

La Guerra Civil española vista desde la historieta

The Spanish Civil War as seen through the comic

VIVIANE ALARY
UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND

Resumen: Este artículo analiza el corpus historietístico sobre la Guerra Civil española según distintas perspectivas. En un primer momento, se centra en la evolución y en las fluctuaciones de la presencia de la Guerra Civil en la historieta desde 1936 hasta la actualidad. Unas puntualizaciones sobre el eco social y mediático actual del corpus y el interés concomitante de la investigación completan esta perspectiva diacrónica. En un segundo momento, el estudio cuestiona el papel y el valor de los relatos gráficos que participan del debate actual sobre la Guerra Civil y su memoria. A continuación se analiza la variedad genérica y estética de dichos relatos gráficos de la memoria para terminar con unas reflexiones sobre el tratamiento del referente histórico.

Palabras clave: Guerra Civil española, Historieta, narrativa gráfica, memoria

Abstract: This article analyses the corpus of comics on the Spanish Civil War from different perspectives. Firstly, it focuses on the evolution and fluctuations of the Civil War's presence in comic strips from 1936 to the present day. A few specifications on the corpus' current social and mediaecho and the concomitant interest of the research will complete this diachronic perspective. Secondly, this study questions the role and value of the graphic narratives participating in the current debate on the Civil War and its memory. In turn, we shall analyse the generic and aesthetic variety of said graphic narratives of memory in order to finish with some reflections on the portrayal of this historical moment.

Key words: Spanish Civil War, Comic, graphic narrative, memory



En este artículo quisiera traer a colación algunas reflexiones en torno al tema de la Guerra Civil española en la historieta. Estableciendo puntos de comparación con otros corpus como el de la novela o el cine (Bertrand de Muñoz, 2007), es cierto que la producción de cómics sobre la Guerra Civil no deja de ser modesta. No obstante, el fuerte potencial ficcional y emocional que convierte en mito moderno la Guerra Civil y la vigencia de la carga memorial e ideológica asociada al tema, encuentran en el cómic –consumidor y creador de mitos y ficciones, así como proveedor de relatos memoriales y reflexivos comprometidos con su tiempo– una potente caja de resonancia.

¿Qué nos dice este corpus muy valioso, sobre el noveno arte, sobre la Guerra Civil y, consecuentemente, sobre sus interrelaciones? ¿Cómo interpretar las fluctuaciones de este tema en la historieta? En primer lugar, me centraré en la evolución de la presencia de la Guerra Civil en la historieta desde 1936 hasta hoy y el interés concomitante de la investigación. A continuación, me interesará cuestionar el papel y el valor de obras que participan del debate actual sobre la Guerra Civil y su memoria. Terminaré poniendo de relieve aspectos formales y estilísticos significativos de este último periodo.

Si bien queda mucho por indagar, la rica producción historietística durante la Guerra Civil y los primeros años del régimen franquista ha sido ampliamente investigada a través de estudios sobre revistas, series, estrategia visual de la propaganda en ambos bandos, prensa de trincheras o estudios prosopográficos. En cambio, la historieta del periodo siguiente (1950-1970) no dejó una producción tan relevante. Conviene ahondar en este periodo –como se está haciendo en la actualidad– y ver más de cerca las orientaciones y el modo de tratar el tema –aunque como mero pretexto de divertimento aparentemente intrascendente–. Y convendría sin duda analizar también los fenómenos que explican el desinterés o las motivaciones de distintas índoles que condujeron a apartar el tema.

A partir de los años 70, la historieta se va apropiando plenamente de la Guerra Civil de una forma comparable con las demás artes. Podemos relacionar este hecho con el incipiente cómic adulto y los cambios políticos en España. Una historieta de autor albergó la expresión de lo que no podía expresarse hasta



entonces: la Guerra Civil vista del lado de los vencidos, encarnados en la figura unificada del republicano. Sin embargo, la difusión de esta producción resultó bastante limitada, hasta confidencial. Lo que se puede explicar por una relativa indiferencia por parte de una juventud que no quería mirar hacia atrás, esto es, al franquismo y la Guerra Civil. La memoria fue selectiva y la amnesia un principio de vida para contemplar el futuro. Adquirieron relevancia géneros más en consonancia con las expectativas del lectorado adulto: histórico, satírico, policíaco. Destacaron unos cuantos autores u obras como la de Hernández Palacios, cuya tetralogía *Eloy* (1979, 1980, 1981, 1987) marca todo un hito, y un formato: el relato corto más adecuado al sistema de publicación por entregas en revistas. Conviene recordar la serie de ocho historias concebidas por Víctor Mora sobre diferentes momentos de la Guerra Civil¹. Reeditada en 2008 por Glénat bajo el título de *Tormenta en España*, esta iniciativa de finales de los años 80, de la redacción de *Cimoc*, ofrece un tratamiento gráfico representativo de una aproximación colectiva e intergeneracional de la Guerra Civil por parte de profesionales –dibujantes y guionistas– nacidos entre los años 20 y 50.

La primera década del siglo XXI supuso un salto tanto cuantitativo como cualitativo en España y también fuera, en particular en Francia. Las mutaciones editoriales, estéticas, comerciales y hasta conceptuales que ha conocido la historieta incidieron en el modo de acercarse a la contienda. Se observa una ampliación genérica, con una relevancia de novelas gráficas testimoniales y biográficas. *Un largo silencio* (Gallardo, 1997) marca otro hito y aparece como pionero de este nuevo acercamiento. La diversidad temática, gráfica y narrativa ensancha la perspectiva con relatos que cuestionan las visiones consensuales admitidas hasta entonces. Se complementa, desde una mirada preferentemente subjetiva, la historia local de la Guerra Civil promovida por instituciones en los años 80. Con esos relatos que proponen un examen con lupa del pasado, nos adentramos en una intrahistoria de la Guerra Civil.

¹ Esas narraciones cortas fueron publicadas por entregas en la revista *Cimoc* en 1986 y 1987, entre los n.º 66 y 77, con dibujos de Alfonso Font, Tha, Víctor de la Fuente, Florenci Clavé, Annie Goetzing, José Ortiz, Jesús Blasco y Attilio Micheluzzi.



