

La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil española

Congreso internacional *Guerre civile espagnole et bande dessinée*

Angoulême, Francia, 16-18/11/2016

Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) | Universidad de Málaga

1. Introducción: la tradición gráfica sobre los desastres de la guerra

La representación gráfica como testimonio documental de los “desastres de la guerra” presenta una larga tradición que puede remontarse hasta *Les Grandes Misères de la Guerre* (1633) de Jacques Callot, una serie de grabados que testimonian los horrores de la Guerra de los Treinta Años, y a *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, influidos por Callot y por caricaturistas ingleses como William Hogarth; dibujos con textos al pie como contrapunto no redundante respecto a la imagen. La célebre leyenda “Yo lo vi” en uno de los grabados de Goya nos dice que el dibujo salió de su observación directa: el artista fue *testigo* del desastre. En la misma tradición podemos citar a Daumier cuando testimonió en una litografía de 1834 la masacre de la Rue Transnonain, así como los “artistas reporteros” (*special artists*) que dibujaron para dar noticias sobre el frente de diversas guerras en las revistas ilustradas europeas y americanas del s. XIX y primeros del XX.¹ Todos ellos son precursores del periodismo gráfico antes del uso generalizado de la cámara fotográfica.

Ya en el siglo XX, podemos señalar los panfletos dibujados por supervivientes del Holocausto, que empezaron a circular tras la guerra. Estos dibujantes de la *Shoah*, testigos de la vida en los campos de concentración, recogieron una valiosa información visual que no podían transmitir de otra forma, a menudo arriesgando su vida ante sus verdugos nazis. Como Callot y Goya, dichos panfletos recuperan una función primordial del dibujo, previa a la llegada de la fotografía, como medio inmediato de conmemorar, testimoniar y documentar.² Folletos que inspiraron a Art Spiegelman para su célebre *Maus* y le informaron sobre la vida cotidiana en los campos nazis; muchos de ellos son dibujos torpes, piezas de arte marginal realizadas por personas sin pericia ni formación artística. Como en *Maus*, lo elemental de estos dibujos exige al lector imaginar: el signo no puede sustituir a la realidad por su evidente apariencia de signo. Existe un equivalente de este registro de dibujo, rudimentario y esquemático, en el caso de los horrores del estalinismo: una serie de dibujos con textos breves al pie

¹ Véase Hillary Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form*, Cambridge, USA/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, pp. 63-65.

² Art Spiegelman, *MetaMaus*, Londres: Viking, 2011, p. 49.

realizados por Danzig Baldaev.³ Hijo de un “enemigo del pueblo” reprimido por los comunistas, Baldaev (1925-2005) trabajó en prisiones rusas y durante veinte años documentó en secreto las prácticas y el tratamiento “especial” que se daba a los presos políticos del Gulag, recabando testimonios de testigos o representando lo que vio por sí mismo. Sobra decir que, de haber sido descubierto en su tarea documental, Baldaev hubiera corrido la misma suerte que las víctimas. El horror “surrealista” que muestran estos dibujos sobre métodos de tortura, violación y castigos —por desobediencia, por no cumplir las cuotas de trabajo, por negarse a ser concubinas en el caso de las mujeres, etc.—, que incluyeron el uso del frío en invierno y de mosquitos y hormigas durante el verano, *supera* verdaderamente todo lo imaginable. El autor parece consciente de ello cuando recoge datos muy precisos en los textos para dar fe de que, aunque sea un dibujo y no una fotografía, “esto ha pasado”.

El cómic del siglo XX también ha participado en la tradición de representación gráfica de los desastres de la guerra. En una de las páginas de “Desert Fox!” (1951)⁴, Harvey Kurtzman y Wally Wood enumeraban una serie de “casos individuales” de los crímenes nazis a través de una retícula uniforme de doce viñetas. En dicha página, calificada por alguien como la “mejor de la historia del cómic norteamericano”,⁵ el dibujo muestra un cadáver por viñeta; el texto, brutalmente explícito, describe cada muerte e interpela al lector con el sensacionalismo propio del cómic de la época, instándole a “¡Mirar aquí!”. *Ver es creer*. La historieta resulta insólita tanto por su fecha, una de las primeras representaciones del genocidio nazi en medios de masas occidentales, anterior incluso al documental de Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (1955), como por el público que la leyó en su época, en gran parte chavales. En la hoy célebre “Master Race” (1955)⁶, otra influencia directa en *Maus*, Al Feldstein y Bernard Krigstein usaron la ficción para dar a conocer la realidad del genocidio perpetrado por los nazis, en una época, los años 50, en que las imágenes de los campos de *exterminio* aún no se habían establecido en la conciencia pública. Hannah Arendt aún no había publicado su *Eichmann en Jerusalén* (1963), pero los juicios de Nuremberg y Belsen sí habían tenido lugar una década atrás. La misma foto de Margaret Bourke-White ante la alambrada de Buchenwald tomada tras la liberación del campo en 1945 fue referenciada por Spiegelman en la primera versión de “Maus” (1972), una historieta breve de tres páginas que serviría de base al *Maus* que hoy conocemos: su memoria familiar basada en el relato oral del padre de Spiegelman, un judío polaco que sobrevivió a la experiencia completa de la *Shoah*, desde los guetos urbanos a Auschwitz.

³ Danzig Baldaev (Damon Murray y Stephen Sorrell, eds.), *Drawings from the Gulag*, Londres: Fuel, 2010.

⁴ Harvey Kurtzman y Wally Wood, “Desert Fox!”, en *Frontline Combat* nº 3 (fecha de portada: noviembre/diciembre 1951). El judío neoyorquino Harvey Kurtzman, conviene recordarlo, ha sido uno de los autores más influyentes de la historia del cómic norteamericano, sobre todo como fundador de la revista satírica *MAD*.

