuberculosis, es enviado a los Hogares de Auxilio Social. Desde los cinco años y hasta los catorce irá atravesando por varias de estas instituciones estatales. Las vivencias dentro de ellas es lo que Giménez publicará, apenas caído el régimen franquista, en su serie *Paracuellos*¹⁰⁷. Antes de abordar el análisis de esta obra

¹⁰⁷ La serie completa de *Paracuellos* consta de tres grandes períodos: los tomos 1 y 2 fueron publicados en las décadas de los 70 y 80; los tomos 3 al 6 entre los años 1997 al 2003. Desde el año 2007 se comienza a publicar la versión *Todo Paracuellos*, que reúne toda la serie publicada hasta ese año. Finalmente Giménez publica *Paracuellos 7: Hombres del mañana* (2016) y *Paracuellos 8: Las madres no tienen la culpa* (2017). Cenarro (2020) titula cada una de esas partes para especificar sus características: «¿Quién tiene que contarlo?» (1976-1982); «La violencia, los tebeos y el hogar simbólico» (1997-2003) y «Ruptura de la cárcel mental» (2016-2017).

considerada pionera por más de una razón¹⁰⁸, nos detendremos brevemente en dos aspectos contextuales previos: las características de estos Hogares Infantiles o Escolares dentro del contexto de Auxilio Social y la referencia a Paracuellos, un auténtico *lugar de memoria* franquista, categoría que la historieta de Giménez viene a confrontar.

1. Los hogares de Auxilio Social

Desde hace años han comenzado a aparecer documentales, investigaciones históricas o periodísticas en torno a los internados infantiles durante el franquismo, entre ellos los de Auxilio Social, si bien la bibliografía no es tan abundante. La temática de la niñez durante este proceso histórico ya cuenta con valiosos productos como los documentales *Los niños perdidos del franquismo* (2002) y *Los internados del miedo* (2015), de Montse Armengou y Ricard Belis, que además cuenta con un libro que recopila todo el proceso. Pero además, desde hace un tiempo, han aparecido estudios que se centran en las actividades de Auxilio Social. Alrededor de esta institución gira un interesante debate porque desde el sector franquista se destaca su creación y desarrollo como la muestra de una gran obra benéfica durante la posguerra, de hecho será presentada como “la cara amable” del régimen o “la sonrisa de Falange”¹⁰⁹ (Sánchez Blanco-Hernández Huerta, 2009: 436). Pero por el otro, trabajos como la historieta *Paracuellos* de Carlos Giménez, cuya primera publicación es del año 1976, fueron señeros en la confrontación de esta mirada oficial, que recién entrado el siglo XXI nos van a ofrecer estudios académicos en torno al tema.

En ese sentido, el libro *Los niños de Auxilio Social* (2009), de Ángela Cenarro, estudia y desnuda el funcionamiento de esos Hogares desde la mirada de los propios internos. La autora recuerda que la historia de esta institución está bien documentada por las memorias de sus propios líderes, por la abundante documentación oficial generada por archivos de la propia Delegación Nacional y por los artículos y reportajes

¹⁰⁸ Viviane Alary (2018: 29) destaca “el deseo común de crear un relato de la memoria y proclamar su condición de autor”, además de “difundir la idea de una autobiografía dibujada en Europa”.

¹⁰⁹ Además de biografías como las de uno de los fundadores de Auxilio Social, Javier Martínez de Bedoya (1996), *Memorias desde mi aldea*, que se encarga de ensalzar su historia, también existen sitios de internet como *Fundación Nacional Francisco Franco*, que se encargó de publicar un informe sobre la historia y la estadística de esta institución (“Auxilio Social y la educación de los pobres”, abril de 2019), remarcando su trabajo de asistencia social. Cenarro también destaca que dentro de los testimonios que recogió aparecen algunos que no solo no guardan rencor, sino que destacan el accionar de Auxilio Social (2009: 63). Otro ejemplo de este tipo es el que reproduce la noticia del Diario digital *El día*, de Castilla-La Mancha, que comenta que un centenar de alumnos de Auxilio Social del colegio de Tavera se reunieron en un encuentro anual que institucionalizaron desde el año 2016 (www.eldiadigital.es, 29/05/18).

publicados en la prensa de la época con evidente tono propagandístico (id: 44). Pero ese relato oficial contrasta con las experiencias y recuerdos de los que pasaron por esos lugares: ~~las~~ experiencias demuestran que existió un abismo entre los discursos y las propuestas oficiales de Auxilio Social y la realidad de la vida cotidiana en el interior de los hogares” (id: 52).

Auxilio Social nace en octubre de 1936 en Valladolid, territorio ocupado por las tropas franquistas. En ese momento, con la inauguración de un comedor por Mercedes Sanz-Bachiller¹¹⁰, y su amigo Javier Martínez de Bedoya —a partir de 1939 se convertirá en su segundo marido—, se dejaron sentadas las bases para un tipo de organización de asistencia social¹¹¹ que con el tiempo se expande rápidamente: en 1943 atendían a diez mil personas, en 1947 a catorce mil (id: 43). Además de comedores, luego del triunfo en la Guerra civil, Auxilio Social se diversificó con la creación de Hogares con distintas funciones y para diferentes edades. Parafraseando las denominaciones de niños de la guerra y niños perdidos del franquismo, Cenarro destaca que muchos de ellos también fueron ~~niños del Auxilio Social~~: ~~pequeños~~ que por diversas razones tuvieron que recurrir al sistema asistencial franquista” (id: 29).

El objetivo central de la asistencia a estos niños abandonados era el de crear ciudadanos de la ~~Nueva España~~” y los instrumentos que utilizaban eran los de la disciplina y la religión católica. Según la autora, ese plan regenerador estuvo muy alejado de la realidad, ya que ~~el~~ grueso de los testimonios recopilados deja constancia de la dureza de la vida cotidiana”, que abarcaban desde castigos feroces, individuales y colectivos, insultos, palizas y humillaciones (id: 55-56). Una de las chicas que vivió en estos internados le cuenta a Cenarro que ~~las~~ monjas nos decían que cuando dieran la vuelta a la tortilla nosotras las mataríamos”, frase que lleva a la autora a la hipótesis de

¹¹⁰ Mercedes Sanz-Bachiller Izquierdo fue una mujer muy influyente y paradigmática. Su primer marido, Onésimo Redondo, fue fundador de las Juntas Castellanas de Actuación Hispánica (JCAH) y posteriormente de las Juntas de Ofensiva Nacional Socialista (JONS). Luego de la muerte de este en 1936, Sanz-Bachiller es nombrada Jefa de la Sección Femenina en Valladolid por Andrés Redondo, hermano de Onésimo y en octubre de ese mismo año funda el primer lugar de ~~Axilio~~ de invierno” luego llamado de Auxilio Social. Además, entre 1943 y 1967 ocupó el cargo de Procuradora en Cortes, como Jefa de la Obra Sindical de Previsión Social. Un buen resumen de sus actividades y la relevancia en el origen de estos Hogares se encuentra en la tesis doctoral de Luz Celestina Souto (2015), *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina*.

¹¹¹ La idea estaba inspirada en la *Winterhilfe* nazi. Por eso además, su primer nombre fue ~~Axilio~~ de Invierno” (Cenarro, 2009: 33).

que Auxilio Social –fue un espacio que propició unas determinadas relaciones de poder entre vencedores y vencidos”¹¹² (id: 71).

Recién en 1940, Auxilio Social se va a transformar en una institución oficial del régimen con la intención inicial de beneficencia, pero también de la educación política de los internos. Laura Sánchez Blanco y José Luis Hernández Huerta (2009) explican el funcionamiento de esta institución haciendo hincapié en la educación política que se impartía. Además de la división en géneros, los Hogares se dividían en: Hogares Cuna (hasta tres años); Hogares Infantiles (de tres a siete años); Hogares Escolares (de siete a doce años) y luego de esa etapa y de acuerdo a la capacidad de cada interno, pasaban a Hogares de Aprendizaje y Hogares Profesionales (id: 431 y ss.). Nos interesa revisar sobre todo las particularidades de los Hogares Infantiles y Escolares, porque fueron los que debió atravesar Giménez.

Los autores reconocen que en la etapa de tres a siete años, no existe una materia estructurada en torno a la educación política formal, aunque a través de diversos métodos se los introduce al aprendizaje de los hechos de la historia reciente. Según los documentos de la Asesoría Nacional de Pedagogía, citados por los autores, los niños debían aprender la historia de los –héroes y personajes que han creado nuestra historia (...) destacando en primer plano, los forjadores de la España contemporánea y actual” (id: 431). El programa para los Hogares Escolares era más riguroso. Incluía: aritmética, geometría, lenguaje, religión e historia sagrada, geografía, historia, derecho y educación cívica, fisiología humana, higiene personal, física y química, ciencias naturales, agricultura, trabajos manuales, arte y gimnasia. Sánchez Blanco y Hernández Huerta desglosan además, el programa de Derecho y Educación Cívica: El Estado y su Jefe. Residencia de Poderes; Organización del Gobierno. Órganos consultivos; Falange Española Tradicionalista y de las JONS: sus principales servicios; La provincia; El municipio; Las Centrales Nacional-Sindicalista y los Sindicatos Verticales; Deberes de los Ciudadanos; La disciplina como acto de servicio (id: 432). En *Paracuellos* veremos parte de estas características a través de los recuerdos y representaciones que efectúa el autor. Para ello, en primer lugar retomaremos las apreciaciones en torno a la obra para luego analizar una serie de secuencias. Las viñetas elegidas se centrarán en tres temas: la violencia institucional asociada a la figura del niño, la lectura y escritura de tebeos

¹¹² El ámbito que describiremos como parte de las experiencias de Giménez en el internado de Paracuellos es netamente masculino, dada la estricta separación por sexo de estas instituciones pero se plantea como un interesante abordaje el análisis de la experiencia de las niñas que pasaron por este tipo de hogares.

como un elemento de supervivencia y las referencias a la educación (religiosa y política).

2. La resignificación de Paracuellos

Otro de los puntos relevantes previos al abordaje de la historieta es el de Paracuellos –el lugar geográfico y las implicancias simbólicas que posee- como *lugar de memoria*. Como anticipábamos, este sitio es de relevancia histórica para el franquismo. Aguilar Fernández reconoce que así como Guernica fue “el referente mítico” de los vencidos, Paracuellos fue el de los vencedores (1996: 273). En torno a este hecho histórico aún continúan las discrepancias sobre ciertos puntos como la responsabilidad y los porqués de la decisión de los fusilamientos perpetrados, aspectos que difieren de acuerdo con las posturas ideológicas de protagonistas, historiadores o medios de difusión.¹¹³ Sin centrarnos en esos debates específicos, solo nos interesa repasar los hechos para entender cómo el régimen franquista transformó este episodio en un espacio para el recuerdo de esas víctimas.

¹¹³ Los principales trabajos en torno al tema, son *Paracuellos: cómo fue* de Ian Gibson, de 1983; *Paracuellos-Katyn. Un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*, de César Vidal, de 2005 y *Paracuellos. Una verdad incómoda*, de Julius Ruiz, de 2015. Además de otros trabajos más generales que abordan el tema como los libros de Preston o Beevor en torno a la Guerra civil. Las polémicas giran en torno a varios temas: las cifras totales de muertos, la duración de los fusilamientos e inclusive, refutaciones entre los propios historiadores. El trabajo periodístico es quizás el que mejor resume los aspectos a confrontar, sobre todo en torno a la figura de Santiago Carrillo, señalado por la mayoría de los trabajos como la persona que dio la orden para los fusilamientos. De ellos, los más relevantes son: una entrevista a Preston en la presentación de su libro: “¿Las mentiras de Carrillo sobre Paracuellos son infantiles?”, del diario *La Vanguardia* (11-04-2011); “El lado oscuro de Santiago Carrillo”, del diario *ABC* (19-09-2012); “Justicia para Amor Nuño”, del diario *El Mundo* (14-11-2014) y “Carpetazo”, una reseña sobre el libro de Julius Ruiz, del diario *El País* (2-07-2016). Igualmente, esta postura contra Carrillo –fomentada sobre todo por grupos ideológicos afines al franquismo- no logra demostrar fehacientemente su responsabilidad en los hechos. Tanto en la ya citada entrevista con Gibson (1983), como en sus *Memorias* (1993) e inclusive en el documental de la RTVE *Paracuellos en la memoria* (2011), el propio Carrillo da cuenta de lo convulsionado de la época y hace alusión indirectamente a la responsabilidad de Serrano Poncela, Delegado de Orden Público. Del citado documental, destacamos “Carrillo habla sobre la matanza de Paracuellos”:

www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/carrillo-habla-sobre-matanza-paracuellos/1266434

Las matanzas de Paracuellos sucedieron en 1936 en territorio republicano, durante los días 7 y 8 de noviembre¹¹⁴. Según el libro de Antony Beevor centrado en la Guerra civil (2005: 126), luego del trasladado del gobierno republicano a Valencia y a cargo de la Junta de Defensa dirigida por el general Miaja, se realizan durante el mes de noviembre las ‘sacas’ de presos cuando las tropas de Franco se encontraban a las puertas de Madrid. Durante el 7 y 8 de noviembre se trasladan a dos mil prisioneros a la zona de Paracuellos del Jarama y a Torrejón de Ardoz¹¹⁵:

La mayoría fueron fusilados y enterrados en fosas comunes, en lo que fue una limpieza de la retaguardia a toda regla, destinada a impedir que los presos “fascistas” fuesen liberados por las tropas de Franco (ib.)

Según Gibson (2005: 2) esta decisión parte de un contexto muy difícil, ya que “no solo existía un tremendo vacío de poder sino la sensación de que la ciudad se había dado por perdida”. El autor especifica que la cercanía de las tropas fascistas, una Junta de Defensa que recién empezaba a funcionar en medio de la confusión y las cárceles llenas de prisioneros afines al otro bando fueron los desencadenantes detrás de esta decisión.

El aspecto relevante para nuestro trabajo, es que durante el franquismo, sobre las siete fosas originales donde enterraron a los fusilados, se construyó el Cementerio de los Mártires¹¹⁶ y pasó a formar parte del pasado mítico del régimen. El aspecto interesante está marcado por la aparición de la historieta de Giménez durante la Transición, porque comienza a disputar, con el paso de los años, un lugar simbólico opuesto al que venimos marcando. A medida que fue creciendo el movimiento reivindicativo de los hechos traumáticos del pasado, el nombre de Paracuellos comienza a asociarse al de la historieta de Giménez, disputando esta un *lugar de memoria* distinto¹¹⁷. Justamente, toda la carga simbólica que acompaña al cómic, como un ejercicio de memoria y

¹¹⁴ Algunas crónicas, como la del diario *El Mundo*, extienden esta fecha hasta el 3 de diciembre, debido a que los fusilamientos durante esas fechas fueron constantes (2015: 2). El dato, igualmente está extraído del trabajo de Gibson ya mencionado.

¹¹⁵ En torno a la cifra final de muertos también hay controversia. Autores como Gibson hablan de 2.400 fusilados y otros, como César Vidal afirman que fueron 4021.

¹¹⁶ El cementerio está pensado al estilo de un museo de memoria, con horarios de visita prefijados, carteles alusivos, una pequeña capilla y monumentos.

¹¹⁷ Ángela Cenarro (2009: 856) destaca la historieta de Giménez como un *lugar de memoria* haciendo foco en el grado de conocimiento y alto consumo de la serie y la fuerte identificación que logran sus historias.

denuncia de los niños que vivieron en los Hogares de Auxilio Social queda representada en la figura de uno de esos lugares, el de Paracuellos del Jarama, por más que existieron muchos de estos sitios. Como explica Cenarro (2009: 856) la historieta logró dar a conocer a fines de los años setenta, cuando no existían denuncias sobre este tema, “las miserias” que habían sufrido en estos Hogares y con el tiempo, el éxito de la serie lo va a ubicar en un lugar emblemático en la memoria colectiva de España:

Paracuellos constituía todo un ejercicio de memoria, que ofrecía un magnífico recordatorio de cuáles eran los orígenes de esa dictadura que con los años había ido trayendo el turismo, el desarrollismo y la racionalización administrativa. En un momento en el que no existía una demanda generalizada para condenar las atrocidades del régimen de Franco, ni se reivindicaba el recuerdo y la dignificación de las víctimas, *Paracuellos* se convirtió en un documento excepcional para conocer la experiencia cotidiana de la dictadura gracias a la sutileza de sus historias, contadas desde la perspectiva de los más pequeños.

En la misma línea, Lombilla (2009) analiza la historieta como una serie de recuerdos que forman parte de un “legado colectivo” que “recomienda” debiera enseñarse en los colegios de manera oficial. Además de hacer referencias a la estructura de *Paracuellos*, sin un orden cronológico férreo, “en un ejercicio de libre asociación al momento de encadenar los recuerdos”, el autor destaca la potencialidad del dibujo al momento de la representación:

Cuando miramos a los ojos magistralmente dibujados de Carlines, o de García-García, o de Sánchez o de Gómez, la triste posguerra nos llega nítida, reflejada en los iris acuosos, y la revivimos entonces con goce intelectual, no porque sea un episodio agradable de recordar, sino porque es un episodio que debe permanecer vivo en nuestra memoria.

Esa particularidad en la relación de la historieta con la memoria del pasado traumático es la que destaca Suárez Vega (2018: 292), cuando sostiene que la serie *Paracuellos* es sin dudas una de las primeras en focalizar en el tema de la memoria histórica a través de viñetas. Además de ser una de las historietas más estudiadas y analizadas, la autora remarca la gran cantidad de premios internacionales que a lo largo del tiempo la obra y su autor han ido recibiendo. Asimismo, Suárez Vega reconoce que la repercusión se acrecienta en los primeros años del nuevo siglo, sobre todo con la aparición en el año 2007 de la obra compilada en un solo tomo, *Todo Paracuellos*.

Como ya hemos revisado en los capítulos precedentes, este nuevo contexto memorialístico va a ser clave en la aparición de novelas gráficas dedicadas a la Guerra civil y el franquismo, como así también, la reedición de obras más antiguas. Además de la publicación en un tomo de *Paracuellos* y otro de *Barrio*, Giménez también participará de este fenómeno con un trabajo nuevo, *36-39 Malos tiempos* cuya serie comienza también en el año 2007.

3. La violencia institucional y la infancia: Análisis de la secuencia “El 32”

La temática de la violencia es central en esta obra que presenta Giménez, pero él mismo se encarga de aclarar en la introducción a la edición del año 2007, que esta no era exclusiva de los Hogares, sino una característica habitual de la España de posguerra:

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

Paracuellos retrata la vida de los chicos que vivieron en el Hogar para Niños de Auxilio Social durante el franquismo y narra situaciones de extrema violencia, crueldad y sadismo que tuvieron que padecer durante su estadía. Como aporta Guiral, la historieta “transmite ternura, odio, rencor, amor, impotencia, miedo y humor en sus muy bien compuestas y desgarradoras páginas” (2011: 191).

La temática de la infancia en relación con la autobiografía es central en esta obra en la que Giménez aparece autorretratado como “García - García”, mezclado entre una variedad de niños y sus historias. La lista de perversidades es extensa: en “1953” fomentan la pelea de dos chicos que fueron delatados por estar buscando comida en la basura; en “La siesta”, se describe la práctica habitual durante el verano de hacer la siesta en el patio a los rayos del sol, sin moverse porque si no serán castigados; en “El reloj” se describe el castigo que reciben por hablar a oscuras luego de acostarse; en “Vade retro, meón!” se muestra la humillación que se le infringe a los que se mojan en

la cama mientras duermen y la –solución” a la que deben someterse, que consiste en apoyar el trasero desnudo en una cubeta con fuego.

–El 32” es una de las historietas en las que aparece –García-García”. En ella se describe uno de los divertimentos de la celadora, que hace formar en fila a los niños, –a los que nombra por un número y nunca por su nombre– y deben pasar de a uno y decir el sobrenombre que ella misma les impuso un instante antes. Así se suceden –sapo asqueroso”, –el piojo tísico”, que van generando las carcajadas de la celadora. En las últimas diez viñetas (Imagen 1) le toca el turno a –García-García”. En el mundo que se presenta en *Paracuellos*, la división entre adulto y niño es categórica temática y estilísticamente. En uno prevalece la crueldad y la arbitrariedad casi siempre en la figura de celadoras mujeres y viejas y en el otro, se observa la inocencia y el sufrimiento de niños de edades similares¹¹⁸.

Imagen 1

¹¹⁸ Las únicas excepciones están marcadas por la aparición de un par de ayudantes jóvenes y comprensivos y en el caso infantil, con la figura del –abusón”, que además cumple la función de delator y cómplice de los adultos.

Y en cuanto al estilo, esta distinción está marcada por el dibujo de los ojos y la boca de los personajes. En las viñetas 1, 4, 6 y 8¹¹⁹ en que se muestra la imagen de la celadora, se utiliza el primer plano para graficar las arrugas, los labios pintados pero sobre todo, la expresión que emana de los ojos. En las viñetas 1 y 6, los ojos cerrados acompañan a los movilgramas o líneas cinéticas¹²⁰ que grafican la acción de la risa de la celadora, remarcada por el globo con la onomatopeya confeccionada con una grafía en mayúsculas y en tamaño mayor para subrayar su estridencia. En la viñeta 4 la leve inclinación de la cabeza, los ojos entornados acompañados del ceño fruncido y los anteojos un poco más abajo, denotan un aire de superioridad y malicia, acompañados por la mano preparada para contener la risa que volverá a brotar. Y en la viñeta 8 el estupor del rostro, ahora bien derecho denotando la sorpresa por la respuesta del niño, los ojos desorbitados, la boca semiabierta y las líneas cinéticas remarcando el primer plano de la celadora. La aparición del globo conteniendo la voz de “García-García” en la misma viñeta también ayuda a reforzar la sorpresa.

Por su parte, las viñetas 2, 3, 5, 7 y 9 lo muestran en primer lugar en un plano medio, siendo el centro de la acción, entre sus compañeros, con las líneas a los costados y encima de su cabeza certificando, además del cartucho, que es el número 32 y debe pasar. Los primeros planos de las viñetas 3 y 5 subrayan los ojos grandes y los “dientes de burro”, la diferencia radica en la actitud más “activa” y enfática de la primera, –remarcada por los ojos que reflejan dureza junto al ceño y el resplandor que aporta la línea cinética debajo y refuerza el globo de pensamiento– y la actitud de sumisión de la segunda, otorgada por el plano picado, los ojos y el ceño en actitud de indefensión. En la viñeta 7, se preanuncia la broma con el efecto que provoca el plano medio de los dos personajes, pero utilizando la profundidad del campo, la figura de la celadora queda relegada detrás de la cara maliciosa del niño, sin poder observar la expresión de su rostro. La viñeta 9, con el plano general de “García - García” utiliza nuevamente un picado leve para volver a marcar la sumisión apoyada esta vez con la utilización del elemento cinético que denota temblor y sufrimiento reforzado por las lágrimas y la cabeza inclinada. Las gotas de sudor y la sombra terminan de completar la escena del

¹¹⁹ Tomaremos el número de las viñetas que estamos analizando desde el 1 al 10, si bien en realidad son las últimas de la historieta (30-39).

¹²⁰ Como ya adelantamos en la Introducción, utilizaremos para el análisis la terminología específica del lenguaje del cómic; en este caso, la línea cinética es el símbolo gráfico que se utiliza para dar cuenta del movimiento de los personajes.

niño que cumple su pena en el patio y a los rayos del sol. La última viñeta vuelve a remarcar con la profundidad del campo, la prominencia de los niños por sobre la celadora, quien se aleja de espaldas y ajena a la situación, mientras los niños –de manera central y en la utilización de dos tercios de la viñeta– se burlan de ella.

4. La lectura y la escritura de tebeos en *Paracuellos*

Dentro de este contexto que venimos graficando, la lectura y confección de historietas dentro de la serie es un tema recurrente que aparece como uno de los pocos instantes de diversión de los niños de los Hogares y como veremos, como una forma de supervivencia. Como parte del análisis de la lectura que realiza Littau, la idea de que los textos ponen en contacto un contenido, una forma y una materialidad (2008: 18) presenta en este caso que analizamos una serie de distinciones relevantes: en primer lugar, resaltar que el del tebeo es un tipo de lectura especial, con un código y convenciones específicas para su consumo -y que además arrastra el rótulo de ‘lectura marginal’-; en segundo lugar, que los contenidos de los tebeos que analizaremos –los que leen los protagonistas de *Paracuellos*-, forman parte de un subgénero bien marcado dentro de la historia de este medio, nos referimos al tebeo de aventuras, pensado en este caso para el público infantil dentro del contexto de la España franquista; por último, la idea de materialidad cobra connotaciones especiales, ya que la posesión de los tebeos para los niños protagonistas de *Paracuellos* es un signo de felicidad, comparable dentro de la serie con el de la alimentación, dentro de un contexto de escasez y violencia que se respira en los Hogares de Auxilio Social en los que transcurre la historia.

La discusión en torno al rótulo de lectura ‘menor’, ‘marginal’ (inclusive ‘ingenua’ o ‘infantil’) que se le ha dado al tebeo es de por sí una problemática que la historieta en general ha soportado en diferentes contextos y momentos históricos, siendo el ejemplo de la España franquista que analizamos un caso paradigmático. Como especifica Manguel (2001: 389), además de la prohibición de la lectura que efectúan las dictaduras, el de limitar su amplitud es su segundo mejor recurso. En este caso, la censura del régimen no solo controlaba los temas que se abordaban en los tebeos, sino que los encasillaba a un mismo público infanto-juvenil, utilizando los recursos que generan las historias de aventuras: mundos fantásticos o exóticos plagados de héroes y villanos. Igualmente, como veremos más adelante, los estudios que se han encargado de analizar, años más tarde, los tebeos del franquismo, han marcado la diferencia entre

ciertas aventuras más ‘escapistas’ o ingenuas y otras con evidente intención transgresora.

Lo cierto es que es bastante común la utilización del mote de lectura ‘marginal’ para referirse al medio o también la práctica habitual dentro del mundo ‘adulto’ de no reconocer su consumo –pasado o presente- por no considerarse una lectura ‘seria’ (aunque en los últimos tiempos esto se haya revertido, quizás por el creciente prestigio que ha adquirido el medio, considerado inclusive ‘de culto’ en algunos casos). Rivalan Guégo, dentro de su análisis de las lecturas iniciáticas de escritores reconocidos, destaca especialmente que –son pocos los autores que reivindican lecturas marginales como las series de los Tarzán, los tebeos o los álbumes de *Tintín*’¹²¹ (2005: 141).

Caso contrario plantean los propios historietistas, quienes no solo reivindican estas lecturas infantiles, sino que ya demuestran desde muy pequeños, la fascinación por aspectos del medio más allá de las aventuras narradas. Detalles como el dibujo, los colores, la técnica de esos tebeos van creando una serie de afinidades con guionistas y dibujantes. El propio Giménez da cuenta de su admiración por dibujantes como Iranzo, entre otros: analiza su técnica, su capacidad como narrador, la caracterización de los personajes e inclusive, detalles como la excelencia al momento de dibujar barcos o al otorgar movimiento a sus dibujos (Muñoz y Trashorras, 1998: 24).

Con respecto a estas lecturas, los tebeos que leen los niños de la serie forman parte de un mercado editorial que se vuelve masivo y exitoso en esta época y al igual que el resto de las publicaciones, objeto de censuras y limitaciones constantes. A lo largo de décadas, los productos para niños y jóvenes, en especial los tebeos, se van estandarizando en modelos repetitivos centrados en las historias de aventuras. En su análisis de la historia del tebeo en España durante el período 1950-1970, Porcel se encarga de analizar los cambios más relevantes que afectan a la producción de este medio, focalizado especialmente en el consumo infanto–juvenil. De hecho, luego de la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, del que van a depender las publicaciones dirigidas a la infancia y juventud, en 1952 se crea la Junta Asesora de la Prensa Infantil quien se encarga, entre otras funciones, de dividir por edades y sexo al

¹²¹ Dentro de las excepciones más notorias, aparecen escritores como Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán o Luis Landero, que se encargan en artículos o novelas, de contar a los tebeos dentro de sus lecturas infantiles. El primero, por dar un ejemplo, en *Verás el cielo abierto* (2005) cuenta su pasión por los tebeos de Roberto Alcázar y Pedrín y la experiencia traumática que sufre a los doce años, cuando en un ataque de furia, su padre decide romperle todos los ejemplares.

público consumidor y establecer las prohibiciones generales y particulares de las diversas producciones destinadas a este público (2011: 130).

Los cuadernos de aventuras sufren en este período, sobre todo entre 1951 y 1956, ligeros cambios que Porcel ejemplifica, entre ellos, que la “contextualización de los relatos es mayor en la medida que se apoya en referentes de ficción y se aleja del mundo real” (2011: 132). El autor reconoce que al momento de contar las historias, se pueden clasificar los tebeos en dos grandes escuelas. La primera es la que se centra más en el melodrama que en la acción, si bien aclara que nunca desaparecen las escenas continuas de aventuras, combates, peligros, sino que quedan insertas en un contexto más amplio. El ejemplo paradigmático que aporta Porcel es el de *El guerrero del antifaz*. Al referirse a este tebeo y otras decenas de colecciones similares, este destaca:

Su patrón es la novela por entregas decimonónica y su fijación por el honor, el enigma y lo sentimental; una forma de ficción que obliga a comulgar con el relato al requerir la completa implicación del lector, sin lugar para distanciamientos o ironías (Porcel, 2011: 132).

El segundo grupo de tebeos es “más actual y más visual”, tiene como centro fundamental la acción y los héroes solo se dedican a resolver el conflicto que se plantea en cada capítulo, sin dimensiones temporales muy trabajadas e inclusive desplazamientos a países lejanos sin demasiada explicación: “Lo esencial es la anécdota, lo espectacular, el momento, solo existe el presente” (ib.). El *Capitán Trueno* de Víctor Mora es el ejemplo que aporta Porcel para este tipo de tebeos.¹²²

Con respecto a estas dos publicaciones que menciona el autor (*El guerrero del antifaz* y *El capitán Trueno*), resulta interesante el punto de vista que aporta Varillas. Según este, varios estudios han comparado estas dos aventuras como ejemplos ideológicos antagónicos:

El guerrero del antifaz compendia todos los valores patrióticos enarbolados por el régimen de Franco. Frente a aquel, *El Capitán Trueno* dibujaba un personaje que se enfrentaba una y otra vez a crueles emperadores orientales que sometían a sus súbditos o a temibles hordas bárbaras ávidas de conquistas, guiadas por caudillos sin escrúpulos (Varillas, 2009: 36)

¹²² Un caso particular que analiza el autor es el de *El Cachorro*, de Editorial Bruguera –y que aparecerá en las viñetas que analizaremos más adelante-. Esta historia publicada durante nueve años se presenta como innovadora, focalizando simplemente en “acción a raudales, triunfo del bien, iteración” (id: 135). Porcel explica que Iranzo se desentiende de las tendencias dominantes del mercado, rehuyendo del realismo de otras escuelas y planteando un camino estético diferente.

