

El martillo y el yunque. La memoria cultural de la Guerra Civil y la dictadura franquista en la historieta española (1975-2020)

Eduardo Hernández Cano¹

Recibido: 25 de enero de 2021 / Aceptado: 23 de julio de 2021

Resumen. Este trabajo estudia la contribución de la historieta para adultos a la construcción de una memoria cultural en España, desde su origen durante los años de la Transición a la democracia hasta el presente. A través del análisis de las representaciones en este medio tanto de la Guerra Civil como de la dictadura franquista, con particular atención a la violencia política, este artículo se propone identificar las características específicas de esta producción cultural dentro de la memoria histórica reciente, entre las que destaca su atención a la represión y resistencia desde y sobre la vida cotidiana. En todo momento analizaremos además las posiciones políticas tomadas por los autores en tanto que intelectuales públicos en respuesta a los cambios en el debate público sobre el pasado reciente.

Palabras clave: Franquismo; Guerra Civil; Memoria cultural; Historieta para adultos; Vida cotidiana.

[en] The hammer and the anvil. The cultural memory of the Civil War and the Franco dictatorship in Spanish comics (1975-2020)

Abstract. This paper studies the role of adult comics in the construction of cultural memory in Spain, from its origins during the Transition to Democracy to the present. Through the analysis of representations of both the Civil War and the Franco dictatorship in comics, with particular attention to political violence, this article aims to identify the specific characteristics of this cultural production within recent historical memory, highlighting its attention to repression and resistance from and on everyday life. We will also analyze the political positions taken by authors as public intellectuals in response to changes in public debate about the recent past.

Keywords: Francoist Spain; Civil War. Cultural Memory. Adult Comics. Everyday Life.

Sumario. Introducción. 1. Historietistas como intelectuales públicos: políticas de la memoria en la historieta española. 2. La Guerra Civil: interpretaciones y transformaciones de un acontecimiento ¿central? 3. El franquismo: represión, resistencia y vida cotidiana. 4. Conclusión: alcance y límites de la historieta de la memoria.

Cómo citar: Hernández Cano, E. (2021). El martillo y el yunque. La memoria cultural de la Guerra Civil y la dictadura franquista en la historieta española (1975-2020). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 43, 31-51.

¹ École Normale Supérieure
E-Mail: eduardo.hernandez.cano@ens.psl.eu

Introducción

En 1986, coincidiendo con el cincuenta aniversario de su inicio, Rafael Martínez, editor de Norma Editorial, encargó a Víctor Mora los guiones de una obra sobre la Guerra Civil, que iría apareciendo de manera seriada en la revista de historieta para adultos *Cimoc*. Mora, además de colaborador histórico de la editorial Bruguera y co-creador de El Capitán Trueno, el héroe más reconocible de la historieta de aventuras durante el franquismo, era un militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) que había conocido la persecución por ello y se había exiliado en Francia durante los sesenta, experiencia que sin duda condicionaba el punto de vista de su trabajo². El último capítulo de la serie, “Cincuenta años después...”, dibujado por el joven August Tharrats, *Tha*, era un metacómic en el que un guionista anciano y el joven dibujante con el que colaboraba en una historieta romántica en la guerra civil española discutían sobre lo que significaba recordarla en 1986. El anciano pronto concluía que lo que importaba de la guerra era el intento deliberado de cambiar la realidad española a través de la violencia que había estado en el origen del golpe de Estado y que definió la posterior dictadura. Al anciano le dolía la guerra, “¡pero más aún me duele la posguerra!”, añadía, durante la cual no se hizo sino ahondar de manera deliberada, a través de la represión sistemática, la fractura producida por la guerra³.

Mora cerraba esta serie sobre la Guerra Civil afirmando, sin duda alguna, que el aspecto de esta que marcó a la larga la sociedad española había sido su principal consecuencia: la dictadura franquista. Pero la violencia que la dictadura había aplicado sobre la vida cotidiana de la España de posguerra, concluía Mora, todavía no había sido abordada adecuadamente en la historieta. Por supuesto, Víctor Mora sabía que una obra como *Paracuellos* de Carlos Giménez, publicada en 1976, había comenzado años antes ese trabajo de recordar la violencia vivida por la sociedad española durante la posguerra, y que la generación de historietistas de la que Giménez formaba parte había tenido la memoria en el centro de sus preocupaciones. Fue esa generación la que dio inicio a lo que podemos denominar provisionalmente historieta de la memoria, que ha tratado de resolver estas carencias señaladas por Víctor Mora⁴. Las páginas que siguen trazan una aproximación sintética a las representaciones en esta historieta de la violencia política, tanto material como simbólica, vivida durante la dictadura franquista, y a las políticas de memoria desarrolladas por sus creadores, en tanto que intelectuales públicos, desde la Transición⁵. Ambos aspectos han contribuido a constituir la historieta de la memoria como una práctica específica plenamente identificable por la historia cultural, cuyo peso en los procesos de construcción cultural de memoria histórica no ha hecho sino crecer en las últimas décadas⁶.

² Domínguez, Laureano: “Hablamos con Víctor Mora de un tiempo, de un país”, *Cimoc*, 66 (1986), pp. 61-62.

³ Mora, Víctor y Tha: “La guerra civil española (y 8). Cincuenta años después...”, *Cimoc*, 77 (1987), pp. 79-80.

⁴ Bórquez, Néstor: “La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas”, *Diablotexto Digital*, 1 (2016), pp. 29-55.

⁵ La idea de políticas de la memoria que utilizo aquí no se refiere, por tanto, ni a las políticas institucionales, por parte del Estado u otros entes políticos, que apenas han tocado el mundo de la historieta, ni a las políticas para la recuperación de la memoria surgidas de la movilización de la sociedad civil, con las que los creadores de historieta sí han mantenido en ocasiones contactos evidentes.

⁶ La investigación de la que parto para este artículo ha sido recogida en Hernández Cano, Eduardo: *La mémoire du franquisme dans le roman graphique*, Neuilly, Atlande, 2020. Remito a esta obra para completar lo dicho en estas páginas, así como para una bibliografía detallada sobre la historieta de la memoria.

1. Historietistas como intelectuales públicos: políticas de la memoria en la historieta española

La aparición en España de una historieta preocupada por la memoria del pasado reciente se produjo de manera casi simultánea a la aparición en Japón y Estados Unidos de pioneras obras testimoniales sobre la violencia política en la primera mitad del siglo XX, con creaciones como las de Keiji Nakazawa, Shigeru Mizuki y Art Spiegelman⁷. Como en esos casos, fue la transformación de la imagen social y cultural de la historieta desde el interior mismo de su campo cultural específico, que hizo evidente, tal y como se afirmaba desde la revista *Bang!* en 1969, “la necesidad de que también haya tebeos (démóslas el nombre que nos apetezca) para adultos, narraciones gráficas específicamente destinadas a ellos”, lo que hizo posible el surgimiento de una historieta preocupada por la memoria de la violencia⁸. Esta nueva situación llevó a ciertos creadores de historietas, como Carlos Giménez, a desarrollar una conciencia autorial nueva y tomar conciencia de que, en tanto que productores de discurso, eran intelectuales con una responsabilidad política para con la sociedad en la que vivían⁹. Esa toma de conciencia como intelectuales públicos de algunos historietistas durante la Transición fue facilitada por sus vínculos directos con ciertos movimientos sociales y políticos activos durante los años setenta. Felipe Hernández Cava ha recordado que sus compañeros en El Cubri, Saturio Alonso y Pedro Arjona, estaban entonces muy próximos al FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), y que el grupo colaboró de manera regular con un gran número de partidos políticos en el espectro de la izquierda, mientras que Carlos Giménez estuvo hasta los años ochenta muy próximo al PSUC¹⁰. Por su parte, los colaboradores de la revista *Butifarra!* trabajaron durante esos años con los movimientos vecinales de Barcelona, y una autora como Marika Vila participó de manera directa en el movimiento feminista¹¹. Además de estos vínculos prácticos y teóricos con la política, es necesario tener en cuenta también que la mayor parte de su trabajo en estos años circuló a través de cabeceras de prensa satírico-política aparecidas durante la Transición como *El Papus* o *Por Favor*. Las historietas de Giménez o El Cubri se integraban así en un marco de medios para adultos que situaban la política, con un tratamiento siempre muy crítico, en el centro de sus intereses¹². Sus trabajos en la historieta fueron producidos como parte de un debate público en el que se estaba discutiendo no sólo la dirección que

⁷ Adams, Jeff: *Documentary Graphic Novels and Social Realism*, Bern, Peter Lang AG, 2008. Chute, Hillary L.: *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge / Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.

⁸ Anónimo [Antonio Martín]: “Editorial”, *¡Bang! Fanzine de los tebeos españoles*, 1 (1969), p. 3.

⁹ Altarriba, Antonio: *La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 316. Sobre Giménez he escrito en Hernández Cano, Eduardo: “Historieta y franquismo: breve introducción a una memoria cultural (1974-2019)”, en Óscar Freán Hernández y Philippe Merlo-Morat (dir.), *La memoria de la represión franquista en el cómic*, Lyon, Grimh, 2020, p. 25 y en Hernández Cano, Eduardo: “La pulsión ensayística en el cómic español contemporáneo: una primera aproximación”, en *Artes del ensayo*, 1 (2017), pp. 90-117.

¹⁰ El Cubri: *Tal como éramos*, Alicante, Edicions de Ponent/Diputació de Sevilla, 2008, pp. 18-19. Tubau, Iván: “Conversación en Premiá de Mar”, en *Carlos Giménez*, Barcelona, Norma Editorial, 1982, p. 23.

¹¹ VV. AA.: *Butifarra! El cómic dels barris (1975-1987)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2015. Masarah, Elena: “Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición”, *CuCo, Cuadernos de cómic*, 5 (2015), pp. 54-75.

¹² VV. AA.: *La transición en tinta china*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2013. Tubau, Iván: *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987, pp. 241-242.

tomaba la nueva democracia sino también el significado y el legado de la dictadura franquista.