⁵ Lo afirmó el guionista Steven Grant en 2006 en la web *Comic Book Resources*, en su columna “Master Of The Obvious”, hoy no disponible en internet. La referencia permanece enlazada en Pepo Pérez, “La mejor página del cómic americano de la historia”, en *Con C de Arte* (6 de diciembre de 2006), disponible *online* en <http://concedearte.blogspot.com.es/2006/12/la-mejor-pgina-del-cmic-americano-de.html> (consultado 22/11/2016).

⁶ Al Feldstein y Bernard Krigstein, “Master Race”, en *Impact* nº 1 (fecha de portada: marzo-abril 1955).

Otro cómic pionero es *Gen Pies descalzos*, testimonio directo de un superviviente de Hiroshima: su autor, Keiji Nakazawa, tenía 6 años y vivía en Hiroshima cuando se arrojó la bomba atómica en 1945. En 1972, con 33 años, era dibujante de cómic y decidió contarlos en viñetas. El título de esa primera historieta, origen de la posterior *Gen de Hiroshima* (1973-1974), era “*Ore Wa Mita*”: “Yo lo vi”, que nos remite al famoso pie de Goya en los *Desastres de la Guerra*. En 1978 *Gen de Hiroshima* se tradujo al inglés, y Spiegelman la leyó ese mismo año.⁷ Fue otra inspiración para su novela gráfica *Maus*.

Podrían citarse casos posteriores bien conocidos, como *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi, una memoria de juventud que relata experiencias traumáticas derivadas de la revolución islámica en Irán, construida en parte a partir del modelo de *Maus*; o *El fotógrafo* (2003-2006), de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemercier, un reportaje en cómic sobre una expedición de médicos sin fronteras en la guerra de Afganistán durante la invasión soviética de 1986, que contrapone en la misma página el dibujo (creación) a la fotografía (index o huella de la realidad). O los cómics periodísticos sobre zonas en conflicto de Joe Sacco. Y cada vez hay más cómics testimoniales de este tipo en todo el mundo.

2. Condiciones para la memoria del trauma

¿Qué hay de las memorias traumáticas sobre la Guerra Civil española en el cómic? Hablamos aquí de la representación de hechos que han causado traumas colectivos, que son también individuales porque les ocurren a individuos: una intersección entre la historia personal y la “Gran Historia” que relatan los historiadores. Cuando hablamos de trauma colectivo, hablamos también de traumas individuales, diferentes pero compartidos a través de experiencias como el Holocausto, el Gulag, la II Guerra Mundial o el “ensayo” de esta última: la Guerra Civil española. Como señala Sarah D. Harris, la propia naturaleza de los acontecimientos del trauma impide que los supervivientes asimilen el evento originario, y también que lo narren luego de modo coherente.⁸ En casos como estos tampoco existe un marco epistemológico previo que sirva para *comprender* lo ocurrido (pensemos en las primeras masacres de civiles en la Guerra Civil española, ensayo sin precedentes de genocidios posteriores cometidos en II Guerra Mundial, de una escala igualmente sin precedentes), lo que dificulta aún más esa narración coherente posterior. Literalmente, las víctimas no tienen palabras para expresar lo ocurrido. Y si las encuentran, su público no las entienden o no les creen.

En el trauma colectivo hay una *ruptura de los tejidos básicos de la vida social* que interrumpe el sentido de comunidad. Después de un conflicto violento, las etapas para la recuperación en la comunidad son parecidas a las de un trauma individual. Según los

⁷ Hillary Chute, *Disaster Drawn*, op. cit., p. 152.

⁸ Sarah D. Harris, “Trauma y tebeo: Representación del pasado violento en la novela gráfica española”, en Pilar Folguera, Juan Carlos Pereira Castañares, Carmen García García, Jesús Izquierdo Martín, Rubén Pallol Trigueros, Raquel Sánchez García, Carlos Sanz Díaz y Pilar Toboso Sánchez (coords.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p. 6103. Disponible online en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5123445> (consultado 27/11/2016).

estudiosos, serían tres: 1) el *establecimiento de la seguridad física y emocional*, 2) después el *testimonio y el recuerdo en voz alta*, y 3) finalmente la *reintegración social* de las víctimas.⁹ Estas fases sucesivas explicarían el retraso de muchos años en las narraciones públicas sobre traumas colectivos, un fenómeno que no se da únicamente en el caso de la Guerra Civil española. La recuperación de cualquier trauma requiere siempre un tiempo de rememoración y duelo. El Holocausto y la masacre atómica en Hiroshima y Nagasaki fueron asunto tabú en la conversación pública de Occidente y Japón, respectivamente, hasta al menos los años sesenta y setenta. El cómic de Nakazawa sobre su experiencia en Hiroshima, pionero en el manga japonés, es de 1972, el mismo año que el primer “Maus” de Spiegelman. En el caso del Holocausto, el giro cultural decisivo fue preparado en los sesenta por la repercusión mediática de los testimonios en el juicio en Israel contra el oficial nazi Adolf Eichmann, pero no se produjo hasta finales de los setenta, en particular cuando el docudrama televisivo *Holocausto* (1978) causó un profundo impacto en América y Europa (en Alemania causó una verdadera “crisis nacional”), preparando el terreno para el “giro memorialista” de los ochenta y noventa (Andreas Huyssen)¹⁰ y la “era del testimonio” (Shoshana Felman).¹¹ Es decir, aunque se restauren las condiciones de seguridad física y libertad —y por tanto en teoría ya se pueda “hablar” en público sobre lo ocurrido—, hay dos problemas añadidos: uno, cómo relatar o representar ante los demás el evento traumático, dos, el contexto social para poder hacerlo. Como indicó Susan Sontag, las imágenes testimoniales hacen mella en la opinión pública siempre que exista un *contexto apropiado de sensibilidad y actitud* para ello.¹² Es necesario un espacio ideológico en la sociedad que *permita* que esas imágenes y narraciones se difundan; un contexto que *apoye y anime* a recrearlos, *medios* que las publiquen y *sensibilidad* social para generar una conciencia política a partir de ellas. En el caso del Holocausto y de Hiroshima, ese contexto social adecuado no se produjo hasta al menos treinta o treinta y cinco años después del evento traumático. Los supervivientes solo quisieron hablar en buen número cuando notaron que el público estaba interesado y preparado para ello, abierto a escuchar sus testimonios.¹³

En el caso de la Guerra Civil española, la comunidad no sufrió esas rupturas solo en los tejidos básicos de la vida social. También, durante mucho tiempo, no pudo crear un foro público donde exponerlas, recordarlas, debatirlas y así sanarlas. A diferencia de la II Guerra Mundial, en la guerra civil española el fascismo no fue vencido. Después de ganar la guerra y reprimir con gran violencia a los vencidos durante la posguerra, la dictadura franquista recluyó la memoria y los testimonios sobre la guerra civil en el

⁹ Véase Sarah D. Harris, *ibídem*, p. 6105.