El formato privilegiado cambia según el periodo observado. Los formatos tradicionales se han mantenido hasta la actualidad: tira satírica, página auto conclusiva, historias cortas, episodio de una serie en álbum –*Max Fridman* o *Louis la Guigne* en el ámbito franco-belga– o series dedicadas al tema, como los seis tomos de *Ermo* (Bruno Loth, 2006-2013) en Francia, o los cuadernillos de *Nuevas Hazañas Bélicas* (Hernán Migoya, 2011-2012), que han conocido cierto éxito y/o prestigio. Pero, en las últimas décadas, es la novela gráfica la que ha dado más relieve al tema –*El arte de volar* de Antonio Altarriba (2009), *Los surcos del azar* de Paco Roca (2013), por citar los más significativos–, aunque el formato de la serie parece más apropiado cuando se trata de testimonios donde predomina la voz colectiva, como en *Malos Tiempos* de Carlos Giménez (2007-2009).

El mayor cambio entre los años 80 y el siglo XXI, a mi parecer, es que la historieta ha podido responder a este resurgir en la sociedad del interés por la memoria histórica de la Guerra Civil con una producción relevante, pero sobre todo capaz de salir de cierta confidencialidad o aislamiento. El cómic tiene un eco social y cultural más afirmado, la historieta española se exporta (solo recordaré en este caso de nuevo *El Arte de volar* y su éxito internacional), atrae autores que proceden de otros campos. 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. Aprovechando esta dinámica, quince años más tarde se reedita *Un largo silencio* (2012). En Francia, *Montserrat, Souvenirs de la guerre civile*, de Julio Ribera, se reedita en 2011, siete años después de su primera salida y se reedita casi en seguida *El arte de volar*. Se compilan relatos cortos de los años 80 como el ya aludido *Tormenta sobre España 1936-1939* (2008). 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.

En el marco intercultural más específico franco-español, asistimos a la publicación en ambos países de una obra de modo casi concomitante: *Los surcos del azar* fue publicado en 2013 en España y *La Nueve* en 2014 en Francia, *Las serpientes ciegas* en 2008 en ambos países, *El arte de volar* en 2009 en España y *L'art de voler* en 2011 en Francia. La presencia en el mercado franco-belga de obras españolas sobre la Guerra Civil se debe a un momentáneo resurgir del tema en Francia y a un mejor reconocimiento de los autores españoles, fenómeno bastante nuevo a pesar de la permanencia de una escuela española compuesta de dibujantes que huyeron de España a raíz de la contienda o de sus consecuencias, la cual contribuyó a dinamizar el mercado franco-belga.

Acompañando esa efervescencia creativa y editorial, es de recalcar el papel de los medios de comunicación y de difusión. Se les concedieron premios importantes a obras que tratan en parte o totalmente de la Guerra Civil (*El Arte de volar* de Antonio Altarriba; *Un médico novato* de Sento Llobell; *Las serpientes ciegas* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí). Reseñas y artículos en las secciones culturales de periódicos como *El País*, *La Vanguardia* o, en Francia, *Le Monde* y *Telerama*, y programas en RTVE acompañan la salida de obras sobre la contienda y suponen un reconocimiento cultural y mediático nuevo. Por otra parte, debe considerarse el papel notable de las redes sociales virtuales que vinculan en numerosos blogs y en Facebook todo tipo de lecturas y catalogaciones sociales sobre la Guerra Civil en el cómic, desde las más informativas y bibliográficas a las más militantes. Conforman toda una valoración social que cumple funciones política, memorial e informativa, que se hace fuera de las instituciones y de la investigación legitimada.

Así pues, la propia evolución del medio y su valor socio-cultural ha cambiado la relación entre cómic y Guerra Civil. Las mutaciones experimentadas “naturalizaron” 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. Aunque, comparando con otros modos de expresión, conviene señalar que son muy pocas las autoras que se acercan al tema, lo que no puede explicarse únicamente por el hecho de que haya menos mujeres que hombres autores de cómic. Autoras que trabajaron para las revistas del autodenominado bando nacional durante la guerra, como Mercé Llimona en *Chicos*, escenificaron situaciones que implícitamente evocaban la situación de peligro o inseguridad en la que se encontraban los niños a causa de la guerra. Dibujantes como Annie Goetzinger, Marika y Laura dieron interpretaciones gráficas de relatos propuestos por los guionistas hombres Víctor Mora o Felipe Hernández Cava. Y solo dos novelas gráficas actuales, proceden de un dúo de mujeres jóvenes: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* de Cachete Jack (2012), *Winnipeg, el barco de Neruda* de Laura Martel y Antonia Santolaya (2014).

Al lado de qué se investiga conviene observar cómo se investiga la historieta referente a la Guerra Civil. No voy a adentrarme en un repaso historietográfico, midiendo la aportación de cada especialista, por ejemplo recalcando la extensa labor científica y divulgativa de Antonio Martín, fundamental para todos nosotros. Solo señalaré el interés renovado en la última década de estudiosos universitarios cuyo tema de tesis o de investigación fueron o son la Guerra Civil en la historieta y la consiguiente memoria cultural que vincula. Abarcando simplemente la última década, en 2006, Manuel Barrero redacta para *Tebeosfera* una síntesis sobre las *Viñetas republicanas en la Guerra Civil española* (2006: 33-60), estudio que se apoya en el archivo de Salamanca. Por otra parte, Benoît Mitaine (2011: 227-236) ofrece un buen análisis del periodo en *Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)* (2011).

Si la investigación suele centrarse a menudo en un periodo determinado, una temática o monografía, en un periodo de cinco años (2011-2016) tres estudios universitarios panorámicos han versado sobre la representación de la Guerra Civil (Catalá Carrasco, 2011; Arjona Márquez, 2014; Matly, 2016). El estudio más exhaustivo que se conoce en la actualidad lo ha llevado a cabo Michel Matly en su tesis –más de trescientas historietas sobre el periodo que va



de 1976 a 2013, incluyendo una parte sobre lo publicado antes, procedentes de España, en su mayoría, de Francia, Italia y Argentina, en segundo término, y hasta de Polonia, Japón, Estados Unidos o Filipinas—, donde amplía la perspectiva y da constancia de una representación verdaderamente multicultural vinculada por la historieta. Al lado del interés bibliográfico y panorámico, esos estudios sistemáticos y temáticos abren perspectivas teóricas y metodológicas duraderas para el porvenir.