Finalmente, un capítulo aparte merece el pasaje que se da en la serie, del lector al autor de tebeos. Podríamos afirmar que esta instancia tiene un paso previo, que es el de los juegos de aventuras basados en las historias que leen, un entretenimiento que parte de los tebeos, sus héroes y los diferentes tipos de peligros que deben afrontar. Esta diversión aparece en un espacio intermedio entre la lectura y la escritura. Un dato interesante con respecto a la confección de tebeos es que se transforma en una actividad de absoluta libertad para los niños más allá de sus limitaciones técnicas. Es decir, no todos poseen la facilidad de dibujar o contar una historia imbricando palabras e imágenes y nadie queda ajeno a este entretenimiento. La escritura de los tebeos se presenta como el acto más democrático y liberador de estos niños que inventan historias similares a las que leen pero re-contextualizándolas. Y entre ellas, la figura del héroe triunfante frente a las adversidades más atroces es la imagen recurrente con la cual se identifican en sus producciones.

Otra de las historias que aparecen en el álbum, que mejor representa estos cruces que venimos analizando, es —Tebeos y queso”; en ella, un grupo de niños que juega a las aventuras de a uno se va acoplando a otro que reconcentrado dibuja tebeos, transformándose el patio en un auténtico taller de viñetas. Los personajes, los espacios, las aventuras que cada uno de los chicos va exponiendo en sus hojas repiten modelos ya conocidos en los que prevalece una heroicidad incorrupta ante la adversidad. —El Jinete de la muerte” de Pablito, quien dibuja a un sheriff del Lejano Oeste norteamericano famoso por resolver grandes enigmas es una de estas series que aparecen en varias historias de *Paracuellos*. Pero quizás la más compleja sea —El hijo de la pradera”, de Gálvez, cuyo héroe es un niño abandonado que de grande decide combatir por la justicia y perseguir a los bandidos que mataron a su padre, sin saber que el hombre que lo adopta de pequeño es el asesino. Historias como estas aparecen por entregas, al igual que los capítulos de *Paracuellos*, y la profundidad o superficialidad del argumento está marcada por la pericia al dibujar. Por eso también aparecen, de manera cómica, las —Historias de Don Hilo” o —Don Patato de la Mancha”, porque son personajes sin demasiada dificultad para trazarlos.

La lista de ‘anécdotas’ que sufren los niños de *Paracuellos* tiene como denominador común la violencia y la arbitrariedad. Las palizas brutales entre niños fomentadas por adultos, estos mismos golpeándolos o los castigos extremadamente

severos por faltas mínimas son algunos de los ejemplos del maltrato y la perversión a la que son sometidos. Dentro de esta serie de castigos habituales, sobresalen por su crueldad, los que atacan aquellos pocos placeres que logran tener los niños, sobre todo el de la comida y el de la lectura de tebeos. La prohibición de alimentarse aparece en la serie como una forma habitual de castigo, así como también apropiarse de la comida que les llevan sus familiares. Y con respecto a la de leer tebeos se muestra cómo en algunos casos se apropian de los mismos, o como ya analizaremos, se llega al extremo de quemarlos. Nos centraremos en este último punto y analizaremos una de estas historias que grafican de manera acabada la importancia del tebeo dentro del contexto carcelario en que viven los protagonistas de la serie.

Siguiendo esta idea, las escenas de lectura y escritura en *Paracuellos* son abundantes y se podría partir en primer lugar de una división bastante simple: por un lado, aquellas escenas que solo forman parte de un decorado sin participar de la acción central (en el fondo de una viñeta se observa un niño leyendo un tebeo, alguien cuenta que recibió el último número de otro, etc.) y por otro lado, aquellas que basan su acción central en torno a los tebeos, no solo en cuanto a su lectura o la escritura de los mismos, sino a todos los juegos y referencias asociados a él, como por ejemplo, el de jugar a las aventuras asignando roles de acuerdo a los héroes de los tebeos.

Antes de analizar un par de historias de la veintena que focalizan su argumento en la temática del tebeo, se podrían esbozar algunas hipótesis iniciales en torno a las representaciones de este tipo de lecturas dentro del mundo infantil de estos niños. Es decir, partiendo de la lectura de estas historias agrupadas en torno a esta temática, se pueden confirmar algunas apreciaciones generales de la importancia del tebeo en *Paracuellos*.

En primer lugar, la evidente asociación de felicidad que otorga el mundo del tebeo para los niños, en cualquiera de sus actividades: ante su lectura, en la confección de sus propias historias, cuando reciben visitas y forman parte de los regalos o ante la aparición de un nuevo número de sus historias favoritas. Este consumo es estrictamente infantil, no aparece en toda la serie un adulto interesado en este tipo de lectura, salvo que su intención sea la de romper ese momento de placer del niño, ya sea por castigo o simple arbitrariedad. Como tampoco aparecen chicos que logren sustraerse al influjo de estas historias de aventuras.

Un segundo punto, muy cercano al anterior, remite a la asociación del placer por la lectura de tebeos al placer alimenticio, ambos sentidos como carencia. La posesión de estas revistas no estaba prohibida pero no todos los niños tenían la posibilidad de acceder a ellas. Por eso, aquellos que tenían tebeos poseían además, un cierto poder por sobre los demás, aunque debían lidiar con el asedio del grupo que pedía prestado el ejemplar o en otros casos más extremos, lo robaba. El mismo caso sucede con la comida, dentro del contexto general de estos Hogares que alimentan poco y mal a los chicos que albergan. El hambre es un tema constante de toda la serie, por eso, la tenencia de comida extra que algunos niños reciben adquiere una connotación similar a la de la posesión de tebeos. Aunque en este caso, la comida debe esconderse por el temor a que la roben.

Y un tercer punto, referido sobre todo a la escritura de los tebeos, es la evidente connotación de evasión que acompaña la confección de las historias que los chicos inventan, poblada de héroes enfrentados a interminables situaciones de peligro. Si bien toda la actividad ligada al tebeo es vivida por los chicos como un instante de escape dentro de ese contexto represivo, el caso de la escritura de las historias que arman es el que mejor refleja cómo canalizan la violencia que viven de un modo casi catártico. Inclusive, es una actividad que se observa en aquellos chicos que no poseen el don del dibujo.

Estas tres características son, sucintamente, las que aparecen de manera general en las historias que abordan el tema de los tebeos. En esas viñetas aparecen entre otras, la acción de los chicos jugando a los tebeos y repartiendo roles de acuerdo a sus héroes favoritos (Los nuevos); el robo de revistas (Porterito, Los tebeos del Jamao); la escritura de guiones para tebeos (Fruta picada, Cartas, Las vacaciones), las visitas familiares y los tebeos como parte de los regalos (Domingo de visitas, Paquete); e inclusive, la decisión de Giménez niño de convertirse en dibujante de tebeos cuando sea grande (Domingo de visitas).

Párrafo aparte merecen las historias que unen varios de los puntos mencionados, como los de la alimentación y el robo, o la destrucción de los tebeos. En El vengador en peligro, El fin del vengador y Tebeos y queso, por ejemplo, aparecen ligados los robos de comida y revistas al mismo tiempo. Dentro de esta lista, un caso particular lo marca Lo tebeos del Jamao, ya que se trata del robo de tebeos que culmina con la deglución de los mismos como forma extrema para no ser atrapado. Finalmente, la

destrucción de las revistas como forma de castigo o simplemente de violencia arbitraria: aparecen en “El desafío” y “El Cachorro, el catecismo y la señorita de Castellón”. Justamente, esta última historia es la que analizaremos más detenidamente, ya que aglutina varios puntos de los que venimos exponiendo.

“El Cachorro, el catecismo y la señorita de Castellón” es la novena historia de *Paracuellos* II, compuesta de noventa y siete viñetas. El argumento gira en torno a tres acciones centrales. La más importante es la carta que Giménez niño (“Pablito” dentro de la serie) envía a su ídolo el dibujante Iranzo, creador de la historia *El Cachorro*, para que le envíe los primeros veinticinco números de la serie. (Imagen 2).

Imagen 2

La segunda corresponde a la “señorita Sagrario”, una de las maestras presentada como violenta por los niños y que es la que les enseña de memoria clases de catecismo —además de llamarla “Tanque humano”, los chicos se quejan porque le gusta pegar con un castigo que inventó, “diezmando las filas”, que consiste en numerar a los niños e ir pegando bofetadas cada diez. (Imagen 3). La tercera historia corresponde a la señorita de Castellón, citada permanentemente por la señorita Sagrario.

Imagen 3

Al parecer es otra maestra que va a ir a visitarlos y a comprobar sus conocimientos sobre catecismo. Las tres acciones se cruzan finalmente, cuando la señorita de Castellón llega al Hogar y discute con la señorita Sagrario y en su enojo, esta última comienza a pegarles a los chicos y decide quemarles todos sus tebeos, incluidas las revistas que había pedido y finalmente enviaron a «García-García». En la historia se condensan varias características que hemos venido analizando en torno al tebeo. Principalmente, pensando en la relación entre alimentación y consumo de estas historias, en un *flashback* se cuenta cómo durante meses, él fue cambiando parte de su comida por dinero, para poder comprar los veinticinco números de *El Cachorro*. (Imagen 4). El deseo desmedido por la adquisición de estos números supera al de la alimentación e inclusive, siguiendo la secuencia, absorbe por completo la vida de Giménez niño. Es el centro de las charlas con sus amigos, la fuente de inspiración de donde Giménez copia sus dibujos o el tema central cuando juegan a las aventuras. Además, como ya vimos al comienzo, son niños que prestan atención a detalles típicos del medio, como el dibujo o el guión. En este caso, la técnica de Iranzo es la que lleva a Giménez a calificarlo como «alguien maravilloso y mágico» (170). En la entrevista ya citada a Giménez, este explica cuál era el grado de fascinación con él:

Iranzo para mí era ese dibujante que te gusta más que ninguno, por encima de todos y con el que te identificas. Sus tebeos no es que solamente me los leyera una y otra vez, es que me los sabía de

memoria. Una de las cosas que hacíamos, yo quizás más con *El Cachorro*, era coger un tebeo cualquiera, tapar toda la página menos un trocito y, a la vista de ese trocito, saber qué página era y de qué tebeo. (Muñoz y Trashorras, 1998: 23)

Imagen 4

Luego de este marco general, analizaremos dos momentos: cuando le entregan a Giménez el paquete con los tebeos y la escena final, cuando los queman. La primera secuencia comprende ocho viñetas, desde que recibe el paquete hasta que se acuesta con los tebeos bajo el brazo.¹²³ Las primeras dos viñetas (Imagen 5) están subrayadas por las líneas cinéticas que utiliza a menudo Giménez para remarcar una situación que sale de lo común -y que en este caso les da un efecto lumínico particular-, muestra el plano detalle del paquete que recibe de Editorial Bruguera con los tebeos que compró y el plano medio del niño desbordante de felicidad. Más allá del cartucho que certifica que es la colección de *El Cachorro* –en negrita para destacar su relevancia- la escena no tiene sonidos y la emoción se transmite por los movimientos del niño: las líneas cinéticas a los costados de la cabeza y de sus brazos, demostrando la intensidad del abrazo al paquete, las gotas de sudor, los ojos desorbitados y la boca sonriente.

¹²³ A los fines prácticos numeraremos las viñetas de la 1 a la 8, aunque obviamente no sea esa la numeración dentro de la historia completa.

Imagen 5

La tercera viñeta es la única más grande (Imagen 6), la que abarca todo el largo de la tira¹²⁴ y reproduce de forma exacta el dibujo, la grafía, el estilo e inclusive el capítulo “Los buitres del Caribe” de la serie original de *El Cachorro*. Quizás sea dentro de la serie el ejemplo más paradigmático de la temática del tebeo dentro del tebeo, dentro de todos estos casos de metacómic que estamos analizando, por la reproducción exacta del número original. Rubén Varillas (2009: 57) retoma la definición de enmascaramiento – término aportado por McCloud- para referirse a casos como este, en el que se combinan personajes caricaturescos con escenarios realistas. El estilo de Giménez funciona como ejemplo de este tipo de casos, ya que combina a estos niños caricaturizados, con rostros deformados por la tristeza, la nostalgia –o en casos como este, por la alegría- con escenarios de una precisión realista notable (los planos generales de los Hogares, las aulas, el patio, etc.). Esta viñeta que analizamos es un ejemplo más de este efecto. El tamaño de la viñeta también ayuda a lograr una magnificación de la escena y a marcar la importancia de la serie para estos niños.

¹²⁴ Para esta secuencia que analizamos hemos optado por tomar de a una o dos viñetas a los fines prácticos, pero en su composición original, cada tira está compuesta por cuatro viñetas, tres de idéntico tamaño y una con el doble. Esta tercera viñeta es la única que abarca el espacio de las cuatro viñetas.

Imagen 6

La cuarta y quinta viñetas (Imagen 7) marcan una contraposición entre el primer plano del protagonista de la serie, el Cachorro, y el plano general de Giménez niño dentro de la metáfora visual que lo ubica ‘entre las nubes’, iluminado por las líneas cinéticas, junto a los pájaros, uniendo a la idea de felicidad la de ‘estar en otro mundo’.

Imagen 7

Durante la sexta y séptima viñetas (Imagen 8) recién Giménez logra articular palabra y de manera muy enfática, -remarcado por el globo con puntas y las letras en negrita, graficando la estridencia del grito- exclama que tiene, por fin, la colección de *El*

Cachorro. Completa la viñeta la actitud del resto de sus compañeros, que contentos por él, lo abrazan y felicitan. Culmina este momento la viñeta siete, con el doble de extensión que las demás, cuando se observa a Giménez todavía tiritando, los ojos cerrados, como en éxtasis y la onomatopeya que certifica cómo late más acelerado el corazón.

Imagen 8

La afirmación de que esa sensación que está experimentando debe ser la felicidad remarca sobre todo la carencia de este sentimiento, que casi no puede definirse por desconocido. Finalmente, la viñeta ocho (Imagen 9), culmina la secuencia: Giménez, durmiendo con el rostro plácido y los tebeos todavía entre sus brazos.

Toda esta secuencia parece un ejemplo certero de lo que grafica Littau (2008: 19):

La historia literaria está colmada de referencias a la lectura en cuanto experiencia que afecta profundamente al lector. Ya sea que produzca lágrimas de pena, accesos de carcajadas o nos ponga los cabellos de punta, todos estos síntomas comprometen el cuerpo.

La última secuencia que analizaremos consta de veinte viñetas, divididas en tiras de cinco de igual extensión. Todo comienza, como ya adelantamos, con el enojo de la señorita Sagrario después de discutir con la señorita de Castellón.¹²⁵

¹²⁵ No se explica en la historia la relación entre ambas, pero se intuye que la señorita de Castellón es hija –o pariente cercana– de la señorita Sagrario. Para sorpresa de los chicos la señorita de Castellón es muy

Imagen 9

Las cinco primeras viñetas (Imagen 10) tienen como tema central a la señorita Sagrario fuera de sí, golpeando a los niños y rompiendo sus tebeos. Utilizando diferentes planos, en todas las viñetas prevalece la misma expresión crispada focalizada en el movimiento de las manos –el golpe, el puño cerrado, la acción al momento de destruir el tebeo, la vehemencia de los gestos-, los ojos redondos y desorbitados y la boca en posición de grito permanente. Dentro del globo de texto, la utilización de la negrita marca la diferencia entre la vehemencia y el grito desaforado que exclama, **–No quiero ver ningún tebeo, voy a quemar todos los tebeos!**” y más adelante **–porquerías, porquerías”**.

joven y muy bella y si bien el encuentro comienza con un beso y abrazo muy efusivos y fraternales, toda la escena culmina con una bofetada que le propina la señorita Sagrario a la primera. Esto provoca que la señorita de Castellón se marche ofendida y que la otra se dirija, irascible, a donde están los chicos sentados, la mayoría leyendo tebeos.

Imagen 10

La segunda tira de cinco viñetas (Imagen 11) contrapone la cara compungida de los niños con el primer plano de la señorita Sagrario que amenaza con “diezmar las filas” si no tiran los tebeos en una especie de pira que improvisa en el lugar, a medida que los niños los van entregando. Recién en la última viñeta se puede observar a Giménez y la señorita Sagrario juntos. El globo de diálogo de esta última, quien le grita que suelte los tebeos, se extiende desde la viñeta anterior, buscando simbolizar la resistencia del niño a entregarlos, marcando el tiempo que tarda en hacerlo. La onomatopeya ubicada en el centro mismo de la viñeta, que acompaña al golpe de la señorita Sagrario, termina con el movimiento que Giménez no puede hacer solo, tirar los tebeos al centro de la pira.

Imagen 11

La primera viñeta de la tira siguiente (Imagen 12) completa la acción: otro golpe de la maestra lo aparta de los tebeos que Giménez no quiere dejar. La onomatopeya vuelve a acompañar el golpe y la diferencia entre los globos de diálogo refuerza el grito desgarrador –en negrita- de Giménez. La aparición del fuego va a marcar las viñetas

siguientes y el cambio de expresión en el rostro de la señorita Sagrario. En la viñeta 2 de esta serie se puede apreciar el gesto de satisfacción de la maestra al encender la cerilla que se completa con su cara entre las llamas de la viñeta 5, ya con un aspecto infernal, disfrutando de la quema. Las palabras de la señorita Sagrario cobran en este momento una función ambigua, porque parecieran convertirse en una suerte de invocación al diablo, más que una demonización de los tebeos. Además de que su cara de placer entre las llamas, en el centro exacto de la viñeta, también podría etiquetarse como una representación diabólica. Por su parte, el primer plano del rostro lleno de lágrimas de Giménez de la viñeta 4, complementa el plano detalle de la viñeta 3 que muestra el objeto por el cual llora, el tebeo de *El Cachorro*, que es a su vez el que simbólicamente inicia el fuego.

Imagen 12

Todas las viñetas de la última tira transcurren en silencio (Imagen 13), sin cartuchos u onomatopeyas y utilizando la categoría antes mencionada por Varillas, persiguen un efecto realista, donde prevalecen el fuego, el humo y finalmente el viento. La viñeta 2 de esta serie es idéntica a la analizada anteriormente (Imagen 7), pero esta vez en llamas. Las viñetas 3 y 4 marcan el paso del tiempo y el final de la pira, con el fuego que se consume y el viento que vuelve todo al principio. La última viñeta de toda la historia reproduce en un plano general, la entrada al Hogar de Auxilio Social de Paracuellos del Jarama, uno de los sitios donde ocurren estas historias. Este tipo de final es un recurso que suele utilizar Giménez de manera constante al iniciar o terminar sus tiras, con el efecto de enmarcar el relato y recordar insistentemente el escenario donde

transcurren. También es una forma de mostrar las pequeñas historias, cotidianas y anónimas detrás de los símbolos, edificios, banderas institucionales.¹²⁶

Imagen 13

La situación extrema de lectores sin potestad y la acción de leer que en un contexto así se presenta como un espacio privilegiado de la libertad, tal como lo analiza Musci (2016: 3) tienen en *Paracuellos* un ejemplo paradigmático. La lectura de tebeos, ya de hecho placentera para los niños, en el ámbito carcelario de los Hogares de Auxilio Social, se potencia y magnifica. Como grafica la autora, en estos contextos, “la lectura puede constituir un atajo privilegiado para elaborar o mantener un espacio propio, íntimo, privado” (ib.).

Paracuellos, como vimos, contiene escenas de lectura, escritura y juegos de aventuras basados en los tebeos. Salvo excepciones muy puntuales, estas tres instancias se presentan como espacios íntimos pero que a su vez se transforman en auténticos episodios de comunión entre pares, un mundo que es solo infantil, sin presencia de los adultos. Las charlas en torno a un nuevo número de tebeo que ha pasado entre manos o el silencio reconcentrado del taller de tebeos que improvisan en el patio son momentos de felicidad plena. Por eso, en la historia que analizamos, *El Cachorro*, el catecismo y

¹²⁶ A modo de ejemplo de esta utilización en otras historias, en “*Alfo el conquistador*” Giménez dibuja en primer plano en la última viñeta la bandera ‘nacionalista’ y su slogan “Una, grande, libre”, contraponiéndola con la imagen anterior de un niño lleno de moretones por una golpiza que le dio el encargado falangista del Hogar.

la señorita de Castellón”, la crueldad se pone de manifiesto al romper ese momento idílico sin razón evidente.¹²⁷

Cercano al efecto de la bibliomanía que define Littau (2008: 23 y ss.), sobre todo a la sobrealimentación de ficciones como una de sus características centrales, estos niños viven la lectura de los tebeos como un momento de evasión y felicidad que nunca es completo. “El olvido de sí mismo y la transformación en otro” que plantea Littau como patologías de la lectura (2008: 24) son en *Paracuellos* casos efímeros, momentos de breve entretenimiento siempre complementados por las historias de violencia y humillación. Giménez nunca deja de recordarnos que cualquier acción, por feliz que sea, está unida a un golpe, un castigo e inmersa en el contexto de la España franquista, con los himnos, las banderas y los rezos, omnipresentes en las viñetas.

5. Las referencias a la educación. Política y religión.

Finalmente, el tercer tema que abordaremos refiere a la educación que recibían los internos de estos Hogares desde la óptica de la historieta. En ese sentido, una apreciación inicial podría establecer que no existen en la serie *Paracuellos* referencias a situaciones de educación formal en materias escolares específicas, salvo unas cinco viñetas de la historia “El vengador” (pp. 358-373) en donde se reproduce un cálculo matemático, sin que sea esa la parte central del relato. Es decir, la enseñanza de contenidos curriculares como geografía, lengua o física, por ejemplo, no aparecen representados en la historieta. Las únicas alusiones a momentos de enseñanza-aprendizaje se pueden clasificar en dos tipos de clase: la religiosa y la ideológico-política.

Más allá de las situaciones que analizaremos en relatos o viñetas en donde se observe una clase formal focalizada a estos discursos, podría sostenerse que además de estos episodios, existe en *Paracuellos* una base ya establecida en torno a aspectos cotidianos que los internos deben cumplir que remiten a estas esferas religioso-políticas. Es decir, en la mayoría de las historias, como si fuesen parte del decorado, aparecen los rezos antes de comer y antes de dormir y la entonación de oraciones como el Ave María

¹²⁷ Inclusive el choque se presenta más brusco si tomamos en cuenta el tiempo de la historia: las últimas veinte viñetas que muestran desde el enojo de la señorita Sagrario hasta la quema de los tebeos son vertiginosas comparadas con el doble del tiempo que toda la historia dedica a explicar el sacrificio, la fascinación por los tebeos, los juegos alrededor de él, el momento de felicidad de Giménez cuando los recibe.

dentro del orden de los religiosos y desde un plano más ideológico-político, los internos deben desplazarse de un lugar a otro desfilando al estilo militar, hay alusiones de ese estilo como el clásico ‘firmes’ o ‘rompan filas’ y muchas de las historias se desarrollan dentro de las ‘formaciones’ que los chicos deben realizar en el patio de los Hogares. Además, estas prácticas cuentan con todo el ceremonial castrense: se respeta un organigrama cuyo centro lo cumple un funcionario de Falange, quien a su vez designa a un interno como ‘lugarteniente’, se cantan las canciones falangistas y todos los días se pasa el parte de novedades. Estas viñetas acompañan más de una historia y como ya dijimos, aparecen anexadas a la cotidianeidad de los chicos, como parte de su rutina habitual. Luz Souto lo marca claramente al referirse a una “estética concentracionaria”:

Giménez asimila la representación de los espacios dentro de los centros del Auxilio Social con una estética concentracionaria: los dormitorios, las duchas, el comedor, el patio, todo remite a la idea de campo. Las camas están alineadas, no se ve el final, son infinitas, como infinito el número de niños “perdidos” en los centros. El disciplinamiento sobre el cuerpo es otro de los indicios que configuran el Auxilio Social como campo de concentración. El control se da por medio de la tortura física, el hambre, las prohibiciones, y por la obligación de reproducir —físicamente— acciones fascistas y católicas: los niños rezan de rodillas, repiten sistemáticamente las plegarias y cantos que condenaron a sus padres, hacen el saludo fascista, y son obligados a pegar a sus compañeros (2015: 158).

Las canciones, tanto religiosas como ideológicas, aparecen habitualmente ya sea dentro de una clase como en las ya nombradas formaciones. Por eso, se repiten algunos fragmentos de estas canciones en varias historias. Uno de los más frecuentes es el Himno de Auxilio Social, que reúne los dos ámbitos que estamos analizando: “Los niños de la España liberada/ tienen un padre que en el cielo está/ y otro en la tierra que Franco se llama/ que nunca, nunca nos olvidará. ¡Jamás!” (pág. 71). Otro que se repite en varias viñetas es una canción religiosa dedicada al rezo del Santo Rosario: “El demonio a la oreja te está diciendo/ no reces el Rosario, sigue durmiendo/ ¡Viva María! ¡Viva el Rosario! ¡Viva Santo Domingo... que lo ha fundado!”¹²⁸ (pág. 111 y 216).

Una de las historias en las que aparece otro canto, aunque con cierto toque humorístico, es “Canción de Navidad” (pp. 64-67). En esta letra se reproduce cómo

¹²⁸ El fragmento corresponde a la canción mariana llamada “Viva María, viva el Rosario”. La letra no solo alaba la figura de Santo Domingo creador de esta oración, sino que se centra en los beneficios de rezarlo todos los días. La canción ataca de manera explícita la pereza que genera esta actividad, motivada por la acción del demonio.

viven las fiestas de fin de año los internos de los Hogares, de acuerdo a si sus familiares pueden retirarlos para pasarlo en familia: –Navidades, Navidades, cuánto tardáis en venir/ que los pobres colegiales/ tienen ganas de salir.../ Unos se van con sus padres/ Otros se van con sus tías/ Unos se van para un mes / Y otros para quince días” (p. 64). La parte graciosa de esta historia aparece en los versos que siguen, que los chicos se encargaron de tergiversar: –Los que no tienen familia, parientes ni conocidos/ Se quedan en el Hogar... comiendo pescado podrido”, si bien la letra original concluye con la frase –tratándolos con cariño”.¹²⁹ Otra de las letras que cantan los internos, que resalta por la ironía de la letra en contraposición con las acciones que sufren habitualmente, es aquella que invita a otros chicos a ser parte de los Hogares: –Si te quieres divertir... y pasarlo bien.../ Vente al Hogar y te alegrarás... aquí reirás y disfrutarás.../ Y al Hogar ingresó... y su risa se oyó: ja, ja, ja...” (p. 159).¹³⁰

Con respecto a las político - ideológicas, las canciones que se repiten refieren específicamente a Falange, como si los chicos de los Hogares de Auxilio fuesen parte de una escuela de futuros soldados. Una de esas letras es –Pregones de imperio”, que reproduce una frase: –Vuelan al viento pregones de gesta imperial... son cadetes de Falange...!” (p. 31).¹³¹ De la misma manera, la letra de –Marchando” plantea la idea de soldados en formación: –Somos hombres del mañana... llenos de fe y de ilusión/ en nuestro pecho se arraiga... la semilla del honor! ¡Somos Camisas Azules de la Falange Imperial...!” (p. 112).

Las clases propiamente dichas –es decir, una persona en situación de exposición y alumnos escuchando- también persiguen el mismo mensaje que el de las canciones. Las clases ideológicas remiten específicamente a propaganda falangista, las imparte siempre un referente de este partido –sobresale de su vestimenta el cinturón con la simbología característica del yugo y haz de flechas- y se realizan en el patio donde los chicos forman. Las religiosas, por su parte, están dirigidas por mujeres y se desarrollan en el

¹²⁹ Además del castigo que sufren los chicos al cambiar la letra, la historia concluye con una viñeta triste, que muestra la cara de los chicos frente al vidrio de la ventana, ya que son los que deben quedarse en el Hogar –comiendo pescado podrido” (p.67).

¹³⁰ Esta historia se llama –La enfermera” (pp. 154-159) y como suele ocurrir en las historietas de Giménez, está construida en base a una ironía estructural, es decir, la letra que transcribimos es el final del relato que en realidad se centra en la pésima atención y el maltrato que sufren los internos que deben pasar por la enfermería del Hogar.

¹³¹ La letra continúa: –Marcha alegre nuestra Juventud,/ entonando esta canción azul:/ – Por España, Grande, Libre y falangista/ juramos luchar, hasta vencer / y el estado nacionalsindicalista/ hemos de implantar.”

ámbito del aula, más allá de que el discurso dogmático aparece en cualquier situación, respuesta, reto o sermón que se dé a los chicos.

Una de las historias que mejor demuestra el repetitivo sermón ideológico falangista es «Muñecos» (p. 134-145). El relato comienza con la clase que está dando en el patio uno de los hombres de Falange, Antonio, a los chicos que escuchan sentados. Las ocho primeras viñetas reproducen completo el discurso que aparecerá fragmentariamente y de manera repetitiva a lo largo de la serie *Paracuellos* (Ver Imagen 14).

Imagen 14

Este mensaje comienza con el discurso referido de Primo de Rivera, que el personaje de Falange repite como una lección a aprender: «José Antonio ha dicho: el hombre es portador de valores eternos»/ «José Antonio ha dicho: nadie es pequeño para servir a la Patria». Luego, ese discurso va convirtiéndose de a poco en una arenga a los chicos: «España es una unidad de destino en lo universal. Hay que tener fe en la suprema realidad de España y voluntad de imperio como plenitud histórica, llevando con honor de falangista y de católico –mitad monje y mitad soldado- sobre nuestro pecho henchido de orgullo patriótico, nuestra invicta camisa azul con el yugo y las

cinco flechas del haz bordadas en oro... para dar cuando la patria lo reclame, hasta la última gota de nuestra sangre”.¹³²

Estas secuencias iniciales se ven interrumpidas entre arenga y arenga por la solicitud de uno de los chicos que tiene ganas de ir al baño. El discurso, finalmente cortado por esta situación, deriva en una paliza que da Antonio al niño y el fin de la clase. La historia concluye con la misma situación inicial en las últimas viñetas, los chicos sentados y el personaje de Falange repitiendo textualmente el mismo discurso y los chicos entre arenga y arenga viviendo una situación paralela al mensaje, ya que están planificando la construcción de una revista de tebeos (Imagen 15).