¹⁰ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, traducción de Silvia Fehrmann, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 26.

¹¹ Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York / Londres: Routledge, 1992, p. 6.

¹² Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York: RosettaBooks, 2005 [1973], p. 12.

¹³ Véanse Micahel Berenbaum, “Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust”, en *Jan Karski Conference*. Paper 10 (20/9/2014), disponible *online* en *Loyola University Chicago eCommons*, <http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=jankarski> (consultado 27/11/2016), así como el documental *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust* (2004), dirigido por Daniel Anker.

ámbito privado, al negar un espacio público para la discusión libre e imponer un discurso oficial sobre los hechos que excluía la versión de los vencidos. La situación continuó por otras vías durante la Transición, cuyos acuerdos políticos envolvieron a la Guerra civil en un pacto de silencio por miedo a revivirla. En el caso español, por tanto, la dictadura supuso un retraso añadido en la creación de un foro público donde discutir los acontecimientos de la guerra civil. Incluso después de cuatro décadas de democracia, aún persiste la controversia sobre la “necesidad de la memoria histórica”, un debate que no se plantea en países donde los vencedores de la guerra fueron los demócratas.

El primer cómic importante de esta memoria histórica sobre la Guerra Civil española es la serie *Paracuellos* (1976–) de Carlos Giménez, que comenzó a publicarse muy al comienzo de la Transición, antes incluso de aprobarse la Constitución de 1978. En *Paracuellos*, la Guerra civil es la “presencia de una ausencia”, por usar términos de Paul Virilio.¹⁴ No se representa directamente, pero su espectro está presente siempre porque todo lo que se cuenta en *Paracuellos* parece consecuencia directa de ella. *Paracuellos* testimonia la infancia del autor durante la posguerra, transcurrida en los Hogares de Auxilio Social del franquismo, que acogían niños en su mayoría de padres “rojos” fusilados o encarcelados. Adoctrinados en el nacionalcatolicismo franquista, estos “huérfanos de la Guerra Civil” sufrieron constantes abusos, maltratos y privaciones. *Paracuellos* es una memoria colectiva, porque está basada en los recuerdos del autor pero también en el recuento de anécdotas grabadas de compañeros suyos en estos Hogares. Cuando *Paracuellos* se publicó en 1976, su primer editor español (la revista *Muchas gracias*) no se mostró convencido: como cómic resultaba insólito, no había nada parecido entonces en España; como tema, resultaba triste y siniestro para los lectores, pensaba al menos ese primer editor. En otras palabras, *era demasiado pronto* para la memoria sobre el trauma, y *faltaba un contexto social apropiado*. Giménez continuó la serie en otras publicaciones, que ganó prestigio con los años, también cuando se publicó en Francia, significativamente en una revista humorística, *Fluide Glacial*. Las primeras entregas de *Paracuellos* son historietas muy breves, anécdotas de dos páginas sin verdadera trama, debido a las restricciones de espacio. Es llamativo, como han señalado Ana Merino y Brittany Tullis, que en esas primeras historietas Giménez indica siempre el año y el lugar donde tuvo lugar lo narrado, a modo de registro documental de la experiencia.¹⁵ Con el tiempo, el autor desarrolló personajes recurrentes y narraciones más amplias, y de este modo la serie pasó “de testimonio de denuncia a memoria sentimental”.¹⁶

En 1979, Antonio Hernández Palacios comenzó su serie de cómics sobre la Guerra civil, *Eloy*, un tema abordado en este caso “directamente”. Palacios era un comunista que

¹⁴ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, traducción de Noni Benegas, Barcelona: Anagrama, 1988 [1980], p. 24.

¹⁵ Ana Merino y Brittany Tullis, “The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain”, en *Hispanic Issues On Line 11: Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century* (otoño 2012), p. 215. Disponible online en http://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_11_11_merino_the_sequential_art_of_memory.pdf (consultado 22/11/2016).

¹⁶ Santiago García, *Cómics sensacionales*, Barcelona: Larousse, 2015, p. 104.

había combatido en el frente republicano, es decir, partía de una experiencia directa de la guerra civil. La perspectiva desde la que se despliega la narración es igualmente comunista, pero llama la atención la moderación de su discurso político, algo que Michel Matly achaca a las preocupaciones del autor por los problemas derivados de la legalización del Partido Comunista y su situación entonces precaria,¹⁷ con lo que volvemos aquí a la ausencia de la primera condición para superar el trauma mediante su narración pública: *la seguridad física y emocional de víctimas y vencidos aún no estaba asegurada*. Es significativo también que la aproximación de Palacios a la guerra no sea autobiográfica sino desde un enfoque ficcionado que pretende ser “histórico”. En 1979 apenas existían cómics autobiográficos en todo el mundo, y los pocos que había apenas eran conocidos. Palacios acude, pues, a las convenciones del cómic comercial establecido que conoce: personajes sin psicología, con un protagonista transparente que “vive aventuras” recorriendo el frente mientras conoce a “grandes figuras históricas” (Líster, La Pasionaria, Durruti, etc.). Palacios, que había sido dibujante publicitario, adopta un estilo de ilustración realista y una narración que puede seguirse leyendo solo los cartuchos de texto, con diálogos de escasa relevancia y dibujos que funcionan como ilustraciones. Su modelo evidente parece el de *Príncipe Valiente* de Hal Foster, una fantasía de aventuras medievales. Sin embargo, el realismo en el cómic es paradójico: crea una distancia de extrañamiento y tiende a mitificar lo representado; *el dibujo realista, en el cómic, resulta irreal*. Pero el enfoque pretendía ser histórico, en un momento en que emergía el cómic adulto en España y la historieta se reivindicaba como un medio “serio” que podía tratar temas igualmente serios. Este efecto de extrañamiento e irrealidad también puede comprobarse en el dibujo realista de Luis Collado para la historieta breve “Historia de Manuel” (1982),¹⁸ que tenía lugar en Belchite durante la Guerra Civil española.