Sin adelantarme más, parece claro que el conjunto del material investigado es abundante, diversificado y asequible. No puede sino favorecer la entrada de la historia del cómic “de” y “sobre” la Guerra Civil en un estudio general de la memoria y representaciones culturales del conflicto. Ocurre que esta valoración del campo de la historieta dentro de un campo más amplio está en vía de constitución y aún por hacer.

Al trabajar en torno a *Chicos* (Alary, 2016: 111-129), pude demostrar cómo esta revista —de poco interés para los investigadores de la propaganda— se puso al servicio de una estrategia visual que consistía, como afirmó Josefina Cuesta (2008), en imponer una memoria de los vencedores y borrar la memoria de la II República. La estrategia de comunicación visual en los tebeos o revistas que incluían historietas deben formar parte de una valoración sobre imagen, propaganda y censura. Asimismo, los estudios de Fernando Díaz Plaja, Antonio Martín o Manuel Barrero, que han comparado el tipo de caricatura republicanas y franquistas, deben formar parte, de modo más sistemático, de una valoración sobre la imagen del republicano y del franquista vinculados en literatura y artes visuales.

La incorporación de la historieta como documento cultural y posible fuente histórica no se hace con naturalidad. Queda como arrinconada en un espacio determinado de la investigación. El último congreso Internacional sobre imagen y memoria de la Guerra Civil que se celebró en El Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid en 2015: *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939*, no incorporaba en su reflexión la historieta. En cambio, la revista *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* acaba de publicar un número especial dedicado a los discursos



y mediaciones de la memoria de la Guerra Civil española e incluye un estudio sobre el importante papel de la novela gráfica en la creación de espacios de memoria y posmemoria (Galán, Rueda, 2016).

Existe un terreno en el que es muy difícil adentrarse. Que la historieta no fuera considerada objeto cultural hasta hace poco dificulta el trabajo de recolección y preservación de este patrimonio material y simbólico, aún más en el caso de las producciones efímeras o inéditas. Dolores Fernández Martínez, en su estudio sobre el arte español exiliado (2000: 23-42), reflexionó sobre el valor documental del arte y de las muestras de expresión popular a partir de las trayectorias de pintores e ilustradores. Presenta en su artículo una tipología de los dibujos realizados en situaciones de encarcelamiento o internamiento “dibujos-ilustraciones, dibujos-acumulaciones, dibujos-relatos” (Fernández Martínez, 2000: 30), aunque sin hacer mención específica a la historieta y a los historietistas. Sin embargo, es de recalcar que, en un trabajo colectivo que dirigió con Geneviève Dreyfus-Armand, *L’Art en exil. Les artistes espagnols en France* (2014), uno de los textos está dedicado a José Cabrero Arnal (Guillen, 2014: 96-118). En suma, abriendo brechas: es así como la historieta entrará en la Historia.

Hasta ahora, por ignorancia, por no considerar esa categoría del arte, así como por la escasez de fuentes, el ámbito de la historieta no forma parte de los estudios sistemáticos sobre testimonios gráficos efímeros, inéditos, que bien puede ir de una obra catalogada y preservada en la Biblioteca Nacional de España –como los dibujos realizados por José Robledano durante su encarcelamiento en Madrid y Burgos–, a los dibujos e historietas de Jesús Blasco realizados en los campos de concentración franceses, o el único dibujo que se conoce de José Cabrero Arnal realizado en esos campos.

Más próximo a nuestro tiempo y ampliando la perspectiva temporal, citaré las historietas-dedicatorias que realizaron anónimos en la tumba de Antonio Machado en Colliure y que también merecen ser estudiadas como manifestaciones gráficas espontáneas para mantener viva la memoria del poeta y cuanto encarna. Forman parte de las huellas contemporáneas de la Guerra Civil dignas de interés, huellas preservadas esta vez por la Fundación Antonio



Machado, a raíz de un trabajo de catalogación del equipo de Verónica Sierra Blas (Universidad Alcalá de Henares).

Si queremos valorar cómo se escribe la historia de la Guerra Civil en relación con la historieta, mis conclusiones pueden parecer contradictorias. Los estudios *sui generis* son muy valiosos. Es evidente que asistimos a un cuestionamiento nuevo dentro de la investigación, y particularmente satisfactorio es ver cómo paso a paso la historiografía y los estudios literarios sobre la Guerra Civil incorporan el campo de la historieta. Pero queda mucho por hacer. La historieta debe formar parte del registro escrito de la historia de la Guerra Civil, aunque no de modo periférico, y debe entrar en los archivos y en los distintos procesos de catalogación institucional.

La historieta como literatura testimonial en segundo grado

Se trata de indagar ahora el valor de esta memoria cultural de la Guerra Civil que propone la historieta. En el campo de los estudios sobre el noveno arte, son objetos de estudios monográficos, panorámicos o sintéticos el corpus sobre la Primera y la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Argelia. Observamos las mismas tendencias aludidas arriba: dichos relatos oscilan entre una tendencia novelesca, hasta mitificadora (terreno tradicionalmente predilecto de la historieta), y relatos con una orientación hacia las vivencias personales o colectivas, rescatadas. 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. Los relatos *Maus*, de Art Spiegelman, *Palestina y Gaza 1956, al margen de la historia*, de Joe Sacco, o *La Guerre de Alan*, de Emmanuel Guibert, aparecen como modélicos en este sentido.

