

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

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

Juan Carlos Pérez García

Universidad de Málaga  
[jcperez@uma.es](mailto:jcperez@uma.es)

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

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

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

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

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

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

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

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

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Los noventa comenzaron con grandes fastos (solo en 1992, la línea ferroviaria de alta velocidad Madrid-Sevilla, la Expo de Sevilla y los Juegos olímpicos de Barcelona) que culminaron las campañas del Gobierno socialista de Felipe González (1982-1996) para promocionar internacionalmente la España democrática como una nación «joven, temeraria y ultramoderna»,<sup>17</sup> un clima en el que no encajaba bien el recuerdo de la Guerra Civil y la dictadura. En 1996 hubo relevo en el Gobierno estatal bajo la presidencia neoliberal del PP de José María Aznar (1996-2004), nieto de un destacado político franquista. Y entre finales de los noventa y primeros 2000 comienza el nuevo auge de la memoria histórica, con un número significativo de novelas, testimonios, películas y documentales. Labanyi<sup>18</sup> cita las novelas *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, y *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón —cabe añadir *Tu rostro mañana* (2002), de Javier Marías—, así como las películas *Silencio roto* (2000, Montxo Armendáriz), la adaptación al cine de *Soldados de Salamina* (2003, David Trueba) y *El espinazo del diablo* (2001, Guillermo del Toro), una película de terror ambientada al final de la Guerra Civil en un orfanato con reminiscencias de *Paracuellos*; de hecho, Carlos Giménez dibujó el *storyboard* del filme y en el guion participaron David Muñoz y Antonio Trashorras, ambos guionistas de cómic. Giménez retomará sus series *Paracuellos* con tres nuevos álbumes (2001, 2002 y 2003),<sup>19</sup> y *Barrio*, también con tres álbumes (2005, 2006 y 2007).<sup>20</sup> En *Barrio 2*, en concreto, rememora la represión de la guerra y la posguerra en dos historias, «El fusilado» y «Espadas de madera».

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

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

18 *Ibidem*, p. 95.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

25 *Ibidem*, p. 101.

Antes de estas obras largas, el retorno directo de la memoria sobre la Guerra Civil se produce en historietas cortas<sup>26</sup> guionizadas por Jorge García,<sup>27</sup> quien será además coautor de una novela gráfica que puede considerarse «bisagra» en el cambio de la segunda mitad de la década.

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

© García y Martínez & Astiberri

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

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

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

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

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

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

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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



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

© Giménez & Glénat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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



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

#### 4. CONCLUSIONES

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

---

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

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

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

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

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

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

---

62 *Ibidem.*, p. 104.

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

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

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