Más significativo aún es que, cuando en 1978 la extrema derecha española de Fuerza Nueva publica un cómic destinado a ensalzar la gesta del bando fascista en el Alcázar de Toledo, esté dibujada con un estilo de pretensiones igualmente realistas. *Setenta días en el infierno. La gesta del Alcázar de Toledo* (1978), de Carlos Fresno Crespo y Luis Fresno Crespo, es el primer álbum sobre la Guerra Civil después de la muerte de Franco, y busca deliberadamente la mitificación y el adoctrinamiento ideológico. El prólogo habla de “increíble heroísmo continuado”, por ejemplo. El líder de Fuerza Nueva, Blas Piñar, escribe en él: “Hemos querido ofrecer a los muchachos de habla española [...] la lección magnífica de la gesta de “El Alcázar de Toledo”; y no solo para que la admiren [...], sino para que la aprendan y, si lleva el caso, la imiten”.¹⁹ Como indica Michel Matly, la historia de *Setenta días en el infierno* se ajustaba a la nueva historiografía española del tardofranquismo de los 60 y evitaba algunos excesos de la

¹⁷ Michel Matly, “El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia -1976-1992”, en *Tebeosfera* 2ª EPOCA, 12 (28/1/2014), disponible online en http://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html (consultado 22/11/2016).

¹⁸ Luis Collado, “Historia de Manuel”, en *Pacifik* nº 3 (1982).

¹⁹ Carlos Fresno Crespo y Luis Fresno Crespo, *Setenta días en el infierno. La gesta del Alcázar de Toledo*, Madrid: Fuerza Nueva Editorial, 1978, sin numeración de página.

propaganda previa, aunque mantenía el discurso del régimen: “para los herederos de la Falange, se trataba de afirmar que ellos seguían estando presentes en el nuevo paisaje político del posfranquismo”.²⁰

3. Modos de representación gráfica del trauma

¿Por qué hay tanta diferencia entre los modos de narración textual y visual de *Paracuellos* y *Eloy* o *Setenta días en el infierno*? ¿Qué efectos diferentes producen en el lector? La pregunta nos conduce a las cuestiones sobre los modos de representación, cruciales en las memorias traumáticas por los inevitables conflictos entre memoria, historia y mito que plantean este tipo de obras. El efecto de irrealidad estetizante y banalización épico-sentimental, por ejemplo, que hay en *Eloy* o *Setenta días en el infierno* es uno que Art Spiegelman quiso evitar expresamente en *Maus*. Cuando Spiegelman se enfrentó a los horrores del Holocausto en *Maus*, su principal problema fue precisamente el de la representación: cómo trasladar a la imagen-texto del cómic el relato oral de su padre, cómo *materializar* sus narraciones fragmentarias y llenas de lagunas. Spiegelman era además consciente del riesgo de trivialización del Holocausto en una época en la que todavía había sido escasamente representado en los medios de masas y seguía muy vigente la afirmación de Adorno sobre la barbarie de la poesía después de Auschwitz, a menudo entendida al pie de la letra; la convicción generalizada aún era la imposibilidad esencial de representarlo. Spiegelman encontró su estrategia de representación en una narración autoconsciente en la que el propio autor se incluye, con puestas en abismo que autocuestionan el proceso creativo y la verdad de lo que se está narrando, y un dibujo conceptual con un alto grado de simbolismo que incita al lector a *imaginar* una realidad mucho mayor y sobrecogedora, tantas veces calificada precisamente de “inimaginable”.

Ver es creer, pero no es *conocer*, porque el espectador está situado frente a las apariencias platónicas. Apariencias que faltan a la verdad, situada más allá o debajo de ellas. Para conocer *hay que imaginar*. “Comprender significa comprender con la imaginación”, escribe Luis Puelles, “porque la posibilidad del sentido hay que imaginarla a partir de lo dado” en la obra.²¹ La comprensión es, por tanto, *activa*. Los modos de representación más simbólicos e indirectos parecen, quizá, más adecuados para activarla. Y, como nos recordaba Didi-Huberman en el caso del Holocausto, “para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable”.²²

La vía simbólica y alusiva de *Maus*, un modo de representación que podemos denominar *indirecto*, ha inspirado otras memorias traumáticas. *Un largo silencio* (1997) es una peculiar novela gráfica que recoge el testimonio de Francisco Gallardo

²⁰ Michel Matly, “El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia-1976-1992”, op. cit.

²¹ Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada, 2011, p. 179.

²² Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, traducción de Mariana Miracle, Barcelona: Paidós, 2004 [2003], p. 17.