Este trabajo en los procesos de construcción de memoria cultural iniciado durante la Transición por los creadores de historietas, determinado por estas tomas de posición creativa, intelectual y política, estableció en gran medida las constantes que definirían la evolución de la historieta de la memoria durante las décadas siguientes. La investigación realizada hasta ahora no permite calibrar el impacto concreto que esta ha tenido en la sociedad contemporánea, pero no cabe duda de que quienes la produjeron tomaron posición ante los distintos regímenes de memoria que se han sucedido desde la reinstauración de la democracia en España, desarrollando en sus obras una política de memoria de características notablemente estables, que se explican por el constante diálogo interno en la historieta de la memoria con obras y creadores.

Es posible trazar una cronología esquemática tentativa de las políticas de la memoria que evidencian estas historietas. Su primera etapa coincide con el proceso de Transición y estuvo definida por una voluntad de recordar para transformar la sociedad española, conscientes como eran los historietistas de la continuidad que existía entre quienes habían vivido las décadas más duras de la dictadura y aquellos jóvenes que se embarcaban en el proceso de democratización¹³. Pensar el pasado era para estos historietistas una manera de comprometerse con la transformación del presente. Trabajos producidos alrededor de las primeras elecciones democráticas de 1977 por Carlos Giménez, como “Recuerda” o –en colaboración con Ivá– “Pasado perfecto de indicativo”, y Felipe Hernández Cava, como “Si los buscáis...” o algunas de sus historias sin título con El Cubri, venían a recordar que las luchas políticas presentes eran parte de una lucha colectiva contra el fascismo que se extendía hasta el comienzo mismo de la Guerra Civil, abarcaba todas las formas de resistencia bajo el franquismo y llegaba hasta la reivindicación contemporánea de la amnistía¹⁴. Las luchas del pasado debían integrarse por tanto en la memoria cívica de la nueva sociedad democrática, para lo que era fundamental contribuir desde la historieta a la creación de lo que *Butifarra!* denominó “La historia popular” que había sido silenciada por el franquismo, labor en la que también participó la serie “Dossiers”, aparecida en *El Papius*¹⁵.

La historieta compartió por tanto la necesidad social de hablar de todo aquello hasta entonces callado, como ejemplifica bien *Paracuellos* de Carlos Giménez¹⁶. Como mostró El Cubri en uno de sus relatos de Juan Curtido, en el que el pasado pesaba y caía de nuevo sobre un derrotado en la Guerra Civil, la memoria, la construcción social selectiva del recuerdo y el olvido, había sido también una de las características fundamentales de la dictadura. Se hacía necesario por tanto ofrecer a los ciudadanos otra idea del pasado, al mismo tiempo que, como insistieron tantas veces Carlos Giménez y El Cubri, se debía desmontar los relatos que la dictadura

¹³ Richards, Michael: *After the Civil War. Making Memory and Re-Making Spain since 1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 295-296). LPO: “...ha de helarte el corazón...”, *Trocha*, 2 (1977), pp. 46-47.

¹⁴ Giménez, Carlos: *España. Una, grande y libre*, Barcelona, Ediciones Glénat, 1999, pp. 116-119. Hernández Cava, Felipe y Marzal, Jaime: “Si los buscáis...”, *Trocha*, 1 (1977), pp. 27-31. El Cubri: [Sin título], *Trocha*, 1 (1977), pp. 34-35.

¹⁵ Anónimo: “La huelga de los tranvías”, *Butifarra!*, 1 (1977), s. p., “Asturias 1963”, *Butifarra!*, 2 (1977), s. p., “Colectivizaciones obreras 1936-39”, *Butifarra!*, 12 (1978), s.p. Arroyo, Francisco y Usero, Adolfo: *Dossiers*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

¹⁶ Giménez, Carlos: *Todo Paracuellos*, Barcelona, Debolsillo/Random House Mondadori, 2007.

había creado de sí misma y recordar que algunos de los que ahora se integraban, no sin incomodidad, en la nueva sociedad democrática, habían sido perpetradores de violencia durante la posguerra¹⁷.

La desmovilización social que acompañó a la estabilización de la democracia y la voluntad por parte de los gobiernos del PSOE de dejar de lado el pasado para construir una España democrática definida por su idea de futuro, redefinieron el contexto en el que la historieta de la memoria tuvo que continuar durante los años ochenta¹⁸. La nueva década quedó definida por una práctica en la que quienes, como Carlos Giménez o Felipe Hernández Cava, continuaban comprometidos con el trabajo de hacer memoria a través de la historieta, no esperaban de sus obras sino que mitigasen un olvido que cada vez más definía la vida cultural de la España democrática.

La suerte de algunos proyectos previos y contemporáneos durante esta década es muy significativa de esas transformaciones en la cultura de la memoria. Basta recordar la respuesta de Antonio Martín a la emisión el 19 de marzo de 1984 del documental “Carlos Giménez, viñetas de una infancia” dentro del programa de RTVE *Vivir cada día*, que incluía la adaptación televisiva de algunos capítulos de *Paracuellos*. Para Martín, lo que había sido esencialmente una obra de denuncia quedaba reducida en este programa a un conjunto de recuerdos personales de la posguerra que evitaban afrontar el pasado franquista, algo que hubiese sido lo necesario por tratarse de una producción de la televisión pública¹⁹. La irritación de Martín ante el desinterés institucional por abordar de manera crítica el pasado provenía, seguramente, de la fractura generacional entre quienes seguían interesados en él y quienes querían olvidar para mirar a un futuro en el que aquellas lecciones políticas del pasado que se habían querido presentar a la sociedad española contemporánea durante la Transición parecían no tener ya sentido. La serie de entrevistas que Laureano Domínguez hizo a los colaboradores de Víctor Mora en su proyecto “La Guerra Civil española” mostraron, muy poco después, que esa división existía también en el mundo de la historieta. Quedaban a un lado quienes defendían todavía la necesidad de una historieta de la memoria, casi todos hombres que habían vivido la guerra o el franquismo más duro, y al otro lado quienes sentían que el pasado inmediato no formaba parte ya de la España democrática y por tanto la historieta contemporánea no debía abordarlo²⁰.

Algunos historietistas, como Felipe Hernández Cava, insistieron, desde el propio medio, en la necesidad de la memoria durante los años ochenta, conscientes de que lo único que se podía hacer ya era oponerla al olvido, sin esperanza de que sirviese para transformar una sociedad civil en la que era cada día más evidente que no había quien quisiese hacerse cargo del pasado²¹. Esta segunda fase en la historieta de la memoria supuso una clara ruptura con las metas más explícitamente políticas de sus inicios, inviábiles ya en la España democrática tanto por los cambios vividos en la sociedad como

¹⁷ Giménez, Carlos: *España...*, pp. 88-89, 124-125. El Cubri: *El que parte y reparte se lleva la mejor parte*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975.

¹⁸ Bernecker, Walther y Brinkmann, Sören: *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas (1936-2008)*, Madrid, Abada, 2009, pp. 232-235; Richards, Michael: *After the Civil War...*, pp. 314-318.

¹⁹ Martín, Antonio: “Carlos Giménez... Viñetas de una infancia”, *Aventuras Bizarrras*, 7 (1984), p. 2.

²⁰ Domínguez, Laureano: “Hablamos con... Florenci Clavé. Cuando el arte no es inocente”, *Cimoc*, 66 (1986), p. 73, “Jesús Blasco. Recrear la realidad”, *Cimoc*, 67 (1986), p. 73, “José Ortiz. Los héroes imposibles”, *Cimoc*, 69 (1986), p. 70, “Victor de la Fuente. ‘Efemérides nacionales’”, *Cimoc*, 70 (1986), p. 77, “Alfonso Font. ‘Absolutamente prohibido’”, *Cimoc*, 72 (1987), p. 82 y “Tha”, *Cimoc*, 77 (1987), p. 77.

²¹ Hernández Cava, Felipe y Raúl: “...Y el latido del mar en la garganta”, *Madriz*, 9 (1984), pp. 68-72.

en la propia historieta. Todo esto no supuso la quiebra definitiva de esa práctica, ya que sus autores fundamentales no la abandonaron, lo que permitió establecer una continuidad entre su origen y las transformaciones que vivió a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, cuando el interés social por la memoria del pasado reciente, tanto en la producción cultural como en la sociedad civil, comenzó a resurgir²².

El final de la larga etapa de gobiernos socialistas y la llegada al gobierno de la derecha con la victoria del Partido Popular en 1996, propició una reconceptualización de la historieta de la memoria, que en cierto modo regresó a sus orígenes más políticos. A través de sus colaboraciones con el dibujante Federico del Barrio, Felipe Hernández Cava regresó desde principios de la década a su constante preocupación con el pasado reciente, con una conciencia cada vez más clara de que el olvido borraba, sobre todo, la memoria de las víctimas de la violencia vivida durante el siglo XX²³. Tanto Hernández Cava como Carlos Giménez fueron cada vez más conscientes de que la llegada de la derecha al poder y los cambios sociales que la habían hecho posible anunciaban una revisión del pasado en la que la violencia política del fascismo podía ser blanqueada si no se asentaba la memoria de sus crímenes²⁴.

La nueva historieta de la memoria quiso contribuir no sólo a evitar el olvido sino también la reescritura del pasado, algo para lo que, como mostró por ejemplo *Cuerda de presas*, contaban con el apoyo de la memoria de generaciones previas y con el trabajo realizado por la historiografía²⁵. Poco después, los creadores de esta obra, Jorge García –historiador de formación– y Fidel Martínez publicaron un relato, “La última palabra”, que casi puede servirnos como caracterización de esta fase. Reflexionando a partir de los sucesivos relatos sobre el bombardeo de Guernica en 1937, García y Martínez afirmaban la necesidad de una memoria política, capaz de recordar a víctimas y a perpetradores, para evitar las mentiras políticas que con frecuencia acompañaban la revisión del pasado²⁶.