Al hablar de literatura testimonial y memoria en la historieta española actual, es inevitable recordar a Carlos Giménez y su serie *Paracuellos*, iniciada



en 1977 y seguida de *Barrio*, aunque el escenario es la posguerra. Felipe Hernández Cava, en otro ámbito, tiene una larga trayectoria de relatos de la memoria. En ambos casos, cabe notar que los autores se acercan a la Guerra Civil en los años 2000 –Carlos Giménez con *Malos tiempos*, entre 2007 y 2009, y Felipe Hernández Cava con *Las serpientes ciegas* en 2008–, después de haber publicado sobre los tiempos de posguerra, o anteriores a la guerra. La generación de la España democrática quizá trate más directamente el tema, a la luz de su presente, recapitulando sus recuerdos para rescatar la voz y herencia de los que vivieron la Guerra Civil, familiares o anónimos. Estos autores no vacilan en autorrepresentarse, o por lo menos escenificar un proceso creativo, real o inventado. Interactúan con la historia relatada, reivindican cierta subjetividad y, a la par, un método riguroso y objetivo de encuesta, colecta de informaciones y testimonios, todo ello recalándose en su obra y en los paratextos. Paco Roca, en *Los surcos del azar –La Nueve para los franceses–*, es un buen ejemplo de esta tendencia. Esos relatos gráficos de la memoria abarcan en su mayoría la Guerra Civil desde un tiempo posterior escenificado. Se plasman dos planos temporales (el ayer y el hoy) según unos dispositivos narrativos más o menos complejos donde se combinan, alternan o raras veces fusionan las voces del pasado y del presente.

En todo caso, podemos hablar sin vacilar de *posmemoria*, concepto definido por Marianne Hirsh (2014) y que se refiere a la noción de transmisión inter e intrageneracional, no simplemente de origen familiar sino también cultural, y hasta territorial. Se refiere a la relación que una generación en un contexto dado mantiene con el trauma tanto colectivo y personal como cultural vivido por las generaciones anteriores. En las obras gráficas que la historieta nos proporciona, cada autor, dibujante o guionista encuentra su propia resolución narrativa y gráfica para escenificar el trauma o el rescate tardío de un acontecimiento. Así, en *Winnipeg, el barco de Neruda*, Martel y Santolaya (2014) elaboran una memoria de un episodio histórico según ellas olvidado: la travesía de unos dos mil refugiados españoles en el barco Winnipeg, rumbo a Chile. Otorgan a los tonos grises envolventes un papel estetizante y expresivo, marcando así un espesor y una distancia temporal entre el acontecimiento y el



momento del contar. En realidad, la dicotomía entre posmemoria e historia se traduce por una emancipación y libertad creativa en el modo de contar y de pensar el acontecimiento pero sin perder de vista la exigencia de verdad histórica en el plano diegético. Esa dicotomía no hace sino reflejar el tipo de proyección de la memoria sobre el acontecimiento. Lo que nos confirma este corpus de historietas sobre la Guerra Civil es que tratándose de transmisión, es casi tan necesario contar algo como encontrar el modo adecuado de contarlo en un contexto determinado. Y para ilustrar mi propósito contrastaré dos modalidades enunciativas: la de Hernández Palacios en la serie *Eloy* (1979-1987), que dificulta una posible transmisión en la actualidad. Aunque vivió de cerca la Guerra Civil como soldado, este autor escogió un modo de contar totalmente despersonalizado. En cambio Paco Roca, en *Los surcos del azar*, no vaciló en autorrepresentarse como mediador –ficticio– entre el personaje de Miguel y el lector, lo que facilita la transmisión en la actualidad. Esos relatos de la posmemoria no se igualan entre sí. Pero cada uno aparece como nuevo, singular, personalizado (aunque sea dibujo asistido por ordenador), y sobre todo contemporáneo. Convierten en algo más concreto y presente la memoria de la Guerra Civil, produciendo como una suerte de efecto de presentificación historietística.

El éxito actual de esos modos de contar metaficcionales y personales en la historieta tiene que ver por sus contenidos con un fenómeno descrito por Charles Edouard Ledoux (2011: 1-9) como el resurgir de “memorias singulares” que se corresponde con un cuestionamiento de parte de la sociedad y que, según afirma, es fruto de una “mémoire refoulée ou discrète mais toujours présente, parfois mise entre parenthèses, ce qui nuit à la cohésion du groupe”². Frente a una política de la memoria oficial juzgada como incompleta, por lo menos insuficiente, el resurgir de esas memorias singulares es como una liberación y uno de los fenómenos más interesantes de las últimas décadas. Añade Ledoux que la cuestión de la memoria es altamente delicada en el caso de países, que, como España, vivieron una dictadura y un retorno a la

² “Memoria reprimida discreta pero siempre presente, a veces puesta entre paréntesis, lo que perjudica la cohesión del grupo”. [Traducción de la autora]



democracia. Las fuerzas democráticas no quieren que su pasado les esté confiscado, usurpado, incautado como en tiempos pasados. Este tema de la confiscación y del necesario rescate sigue siendo aún muy sensible, lo atestiguan esos umbrales del texto que son los títulos, algunos recordando la permanencia del trauma: *La mémoire blessée* (Tiburcio de la Llave, Tito, 1987), *Un largo silencio* (Gallardo, 1996), otros echando a la vista del lector el episodio injustamente olvidado: *Winnipeg*, *el barco de Neruda* (Martel y Santolaya, 2014); *El paseo de los canadienses* (Guijarro, 2015).

Este resurgir de la memoria de la Guerra Civil mediante la historieta es tratado desde sus consecuencias traumáticas (pérdida de los familiares, de los ideales, huida y exilio, encarcelamiento, campos de concentración, hambre, bombardeos, represalias...). Los *alter ego* del autor en la ficción se hacen testigos de cargo y “de oídas” contra el procesado, en su mayoría el franquismo, pero no siempre. El procesado puede ser también las instituciones políticas y militares francesas o españolas, el estalinismo, los excesos y violencia del lado republicano... 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.

La posmemoria de la Guerra Civil no deja de ser una memoria problemática. Superar los antagonismos, construir una memoria colectiva positiva parece de difícil alcance. No ayuda que, durante la Transición, el proyecto de una España unida y democrática tomara como revulsivo la Guerra Civil –vista como guerra fratricida, ideológica y sangrienta–. Se dejó en suspenso el problema de las reparaciones, rehabilitaciones y responsabilidades. 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, a pesar de la conocida como Ley de la memoria histórica.