Sarmiento sobre sus avatares en la Guerra Civil española, cuya voz, la propia de una generación más antigua, es respetada en su peculiar forma de escritura. Su hijo Miguel Gallardo ilumina el texto literario —corrido, tipográfico— con fotos, dibujos e historietas de un estilo caricaturesco, a menudo acudiendo a metáforas visuales propias de la ilustración gráfica, de las que Gallardo hijo es un maestro consagrado. En las primeras páginas, Gallardo hijo indica:

Mi padre estuvo 40 años callado como una tumba [...] Cuando al final abrió la boca, fue para repetir una y otra vez la misma historia. Esta es la historia que me contó mi padre una y otra vez, hecha de trozos y retales, de piezas que no encajan, pero que yo sé que es cierta, y así voy a intentar contarla, dándole a mi padre una voz. Una voz que cuenta una parte de la historia cada vez mas olvidada, pero que los que la vivieron no la olvidarán jamás.²³

Solo en este párrafo podemos recapitular los síntomas propios de las narraciones sobre memorias traumáticas:²⁴ la *ausencia de seguridad física y emocional* durante los 40 años de dictadura, que impidieron narrar el trauma en público; la idea de memoria *generacional* que aspira a ser compartida, con un entrecruzamiento continuo de las voces del padre y del hijo en “un trabajo conjunto de transmisión generacional”;²⁵ la *repetición y fragmentación*, que tiende a repetir compulsivamente el trauma a través de su narración e imita la forma incomprensible y fragmentada en que se experimentó el trauma originalmente. Si hablamos de una memoria necesariamente fragmentaria, la forma del cómic, hecha igualmente de fragmentos narrativos (las viñetas) y de elipsis entre ellas (lagunas a completar por el lector/espectador), parece ideal para narrar este tipo de memorias. Hay otra característica distintiva en *Un largo silencio* que ha señalado Evelyn Hafter: el diseño y encuadernación del libro, que imita a un cuaderno-diario, el uso de la primera persona en el texto, la tipografía de máquina de escribir y la inclusión de documentos personales, fotografías, etc., producen el efecto de hacer que una representación del pasado parezca un artefacto de ese pasado, reduciendo así la distancia entre la experiencia y su representación como historia,²⁶ inevitablemente ficcionada. De esta forma, añade Harris, el momento violento es presentado como eterno.²⁷

Miguel Gallardo, autor legitimado previamente por una destacada carrera previa,²⁸ había comenzado en el *comix underground* barcelonés de los 70. También había abordado antes la Guerra Civil y el franquismo, pero en clave satírica, no dramática como *Un largo silencio*. Sin embargo, el libro pasó muy desapercibido el año de su

²³ Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Ángel Gallardo, *Un largo silencio*, Alicante: Edicions de Ponent, 1997, p. 5. Existe edición posterior, ampliada (Bilbao: Astiberri, 2012).

²⁴ Sarah D. Harris, “Trauma y tebeo: Representación del pasado violento en la novela gráfica española”, op. cit., p. 6107.

²⁵ Evelyn Hafter, “Representaciones del pasado en una novela gráfica sobre la Guerra Civil española: Memorias en conflicto en *Un largo silencio*, de F. Gallardo Sarmiento y M. A. Gallardo”, en *Viñetas Serias: Primer Congreso Internacional de Historietas*, 2010. Estuvo disponible online en <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/mesas.html>, hoy desactivado (consultado 12/11/2016).

²⁶ Hafter, ibídem.

²⁷ Harris, op. cit., p. 6107.

²⁸ Hafter, op. cit.

publicación original,²⁹ recordándonos otra vez la necesidad de un contexto social propicio: una sensibilidad adecuada para la memoria en la conciencia pública, pero también, tratándose de novela gráfica, un medio —mercado, cauces de difusión y recepción mediática adecuados— que por entonces no existía en España. En 1997 la industria tradicional del cómic español llevaba extinguida prácticamente una década y aún faltaba un lustro para que emergiera el nuevo modelo de la novela gráfica, con su circuito de lectores y librerías generalistas, un modelo que sí existirá cuando aparece la nueva edición del libro en 2012. En el contexto de 1997, *Un largo silencio* se articula ya desde su título como un “altavoz” para la memoria del protagonista, silenciada forzosamente durante toda la dictadura franquista. Hay un recuento del horror de la guerra, el efecto de las bombas, los fusilamientos de prisioneros en ambos bandos, las penurias del exilio en los campos de refugiados en Francia y la reintegración en sociedad franquista.

La idea de incluir fotografías y documentos de la época rememorada en *Un largo silencio* nos recuerda un problema aparente del dibujo como medio para la memoria, el testimonio y el documento. El dibujo es *creación*, “invención”, no el índice o huella de la realidad que sugiere una fotografía, el «Esto ha sido» que nos dice una foto, en palabras de Barthes.³⁰ Pero la fotografía también puede ser equívoca. Al final de *Maus*, Spiegelman volvía a cuestionar su propio relato al incluir una foto junto a las viñetas dibujadas, un retrato de su padre posando con el uniforme del campo de concentración, el “pijama de rayas”. En realidad se trata de una foto “de recuerdo” que se hizo en un estudio, al terminar la guerra: el superviviente lleva un disfraz de superviviente. De este modo, la prueba de verdad que aparentemente aporta esa foto viene a plantear hasta qué punto es real o construido no solo *Maus*, sino también el relato original procedente de la memoria del padre de Spiegelman.³¹

Por otra parte, como insiste Hillary Chute, está el valor intransferible del dibujo como marca humana, hecha con el cuerpo humano, una marca primigenia que revela constantemente a su autor y al proceso en que se ha hecho; un medio primigenio para el lenguaje simbólico que permite testimoniar algo externo y dejar al mismo tiempo la huella personal de quien lo ha dibujado.³² De este modo la marca, el dibujo, no suplanta a la memoria como tiende a hacerlo la imagen fotográfica. Pensemos en un medio como el cine, cuyas imágenes reales se imponen al espectador. Así, para quien haya visto la película de Vicente Aranda, las “libertarias” de la Guerra Civil española tienen ahora los rostros de Ana Belén, Victoria Abril y Ariadna Gil.³³

Un largo silencio, como *Maus*, está realizado por la generación posterior a la que vivió el trauma; una generación que solo conoce la Guerra civil española y la II Guerra Mundial a través de representaciones, imágenes y relatos. Estamos ante lo que

²⁹ Óscar Gual, “La vida en viñetas de Miguel Gallardo”, en *Tebeosfera* 2ª época 12 (28/1/2014), disponible *online* en http://www.tebeosfera.com/documentos/la_vida_en_vinetas_de_miguel_gallardo.html (consultado 27/11/2016).

³⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós, 2006 [1980], p. 91.

³¹ Santiago García, *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri, 2010, p. 201.

³² Véase Hillary Chute, *Disaster Drawn*, op. cit., p. 18, 25, 168.