Imagen 15

¹³² En su análisis de *Contra Paraíso*, de Manuel Vicent, al referirse al capítulo “Mitad monje, mitad soldado”, Raquel Macchiuci da cuenta del origen y fundamento de este lema: —Atribuye a José Antonio Primo de Rivera la frase ‘mitad hombre, mitad soldado’ que sintetiza el ideal masculino que preconizó Falange Española y se convirtió en un lema reiterado desde diferentes esferas del franquismo. La atribución de la frase es dudosa pero no se discute que el discurso de José Antonio sostenía esta concepción tomada de las órdenes militares que surgieron en el siglo XII en el marco de las Cruzadas, con la Orden del Temple como su máximo exponente. Los enfrentamientos con los musulmanes en Jerusalén alrededor del Santo Sepulcro propició el surgimiento de un modelo de caballero (miles Christi) que cumplía los votos canónicos y a la vez combatía militarmente. Con el tiempo, las órdenes se multiplicaron y extendieron por Europa y España, llegando a acumular muchas de ellas gran riqueza y poder” (2020: 372).

Con respecto a las clases religiosas, prevalecen las referencias al catecismo y temas específicos como la comunión, la fe en Dios y el credo. La única clase impartida por un sacerdote en toda la serie es la que Giménez denomina como “ejercicios espirituales”: una especie de homilía en la cual el cura de manera muy histriónica cuenta una historia ejemplificadora que causa en los niños un gran efecto. En esta historia, “Las vacaciones” (p. 224-235), el padre relata las acciones de un “hombre que no creía en Dios”, “un masón soberbio e incrédulo” que mata accidentalmente a su madre cuando dispara como forma de burla contra una hostia (Ver Imagen 16). La repercusión en los chicos es inmediata y siguiendo la secuencia dura un par de días, hasta que la rutina habitual vuelve a la normalidad.

Imagen 16

6. A modo de cierre: “Hombrecitos”

Elegimos para cerrar este capítulo, la última historia de *Paracuellos 2* (1981), - una larga secuencia de viñetas titulada “Hombrecitos” (186-209)- porque da cuenta de varios tópicos que hemos ido desglosando y porque además, plantea un futuro más esperanzador del que fuimos mostrando a pesar del contexto opresivo. El relato compila

una serie de situaciones que viven estos chicos desprotegidos dentro de los Hogares y cómo de a poco van transformándose en pequeños adultos. Se contraponen así, la violencia y el maltrato con la amistad y la solidaridad entre ellos. “Hombrecitos” tiene cuatro pequeños núcleos narrativos: la conversación de un grupo de ellos por la proximidad de las vacaciones; la aparición de un nuevo interno y la golpiza que recibe por tirar la pelota fuera de los muros del Hogar; el anuncio que recibe Felipe, otro niño del grupo, de que su abuela ha muerto y la soledad de su llanto posterior; la visita que recibe Adolfo, otro interno, de parte de su hermano mayor. Estos núcleos van sucediéndose de manera alternada y concluyen cuando recuperan, en la secuencia final, la pelota que perdieron al inicio. Ese final, junto con el resto de las pequeñas secuencias que se desarrollaron, concluye con el mismo mensaje: la idea de que el compañerismo y la solidaridad entre ellos es una forma de supervivencia.

El análisis de las últimas ocho viñetas arroja como primera conclusión la inversión del recurso que Giménez utiliza en toda la serie y que vimos anteriormente: luego de una historia centrada en uno de los chicos, las últimas viñetas muestran algún ícono franquista –la bandera, el símbolo de Falange, el cartel de Auxilio Social visto desde fuera de sus muros-. Como dijimos, Giménez busca contraponer en cada historia la insignificante escena de violencia cotidiana con el omnipotente poder del discurso oficial. Este cierre que utiliza usualmente Giménez deja una imagen final negativa. En “Hombrecitos” esta imagen se invierte, porque el autor decide cerrar la serie al revés de lo habitual: la última imagen plantea el inicio de la amistad de los chicos que recién se conocen. Las primeras dos viñetas de las ocho que analizaremos muestra la presentación de los nuevos amigos, Toñín y Pablito (Imagen 17).

Imagen 17

Sobresale el sentimiento de alegría en los rostros, sobre todo en el primer plano de la segunda viñeta. La parte relevante de este final está dada por las últimas seis viñetas (Imagen 18). En primer lugar, sobresale la disposición espacial de las mismas, porque la última viñeta posee un espacio similar a las otras cinco anteriores. Es decir, las viñetas 3, 4, 5, 6 y 7 suman el mismo largo que una sola viñeta final. Esta elección no es ingenua, ya que el autor intenta resaltar visualmente la importancia de este mundo de los chicos como final de la historia, alternativo al mundo adulto de los grandes discursos ideológico-políticos. Las viñetas 3 a 7 son un resumen de muchos de los discursos que los chicos escuchan habitualmente y que aparecen de manera repetitiva a lo largo de *Paracuellos*.

Esbozados en primer plano por personajes que son reconocidos fácilmente como protagonistas de muchas de las historias de la serie, Giménez trabaja la vehemencia de cada discurso centrando el dibujo en los ojos y las bocas, además de reforzarlo con la utilización de las líneas cinéticas que acompañan y las palabras en negrita. En ese sentido, los discursos focalizan en palabras como *__paria'*, *__plenitud histórica'*, *__imperio'*, *__dios'*, *__f'*, *__rezar'*, *__demonio'*, *__Rosario'*, *__María'*, *__Santo Domingo'*, entre otras. Además, Giménez intenta dar el efecto de discurso cada vez más enfervorizado, teniendo en cuenta que las palabras en negrita comienzan siendo unas pocas en las primeras viñetas para ser finalmente todas remarcadas en las dos últimas. Como ya adelantamos, invirtiendo el uso habitual que hace el autor, la última viñeta no reproduce ningún símbolo franquista, sino que se centra en la presentación de estos dos nuevos amigos. Esta viñeta final, que muestra el pequeño submundo de niños jugando en el patio del Hogar, deja simétricamente en el medio del cuadro, de manera precisa, la escena de los dos amigos que acaban de conocerse.

Imagen 18

CAPÍTULO 4

Barrio

*Con Barrio me siento transportado a las calles
del Madrid de Carlos, en los años cincuenta
y vivo la pobreza de las casas, la alegría del niño
que juega en la calle y la tristeza de esa madre que para
comer solo puede darle un plato de caldo aguado.*

Álvaro Pons,
—Barrio, un eslabón en la cadena de la historia—

Mientras Giménez desarrollaba *Paracuellos*, comienza a plantearse un proyecto más ambicioso, una obra total que, como grafica Martín (2001: 5), —integrase los recuerdos y vivencias de su vida hasta el momento presente en que dibujaba—. La serie que continúa este objetivo es *Barrio*, publicada en 1977 en la revista *El Papus*. La continuidad con *Paracuellos* se presenta desde las primeras viñetas e inclusive cierran el primer tomo. Las primeras porque el comienzo de *Barrio* nos ubica nuevamente en el Hogar de Auxilio Social, cuando el hermano va a retirarlo para llevarlo a su casa, las segundas porque el recuerdo de esos años tortuosos volverá de manera traumática y obsesiva. Es el año 1954 y Giménez se reintegra con su familia en un barrio humilde de Madrid. De las experiencias infantiles en el contexto de encierro de *Paracuellos* vamos a pasar a la crónica de la España de posguerra en los ojos de un niño cada vez más cercano a la adolescencia. Pensada, al igual que el resto de la producción que analizamos, como una obra —oral—, *Barrio* forma parte de esas historietas que —aparentemente no cuentan nada y que en realidad nos muestran la vida diaria de las gentes diarias que hacen la historia silenciosa de un país— (Martín, 2001: 7). De esta manera, las pequeñas historietas irán mostrando la vuelta al hogar y paulatinamente, la rutina habitual de las calles de Madrid.

1. El artista y los datos. Análisis de los cuatro tomos

En el prólogo a la serie completa de *Barrio*, Gonzalo Suárez (2011: 2) cataloga la obra de Carlos Giménez como el resumen de un artista y los datos: —que afronta y trastea a cara de perro una triste realidad y unos datos como dardos para los que no hay alquimia que valga—. ¹³³ Por eso, lo cataloga como un buen hombre —sin piedad—, que trata cada uno de sus temas con —veracidad, ternura y virulencia—. Veremos, a medida

¹³³ Utiliza esta expresión porque parte de una frase que dice que —la memoria es mirada dormida si la alquimia de un artista no la rescata del recuento de datos— (2011: 2).

que vayamos analizando los diferentes relatos que conforman *Barrio*, de qué manera el autor transforma cada uno de esos datos biográficos en una historia. Pero también descubriremos cómo cada una de ellas, apunta a lograr un efecto particular, poco esperanzador. Sobre todo en la primera parte del álbum, que como aclara Sorní (2000: 42), comienza con un tono amable pero finalmente va a ir decantando por uno más ácido y colérico.

Siguiendo la misma idea, Antonio Martín (2001: 4) resalta que este tipo de historieta que vuelve sobre el pasado no siempre logra el efecto nostálgico, sino más bien un instante de reflexión sobre el pasado, sobre todo porque se trata de una infancia sufrida, compartida por muchos españoles:

Más aún cuando la infancia ha sido desgarrada por la separación familiar, la soledad, el frío, el hambre, el castigo y el miedo. Me refiero a la infancia doliente de muchos niños españoles de la postguerra de la guerra civil española, para los que el dolor constituyó un proceso de aprendizaje. En concreto la infancia de Carlos Giménez. Y la de tantos niños más, que en aquellos años lúgubres vivieron y crecieron en una cárcel que se llamaba España (ib.).

Martín resalta la producción de Giménez como una de las pocas de la época que utiliza la historieta como vehículo para contar su historia personal; de hecho, la aparición de *Barrio*, luego de la publicación de *Paracuellos*, le confirma una “suerte de continuo narrativo” propuesto por el autor en base a su vida como “niño de la guerra” (ib.: 5). Así, será cronista y biógrafo, protagonista, testigo y narrador de su propio pasado” (ib.). Finalmente, Martín remarcará que las historias del álbum, que aparentemente no cuentan nada, en realidad muestran el desarrollo de la vida cotidiana de las personas, -aunque menciona también aquellos relatos que grafican aspectos más generales, que focalizan en problemáticas sociales afines a todos (ib.).

Para el análisis de los cuatro tomos de *Barrio*, utilizaremos la compilación que efectúa Random House Mondadori en 2011, con prólogo de Gonzalo Suárez. Abordaremos las cuatro partes pensando en la obra como un todo, pero debemos hacer una primera distinción, que creemos de relevancia. El primer tomo de la obra es publicado en *El Pápus* y compilado en 1978 y los otros tres, son confeccionados por el autor entre los años 2005 y 2007. Esta diferencia es evidente, en primer lugar, en el estilo del dibujo. La primera parte mantiene un estilo similar al de *Paracuellos* en el retrato de los personajes; de hecho, Giménez los escribe de manera paralela. Veremos

cómo, las historias contenidas en este primer tomo, comparten un mismo trazo estilístico pero sobre todo, una atmósfera temática parecida a la de *Paracuellos*. Es decir, en cuanto al dibujo, prevalecerán los decorados realistas, con el lujo de los detalles y el preciosismo estético (veremos entre otras, las calles y algunos barrios de Madrid¹³⁴, los interiores de las casas, las fachadas de los edificios, los locales comerciales de la época) y las figuras humanas en su mayoría también realistas –o naturalistas, como ya vimos–, pero con toques hiperbólicos precisos: los ojos desorbitados de los niños, la expresión deformada de los adultos iracundos o algunos rostros transformados por el miedo o la humillación (Imagen A y B, correspondientes al tomo 1 de la serie; contraponer luego con las Imágenes C y D, más caricaturescas del tomo 2).

Esta continuidad en el estilo gráfico, tiene su correlato en el contenido narrativo. En primer lugar por la referencia repetitiva a momentos vividos en el Hogar, en un juego constante entre la similitud y la diferencia de situaciones. Por dar un ejemplo de cada uno, podemos marcar la violencia y la humillación que aparecen en la historia –“Camisa azul”, como factores que se repiten tanto fuera como dentro de los Hogares y la posibilidad de una alimentación ligeramente más abundante que la observada en *Paracuellos*, -dentro de la escasez de la época-, como la que muestra la historia –“La primera comida en casa”. Y en segundo lugar porque *Barrio*, sobre todo en este primer tomo, funciona como un corolario que completa, casi de manera circular, la historia que narra *Paracuellos*. Es decir, la primera historia –“Hogar, dulce hogar...” que tiene como punto de partida sus últimos días en el internado se completa con la última de este tomo, –“Bernardo”. En esta última, mientras Giménez personaje observa cómo golpean a su amigo Bernardo por su pasado republicano, vuelven a su cabeza recuerdos de sus días como pupilo. El mensaje final es evidente. Como ya marcó Sorní (2000: 42), el descubrimiento de Giménez niño es que –España es un lugar muy semejante al colegio que padeció en su infancia”.

¹³⁴ Como hemos anticipado en la Introducción, la familia de Giménez vive en el barrio Embajadores de Madrid, -más concretamente en el número 7 de la calle Fray Luis de León del barrio de Lavapiés- y la mayoría de los dibujos de calles, edificios o negocios se corresponden con ese contexto.

—El regreso”, tomo 1

—La chabola”, tomo 1

La referencia a las características de este primer álbum tiene como objetivo el de establecer la diferencia con los otros tres volúmenes. En primer lugar, la cuestión del dibujo, que aparece en estos últimos con un estilo caricaturesco más exacerbado (Imágenes C y D). Más allá de que las historias refieran a un acontecimiento trivial de la adolescencia de Giménez o un episodio más cruento, el dibujo sigue fiel a un proceso de hiperbolización más marcado. Así, las líneas cinéticas serán utilizadas de manera más recurrente, para exagerar estados de ánimo o remarcar conductas y gestos; los ojos aparecerán siempre exagerados, al igual que los rictus de la boca, las orejas salidas o los pelos revueltos. Además, a diferencia del primer álbum, los dibujos más contextuales no son tan recurrentes o aparecen de manera más esporádica.

—La calle”, tomo 2

—La madrina”, tomo 2

Por otra parte, debemos remarcar otra particularidad de esta segunda etapa de *Barrio* (los tomos 2 a 4), en torno al tipo de historias que prevalecen. Para ello, propondremos previamente una clasificación que, si bien se presenta como una división bastante simple, es una categoría funcional para el análisis que propondremos del álbum completo. Al momento de catalogar las historias se pueden establecer dos tipos de relatos, sin olvidar el contexto biográfico que sirve de marco general¹³⁵: aquellos que

¹³⁵ Ya hemos especificado en otros capítulos que Giménez sostiene que cada uno de sus trabajos no parten de un origen ficcional, sino que son historias creadas a partir de sus propias experiencias y de las de sus

podríamos catalogar de personales, o escritos en primera persona (su salida del Hogar, las charlas con su madre, la presentación de sus hermanos, las aventuras con sus amigos del barrio, entre otras) y aquellas que presentan un problema o situación más social o de interés colectivo, más allá de que aparezca encarnado en un personaje (quizás el más notorio en ese sentido es el relato “La chabola”¹³⁶, que muestra a una persona que es ayudada por un grupo de vecinos a construir, de noche y a una velocidad vertiginosa, una casa muy precaria para lo que obviamente no tienen autorización). Podría decirse que en este último tipo de relatos, la figura de Carlines –representación del Giménez preadolescente- aparece como simple testigo de una situación de la que no participa o directamente no figura como personaje de la historia.

Retomando el análisis de las diferencias entre el primer álbum y los otros tres, en cuanto al contenido de las historias y utilizando esta clasificación, se puede afirmar que las historias posteriores al primer álbum se centran más en lo anecdótico personal que en lo colectivo y social. Por supuesto que esto ocurre en un alto porcentaje y no en la totalidad de las historias, ya que como veremos en la selección que realizamos para el análisis de viñetas, aparecen igualmente en estos tres tomos posteriores, relatos con una profunda crítica social, en torno a un problema colectivo. En ese sentido, debemos destacar un recurso gráfico que utiliza Giménez en estos tres tomos –y que no aparecen en el primero-, cuando presenta una enorme variedad de personajes callejeros bajo el título de “Madrid, años 50”. Entre historia e historia, aparecen esparcidos en estos volúmenes, dibujos de personas con diferentes oficios que poblaban las calles del Madrid de posguerra como traperos, barquilleros o fotógrafos, entre otros.

Para abordar esta variedad de relatos, haremos el siguiente recorrido: en primer lugar, nos centraremos en la variedad argumental que presenta el primer tomo del álbum, en sintonía con *Paracuellos*; luego nos centraremos en los otros tres tomos, pero focalizando en el análisis de dos historias específicas, paradigmáticas, de cada uno de los tipos de relato que proponemos como clasificación general. Finalmente, analizaremos las ‘estampas’ que propone Giménez con sus dibujos enmarcados bajo el título de “Madrid, años 50”, a las que sumaremos fragmentos de otros relatos que también sirven como muestras de los espacios cotidianos como parte del decorado.

amigos y allegados. En este caso, al finalizar el álbum, los nombra y les agradece. Entre otros aparecen José María Beá, Adolfo Usero y Enrique Ventura.

¹³⁶ Se denomina chabola a una vivienda de escasas proporciones y construcción muy pobre que se suele edificar en zonas suburbanas.

2. Primer tomo

El primer álbum, publicado en la década de los setenta, mantiene una unidad de sentido con *Paracuellos* y consta de veinte historias cortas. Debemos recordar que toda esta obra parte de la representación gráfica de la vida de Giménez, es decir que todo el álbum mantiene una referencia biográfica, pero como ya marcamos, además podemos dividir las historias en aquellas que abordan un tema personal de su vida y otras, que si bien lo tienen como testigo, se centran en aspectos más colectivos o generales.

Dentro de los relatos más personales, tenemos las historias *“Hogar, dulce hogar”* que muestra su salida del Hogar de Auxilio Social; *“El regreso”* que narra la caminata que realizan con su hermano desde el Hogar hasta su casa; *“La primera comida en casa”*, que se lo observa con un apetito voraz disfrutando de la cena con su madre; *“Los hermanos”* que muestra de manera muy afectuosa cómo charla con ellos o *“Papá (que en gloria esté)”*, que explica cuál es la historia de su padre. A estas historias referidas a su familia, se le pueden agregar *“El Señor Sarmiento”*, referido al primer jefe que tiene cuando consigue empleo¹³⁷; *“La Señora Sarmiento”* centrada en la esposa de su jefe, que lo obliga a hacerle recados; *“Los novios”*, *“El actor”* y *“Poli”*, centrados en algunos de sus amigos; y *“El traje del Señor Dionisio”*, *“Don Herminio”* y *“El señor Julián”*, que narran las historias de los inquilinos que se hospedan en su casa.

Con respecto a las historias con algún contenido más social o que reflejan algún problema contextual podemos hacer una subdivisión: las que parten de un episodio biográficamente cercano a Giménez, pero dan cuenta de una problemática mayor de la época y aquellas que efectivamente se centran en un problema puntual fácilmente reconocible. Entre los primeros relatos tenemos historias como *“La Pepi”*, una amiga del barrio de la edad de Giménez, que muestra como temática la violencia intrafamiliar y el abuso (la niña, además de ser golpeada por el padre, queda embarazada de él); *“Una mañana de domingo”*, centrado en el paseo de Giménez por Madrid, un domingo que decide no ir a misa, sino solo caminar por sus calles (ubicamos esta historia aquí, ya que lo que muestran las viñetas es una panorámica de la España de posguerra); *“Juan, Ramiro y el canario”*, centrada en la historia de dos inquilinos de los que se hace amigo Giménez, y que muestra la temática de la homosexualidad; y

¹³⁷ Este taller de restauración y decoración de porcelana en el cual Giménez trabaja como aprendiz, se ubica dentro del conocido Rastro madrileño, denominación que comprende al mercado al aire libre que se efectúa en sus calles, siendo la Ribera de Curtidores una de las más relevantes.

—Francisco Franco Pérez”, que cuenta la historia de uno de los personajes que trabaja de seguridad con él en Casa Sarmiento y que alardea con su nombre (el relato es muy metafórico, ya que este personaje se contrapone con otro de los trabajadores, de evidente tendencia republicana).

En el segundo grupo de historias encontramos relatos como —La chabola”, que ya explicamos cómo muestra la situación de personas sin hogar que ayudados por sus vecinos arman sus casas ocultos en la noche y sin autorización oficial; —Bernardo”, que está centrada en otro de sus compañeros de trabajo, con un pasado de militancia clandestina que es encarcelado y golpeado ante los ojos de Giménez y finalmente, —Camisa azul”, un episodio de extrema violencia que presencia el niño en un mercadito del barrio, cuando un ex integrante de la División Azul golpea y amenaza con un arma a una persona que se queja de la situación política de la época¹³⁸. Para el análisis de este primer álbum tomaremos dos historias: —Papá (que en gloria esté)” como ejemplo de su parte más biográfica y —Bernardo”, como referencia al marco contextual de violencia.

2.1. “¿Con que tú eres mi padre, eh?”

El primer relato consta de treinta y tres viñetas y está centrada en la historia del padre, que Carlines prácticamente desconoce. La secuencia completa contiene detalles en la elaboración del relato que la transforman en una historia divertida, con toques de humor y cierta dosis de ternura. En primer lugar, se recupera la memoria del padre a través de las anécdotas que cuenta la madre; para ello, Giménez une la enorme fotografía del padre que aparece repetitivamente como imagen central de él, con el sonido de la voz de la madre a través de los globos de diálogo, aunque ella no aparece en el dibujo. En el medio de este recurso, se observa el rostro del niño en primer plano, denotando sorpresa, orgullo, asombro, como respuesta ante cada aventura que le refiere la madre. La única respuesta de Carlines se manifiesta con el globo de pensamiento, de frente al retrato del padre. Es decir, la estructura que plantea Giménez se divide en tres partes: la imagen del padre, la voz de la madre y los pensamientos del niño, que está descubriendo parte de su historia. Y el toque humorístico lo da el recurso repetitivo del

¹³⁸ Si bien el título de la historia es —Camisa azul” y puede referirse a la clásica chaqueta del uniforme de Falange, el personaje hace alusión a que fue voluntario de la División Azul, creada por Franco en 1941 y activa hasta octubre de 1943 para apoyar a Alemania en su lucha con la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial.

niño frente a la imagen del padre ante cada anécdota que le cuenta la madre. En la viñeta 1 (Imagen 1), vemos por primera vez la enorme fotografía del padre, ocupando el espacio central del recuadro. El cartucho nos aclara que es una enorme fotografía que estaba ubicada en el comedor de su casa¹³⁹. La imagen del padre, posee cierto halo de magnificencia: sonriente, joven, bien vestido y rodeado de palomas. Completa el dibujo, la cabeza del niño, quien de espaldas piensa y a su vez ‘dialoga’ con su padre. En la segunda viñeta y utilizando un plano medio de la imagen del padre, irrumpe la voz de la madre, especificando el lugar donde se sacó esa fotografía: en Barcelona, antes de que se casaran. Mientras se suceden diferentes planos del rostro de Carlines en las viñetas 3 y 4, las anécdotas continúan y como resultado de cada una de ellas, el niño volverá a mirar el retrato del padre como si de a poco lo conociera mejor. En la viñeta 5 confirma que a su padre le gustaba cocinar. En la viñeta 6 aparece un plano detalle de la bolsa que usaba su padre, pequeña imagen que volverá a aparecer repetitivamente durante el relato. La figura de la madre, como ya dijimos no aparece por completo, solo en dos viñetas centradas en sus manos. La viñeta 7 es una de ellas, en la que se observa cómo la madre está planchando mientras sigue narrando anécdotas de su marido. Imagen que se completa con el rostro arrobado de Carlines que la escucha.

¹³⁹ El recurso habitual que utiliza Giménez durante todo el álbum, –al igual que en el caso de ciertos relatos literarios que tienen como centro de la historia los recuerdos de un personaje siendo niño– es el de desdoblamiento del discurso en dos partes: en el cartucho, Giménez adulto (autor) enmarca y nombra en tercera persona, como un narrador omnisciente, al Giménez niño (personaje), que utiliza los globos de pensamiento o diálogo para expresarse.

Imagen 1

Las viñetas 9 y 10 (Imagen 2) completan la anécdota: la voz de la madre que termina el relato mientras observamos un plano general de la casa donde viven visto desde afuera y la repetición en la viñeta 10 de las 1 y 5 con el nuevo dato aprendido: la anécdota de la carne de burro. Desde la viñeta 11 y hasta la 15, se vuelve a repetir la secuencia que abarca anécdota-reacción de Carlines-interpelación a la imagen del padre con las mismas herramientas: el globo de diálogo con la voz de la madre contando una historia que muestra otra faceta de su padre, mientras se suceden diferentes planos del rostro del niño, en un plano medio mientras ayuda a preparar la comida, luego en un primer plano y finalmente, la mano de su madre utilizando un mortero. La viñeta 14 reproduce el primer plano de la cara sonriente y asombrada de Giménez, los ojos muy abiertos y las líneas cinéticas que acompañan. Completa la secuencia nuevamente la reflexión del niño frente a la fotografía, y la frase que confirma que su padre era un "hío chulo". La viñeta 16 introduce la última revelación que hará Carlines, pero a través de una secuencia narrativa que empieza cuando debe ir a comprar patatas al mercado del señor Laureano.

Imagen 2

En las viñetas 17 a 22 (Imagen 3) la secuencia de dibujos muestra la acción completa: la madre que le dice dónde está la bolsa para las compras; el plano medio que muestra la imagen perfilada de Carlines que mira la bolsa que usaba su padre mientras sostiene otra con la mano; el plano detalle del objeto que está colgado en la puerta; el cambio de bolsa mientras emprende viaje; su caminata por las escaleras y su salida del edificio. Las tres viñetas restantes irrumpen de manera violenta: en la 23 observamos a un hombre con el rostro crispado que toma por el brazo a Carlines y este, que gira con cara de asombro acompañado por la clásica metáfora visual del signo de preguntas. En la viñeta 24, aparece el primer plano del personaje que con ojos desorbitados y boca abierta increpa al niño. Junto con la viñeta siguiente se devela el misterio del reto del adulto: el problema es la bolsa que lleva en la mano.

Imagen 3

En la viñeta 26 (Imagen 4) el personaje completa el dato que Carlines no sabía: la bolsa tiene en el centro los colores de la bandera republicana y le advierte que si lo ve un guardia podría sufrir peores consecuencias. En la viñeta 27, el hombre le ordena que esconda la bolsa, que diga a su madre que la queme y desliza una amenaza —«da gracias a que...» dando a entender que podría haberlo delatado. Acompaña la imagen la cara llena de sudor y miedo del niño que huye con la bolsa escondida entre sus manos. En la viñeta siguiente lo vemos haciendo el camino inverso a la viñeta 21, al subir por las escaleras y volver a su casa. La contraposición de las dos imágenes es evidente: la ida apacible y la cara orgullosa con la bolsa entre sus manos; la vuelta, rauda y temerosa con el objeto escondido. El regreso y el diálogo con la madre dan cierre a la última revelación que va a tener Carlines con respecto a la historia de su padre. En la viñeta 29 la madre se sorprende de la rapidez con que su hijo hizo las compras y la respuesta de la viñeta 30 muestra a Carlines en primer plano, el rostro todavía sudoroso y su mano señalando la bolsa, que ahora sabe «es de los rojos». La madre resta importancia al detalle y además, lo confirma cuando le explica que esas bolsas la repartía el ejército republicano. En la viñeta 32 esta se da cuenta de lo que sucede y le pregunta a su hijo si

Imagen 4

salió a la calle con esa bolsa. La respuesta (—y yo qué sabía!—) da pie a la última viñeta, cuando nuevamente frente al retrato de su padre, se enfrente a la revelación más importante: —¿con que eras un rojo, eh?—.

Descubrir el pasado y la ideología política de su padre, identificar los colores de la bandera republicana o vivir en carne propia la humillación o la persecución son aprendizajes que a lo largo de *Barrio Carlines* va a ir descubriendo de a poco, ya que aparecen repetitivamente como telón de fondo de las historias, por más triviales que parezcan.

2.2. *Barrio* como continuación de *Paracuellos*: “Bernardo”

El segundo relato que vamos a analizar, muestra de manera mucho más explícita esta referencia a la violencia y la persecución ideológica. Consideramos a esta historia, —Bernardo— —la que cierra este primer álbum de *Barrio*— como el relato que une la violencia del presente franquista con el recuerdo traumático de *Paracuellos*. El relato está contado en dos partes: la primera en treinta y ocho viñetas y la segunda, mucho más extensa, en cincuenta y nueve. Bernardo es un adulto que trabaja en el taller junto con Carlines. Las incidencias que necesitamos saber de su vida para la interpretación de la

historieta, son: sus experiencias como boxeador, su militancia y posterior arresto en el pasado y un manojito de libros que le presta a Carlines. La importancia de la anécdota de su pasado como boxeador radica en la frase “la meada del miedo” que Bernardo cuenta que suelen usar los deportistas antes de subir al ring por el pavor que genera la pelea. Con respecto a su militancia política, Bernardo y su novia colaboraban en una revista clandestina de tendencia marxista y fueron detenidos. A él lo liberaron por no tener antecedentes pero su novia permanecía aún en prisión. Y finalmente, los libros que le presta remiten al inicio de la historieta cuando Bernardo lo ve entretenido leyendo una novela de folletín de la época –*Madrecita*–, un clásico de la literatura juvenil y él le promete prestarle una serie de libros. Cuando están saliendo de su casa con ellos, dos hombres lo interceptan y los llevan a los dos a la comisaría, porque quieren interrogar a Bernardo. Ese es el final de la primera parte.

Nos centraremos en la segunda parte –específicamente analizaremos veintiséis viñetas–, cuando la historia de *Barrio* tiene reminiscencias al mundo de *Paracuellos*.