Un primer nivel de expresión de esta memoria problemática consiste en representar un proceso de exhumación. En el caso de Montesol (*Speak low*, 2012) se trata de una exploración de esa herencia dolorosa que supone ser hijo



del bando de los vencedores. Muchos autores escogieron responder con la pluma del historietista a la indiferencia o la ignorancia y a los discursos revisionistas fomentados desde el ámbito falangista o cierta prensa católica. Son autores indignados. No es nada desdeñable la dimensión pedagógica en esos relatos más o menos ficticios, autobiográficos o biográficos. La meta parece ser recuperar algo olvidado pero también rectificar, dar una visión más justa, rescatar episodios olvidados y explicar las cosas tal como fueron.

Otro caso de escenificación de una memoria problemática, casi de una mala conciencia colectiva heredada, podría ser el pastiche de *Hazañas Bélicas* de los años 50 que es *Nuevas Hazañas Bélicas* (2011-2012). No se trata de una glorificación de la aventura bélica de la Segunda Guerra Mundial sino, al contrario, de una deslegitimación de la Guerra Civil por medio de una igualdad de tratamiento formal entre republicanos en la serie roja y franquistas en la serie azul. Asistimos a un desplazamiento axiológico. En vez del maniqueísmo habitual que divide el mundo entre el Bien y el Mal, aquí hay actuaciones individuales buenas y malas en cada bando.

A pesar de lo dicho, la memoria de la Guerra Civil se hace memoria positiva (Ledoux, 2011) cuando se convierte en soporte para pensar el presente. Es casi imprescindible acercar el resurgir de memorias singulares con el tiempo que nos toca vivir: tiempo de crisis, pero también de movilización ciudadana. En varios relatos se intuye que la indagación en el pasado sirve al presente para encontrar modelos o, por lo menos, respuestas con el fin de pensar la actualidad. Se buscan en el pasado esperanzas y destinos ejemplares: “Creo que sus vivencias son exportables a nuestro presente y un buen ejemplo para todos”, dice Paco Roca en una entrevista³ a propósito de la aventura de la Nueve contada en *Los surcos del azar*. La cuestión del rescate de una memoria olvidada, a veces procedente de un descubrimiento inesperado, corre en paralelo a la noción de compromiso social y político. Los autores tienden a marcar su adhesión y simpatía hacia la aventura militante, la experiencia humana o familiar vivida, la aventura utópica colectiva. Pero hay que decir que esta última

³ <http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/surcosdelazar.htm> [1 de septiembre de 2016]



tendencia es más francesa que española. En ambos lados de los Pirineos, cierto es que podemos decir que parte de los relatos actuales sobre la Guerra Civil intenta, mediante la aventura, el testimonio o la encuesta, concienciar y reconstruir lazos entre la ética personal y el vivir colectivo. Sin embargo, en el corpus español prevalece la escenificación de una posmemoria familiar exhumada, sacando a la luz lo olvidado, memoria rediviva, a veces dolorosa de los hijos (Montesol, Altarriba) o de los nietos (Cachete Jack), mientras el corpus francés suele decantarse por la aventura y el combate colectivo, con relatos que oscilan entre fascinación, ingenuidad y distancia crítica, transmitiendo una memoria positiva a menudo “de izquierdas”, viendo en la aventura revolucionaria rescatada materia esperanzadora para el presente. La sociedad y el lector buscan alimentos diferentes que el mercado editorial ha sabido detectar cuando modifica el título de Roca. Los azares del destino personal, *Los surcos del azar*, se convierten en la versión francesa en *La Nueve*, poniendo de relieve la aventura colectiva de esta novena compañía de la división Leclerc. Asimismo, contrasta la portada de *El Arte de Volar* –la imagen del personaje adulto con su maleta visto de espaldas simbolizando un destino individual– con la imagen de *L’art de voler* de la portada francesa, que presenta a un joven Gavroche puño alzado, símbolo de protesta del proletariado.

Los relatos actuales: ficción, posmemoria y creatividad

Del corpus actual, resalta la variedad estilística y narrativa: la forma se reinventa, se adapta, amoldándose al proyecto narrativo según la propia trayectoria personal y artística de cada autor.

Julio Ribera, que pertenece a la generación de los “abuelos”, realizó el único álbum autobiográfico publicado en la actualidad: *Montserrat-Souvenirs de la Guerre Civile*, que cuenta su infancia. En este álbum, está claro que el autor quiso contrastar el antes, durante y después de la Guerra Civil. Este testimonio directo es único. Escogió la sencillez, el desarrollo cronológico a cargo de un yo cuya narración en pasado se tiñe de una inmensa ternura sin *pathos* cuando evoca a sus familiares, prefiriendo el término “papá” al de padre y “mamá” al de



madre. Se trata de una reconstitución pulcra sin efectos novelescos realizada por un autor exiliado en Francia desde 1954, que decidió a los ochenta años hablar de su infancia en la Barcelona de los años treinta. En cierta medida, fue una reacción a la desmemoria. Tenía presente en la mente un debate con jóvenes españoles que no sabían nada de su Guerra Civil. Resulta paradójico constatar que su serie, al fin y al cabo y hasta ahora, no salió en España y, en cambio, fue reeditada en Francia en 2011.

Carlos Giménez, a través de su serie 36-39, *Malos Tiempos*, es un claro exponente de otro contar clásico muy eficaz. Presenta un conjunto de cuatro piezas, con una unidad de lugar, de tiempo y de personajes. Los hilos conductores son la familia del niño Marcelinito, durante la Guerra Civil en Madrid, y un narrador cuya voz impersonal se asemeja a un nosotros. Los episodios contados evocan –como en el caso del álbum de Ribera– el hambre, los bombardeos, la violencia de la guerra, la solidaridad, el juego en tiempos de guerra, mas también la insolidaridad. Cada tomo incluye una serie de relatos cortos muy intrincados y sin apenas transición formal y tipográfica. De ahí que en un artículo me pareció oportuno (Alary, 2011: 217-234) hablar de *plurinovela gráfica*, pues la concepción formal de la tetralogía combina las exigencias y ritmo de la larga duración (novela y hasta fresco) y de la historia corta (cuento). Carlos Giménez es un orfebre del relato corto, del cuento gráfico puesto al servicio de esa onda expansiva de la memoria personal que se concibe dentro de un vivir colectivo.