³³ *Libertarias* (1996), dirigida por Vicente Aranda con guión de Vicente Aranda, José Luis Guarner y Antonio Rabinad.

Marianne Hirsch denomina *postmemoria*: “un espacio para el recuerdo intersubjetivo y transgeneracional, vinculado específicamente al trauma cultural o colectivo”, definido “a través de una identificación con la víctima o el testigo del trauma, modulada por la distancia insalvable que separa al participante del que nació después”.³⁴

Otro ejemplo de postmemoria es *El arte de volar* (2009),³⁵ de Antonio Altarriba y Kim, al que algún crítico incluye junto a *Un largo silencio* en una “trilogía del olvido” (que estaría compuesta también por *Los surcos del azar*, de Paco Roca).³⁶ De hecho, Altarriba ha declarado que

La primera persona en quien pensé para dibujar mi guión fue [Miguel] 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.³⁷

Relato testimonial sobre la quiebra de los ideales libertarios de la II República y la Guerra Civil, *El arte de volar* es también una memoria familiar en la que el hijo suplanta expresamente desde el texto la voz del padre. *El arte de volar* parte de un doble trauma: el original del protagonista, uno de los vencidos en la guerra civil con una vida truncada, que acabó sus días suicidándose en un asilo de ancianos, y el trauma del hijo, atormentado por la culpa de no haber podido evitar dicho suicidio. El dibujante Kim aporta para la representación un estilo caricaturesco muy expresivo que hunde sus raíces en el *comix underground* de los 70, pero también –como otros autores del *underground* español– en el tebeo comercial español de la posguerra, la época de la infancia de Kim. Como en *Un largo silencio*, el dibujo no intenta proponerse como ilusionismo realista sino que adopta un lenguaje simbólico de manera evidente, dejando al lector gran “espacio” para completar.

Por contraste, en cómics como *Las aventuras de Max Fridman. ¡No pasarán!* (2000-2008),³⁸ la memoria de la Guerra civil se aborda a través de la ficción. Su autor, el italiano Vittorio Giardino, acude a su personaje fetiche, Max Fridman, y a las convenciones de la tradición del cómic de aventuras francobelga. Aunque la obra esté cuidadosamente documentada y represente con esmero la Barcelona previa al fin de la guerra civil, el frente del Ebro o el efecto de las bombas sobre la población civil, la peripecia de la ficción de género manda en la historia. Hay una chica guapa a la que seducir, un misterio que resolver, etc. La representación maneja los clichés y registros propios de la escuela de línea clara; en el fondo, Max Fridman es un Tintín para adultos, y en este caso tampoco deja de serlo.

Sin embargo, Miriam Hansen y Andreas Huyssen tienen razón al desestimar el dilema

³⁴ Marianne Hirsch, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, en *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14 nº 1 (2001), p. 10.

³⁵ Antonio Altarriba y Kim, *El arte de volar*, Alicante: Edicions de Ponent, 2009.

³⁶ Santiago García, *Cómics sensacionales*, op. cit., p. 223.

³⁷ Entrevistado por Sra. Absenta en “Historias de la Guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba”, en *Cosas de Absenta* (11/12/2013), disponible online en <http://srabsenta.blogspot.com.es/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html> (consultado 27/11/2016).

³⁸ Vittorio Giardino, *¡No pasarán!* (tres vols.), Barcelona: Norma, 2000-2008.

acerca de la “correcta” representación del trauma colectivo, ejemplificado en la controversia *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann vs. *Schindler’s List* (1993) de Steven Spielberg (*high culture* europea contra Hollywood, arte adecuado contra “holokitsch”; una polémica en la que participaron Lanzmann y Art Spiegelman para criticar la aproximación de Spielberg), en la medida en que tal debate no sería más que una reproducción obsoleta de la vieja discusión alta modernidad vs. cultura de masas.³⁹ Como indica Huyssen,⁴⁰ solo la multiplicidad de discursos garantiza una memoria viva y dinámica en la esfera pública, y por tanto son lícitos diferentes modos de representación, con independencia de que no todos tengan el mismo valor a juicio del espectador o el crítico. No existe una única forma *verdadera* del recuerdo, ni por tanto una única forma “correcta” de representarlo. Así, por muy *kitsch* que resultase la miniserie televisiva *Holocausto*, como afirmaron sus muchos críticos, el docudrama abrió decisivamente en Occidente el campo de la memoria sobre la *Shoah* y su presencia en la conciencia pública.

Aunque para *kitsch*, la serie *Nuevas hazañas bélicas* (2011-2012),⁴¹ de Hernán Migoya, Daniel Acuña y otros dibujantes, una variante mucho más atrevida del enfoque de ficción sobre la Guerra Civil. Partiendo de un homenaje a una serie del tebeo popular de la posguerra española, *Hazañas bélicas* (1948-1970s), el guionista Migoya ha explicado que hasta ahora la Guerra Civil se había tratado como drama o para remover conciencias, pero “nunca como entretenimiento”.⁴² El tratamiento del tema aquí es a menudo grotesco o delirante, y lo histórico se convierte en *ficción tarantinesca*. El planteamiento indicaría que ha pasado el suficiente tiempo como para poder tomarse a guasa el trauma de la Guerra Civil, aunque hay representaciones satíricas más tempranas,⁴³ y puede enclavarse en el terreno de las aproximaciones en clave de *provocación* en torno al tema.

Hablando de la ficción de género, es interesante reparar en algo que ocurrió durante el proceso creativo de *Los surcos del azar* (2013),⁴⁴ de Paco Roca. El planteamiento inicial del autor era contar una historia de “aventuras bélicas”, en la línea de películas como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) *El desafío de las águilas*

³⁹ Miriam B. Hansen, “*Schindler’s List* is not *Shoah*: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory”, en Barbie Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2001, p. 130. Hansen resume y discute asimismo las principales críticas contra la película *La lista de Schindler*, entre ellas las de Art Spiegelman y Claude Lanzmann. Véase asimismo Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, traducción de Silvia Fehrmann, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 126-128.