La primera década del siglo XXI quedó así marcada por una revitalización de la historieta de la memoria, en la que participaron tanto jóvenes como aquellos que la habían iniciado en los años setenta, como Carlos Giménez o Felipe Hernández Cava. Este último, en particular, contribuyó además, con su labor como comisario de exposiciones, a mantener vivo el canon de la historieta de la memoria a través de las exposiciones “Memorias dibujadas”²⁷.

A mediados de los años 2000 se empezó a hacer evidente que la memoria, ya inequívocamente adjetivada como “histórica”, volvía al centro de la conversación en la esfera pública bajo múltiples formas, del debate parlamentario a la movilización social, así como a la producción cultural en diversos medios²⁸. La historieta de la me-

²² Bernecker, Walther y Brinkmann, Sören: *Memorias divididas...*, pp. 285-293; Richards, Michael: *After the Civil War...*, pp. 351-358.

²³ Hernández Cava, Felipe., Del Barrio, Federico, y Fernández, Raúl: “Noches de agua”, en *Los derechos del niño*, Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1991, pp. 61-70.

²⁴ Hernández Cava, Felipe: “Ojo avizor (2)”, *El ojo clínico*, 2 (1997), p. 36-37. Giménez, Carlos: “Barrio. Los pegones”, *A las barricadas*, 1 (1998), p. 24.

²⁵ García, Jorge y Martínez, Fidel: *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2017 (1ª edición 2005). Sobre el revisionismo ver el prólogo de Hernández Cava, “El terror blanco”, pp. 5-7.

²⁶ García, Jorge y Martínez, Fidel: “La última palabra”, en *Guernica variaciones Gernika*, Gijón, Semana Negra/Pepsi, 2006, s. p.

²⁷ Hernández Cano, Eduardo: *La mémoire...*, pp. 153-156.

²⁸ Yusta, Mercedes: “La ‘recuperación de la memoria histórica’: ¿una reescritura de la historia en el espacio público? (1995-2005)”, *Revista de historiografía*, 9, V (2008), pp. 105-117. Yusta Rodrigo, Mercedes: “El pasado

moria se vio revitalizada como parte de esa cultura de la memoria contemporánea, aunque considerablemente aligerada de la carga política que había definido hasta entonces su práctica. Un volumen realizado en 2006, coincidiendo con el setenta aniversario del inicio de la Guerra Civil, *Nuestra guerra civil*, hacía evidente de manera muy clara ese interés específico por la memoria en sí misma, al solicitar a sus colaboradores simplemente relatos heredados sobre el conflicto. Pese a que continúan apareciendo obras en las que es perceptible una dimensión política militante, la historieta de la memoria reciente parece marcada sobre todo por el deseo de establecer o reestablecer vínculos con el pasado y hacerlos cada vez más complejos. Esto no significa que las preocupaciones puramente políticas hayan desaparecido. *Los surcos del azar*, la obra de Paco Roca que ha marcado el periodo más reciente de la historieta de la memoria, parte de una preocupación por constituir una memoria nacional potencialmente compartida, al evitar centrarse en los conflictos internos de España y situar su atención en los españoles que lucharon contra el fascismo en Europa una vez concluida la Guerra Civil²⁹. Con todo, este periodo ha estado definido por una progresiva didactización de la práctica de la historieta de la memoria, a través de una aproximación un tanto ingenua a la legitimación documental e historiográfica de lo que hasta entonces era eficaz pese a presentarse sencillamente como ficciones, y por un intento de explotar el género como simple nicho comercial, que parecen apuntar a una cierta disolución de las metas políticas y sociales que hasta entonces se habían planteado los autores clave de esta práctica³⁰.

La práctica de la historieta de la memoria ha estado desde un primer momento sujeta a una tensión interna entre la necesidad de retratar un pasado de violencia política y represión, a través de una serie de escenas, espacios y acciones constantemente revisitadas, y la voluntad de ofrecer una visión compleja de ese mismo pasado, a través de una memoria que incluya también la resistencia activa y pasiva de quienes vivieron bajo esa violencia. A lo largo de los ya casi cincuenta años de democracia, la historieta de la memoria ha ofrecido un conjunto de imágenes directas de la Guerra Civil y de la represión sufrida bajo la dictadura, pero también ha tratado de profundizar, a mi juicio con mayor dedicación todavía, en el modo en que esa violencia permeó toda la vida cotidiana de quienes vivieron durante esos años. Este es, probablemente, el mayor aporte de la historieta a la memoria de la dictadura y la guerra, como trataré de mostrar a continuación.

2. La Guerra Civil: interpretaciones y transformaciones de un acontecimiento ¿central?

Resulta tan llamativo como significativo que la propia Guerra Civil, en tanto que acontecimiento militar, haya sido relativamente poco atendida en la historieta de la memoria, que ha privilegiado la representación de la violencia represiva vinculada a ella, sobre todo en su último tramo y durante la larga posguerra. No hay más que pensar el carácter

como trauma: Historia, memoria y «recuperación de la memoria histórica» en la España actual”, *Pandora: revue d'études hispaniques*, 12 (2014), pp. 23-41.

²⁹ Roca Paco: *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri, 2013 [reed. 2019].

³⁰ Otra cosa es los usos didácticos de la historieta de la memoria, que pueden verse en Fernández de Arriba, David: *Memòria i vinyetes. La memòria històrica a l'aula a través del còmic*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2018.

casi anecdótico que lo relativo a la guerra misma tiene en obras tan importantes como *Un largo silencio*, de Francisco y Miguel Gallardo, o *El arte de volar*, de Antonio Altarriba y Kim³¹. La crítica académica ha sido muy consciente de esta relativa escasez y, sin embargo, la Guerra Civil ha sido el acontecimiento sobre el que ha focalizado su atención, con dos monografías dedicadas a ella y múltiples artículos que abordan un reducido número de obras, que en ocasiones tratan ese periodo sólo brevemente³².

La Guerra Civil vivió su momento de mayor atención en la historieta durante los últimos años de la Transición, tal vez porque era más fácil recordar un pasado que para muchos era ya lejano que la cercana represión vivida bajo la dictadura. Surgieron entonces proyectos como el de realizar una “larga serie sobre la Guerra Civil” en 1978, que no llegó a ver la luz por problemas editoriales, y cuyos dos álbumes terminados, *Octubre 34*, de Rodrigo Hernández Cabos, *Rodri*, y *17 Días de julio*, de Luis Murillo y Justo Jimeno, fueron recuperados unos años después en Papel Vivo, una colección clave para entender la continuidad de la historieta de la memoria durante varias décadas³³. Ambos trabajos estaban marcados por un excesivo didactismo, que quería hacer de la historieta un simple medio de divulgación histórica de una interpretación de la guerra, favorable a la República, excesivamente marcada por la historia política y por la atención al acontecimiento, una vía que la historieta de la memoria descartó de inmediato. Esto fue ya muy evidente en el proyecto que poco después puso en marcha Ernesto Santolaya para la colección “Imágenes de la historia” de su editorial Ikusager. Santolaya quería servirse del potencial comunicativo de la historieta para divulgar una versión de la Guerra Civil completamente diferente a la que se había socializado bajo el franquismo, centrada ahora en los derrotados. Para ello buscó la ayuda de Antonio Hernández Palacios, un veterano de la historieta bélica e histórica, reconocido por su cuidado en la reconstrucción documental, que construyó su relato de la guerra bajo la forma clásica del “episodio nacional”, hilvanando los grandes acontecimientos bélicos a través de un hombre común, Eloy, al que la improbable casualidad lo llevaba a estar siempre presente en ellos³⁴. Apenas se publicaron cuatro álbumes, *Uno entre muchos!... y Eloy. Río Manzanares*, seguidos de *Eloy. 1936. Euskadi en llamas* (1981) y *Gorka gudari* (1987), que resolvían a través de un nuevo protagonista el problema de cómo narrar lo sucedido en el Frente Norte. La serie inconclusa de Hernández Palacios supuso un intento nunca continuado de narrar en su totalidad la Guerra Civil desde el punto de vista de los derrotados y con una atención a la acción militar que, como ha señalado Benoît Mitaine, fue poco frecuente después, pero que, a mi juicio, devenía problemática por la tendencia a la heroización inherente al estilo de su autor³⁵.

³¹ Gallardo Sarmiento, Francisco y Gallardo, Miguel Ángel: *Un largo silencio*, Bilbao, Astiberri, 2012 [1.ª ed.: 1997], s. p. Altarriba, Antonio y Kim: *El arte de volar*, Alicante, Edicions de Ponent, 2009, pp. 56 y ss. Como ha mostrado Michel Matly, la guerra sí ha estado muy presente en la historieta producida fuera de España, en la que el interés por la vida cotidiana, más allá de *Soledad*, la interesante serie de Tiburcio de la Llave, *Tito*, hijo de exiliados españoles, es limitado.

³² Gálvez, Pepe y Fernández, Norman: *Historias rotas. La guerra del 36 en el cómic*, Gijón, Semana Negra, 2006. Matly, Michel: *El cómic sobre la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2018.

³³ Murillo, Antonio y Hernández Cabos, Rodrigo, “Rodri”: *Octubre 34*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, s. p. Murillo, Luis y Jimeno, Justo: *17 Días de julio*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1982, s. p.

³⁴ Hernández Palacios, Antonio: *Eloy. Uno entre muchos. Río Manzanares*, Tarragona, Ponent Mon, 2018, p. 32 [1.ª ed.: 1979].

³⁵ Mitaine, Benoît: “Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 83 (2011c), pp. 227-236.