Es cierto que en el caso de los relatos que se reciben como el de los hijos de exiliados interiores –*Un largo silencio* (1996), *El Arte de volar* (2009) o *Speak Low* (2012), por ejemplo– se evidencia la necesidad de encontrar una fórmula narrativa y gráfica singular y nueva, capaz de dejar espacio a las zonas turbias rescatadas de la memoria, de dejar aflorar una subjetividad, el trauma y muchos silencios que se expresan en los blancos interviñetales, o en el trazo inacabado. Cada relato va elaborando un dispositivo literario y narrativo que permite entrar en la intimidad, la herida, la psique de la voz entremezclada o fusionada del hijo y del padre.



Entre la generación de los “nietos”, se hace más hincapié en el acto de contar como correa de transmisión. Al lado del emblemático *Los surcos del azar* ya aludido, exponente de una posmemoria cultural, Nuria Bellver y Raquel Fanjul, que forman el dúo *Cachete Jack*, ilustrarían la posmemoria familiar con un título bien explícito: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012). No obstante, recomponiendo y juntando momentos históricos en un todo homogéneo de estilo naíf, esta obra gráfica corta se presenta más como una interpretación colectiva de la contienda, esquemática y sintética, a raíz de lo transmitido por una memoria familiar que se reivindica republicana. Esos momentos así enunciados conforman una posmemoria visual, casi muda, dejando a la imagen su riqueza sugestiva y comunicadora para los lectores actuales.

La Guerra Civil como ficción gráfica contemporánea interesa al lector. Sigue siendo un tema novelesco y de aventura, que está ocupando un lugar estratégico como episodio inevitable para el héroe romántico de cierta tradición franco-belga. La Guerra de España es un acontecimiento memorable, punto de partida para el personaje de Ermo del Francés Bruno Loth; paso y aventura obligada para Max Fridman de Vittorio Giardino; o final de la aventura para Corto Maltese, alistado en las Brigadas Internacionales, que según dice Cush en 1941 en *Les scorpions du désert* (Pratt, 1977) desapareció durante la contienda. Esta desaparición es un elemento constitutivo del mito de Corto Maltese. La serie es como una ficción no acabada, en suspenso, dando así la posibilidad de inventar un final como bien hizo Giardino, en un homenaje a Hugo Pratt⁴. Este autor retomó uno de los episodios y escenario traumáticos más arraigados en la memoria colectiva: el paredón, y la ejecución después de un juicio sumario. Se supone que Corto murió fusilado mientras canturreaba unos versos de otro fusilado mítico: Federico García Lorca. Fiel al espíritu de Pratt, el nivel mitológico se incrementa al fusionar una mitología totalmente ficcional y otra derivada de un acontecimiento histórico.

⁴ ¿Por qué Corto desapareció durante la Guerra Civil española? Acaso no hubiera podido sobrevivir como héroe romántico en un mundo que ya no iba a ser el mismo.



Algunos temas son particularmente novelescos, como la traición de los ideales y la aventura revolucionaria. Así, rápidamente me gustaría comparar relatos tan antagónicos como *Las serpientes ciegas*, de Cava y Seguí, con la serie *Ermo* de Bruno Loth. Los dos personajes principales son casi fantasmas. *Las serpientes ciegas* se adscribe al género policiaco, y recuerda los ambientes de novelas de Muñoz Molina. La sombra de *Beltenebros* planea. La Guerra Civil es rememorada desde el Nueva York de 1939 y remite a las tensiones y combates en el seno del bando republicano en la Barcelona de 1937 y la Sierra de Pandols en 1938. ¿Cómo entender a este personaje tan violento y sin piedad, este impostor, traidor, que es Cris Rusciano? Cris representa al comunista oportunista en una forma totalmente alucinada. Su imagen es un compendio de representaciones (el rojo de la propaganda franquista, la visión anarquista sobre el comunismo, la visión moderada sobre los excesos...). A lo largo del álbum no muestra ni una pizca de humanidad: es un malvado entre los malvados. Cris, casi demasiado caricaturesco, es el pretexto para un ajuste de cuentas con el pasado, ajuste brutal, violento, concreto, como se lo puede permitir el relato al retomar la estética gráfico-literaria de la serie negra: un ambiente urbano turbio, la ciudad vista desde su violencia endémica atiborrada de oportunistas sin moral. Con este ambiente se sustenta un discurso sobre el abismo entre teoría y acción revolucionaria, la manipulación de jóvenes idealistas, la presencia soviética nociva. Me parece que aquí, aún más que en obras anteriores de Cava como *La Trampa* o *Las memorias de Amorós*, aflora un profundo desengaño hacia la utopía revolucionaria ora ingenua (anarquista), ora sanguinaria (estalinista). Hernández Cava nos habla desde la experiencia y las ilusiones colectivas perdidas y se adentra en los oscuros recovecos del alma humana.

En cambio, en *Ermo*, de Bruno Loth, la aventura revolucionaria toma un rumbo totalmente diferente. La serie *Ermo* cuenta la Historia de un huérfano, hijo de madre andaluza y de un militar que, según parece, desapareció durante la guerra del Rif. Son seis tomos dedicados al año 1936 en España. Seguimos los pasos del joven héroe Ermo, desde el sur de España hasta Barcelona, Bujaraloz, y así hasta la muerte de Durruti en Madrid. A medida que avanzamos en la lectura de los episodios, se evidencia una empatía hacia los personajes



revolucionarios a través de la escenificación de comportamientos altruistas y prosociales, un vivir colectivo hecho de mucha solidaridad, cooperación y generosidad. Hay una evidente seducción por los ideales revolucionarios, los ideales anarquistas, la columna Durruti y la revolución social llevada a cabo en Aragón. Una seducción que no impide la escenificación de la corrupción de los ideales vista como excesos (los “paseos”), o las disensiones entre una visión bélica y revolucionaria. Es una serie concebida como una novela histórica popular. A pesar de la violencia, de los traidores y de las muertes relatadas, el tratamiento de la contienda es más leve y esperanzador.