⁴⁰ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, op. cit., pp. 126-127.

⁴¹ Hernán Migoya et al., *Nuevas Hazañas Bélicas* (18 vols.), Barcelona: Glénat España/EDT, 2011-2012.

⁴² Entrevistado por Anna Abella, “‘Nuevas Hazañas bélicas’ nacidas de la guerra civil”, en *El Periódico* (19/11/2011), disponible online en <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/nuevas-hazanas-beliclas-nacidas-guerra-civil-1277308> (consultado 27/11/2016).

⁴³ Véanse, entre otros ejemplos, Forges, *Historia de aquí. La guerra incivil (desde el desastre del 98 y la II República)*, Madrid: Espejo de Tinta, 2006 [1983-1984], la serie de Kim Martínez *el Facha* (1977-2015, Barcelona: Ediciones El Jueves / RBA), Miguel Gallardo y Juan Mediavilla, *Buitre Buitaker* (1979-1985; Barcelona: La Cúpula y otras editoriales), Miguel Gallardo e Ignacio Vidal-Folch, «La boda de la infanta», *Roberto España y Manolín* (en la revista *Viñetas*, Barcelona: Glénat, 1995).

⁴⁴ Paco Roca, *Los surcos del azar*, Bilbao: Astiberri, 2013. La edición francesa se tituló *La Nueve. Les Républicains espagnols qui ont libéré Paris* (París: Delcourt, 2014).

(*Where Eagles Dare*, 1968, Brian G. Hutton), *Los violentos de Kelly (Kelly's Heroes)*, 1970, Brian G. Hutton) y por supuesto su heredera *Inglourious Basterds* (2009, Quentin Tarantino), solo que protagonizada por republicanos españoles. Pero haber conocido en persona a dos veteranos de La Nueve que participaron en la liberación de París y la tarea de documentación preparatoria hicieron a Paco Roca cambiar el rumbo del proyecto. “Pensé que era más interesante despojar el mito que envuelve a La Nueve”, explica Roca al autor de estas líneas, y “usar un tono documental que me permitiera contar con realismo el contexto histórico. Hablar de gente real, alguno de ellos sigue vivo, o simplemente que su familia podría leerlo, hace que intente tratar la historia con rigor”. Es decir: de *Hazañas Bélicas* pasamos al terreno de la memoria, la historia y el testimonio sobre el trauma colectivo.

Conviene señalar que la historia de La Nueve fue ampliamente silenciada por la dictadura por razones evidentes; aún hoy muchos españoles no la conocen. *Los surcos del azar* es una de las obras que han contribuido a recuperar su memoria del olvido impuesto por el franquismo. En ella, la alternancia de pasado y presente se representa con diferente estilo gráfico: el presente es el trabajo de campo, con un dibujo más suelto, como de cuaderno de bocetos; el pasado sobre la Guerra Civil, la lucha de republicanos en el frente africano de la II Guerra Mundial y luego en la liberación de Francia se dibuja con un dibujo de trazo contundente, en color. Porque el pasado está cerrado, marcado ya en la memoria. El dibujo del presente hace que este también parezca abierto y espectral, menos real que el pasado. De hecho la entrevista que en el cómic realiza el autor a un veterano de La Nueve en el cómic es ficticia, como se puede deducir tras terminar el libro o en base a las declaraciones del autor. El veterano es un personaje igualmente ficticio, inspirado en el combatiente real de La Nueve Miguel Campos —un canario que fue miembro de la columna Durruti— y construido como una combinación de hechos verídicos, si bien vividos por diferentes personas. Es un personaje “compuesto” con detalles biográficos de otros veteranos de La Nueve, particularmente del teniente valenciano Amado Granell, y otros combatientes de la Guerra Civil y la II Guerra Mundial; Roca también se inspiró en vivencias de republicanos exiliados en Francia a los que entrevistó durante la elaboración del cómic *El ángel de la retirada* (2010, realizado junto al guionista Serguei Dounovetz).

Sin embargo, la ruptura por Roca del “pacto de verdad” biográfico-autobiográfico que supone representarse a sí mismo entrevistando al protagonista de la historia no significa que el autor nos esté “mintiendo”. No resulta fácil trazar la línea que separa el pasado mítico del pasado real, un problema inherente a cualquier memoria. Como ha indicado Huysen, “lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad”,⁴⁵ y “el recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales, pero sigue estando ligado a un acontecer real, para nada ficcional”.⁴⁶ Si seguimos a Freud, la memoria y el olvido están ligados hasta el punto de que el olvido es una forma de *memoria oculta*.

⁴⁵ Andreas Huyssen, *Memorias del futuro perdido*, op. cit., p. 21.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 140.

Es la misma razón por la que el inicio de la antigua carretera de Málaga-Almería fue renombrado oficialmente por el Ayuntamiento malagueño como “Paseo de los canadienses”, aprovechando que el médico canadiense Norman Bethune atendió a numerosos heridos en ese camino siete décadas atrás. Los vecinos del lugar la llaman en cambio *la carretera de la muerte*, al menos los que recuerdan la masacre que tuvo lugar allí. Cuando las tropas franquistas consiguieron ocupar en Málaga en febrero de 1937, decenas de miles de refugiados civiles escaparon desorganizadamente por dicha carretera hacia Almería, ciudad en zona republicana, por el temor ante las represalias fascistas, una huida masiva apodada luego “La Desbandá”. Por el camino la masa de refugiados, familias enteras con niños y ancianos, fueron atacados desde el mar y el aire por buques y aviones franquistas, que mataron a unas 5.000 personas, aunque las cifras se están revisando al alza. Antes de la II Guerra Mundial, las tácticas fascistas de exterminio también fueron ensayadas en la Guerra Civil española. Lo asombroso es que una matanza de semejante magnitud sea aún tan poco conocida, frente a otras como el bombardeo de Guernica, donde murieron unas 150 personas. Claro que si no hubo oportunidad para recordar la matanza de la carretera de Almería y transmitirla mediante narraciones, como no la hubo durante 40 años de dictadura, es lógico que sea desconocida. Es la diferencia entre la placa que recibe al viajaron en la estación de tren de Angoulême, colocada por los vencedores de otra guerra en recuerdo de las víctimas deportadas a los campos nazis, y la placa neutra que hoy en Málaga, con la excusa del médico canadiense, intenta disimular una terrible matanza que ni siquiera menciona (la cursiva es nuestra):

PASEO DE LOS CANADIENSES

En memoria de la ayuda que el pueblo de Canadá, de la mano de Norman Bethune, prestó a los malagueños *fugitivos* en febrero de 1937.