El otro gran proyecto editorial dedicado a la Guerra Civil en los primeros años de la democracia, al que ya me he referido, fue la serie “La guerra civil española”, encargada por Norma Editorial al guionista Víctor Mora coincidiendo con el cincuenta aniversario del comienzo del conflicto. El proyecto de Mora se alejaba tanto de la voluntad de ofrecer sólo la visión de los derrotados como del carácter de paseo por los acontecimientos que Hernández Palacios había dado a sus relatos. Mora, como se hacía evidente desde la portada del número de *Cimoc* en que apareció el primer capítulo, que incluía el título de la obra con los colores tanto de la bandera rojigualda como de la tricolor, pretendía incluir las acciones de ambos bandos, con la intención de dar a la obra una dimensión ético-filosófica, como explicaba en una entrevista con Laureano Domínguez: “quisiera que este álbum fuese un grito a favor de los seres humanos y por la paz”³⁶. Esta afirmación, que ha llevado a Pepe Gálvez y Norman Fernández a considerar que “el discurso que destilan todas las historietas [...] es el de la *reconciliación nacional*”, parecía contradictoria con la interpretación marxista ortodoxa de la guerra de Mora, que la entendía como “un episodio más de la ‘lucha de clases’” que supuso “el enfrentamiento de la mayoría del pueblo español con el gran capital radicalizado hasta el extremo de aceptar el fascismo con tal de no perder sus privilegios”, pero era consistente con lo que encontramos en sus páginas³⁷. Mora y sus colaboradores dejaban de lado el militarismo de Hernández Palacios para realizar una serie de arriesgados experimentos de empatía, que podía llevarlos hasta mostrar el punto de vista de un aviador nazi de la Legión Cóndor durante el bombardeo de Guernica, denunciando el hecho al mismo tiempo que trataba de comprender a las personas implicadas en él³⁸. Los restantes relatos parecían transformar la intención humanista inicial de Mora en una lectura simplificada de la guerra como una locura en la que quienes participaron, en ambos bandos, tenían sus razones para hacerlo³⁹. Pero algunos relatos, como el realizado junto a la dibujante francesa Annie Goetzinger, parecían apuntar a una interpretación más compleja de la guerra, no como expresión de una división interna en la sociedad española, sino como el resultado de una intervención deliberada a través de la violencia para crear esa división que hasta entonces los españoles no habían experimentado⁴⁰. Es en este sentido como debemos entender este conjunto de relatos, cuya clave ofrecía el metarrelato realizado con Tha al que ya me he referido. Para Mora la guerra era, por encima de todo, el resultado de una voluntad de dividir a los españoles, de la que se podía señalar como responsables a aquellos que organizaron el golpe de Estado y a continuación trataron de reconstruir la sociedad española a través de una violencia política, material y simbólica, que continuó bajo la dictadura⁴¹.

Los proyectos de Hernández Palacios y Mora suponían dos ambiciosas revisiones de la interpretación de la guerra difundida y utilizada por la dictadura franquista y sus colaboradores durante toda la posguerra. Muy diferente fue la serie que todavía

³⁶ Domínguez, Laureano: “Hablamos con Víctor Mora...”, p. 61.

³⁷ Gálvez, Pepe y Fernández, Norman: *Historias rotas...*, p. 71. Domínguez, Laureano: “Hablamos con Víctor Mora...”, p. 61.

³⁸ Mora, Víctor y Clavé, Florenci: “La guerra civil española (1). Un tiempo del Führer”, *Cimoc*, 66 (1986), pp. 64-71.

³⁹ Sobre “la guerra de los locos” ver Aguilar Fernández, Paloma: *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 316-319.

⁴⁰ Mora, Víctor y Goetzinger, Annie: “El cordel de los tebeos”, *Cimoc*, 68 (1986), pp. 64-72.

⁴¹ Mora, Víctor y Tha: “La guerra civil española...”, p. 80.

hoy conocemos sólo por el nombre de su protagonista, Emili Piula, aparecida en *El Víbora* entre 1980 y 1982, que pese a ofrecer también la versión de la guerra de los derrotados, lo hacía con una ambición menor y una mayor profundidad. Montesol como guionista y Roger como dibujante quisieron ofrecer unos “episodios de la revolución española” hilvanados por la experiencia de Piula, un joven profesor militante de la CNT, lo que acercaba esta obra a la memoria militante que había dominado en el medio durante los setenta⁴². Ofrecían así un relato complejo, en el que convivía el espíritu casi festivo de la movilización inicial en Barcelona para ir al frente de Aragón, con la violencia concreta de las batallas en el frente de Guadalajara, las tensiones políticas entre facciones en la Barcelona de 1937 e incluso con la melancolía de la derrota y la dificultad de la resistencia como parte de la guerrilla⁴³. Sin las declaraciones programáticas ni la voluntad de acontecimiento que tuvieron las obras publicadas por Ikusager Ediciones y Norma Editorial, Montesol y Roger ofrecieron un ejemplo temprano de cómo la historieta de la memoria funcionaba mejor a través de la subjetivación. En el fondo, sus autores –que tenían apenas treinta años entonces– estaban entablando a través de la ficción un diálogo generacional, al asumir la derrota de unos valores que todavía en democracia se encontraban arrumbados, parcialmente relegados al mundo contracultural en el que ellos se movían, y lo hacían con el inequívoco tono melancólico que marcaría muchas de las posteriores visitas al pasado de los historietistas durante los años ochenta.

Estas historietas sobre la Guerra Civil rompieron con el discurso franquista sobre el conflicto, abordándolo como acontecimiento o idea, mientras que sólo Montesol y Roger se plantearon explorar la experiencia de la guerra a través de un personaje de ficción. Faltaba en ellas la experiencia de aquellos que vivieron la guerra de forma pasiva, sometidos en la retaguardia a su castigo durante tres largos años. Esto llegaría en 2007 con *36-39. Malos tiempos*, la primera aproximación de Carlos Giménez al pasado reciente a partir exclusivamente de testimonios ajenos. Con ella Giménez continuó su exploración de la vida cotidiana de las clases populares y trató de construir una suerte de genealogía de su sufrimiento durante los años de guerra. En su presentación de la serie Giménez retrataba a esas clases populares como agentes pasivos que “padecieron” la guerra, lo que se proponía mostrar a través del relato de un Madrid sitiado en el que convergían las anécdotas e historias sobre el conflicto que había recopilado durante años⁴⁴. Giménez se convertía así en el agente de una memoria colectiva construida a través de relatos individuales y de información histórica⁴⁵. En sus cuatro volúmenes, Giménez abordaba la violencia desatada en la retaguardia por rencillas personales y sociales, el hambre vivido, el terror constante de los bombardeos y la quiebra que la sociedad sufrió sometida a toda esa presión, que hizo que unos ciudadanos se volvieran contra otros para sobrevivir. En el último volumen llegaba hasta los primeros momentos de la posguerra, que interpretaba como la extensión del castigo que la mayor parte de las clases populares sufrieron

⁴² Anónimo: “Comecomix”, *El Víbora*, 16 (1981), p. 6.

⁴³ Montesol y Roger: “Aragó. Episodios de la revolución española”, *El Víbora*, 12 (1980), pp. 32-38, “Madrid...”, *El Víbora*, 16 (1981a), pp. 48-55, “...Madrid”, *El Víbora*, 17 (1981), pp. 59-66, “Guadalajara”, *El Víbora*, 19 (1981), pp. 31-38, “Mayo”, *El Víbora*, 22 (1981), pp. 67-74, “Mayo 1937”, *El Víbora*, 23 (1981), pp. 57-65, “Una historia de silencios”, *El Víbora*, 26, 1982, pp. 65-74.

⁴⁴ Giménez, Carlos: *Barrio 4*, Barcelona, Glénat, 2007, p. 5.

⁴⁵ “Puntualizaciones y reconocimientos del autor”, en Giménez, Carlos: *36-39. Malos tiempos*, Barcelona, Glénat, 2008, p. 62.

durante la guerra⁴⁶. La reconocible síntesis de humanismo y populismo que define tanto estos como los relatos previos de Giménez no deja de tener una intención política clara, en consonancia con las políticas de memoria que se podían percibir, como hemos señalado, en los años 2000. Giménez aborrece la neutralidad ante un pasado cuya violencia política tiene para él claros responsables: aquellos militares que decidieron embarcarse en un golpe de Estado con la intención de desatar la represión de sus enemigos políticos⁴⁷. Por esa razón, Giménez consideraba necesario colaborar a través de la historieta en la construcción de la memoria de los crímenes de esos militares, del sufrimiento que desataron, en un momento en el que desde las instituciones políticas, durante la segunda legislatura de José María Aznar, no sólo se evitaba su condena sino que se premiaba y subvencionaba a los perpetradores y sus herederos⁴⁸.

En 36-39. *Malos tiempos* Carlos Giménez aunaba el impulso político de sus trabajos de los años setenta y su interés por relatar la vida cotidiana de las clases populares, lo que dio una dimensión política a sus relatos que nunca había estado tan presente en las historietas de la memoria sobre la Guerra Civil. Destacaba sobre todo en esta serie la voluntad de abordar de manera directa la violencia sufrida por la población civil, algo que a la altura de 2007 se había tratado en los relatos sobre la posguerra pero con menor frecuencia en los de la guerra. Esta atención a la violencia en la retaguardia y su presencia en la vida cotidiana continúa hoy en *Estampas 1936*, la reciente obra de Felipe Hernández Cava realizada junto a Miguel Navia, la primera que dedica a la guerra. Construida como un mosaico de relatos e incluso de escenas, Hernández Cava se vale en ella de la ficción para abordar la complejidad psicológica de las diversas experiencias de la retaguardia, incluida la de una violencia que en esta ocasión es perpetrada tanto por quienes se encuentran en el bando de los golpistas como por aquellos que quedaron en el lado que denominamos republicano⁴⁹. La cuestión de la violencia “republicana” ha sido muy desigualmente explorada en la historieta de la memoria, y, salvo en el caso inequívocamente acusatorio de una breve historia de Josep María Polls y Esteve Polls aparecida en *Cimoc* en 1988, que describe un asesinato extrajudicial en la retaguardia barcelonesa, casi siempre ha aparecido en relación con la violencia en la zona sublevada⁵⁰. Miguel Gallardo presenta en *Un largo silencio* los recuerdos de su padre de la violencia contra los “fascistas” precisamente en el momento en que cree que él mismo va a ser víctima de la violencia franquista, dos momentos en los que ve trastocada su visión de la guerra, que no le parece ya un enfrentamiento entre bandos sino el asesinato de prisioneros indefensos⁵¹. Esta comparación es todavía más evidente en *Dr. Uriel*, la obra en la que Sento adapta a la historieta los recuerdos de su suegro, Pablo Uriel, testigo y víctima de la represión en ambos bandos, una experiencia que lo convirtió en un paradójico perdedor entre los ganadores de la guerra, lo que le impidió identificarse con el régimen franquista⁵².