Imagen 5

Luego de detenerlos, los guardias interrogan a Bernardo, a quien acusan de ser parte de una organización clandestina; aunque este lo niega, le piden que les dé los nombres de los otros integrantes. En la viñeta 1 (Imagen 5), mientras observamos la cara apesadumbrada de Carlines, escuchamos a los guardias que pareciera que darán por cerrado el interrogatorio. Sin embargo, las viñetas 2 y 3 rápidamente confirman que eso no sucederá y sobre todo, anticipan que lo que vendrá será más violento. La cara calmada del personaje en un plano medio, se transforma en un rostro desencajado y violento en primer plano. Los cuerpos agobiados, con el rostro cabizbajo y los hombros caídos de Bernardo y Carlines, en silencio, completan la escena: deberán esperar el

regreso de los guardias, que volverán violentos y como anticiparon, alcoholizados. El primer plano de Carlines en la viñeta 5 lo muestra sudoroso, con los ojos cerrados y pensando en su madre. En una viñeta posterior, Carlines le confiesa a Bernardo que tiene ganas de ir al baño, pero justo en ese momento, los hombres regresan.

Disfrutando de la situación y en tono irónicamente amable, invitan a “Bernardito el callao” a una habitación. Mientras lo llevan, le van anticipando cómo será la golpiza (“primero le calentaremos un poco el hígado y el estómago”); luego, se cierra la puerta y las onomatopeyas que aparecen frente al dibujo son marcas evidentes de la escena de violencia. En la viñeta 6 (Imagen 6), siguen presentes las onomatopeyas que simbolizan el ruido de los golpes mientras le piden nombres a Bernardo y se observa el rostro en primer plano de Carlines, entre el sudor y las lágrimas. La violencia de toda la escena se manifiesta a través de los globos de diálogos de los hombres que torturan a Bernardo. La golpiza está elidida del dibujo y solo lo observamos a través del cuerpo cada vez más afligido de Carlines y su rostro en primer plano. El plano detalle del crucifijo de la viñeta 11 no deja de ser una alusión -casi al pasar- de la connivencia del discurso religioso, como testigo y garante de la violencia del régimen. Cuando dan por finalizada la golpiza se observa en un plano medio al guardia, extenuado, con la camisa arremangada y la corbata floja. Imagen que completa la viñeta 14, cuando detrás de una puerta entornada se ve el cuerpo de Bernardo tirado en medio de la habitación. Finalmente, le dicen al niño que regrese a su casa y cuando este le pide al policía el paquete con los libros, solo le dejan llevarse *Madrecita*. El resto, que va a quedarse en esa oficina, estaba compuesto por: Dostoievski, Andreiev, Gogol, Tolstoi, Puschkin.

Imagen 6

Las últimas once viñetas muestran el regreso de Carlines a su casa y es además, el momento en el que este primer tomo de *Barrio*, aparece como complemento del mundo que Giménez reflejó en *Paracuellos*. La viñeta 16 (Imagen 7), muestra en un fondo negro, porque es de noche, a Carlines llorando copiosamente, mientras en el globo de pensamiento se pregunta por el destino de su amigo. Las seis viñetas siguientes presentan un interesante paralelismo porque mientras las imágenes responderán a su recuerdo de Paracuellos, los globos contendrán frases que utilizaron los policías durante la golpiza a Bernardo. Esas viñetas, en comparación con el resto de toda la historieta, son más angostas y tienen los bordes redondeados, convención utilizada por el autor para graficar la serie vertiginosa de recuerdos que esta situación disparó: la figura del *‘abusón – cómplice’* que delata a sus pares; el detalle de la mano en primer plano que golpea al niño como sinécdoque visual acompañada de la clásica onomatopeya y las líneas cinéticas; el primer plano del rostro de Giménez, inclinado y sollozando, los ojos, el ceño y la boca en clara posición de tristeza y los dedos marcados en su mejilla; la referencia explícita en una viñeta-detalle a la simbología y slogan de la FET y las JONS; la directora y el vómito final.

Imagen 7

Justamente en la viñeta 21 aparecen junto a la directora, dos símbolos muy representativos de la España franquista: la regla y el crucifijo, el castigo como método de enseñanza y el discurso ideológico religioso.

El vómito como consecuencia de una golpiza aparece varias veces graficado en *Paracuellos* y aquí funciona como espejo del vómito que sufre Bernardo por la misma situación. La viñeta 23 repite la primera, marcando que la duración de las dos es la misma y graficando así, el instante fugaz del recuerdo. Las viñetas 24 y 25 tienen idéntico encuadre, la acción está marcada por el movimiento de Carlines, que gira quedando en el mismo plano general en que estaba pero de perfil y comienza a orinar. La última viñeta es significativa en cuanto al mensaje que contiene y esa trascendencia está marcada desde el tamaño de la misma, ya que la viñeta triplica a cualquiera de las anteriores. La acción de mear sobre el slogan franquista en la pared es a la vez desafío y desahogo, y dentro de la historieta que culmina con el primer tomo de *Barrio*, una superación del miedo como la de los boxeadores que le narrara Bernardo y en cierta manera, un acto iniciático camino a la adultez.

3. *Barrio* a comienzos del siglo XXI

Como ya anticipamos, el resto de los álbumes de esta historieta es retomado por Giménez entre los años 2005 y 2006. El trazo, visiblemente más caricaturesco que el de *Paracuellos* y el primer tomo de *Barrio* es una de las características que ya hemos mencionado. Para abordar estos tres tomos, retomaremos y profundizaremos uno de los puntos que ya esbozamos anteriormente, basados en la mayor preponderancia de relatos personales o biográficos –en algún caso, parecieran triviales– que aparecen en esta segunda etapa de *Barrio*. En ese sentido, gran parte de ese material está focalizado en el grupo de amigos del barrio del que Carlines es parte.

En primera instancia, pareciera que cada una de esas historias que tiene a sus amigos como protagonistas es la parte más simple y anecdótica del álbum, pero al momento de abordarlas aparecen reflejadas situaciones que se parecen a otros relatos que desde el ámbito literario o cinematográfico han focalizado en la temática de la niñez o adolescencia en los duros tiempos de la posguerra. Desde el clásico ‘jugar a la guerra’, pasando por el relato ominoso o exacerbado de historias que los chicos definen como ‘reales’, o la utilización de la violencia vista como un episodio lúdico más, son algunas de esas situaciones que retrata Giménez.¹⁴⁰ En las primeras páginas del segundo álbum aparece por primera vez el grupo de amigos con una particularidad: no son violentos con Carlines, al que adoptan rápidamente al grupo –a diferencia de los abusos de *Paracuellos*–, pero sí van a aparecer ligados todo el tiempo a travesuras en ningún modo simples o inocentes; por el contrario, sus bromas podrían catalogarse de crueles o en algún caso, cercanas a lo delictivo.

En “La Calle” Carlines conoce a los vecinos, quienes amistosamente lo integran rápidamente al grupo. Ya en este primer encuentro muestran sus características. Un poco más grandes que él, además de ofrecerle bebidas alcohólicas y un cigarro que están fumando, le muestran el juego con el que se divierten: lanzar violentos pelotazos a los vecinos adultos que pasan.¹⁴¹ En “El hombre coche” y “El regreso del hombre

¹⁴⁰ Solo a modo de ejemplo, podríamos citar alguna de las novelas de Matute como *Primera memoria* o de Marsé en *Si te dicen que caí*. En el ámbito cinematográfico podemos citar *La hora de los valientes* (Mercero, 1998) o *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006).

¹⁴¹ Ya en la primera historia de *Barrio 2*, está presente el tema de la violencia como aspecto omnipresente y banal. Se observa a Carlines abstraído, leyendo un tebeo mientras camina por una calle muy concurrida. Otro personaje, un poco mayor que él, está recostado contra un farol con las manos en los bolsillos. Cuando ya está cerca de él, de un manotazo le tira el tebeo. Carlines lo increpa a viva voz y el niño, luego de observarlo gritar, lo golpea furiosamente hasta dejarlo tirado en el piso. La última viñeta, muestra al

coche” el grupo de amigos se burla de manera cruel, de un chico que con evidentes problemas madurativos, se cree un automóvil; en “La drea” se muestra la preparación de los chicos para una batalla a huevazos con un grupo de otro barrio y en “Regaliz”, Carlines junto a otro amigo roban cinco pesetas y con eso compran cajas de regaliz que esconden en una casa abandonada. Las dos historias más violentas que involucran al grupo de amigos, son “El tren”, que muestra cómo los chicos se divierten tirándole piedras al tren que pasa, sin medir las consecuencias, pero sobre todo, “Paja”, que cuenta cuando los chicos charlan una tarde de mucho calor en verano, cerca de un camión repleto de fardos de paja y uno pregunta, casi como una provocación al resto qué pasaría si le prendieran fuego. La historia se interrumpe cuando Carlines avisa que debe irse y se completa entrada la noche, cuando la madre le cuenta que unos niños quemaron un camión repleto de paja y el dueño del mismo murió calcinado queriendo apagarlo.

De este cúmulo de historias, analizaremos una que remite a uno de los chicos del grupo pero que plantea un problema más general, ya que involucra a la historia de los padres. En “El fusilado”, Ugeñín le cuenta a Carlines la historia de su padre, Eugenio, que sobrevivió a un fusilamiento. La historia consta de treinta y dos viñetas y continúa en “Espadas de madera”, que tiene sesenta y dos más. El relato comienza con la típica charla de niños hablando de sus padres. Luego de que Carlines cuente que su padre murió producto de las consecuencias de una trepanación que le hicieron¹⁴², Ugeñín toma la palabra y relata que a su padre lo fusilaron. En las primeras siete viñetas (Imagen 8), la historia gira en torno a esa anécdota: lo fusilaron pero no lo mataron. La charla entre los dos amigos se basa en esos comentarios que el niño fue escuchando y que lo ayudaron a completar las acciones. La frase “Las paredes oyen” que aparece en la viñeta 5 al parecer es la única que dice su padre, quien según el niño no habla del tema. El eufemismo que escuchó el niño de “dar un paseo” como sinónimo de fusilamiento va a provocar la respuesta automática de Carlines: “¡j, ¡menudo paseo!”.

golpeador en la misma posición del comienzo y a Carlines, cabizbajo y de espaldas, marchándose dolorido. Salvo unas pocas frases que intercambian, la historia es prácticamente silenciosa y la violencia nunca es justificada.

¹⁴² En la página digital de Giménez se resume brevemente la historia del padre, dando detalles de esta intervención que generalmente no es nombrada en la mayoría de las entrevistas. “Su padre, Vicente, era un hombre de Tomelloso que había venido a Madrid a montar un taller de soldadura autógena y eléctrica, junto con otros socios (...) Vicente murió muy joven, cuando Giménez contaba con tan solo poco más de un año de edad, de una trepanación de oído, dejando viuda y tres hijos: Vicente, Antonio y Carlos”. <http://www.carlosgimenez.com/vida/bio.htm>

Imagen 8

En las viñetas siguientes, se volverá a repetir la estructura del relato, con el niño que escucha escondido en el mismo lugar y la respuesta similar que da Carlines a la anécdota. Esta primera secuencia se completa cuando el señor Eugenio aparece en la historia. Es carpintero y un personaje sumamente querido por los chicos del barrio porque con los sobrantes de madera que tiene, les construye espadas a los chicos para que jueguen a las aventuras. Este relato se completa con la segunda parte, “Espadas de madera”, que es el momento en que don Eugenio reparte los juguetes a los chicos. En las siguientes viñetas que analizaremos, (Imagen 9), observamos al carpintero que escucha que su esposa está hablando a los gritos con alguien. Mientras los globos de diálogo reproducen la charla de su esposa, las viñetas muestran el proceso del miedo que se va apoderando del personaje. En la viñeta 9, observamos a don Eugenio en primer plano, lleno de sudor y con su cicatriz característica –en una viñeta anterior, Ugeñín le cuenta a Carlines que esa marca la tiene desde su fusilamiento fallido–

Imagen 9

escuchando la frase “dar un paseo” en labios de su esposa. Finalmente se hará presente y verá las caras de los guardias civiles que lo fueron a buscar, para ir a la Gobernación; noticia que cerrará la última viñeta con la preocupación reflejada en sus caras. En las secuencias que continúan, le informan que según los papeles, consta que fue fusilado por haber sido teniente del Ejército Republicano. Aunque trata de mentirles, se lo llevan con ellos.

En las viñetas que siguen (Imagen 10), la sorpresa, el silencio contenido y los gritos de la esposa completan la escena, en la que todos los personajes miran hacia el mismo lugar, completando la imagen de don Eugenio trasladado a la Gobernación. La exacerbación de la escena está marcada no solo por los ojos desorbitados de todos, sino por las metáforas visuales —el efecto de las gotas, en algunos casos de sudor, en otros de

Imagen 10

sorpresa- y el tamaño del globo de diálogo de la madre terminado en forma de picos para resaltar su estridencia. Finalmente, cuatro días después el padre vuelve y Ugeñín le cuenta las últimas novedades a Carlines, que escuchó desde el mismo lugar de siempre, escondido en la carbonera. En la última secuencia que analizaremos (Imagen 11), el niño reproduce lo que escuchó, aunque al parecer no entiende todo lo que dijeron. En las viñetas 20 a 25 se reproduce la charla de los dos amigos, en tono confidencial, -la viñeta 21 es la más evidente, con el globo de diálogo formado por guiones y la mano de Ugeñín tapándose la boca-. El guiño cómplice de la viñeta siguiente confirma que el niño, evidentemente no termina de entender las cuestiones legales que permitieron que al padre finalmente no lo fusilaran.

Imagen 11

La frase más crítica de la secuencia está marcada por la frase *pero ahora, como quieren hacer **todo muy legal**, pues...*, reforzada por la utilización que hace Giménez de la negrita. Obviamente, el adversativo *pero* seguido del *ahora* y el *todo* remarcan la crítica al pasado marcado por los opuestos: que ahora quieran hacer todo muy legal, implica que antes nada lo era.¹⁴³ Finalmente, los chicos dejarán de charlar y

¹⁴³ Las prácticas referidas a los *paseos*, fusilamientos y procedimientos legales que aparecen en esta historia forman parte relevante de la España de posguerra. En su artículo *El concepto de desaparecido en España y Argentina. Nuevas consideraciones* (2019), Raquel Macchiuci explica pormenorizadamente estos métodos, dentro de un estudio comparativo más amplio en torno a la desaparición de personas. La autora da cuenta de cómo la figura del *desaparecido* reemplaza o completa la figura de fusilado o *paseado*, que fue en España síntesis de los crímenes del estado, con un método repetitivo: *detención extrajudicial*, reclusión en un lugar cercano al domicilio del detenido, con ocasionales traslados a otras prisiones, aplicación de violencia y privaciones extremas en el calabozo hasta el asesinato tras un

Imagen 12

ante la corrida de Carlines, Ugeñín lo acompañará. La última viñeta de la historia (Imagen 12) es el plano general del dibujo estampado en una falsa ventana que sirve de asiento a los chicos cuando se juntan en la calle. A lo largo de toda la serie, es el espacio en el que manifiestan lo que sienten y piensan; es además, el lugar de experimentación de Giménez y donde estampa los pedidos de lo demás chicos, cuando estos descubren su habilidad para el dibujo. Y si bien abundan las mujeres desnudas y los mensajes de amor, en ocasiones específicas, las ilustraciones demuestran cómo repercuten en los chicos los temas cotidianos que los afectan. En este caso, el dibujo de Giménez reproduce la escena de los guardias civiles llevando a alguien preso, aunque en este caso, pareciera que se trata de un niño.

La otra historia que analizaremos es “Aquello”, que cierra el tercer álbum de la serie. El relato consta de ochenta y seis viñetas y focaliza en la historia de Venancio, un obrero que vive sin esperanzas en un contexto de violencia y amargura general. La historia parte del presente del personaje, una persona que vive su vida como un autómatas, de manera rutinaria, sin alegrías ni atisbos de esperanza. La escena inicial, que muestra esa realidad -ante el llanto de la esposa que ve cómo su marido “se está matando”- es el marco que da pie al *flashback* que explica la historia. El cartucho de la viñeta que da pie al relato del pasado solo explica que “antes de aquello”, Venancio

simulacro de proceso, o simplemente una “saca” a medianoche” (93-94). Macchiuci también especifica que de acuerdo a la región y la época se permitía a los familiares a llevar ropa y alimentos a los presos, hasta que les dijeran la frase “el detenido ya no necesita comer”. Finalmente, la autora aclara que generalmente no se informaba a los familiares sobre el lugar del fusilamiento o entierro; dato que surgía de testigos ocasionales u otros reclusos (id: 94).

Imagen 13

tampoco tuvo una vida feliz. Podríamos anticipar que el resumen de su vida es el producto de un marco contextual trágico y de las desgracias personales que sufrió.

En las primeras viñetas (Imagen 13) observamos la escena de la muerte de la madre de Venancio, siendo él muy pequeño. Su llanto –potenciado en la imagen con la superposición de los diferentes planos del rostro compungido– es el primero de una serie de desdichas que Giménez ubica en contexto con los años más violentos de la posguerra. En la viñeta 4 y en las tres siguientes (Imagen 14), va a ilustrar parte de esos acontecimientos con un recurso que da fuerza documental al dibujo. Como si fuese una serie de fotografías de la época (o inclusive podrían parecer imágenes de periódicos teniendo en cuenta que se refieren a muertes en la vía pública), las cuatro viñetas dan

Imagen 14

cuenta del horror de los enfrentamientos mostrando los cuerpos tirados o apilados como la viñeta 7 y sobre todo, ante la mirada de familiares que reconocen a los muertos como en las imágenes 5 y 6.

El contraste entre el estilo realista de estos cuatro dibujos dentro del marco general caricaturesco del relato potencia la utilización de este recurso. Finalmente, la última viñeta introduce, dentro de este “mundo devastado” que detalla el cartucho, una nueva mala noticia para Venancio: la muerte del padre. En las secuencias subsiguientes la historia seguirá los pasos del personaje hasta convertirse en un adulto. Son los momentos más alegres y que llenan de esperanza la vida de Venancio: se enamora, se casa, tiene un hijo al que ve crecer, obtiene un puesto de trabajo en los Talleres de Aviación y allí se hace de un grupo de amigos. El final del relato interrumpe ese momento y lo vuelve trágico. Una tarde en la que Venancio vuelve del trabajo, se

Imagen 15

encuentra con un tumulto en su barrio, en la misma cuadra de su casa: un camión accidentalmente atropella a su hijo que jugaba en la calle.

En la viñeta 9 (Imagen 15) se observa el camión y el grupo de personas alrededor del cuerpo del niño que no aparece en la imagen. Las viñetas que siguen focalizan en el rostro de Venancio, desde los primeros planos con los rostros de la gente hasta individualizarlo. El acto de tomar conciencia de que es su hijo el que sufrió el accidente va de la mano con el acercamiento cada vez más cercano de los planos: del rostro, de los ojos, de uno de ellos y por último, la imagen del hijo en su retina.

Imagen 16

Las últimas cuatro viñetas (Imagen 16), son las más explícitas y patéticas de todo el álbum.¹⁴⁴ En este final se devela qué era “aquello” que transformó a Venancio en una persona silenciosa y sin esperanzas. El recurso gráfico de utilizar la misma viñeta en negro y luego en blanco, así como la superposición de las dos últimas sin la división clásica que separa una de otra, persiguen el objetivo de subrayar el momento crucial que convierte a Venancio en una persona diferente. El relato concluye, al igual que el comienzo, con la secuencia rutinaria del personaje que va y vuelve de su trabajo mecánicamente.

¹⁴⁴ Una de estas viñetas, de hecho, es la tapa del tomo 3 de *Barrio*. Como veremos más adelante, el objetivo intencionadamente dramático que utiliza Giménez es visto como un detalle excesivo del relato a comparación con las primeras de la serie que apelaban a un tono más sugerente.

4. Madrid en la década de los 50

Finalmente, queremos destacar un recurso que es propio de la historieta y que Giménez utiliza repetitivamente en las historias que narra, sobre todo en los últimos tres tomos de la serie. Nos referimos a la potencialidad del comic de utilizar el dibujo como un aspecto documental más al momento de ubicar contextualmente las historias. En ese sentido, al excelente marco referencial de los Hogares de Auxilio Social en *Paracuellos*, presente en el dibujo minucioso de sus diversos lugares, así como banderas, símbolos, escudos que aparecen en esas viñetas, el proyecto de *Barrio*, extiende este recurso pero teniendo como límite la España de los años cincuenta. En ese sentido, veremos desfilar por las viñetas de estos álbumes variedad de personajes que tenían como eje de su trabajo las calles de Madrid. Esa es una de las primeras apreciaciones que realizaremos: salvo unas pocas historias –y sobre todo las más personales del primer tomo de *Barrio*-, la mayoría de los relatos suceden en las calles. Todas las aventuras del grupo de amigos, pero inclusive las historias de contenido más social suceden en espacios al aire libre o públicos (calles, almacenes, plazas, enfrente de la fachada de una casa, en el transporte público). La particularidad de los dibujos de Giménez que aparecen entre historia e historia bajo el título de “Madrid, años cincuenta”, es que se centran en la variedad de vendedores ambulantes o trabajadores informales en una época de extrema pobreza. Pareciera que el objetivo es no solo dibujar ese paisaje como un fondo de la historia, sino ponerlo en foco, individualizarlo.

De esta manera, aparecen los titiriteros ambulantes, el fotógrafo callejero, los espectáculos ocasionales –como la cabra que sube a la escalera o la mujer que toca el pandero-, las colectas para la Cruz de Mayo¹⁴⁵ o para el Domund¹⁴⁶, el trapero, el ciego que canta coplas por monedas, el vendedor de majuelas¹⁴⁷, el que alquila tebeos, el barquillero, el voceador de periódicos, el colillero o el vendedor de pajaritos. En una sola ocasión, una historia se centra en uno de esos oficios; en “La estraperlista”¹⁴⁸ se observa a una mujer que vende pan en la calle y que es perseguida por los guardias. La

¹⁴⁵ La Fiesta de las Cruces o Cruz de Mayo es una fiesta religiosa que se celebra en España el 3 de mayo. La historia –con mucho de leyenda- se remonta a la época romana y está centrada en el hallazgo de la cruz donde murió Jesucristo.

¹⁴⁶ El Domund (Domingo Mundial de las Misiones) es el día en que la Iglesia celebra el accionar de los misioneros y colabora con las diversas actividades de estos en el mundo. Se celebra el penúltimo domingo de octubre.

¹⁴⁷ Las majuelas son el producto del árbol espinoso albar (también llamado majuelo). Este posee ramas espinosas, flores blancas y frutos carnosos y de sabor dulzón.

¹⁴⁸ El estraperlo es el comercio ilegal de artículos intervenidos por el estado o sujetos a tasa.

Imagen 17

mujer logra deshacerse de la bolsa con los panes gracias a que las vecinas le avisan a tiempo. Finalmente, en otras dos historias la utilización de ese paisaje tiene una doble función de decorado y centro del relato. En “El regreso” (Imagen 17) se describe la caminata de Carlines desde el internado a su casa, junto con su hermano.

El primer plano del metro y luego el plano americano que contiene a Carlines y a su hermano en ese sitio, deja lugar a la mirada del pequeño a las calles de Madrid: aparece por primera vez para él una variedad de vendedores ambulantes. Más adelante también se cruzará con mendicantes, niños lustrabotas y vendedores de golosinas. El regreso al hogar y el descubrimiento de las calles de su barrio son parte central de la historia. La segunda secuencia es la de “Una mañana de domingo” (Imagen 18) que cuenta simplemente el paseo de Carlines por las calles del barrio, aprovechando el tiempo de la misa del domingo a la que decidió no concurrir. El relato no solo cuenta la anécdota del niño que decide faltar a misa, sino una excusa para mostrar una vez más la variedad de personajes callejeros: el vendedor de loterías, el trapero, el espectáculo

Imagen 18

circense centrado en la figura de un oso, la vendedora de agua y finalmente los mendicantes fuera de la iglesia.¹⁴⁹

5. A modo de cierre

La posibilidad de entender a *Barrio* como una continuación de *Paracuellos*, tiene como primera apreciación un asidero muy claro al momento de pensar en el primer tomo de la serie, escrito en la década de los setenta. En un mismo contexto de creación y con idéntico estilo, las dos obras comparten un claro mensaje: los dos mundos –el de los internados y el de la España de posguerra que lo contiene– son igualmente opresivos, humillantes y violentos. Como hemos visto, el relato final de esa primera parte establece de manera muy evidente el paralelismo entre las dos obras.

Los otros tres tomos –ya entrado el siglo XXI; es decir, más alejados del contexto original de creación– parecieran más focalizados a la descripción de los años

¹⁴⁹ En otras pocas ocasiones aparecerán más de estos personajes, pero en unas pocas viñetas y como decorado. En “Ese día...” por ejemplo, en que se narra la historia lamentable de un pequeño que no termina de darse cuenta de que su madre ha muerto y es contemplado con lástima por los vecinos. En un momento, se observa cómo el niño juega con sus amigos en la calle. La enorme viñeta es una panorámica de variedad de vendedores: los que venden queso, perejil, cebollas e inclusive un reparador de ollas que trabaja allí.

cincuenta, sobre todo en dos vertientes: la biográfica, centrada en el grupo de amigos y la más social, apelando a un mensaje más explícito y violento. Tanto en las acciones más triviales de los jóvenes del barrio como aquellas anécdotas que engloban a los adultos, se suceden episodios cargados de un dramatismo exacerbado, generalmente sangriento, cruel o trágico. Justamente, una de las críticas más importantes a esta segunda parte de la obra se debe al pasaje de Giménez de la sutileza del mensaje al discurso más abierto, cargado de un dramatismo explícito (Serrano, 2003).¹⁵⁰ Antonio Martín también afirma que en muchos casos, parte de la producción de *Barrio* es trágica, “tremendista” e incluso “panfletaria” (2001: 5).

Lo cierto es que la recepción de *Barrio* como continuación de *Paracuellos* se presenta en un primer efecto de lectura como un mensaje esperanzador que tiene como protagonista al niño que sufrió durante nueve años el agobio de su estadía en un Hogar de Auxilio Social y que finalmente logra salir de allí y reunirse con su madre y sus hermanos. Las primeras historias que aparecen en el primer tomo así lo revelan: el reencuentro con su madre, con sus hermanos y con la historia de su padre, a quien prácticamente no conocía. Pero como certifica Suarez (2011: 3), en *Barrio* no habrá final feliz. Los cierres de las historias darán cuenta de ese mensaje sin esperanzas. Lentamente, Carlín transitará el pasaje de una cárcel como la de los Hogares a una más grande y violenta.

El propio Giménez catalogará a *Barrio* como otro *Paracuellos*:

En el fondo es un poco lo mismo, es otro mundo cerrado, lleno de limitaciones, lo que pasa es que es un mundo mucho más grande. Un mundo donde ya de entrada hay chicas, madres, familias, es otro mundo. Y los personajes son más heterogéneos, no todos hacen las cosas en el mismo día porque no todos están sometidos a la misma disciplina (Muñoz y Trashorras; 1998: 45)

Por último, dentro de ese marco general, la internalización de la violencia como una forma de expresión, sobre todo dentro del grupo de amigos –aunque nunca

¹⁵⁰ Serrano –parte del sitio de internet *La guía del cómic español*– se encarga de analizar pormenorizadamente la obra de Giménez en sus aspectos más relevantes y grafica ese cambio de recurso al momento de presentar las historias tomando como ejemplo las tapas de los álbumes 3 y 4. En el primero utilizan la viñeta de Venancio, que ya analizamos –gritando desaforadamente con el cuerpo de su hijo ensangrentado en sus brazos– y en el cuarto, sacado de la historia “Ese día...”, con la imagen del niño que de rodillas le habla a la madre, sin darse cuenta de que está muerta, en el suelo, amortajada. El autor además aporta el dato de que la reedición de estos tres últimos tomos, no llegó a superar la mitad de ventas del primero de ellos.

exclusivo de ese ámbito-, va a dominar el centro de las anécdotas y recuerdos. Al igual que hemos visto en otros capítulos, centrados en sendas obras de Giménez, el mensaje final aparece con un sesgo negativo, trágico o desesperanzador. Los diferentes contextos de producción (entre el primer álbum en los 70 y el resto entrado el siglo XXI), no van a cambiar –más allá del estilo y el argumento de las anécdotas, en apariencia más triviales- el tono crítico y desencantado de la España de posguerra.

CAPÍTULO 5

36-39 Malos Tiempos

*Es imposible que el lector
pueda hoy ver, tocar y conocer
aquellos días. Ningún libro
puede revivir aquello plenamente.
Ninguna historia puede contarlo.
Ninguna película ha logrado
recrearlo tal como fue.
Ninguna fotografía puede mostrarlo por
completo. Es imposible.
Y sin embargo, Carlos Giménez lo intenta.
Antonio Martín, –Arde Madrid–*

Entre 2007 y 2009 aparecen los cuatro tomos de *36-39 Malos tiempos*, en los cuales Giménez repasa los años de la Guerra civil en Madrid. Los ojos de Marcelino serán parte de los conductores de estas historias, que están basadas en los recuerdos de Timoteo, amigo de Giménez que le contó –según dice el propio autor– todas las historias que componen la saga. –Timoteo padeció la guerra siendo niño, y lo que él recuerda, lo que él vivió, lo que él vio y sintió, es lo que yo he procurado contar en estos relatos. Y en él, en el Timoteo niño, se basa el personaje del pequeño Marcelino, conductor principal de esta narración” (Giménez, 2008b: 62). Como ya vimos en *Barrio*, Giménez no narra los grandes hechos históricos –aunque tampoco los soslaya– sino que se centra en la vida cotidiana de la gente que padeció el enfrentamiento. Las historias van pasando, sobre todo en el primer tomo, de la –zona roja” a la –zona azul” y viceversa, marcando en una multiplicidad de relatos, lo absurdo de toda guerra, pero sin olvidar, como dice Giménez, que él –no es neutral” ante el fascismo (ib.). Como un émulo de Goya, subraya Martín (2007: 3), el autor no quiere explicar dónde estaba la razón, sino –exponer ante nuestros ojos los desmanes y las barbaridades que todos cometieron”.¹⁵¹ Por eso, el propio Marcelino está presentado como –un testigo que cumple el papel del coro de la tragedia griega” (id: 4), es un obrero común, ideal, honesto pero nunca un héroe de tebeo ni siquiera un protagonista con acciones grandilocuentes. Los temas de esta serie respetan el orden cronológico de los sucesos, es decir que van de la euforia a la desilusión, de la resistencia a la derrota de un Madrid

¹⁵¹ Como ya iremos descubriendo, a medida que va avanzando la acción de cada uno de los tomos se evidencia que esos ‘desmanes’ no son similares ni poseen un mismo grado de alevosía. De hecho, al culminar la lectura global de la obra descubriremos que, salvo un pequeño grupo de historias del primer tomo (que muestran algunas escenas de violencia luego de la sublevación militar), las acciones del bando republicano en su mayor medida son representadas como receptoras de las acciones del bando ‘nacional’.

asolado por las bombas, el hambre, las enfermedades, la violencia y la muerte. La crónica que narra Giménez de la “retaguardia de la guerra” pero de una ciudad que “toda ella era frente de batalla” (Martín, 2008b: 5) tiene en las “aventuras” del hijo de Marcelino y sus amigos capítulos notables. Al igual que *Barrio*, sus historias los tienen como testigos o como protagonistas, inclusive de los episodios más históricos o emblemáticos del sitio de Madrid, como en “Bombas incendiarias” o “El pan de Franco”. El hambre y las enfermedades son dos de las temáticas recurrentes al momento de representar el contexto del Madrid de la guerra, y Giménez lo ilustra de manera creciente a medida que aparecen los diferentes tomos del álbum. Nos centraremos en el análisis de estas entregas en primer lugar para luego profundizar en sus temáticas.