En ambos casos, el acontecimiento se hace soporte para la imaginación y el pensamiento. El contraste en el tratamiento y la mirada se corresponde con unas vivencias personales y colectivas diferentes.

El relato de la Guerra Civil se amolda a todo tipo de género. En la serie *Nuevas Hazañas Bélicas* la dimensión novelesca –en la tradición de la literatura popular– se sustenta en la propia historia del tebeo. Se trata de una imitación donde se retoma todo el diseño de la serie *Hazañas Bélicas* de los años 50. La técnica del pastiche raya la perfección. El hipotexto, como pretexto (en su doble sentido), parece tan importante como el texto en sí. La imitación produce un efecto de desdoblamiento del referente y, por ende, del interés de la serie: un referente formal que es *Hazañas Bélicas*, un referente de contenido que es la Guerra Civil, en versión tebeo de aventuras. Tal como fue diseñada, por su anclaje histórico con visión binaria de la Guerra Civil, combinado con una propensión a relatar la anécdota individual, el suceso dramático y conmovedor, real o inventado y no exento de cierto pathos, cabe preguntarse hasta qué punto *Nuevas Hazañas Bélicas* no desempeñaría un papel catártico, como si las historias relatadas en esta serie pudieran tener posibles efectos curativos de esta mala conciencia heredada, aludida arriba.

La historieta nos proporciona una representación dibujada de la guerra con distintos grados de elaboración y de complejidad formal. Por lo tanto, conviene recordar la especificidad de esta mediación gráfica de la memoria.

Si bien la aportación de la narrativa gráfica está en su poder de mostración y de narración, en el corpus actual sobre la contienda resaltan las



potencialidades ilimitadas de estetización por medio de la historieta. Asimismo, se ha de recordar que algunos autores, como Antonio Altarriba, Sento Llobell o Miguel Gallardo, escogieron adaptar la forma oral o escrita de sus familiares – editada o inédita– a una forma iconotextual. Se supone que los autores han visto en la historieta un valor añadido, un arma para rescatar y difundir a más gente, pensando en que lo dibujado quedara grabado en la memoria con una intensidad más fuerte, a la vez que produjera una distanciamiento frente al hecho, más que cualquier fotografía. Por ser imagen dibujada, se le concede por otra parte a la historieta la capacidad para recrear una proximidad y un efecto de inmediatez. En el momento de la lectura, uno tiene la ilusión de ser proyectado no únicamente en el acontecimiento del pasado, sino también en el momento de la enunciación literaria y gráfica de la transmisión de lo que ocurrió. Dibujar deja siempre una huella humana y apunta al gesto creativo. Por ejemplo, en *Speak Low* de Montesol, expresa cierta urgencia el trazo esquemático, aparentemente incontrolado, aliado a manchas negras y grises que delimitan o envuelven las figuras. La estética del esbozo contribuye a dar más fuerza evocadora y emocional al trazo, al tiempo que nos proyecta aún más en el momento de la elaboración gráfica y en el alma y psique del que indaga en sus recuerdos dolorosos.

El referente histórico

Existen distintas modalidades de integración del referente histórico, si bien resalta una clara intención de hacer digna de crédito la verdad de los hechos históricos o de la historia familiar en esos relatos de la memoria. Suponen un esfuerzo considerable de documentación, lo que recalcan siempre los paratextos que, en un afán de autenticar las fuentes, insisten en la realidad de los hechos, con abundancia de fotos o prólogos de historiadores. El tema tiene una seriedad indiscutible hasta en las propuestas menos serias y divertidas. Se supone que el deseo de autenticación compensa la subjetivización o la ficcionalización del contenido. Sin embargo, al fin y al cabo, la Guerra Civil en la historieta es una construcción cultural, elaborada a lo largo del tiempo por mediatizaciones



sucesivas. A pesar de todos los esfuerzos, la fidelidad a los hechos históricos no implica una fidelidad real. No se puede eludir el hecho de que juegue un papel bastante fundamental, el conjunto de hipotextos existentes sobre el periodo del conflicto –imágenes o escritos–. Por ser la historieta una encrucijada entre pintura, literatura, cine..., el medio se hace receptáculo de todas las representaciones escritas y visuales sobre la Guerra Civil y las transforma.

Sintetizando, diríamos que existen tres modalidades de acercamiento al referente histórico:

Numerosos relatos de la posmemoria parten de una experiencia individual o de testimonios recogidos, de la guerra y de sus consecuencias. Las figuras o acontecimientos históricos son vistos desde la experiencia individual. La visión del mundo que deriva de esta experiencia supone el desvelamiento de una realidad hasta ahora desconocidas. Estamos en lo que en páginas iniciales denominé un acercamiento intrahistórico. Y es que el hecho histórico se pone al servicio del testimonio individual.

Malos tiempos representa el modelo de la crónica gráfica de la Guerra Civil vista desde la mirada y vivencias colectivas de una población civil. La grafía testimonial y a la par interpretativa de Carlos Giménez lleva a cabo una consignación exacta, precisa, focalizada de una memoria visual de la Guerra Civil.

En ficciones puras, el aspecto documental y la veracidad histórica se proporcionan de otra manera, con un efecto de fiel reconstitución de los acontecimientos y de los campos de batalla. El aspecto documental sirve la ficción: se escogen los hechos históricos en función de la visión más compartida, esos iconos 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.