Esta atención a la violencia sobre los civiles ha dado lugar también en los últimos años a una obra como *Paseo de los Canadienses*, de Carlos Guijarro, historiador de

⁴⁶ Giménez, Carlos: 36-39. *Malos tiempos, IV*, Barcelona, Glénat, 2009, pp. 16-17, 25-26, 34-35, 39, 49-50.

⁴⁷ Giménez, Carlos: 36-39. *Malos tiempos*, p. 61- 62 y 2009, p. 9.

⁴⁸ Bernecker, Walther y Brinkmann, Sören: *Memorias divididas...*, pp. 264-266.

⁴⁹ Hernández Cava, Felipe y Navia, Miguel: *Estampas 1936*, Barcelona, Norma Editorial, 2020.

⁵⁰ Polls, Josep María y Polls, Esteve: “Fronteras. Tras el muro”, *Cimoc*, 88 (1988), pp. 16-23.

⁵¹ Gallardo, Miguel: *Un largo silencio*, s. p.

⁵² Sento, *Dr. Uriel*, Bilbao, Astiberri, 2017.

formación que se decidió a servirse de la historieta como medio para divulgar un acontecimiento concreto de esa violencia: los bombardeos sufridos por la población civil que huía de Málaga. Centrándose en la experiencia de un grupo de mujeres, cuyo testimonio es recogido a través de una de ellas en el presente por un grupo de jóvenes, *Paseo de los Canadienses* es una obra muy significativa tanto de los límites que el impulso didáctico-divulgativo impone a la historieta de la memoria como de la riqueza de recursos narrativos que esta aporta a esa labor divulgativa⁵³.

Merece la pena señalar la atención constante que la historieta de la memoria ha dedicado a la dimensión internacional de la Guerra Civil y sus consecuencias inmediatas. Como hemos apuntado, la presencia de soldados de la Alemania nazi y de la Italia fascista apoyando a los golpistas aparecía ya en obras de los ochenta⁵⁴. Felipe Hernández Cava ha tocado brevemente, pero en múltiples ocasiones, la cuestión de las Brigadas Internacionales, casi siempre como parte de reflexiones críticas con el idealismo revolucionario del comunismo⁵⁵. Pero lo más importante en este sentido ha sido la reintegración del conflicto español a esa “guerra civil europea” de la que ha hablado Enzo Traverso, perceptible ya desde los años setenta en historietas como las de Felipe Hernández Cava e Ivá y Carlos Giménez, en las que se establecía una relación inequívoca entre la lucha antifascista en España y en el resto de Europa⁵⁶. Esa consideración aparecía también en el plan original que Ernesto Santolaya y Antonio Hernández Palacios trazaron para las aventuras de Eloy y Gorka, que debían haber luchado en Dunquerque para incorporarse después a la División Leclerc, pero las aventuras de Eloy nunca llegaron tan lejos y esa dimensión internacional de la guerra sólo ha sido desarrollada en obras posteriores⁵⁷. Ya Antonio Altarriba y Kim presentaron en *El arte de volar* al padre del guionista luchando en la resistencia francesa junto a sus compañeros anarquistas, pero ha sido *Los surcos del azar* la obra que realizó el retrato más extenso de aquellos españoles que lucharon contra el nazismo, a través de una ficción biográfica centrada en uno de los soldados de “La Nueve”. La obra de Roca trata de reivindicar a los derrotados en la Guerra Civil, como dijimos, desde su participación en la victoria contra el fascismo en Europa, que la dictadura hizo que fuese imposible reconocer en su momento y que, a principios de siglo y a juicio de Roca, todavía era insuficientemente reconocida tanto en Francia como en España, algo que ha cambiado en parte gracias a su obra⁵⁸. De algún modo, estos relatos trataron de ofrecer una contextualización de la lucha de quienes en España se mantuvieron fieles a la República, pero también una legitimación política, al observar la Guerra Civil no como un conflicto interno sino como parte de una lucha contra el fascismo de alcance global.

Mucha menor atención ha recibido el apoyo del régimen franquista al nazismo a través de la División Azul. Cuando se le ha prestado atención, como en los casos de *División Azul*, de Fran Jaraba, o en el reciente *Hasta Nóvgorod*, de Víctor Barba, adaptación de las memorias de Teodoro Recuero Pérez, ha sido a través de relatos de desapego o desencanto con el ideario fascista y anticomunista que definió en su

⁵³ Guijarro, Carlos: *Paseo de los canadienses*, Alicante, Edicions de Ponent, 2015.

⁵⁴ Mora, Víctor y Clavé, Florenci: “La guerra civil española...”. Montesol y Roger: “Guadalajara”.

⁵⁵ El Cubri; *Sombras*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1983. Hernández Cava, Felipe y Seguí, Bartolomé: *Las serpientes ciegas*, Barcelona, Norma Editorial, 2008.

⁵⁶ Hernández Cava, Felipe y Marzal, Jaime: “Si los buscáis...”. Giménez, Carlos: *España...* pp. 118-119.

⁵⁷ Hernández Palacios, Antonio: *Eloy...* pp. 32-33.

⁵⁸ Roca, Paco: *Los surcos...*

origen dicha movilización⁵⁹. El resultado son obras en las que se crea un espacio de indeterminación política, que parecen querer llevar adelante relatos de memoria o de acción militar sin tener que reflexionar sobre las ideas fascistas que dieron lugar a la División Azul, de un modo no del todo disímil al de la sesgada divulgación histórica que un periodista como Manuel P. Villatoro viene realizando en el contexto de un periódico nacionalista y revisionista como *ABC*⁶⁰. Mucho mayor interés tienen las escasas referencias en la historieta a la colaboración de la dictadura con el nazismo una vez concluida la II Guerra Mundial. Una vez más, fue Felipe Hernández Cava quien abordó esta cuestión en “Sombras sobre la tierra”, un breve relato realizado junto a Federico del Barrio sobre un nazi al que el régimen franquista ayuda a escapar en 1947. Su muerte al final del relato, sin haber respondido de sus crímenes, contribuye a hacer más profundo el silencio alrededor de quienes no denunciaron o colaboraron con el nazismo, desde el Vaticano a la dictadura franquista⁶¹. Hernández Cava insistía con este relato en el olvido en el que caían los crímenes de la dictadura franquista, cuya imagen estaba cada vez “más dulcificada”⁶². También Alfonso López abordó en *El Solar*, cuya historia se desarrolla precisamente en 1947, la presencia, en este caso camuflado entre los prisioneros del campo de concentración de Miranda de Ebro, de un nazi perseguido por Simon Wiesenthal, de paso hacia un exilio más seguro que el que le ofrecía España⁶³. En todos estos casos se trata de conservar la memoria de la estrecha relación que el franquismo mantuvo con el nazismo y el alcance europeo del conflicto español, lo que permite pensar el pasado reciente de España fuera de los marcos de interpretación nacional que se establecieron durante la Transición⁶⁴.

El último aspecto que es necesario abordar en el tratamiento de la dimensión internacional de la Guerra Civil es la cuestión del exilio, que en algunos casos permitió huir de la violencia, pero en otros hizo caer a quienes escaparon en un nuevo ciclo de violencia política y represión. La imagen del exiliado ha estado desde un principio en la historia de la memoria, como hemos visto en los casos de los relatos de Felipe Hernández Cava publicados en los años setenta y ochenta, que ya se planteaban de forma explícita el exilio en tanto que objeto de memoria. Este enfoque reaparecería en un bello y breve relato publicado en 1986 en *Cairo*, “El Rubí de Abū Tālib Kalīm”, obra de la guionista María Isabel Santiesteban y el dibujante Joaquín López Cruces, luego recogido en el volumen *Sol poniente*. El relato se construye alrededor de la recuperación de la memoria de una familia de clase media que se vio forzada al exilio, varios de cuyos miembros –todos ellos de notable éxito profesional– regresaban en 1969 para desmontar la casa familiar, testigo del brillo social y cultural de la preguerra. Dos primos aprovechan el reencuentro para pedir como deseo, en recuerdo de un juego infantil, “que España vuelva a tener lo que perdió”, algo que los lectores de mediados de los ochenta sabían que estaba entonces lejos de suceder⁶⁵. En gran medida, esta breve historia conjugaba la lectura reduccionista inicial del exi-

⁵⁹ Matly, Michel, *El cómic...*, p. 181-182]. Barba, Víctor: *Hasta Nóvgorod*, Barcelona, Norma Editorial, 2020.

⁶⁰ https://www.abc.es/historia/abci-gestas-espanolas-division-azul-frente-letales-tanques-rusos-segunda-guerra-mundial-201911220123_noticia.html.

⁶¹ Hernández Cava, Felipe y del Barrio, Federico: “IV. Madrid. Sombras sobre la tierra”, en *El lado oscuro. Diez historias urbanas y un prólogo apasionado*, Gijón, Semana Negra, 1999, p. 1.

⁶² Hernández Cava, Felipe y del Barrio, Federico: “IV. Madrid...”, p. 5]

⁶³ López, Alfonso: *El solar*, Barcelona, La Cúpula, 2015, pp. 15-18, 86-93.

⁶⁴ Aguilar Fernández, Paloma: *Políticas de la memoria...*, pp. 233-412.