1. La crónica de la guerra

Los cuatro tomos que componen 36-39 *Malos tiempos* poseen características similares en cuanto el estilo que Giménez desarrolló en trabajos anteriores y diferencias sustanciales en cuanto a la lógica interna de cada tomo y la evolución temática entre ellos. Es decir, si bien las historias que aparecen en cada tomo son variadas -dentro del marco acotado que ofrecen los años de la Guerra civil- se puede reconocer una temática general que define a cada uno. Así, el primer tomo refleja la euforia inicial del bando republicano como respuesta ante la sublevación militar, además de la situación en la zona ‘nacional’, tratando de marcar el sinsentido de todo enfrentamiento y los desmanes violentos de uno y otro bando. En el tomo 2 predomina la temática del hambre y en menor medida, la de los bombardeos; aspecto este último que reaparece como tema central en el tomo 3. En ese sentido, la aparición cada vez más repetitiva de estos ataques va marcando en esta tercera entrega la cercanía más asfixiante de las tropas ‘nacionales’ y acentúa además, la temática del hambre a escalas trágicas debido a la escasez cada vez más generalizada. Finalmente, el cuarto tomo abre las puertas a los primeros meses después de la caída de Madrid y el inicio de la posguerra y con ellos las temáticas del revanchismo, los fusilamientos y los nuevos cambios que trae aparejado el régimen. Además de esta lógica por entrega, se debe agregar el desarrollo cronológico que amalgama todos los tomos, dando unidad a la obra completa. Así, a medida que avanzan las entregas, se van desplegando temas que remiten a la evolución temporal del conflicto, desde la sublevación militar hasta la derrota republicana. Además, aparece de manera más marcada –en comparación con *Barrio* o *Paracuellos*- la relación entre las

historias, que ayudan a dar unidad, contraponer situaciones y marcar el paso del tiempo.¹⁵²

Salvo la primera entrega que, como ya anticipamos, alterna un relato ubicado en la zona republicana y otro en la ‘nacional’ de forma rigurosa, los álbumes muestran los acontecimientos sucedidos en Madrid.¹⁵³ También puede establecerse que, respondiendo a las propias palabras de Giménez con respecto a que no es una persona neutral al fascismo, las historias tienen como punto central, la resistencia y supervivencia que sufre la población civil durante los años de la guerra.¹⁵⁴ Además, salvo unas pocas viñetas, los álbumes están centrados en contar las historias cotidianas de la retaguardia y las escenas bélicas solo se centran en los ataques de las tropas ‘nacionales’ sobre esa población. Es decir, los dibujos centrados en los aspectos más belicistas de la contienda –el detalle de los aviones, las armas o las bombas– son destinados al accionar del enemigo. Prácticamente no aparecen imágenes de los campos de batalla de la guerra, ni en sus victorias ni en las derrotas. Un último elemento a remarcar antes de explicitar el recorrido que haremos de los álbumes, refiere a un aspecto narrativo que Giménez adopta en este trabajo. Nos referimos a una característica que aparece constantemente en las historias que construye, referida a la aparición de más de una acción. Con marcada frecuencia, la historia que narra Giménez, está precedida por una serie de viñetas que focalizan en otro relato –puede ser alguna referencia a la hambruna general o a los muertos en la batalla– para luego centrarse en la historia principal que ya anticipó

¹⁵² Uno de los ejemplos más acabados gira en torno a la figura de “La Maestra”, dueña de la fábrica de fajas Casa Diezdedos y jefa de Marcelino, el protagonista de la historia. Aparece desde el primer relato de la serie, antes de la sublevación militar, como un personaje acaudalado y con dos hijos arrogantes, que son aborrecidos por los obreros de la fábrica. Uno de ellos, además deja embarazada a una de las empleadas a la que luego abandona. A lo largo de los cuatro tomos de la serie, “La Maestra” y sus hijos volverán a aparecer: cuando se esconden durante la Guerra civil, cuando se muestra el fusilamiento de uno de ellos y cuando Marcelino ayuda al otro llevándole comida y ropa para camuflarse. Luego de la caída de Madrid, en el último tomo, vuelven a aparecer estos personajes, pero ya restaurados en su posición inicial. Una de las últimas historias en la que aparece, “La Maestra” se niega a ayudar a los hermanos de la chica que su hijo embarazó y a conocer a su nieto. Existen más ejemplos de continuidad como este, recurso que se muestra como más variado y recurrente que en los otros álbumes que analizamos en capítulos anteriores.

¹⁵³ Como ya dijimos, Madrid es el gran escenario de la zona republicana desde el primer tomo y hasta el último. Giménez presentará solo en el tomo 1 una alternancia de historias, saltando de un bando al otro. Cuando el relato se desarrolla en el lado ‘nacional’, el autor la ubica en la zona de Zamora, específicamente aparecen dos lugares: Fuentedelvino y Nava del Toro.

¹⁵⁴ Estas acciones violentas sobre la población se van acrecentando desde el tomo 2 y hasta el final de la serie y como venimos anticipando, están centradas en la zona republicana, en Madrid.

el título elegido¹⁵⁵. En otros, utiliza este recurso simplemente para contar la prehistoria del relato, que en la mayoría de los casos está centrado en un personaje o en su familia.

No es la idea del análisis, la reseña de cada uno de los tomos por separado, sino plantear una serie de temas que los atraviesan transversalmente. Como ya dijimos, el desarrollo cronológico que se observa en los cuatro tomos de *36-39 Malos tiempos* tiene como consecuencia visible la focalización en ciertos temas que se repiten en cada uno de ellos –la euforia del primero, el aire de derrota y revanchismo en el último, solo por establecer un ejemplo–, pero es cierto que hay otros que aparecen de manera reiterada, entre otros factores, porque sirven como temas centrales pero también como el fondo de cualquier otra historia. Siguiendo esta idea, la cuestión del hambre es la más relevante de toda la serie y de la cual deriva un alto porcentaje de relatos. Además, asociado a este aparecen otros subtemas como el de la muerte, las enfermedades o la desesperación. Otra de las cuestiones que analizaremos es la de los bombardeos, único aspecto visible en toda la serie del costado más bélico de la contienda. En este caso veremos cómo a medida que avanza cronológicamente la historia, los bombardeos más violentos dejan paso a la fase más propagandística y “persuasiva” de los mismos, cuando se dedican a la descarga del “pan de Franco”. Finalmente, analizaremos un detalle que aparece en las viñetas referido a la propaganda en las calles. Ya hemos marcado en capítulos anteriores la aparición dentro de las viñetas de aspectos al parecer minúsculos dentro de los dibujos que utiliza el lenguaje del cómic al momento de trabajar el contexto en el que se desarrollan las acciones, como la aparición de edificios emblemáticos, planos generales de ciudades, calles, plazas u otros ámbitos. En las páginas siguientes, al momento del análisis de las viñetas observaremos entre otros edificios destruidos, pequeños mercados del barrio con sus nombres, calles céntricas, pero además, varios lugares fácilmente reconocibles (solo a modo de ejemplo, ver Imagen A –una estación de Metro- y B –la fuente de la Plaza Cibeles-). En *36-39 Malos tiempos* se hace manifiesta la ciudad convulsionada, ya sea por la aparición de largas colas en busca de alimento o por los escombros como consecuencia de los bombardeos.

¹⁵⁵ A modo de ejemplo, el relato “Rosa”, compuesto de veinticuatro viñetas, presenta las primeras doce con una serie de imágenes de la guerra: los chicos que juegan en la calle, los gritos de una mujer que llora porque una bala perdida mató a su hija, imágenes de los bombardeos y las extensas colas para conseguir alimentos. Y las últimas doce, recién focalizan en la historia de Rosa, que más adelante mencionaremos.

Imagen A

Imagen B

Una de las características que aparece en las viñetas, casi como un detalle más de verosimilitud, es el de los carteles propagandísticos pegados en las calles. Veremos cómo, a partir de ellos, también se puede ir apreciando la cronología de la guerra, de acuerdo a las consignas que se van privilegiando a medida que transcurre el conflicto. Como última instancia, daremos cuenta de otros temas que también aparecen en el álbum y pueden ser motivo de análisis, como el revanchismo, la situación de los niños, el rol de la mujer, entre otros.

2. Los estragos del hambre

En los estudios previos a cada entrega de *36-39 Malos tiempos*, -la versión publicada en cuatro tomos por Ediciones Glénat-, Antonio Martín además de abordar

algunas características de la obra de Giménez, se encarga de contextualizar las historias, de recordar situaciones y de aportar datos históricos. La del hambre, insoslayablemente, es una de las grandes temáticas que se abordan. El autor recuerda, antes de introducirse en las cifras que aportan los estudios históricos, una canción de la época que reproduce la desesperación de la gente con hambre: –San Antonio pa comer/ San Antonio pa cenar/ sin pan, sin pan, sin pan/ Una gracia pa comer y trabajar/ sin pan, sin pan, sin pan...” (2008a: 62). Si bien no aparece en las viñetas una alusión a esta canción de manera específica, es cierto que en un alto porcentaje, sea como fondo o como tema principal, las historias de 36-39 *Malos tiempos* se centran en la cuestión del hambre como un aspecto cotidiano en los años de la Guerra civil, sobre todo en Madrid, ya que en su mayor parte los relatos están ambientados allí. Salvo en el primer tomo que no se preocupa por el tema, ya que se encarga de abordar los momentos previos y los inmediatamente posteriores al levantamiento de las tropas nacionales, –como ya dijimos, con la pretensión de mostrar alternadamente las acciones de uno u otro bando–, en el resto de los tomos se convierte en el elemento omnipresente de cada relato, inclusive en el último, que narra las acciones luego de la caída de Madrid.

Desde el tomo 2 comienzan a sucederse historias que muestran el tiempo del hambre y la escasez y los esfuerzos cotidianos por conseguir sustento. En –Sole”, Giménez presenta a una de las hijas de Marcelino, quien silenciosamente busca comida en las calles para luego guardarlo debajo de su cama y finalmente compartirlo con sus hermanos cuando la cena no alcanza a saciarlos. En –Zanahorias”, Sole y su hermano roban estas verduras de un terreno vecino; del hambre que tiene, Marcelinito las come allí mismo –luego se descompone– mientras ella prefiere guardarlas para la cena en familia. En –Nabrestos”¹⁵⁶, Lucía, la esposa de Marcelino, ante la impotencia por no tener nada para cocinar va con su hija al medio de un descampado lleno de hierbas altas y recoge unos muy específicos, que ella llama –nabrestos”, con los que alimentaban a los conejos en su pueblo (Imagen 1). El final de la historia aclara que se transforma en una comida habitual de la casa, que Lucía presenta a todos como unas –espinacas”. En –El calabacín” el relato gira en torno al hallazgo de una enorme calabaza que efectúa Marcelinito en medio de un campo mientras está haciendo un mandado.

¹⁵⁶ El nabresto es una planta silvestre que se recogía en el campo y se utiliza usualmente para alimentar a los conejos.

Pero mientras piensa en la alegría que va a experimentar su madre cuando llegue con la verdura, es interceptado por el dueño del terreno quien lo amenaza y se la saca (Imagen 2). En “Laurel”, la historia muestra a la gente buscando despojos de caballo – tripas, hígados, el rabo– en una carnicería que los comercializaba pero que rápidamente queda sin mercadería ante tanta demanda; paralelamente, Marcelinito consigue gracias a un vecino, hojas de laurel que infructuosamente trata de vender junto a su amigo. El relato culmina con las palabras de la madre que le explica que “si no hay nada que comer... ¿qué se va a guisar con laurel?”.

En otro de los pequeños relatos -de una serie de secuencias sin nombre que analizaremos más adelante- se narra una situación de mucha felicidad para los niños que sucedía cuando la vecina de la familia le regalaba las mondas de las papas que le traían a ella; con eso, Lucía les preparaba a los chicos “eáscaras fritas” (Imagen 3).

Imagen 3

En “Los amos”, ya establecido el nuevo gobierno franquista, la familia se encuentra en una situación lamentable, ya que Marcelino está sin trabajo y sin dinero. Ante la desesperación y el dato de que en la zona ‘nacional’ hay comida en abundancia, deciden ir a Getafe caminando. Cuando llegan observan las tiendas llenas de comida; Lucía no soporta la situación y decide mendigarles a unos soldados que estaban en una plaza. Con las siete pesetas que junta llena una bolsa con alimentos que desde hacía mucho tiempo no consumían¹⁵⁷. En “Un hombre bueno”, se muestra cómo cenan lentejas y arroz gracias a que Lucía vendió una máquina de coser Singer, que en unos capítulos antes había logrado traer Marcelino de su trabajo, antes de que lo echaran. El único momento completamente positivo en torno a esta temática que estamos analizando sucede cuando Marcelino se encuentra con un viejo conocido de su pueblo, quien es el encargado de un almacén de comida de Auxilio Social en la nueva etapa

¹⁵⁷ El final de la historia plantea una discusión interesante entre los esposos, ya que Marcelino, avergonzado por la situación le reprocha que la que lleva en esa bolsa es en realidad “la comida del enemigo”. Ella, determinante y haciendo un alto en el camino le explica en duros términos cómo es la situación actual en la que están, silenciando las palabras de su esposo: —.ahora no estamos en guerra, no estamos luchando... ¡Nos han vencido! ¡Nos han aplastado! Esos militares no son el enemigo, Marcelino, entérate, ¡son los amos!” (T3, p.28).

franquista. Gracias a él, puede buscar provisiones y llevarlas a su casa. Es el único momento de la serie en la que se lo observa llorar de alegría, al ver a sus hijos comiendo hasta saciarse. Dentro de este contexto general de escasez, uno de los dibujos más repetitivos que aparece en el álbum es el de las largas filas de personas esperando por conseguir algún tipo de producto. En “Madrid, día y noche” la gente comienza a perseguir como en una procesión a un carro cargado de bolsas, aunque no saben con precisión qué transporta (Imagen 4).

En “Rosa” se muestra una larga fila de gente ante un despacho de patatas, aclarando que es “solo para enfermos con certificado”. Los cartuchos de las viñetas seleccionadas (Imagen 5) especifican que tenían ese certificado quienes menos lo necesitaban; de hecho, la protagonista de la historia, “Rosa”, es una bellísima mujer que le da a Marcelinito una peseta para que le guarde el lugar en la fila y quien también posee ese certificado.

Imagen 4

En “Laurel” vuelve a aparecer una enorme fila esperando por los despojos de los caballos, según la gente heridos en la guerra por las bombas o las balas o vendidos por dueños que no pueden mantenerlos y en “Las puertas de la muerte” también se observan las mismas largas filas pero en una farmacia. La última historia de la serie en la que aparece una fila de personas es en “La comunista”. Es relevante porque el contexto ya no es el de Madrid sitiado, sino el de los primeros meses luego de su caída. El relato se centra en una mujer que en medio de una fila para comprar aceite acusa a otra de haberse colado.

Imagen 5

Esa parte de la historia está elidida de las viñetas, solo aparece dibujada la respuesta de la aludida, que a los gritos trata a la primera de comunista. Ante el tumulto, un guardia civil se acerca y luego de escuchar lo que sucede, ordena cortar el pelo a la supuesta comunista, por más que la mujer le repitiera que no lo era (Imagen 6).

Imagen 6

Otro de los temas aparejados estrechamente con el hambre es el de las enfermedades como consecuencia de la mala o nula alimentación. En ese sentido aparecen –sobre todo en los últimos dos tomos- referencias a la tuberculosis en varias viñetas. En “Hable con ella”, apelando a un recurso típico de Giménez que ya hemos marcado –referido a la aparición de más de una secuencia narrativa en la historia-, se hace foco en las primeras viñetas a este tema, utilizando un montaje de pequeñas situaciones que involucran a muertos por la enfermedad (Imagen 7). Pero sobre todo esta temática es abordada en dos historias completas: en “Las puertas de la muerte” y en “Fisis”. En la primera, el enfermo es el protagonista de la historia, Marcelino, quien comienza a sudar e hincharse, quedando postrado en la cama. El doctor que lo atiende es categórico en su diagnóstico: “se está muriendo de hambre”. Lucía, su esposa, es quien se encarga de cuidarlo y lograr que se recupere, apelando a su ingenio y a la ayuda de conocidos.

HABLE CON ELLA!

Imagen 7

En “Fisis”, última historieta de la serie, la guerra ya terminó y una epidemia de tuberculosis azota Madrid. En el edificio donde vive Marcelino ya murieron doce niños y ahora es el turno de Abel, el compañero de aventuras de su hijo. En una de las primeras viñetas, el cartucho cuenta que “Abel tenía mucho miedo a la muerte y recordaba traumáticamente la de su hermana Rosita, toda la parafernalia que se había

organizado alrededor de la niña...” (T4: 55). Lo que asustó a Abel y muestra la viñeta es la figura central de un sacerdote y una decena de monaguillos con velas y cruces, el olor penetrante y las palabras “inintendibles” en latín. Todos en el edificio están tristes porque saben que Abel se está muriendo pero es doña Tea –exageradamente católica en las costumbres y vestimenta, y madre de un oficial falangista– quien avisa al párroco de la situación. Este irrumpe con toda la “parafernalia” en la habitación del niño cuando aquel aún vive, provocando la sorpresa y luego, la indignación de los vecinos. La viñeta 1 (Imagen 8) muestra los primeros planos de la madre y el hijo, los rostros desencajados por el espanto, los ojos muy abiertos y las bocas que gritan. El sudor, el ceño contraído y las ojeras marcadas completan el cuadro de la sorpresa y el horror, sumado al globo con contorno en forma de pequeños picos y con una rotulación remarcada de las letras resaltando que el niño está gritando. En la viñeta 2 aparece la figura del sacerdote como exacto opuesto del niño, en la división entre derecha-izquierda, arriba-abajo y claridad-oscuridad del cuadro. Los ojos del cura y los monaguillos –parados, ubicados arriba, a la derecha de la viñeta y con un fondo negro– también demuestran asombro y en el extremo opuesto, abajo y a la izquierda, y dentro de halo de luz, Abel con el rostro de perfil, desencajado y gritando. La situación que muestra el dibujo remite a la denominación de “viñeta lúgubre” que utiliza Martín (2008b: 5) para describir a las personas espantadas, “que se retuercen de dolor y que se descoyuntan en posiciones inverosímiles sin que Giménez respete la anatomía, que tan bien conoce y tan bien dibuja en otras obras”. Esa figura desencajada es la de Abel, con los pelos erizados, el cuerpo tembloroso y lleno de sudor, con la mano derecha crispada y el dedo acusador de la izquierda, ocupando el centro exacto de la viñeta. El cierre de la historieta, sin mostrar el final de Abel, presenta dos escenas inevitables de la España que comienza: doña Tea y su hijo falangista silenciando al resto de los vecinos que los increparon por la decisión de enviar al cura y la viñeta final que muestra las banderas de España y Falange flameando con el contorno de Madrid arrasada de fondo.

Por último nos detendremos en un relato, “Sito”, que muestra de manera más patética la desesperación que provoca la situación del hambre. De hecho, Migoya la destaca como una “pieza magistral de la narrativa en cómic”, comparándola con algún relato de Poe o un medimetraje de Vittorio de Sica (2008: 4). En este relato, uno de los más extensos de 36-39 *Malos tiempos* –ciento doce viñetas–, se cuenta la historia de don Lázaro, su esposa Laura, su hijo Carlitos y su mascota, un gato llamado Sito.

Imagen 8

Como ya hemos aclarado anteriormente, en varios de los relatos, Giménez se encarga de contar las acciones como si fueran dos historias en una o reservando una de ellas para utilizarlo como *flashback* o para narrar otros detalles en apariencia sin relación con el texto central. En este caso, en todo el relato no pareciera que el gato, Sito, sea el elemento central de la narración. La historia comienza aclarando que la familia de Lorenzo logró cierta posición social y económica gracias al negocio del aceite. Por eso, al comenzar la guerra y sabiendo que sería convocado a las filas del combate y sus bienes apropiados, este mandó a construir una habitación oculta a la que llenó del piso al techo de latas de aceite de cinco litros. Con la consigna de que “el aceite es oro” como valor de cambio, le enseñó a su esposa cómo comercializarlo para no pasar hambre. Todo el primer relato gira en torno a estas acciones: los consejos de don Lorenzo, la preparación de la habitación, la partida de este al frente de batalla, los trueques de aceite por comida de la señora Laura, la requisa de los milicianos que se llevan muchos objetos de valor pero no encuentran el aceite. Sin parecer relevante, el gato aparece en medio de las viñetas, de manera casual e inocente junto a su amo. Su relevancia va a estar marcada con la irrupción de la segunda historia, cuando una noche el señor Tomás, vecino de la familia, toca el timbre. Luego de varios rodeos, le explicita a doña Laura que “se están muriendo de hambre” para luego mostrarles a sus hijos Felixín y Damasito, al borde de la desnutrición (Imagen 9).

Imagen 9

En este plano general de los hermanos y el primer plano del menor de ellos sobre un fondo negro, el autor refuerza en las expresiones ausentes de los ojos, las bocas abiertas y la metáfora visual de los copos como un halo de muerte, la idea de niños en una situación límite. Luego de varios rodeos más, finalmente el señor Tomás le explicita lo que fue a pedirle: que le entregue al gato (Imagen 10). Los primeros planos de la madre y del hijo, sorprendidos ante el pedido, con la metáfora visual de los signos de admiración dejan paso a la viñeta donde aparece el propio animal en brazos de su dueño. La señora Laura le ofrece aceite para que intercambie, pero este le responde que no le sirve, debido a la cantidad de deudas que tiene. Ante la negativa, el señor Tomás se retira aunque a último momento, la señora lo llama y le entrega el animal (Imagen 11). La expresión desencajada del niño y la mirada resignada y triste de la madre completan la secuencia. Finalmente, días después la historia culmina cuando el mayor de los vecinos se encuentra con Carlitos en la entrada de la casa y a pesar del enojo que siente, escucha el agradecimiento del chico quien le cuenta que su hermano está mucho mejor de salud. La ultima viñeta, fiel al estilo de Giménez, muestra el plano general de Madrid en penumbras, el fuego de la batalla de fondo, como un contraste entre los grandes episodios y las pequeñas historias.

Imagen 10

3. Bombardeos

El otro tópico recurrente que se observa en la serie es la de los bombardeos que sufre la población de Madrid por parte de la aviación franquista y sus aliados. La omnipresencia de los bombardeos a lo largo de toda la serie, se condice con el dato histórico que aporta Antonio Martín (2008b) con respecto a la frecuencia de estos ataques, ya que comienzan a hacerse frecuentes desde el primer año de la guerra.¹⁵⁸

¹⁵⁸ El autor especifica que el primer bombardeo que sufre Madrid tuvo lugar el 7 de agosto de 1936 y desde ese momento se volvieron recurrentes durante el resto del año y mucho más frecuentes durante los siguientes, a medida que se acentuaba el conflicto. Además de explicitar que estos bombardeos fueron sistemáticos sobre todas las zonas republicanas, Martín también detalla cómo los bombardeos sobre Madrid se focalizaron sobre los lugares más céntricos, así como lugares estratégicos como ministerios y otros edificios institucionales (2008b: 3-6).

Imagen 11

La serie, en ese sentido, se encarga de recordar de manera repetitiva la opresión de las bombas que los aviones franquistas lanzan cotidianamente sobre Madrid. Desde la misma tapa del segundo tomo (Imagen 12), el tema irrumpe hasta la finalización del álbum, como tema central de los relatos o detalles secundarios del mismo, como las sirenas que anuncian que se acercan los aviones o la visualización de los refugios que se construyen ante eventuales bombardeos o para la gente que quedó sin hogar.

Imagen 12

En el primer relato, “El refugio”, aparecen todas las características en torno a las consecuencias de los bombardeos que luego volverán a verse fragmentariamente en otras historias: las sirenas preanunciando que los aviones se acercan, la huida por las escaleras del edificio totalmente a oscuras, la gente apretujada en los refugios intentando dormir, las bombas que no cesan durante la noche y la aparición de algún

personaje –en este relato, la señora Andrea- llorando desconsoladamente por la suerte de algún familiar muerto entre los escombros. En el resto de las historias aparecerán nuevamente algunos de estos detalles, como telón de fondo del relato o como centro del mismo. Además de las bombas y sus efectos devastadores, sobre todo volverán a mencionarse los refugios. En este primer relato toda la acción transcurre en uno de ellos, que el cartucho de la viñeta específica era simplemente la cueva de una carbonería. Mientras los globos de diálogo y el dibujo muestran a la gente temerosa y hacinada en ese lugar, el cartucho cumple la función explicativa del relato, aclarando que los refugios se habían construido aprovechando los sótanos de las tiendas y habían logrado formar un largo túnel: *–de este modo se podía ir, bajo tierra, desde el cine Monumental hasta la glorieta de Atocha*” (T2: 6).¹⁵⁹ En *–Alfonsito*” vuelve a aparecer el grupo de personas en el refugio de la carbonería, luego de las sirenas y los bombardeos, pero el relato introduce un nuevo conflicto: la aparición de *–los notarios*”. Esta familia era llamada así porque el padre era notario y junto a su mujer y dos hijos también se refugian en ese lugar. La hostilidad con ellos surge porque es una familia de dinero, razón por la cual los demás los insultan y tratan de fascistas. La historia igualmente está centrada en Alfonsito, el hijo del notario que tiene una misma edad con Marcelinito. Por eso, en el relato prevalece la mirada del niño, que no entiende porqué los insultan, si *–ellos también sufren las bombas*” (Imagen 13). Los padres no tienen muchas respuestas, salvo que *–son fascistas... eso dicen*”, aunque igualmente, deciden no dejarlo ir a jugar con él.

En *–La bomba incendiaria*” y *–El hombre sin cabeza*” aparece con mayor crudeza la referencia a las bombas y sus efectos. En la primera historia, los bombardeos suceden por la tarde y las sirenas no alcanzan a prever con suficiente tiempo para que la gente se refugie. Marcelinito es una de las personas que queda atrapada en medio del fuego de las bombas, en un contexto de extrema desesperación. El dibujo de Giménez (Imagen 14) grafica ese efecto utilizando viñetas en negro y solo los globos de diálogo, que reproducen los gritos y las clásicas onomatopeyas de dolor y ahogamiento. Solo le agrega una metáfora visual en forma de copos simbolizando el mareo y la desorientación.

¹⁵⁹ En los relatos aparece siempre la misma referencia a este refugio por ser el más cercano que tenía la familia, pero también se aclara que no eran los únicos. De hecho, más adelante se nombra uno construido frente a la *–Osrám*”.

Imagen 13

Recién en la última viñeta de esta imagen aparece, saliendo de una nube de humo espeso, la figura de Marcelinito, quien corre desesperado al refugio habitual a reencontrarse con su familia. En la segunda historia, el protagonista es Marcelino, quien le relata los hechos a su familia, todavía consternado por haber quedado en medio de un bombardeo. Mientras el dibujo va mostrando los acontecimientos en un largo *flashback*, se observa de manera paralela, la cara desencajada de Marcelino que cuenta un detalle asombroso que presenció: vio cómo un hombre sin cabeza corría por las escaleras del metro (Imagen 15).¹⁶⁰

¹⁶⁰ En las «Puntualizaciones y reconocimientos del autor», el propio Giménez agradece a dos de sus amigos que, por separado, le contaron la misma anécdota: Y, curiosidades de la vida, Charo y Timoteo

Imagen 14

Finalmente analizaremos “Madrid, día y noche”, una historia que funciona como síntesis ya que aparecen varias de las características que venimos detallando: el hambre, los bombardeos, la situación de desesperación de las familias, las largas colas en busca de alimento, la violencia y la muerte. La historia cuenta con treinta y cuatro viñetas que podrían clasificarse en tres temáticas: las cinco primeras y las seis últimas funcionan como un marco –a manera de contexto repetitivo-, ya que grafican los bombardeos –los aviones, las bombas que caen, los cuerpos muertos y los familiares llorando por ellos-; la segunda, compuesta por ocho viñetas, que muestra el interior de la casa de Marcelino en el difícil momento de la cena, en que no siempre alcanza para saciar a todos; y la

me certificaron que –tal como yo lo relato- durante sendos bombardeos, cada uno de ellos, por separado y en tiempo y lugar diferente, vio con sus propios ojos de niño correr a un hombre sin cabeza” (T3: 62).

tercera, compuesta por las últimas quince viñetas, que hacen foco en la larga cola que se forma en las calles, tratando de conseguir alimentos.

Imagen 15

Ya desde el título, Giménez destaca estas acciones que marcamos como repetitivas, muestra los días y las noches en Madrid como una rutina que une hambre con miedo y muerte. Las viñetas introductorias (Imagen 16) dan cuenta de este contexto de violencia que se vive cotidianamente. Los cuerpos esqueléticos, deformados por el hambre, sufren además, el accionar de las bombas que aparecen en primer plano.

La historia que continúa luego de este marco, hace foco en la rutina diaria en la casa de Marcelino. El cartucho se encarga de especificar “el hambre feroz” que sufre él particularmente, ya que deja su ración de comida para que sus hijos tengan un poco más de alimento en sus platos. Luego de mostrar esta realidad particular -como una forma de individualizar lo que sucede en la mayoría de las casas- el relato se centra en otra

realidad que ya analizamos: las largas colas en busca de alimento. Como en una larga procesión, la gente se va sumando a la fila aunque no saben exactamente qué transporta el carro que están siguiendo. Finalmente, a pesar de las largas horas de espera, muchos de ellos se quedan sin una ración. La historia culmina como al principio, con la imagen de los aviones descargando las bombas y los cuerpos mutilados entre los escombros. Como dijimos, la circularidad del relato refuerza la idea de Giménez de resaltar el aspecto repetitivo de la ciudad en guerra.