La historiografía ha documentado este crimen de guerra hace años, pero faltan narraciones populares que lo divulguen; dicha matanza tampoco tiene un *Guernica* que la recuerde ante el mundo. Solo en la década pasada comenzaron a realizarse actos, diversas exposiciones y homenajes, que la resituaron en la memoria, destacando en particular el proyecto multidisciplinar *Málaga 1937* (2007), del artista visual Rogelio López Cuenca.⁴⁷ El cómic *Paseo de los canadienses* (2015),⁴⁸ de Carlos Guijarro, contribuye también a ello. En él los tiempos narrativos se diferencian también de manera no-verbal, por el color, solo que ahora de manera más “ortodoxa”: el presente se representa en un amplio espectro de colores; el pasado traumático, en un monocromo sepia que resguarda el luto de la memoria, porque en el imaginario de las generaciones que vinieron después —como la del autor— la Guerra Civil sucedió en

⁴⁷ Puede consultarse el proyecto de Rogelio López Cuenca en la web *Málaga 1937. Nunca más*, disponible online en <http://www.lopezcuena.com/malaga1937/memoria.html>. El catálogo de la exposición *Málaga 1937* (inaugurada en febrero de 2007, 70 años después de los hechos) puede consultarse en http://www.lopezcuena.com/libros/malaga_1937.pdf (consultados 27/11/2016).

⁴⁸ Carlos Guijarro, *Paseo de los canadienses*, Alicante: Edicions de Ponent, 2015.

blanco y negro.⁴⁹ Richard Rorty sostiene algo importante:

La solidaridad no es descubierta mediante la reflexión, sino creada. Es creada mediante el incremento de nuestra sensibilidad a los detalles concretos del dolor y la humillación de gentes distintas y extrañas a nosotros. [...] No es esta una tarea para la teoría, sino para géneros tales como la etnografía, el reportaje periodístico, el cómic, el docudrama y, especialmente, la novela. [...] De ahí que la novela, la película y el programa de televisión hayan reemplazado al sermón, lenta pero eficazmente, como el vehículo principal de cambio moral y progreso.⁵⁰

El cómic. Cómicos como todos los vistos aquí y muchos otros. Acabemos con uno más. En 34-39. *Malos tiempos* (2007-2009), Carlos Giménez aborda como tema directo, esta vez sí y a diferencia de *Paracuellos*, la Guerra Civil. En un viñeta, Giménez expresa la necesidad expresa de que alguien recuerde, testimonie, transmita el trauma vivido. A diferencia del primer *Paracuellos*, ahora ya no hay problemas de espacio, pero la obra sigue la misma estructura: historieta breve, episódica. La razón, de nuevo, es que se trata de una memoria colectiva, basada en el recuento oral de anécdotas, que son breves y reiterativas. Como en *Paseo de los canadienses* o *El arte de volar*, estamos ante otro ejemplo de postmemoria, porque Giménez (Madrid, 1941) nació ya terminada la Guerra Civil. Su “buen amigo Timoteo” le contó con “mucho paciencia y detalle” la mayoría de las historias en las que se basa *Malos tiempos*. “Timoteo padeció la guerra siendo niño, y lo que él recuerda”, explica Giménez, “es lo que yo he procurado contar en estos relatos”.⁵¹ Queda claro así que estamos ante una memoria personal, anclada a un individuo, no ante el relato de un historiador. Alejado de las gestas y hazañas bélicas, el frente solo aparece como trasfondo en *Malos tiempos*, cuyo tema principal es la vida en tiempos de la Guerra Civil, y más concretamente durante el sitio de Madrid: el hambre, las bombas, las privaciones. Es muy llamativa la estrategia de representación indirecta que elige Giménez. Frente a casos opuestos como «Un tiempo del Führer», *La guerra civil española* (1986),⁵² de Víctor Mora y Florenci Clavé, una historieta que representa con extrema crudeza los destrozos causados por las bombas alemanas sobre la población civil española, Giménez opta por no mostrar los efectos de una decapitación durante un bombardeo: prefiere dibujar a su personaje contándolos, y de este modo obliga al lector a imaginarlos. Giménez, testigo del testigo, transmisor en cómic de su testimonio oral, insiste en el diálogo del personaje que “lo vi con mis propios ojos. Aquel hombre sin cabeza, bajando los escalones del metro...!”. “Te juro que lo vi pasar”.⁵³

Sí, en efecto. Se trata de nuevo de la misma necesidad que movió a Goya a registrar con sus dibujos los desastres de la guerra que vio. Y, luego, a reproducirlos en grabados para transmitir a los demás su testimonio.

⁴⁹ Véase Ivan Rodrigues Martin, “As linhas de força do romance gráfico sobre a Guerra Civil Espanhola”, en *Caracol* nº 11 (2016), p. 186. Disponible online en <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118334> (consultado 27/11/2016).

⁵⁰ Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. Xvi.

⁵¹ Carlos Giménez, “Introducción. Puntualizaciones y reconocimientos del autor”, en Carlos Giménez, *Todo 36-39. Malos tiempos*, Barcelona: DeBolsillo, 2011, p. 18.

⁵² Víctor Mora y Florenci Clavé, «Un tiempo del Führer», *La guerra civil española*, en *Cimoc* nº 66 (agosto 1986).

⁵³ Carlos Giménez, “El hombre sin cabeza”, en *Todo 36-39. Malos tiempos*, op. cit., pp. 256-257.