⁶⁵ López Cruces, Joaquín y Santi: “Sol poniente I. El Rubí de Abū Tālib Kalīm”, *Cairo*, 46 (1986), pp. 72-73.

lio, como pérdida de un mundo cultural, con un nuevo enfoque, que lo consideraba otra forma de perder vidas, no en términos biológicos sino sociales, al ser desgajadas de la sociedad en la que hubiesen podido desarrollarse.

La representación de los primeros momentos del exilio, que ya abordó Felipe Hernández Cava, se ha convertido en la historieta de la memoria en un tema recurrente, sobre todo en los trabajos del guionista Jorge García, quien ha situado en varias ocasiones sus reflexiones sobre la posguerra en el umbral mismo del final de la guerra, en relatos cuyos protagonistas o no habían podido salir del puerto de Alicante en los últimos días de marzo de 1939 o tomaban conciencia de que no iban a poder hacerlo⁶⁶. En ambos casos y de manera significativa, los relatos tenían en realidad una función proyectiva, que llevaba a sus protagonistas a comenzar a pensar cuál iba a ser su destino, encerrados, torturados o malviviendo bajo la presión de una dictadura que claramente los identificaba como derrotados. Tanto el exilio como su imposibilidad servían para señalar el vacío que la violencia franquista había creado en la sociedad española, algo sobre lo que Jorge García pensaba que todavía era necesario reflexionar en el siglo XXI.

Las obras más significativas a la hora de abordar el exilio en los últimos años han sido sendos trabajos de Paco Roca. El primero de ellos, *El ángel de la retirada*, en el que trabajaba sobre un guión ajeno centrado en la segunda generación de descendientes de exiliados en Francia, planteaba las dificultades de integración en la nación que suponía la recuperación de la memoria de un pasado en el que el Estado francés había encerrado a los refugiados españoles en campos de concentración⁶⁷. Pero es en *Los surcos del azar* donde Roca desarrolla plenamente la cuestión de la represión vivida fuera de España por aquellos que huyeron de la violencia franquista. La historia de Miguel Campos, su protagonista, no es la historia de un héroe que luchó contra el nazismo, sino la peripecia de un hombre perseguido durante la mayor parte de su vida por la violencia y el castigo, primero en la propia guerra en España y después en los campos de concentración en Francia primero y realizando trabajos forzados en el norte de África después. Los campos franceses son una de las imágenes recurrentes en la historieta de la memoria, desde *El artefacto perverso* a *El arte de volar*, con frecuencia integrados en un sistema de represión internacional en el que se vieron atrapados los exiliados españoles, que, como narraba Felipe Hernández Cava en “Fumée”, en algunos casos tuvieron como estación de término los campos de exterminio nazis⁶⁸. Las experiencias de los campos nazis han quedado también reflejadas en la historieta, a partir de relatos difundidos a través de la familia, de memorias personales o recuperados por la historiografía⁶⁹. Se trataba en todos los casos de mostrar cómo el hecho de haber logrado huir de la segura represión de la posguerra franquista no supuso, para una parte importante de los republicanos, sino la entrada en otros sistemas de represión, en los que su toma de posición contra el fascismo durante la guerra en España los hacía culpables de lo mismo que los acusaban los

⁶⁶ García, Jorge y Díez, Miguel Ángel: “Fuegos del fin del mundo”, *Dos veces breve*, 5 (2005), pp. 39-46. García, Jorge y Rico, Gustavo: “La noche del fin del mundo”, en *Almanaque ilustrado del fin el mundo*, Alicante, Edicions de Ponent, 2009, s. p.

⁶⁷ Dounovetz, Serguei y Roca, Paco: *El ángel de la retirada*, Barcelona, Bang Ediciones, 2010.

⁶⁸ Hernández Cava, Felipe y Ferrer, Isidro: “Fumée”, *El Ojo Clínico*, 2 (1997), s. p.

⁶⁹ Fritz: “Mi tío, que estuvo en el infierno”, en *Nuestra Guerra Civil*, Córdoba, Ariadna, 2006 pp. pp. 29-38. Peidro, Jordi: *Esperaré siempre tu regreso*, Valencia, Desfiladero, 2016. Rubio, Salva, Colombo, Pedro J. y Landa, Aintzane.: *El fotógrafo de Mauthausen*, Barcelona, Norma, 2019.

vencedores. Algo que no hacía sino afianzar esa estrecha relación, que la historieta de la memoria no ha olvidado, entre lo que sucedió en España entre 1936 y 1939 y lo que a partir de este último año sucedió en toda Europa.

El tratamiento de la Guerra Civil en la historieta de la memoria se ha transformado desde la voluntad de ruptura inicial con las interpretaciones de la guerra que el franquismo y sus colaboradores forzaron sobre la sociedad española durante más de treinta años a una interpretación de esta que ampliaba considerablemente la forma de entenderla. Por un lado, se fue transformando en una parte más de la década de violencia política vivida en toda Europa desde mediados de los años treinta. Al mismo tiempo, se desplazó de manera muy clara el interés por el acontecimiento bélico en sí mismo hacia su dimensión social, convirtiéndose en el centro de atención la experiencia de las clases populares en la retaguardia, como inicio de un ciclo de represión y castigo que continuó en el exilio y en la posguerra. La Guerra Civil ha sido así para los creadores de historietas menos un fin en sí mismo que la posibilidad de abordar el comienzo de un periodo, la dictadura, cuya violencia llevaban mucho tiempo tratando de impedir que cayese en el olvido, como muestran las obras que estudiaré a continuación.

3. El franquismo: represión, resistencia y vida cotidiana

La obra que inicia la historieta de la memoria en España, *Paracuellos*, asienta también el que será uno de los temas fundamentales en la representación de la dictadura: la focalización en las múltiples instituciones de represión que creó el franquismo y de las que se sirvió tanto para castigar como para “reformular” a los derrotados en la guerra. La experiencia colectiva que Carlos Giménez presentaba en *Paracuellos* se construía a partir de sus recuerdos personales, pero también de multitud de testimonios recogidos durante décadas, que para Giménez aseguran el valor testimonial de lo narrado, pese a que el material haya sido sometido a una transformación narrativa para facilitar su presentación ante el lector⁷⁰. Giménez ha demostrado ser muy consciente de que su experiencia del castigo vivido en los colegios del Auxilio Social, la violencia física a que los niños eran sometidos por parte de las cuidadoras, de los falangistas e incluso de los sacerdotes, el hambre y la sed sufridas, podía no ser la experiencia de quienes pasaron por otros colegios, aunque muchos de ellos hayan afirmado que lo visto en *Paracuellos* coincide con sus experiencias en otras instituciones⁷¹. Pero al mismo tiempo, Giménez ha afirmado que con *Paracuellos* no sólo realizaba el retrato de unos colegios concretos, sino que consignaba la imagen de una violencia que se vivió en la España de la posguerra a todos los niveles, posible gracias a la total impunidad con la que los adeptos al régimen podían actuar sobre aquellos que seguían identificando como perdedores. *Paracuellos* era así para su autor “una pequeña parte de la historia de la posguerra española” y los colegios que retrataba sólo una más de las formas que tomaba la violencia inherente al proyecto de constitución social del franquismo⁷². La peculiaridad de la obra de Giménez es

⁷⁰ Giménez, Carlos: *Todo Paracuellos*, p.18.

⁷¹ González de Tena, Francisco: *Niños invisibles en el cuarto oscuro. Experiencias en el Auxilio Social del franquismo*, Madrid, Tébar, 2009, pp. 39, 45, 95, 137.

⁷² Giménez, Carlos: *Todo Paracuellos*, pp. 21-22.

que centraba su atención no sobre aquellos a los que se persiguió por su militancia o actividad política, cuya memoria había pervivido a través de la propia resistencia política, sino sobre un grupo social, los niños, al que tanto la historiografía como la memoria prácticamente habían ignorado por completo. Esta voluntad de elaborar no sólo una memoria de la violencia social del franquismo, sino una historia específicamente centrada en los más débiles de la sociedad, determinó en gran medida la posterior evolución de la historieta de la memoria.

La representación de la represión directa –violencia, persecución policial, instituciones penitenciarias– continuó en la historieta de la memoria durante los años noventa. Uno de los múltiples niveles de *El artefacto perverso*, la inagotable obra de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, es la reconstrucción a través de la ficción de la presión policial –que no dudaba en llegar incluso a los asesinatos sin juicio– que se ejerció durante la primera posguerra contra la guerrilla urbana, cuestión sobre la que volveré más adelante. Una obra muy posterior, *Mil vidas más*, adaptaba a la historieta algunos fragmentos de las memorias del militante comunista Miguel Núñez y ofrecía una imagen detallada de la violencia policial, en particular un vivo retrato de la práctica generalizada de la tortura desde el punto de vista de quien la sufría, en el que se daba además uno de los escasos ejemplos de denuncia directa de un perpetrador, Antonio Juan Creix, miembro de la Brigada Político Social de Barcelona⁷³. Sus autores nos recordaban además en esta misma obra cómo el trabajo de memoria se inició en el momento mismo de la represión –algo que también podemos ver en *Cuerda de presas*–, como hace evidente el testimonio de un poema anónimo que circuló entre los reclusos del penal de Ocaña en el que se señalaba a un sacerdote conocido por rematar con su propia pistola a los presos que allí se asesinaban⁷⁴.