Imagen 16

Imagen 17

4. El pan de Franco

Una de las variaciones en torno al tema de los bombardeos aparece en los relatos referidos al lanzamiento de alimento desde los aviones, específicamente pan, como una forma de desgaste psicológico. En el contexto de hambruna generalizada la aparición de estos bombardeos, como explica Martín (2008: 62), ayudó a que la “desmoralización” que se sentía sea aún mayor. En el álbum, significativamente, Giménez solo lo tematiza una vez en el relato “El pan de Franco” y lo cita nuevamente, al pasar, en una de las viñetas sin nombre que analizaremos más adelante.

Imagen 18

Si bien Martín explica que estas situaciones se volvieron habituales y que estas barras de pan “fueron consumidas vorazmente por los madrileños” (ib.), Giménez opta por resaltar un relato de la historia más épico y no tan pragmático, con la gente rechazando esa comida como una forma más de resistencia. En las viñetas en las que hace alusión al tema (Imagen 17), el autor une las escenas más dolorosas producto de los bombardeos –en este caso, lanzadas a una escuela- con las del pan lanzado desde los

aviones. Las últimas dos viñetas reflejan el mensaje de resistencia que se quiere destacar, así, no probar ese pan forma parte de la consigna. El mensaje que elige Giménez es claro, el lanzamiento de panes ayudaba a la determinación de la población unida bajo la consigna de que “¡No pasarán!”. Esta resolución se muestra de manera más evidente en el relato “El pan de Franco”, aunque se introduce también una opinión diferente. La historia es breve, consta de dieciocho viñetas que cuentan cómo, durante una mañana los niños encuentran en las calles panes envueltos en papel y la consigna —~~ste~~ es el pan que se come en la España de Franco”. Ante esto, (Imagen 18), no solo los adultos prohíben a los niños comerlo como se observa en la primera viñeta, sino que deciden juntarlo todo en “El cuartelón” —el cartucho especifica que en ese amplio lugar en la plaza de Lavapiés se celebraban tradicionalmente bailes y kermeses- y quemarlo.

Imagen 19

En la última viñeta se observa a don Eugenio, con un recipiente de gasolina en la mano, que comienza la arenga con una clara consigna, no comer ese pan. En las dos viñetas siguientes (Imagen 19) pareciera que se marca una contraposición, entre la gente del barrio que escucha en silencio, ligeramente cabizbajos, con los ojos cerrados en señal de resignación —salvo los dos niños, que expresan tristeza y tienen sus ojos bien abiertos- y la de don Eugenio en la imagen siguiente, gritando eufórico en nombre de la República, con las llamas que acaban de encender como telón de fondo. La escena se completa con las dos viñetas siguientes (Imagen 20): en la primera se observa la pira de pan como elemento central y alrededor de ella, de fondo, la gente cantando La Internacional —apoyado por el globo de diálogo con forma de picos y con las palabras en negrita para remarcar la intensidad y la metáfora visual de las corcheas simbolizando el

canto-; en la segunda, el plano medio se centra en la gente enfervorizada y el cartucho que marca lo significativo del gesto, teniendo en cuenta que se trata de “gente hambrienta quemando pan y cantando”.¹⁶¹

Imagen 20

En las últimas viñetas del relato recién aparece una voz que rompe con ese gesto de resistencia, que emite una opinión contraria al gesto colectivo (Imagen 21). Lucía se lamenta ante su marido por la cantidad de alimento desperdiciado en la primera viñeta. Ante eso, el marido le recuerda una famosa frase que destaca el valor de la honra por sobre los bienes materiales en la viñeta siguiente. Y parafraseando esas palabras, finalmente Lucía resalta que prefiere “hijos sin honra que honra sin hijos” aludiendo al hambre que padecen como el aspecto más relevante a resolver. La última viñeta, fiel al estilo de Giménez, vuelve a cerrar una historia cotidiana, enmarcándola nuevamente en el contexto general de la guerra, con las sirenas, los aviones y los bombardeos.

¹⁶¹ En la película *La hora de los valientes* (Mercero, 1998), también aparece graficado este dilema ante el bombardeo de pan. En este film se observa la posición institucional que se reproduce por la radio que incita a no consumir el alimento pero no aparece una situación de mandato colectivo de la gente; por el contrario varios lo comen ante la indignación de los personajes con posiciones más extremas. En la película, este problema se resuelve de manera cómica, ya que Melquíades, el abuelo de la familia es anarquista y se muestra inflexible a que la familia acepte ese pan, pero en una escena sorprende a Carmen y a Pepito, con la boca llena de pan. Si bien los amonesta, en ese momento lo incitan a probar un poco y si bien lo hace tímidamente primero, lo terminan repartiendo entre los tres y comiendo en un silencio cómplice. Finalmente, Melquíades dice: “¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡ de mierda, hacerle esto a una población hambrienta”, mientras mastica el pan.

Imagen 21

5. Las viñetas bélicas

A lo largo del tercer tomo de la serie y en un par de páginas del cuarto, Giménez comienza a dibujar escenas de la guerra en secuencia de viñetas sin un nombre que las identifique. En la mayoría de los casos, se refieren a escenas bélicas, —casi a modo de resumen de escenas que aparecen en otros relatos— aunque en su mayoría focalizados al accionar de la aviación franquista.

Imagen 22

De esta serie de secuencias destacan:

- Once viñetas que resumen la situación cotidiana en Madrid: los refugios ocasionales, la gente hacinada, los aviones lanzando mensajes propagandísticos y pan, los muertos entre los escombros.

- Otras cinco viñetas que muestra la secuencia completa de un bombardeo, que culmina con una viñeta que muestra a la gente que sobrevivió saltando entre los cadáveres para poder huir.
- Seis viñetas que ilustran diferentes episodios de la guerra en los que se utiliza la consigna “¡No pasarán!”: ante los bombardeos, en la vanguardia de la guerra, en las paredes y en pancartas (Imagen 22).
- Doce viñetas que muestran una situación diferente con respecto a los aviones: cuando suceden durante el día y se producen verdaderos combates aéreos, que la gente “disfruta” como si fuese un espectáculo deportivo. En las primeras viñetas Marcelinito cuenta lo que vio como si fuese una aventura, inclusive relata inocentemente, las consecuencias de ese show que provoca la muerte de un espectador –situación que provoca el enojo de su madre-; igualmente, la gente vive el combate como un espectáculo similar “al de los toros”, pero gratuito (Imagen 23).

Imagen 23

- Seis viñetas que son las menos belicistas de estas secuencias que analizamos, pero que abordan un aspecto de la vanguardia de la guerra que Marcelino critica. Es una pequeña historia que le cuenta Lucía a su marido, con respecto a sus vecinos, un matrimonio joven. Ella está embarazada y él es uno de los soldados que forma parte de las tropas republicanas. El detalle que enoja a Marcelino tiene que ver con los “horarios de batalla”, ya que Abundio, el joven

esposo, combate de día y vuelve a cenar y dormir con su esposa de noche (Imagen 24).

Imagen 24

- La única secuencia sin título que aparece en el último tomo, muestra desde el comienzo mismo del álbum los pequeños detalles que van dando cuenta de que la guerra se ha perdido: camiones con un grupo de personas gritando por Franco y ondeando la bandera ‘nacionalista’, mujeres desde un balcón que ya se animan a colocar la bandera en la ventana. De a poco cada viñeta va sucediéndose de manera más vertiginosa, con grupos diferentes de personas viviendo por Franco y utilizando el saludo fascista (Imagen 25). Usualmente, Marcelino observaba desde su balcón cada noche, las luces que a lo lejos mostraban la primera línea de batalla. La ultima viñeta de esta secuencia, lo muestra en la misma posición pero ante la noche totalmente oscura. El cartucho

de la viñeta completa el sentido del dibujo: “Había terminado la guerra... ahora empezaba la paz de los vencedores”.

Imagen 25

6. La guerra en las calles

Centrándonos en el aspecto gráfico de la historieta, una característica interesante que ya marcamos en la producción de Giménez refiere a los detalles documentales presentes en las viñetas. Uno de los que resaltaremos en este apartado es el de la cartelería urbana, ya sean pancartas, propaganda pegada en las paredes o folletos y volantes que se observan en las calles. Es uno de los aspectos que Giménez ilustra en sus viñetas y además de ayudar a dar contexto a las historias, permiten entender el objetivo de los eslóganes oficiales, o mejor dicho, mostrar cuáles eran los mensajes que se querían reforzar desde la propaganda oficial.

Desde el lado ‘nacionalista’, presente en la mitad de las historias del primer tomo, solo aparecen en una historia los mensaje “España fue, es y será inmortal” y

–Arriba España” (Imagen 26).¹⁶² El relato es –El asesino parlanchín” y transcurre dentro de una taberna en la zona ‘nacional’, en Zamora. Tanto en la viñeta 1, como en la 5, Giménez se encarga de graficar en sendos planos detalles los dos enormes afiches: uno pegado en una pared de la calle (con el rostro de un soldado, además de una mano alzada y una carabela); el otro, dentro del mismo (con la figura de un soldado plantando una bandera con el símbolo de Falange).

En un efecto inverso, el primero parte del detalle al plano general; el segundo, en sentido contrario –de hecho, en ese plano general podría pasar desapercibido el cartel, no solo por ser parte del fondo de la viñeta sino por el globo de diálogo que lo cubre parcialmente-. En ese mismo tomo, aparecen en el relato –El frutero” solo dos carteles republicanos (Imágenes 27 y 28).

¹⁶² Macciuci (2020: 349) explica el origen de este saludo: –En la Guerra civil los sublevados impusieron este saludo en reemplazo de ¡Viva España!, tradicionalmente utilizado junto con ¡Viva el rey! y asociado, por tanto, a la monarquía. Terminada la contienda, era el comienzo obligado en cartas, comunicaciones telefónicas y otros protocolos oficiales. Según las circunstancias, se acompañaba del saludo con el brazo derecho alzado que los movimientos fascistas y nazis tomaron de la antigua Roma y en España fue adoptado por Falange Española. En la enseñanza marcaba el comienzo de la jornada escolar”.

Imagen 26

Imagen 27

Estos enormes afiches callejeros –del que solo se observa una parte del mensaje– aparecen estratégicamente en lugares de mucha concurrencia. El primero contiene una frase que refuerza la idea del ataque, que el dibujo del fondo complementa (–Atacar es vencer. Todos al ataque como un solo hombre”); el segundo se centra en la resistencia colectiva (–Todos en pie de guerra para defender nuestra capital”).¹⁶³

En los tomos 2 y 3, aparecerán de manera más recurrente los afiches callejeros, pero centrados sobre todo en dos mensajes: –No pasarán” y –Evacuad Madrid”. En –El pan de Franco” que ya analizamos, en una de las viñetas aparecía el enorme cartel de fondo con el mensaje centrado en la evacuación de la ciudad (Imagen 21, viñeta 3) y el dibujo muy claro simbolizando los ataques aéreos, las bombas y el fuego¹⁶⁴.

¹⁶³ Facundo Tomás (2006: 2 y ss.) analiza las características del cartelismo durante la Guerra civil teniendo en cuenta que fue un elemento central en la comunicación del gobierno con la población. El autor da cuenta de la multiplicación y popularidad de estos carteles que funcionaban como propaganda y tuvieron amplia aceptación pública: –Los carteles de la guerra fueron expresión icónica del combate colectivo, de sus razones y objetivos, constituyeron la manifestación de los ideales de justicia y libertad, pero también se erigieron en sistema de educación de la multitud, instrumentos eficaces para la tramitación de consignas a todos los rincones y, para cada militante individual, en elemento de identificación con la propia organización, de la cual aparecían como símbolos” (id: 3).

¹⁶⁴ El mismo cartel aparece en primer plano en el tomo 3, en la historia –Madrid, día y noche”. La viñeta aparece como fondo de las calles de Madrid, previa a los dibujos que ya analizamos sobre las largas colas que se forman en busca de comida.

Imagen 28

Y en “El calabacín” y “Sito” se muestran en sendas viñetas, los carteles colgantes o pasacalles con la consigna “¡No pasarán!” en enormes letras blancas en fondo negro. En una de ellas (Imagen 29) acompaña la imagen de unos obreros trabajando; en la otra en una calle muy concurrida por la que camina don Lázaro, uno de los protagonistas de esa historia.¹⁶⁵ En las primeras tres viñetas del relato “El cuartito”, Giménez usa los enormes afiches pegados a las paredes como forma de contextualizar la historia (Imagen 30). Así, aparece en la primera el mismo afiche sobre la evacuación de Madrid, pero dos nuevos dibujos en las dos viñetas siguientes. En la segunda se observa la imagen de una madre con sus hijos y los aviones fascistas de fondo, con el mensaje bien explícito: “Confíad vuestra familia a la República”. Y en la tercera, a la clásica consigna del “¡No pasarán!” se le agrega la frase “Madrid será la tumba del fascismo”.

¹⁶⁵ En el relato “Rosa”, vuelve a aparecer como primera viñeta la consigna “¡No pasarán!” (T3, p. 13) pero en el contexto más violento de la guerra, ya que se ve el cartel todavía pegado a una pared de madera casi destruida y en medio de los escombros.

Imagen 29

Los cartuchos que acompañan a estas imágenes se encargan de completar las historias, mostrando que la preocupación estaba centrada en la cercanía cada vez mayor de las tropas franquistas. En el relato “Colillas” vuelven a aparecer estos carteles pero en una versión más pequeña, pegadas a una pared (Imagen 31). El contraste que destaca Giménez en esa viñeta, entre la realidad y el cartel es contundente. En la imagen se observa a una mujer en un refugio, con el rostro que denota sufrimiento y desesperanza y sus hijos alrededor de ella, que están llorando. El único cartel que escapa a estas consignas que estamos analizando es el que aparece en el relato “Regla de tres” –que retomaremos más adelante- y que se centra en la consigna de la alfabetización. En esta viñeta (Imagen 32) aparece un cartel fuera de un centro de enseñanza. Como explica el cartucho, eran pocos los colegios que seguían funcionando y estaban focalizados sobre todo a los soldados. En cuanto al cartel, aparece el mensaje centrado en la educación: “Lee. Combatiendo la ignorancia derrotareis al fascismo”.

Finalmente en el tomo 4, dentro del contexto que ya explicamos que muestra a Madrid ya tomada por las tropas franquistas, aparecen de manera más recurrente sus símbolos presentes en banderas y escudos. En ese sentido, la viñeta más paradigmática aparece en el relato “Por orden del nuevo gobierno”, ya que se observan dos flamantes banderas con el símbolo de Falange y los mensajes “¡Viva Franco!” y “¡Arriba España!” en el contexto general de una ciudad con casas destruidas de fondo.

Imagen 30

Dentro de este nuevo contexto, vuelven a aparecer los carteles republicanos en dos viñetas, pero en situaciones completamente opuestas a las ya analizadas. En el relato “El cuece-cuece” (Imagen 33) se observa parte de un cartel con la consigna “¡No pasarán!” en el suelo, pisoteado por los transeúntes que pasan. Y en el relato “Pena tras pena”, en una de las viñetas se observa entre las ruinas de la ciudad, un cartel con la misma consigna en una pared, pero con una parte de la misma arrancada (Imagen 34).

Imagen 31

Imagen 32

Imagen 33

Imagen 34

7. Últimas viñetas

Del cúmulo de historias que aparecen en 36-39 *Malos tiempos*, revisamos aquellos que trataban temas que aparecen recurrentemente en el álbum, como los del hambre o de los bombardeos pero Giménez aborda otras temáticas, como las del revanchismo, la situación de los niños, el rol de la mujer o la educación, entre otros.

La lista que conformaremos no es exhaustiva y se trata de temas que generalmente aparecen graficados en un solo relato, o a lo sumo en un par de ellos. Repasaremos brevemente, cómo aparecen los más relevantes:

- El revanchismo:

Es uno de los temas presentes sobre todo en el primer y último tomo del álbum, es decir, aquellos que están referidos al comienzo del conflicto y al final del mismo. Sobre todo, reaparece en este caso la idea inicial que proponía Giménez, de mostrar la violencia de uno u otro bando. Si bien ese propósito inicial dio paso a lo largo de los tomos a focalizar en el caso particular de Madrid y la violencia ejercida sobre la población, es cierto que el revanchismo aparece en los relatos de ambos bandos.

Imagen 35

Es singular la estructura del primer tomo porque este tema se vuelve central en las últimas ocho historias –de un total de doce que conforman el volumen–, pasando de la zona roja a la zona nacional y en todas ellas se repite el mismo escenario: humillaciones, desmanes de todo tipo y fusilamientos, ya sea por ser *“facha”* o por ser *“rojo”*. En ambos casos, la humillación y el punto extremo de la muerte estaban focalizados, en la zona republicana, a los sectores más

acaudalados, los abiertamente nacionalistas‘ o sacerdotes –si bien no aparece ninguna historia que relate explícitamente la humillación o el maltrato a los curas-¹⁶⁶ y del lado nacionalista‘, a aquellos que poseían un pasado republicano. A modo de ejemplo, en “Perro mundo” se muestran sucintamente parte de estos desmanes en la zona republicana (Imagen 35): las requisas de alimentos y los “paseos”. Similar situación se refleja en “Los guapos también lloran”, donde se observa cómo fusilan a uno de los hijos de “La maestra”, dueña de la fábrica donde trabaja Marcelino, por ser una familia acaudalada y sobre todo, de explícita ideología nacionalista‘.¹⁶⁷

Imagen 36

El último relato ubicado en zona republicana, “Muerte anunciada”, muestra de manera más cruda esta situación porque el fusilado es el tío Mateo, cuñado de Marcelino. Dueño de un pequeño almacén, el problema surge porque su mujer Juanita –hermana de Marcelino-, según cuenta el cartucho “era monárquica y le gustaba hacer ostentación de ello” y los vecinos “los tenían fichados”. El tío Mateo estaba resignado (Imagen 36) y efectivamente, lo terminan matando. Finalmente, Marcelino debe ir a buscar el sitio donde lo fusilaron. En el cartucho

¹⁶⁶ En el único relato en el que aparece vandalizada una iglesia es en “El aliento del dragón”, del tercer tomo. En esta historia unos milicianos prenden fuego una iglesia ubicada frente a la casa de Marcelino. Borrachos, los hombres suben a su casa porque desde ahí tenían una mejor ubicación para seguir disparando. Hasta que el humo no tapa el campanario no se marchan.

¹⁶⁷ En otro relato ambientado en la zona republicana, “Hombre escondido”, se muestra cómo Marcelino ayuda a ocultar al otro hijo de su antigua jefa. Finalmente, ese será uno de los hechos que favorezcan la propia suerte de Marcelino, cuando sea alcanzado por la ola revanchista luego de la caída de Madrid.

final se especifica que los lugares más comunes eran “el Cementerio del este, la Cuesta de la Vega o la pradera de San Isidro”.

Con respecto al lado ‘nacional’, los relatos también se presentan provistos de crueldad y violencia. Sobresalen dos historias, porque agregan además una cuota mayor de sinsentido a la idea general antibelicista de estos relatos. En “La docena” la historia está centrada en un comandante de Falange que azarosamente se cruza con un camión de presos que son llevados a fusilar. En ese momento, uno de ellos, llamado Gregorio, lo llama por su nombre y le cuenta que lo van a matar porque en su momento transportó a heridos milicianos —es maquinista de tren— y le pide ayuda. Don Jacinto, el oficial, le ordena al teniente a cargo que lo baje inmediatamente del camión. El problema surge porque este le explica que tiene órdenes de llevar a esos doce hombres a Zamora y no puede entregar el contingente con uno menos. Es entonces cuando el comandante, a punta de pistola, obliga a un transeúnte ocasional a subir al camión en lugar de Gregorio.

Imagen 37

Las últimas viñetas (Imagen 37), muestran en primer plano al hombre arriba del camión y a Gregorio, asombrado viendo cómo se alejan. La otra historia de extrema crueldad es “¿Quién viene de madrugada?” que se centra en la temática de los fusilamientos. El relato está centrado en la visita que hacen de madrugada dos falangistas a la casa de Don Román del Castillo, uno de las personas más ricas y queridas del pueblo. Con la supuesta excusa de firmar unos papeles en la

Gobernación, los hombres se lo llevan para fusilarlo. Antes de subir al auto, pide a su esposa que les avise a sus socios, don Ernesto y don Isaías y al cura del pueblo, don Belisario.

Imagen 38

La historia recuerda al relato de Sender, *Réquiem por un campesino español* (1953) ya que apenas sube al automóvil, se encuentra con el sacerdote –más adelante se sabrá que él fue el que certificó la orden de su fusilamiento- quien en una primera instancia le miente sobre el motivo del viaje y finalmente le anuncia que va a ser fusilado. En las últimas viñetas (Imagen 38), antes de matarlo, le explican que quienes lo denunciaron fueron sus socios. La última imagen muestra al cura haciendo la señal de la cruz junto al clásico *requiescat in pace*.¹⁶⁸

¹⁶⁸ El final igual es similar a la novela senderiana, ya que en ella Mosen Millán, el cura, integra también el pelotón de fusilamiento de Paco el del Molino, a quien él entregó a los falangistas. Este relato, “¿Quién viene de madrugada?”, tiene continuación en otras dos historias: “El asesino parlanchín” y “Diente por diente”. En el primero vuelve a aparecer el verdugo de don Román, quien en una taberna está contando cómo lo fusiló, jactándose de esa acción. En el mismo lugar se encuentra el hijo del fusilado, que es

- La situación de los niños:

La temática de la niñez aparece reflejada a lo largo de todo el álbum, sobre todo centrada en el hijo de Marcelino y sus amigos. Como ya explicamos en otros capítulos, la relación de los niños y la guerra aparece reflejada en múltiples relatos en donde se los observa como testigos de los avatares de la guerra y en muchos casos como protagonistas que, a diferencia del resto, aportan la mirada y las acciones infantiles propias de los niños –juegos, aventuras, razonamientos– pero en el contexto violento del conflicto. En los primeros relatos del álbum los niños ya aparecen entre los adultos, viviendo a su manera las primeras noticias de la guerra y sus consecuencias. Así, se los observa llevando latas de conserva que atraparon en el saqueo que hacen los vecinos del almacén del señor Diosdado; juegan a la guerra en la historia “Armas para todos”, cuando ven cómo reparten fusiles a los milicianos; observan con ojos llorosos cómo se llevan a sus padres u otros familiares de “paseo”; sufren en carne propia los bombardeos y el hambre; ayudan durante el día a buscar comida por las calles – en “Colillas” Marcelinito también busca restos de cigarros para su padre– y también aparecen como centro de las enfermedades como la tuberculosis, que afecta en la historia a sus amigos. La presencia de los chicos en el último tomo, luego de la caída de Madrid, adquiere mayor relevancia, sobre todo porque Giménez resalta la acción de estos, -como la de todo mundo infantil-, despreocupada, desconectada de la inquietud creciente de los adultos y siempre asociada a la aventura. En ese sentido, en “Pena tras pena” Marcelino y su familia se enteran que por disposición del nuevo gobierno deberán volver a su antigua casa, que luego descubrirán parcialmente destruida por los bombardeos. En medio del desasosiego de los adultos, Marcelinito se reencuentra con su amigo Abel y comienzan allí nuevas aventuras, entre los escombros del barrio al que regresan.

además un oficial falangista. Cuando escucha la historia, golpea salvajemente al verdugo de su padre pero logran frenarlo antes de que lo mate. En el segundo relato, que cierra el primer tomo de 36-39 *Malos tiempos*, vuelven a encontrarse azarosamente en medio de una carretera y allí sí, el hijo de don Román termina asesinandolo. La historia plantea una situación, que a diferencia de las que acabamos de analizar, se centra en el revanchismo pero dentro del mismo bando, en este caso el ‘nacionalista’.

Imagen 39

Como ejemplo, aparece el relato “El comunista”, en el que aparece el grupo de amigos jugando en lo que fue el frente de batalla. Con palos y tapándose la nariz van recorriendo el campo en donde todavía permanecen esqueletos de milicianos y revisando sus bolsillos encuentran un carnet del Partido Comunista. Quizás el relato que mejor demuestre la idea de Giménez de lo infantil ensimismado en su mundo a pesar del contexto, es “La comunista”. Este relato que ya analizamos está centrado en la larga cola que hace la gente para comprar aceite y cómo una señora acusa a otra de comunista para ocultar que se había colado. La historia completa es en realidad la narración de dos historias que corren paralelas: la del incidente con las dos mujeres –a la supuesta comunista la rapan- y la de los dos amigos intentando atrapar una lagartija (Imagen 39). A pesar del tumulto y la discusión, los dos amigos viven su propia aventura, sin manifestar preocupación por el mundo de los adultos.

Imagen 40

- El rol de la mujer:

La situación de la mujer como sostén de la familia en los aspectos más cotidianos aparece frecuentemente en las historias. Si bien no es la única, sobresale la figura de Lucía, la esposa de Marcelino, quien se encarga de llevar adelante la economía del hogar y es además, el sostén anímico de todos. Además, se presenta como una voz complementaria a la de su marido, ya que su función es tan protagónica como la de este y generalmente, aparece como el aporte necesario para resolver cada una de las situaciones que se presentan. Repasando las historias, Lucía aparece como la encargada de la difícil tarea de que la familia coma todos los días: buscando los nabrestos y presentándolos como espinacas o vendiendo la máquina de coser para obtener alimentos, dentro de los ejemplos que analizamos previamente. Una de las historias que puede interpretarse como un homenaje a ese trabajo cotidiano e incansable es “Las puertas de la muerte”, en la que Marcelino cae muy enfermo y el médico le dice a Lucía que si no le dan medicinas específicas y una dieta especial, se va a morir. Todo el relato muestra a Lucía ingeniárselas para conseguir los

medicamentos y ayudar a su marido. Finalmente, logra que este se recupere (Imagen 40) y ya de mejor ánimo, dialoga con su hijo. La historia termina en las últimas viñetas con el reconocimiento que hace Marcelino a la fortaleza y decisión de Lucía. Aspecto que ya se había manifestado a lo largo de la serie.

Imagen 41

Imagen 42

- La educación:

Este es un tema que aparece solo en uno de los relatos como aspecto central. La historia "Regla de tres" se centra en la educación formal que recibían algunos niños, los pocos que todavía tenían un colegio cerca. Marcelinito era uno de ellos. De este relato, centrado en una clase de matemáticas que recibe un grupo de niños, se desprenden tres aspectos para marcar. El primero refiere a la clase monotemática de la señorita Candelis, quien solo les enseña repetitivamente la regla de tres. El segundo, está referido al contenido de los ejemplos que utiliza la

maestra para enseñarle a los chicos, ya que cada uno de los ejercicios que los alumnos deben resolver, giran sobre la temática bélica (Imágenes 41 y 42). Tal como se observa en las viñetas, los problemas a resolver giran en torno al contexto en el que viven: los obuses, la producción de balas, la destrucción de las casas producto de los bombardeos, la muerte de los enemigos por la acción de las ametralladoras. Y la última apreciación –que aparece en el final de la historia- remite a la diferencia entre generaciones que plantea el acceso a la educación; es decir, queda en evidencia la importancia de la escolarización al quedar en evidencia el conocimiento que adquiere el hijo en comparación con la ignorancia del padre.¹⁶⁹

8. A modo de cierre

La última imagen que cierra el tomo 3 es una enorme viñeta que contiene a otras¹⁷⁰ (Imagen 43), con cartuchos explicativos y bajo el título “En homenaje a Madrid”. En ella se observan imágenes de los bombardeos, de la gente que huye despavorida y de las acciones de resistencia, desde las mujeres bajo el cartel de “¡Ni un paso atrás!” hasta las que muestran la vanguardia de la guerra. Ubicada estratégicamente antes del cuarto tomo que narra el fin de la guerra, esta viñeta funciona como un resumen de parte de los temas que fuimos analizando y del objetivo preponderante de Giménez al momento de presentar esta crónica de la Guerra civil: la de plantear una reivindicación, un homenaje a la resistencia de Madrid y un panorama de los episodios más trágicos del conflicto.

¹⁶⁹ Si bien en el relato el padre se queja de que solo le enseñan la regla del tres, la madre le demuestra que ese es un conocimiento que él no posee y de ahí la importancia de que siga concurriendo al colegio. Esa diferencia generacional focalizada en la evolución que representa la educación recuerda al relato “La lengua de las mariposas” de Manuel Rivas. En ese texto, el hijo va adquiriendo conocimientos que el padre no posee, marcando la relevancia que tiene el acceso a la educación. Párrafo aparte merece la mención a la política educativa de la República, considerada esencial como motor de transformación social.

¹⁷⁰ De manera teórica, podría decirse que prevalece en este caso una serie de viñetas abiertas –sin estar contenidas o limitadas por un borde- dentro de una enorme viñeta cerrada. De hecho, cada una sí posee un cartucho. En términos que han analizado Gasca y Gubern (2011), estaríamos frente a una puesta en página o ejemplo especial de montaje.

Imagen 43

De esta manera, 36-39 *Malos tiempos* se presenta como el álbum en que Giménez repasa los hechos más traumáticos de la Guerra civil con una forma narrativa sutilmente diferente a otras obras analizadas. En primer lugar, por la unión entre estas pequeñas historias en un contexto cronológico creciente que rige toda la obra; en segundo lugar por la utilización de más de un relato dentro de cada historia, ya sea

como forma de contextualización general del conflicto o de explicar la prehistoria de los personajes.

Con respecto al contenido, Giménez plantea en el primer tomo la posibilidad de mostrar alternadamente las dos caras del conflicto y si bien ese propósito aparece claramente graficado allí, no vuelve a aparecer en los otros tres tomos. Nada sabremos de la vida cotidiana en las zonas ocupadas por el franquismo o de su accionar en el frente de batalla. La única aparición va a suceder en el momento de los bombardeos aéreos y sobre todo en la última entrega, ya consumada la caída de la ciudad, cuando se hagan visibles en algunas viñetas. De la misma manera, la vanguardia de la guerra va a ser mencionada o aparecerá de manera muy esporádica, nunca como tema central. Por el contrario, prácticamente todo el álbum está centrado en la retaguardia del conflicto, sobre todo, en sus consecuencias más trágicas.