Acaban de cumplirse ochenta años desde el inicio de la Guerra Civil. En historieta podemos concluir que, hasta ahora, el interés de las últimas décadas por el tema se integra ciertamente en el resurgir del tema en la sociedad. Pero el corpus valioso del que disponemos ahora también se debe a las profundas



mutaciones que ha conocido el medio. La historieta puede ser un vínculo adecuado para cuestionar el pasado, plantear una discusión o un tema social. Este nuevo papel de canal social está por consolidarse, mas la percepción social, cultural y subjetiva de la historieta ha cambiado porque, si no fuera el caso, obras como las que ahora podemos leer no hubieran existido, aun de modo confidencial. Lo más interesante es que autores de varias generaciones, desde los años setenta hasta hoy, se han apropiado de la historieta como soporte idóneo que participa en el desarrollo y en la afirmación memorial y testimonial de la Guerra Civil. Así pues, como elemento de la memoria cultural de la Guerra Civil, la historieta participa del saber literario e histórico.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2009). *El Arte de Volar*. Alicante: Edicions de Ponent, Col. Mercat.
- (2011). *L'art de voler*. Paris: Denoël Graphic.
- CACHETE JACK (2012). *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*. Madrid: Ultrarradio Ediciones.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; SEGUÍ, Bartolomé (2008), *Las serpientes ciegas*. Pontevedra: BD Banda.
- (2008). *Les serpents aveugles*, Paris: Dargaud.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio (1979). *Eloy*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- (1980). *Río Manzanares*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- (1981). *1936 Euskadi en Ilamas*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- (1987). *Gorka Gudari*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- GUIJARRO, Carlos (2015). *Paseo de los canadienses*. Alicante: Edicions de Ponent.
- GIARDINO, Vittorio (1999). *Max Fridman 3. No pasarán*. Roma: Lizard Edizioni.
- (2002). *Max Fridman 4. Río de sangre*. Roma: Lizard Edizioni.
- (2008). *Max Fridman 5. Sin ilusión*. Roma: Lizard Edizioni.
- GIMÉNEZ, Carlos (2007). *36-39 Malos Tiempos 1*. Barcelona: Glénat.
- (2008a). *36-39 Malos Tiempos 2*. Barcelona: Glénat.
- (2008b). *36-39 Malos Tiempos 3*. Barcelona: Glénat.
- (2009). *36-39 Malos Tiempos 4*. Barcelona: Glénat.



- GIROUD, Frank; DETHOREY, Jean Paul (1995). *Louis la Guigne 11 - La cinquième colonne*. Grenoble: Glénat.
- (1996), *Louis la Guigne 12 - Les parias*. Grenoble: Glénat.
- LLOBELL, Sento (2013a). *Un médico novato*. Madrid: Sinsentido.
- (2013b). *Atrapado en Belchite*. Valencia: Autoedición, 2015.
- LOTH, Bruno (2006). *Ermo*, Tomos 1-6. Macau: Libre d'images.
- MARTEL, Laura; SANTOLAYA, Antonia (2014). *Winnipeg, el barco de Neruda*. Madrid: Grupo 5.
- MIGOYA, Hernán et al. (2011-2012). *Nuevas hazañas Bélicas, serie azul y serie roja, n.º 1 - 18*. Barcelona: Glénat.
- MONTESOL [Javier] (2012). *Speak Low*. Madrid: Sinsentido.
- MORA, Víctor et al. (2008). *Tormenta sobre España 1936-1939*. Prólogo de Antonio Martín. Barcelona: Glénat.
- RIBERA, Julio (2004). *Montserrat - Souvenirs de la guerre civile*. Charnay-lès-Macon: Bamboo.
- (2011). *Mon crayon et moi*. Charnay-lès-Macon: Bamboo Édition, col. Grand Angle.
- ROCA, Paco (2013a). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- (2013b). *La Nueve*. Prólogo de Anne Hidalgo. Paris: Delcourt.
- TITO (1987). *Soledad 4 - La mémoire blessée*. Paris: Casterman.

Fuentes secundarias

- ALARY, Viviane (2011). "La novela gráfica en la historieta contemporánea". En Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Humanidades, pp. 217-234.
- (2016). "Chicos, revista infantil y tebeo para después de una guerra". En Marie Franco y Begoña Riesgo-Martin (eds.), *Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975) / La infancia y sus metamorfosis (España 1920-1975)*. Col. Les travaux du CREC en ligne: <http://crec-paris3.fr/publication/enfance-en-metamorphose>. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- ARJONA MÁRQUEZ, Ángel Luis (2014), *Las Brigadas Internacionales a través del cómic: 1977-2012*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Albacete: Diputación de Albacete.
- BARRERO, Manuel (2006). "Viñetas republicanas en la guerra civil española", *Tebeosfera*. Bilbao: Astiberri, pp. 33-60.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2007). *Bibliografía de la Guerra Civil española de 1936-1939*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CATALÁ CARRASCO, Jorge (2011). *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: la Guerra Civil española (1936-1939) y la revolución cubana (1959-1961)*, Tesis Doctoral. The University of Nottingham.
- CUESTA, Josefina (2008). *La odisea de la memoria, Historia de la memoria en España, siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.



- MITAINE, Benoît (2011), “Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)”, en *Cahiers de la Méditerranée* [Online], 83, pp 227-236. <http://cdlm.revues.org/6256>. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (2005). “Complejidad del exilio artístico en Francia”, *Migraciones & Exilios, Cuadernos de la AEMIC*, 6, pp. 23-42.
- GALÁN, Elena; RUEDA, José Carlos (2016). “La novela gráfica en la creación de espacios de memoria y posmemoria sobre el pasado reciente”. En Ruth Sanz Sabido, Stuart Price, Laia Quílez Esteve (eds.), *Discursos, mediaciones y memorias de la Guerra Civil española*. Barcelona: *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 8, n° 1.
- GUILLÉN, Philippe (2014). “José Cabrero Arnal, itinéraire d’un « crayon rouge » espagnol”. En Geneviève Dreyfus-Armand y Dolores Fernández Martínez (eds.), *L’Art en exil, les artistes espagnols en France. Exils et migrations ibériques au XXe siècle*. Paris: Riveneuve éditions, n.º 6, pp. 96-118.
- LEDOUX, Charles Edouard (2011). 4- *Les contrats de mémoire, la mémoire culturelle ou le réenchantement du politique*, Cycle les dialogiques du Mémorial de Caen, pp. 1-9, en http://www.memorial-caen.fr/images/Dialogiques/Contrat_Memoire/4_La_memoire_culturelle.pdf [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- HIRSCH, Marianne (2014). “Postmémoire”, *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, pp. 205-206.

Fecha de recepción: 20 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016