Fueron Miguel y Francisco Gallardo, en *Un largo silencio*, los que abordaron por primera vez de manera directa la complejidad de la experiencia de las cárceles franquistas. Miguel Gallardo partió de las memorias redactadas por su padre, a algunos de cuyos fragmentos dio forma de historieta, para contar su paso por uno de los muchos espacios de confinamiento de prisioneros que se improvisaron al final de la guerra, pero, sobre todo, para narrar la experiencia de incertidumbre sobre su propia supervivencia que vivió Francisco Gallardo⁷⁵. Tras esta obra pionera, quien sin duda ha desarrollado de manera más extensa el tema del espacio carcelario en la historieta ha sido el guionista Jorge García, en relatos como “Fyffes. Noviembre, 1936”, sobre el improvisado campo de concentración que los sublevados establecieron en Tenerife en las instalaciones de una compañía platanera, que lo cedió para que se confinase allí a quienes se habían opuesto al golpe de Estado, y “Fuegos del fin del mundo”, en el que su protagonista rememora desde el campo de concentración de Albaterra los últimos días de la guerra. Ambos relatos se construyen una vez más sobre la experiencia de la incertidumbre sobre la propia vida y el cierre progresivo de posibilidades, que concluye con el encierro o la muerte del protagonista⁷⁶. La aportación más significativa de García a la memoria de la reclusión vino de su trabajo junto a Fidel Martínez en *Cuerda de presas*, una detallada exploración narrativa de

⁷³ Gálvez, Pepe, López, Alfonso y Mundet, Joan: *Mil vidas más. Miguel Núñez*, Alicante, Edicions de Ponent, 2010, pp. 69-86. La obra ha sido reeditada en 2021 por Desfiladero Ediciones en una versión muy ampliada.

⁷⁴ Gálvez, Pepe, López, Alfonso y Mundet, Joan: *Mil vidas...*, pp. 27-32.

⁷⁵ Gallardo, Miguel: *Un largo silencio*,

⁷⁶ García, Jorge y Marchante F.: “Fyffes. Noviembre, 1936”, *Tos*, 1 (2002), pp. 75-76. García, Jorge y Díez, Miguel Ángel: “Fuegos...”.

la situación penitenciaria femenina durante la posguerra. En ella abordaron desde el abuso por parte de los carceleros a la forzada circulación constante a la que se sometía a las presas para evitar la formación de redes de solidaridad. Al mismo tiempo, *Cuerda de presas* presenta una reflexión sobre la memoria del encarcelamiento, cuya recuperación y construcción aparece inscrita en los propios relatos a través de entrevistas y recuerdos, que circulan a través de la familia o son compartidos entre presas⁷⁷. García sabía que su trabajo era posible gracias a la memoria producida por las propias presas, recogida por Tomasa Cuevas en varios volúmenes que habían servido de base también a los primeros trabajos de historiografía sobre esta cuestión⁷⁸. Por todo ello, *Cuerda de presas* es una obra clave para la historieta de la memoria a varios niveles. En primer lugar, porque continuó ahondando en esa vía abierta por Giménez en la que se recordaba a aquellos grupos sociales más olvidados, pero sobre todo porque fue la primera obra en la que unos autores significativamente más jóvenes que los que habían comenzado su trabajo todavía bajo el franquismo, abordaban la memoria de un pasado que los ponía en diálogo con las generaciones previas. Se trataba por tanto de asumir como propia la memoria de un pasado distante que, sin embargo, continuaba siendo políticamente significativo en el presente, algo que no había sucedido en la historieta de la memoria desde la Transición.

Casi todas estas obras equilibraban su discurso sobre las instituciones de castigo reconstruyendo también las formas en que aquellos y aquellas que se vieron confinados resistieron la violencia y el discurso franquista. Más allá de su primer volumen, en *Paracuellos* —una obra cuya existencia misma niega el éxito adoctrinador de las instituciones que retrata— son casi más importantes las distintas formas de resistencia y supervivencia que los niños fueron desarrollando, desde la solidaridad compartida ante el castigo físico o el hambre hasta el uso permanente de la imaginación para sobrevivir⁷⁹. Lo mismo puede observarse en *Cuerda de presas*, donde queda reflejada la búsqueda constante de espacios de resistencia, individual o colectiva, a través de los relatos de niños que se niegan a aceptar el olvido de su origen que se les quiere imponer o mujeres que no dejan de divertirse o amarse pese a encontrarse entre rejas⁸⁰. Los recuerdos de Miguel Núñez recogidos por Gálvez y López también nos han dejado una de esas imágenes de resistencia, la de un grupo de presos que se niega simbólicamente a cumplir el papel que las autoridades franquistas les daban en sus actos propagandísticos⁸¹.

Como ya habían apuntado Carlos Giménez e Ivá en sus relatos para la revista *El Papus* durante la Transición, la existencia de toda esta represión y violencia no sólo no consiguió frenar la resistencia, sino que en algunos casos la reforzó, dando lugar a vidas enteramente dedicadas, desde la Guerra Civil misma, a luchar contra el proyecto político y social del franquismo⁸². La historieta se ha servido también en su construcción de las imágenes de esas formas de resistencia organizada contra la dictadura, comenzando por la resistencia guerrillera, tanto en su forma rural como urbana. La aproximación al maquis rural ha sido muy anecdótica, casi reducida a “Encerrona”, obra de F. López y Fernando Vicente, una breve y melancólica historia

⁷⁷ García, Jorge, y Martínez, Fidel, *Cuerda...*

⁷⁸ García, Jorge y Marchante F.: “Fyffes...”, pp. 75-76. García, Jorge y Díez, Miguel Ángel: “Fuegos...”.

⁷⁹ Giménez, Carlos, *Todo Paracuellos*.

⁸⁰ García, Jorge y Martínez, Fidel, *Cuerda...*

⁸¹ Gálvez, Pepe, López, Alfonso y Mundet, Joan: *Mil vidas...*, pp. 91-94.

⁸² Giménez, Carlos: *España*, pp. 116-110.

sobre el momento mismo en que un grupo de milicianos se dan cuenta de que van a caer en manos de la guardia civil, y al capítulo de las aventuras de Emili Piula titulado “Guadalajara”, en el que el protagonista recuerda desde 1947, cuando la derrota era cosa hecha, su participación en la batalla de aquella provincia⁸³. En ambos casos se trata de características rememoraciones marcadas por el desencanto de los primeros ochenta, que idealizan la resistencia sabiendo que fracasó. Ya dentro de un ciclo completamente diferente en la historieta de la memoria apareció *Sordo*, obra de David Muñoz y Rayco Pulido, el único relato extenso sobre el maquis y que, pese a estar centrada en la peripecia de un único personaje ficticio, parece remitir con su trágico final al fracaso en octubre de 1944 de la invasión del Valle de Arán, planeada por militantes comunistas para forzar una intervención internacional contra Franco⁸⁴.

Más interesante ha sido la representación del maquis urbano, que ya aparecía detallada en el capítulo final de las ficticias experiencias de guerra de Emili Piula, “Una historia de silencios”, con su protagonista moviendo dinero falsificado a través de la frontera francesa para financiar un atentado de la guerrilla barcelonesa contra el jefe de la Brigada Político-Social⁸⁵. La violencia contra las fuerzas del Estado, que el franquismo siempre se preocupó de silenciar, reaparece en *El artefacto perverso*, cuya trama de serie negra es una ficcionalización de la breve actividad del maquis madrileño y en particular de la reacción policial tras el ataque a la delegación de Falange de Cuatro Caminos el 25 de febrero de 1945 por parte de un grupo de guerrilleros comunistas, que acabo con sucesivas delaciones y la detención de sus miembros⁸⁶. Junto a estos relatos ficticios –o semificticios– de la resistencia armada, Pepe Gálvez y Alfonso López han reconstruido también parcialmente en las memorias de Miguel Nuñez su actividad al lado de su esposa Tomasa Cuevas como parte del maquis barcelonés⁸⁷.

Junto a esta representación de la represión policial y la resistencia militante, la historieta de la memoria ha centrado su atención de manera esencial en la experiencia cotidiana de la violencia simbólica franquista y en los modos en que quienes la sufrían trataron de protegerse de ella. La frase que Pepe Gálvez ha utilizado para describir su intención en *Mil vidas más*, en la que pretendía “reflejar el comportamiento y los hechos de miles y miles de personas que rechazaron ser súbditos y se empeñaron en seguir siendo ciudadanos” durante la dictadura, podría servirnos para caracterizar este modo de la historieta de la memoria⁸⁸. Es a través de esos relatos de la vida cotidiana donde mejor se puede percibir tanto el desgaste que la dictadura provocaba en aquellos que no podían simpatizar con ella como la lucha constante por resistirse a él. Se ha tratado en ellos de reflejar el modo en que el impacto de la guerra, la dictadura y la cultura que el franquismo impuso afectó a todos los niveles de la existencia, truncando o deformando vidas que podrían haber sido distintas.

En primer lugar, la dictadura constituía como derrotados a unos ciudadanos que en muchos casos lucharon por ser supervivientes, algo que resulta muy evidente en

⁸³ López, F. y Vicente, Fernando: “Encerrona”, *Madriz*, 10 (1984), pp. 20-21, Montesol y Roger, “Guadalajara”, p. 38.

⁸⁴ Muñoz, David y Pulido Rayco, *Sordo*, Bilbao, Astiberri, 2018, p. 71.

⁸⁵ Montesol y Roger, “Una historia...”, pp. 71-72.

⁸⁶ Hernández Cava, Felipe y del Barrio, Federico: *El artefacto perverso*, Barcelona, Planeta-DeAgostini Comics, 1996, s.p.

⁸⁷ Gálvez, Pepe, López, Alfonso y Mundet, Joan: *Mil vidas*, pp. 45-62.

⁸⁸ Gálvez, Pepe, López, Alfonso y Mundet, Joan: *Mil vidas...*, p. 7.

aquellos relatos que abordan la experiencia carcelaria. El Cubri tocó esta cuestión tempranamente en una de las historias de Julián Curtido, el personaje símbolo con el que representaron a las clases populares españolas en algunos de sus primeros relatos, en la que su protagonista veía fracasar su intento de establecer una vida y una situación económicamente viable para su familia cuando reaparecía la memoria de su participación en la guerra. Esta es, precisamente, la cuestión central de *El artefacto perverso*, donde Hernández Cava explora cómo la cuidadosa gestión de la memoria y la vida social fue fundamental para la supervivencia de los derrotados durante la primera posguerra. La capacidad de sobrevivir, incluso dentro de las clases medias, era un bien frágil que requería una negociación constante entre el propio pasado y un presente en el que se trataba de prosperar, como han mostrado también los relatos de Alfonso López o Josep M. Beà⁸⁹. Comprender la nueva situación era fundamental para sobrevivir, como contaba Francisco Gallardo en *Un largo silencio*, donde su experiencia carcelaria y la fracasada búsqueda de solidaridad una vez salió de ella le dieron una imagen muy clara de cuál era su posición en la nueva sociedad dominada por los vencedores. Del mismo modo que Hernández Cava había abordado en la ficción las complejas condiciones de la supervivencia en la posguerra, Miguel Gallardo se enfrentaba ahora a esta cuestión de una manera completamente personal, que acababa por transformar la percepción de su padre, cuyo silencio se explicó a sí mismo durante años como cobardía y que se revelaba ahora como una decisión deliberada que hizo posible su supervivencia y el desarrollo de su familia⁹⁰.