Teniendo en cuenta este contexto, las temáticas recurrentes que analizamos son las de los bombardeos y el hambre junto a sus consecuencias más evidentes: la muerte, las enfermedades, la aparición de los refugios, las largas colas para conseguir alimento. Y en un segundo plano, como temas también abarcados por las historias del álbum, las referencias al papel de la mujer, la mirada de los niños y otros más puntuales como la educación o el revanchismo presente en cada bando. Finalmente, así como Antonio Martín ha analizado en varios artículos lo que denomina una auténtica “guerra de papel” (2008; 2011), en referencia a cómo el cómic también participó en estos años en uno u otro bando como propaganda, la aparición de la cartelería callejera presente en murales, pasacalles o volantes también pareciera un capítulo más de esa batalla persuasiva. En ese sentido, observamos cómo las diversas viñetas daban cuenta de algunos de los mensajes que se querían transmitir, referidos a la relevancia de determinadas acciones, en algunos casos sobre el llamado a la resistencia, o en otros, a la evacuación de mujeres o niños.

Por último, es interesante cómo Giménez no cierra la historia de la Guerra civil en el último tomo, sino que avanza temporalmente hasta mostrarnos los primeros meses del régimen franquista. En ese sentido, elide también de las historias de este tomo final, las referencias históricas de la rendición, sino que lo muestra siguiendo el estilo de toda la serie, a través de las consecuencias prácticas y cotidianas de la población. Es decir, no aparece en ningún momento la entrada de las tropas ‘nacionales’ a Madrid, ni la rendición, ni siquiera una viñeta centrada en una escena bélica. Por el contrario, la

derrota está graficada por la presencia cada vez más notoria de grupos con banderas o escudos de Falange, con personajes que de a poco se van amoldando a los nuevos tiempos: la aparición de toda la simbología franquista y religiosa, los despidos, las humillaciones y los ‘paseos’. Como ejemplo de ese futuro que se avecina, Giménez cierra 36-39 *Malos tiempos* con el relato ‘Fisis’, que ya comentamos. En la escena final, las últimas viñetas dan cuenta de dos aspectos centrales: el discurso religioso que comienza a tomar preponderancia y las banderas franquistas que flamean sobre Madrid.

CONCLUSIONES

El estudio académico en torno a la historieta española sigue en auge. Un dato significativo de este crecimiento y consolidación –además de los congresos, las tesis y los monográficos dedicados íntegramente al medio- puede señalarse con la creación en el año 2017 de la *Plataforma académica sobre el cómic en español* (PACE), una red que aglutina a los investigadores de la historieta en este idioma. De acuerdo a los datos de los coordinadores de la página, en diciembre de 2020, la plataforma contaba con 270 investigadores de 114 universidades distribuidas en 26 países.¹⁷¹

Esta situación no es azarosa sino que avanza en consonancia con la madurez de la historieta, de su diversidad temática y su exploración gráfica. De hecho, analizar la producción de Carlos Giménez nos ha permitido estudiar la evolución de este medio en España, en consonancia con los grandes cambios a nivel internacional, pero sobre todo con las particularidades surgidas de los vaivenes políticos de su historia. Así, revisamos la infantilización y encasillamiento potenciado por la censura de posguerra, la creciente adultez del medio, la conciencia autoral, la primigenia ‘explosión’ del mercado, – siempre en el contexto de la Transición- su estancamiento y finalmente, su resurgimiento de la mano de la novela gráfica, fenómeno que no solo presenta un producto distinto, sino que establece reglas diferentes para los autores en su relación con el mercado.

Teniendo en cuenta este contexto, durante este trabajo nos abocamos al análisis de la historieta y su relación con la temática de la memoria de los hechos traumáticos de la Guerra civil y la posguerra. Teniendo como parámetro el diálogo de este medio con otras manifestaciones artísticas, -dentro de una multiplicidad de relaciones intermediales- nos focalizamos en el estudio de lo que denominamos la ‘historieta de la memoria’, que ubicamos dentro de un fenómeno memorialístico mayor del que ya han dado cuenta en estudios sobre la literatura o el cine. A pesar de la efervescencia y actualidad de los cómics encasillados dentro de este *boom*, que con gran asiduidad han ido apareciendo en estos años, postulamos desde un comienzo que los estudios

¹⁷¹ El dato también abarca a investigadores de centros o asociaciones y a los independientes. En términos porcentuales, alrededor del 80% de la lista la integran los estudios universitarios: –El tríptico de países en cabeza son hispanohablantes: España, Argentina y México entremezclados con otros no hispanos: Francia, Estados Unidos, Reino Unido e Italia. En el medio, se encuentran países hispanoamericanos con un interés creciente por el cómic tales como Chile, Colombia o Cuba, a los que se une la presencia notable de Brasil y Bélgica” (PACE, –Generalidades”).

académicos en torno a este tema en la mayoría de los casos no abarcaban a este medio, salvo los citados y prestigiosos análisis que señalamos en su momento.

Uno de ellos es el de Andreas Huyssen (2001) quien en uno de los capítulos de su libro toma como base de sus reflexiones sobre el Holocausto a la historieta *Maus* y pone de manifiesto una serie de apreciaciones sobre la transmisión y la representación de los hechos de un pasado traumático, teniendo presente una mirada abarcativa, que incluye entre otros al discurso de la historieta:

Lo que está en cuestión hoy en día es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos. Solo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria, en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. Nunca existe una única forma verdadera del recuerdo; es probable que la problemática de la representación se resuelva en la comparación de discursos diferentes antes que en el debate académico sobre la forma correcta de la (no-) representación (id: 122-123)

A lo largo del trabajo hemos ido observando cómo la historieta -y el caso puntual de Carlos Giménez- forma parte de los debates de esta ‘esfera pública de la memoria’ en España. Además, aparece en esta cita la preocupación por la transmisión generacional que como vimos, también es una constante en el mundo de la historieta. En ese sentido, el cómic español también forma parte de una serie de productos que sus autores han elegido para la transmisión de un recuerdo, de una biografía, de un hecho. En el 2007, Almudena Grandes daba cuenta en el poslogo de su novela *El corazón helado* de una “pequeña multitud” de personas de su generación que estaban centrados en contar la historia de la Guerra civil y la posguerra y si bien la autora se refería específicamente a historiadores y literatos, la frase podría completarse con cineastas, documentalistas o guionistas y dibujantes de historieta, que han utilizado sus producciones como un medio diferente para contar estas historias. Mención aparte merece la noción de *posmemoria*, ya que en estos casos se entrecruzan, la cuestión generacional, el rescate testimonial y un pacto de verosimilitud diferente, al tratarse de sucesos no ficcionales.

Lo cierto es que cada medio o expresión artística cuenta con componentes diferentes al momento de la representación de esas historias. Como vimos, el código de la

historieta crea un efecto de lectura distinto al tratarse de un dibujo, -generalmente asociado al terreno de la invención (García, 2018)- pero se presenta como un lenguaje de enorme potencialidad por el juego constante entre el efecto mimético y no mimético de sus ilustraciones, en las que pueden intercalarse los dibujos más realistas con las metáforas visuales más novedosas. En su estudio de *Paracuellos*, Cenarro (2020: 4) da cuenta de esta potencialidad de la historieta:

El cómic se ha convertido en una fuente idónea para explorar la subjetividad y la fragmentación de la memoria debido a algunas de las especificidades de su lenguaje. El dibujo, por su propia naturaleza, no parte de un proceso de captura de la realidad física – como sí ocurre en la fotografía– y, por lo tanto, no reproduce esa realidad, sino que la representa, dotándole de una subjetividad que es percibida por el lector en mayor o menor medida según el nivel de realismo o caricatura.

El cómic fue creciendo paulatinamente y esa evolución se hace evidente en la diversificación temática y en la exploración estética de autores que lentamente se animan a contar otras historias, más allá de las clásicas aventuras típicas del medio. En este contexto de novelas gráficas, adultas y comprometidas al que asistimos desde hace años se resignifica y potencia la obra de un autor como Carlos Giménez, pionero en la construcción de un tipo de historietas distintas para su tiempo, innovadoras y disruptivas, para un público adulto, con fuerte componente testimonial. Su trabajo lo convierte en antecedente insoslayable de la historieta que se centra en la memoria traumática de la Guerra civil y la posguerra y además, en eslabón entre dos períodos bien delimitados: los inmediatos a la muerte de Franco por un lado y el *boom* de la memoria que comienza a fines del siglo XX por otro. La combinación de los recuerdos de su propia vida personal, y el aporte de colegas y amigos, convierten a su obra en una muestra colectiva de una generación, como ya dijimos, en una ‘crónica visual’ de la Guerra civil y la posguerra.

Si leemos en orden cronológico las cuatro obras que analizamos en este trabajo podríamos decir que cada una forma parte de un pequeño rompecabezas que da cuenta desde los hechos de la Guerra civil –a partir de la mirada mayoritaria de la población civil de Madrid- hasta el desencanto que le genera al autor el proceso de la Transición luego de la muerte de Franco. De manera inversa, si respetamos el orden cronológico de aparición de cada trabajo y el contexto de su producción, la perspectiva es más

abarcativa. En *España una, grande y libre* damos cuenta de un joven Carlos Giménez formando parte de una ‘red de revistas’ de humor gráfico con viñetas con alto contenido de denuncia social. En esa misma sintonía los primeros tomos de *Paracuellos* y el de *Barrio* funcionan como contraparte de esa mirada incisiva que desde *El Papus* da cuenta de la actualidad de la convulsionada España de la Transición, ya que se basan en pequeños relatos cortos y biográficos que conservan la mirada desencantada del pasado. El resto de la producción –los nuevos tomos de *Paracuellos*, de *Barrio* y sobre todo, *36-39 Malos tiempos*- forman parte de un nuevo contexto, que desde fines del siglo XX tiene como centro los estudios sobre la memoria traumática.

Podría decirse que en esta etapa, Carlos Giménez se acopla a un fenómeno nuevo, de la mano de las generaciones más jóvenes dispuestas a centrar la mirada en el pasado, como ya dijimos, en múltiples manifestaciones artísticas. En esta nueva época, el autor se presenta más reflexivo y con una distancia mayor con el recuerdo, aspecto que subsana en las clásicas reuniones con sus amigos, germen de varias de las historias de estos álbumes.¹⁷² El regreso -o continuación- de estos álbumes de Giménez vuelven a posicionarlo como uno de los representantes más emblemáticos dentro del aporte que efectúa el cómic al debate sobre la memoria en España. En una entrevista realizada por el diario *El País*, el autor da cuenta de esta relación entre su pasado y el presente cuando cuenta que “un amigo me dice que inventé la memoria histórica solo que no sabía que se llamaba así” (Altares, 2021).

Centrándonos en su obra, -específicamente el corpus trabajado en este trabajo-, debemos destacar que el estilo compositivo de Giménez se basa en un recurrente juego de opuestos. Principalmente, con respecto a los temas, contraponiendo las historias mínimas y cotidianas de la ‘gente de a pie’ con la presencia omnipresente del contexto represivo: los relatos infantiles de los niños en los Hogares carcelarios de *Paracuellos*¹⁷³; las vivencias cotidianas de las personas, vecinos y amigos de un

¹⁷² Cenarro replica las palabras de Giménez que aparecen en uno de los prólogos de *Paracuellos*, donde explica cómo funcionan estas reuniones: “El procedimiento más habitual de recogida de datos, anécdotas e historias ha consistido en reunirnos en número de tres o cuatro alrededor de una grabadora, con unas cervezas y unas almendras (o unos cubatas), y charlando desenfadadamente, como lo hacen los amigos y las gentes que se conocen bien, ir contando cada uno, yo también, las historias que va recordando tal y como llegan a la mente” (2020: 20).

¹⁷³ En este caso, la oposición también está reforzada por un mundo infantil en oposición con el mundo de los adultos. Y si bien aparecen excepciones, la división es clara entre la inocencia frente a la crueldad, la inocencia frente a la violencia. Las excepciones están marcadas por aquellas situaciones o personajes que

adolescente Giménez dentro de la violenta posguerra en *Barrio* o las pequeñas historias de los madrileños frente a las consecuencias más violentas de la Guerra civil en 36-39 *Malos tiempos*. En ese sentido, es un recurso habitual la utilización de banderas, escudos, emblemas y símbolos de Falange o del franquismo como telón de fondo o por el contrario, como omnipresente primer plano en la viñeta que cierra o abre el relato.

En *España una, grande y libre* los opuestos igual aparecen, aunque de manera más explícita y directa, tratándose de viñetas más combativas que dialogan permanentemente con la información cotidiana de los convulsionados años posteriores a la muerte de Franco. Los grandes relatos oficiales ‘pacifistas’ que se reproducen por los medios de comunicación se contraponen asiduamente con el dibujo descarnado de la violencia cotidiana, la del apaleado, la del preso o la del que es fusilado en las calles. También la del ciudadano común frente a los atropellos, no solo de la violencia institucional, sino la del sistema capitalista más salvaje, representado por empresarios en directa connivencia con el gobierno que los protege. En esta obra puntual, -debido a que forma parte de un trabajo colectivo mayor que produce la revista satírica *El Pápus*- la contraposición es manifiesta entre la información periodística y la mirada de esa realidad en viñetas. Por eso, como hemos visto, en varios de los relatos aparecen recortes de diarios o fragmentos de entrevistas –generalmente aquellas que reproducen el relato de la versión oficial- que son confrontadas por la tira de Giménez e Ivá.

Ya vimos que *Paracuellos* y *Barrio* pueden analizarse como una continuidad. Ya sea teniendo en cuenta aspectos biográficos como de estilo –ya explicitamos la relación temática y gráfica entre el primer tomo de *Barrio* y los de *Paracuellos* escritos durante los años 70- las dos obras además pueden estudiarse teniendo en cuenta un aspecto opositivo: el del ‘adentro’ y el ‘afuera’. Es una confrontación clara dentro del mundo de los Hogares de Auxilio Social, vistos en *Paracuellos* como un sistema carcelario, pero se hace más evidente con el primer tomo de *Barrio*, ya que plantea en su comienzo un momento de extrema felicidad al salir de ese lugar, sumado al regreso al hogar y la primera comida en casa. Y si bien en un primer análisis funciona la contrapartida ‘adentro-afuera’ (el primero con *Paracuellos*, el segundo con *Barrio*), el final de este primer tomo (Cfr. Capítulo 4, análisis de ‘Bernardo’) deja un mensaje claro de que pareciera que no existe un ‘afuera’ y que simplemente la España de

rompen con esta situación maniquea: algunos adultos comprensivos o niños violentos, desde los clásicos ‘abusones’ hasta aquellos que aparecen como soplones o ‘cómplices’ de los adultos.

posguerra se presenta como continuidad del sistema represivo que Giménez ya vivió en los Hogares.

El lenguaje de la historieta es sumamente enriquecedor al momento de presentar esta serie de oposiciones que marcamos. El estilo de Giménez en cuanto a los aspectos gráficos en la composición de las viñetas utiliza sobre todo la contraposición entre letra y dibujo. Ese paralelismo es central en obras como *España una, grande y libre*, como vimos en el capítulo 2 –el ejemplo paradigmático es “Diccionario básico elemental” que analizamos- y en *Paracuellos*, cuando el autor denuncia los aspectos más violentos que sufren los niños, oponiendo los primeros planos de sus cuerpos golpeados con las letras de los himnos franquistas que describen un mundo diametralmente distinto. Este recurso también se manifiesta en los dos estilos de dibujo antropomórfico que aparecen en sus trabajos: por un lado uno más ‘realista’ o ‘naturalista’ de acuerdo a la clasificación de Varillas (2009) y por otro, uno más hiperbolizado. Si bien no podría aplicarse a todos los relatos de Giménez, es cierto que prevalece de manera general en su obra una utilización de uno u otro estilo de dibujo de acuerdo al tipo de personaje que se esté representando. Así, prevalece la ridiculización con un dibujo más hiperbólico de aquellas personas presentadas con aspectos negativos –un capitalista salvaje, un guardia civil- y un uso más ‘realista’ del dibujo para las personas comunes, ancianos o campesinos, por citar algunos ejemplos.¹⁷⁴ Ese manejo, estético o temático al utilizar un estilo basado en la oposición, genera un efecto que en algunos casos podría traducirse como maniqueo o ‘panfletario’, como ha marcado Martín (2001). La presentación de buenos y malos, explotados y explotadores, represores y reprimidos es parte de las distinciones básicas en la composición de las historias.

En la evaluación integral de los álbumes de Carlos Giménez que hemos utilizado en este trabajo sobresalen una serie de temas transversales que podrían pensarse como

¹⁷⁴ La distinción no es tan clara para trabajos como *36-39 Malos tiempos*, que no demuestra un uso diferenciado de diferentes estilos y es más evidente en la segunda parte de *Barrio* por ejemplo, que si bien mantiene un tono ligeramente hiperbolizado en los trazos, cambia el registro al representar situaciones sociales más delicadas, como cuando aparecen cuerpos muertos en las calles o madres buscando a sus hijos fusilados (Cfr. Capítulo 4, análisis del relato “Aquello”). Y es fácilmente verificable en *España una, grande y libre* con la aparición de personajes que remiten a estereotipos (Carrillo Delgado, 2014), como una forma de generar complicidad con el público. Mención aparte merece el dibujo icónico de los niños de *Paracuellos* –podría decirse los niños en general, más allá de álbum en que aparezcan y del estilo que se use- ya que Giménez inmortalizó una imagen de ellos que se ha vuelto un emblema: caricaturizados, flacuchos de piernas flacas, mirada triste, ojos desorbitados, orejas descubiertas y pelos revueltos o parados.

aspectos que dan unidad a su obra. Sobre todo, prevalece un tema que aglutina al resto o del que derivan los demás: la violencia, que se muestra institucional, cotidiana, omnipresente. Es explícita y constante, ya sea durante la Guerra civil –en *36-39 Malos tiempos*– con la presencia constante de bombardeos, pero también, como una continuación, en la vida carcelaria de los Hogares de Auxilio Social –en *Paracuellos*–, en las calles de la adolescencia luego de su regreso en *Barrio* o en los tiempos convulsionados de la Transición tras la muerte de Franco, como demuestra *España una, grande y libre*. Giménez hace palpable la violencia en gestos explícitos –de lo más simple a lo más complejo: golpes, bofetadas, palizas, fusilamientos, bombas incendiarias– pero también en aspectos cotidianos, en las charlas y hasta en los juegos de los niños. Asociados a esta idea aparecen la muerte, las enfermedades y sobre todo, el hambre como otro gran tema transversal. La carencia es la regla que rige la trilogía *36-39 Malos tiempos, Paracuellos y Barrio*.¹⁷⁵ De manera inversa, los pocos momentos de felicidad de los personajes –sea Timoteo en la Madrid asediada, Carlines en los Hogares de Auxilio Social o en su casa del barrio de Embajadores– suceden frente a un plato de comida al que acceden de manera excepcional, en ocasiones particulares.

Finalmente, otra constante que une las obras que analizamos en este trabajo tiene que ver con una particular mirada de desencanto que transmite Giménez. En *España una, grande y libre* su punto de vista del proceso democrático de la Transición es sumamente negativo. A diferencia del resto del corpus que abordamos, en este caso las viñetas poseen el aura de la inmediatez de los hechos que denuncia al tratarse de historias que aparecen en la revista *El Pápus*. Y esa mirada es crítica, corrosiva, desilusionada con un presente que no terminaba de cerrar con su pasado (Cfr. –Capítulo 2”, análisis de –Pasado imperfecto del indicativo”). Pero esa percepción del presente por un joven Giménez en la década de los 70, va a continuar en sus ejercicios de memoria, contando su infancia y adolescencia con la misma mirada desencantada. Los episodios de *Paracuellos* y de *Barrio* contienen al mismo tiempo los condimentos de un testimonio o una denuncia encubierta pero dentro de un pasado que no puede alterarse. En estos relatos subyace la impotencia derivada de esa realidad tajante que le sirve de contexto: el asedio y caída de Madrid en *36-39 Malos tiempos*, la dura vida dentro de

¹⁷⁵ Como hemos revisado, el caso de *España una, grande y libre* si bien se hace eco de varias denuncias sociales, está centrado de manera más directa a atacar y denunciar aspectos políticos del proceso democrático que comienza con la muerte del dictador.

los Hogares de Auxilio Social o la cotidianeidad represiva de la España franquista. Las historias que cuenta Giménez no buscan ser atenuadas por algún recurso que logre el cierre de ‘final feliz’; por el contrario, el desencanto surge como efecto del relato de un episodio que no puede ser remediado ni suprimido.

Todorov (2000: 31) sostiene que existen dos maneras de leer un acontecimiento recuperado del pasado: de forma literal o como uso ejemplar. El primero es aquel recuerdo que no conduce más allá de sí mismo, el segundo es el que se usa como muestra de la que puede extraerse una lección. Ese uso, sostiene el autor, permite usar el pasado con vistas al presente:

Todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir y con qué fin? (id: 33).

La rememoración de Giménez de un pasado tan desencantado persigue este efecto ejemplar y de algún modo contesta esos interrogantes. El propio autor lo reconoce cuando reafirma la importancia de conservar registro del pasado, aunque a medida que pasan los años el sentimiento vaya cambiando:

Los que lo hemos contado ha habido un momento en que se nos ha acabado el rencor porque empiezas a ver las cosas como algo que forma parte del pasado. Pero es bueno no olvidarlo, que quede escrito, que esos álbumes míos se hayan publicado y estén impresos y queden ahí. Para los que no lo han vivido. Sería una pena que se olvidase: la memoria histórica, que es una expresión que me gusta, está muy bien (Altares, 2021).

La intención de Giménez va de la mano de una idea extendida de autores y críticos que remarcan en prólogos, trabajos académicos o entrevistas, la necesidad de la transmisión de estos hechos a las nuevas generaciones. Conscientes en primer término de que la historieta se presenta como una herramienta de gran potencial didáctico para el ámbito educativo, las producciones se han encargado de anexar dossiers explicativos con sugerencias para su abordaje. Uno de los trabajos más acabados en torno al tema es el libro publicado en 2019, *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través*

del cómic coordinado por David Fernández de Arriba.¹⁷⁶ La propuesta abarca el análisis de trece historietas, abarcando el periodo histórico 1931-1982. Estas guías didácticas comprenden fichas, cuestionarios, actividades complementarias con material adicional, pensado para el docente y los alumnos.¹⁷⁷ Más allá de la evidente utilidad pedagógica, teniendo en cuenta que el cómic posee una riqueza estética atrapante y las características de su código son rápidamente asimiladas por un potencial alumno, pareciera que no es esa la principal causa por la cual un guionista o dibujante decide utilizar una historia para presentarla como historieta. En todo caso, ayudado por la promoción de la novela gráfica y a tono con el ‘boom’ de la memoria histórica, quedan en foco una multiplicidad de trabajos que se acercan a la Guerra civil y el franquismo y que se presentan sumamente dúctiles como material de trabajo en el aula. Inclusive dimos cuenta en este trabajo de cómics que se encargan de abordar grandes episodios como el bombardeo de Guernica, la muerte de García Lorca o el asedio de Madrid, por citar algunos ejemplos. Además de la trasposición a viñetas de libros de historia como hace José Pablo García con los clásicos de Preston, *La muerte de Guernica* (2017) y *La Guerra civil española* (2018).¹⁷⁸ Igualmente, la intención didáctica es una consecuencia del fenómeno, no su origen. Es más, la consolidación de la historieta es la que permite pensar en esta utilidad pedagógica en un contexto más actual, pero como vimos, en su origen prevalecieron otros intereses.

Más evidente es este panorama al pensar en el trabajo de Giménez, pionero en la utilización del cómic con temática adulta, abordando el recuerdo traumático de la posguerra. La idea de una utilización didáctica de *Paracuellos* o *Barrio* es una realidad que puede ver viable Giménez en una entrevista en pleno siglo XXI pero que no formaba parte de sus expectativas durante los años 70, cuando comienza a publicar estas historias. En la introducción de este trabajo nos preguntábamos por el aporte que hace la

¹⁷⁶ La edición original fue publicada en catalán en el año 2018. Fernández de Arriba es, además de uno de los críticos más prolíficos en la divulgación de los estudios sobre el medio, creador del sitio de internet *Historia y cómic* en 2014. Muchos de sus aportes están centrados en la divulgación del cómic como herramienta pedagógica en el aula de clase. La página es: www.historiaycomic.com

¹⁷⁷ Los trabajos seleccionados incluyen varios de los citados en este trabajo como *El arte de volar* y *El ala rota* de Altarriba-Kim; *Doctor Uriel*, de Sento o *Los surcos del azar*, de Paco Roca. De Carlos Giménez se analizan *Paracuellos* y *España una, grande y libre*. El sitio especializado *Todo sobre cómic* ofrece una reseña detallada de la publicación y del resto del corpus elegido: <https://todosobrecomic.wordpress.com>

¹⁷⁸ La tarea de García no solo se reduce al ámbito histórico, ya que además de estas obras, publicó en versión cómic, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *El 2 de mayo*, novela que forma parte de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós.

historieta española al debate en torno a la memoria de los sucesos traumáticos de su pasado y a lo largo del análisis hemos ido demostrando la evolución de este medio como forma de comunicación válida al momento de pensar en una ‘esfera pública de la memoria’, tal como la definió Huyssen. Fruto de una serie de características que desglosamos –la conciencia autoral, la novela gráfica como fenómeno editorial, el aporte académico, la interdisciplinariedad de los estudios, la intermedialidad, el antecedente de *Maus*, la renovación generacional- la historieta agrega al debate un lenguaje distinto con un efecto de recepción particular. En este contexto, Giménez aparece como un ícono de la historieta española e internacional, pionero en la utilización de este medio como forma de testimonio y eslabón con los nuevos discursos generacionales.

Bibliografía

Bibliografía teórico-crítica

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza.
- ALARY, Viviane (2018). “La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos”, en: *Revista Caracol, número 15*, Universidade Sao Paulo, pp. 26-50.
- (2016). “La Guerra Civil Española vista desde la historieta”, en: *Diablotexto digital 1. Historieta y sociedad*, Universidad de Valencia, pp. 6-28.
- (2011). “La historieta española en Europa y en el mundo”, en: Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II.
- ALTARES, Guillermo (2021). “Carlos Giménez, memoria, viñetas y libertad”, en: *Diario El País*, 6/02/21, en: <https://elpais.com/eps/2021-02-06/carlos-gimenez-memoria-vinetas-y-libertad.html>
- ALTARRIBA, Antonio (2018). “Cincuenta años críticos”, en: Gracia Lana, Julio y Asión Suñer, Ana (Coord.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 17-24.
- (2011). “Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta”, en Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, pp. 9-14.
- ANTICH, Xavier (2012). “Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la Guerra Civil Española”, En: Loureiro Cornelsen, Elcio; Amorim Vieira, Elisa María; Seligmann-Silva, Márcio (Org.). *Imagem e memoria*, Belo Horizonte: Rona Editora, pp. 191-227.
- ARÓSTEGUI, Julio (2006). “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil”, en: Arostegui, Julio y Godicheau, Francois (eds.). *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid: Marcial Pons, pp. 57-92.
- ARTUNDO, Patricia (2010). “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, en: *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. *El hispanismo ante el bicentenario*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf
- ASIÓN SUÑER, Ana (2018). “Historia de amor y masacre (1979): una crónica de la otra España posfranquista”, en: Gracia Lana, Julio Andrés y Ana Asión Suñer (coord.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 381-386.
- AUSENTE, Daniel (2018). “El paso de la frontera. Del encargo de agencia a la conciencia autoral”, en: Vilches, Gerardo (Coord.). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona: Diminuta Editorial, pp.17-42.
- BARBIERI, Daniele (1991). *Los lenguajes del cómic*, Barcelona: Paidós.
- BARRERO, Manuel (Coord.) (2012) “De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta”, en *Tebeosfera* 2º, época 10, Barcelona: Tebeosfera, en: www.tebeosfera.com
- (2005). *Tebeosfera*, Bilbao: Astiberri.

- BARTUAL, Roberto (2013). *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. Ediciones Factor Crítico.
- BEEVOR, Antony (2005). *La Guerra Civil española*, Barcelona: Crítica.
- BOBILLO DE LA PEÑA, Francisco Javier (2013). "La sonrisa como forma de rebeldía", en: *La Transición en tinta china*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 13-22.
- BÓRQUEZ, Néstor (2015). "La épica del exiliado en viñetas: el cómic y los matices de la historia. Entrevista con Paco Roca". *Olivar*, 15(22).
<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a12>
- (2014). "Historias y viñetas: una versión del pasado traumático", en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n° 21, La Plata: Dunken (en prensa).
- (2012). "El lector de Julio Verne: el maquis entre el cine y la literatura", en *Actas V Congreso Argentino de Letras "Transformaciones culturales"*, Buenos Aires.
- (2011a). "Memoria, infancia y Guerra Civil: el mundo narrativo de Ana María Matute", en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n° 16, 2011, La Plata: Dunken, pp. 159-177.
- (2011b). "Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute", en *Actas II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, octubre.
- (2009). "Frece Rosas Rojas: memoria, ficción y pactos de verosimilitud", en Amícola, José (Dir.). *Estados de la cuestión. Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literarias*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2009. Edición digital en internet. ISSN 1851-7811.
- (2008a). "Documental y literatura: en torno a *Soldados de Salamina*", en Raquel Macciuci (dir.) *Los siglos XX y XXI Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Publicación on line. Portal de Memoria Académica de la FAHCE de la UNLP. ISBN 978-950-34-0526-0.
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.363/ev.363.pdf
- (2008b). "El Laberinto del fauno: el mundo de las hadas en los tiempos de la guerra", en *Espacios. Estudios literarios y del lenguaje*, volumen 4, n° 3-4, pp. 79-88. Río Gallegos: Editorial Dunken.
- BÓRQUEZ, Néstor y Juan ENNIS (2010a). "El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine documental en España". En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (eds.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, pp. 261-280.
- (2010b). "El escritor, la historia y la imagen: en torno a *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas". *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* (Universidade Federal de Minas Gerais), vol. 20 n°2, pp. 37-55.
- (2010c). "Montaje, memoria, intermedialidades. Estados de la cuestión y perspectivas literarias.", en Bergero, Iris (ed.). *Comunicación y transformaciones culturales*, Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral, pp. 53-70.
- BUSQUETS, Antonio (2003). *Flash-Back, volumen 2, número 2: Homenaje a Carlos Giménez*, Valencia: Ediciones Flash-Back.
- CADENA, Josep (2013). "La tinta catalana de la Transición", en *La Transición en tinta china*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 23-28.

- CANDAU, Joël (2006). *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- CARRILLO DELGADO, Armiche (2014). –La historieta como transmisora de ideología: *España una, grande y libre* (Giménez)”, en: *Revistas Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII. Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, número 24. Disponible: <https://doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14509>
- CENARRO, Ángela y Elena MASARAH (2020), –Historias y memorias de la posguerra. *Paracuellos y el recuerdo del Auxilio Social*”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, número 24, en: <https://doi.org/10.4000/ccec.9262>
- CENARRO, Ángela (2009). *Los niños del Auxilio Social*, Madrid: Espasa.
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid: Iberoamericana.
- CRIPPA, Francesca (2018). –Significados de la representación histórica en algunas novelas gráficas contemporáneas”, en: *Revista Caracol*, número 15, Universidade Sao Paulo, pp. 52-76.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1998). –Memoria e historia. Un estado de la cuestión”, *Revista Ayer*, número 32, en: https://www.revistaayer.com/sites/default/files/articulos/32-11-ayer32_MemoriaeHistoria_Cuesta.pdf
- DE BOIS, Pierre-Alain (2019). –*España una, España grande, España libre* de Carlos Giménez: el cómic como instrumento de lucha sociopolítico”, en: *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, número 1 (2019). *El cómic español en la encrucijada: del tardofranquismo al desencanto*. Disponible: https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.201914321
- DE SANTIS, Pablo (1998) *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós.
- (1992). *Historieta y política en los 80*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- DELGADO, Verónica (2014). –Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”, en: Delgado Veronica, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (Coords.). *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>
- DIARIO LA VANGUARDIA, –Preston: Las ‘mentiras’ de Carrillo sobre Paracuellos son ‘infantiles’”, (11/04/2011). Disponible: <https://www.lavanguardia.com/libros/20110411/54139692991/preston-las-mentiras-de-carrillo-sobre-paracuellos-son-infantiles.html>
- DOMÍNGUEZ, Juan Manuel (2014). –Joe Sacco en Buenos Aires” (Entrevista), *Revista Los InRockuptibles*, Año 17, Número 195. Setiembre 2014, pp. 32-38.
- DOPICO, Pablo (2011). –Espantos de papel. La historieta underground española”, en: Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII, Extra II
- EISNER, Will (2002 [1990]). *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Editorial Norma.
- ENNIS, Juan (2010). –El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez”, En: Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: Ediciones del Lado de acá, pp. 153-174.
- ERLL, Astrid (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá, Universidad de Los Andes: Ediciones Uniandes.

- FABER, Sebastiaan (2014). –Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Volumen 2: *Últimas noticias del realismo en España*, en: <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.1.663>
- FAVARO, Alice (2017). –Intermedialidad entre texto e historieta. Análisis de un cuento de Antonio Di Benedetto”, en: *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, Vol. 9, num. 2, pp. 264-273.
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (Coord.) (2019). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*, Valencia: Desfiladero Ediciones.
- (2015). –La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*”, *CuCo. Cuadernos de cómic*, n.º 4, págs. 7-33.
- GAGO, Sebastián (2018). –Una mirada comparativa sobre la edición y circulación de historietas en España y Argentina en el siglo XXI”, en: *Revista Caracol*, número 15, Universidade Sao Paulo, pp. 260-284.
- GARCÍA, Santiago (2011). –En el umbral. El cómic español contemporáneo”, en: Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII, Extra II.
- (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA-CERRADA, Juan y José María GARCÍA-SOMBRÍA (2013). –La Transición en viñetas”, en: *La Transición en tinta china*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 29-34.
- GASCA, Luis y Roman GUBERN (2011[1994]). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GASCA, Luis y Asier MENSURO (2014). *La pintura en el cómic*, Madrid: Cátedra.
- GIBSON, Ian (2005). *Paracuellos: cómo fue*, Barcelona: Temas de hoy.
- GIMÉNEZ, María Julia (2012). –El arte de volar: memorias españolas en cuadros”, Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado, disponible en: <http://www.vinetasserias.com.ar/actas2012.html>
- GÓMEZ, Dani y Josep ROM (2013). –La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic”, *Tebeosfera 2º*, época 10, Barcelona: Tebeosfera, en: www.tebeosfera.com
- GÓMEZ SALAMANCA, Daniel (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. [Tesis doctoral inédita], Barcelona: Universitat Ramon Llull, disponible en: https://www.academia.edu/6297933/Daniel_G%C3%B3mez_Salamanca_Tebeo_o_c%C3%B3mic_y_novela_gr%C3%A1fica_la_influencia_de_la_novela_gr%C3%A1fica_en_la_industria_del_c%C3%B3mic_en_Espa%C3%B1a
- GONZÁLEZ CELA, Jaime (2013). –No, por favor, usted basta con que aplauda. Notas acerca de la visión olvidada de los humoristas gráficos de la Transición”, en: *La Transición en tinta china*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 35-40.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Rayco y Marcello SERRA (2018), «Las funciones documentales en el cómic», en Gracia Lana, Julio Andrés y Ana Asión Suñer (coord.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 113-125.
- GUIRAL, Antoni (2011). –1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido”, en: Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia,*

- sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2008). “Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares”, en R. Macciuci (ed.) *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 127-142.
- HARRIS, Sarah (2015). “Trauma y tebeo. Representación del pasado violento en la novela gráfica española”, en: *Pensar con la historia desde el siglo XXI: XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Complutense de Madrid, pp. 6101-6121.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (2013). “1976: Memoria de los tiempos futuros”, en Giménez, Carlos, *España una, grande y libre*, Barcelona: Random House, pp. 5-10.
- HUYSEN, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- IRANZO CABRERA, María (2014). “La revista satírica *El Papus* (1973-1987). Contrapoder comunicativo en la Transición política española. El tratamiento informativo crítico y popular de la Transición española”, Tesis doctoral, Universitat de Valencia. Disponible: <http://hdl.handle.net/10550/39651>
- KALISKY, Aurelia (2013), “La creación testimonial, entre arte y testimonio”. En: *Revista de Estudios sobre genocidio. Año 6, volumen 9*, pp. 11-31. En: <http://revistagenocidio.com.ar/wp-content/uploads/2016/05/La-creaci%C3%B3n-testimonial.pdf>
- LASSALLE, José María (2013). “Presentación”, en: *La Transición en tinta china*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 7-8.
- LIKANEN, Elina (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*. Universidad de Helsinki, en: <https://www.researchgate.net/publication/328784230>
- (2006). “Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia: cuatro casos”, Disponible en: https://www.academia.edu/2980006/Novelar_para_recordar_la_posmemoria_de_la_Guerra_Civil_y_el_franquismo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_de_la_democracia.Cuatro_Casos
- LITTAU, Karin (2008). “Introducción: anatomía de la lectura”. En *Teorías de la lectura. Libros, cuerpo y bibliomanía*, Buenos Aires: Manantial, pp. 17-33.
- LOMBILLA (2009). “El rapto de Ganimedes. Viñetas de memoria”, en: *Tebeosfera*, segunda época, 3. Disponible: https://www.tebeosfera.com/documentos/el_rapto_de_ganimedes_vinetas_de_memoria.html
- LOUIS, Annick (2014). “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en: *Revistas culturales 2.0*, Universitat Tübingen. Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>
- MACCIUCI, Raquel (2020). “Introducción”, en: Vicent, Manuel, *Contra Paraíso*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, pp. 11-221.
- (2019). “El concepto de desaparecido en España y Argentina. Nuevas consideraciones”, en: Buschmann, Albrecht y Luz Souto (Eds.). *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*. Berlín: LIT Ibéricas, pp. 89-104.

- (2015). “Técnica, soporte, ámbitos de sociabilidad y mecanismos de legitimación: Sobre construcción de espacios de literatura en la prensa periódica”, en: Macciuci, Raquel y Susanne Schlünder (Eds.). *Literatura y técnica: derivas ficcionales y materiales: Libros, escritores, textos, frente a la máquina y la ciencia*. La Plata, Osnabrück: Ediciones del lado de acá; Universidad de Osnabrück.
Disponible: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.3444/pm.3444.pdf>
- (2010a). “Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes”. En: R. Macciuci (Editora). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales ARBOR*, número monográfico Volumen CLXXXV Anexo 2 julio-diciembre 2009, Madrid (CSIC- España), pp. 7-39.
- (2010b). “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en: Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: Ediciones del Lado de acá, pp. 17-49.
- (2009). “Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes”. En: R. Macciuci (Editora). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales ARBOR*, número monográfico Volumen CLXXXV Anexo 2 julio-diciembre 2009, Madrid (CSIC- España), pp. 7-39.
- MANGUEL, Alberto (2001). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARSÉ, Juan (2007). “Paracuellos. Aventuras y testimonio”, en Giménez, Carlos, *Todo Paracuellos*, Barcelona: Glénat, pp. 5-14.
- MARTÍN, Antonio (2014). “Apuntes alrededor de la historieta política en la Transición, 1973-1978”, en Becerra Romero, Daniel (ed.), *Revista Espacio, tiempo y forma, número 26: Historia y cómic*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), pp. 257-295.
Disponible: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/14518/12979>
- (2009a). “El tiempo de los asesinos”, en: Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*, Libro 4, Barcelona: Glénat
- (2009b). “Prólogo”, en: Altarriba, Antonio; Kim. *El arte de volar*, Alicante: Edicions de ponent.
- (2008a). “Sin pan, sin pan. Los estragos del hambre en 36-39 Malos tiempos”, en: Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*, Libro 2, Barcelona: Glénat
- (2008b). “Arde Madrid”, en: Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*, Libro 3, Barcelona: Glénat
- (2007). “Malos tiempos. Los desastres de la guerra”, en: Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*, Libro 1, Barcelona: Glénat
- (2005). “La industria editorial del cómic en España”, en: Barrero, Manuel (Coord.). *Tebeosfera*, Bilbao: Astiberri.
- (2001). “Barrio. Una historieta autobiográfica”, en: Giménez, Carlos. *Barrio 1*. Barcelona: Glénat.
- (2000). “La obra Nacional de Auxilio Social”, en: Giménez, Carlos, *Paracuellos 1*, Barcelona: Glénat.
- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel (2013). “Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural. Dulce Chacón, *La voz dormida*”, En: Cruz Suárez, Juan Carlos; González Martín, Diana (eds.). *La memoria novelada II. Ficcionalización*,

- documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Neuchâtel: Peter Lang, pp. 123-138.
- MATLY, Michel (2018). *El cómic sobre la Guerra Civil*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2014). "El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia, 1976-1992", *Tebeosfera*, segunda época, 12, en: https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html
- MC CLOUD, Scott (1995 [1993]). *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*, Barcelona: Ediciones B.
- MEMBA, Javier (2014). "Justicia para Amor Nuño", *El Mundo* (14/11/2014). Disponible: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/11/14/5464d6a0268e3e2c708b4570.html>
- MIGOYA, Hernán (2008). "Palabras mayores", en: Giménez, Carlos, 36-39 *Malos tiempos*, Libro 2, Barcelona: Glénat.
- MIGUELOA, Marika (2018). "Las autoras españolas en el boom del cómic adulto. La mordaza patriarcal y el silencio roto", en: Vilches, Gerardo (Coord.). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona: Diminuta Editorial, pp. 203-228.
- MOGIN-MARTÍN, Roselyne (2006) "De la historieta al cómic para adultos: La transición artística de Carlos Giménez". Alp: Cuadernos Angers - La Plata, 6 (6), pp. 35-46. Disponible: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7187/pr.7187.pdf
- MOREJÓN, Jacobo (2018), «Tratamiento de la historia del tebeo», en Gracia Lana, Julio Andrés y Ana Asión Suñer (coord.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 133-138.
- MUÑOZ, David y Antonio TRASHORRAS (1998). "Carlos Giménez" (Entrevista), en: *U-El hijo de Ulrich*, número 9, pp. 21-63.
- MUSCI, Mónica (2016). "Escenas de lectura y escritura en relatos de la posguerra y el franquismo". En: Gerhardt, Federico (dir.). *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro, Volumen V*. La Plata: IdIHCS-CTCL. CONICET/UNLP.
- NONNENMACHER, Hartmut (2006). "La memoria del franquismo en el cómic español", En: Winter, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- NEUSCHAFER, Hans (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Anthropos.
- PÉREZ GARCÍA, Pepo (2018a). "¿Solo para adultos? Del boom al crack. La ficción de género en las revistas españolas de cómic de los ochenta", en: Vilches, Gerardo (Coord.). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona: Diminuta Editorial, pp. 57-92.
- (2018b). "Viñetas para la exhibición de atrocidades. Memorias del horror", en: Gracia Lana, Julio y Asión Suñer, Ana (Coord.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 41-56.

- (2016). “La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil Española”, Congreso Internacional *Guerre Civile espagnole et bande dessinée*, Angoulême, Francia, 16-18/11/2016.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- PÉREZ, Soledad (2016). “Muchas formas de contar una historia: la intermedialidad y la literatura para niños y jóvenes”, en: *VII Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s*, Universidad Nacional de La Plata. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7520/ev.7520.pdf
- PERIS BLANES, Jaume (2014). “Literatura y testimonio: un debate”, *Revista Puentes de crítica Literaria y Cultural*, Número 1, Gijón: Ediciones Trea, pp. 10-17
- PINTOR IRANZO, I (2017). *Figuras del cómic: forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- POLLAK, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata: Ediciones al margen.
- PONS, Álvaro (2011). “La industria del cómic en España: radiografía de un ¿mito o realidad?”, en: Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII, Extra II
- (2010). “El arte de volar es una obra maestra”, *Diario El País*, 16/11/2010. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862010_850215.html
- (2007). “Barrio, un eslabón en la cadena de la historia”, en: Giménez Carlos, *Barrio 4*, Barcelona: Glénat, pp. 3-4.
- PORCEL, Pedro (2011). “La historieta española de 1951 a 1970”, en Altarriba, Antonio (coord.). *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII, Extra II
- PRIETO, Julio (2017). “Preámbulo. El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”, en: Pasavento. *Revista de Estudios Hispánicos. Volumen V, número 1*, Universidad de Alcalá, pp. 7-18.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia y José Carlos RUEDA (2017) (eds.). “Introducción. Pasados, presentes y generaciones”, en: *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, Granada: Editorial Comares, pp. VII-XXII.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2014). “De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas”, En: *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n° 21, La Plata: Dunkin, pp. 47-75.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2010). “Prefacio: la novela gráfica y el arte adulto”, en García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- REGGIANI, Federico (2014). “La grilla y la cárcel. Las tradiciones de la puesta en página en historieta y el Paracuellos de Carlos Giménez”, en: Bórquez, Néstor (ed.) *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermedial. Volumen 3*. En: Federico Gerhardt (dir.) *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro*, 6 vols. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

- (2012). –Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo”, En: Peppino Barale, Ana María (Coord.) (2012). *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 105-119.
- (2011). –*Understanding comics: la seducción de la forma*”, en: *Teorías sobre la historieta*, Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 99-111.
- REVERT, Jordi (2016). –Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital”, En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº11. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, pp. 145-163.
<http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2011.9>
- REVERTE, Jorge (2016). –Carpetazo. Extrema izquierda y franquistas critican el libro más riguroso sobre la matanza de Paracuellos”, *Diario El País* (1/07/2016). Disponible:
https://elpais.com/elpais/2016/06/17/opinion/1466174288_736675.html
- (2012). –El lado oscuro de Santiago Carrillo”, *Diario ABC* (19/09/2012). Disponible: https://www.abc.es/espana/abci-carrillo-lado-oscuro-201209190000_noticia.html
- RISSO, Eduardo (2015). *Composición y narrativa de historieta*, Buenos Aires: Editorial Dicese.
- RIVALÁN GUÉGO, Christine (2005). –Confieso que he leído: autorretrato del escritor/lector”, En: Jean-Michel Desvois (Coord.) *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-Francois Botrel*. Bordeaux: Presses Univ. De Bordeaux, pp. 137-150
- RODRÍGUES MARTÍN, Iván (2018a). «La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista con Paco Roca», en: *Revista Caracol, número 15*, Universidade Sao Paulo, pp. 416-425.
- (2018b). –Con la novela gráfica los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario: entrevista a Santiago García”, en: *Revista Caracol, número 15*, Universidade Sao Paulo, pp. 426-449.
- (2018c). –Este mestizaje que hay entre literatura y narración gráfica: entrevista a Sento Llobel y a Elena Uriel”, en: *Revista Caracol, número 15*, Universidade Sao Paulo, pp. 450-467.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2017). –Memorias proyectadas, tránsitos simbólicos y cómic contemporáneo”, en: Quílez Esteve, Laia y José Carlos Rueda (2017) (eds.). *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, Granada: Editorial Comares, pp. 177-194.
- RUIZ, Julius (2015). *Paracuellos. Una verdad incómoda*. Madrid: Espasa.
- SALGADO, Francesc (2019). –Decepción, desencanto y disidencia. La oposición social y política en la prensa satírica durante la Transición. *El Papus y El Jueves* (1977-1978)”, en: *Historia Actual Online*. 1, 48, pp. 129–141. Disponible: <https://doi.org/10.36132/hao.v1i48.1764>
- SÁNCHEZ BLANCO, Laura y José Luis HERNÁNDEZ HUERTA (2009). –La educación política de los Hogares de Auxilio Social en el franquismo”, en: *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días*, XV Coloquio de Historia de la Educación, Pamplona-

- Iruña, 29, 30 de junio y 1 de julio de 2009. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1911464>
- SÁNCHEZ, Mariela (2018). *Mala herencia la que nos ha tocado. Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- SARLO, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*. América-Cahiers du CRICCAL nº 9/10, pp. 9-16.
- SERRANO, José (2003). “Carlos Giménez”, *Guía del cómic*, en: <http://www.guiadelcomic.es/g/carlos-gimenez.htm>
- SOUTO, Luz Celestina (2015). *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual*. (Tesis doctoral), Valencia, Universitat de Valencia.
- SUÁREZ, Gonzalo (2011). “Prologo. Sin piedad”, en: Giménez Carlos, *Todo Barrio*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 1-6.
- SUÁREZ VEGA, Carla (2018). “Memoria histórica en viñetas: representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares”, en: *Revista Caracol, número 15*, Universidade Sao Paulo, pp. 286-306.
- TODOROV, Tzvetan (2002). *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona: Ediciones Península.
- (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- TOMÁS, Facundo (2006). “Guerra Civil Española y carteles de propaganda: el arte y las masas”, en: Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (eds.), *Olivar número 8: Memoria de la Guerra Civil*, Universidad Nacional de La Plata, pp. 63-85.
- TOUTON, Isabelle (2014). “Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix de Castro”, en *Revista Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, número 1, págs. 77-99. [En línea: http://www.pasavento.com/pdf/n3_touton_5.pdf]
- TRABADO CABADO, José Manuel (2019). “Del quiosco al museo o cómo nace la conciencia de autor”, en: Trabado Cabado, José Manuel (ed.). *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*, Colección Grafikalismos número 5, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 9-19.
- VARILLAS, Rubén (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
- VÁZQUEZ, Laura (2012). *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra.
- VEZZETTI, Hugo (2008). “El testimonio en la formación de la memoria social”, En: Vallina, Cecilia (ed.). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- VIDAL, César (2005). *Paracuellos-Katyn: un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*. Madrid: Libros Libres.
- VILCHES, Gerardo (2019). “El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud”, en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*. Segunda época, número 1, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 203-217.

- (2018). -El camino al cómic adulto en España. Una breve introducción” en: Vilches, Gerardo (Coord.). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona: Diminuta Editorial, pp. 7-16.
- (2017a). -Historia de dos industrias: un debate en torno a la historieta argentina y española”. Conversación con Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes, en: *Revista CuCo. Cuadernos de cómic, número 8*, pp. 1-28.
http://cuadernosdecomic.com/docs/revista8/Historia_de_dos_industrias_un_debate_en_torno_a_la_historieta_argentina.pdf
- (2017b). -Historia de dos industrias: un debate en torno a la historieta argentina y española”. Conversación con Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes (segunda parte), en: *Revista CuCo. Cuadernos de cómic, número 9*, pp. 1-31.
http://cuadernosdecomic.com/docs/revista9/05_Debate.pdf
- WOLF, Werner (2011). -(Inter)medialidad y el estudio de la literatura”, en: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

Historietas

- ALTARRIBA, Antonio y KEKO (2017). *El perdón y la furia*, Barcelona: Norma Editorial.
- (2014). *Yo, asesino*. Barcelona: Norma Editorial.
- ALTARRIBA, Antonio y KIM (2016). *El ala rota*, Barcelona: Norma Editorial.
- (2007). *El arte de volar*, Alicante: Edicions de ponent.
- BAYÚGAR, Adolfo y Eduardo MARTINELLI (2014). *Tortas fritas de polenta*, Comodoro Rivadavia: La Duendes Editora.
- BELLVER, Nuria y Raquel FANJUL [Cachete Jack] (2012). *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, Madrid: Ultrarradio Ediciones.
- BONET, Enrique (2015). *La araña del olvido*, Bilbao: Astiberri.
- DELISLE, Guy (2011), *Crónicas de Jerusalén*, Bilbao, Astiberri.
- (2008), *Crónicas birmanas*, Bilbao, Astiberri.
- FERRADA, María José y Ana Penyas (2017). *Mexique, el nombre del barco*, Libros del Zorro Rojo.
- GALLARDO, Francisco y Miguel GALLARDO (2012 [1997]), *Un largo silencio*, Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, Jorge y Fidel MARTÍNEZ (2005). *Cuerda de presas*, Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, José Pablo (2020). *El 2 de mayo*, Madrid; Reino de Cordelia.
- GARCÍA, José Pablo y Javier CERCAS (2019). *Soldados de Salamina*, Barcelona, Reservoir Books.
- GARCÍA, José Pablo y Paul PRESTON (2017). *La muerte de Guernica*, Barcelona: Editorial Debate.
- (2016). *La Guerra Civil española*, Barcelona: Editorial Debate.
- GIMÉNEZ, Carlos (2013). *España una, grande y libre*, Barcelona: De Bolsillo.
- (2011). *Todo Barrio*, Barcelona: De Bolsillo
- (2009). *36-39 Malos tiempos*, Libro 4, Barcelona: Glénat
- (2008a). *36-39 Malos tiempos*, Libro 2, Barcelona: Glénat
- (2008b). *36-39 Malos tiempos*, Libro 3, Barcelona: Glénat
- (2008b). -Puntualizaciones y reconocimientos del autor”, en: *36-39 Malos tiempos*, Libro 3, Barcelona: Glénat
- (2007a). *36-39 Malos tiempos*, Libro 1, Barcelona: Glénat
- (2007b). *Todo Paracuellos*, Barcelona: Glénat.

- (2007b). “Por si a alguien le interesa”, en *Todo Paracuellos*, Barcelona: Glénat. pp. 15-23.
- GLIDDEN, Sarah (2010), *Una judía americana perdida en Israel*, Barcelona, Norma Editorial.
- GUIBERT, Emmanuel, Didier LEFEVRE y Frédéric LEMERCIER (2019), *El fotógrafo*, Bilbao, Astiberri.
- GUIBERT, Emmanuel (2019). *La guerra de Alan*, Barcelona: Salamandra.
- (2013). *La infancia de Alan*, Madrid: Sins Entido.
- GUIJARRO, Carlos (2015). *Paseo de los canadienses*, Alicante: Edicions de Ponent.
- HERNÁNDEZ, Carlos y Juan TORRES (2011). *La huella de Lorca*, Barcelona: Norma Editorial.
- HERNÁNDEZ CABOS, Rodrigo (1990). *Octubre 34*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe et. al (2006). *Nuestra guerra civil*, Córdoba: Ariadna Editorial.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y Miguel Navia (2020). *Estampas 1936*, Barcelona: Norma Editorial.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y Federico DEL BARRIO (2015). *El artefacto perverso*, Barcelona: ECC Comics.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y Bartolomé SEGUÍ (2008). *Las serpientes ciegas*, Galiza: BD Banda.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio (1987). *Gorka gudari*, Vitoria: Ikusager Colección Imágenes de la historia.
- (1981). *Euskadi en llamas*, Vitoria: Ikusager Colección Imágenes de la historia.
- (1980). *Río Manzanares*, Vitoria: Ikusager Colección Imágenes de la historia.
- (1979). *Eloy, uno entre muchos*, Vitoria: Ikusager Colección Imágenes de la historia.
- IGORT (2011), *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS*, Madrid, Ediciones Sins Entido.
- KALVELLIDO, Juan (2011). *Exilio*, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.
- MARTEL, Laura y Antonia SANTOLAYA (2014). *Winnipeg, el barco de Neruda*, Madrid: Grupo 5.
- MARTÍN, Jaime (2020), *Siempre tendremos veinte años*, Barcelona, Norma Editorial.
- (2018), *Jamás tendré veinte años*, Barcelona, Norma Editorial.
- (2014), *Las guerras silenciosas*, Barcelona, Norma Editorial.
- MORA, Victor (2008). *Tormenta sobre España 1936-1939*, Barcelona: Glénat.
- MUÑOZ, David y Rayco Pulido (2008). *Sordo*, Onil: Edicions de Ponent.
- PEIDRO, Jordi (2016). *Esperaré siempre tu regreso*, Valencia: Desfiladero Ediciones.
- PENYAS, Ana (2017). *Estamos todas bien*, Barcelona: Ediciones Salamandra.
- REVISTA HUMORISTÁN –*El Papus*. Cuando el humor podía ser delito” (Exposición). Disponible: <http://humoristan.org/es/exposiciones/el-papus-quan-l-humor-podia-ser-delicte>
- (2017). “40 años del atentado a *El Papus*. Los dibujos que cabrearon a los fachas” (Exposición). Disponible: <http://humoristan.org/es/exposiciones/40-anys-de-l-atemptat-a-el-papus-els-dibuixos-que-van-emprenyar-els-fatxes>
- RIBERA, Julio (2004). *Montserrat. Souvenirs de la Guerre Civile*, Charnay-lès-Macon: Bamboo.
- ROCA, Paco (2020). *Regreso al Edén*, Bilbao: Astiberri Ediciones.
- (2013). *Los surcos del azar*, Bilbao: Astiberri.
- (2007), *Arrugas*, Bilbao, Astiberri.

- ROCA, Pablo y Serguei Dounovetz (2010). *El ángel de la retirada*, Barcelona: Bang Ediciones.
- SACCO, Joe (2012), *Reportajes*, Barcelona, Reservoir Books.
- (2010), *Notas al pie de Gaza*, Barcelona, Reservoir Books.
- (2007), *Palestina*, Barcelona, Planeta.
- SANTAMARÍA, Carlos y Pepe Farrugo (2006), *Primavera tricolor*, Barcelona: De Barris.
- SATRAPI, Marjane (2020 [2000]). *Persépolis*, Barcelona: Reservoir Books.
- SENTO (2017), *Doctor Uriel*, Bilbao, Astiberri.
- SPIEGELMAN, Art (2006a). *Maus 1. Historia de un sobreviviente. Mi padre sangra historia*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- (2006b). *Maus 2. Historia de un sobreviviente. Y aquí comenzaron mis problemas*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- TARDÍ, Jacques (2013). *Yo, René Tardí 1*, Barcelona: Norma Editorial.
- ZAPICO, Alfonso (2019). *La balada del norte*. Tomo 3, Bilbao: Astiberri Ediciones.
- (2017). *La balada del norte*. Tomo 2, Bilbao: Astiberri Ediciones.
- (2017). *La balada del norte*. Tomo 1, Bilbao: Astiberri Ediciones.

Obras filmicas y fuentes audiovisuales

- ARMENDÁRIZ, Montxo (Dir.) (2001). *Silencio roto*, Madrid: Oria Films.
- ARMENGOU, Montse y Ricard BELIS (Dir.) (2015). *Los internados del miedo*, Barcelona: Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.
- CAMUS, Mario (Dir.) (1977). *Los días del pasado*, Madrid: Impala Warner Bros España.
- CORCUERA, Javier (Dir.) (2001). *La guerrilla de la memoria*, Madrid: Oria Films.
- DEL TORO, Guillermo (Dir.) (2006). *El laberinto del fauno*, México-España: Warner Bros Pictures.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, David (Dir.) (2010). *El Pápus. Anatomía de un atentado*, Barcelona: Cromosoma TV produccions, ICIC, Televisión de Galicia, TVE.
- FERRERAS, Ignacio (Dir.) (2011). *Arrugas*, España: Perro Verde Films.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (Dir.) (1979). *El corazón del bosque*, Madrid: Arándano S.A.
- MARTÍN, Teresa (2011). "Paracuellos en la memoria" (documental), en *Crónicas*, RTVE. Disponible: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-paracuellos-memoria/1270252>
- MERCERO, Antonio (Dir.) (1998). *La hora de los valientes*, Madrid: Productora Enrique Cerezo P.C.
- MONTES SALGUERO, Jorge (2007). *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, España: Lua Multimedia.
- PARONNAUD, Vincent (Dir.) (2007). *Persépolis*, Francia: France 3 Cinéma.
- SALVAT, Joan, Montse ARMENGOU y Ricard BELIS (Dir.) (2002). *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona: Televisió de Catalunya.
- SÁNCHEZ VALDÉS, Julio (Dir.) (1987). *Luna de lobos*, Madrid: Productora Brezal P.C.
- VIGIL, Verónica y José María ALMELA (2006). *Que mi nombre no se borre de la historia*, España: Delta Films Media Work.

Obras literarias

- CHACÓN, Dulce (2002). *La voz dormida*, Madrid: Alfaguara.

- CERVERA, Alfons (1997). *Maquis*, Barcelona: Montesinos.
- FERRERO, Jesús (2018). *Las trece rosas*, Madrid: Siruela.
- FONSECA, Carlos (2005). *Trece rosas rojas*, Barcelona: Temas de hoy.
- GRANDES, Almudena (2012). *El lector de Julio Verne*, Barcelona: Tusquets Editores.
- (2007). *El corazón helado*, Barcelona: Tusquets Editores.
- LLAMAZARES, Julio (1985). *Luna de lobos*, Barcelona: Seix Barral.
- MARSÉ, Juan (2014). *Noticias felices en aviones de papel*, Barcelona: Lumen.
- (2000). *Rabos de lagartija*, Barcelona: Lumen.
- (1993). *El embrujo de Shanghai*, Barcelona: Lumen.
- (1985). *El fantasma del cine Roxi*, Barcelona: Almarabú.
- (1973). *Si te dicen que caí*, Barcelona: DeBolsillo.
- MATUTE, Ana María (2010 [1959]). *Primera memoria*, Barcelona: Destino.
- RIVAS, Manuel (1996). “La lengua de las mariposas”, en: *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid: Alfaguara.
- SENDER, Ramón (1953). *Réquiem por un campesino español*, Barcelona: Austral.
- URIEL, Pablo (2005). *No se fusila en domingo*, Valencia: Pre-Textos.
- VICENT, Manuel (2005). *Verás el cielo abierto*, Madrid: Alfaguara.