Pero también era posible que el impacto de la derrota en la guerra o la acumulación de derrotas impidiese la supervivencia y convirtiese a una persona en vencida, situación que aparece con frecuencia en aquellos relatos ejemplares que abarcan toda la vida de sus protagonistas. “Fumée”, un relato breve que Hernández Cava realizó junto a Isidro Ferrer en 1997, constituye el modelo de otros posteriores, en particular algunos de los realizados por Jorge García, que se sirven de una metáfora central para seguir el proceso de desgaste y en algunos casos de destrucción final de personajes que han visto fracasar su deseo de libertad. Esta es también la cuestión central de *El arte de volar*, en la que Antonio Altarriba aborda la exploración simbólica y biográfica de los sucesivos fracasos vividos por su padre a lo largo de décadas, que vendrían a explicar la decisión de poner fin a su vida siendo ya un anciano, sin haber logrado realizar su anhelo de libertad inicial, contra el que estuvieron tanto su origen social como los acontecimientos históricos que le tocó vivir⁹¹.

La imagen de las vidas comunes bajo el franquismo que nos ha dejado la historia de la memoria ha insistido, sin embargo, en la capacidad de supervivencia, aunque desde los relatos de Juan Curtido de El Cubri a mediados de los años setenta no ha dejado de señalar también la explotación a la que fueron sometidas⁹². Una vez más debemos mirar a la obra de Carlos Giménez, en este caso a su serie *Barrio*, iniciada inmediatamente después de *Paracuellos* y que como esta continuó a principios del siglo XXI. En ella su avatar Carlos García-García se convierte en el observador de la vida cotidiana de las clases populares madrileñas, de la solidaridad que permite

⁸⁹ Beà, Josep M.: *Siete vidas*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2017. López, Alfonso: *Estraperlo y tranvía*, Barcelona, Ediciones B, 2007.

⁹⁰ Gallardo, Miguel: *Un largo silencio*.

⁹¹ Hernández Cava, Felipe y Ferrer, Isidro: “Fumée”. García, Jorge y Martínez, Fidel, *Cuerda...*, pp. 9-15. Altarriba, Antonio y Kim: *El arte de volar*.

⁹² El Cubri, *El que parte...*, s. p.

sobrevivir a muchas familias y de la capacidad para seguir viviendo de quienes son perseguidos por el régimen, como las parejas homosexuales. Pero Giménez se presenta también como testigo de la violencia y el abuso que se produce tanto por parte de falangistas y policías como dentro de esas mismas clases populares. El resultado es la imagen de unas vidas que, como nos muestran otras obras posteriores, estaban marcadas además por duras condiciones materiales, desde los cortes de electricidad y el hambre al parasitario mercado del estraperlo o la prostitución a la que la pobreza empujó a tantas mujeres⁹³.

Esta atención a la experiencia de la vida cotidiana ha permitido a los historietistas abordar cuestiones relativamente ignoradas en otros discursos sobre el pasado, como el efecto deformante que la cultura religiosa del franquismo tuvo sobre el desarrollo personal y sexual, algo explorado con particular penetración por Josep M. Beà en su ficción autobiográfica *Siete vidas*, pero también por Carlos Giménez en diversos momentos de su ciclo “autobiográfico”⁹⁴. Pero sin duda uno de los rasgos más definitorios de la historieta de la memoria, posible gracias a este giro hacia la vida cotidiana, ha sido el intento de construcción de una memoria de la experiencia femenina, tanto a través de la ficción como de los recuerdos heredados⁹⁵. Ya en plena transición Marika Vila abordó en “Dossier Amparo Torrego”, con ayuda de Felipe Hernández Cava, las contradicciones vividas en el interior del movimiento comunista desde los años treinta en torno al papel social y político de la mujer⁹⁶. Ha sido en los últimos años cuando autores como Antonio Altarriba o Paco Roca han vuelto su mirada hacia el mundo de las madres, hasta entonces olvidadas, o, en el caso de Ana Penyas, las abuelas y su experiencia específica de la posguerra⁹⁷. Entre los trabajos más interesante al respecto se encuentran las obras a través de las cuales Jaime Martín ha reconstruido la historia de su familia y de la barriada periférica barcelonesa en la que ha vivido desde la posguerra, en particular *Jamás tendré 20 años*, retrato de la inteligencia práctica con que su abuela fue capaz de sobrevivir a la posguerra y hacer prosperar a su familia.

El relato familiar de Martín contribuye además a revisar la memoria del denominado desarrollismo, al mostrar cómo muchos españoles tuvieron que continuar luchando por su supervivencia, una cuestión implícita en todos aquellos relatos, empezando por los de El Cubri, que se han planteado el fenómeno del exilio durante los años sesenta, como “*Freda*”, sobre el exilio gallego en Alemania, o las memorias de Kim, *Nieve en los bolsillos*. Obra esta última que además ejemplifica el valor de la memoria construida a través de los recuerdos de otros, de quienes compartieron con Kim durante su exilio las múltiples razones por las que, todavía a principios de los años sesenta, una persona podía decidir salir de España⁹⁸.

Como hemos podido ver, la historieta de la memoria ha abordado la posguerra franquista fundamentalmente bajo la forma de reconstrucciones de la experiencia de la vida cotidiana de las clases populares, una cuestión abordada con mayor frecuen-

⁹³ Hernández Cano, Eduardo: *La mémoire...*, p. 174.

⁹⁴ Beà, Josep M.: *Siete vidas*, pp. 7-12. Giménez, Carlos: *Todo Paracuellos*, pp. 92-95.

⁹⁵ Masarah, Elena: “La memoria de las mujeres en el cómic contemporáneo”, en David F. de Arriba (ed.), *Memoria y viñetas*, pp. 57-67.

⁹⁶ Marika y Hernández Cava, F., “Dossier Amparo Torrego”, *Totem Extra 2, especial mujeres*, 1978, pp. 35-42.

⁹⁷ Altarriba, Antonio y Kim: *El ala rota*, Barcelona, Norma Editorial, 2016. Penyas, Ana: *Estamos todas bien*, Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017. Roca, Paco: *Regreso al Edén*, Bilbao, Astiberri, 2020.

⁹⁸ El Cubri, *El que parte...* Benlloch, Kike y Vázquez, Alberto: “*Freda*”, Alicante, Ediciones de Ponent, 2002.

cia y detalle que las instituciones punitivas de la dictadura, a las que sin embargo se han dedicado algunas obras fundamentales. La memoria construida a través de la historieta ha preferido recordar la España franquista no tanto a través del martillo de la violencia política, como de las vidas de unos ciudadanos convertidos en yunque sobre el que cayeron unos golpes que nunca llegaron a quebrar el deseo de vivir en una España mejor, de la cual debía ser parte el recuerdo completo de esa dura posguerra.

4. Conclusión: alcance y límites de la historieta de la memoria

Todo este trabajo colectivo, realizado a lo largo de casi cinco décadas por múltiples hombres y mujeres, no ha querido sino ser una contribución más a la memoria de un pasado violento que, en distintas situaciones históricas y regímenes de memoria, ha sido necesario repensar, para encontrar así nuevos modos de evitar su olvido. El reciente giro de la historieta de la memoria hacia el mercado, determinado por intereses editoriales, y su hibridación con formas en exceso simples de divulgación histórica ha marcado los claros límites de evolución histórica de una práctica que hasta hoy siempre ha sido capaz de reinventarse.

Todos estos relatos de la memoria, ya estuviesen basados en testimonios concretos o fuesen el resultado de documentadas construcciones de ficción, nunca han pretendido ser otra cosa que producciones culturales que nos ayuden a seguir pensando el pasado. Pese a todo ello no podemos olvidar que la producción cultural es en España una de las grandes vías de acceso al conocimiento sobre el pasado. Los éxitos editoriales de obras como *Paracuellos*, de la que se ha calculado, sumando sus ediciones en Amaika, Ediciones de la Torre y Glénat –lo que no incluye todas sus reediciones de la última década–, que ha vendido más de 50.000 ejemplares, o *Los surcos del azar*, de la que se acaba de anunciar la décima edición, nos hablan de la importancia potencial que el medio sigue teniendo para la construcción de la memoria del pasado reciente⁹⁹. Es por tanto hora de tener muy en cuenta el trabajo de la historieta de la memoria no sólo en la producción cultural de memoria histórica, sino en el conjunto de los debates sobre historia pública de la Guerra Civil y la dictadura en la España contemporánea, hasta hoy todavía excesivamente focalizados en las políticas institucionales y los movimientos sociales, y escasamente interesados en el papel que la historia cultural puede tener en ellos¹⁰⁰.

⁹⁹ Casulleras, Sergi: “El còmic com a font documental per a la Història. L'exemplaritat de les historietes de Carlos Giménez”, *El contemporani*, 25 (2002), p. 41. <https://www.astiberri.com/posts/novedades-astiberri-febrero-de-2021>.

¹⁰⁰ Una cuestión que urge repensar, para llevarla más allá de la simple reflexión sobre la memoria y para comenzar a pensar en términos de historia pública y de cultura histórica de consumo. Ver Jordanova, Ludmilla: *History in Practice*, London / New York, Bloomsbury, 2019.

