



## Una viñeta memorable y su pericampo en 36-39 *Malos tiempos*

### *A Memorable Pannel and its Hyperframe in 36-39 Bad Times*

ARGELIO GARCÍA

Argelio García es biólogo, ha escrito artículos sobre cómic en *El diario de avisos* de Tenerife, *Tebeolandia* y *CuCo*, *Cuadernos de Cómic*. Desde 1983 es miembro del jurado de los Premios de la Historieta de *El Diario de Avisos*.

**Fecha de recepción:** 9 de diciembre de 2018

**Fecha de aceptación definitiva:** 23 de abril de 2019

---

## Resumen

En dos páginas contiguas del cuarto tomo de la obra *36-39 Malos tiempos* (Glénat, 2009) de Carlos Giménez, el protagonista da su versión sobre cuál fue el origen de la Guerra Civil española de 1936-1939, centrándose en la lucha de clases sociales y en la responsabilidad de los militares rebeldes. En esta escena hay una viñeta que considero «memorable» por su singular composición artística y por constituir un paréntesis narrativo que desequilibra el relato. En el presente artículo se analiza la «viñeta memorable» (texto e imagen) y se examinan las viñetas que la rodean y que configuran su pericampo.

**Palabras claves:** 36-39 Malos tiempos, Carlos Giménez, Guerra Civil española, pericampo, viñeta memorable.

## Abstract

On two adjoining pages of the fourth book from the work *36-39 Bad Times* (Glénat, 2009) by Carlos Giménez, the protagonist gives us his version about the origins of the Spanish Civil War (1936-1939), focusing on social class struggle and the responsibility of military rebels. In this scene, there is a panel that I consider «memorable» for its special artistic composition and for being a narrative parenthesis that unbalances the story. This article analyses the «memorable panel» (text and image) and the remaining panels around it that make up the hyperframe.

**Keywords:** 36-39 Bad Times, Carlos Giménez, Hyperframe, memorable panel, Spanish Civil War.

## Cita bibliográfica

GARCÍA, A. «Una viñeta memorable y su pericampo en *36-39 Malos tiempos*», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 12 (2019), pp. 71-93.

## Introducción

En el número 56 de la revista *Les Cahiers de la Bande Dessinée* se inicia una sección denominada «Las viñetas memorables de...», cuyo objeto era la puesta en valor de la viñeta como elemento artístico. En la presentación de esta nueva sección, Pierre Sterckx (1936-2015), entonces director de la Escuela de Investigación Gráfica de Bruselas, propone a dibujantes, pintores, escritores, filósofos y políticos que escriban artículos sobre una viñeta que consideren excepcional porque «podría pasar de todo contexto convirtiéndose por sí sola en una obra [de arte], un cuadro...». Por ello hace hincapié en que se trata de «la viñeta, no la secuencia. Una imagen, no el relato». Para reivindicar su petición señala que en la viñeta lo esencial «es el dibujo, que su trazo debería salir a la superficie y retomar el terreno que le ha conquistado, desde el inicio [del cómic] la narrativa y el texto».<sup>1</sup>

En las «viñetas memorables», el autor de cómic se acercaría más a su vertiente de dibujante/pintor que a la de narrador/escritor. Así, «[el dibujante de cómic] considerado durante mucho tiempo como un artesano especializado, se ve cada vez más como un artista: muchos exponen sus originales,<sup>2</sup> ampliando determinadas viñetas en serigrafías o en litografías...».<sup>3</sup>

Sterckx apunta en su exposición que la mayor parte de las «viñetas memorables» carecerían de globos o cartuchos de texto lo que, en cierta medida, las convertiría en objetos decorativos. Sin embargo, el dibujo es un elemento narrativo del lenguaje del cómic, de forma que son abundantes las obras que contienen secuencias de viñetas sin palabras, y su fuerza expresiva hace innecesaria, en ciertas ocasiones, la presencia de globos o cartuchos de texto. Las imágenes encadenadas suplantán a la escritura y se convierten por sí mismas en relato.

Condicionar que una «viñeta memorable» sea solo un elemento estético es limitar la esencia de la naturaleza narrativa del lenguaje del cómic donde la imagen y el texto conviven en un comensalismo destinado a la construcción de un relato. Por ello, la propuesta de Pierre Sterckx sobre las «viñetas memorables» debería ser ampliada e incluir en su definición tanto la fuerza expresiva del dibujo como el significado del texto. De este modo, la viñeta sacada de su contexto podría, por sí sola, ser tanto un objeto de arte como un elemento narrativo a través del doble lenguaje dibujo/texto.

En el cuarto tomo de la obra *36-39 Malos tiempos* de Carlos Giménez (Glénat, 2009) hay una escena, desarrollada en dos páginas contiguas (pp. 8 y 9), en la que el protagonista, Marcelino,

<sup>1</sup> STERCKX, P. «La case mémorable de Pierre Sterckx», en *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n.º 56 (1984), pp. 67-69. El autor de este artículo es el responsable de la traducción de los textos procedentes de la bibliografía citada en lengua extranjera.

<sup>2</sup> La galería Daniel Maghen en París, con 150 m<sup>2</sup> de superficie, vende originales de cómic desde hace quince años.

<sup>3</sup> PEETERS, B. *La bande dessinée*. Évreux, Flammarion, 1991, p. 16.

explica a su mujer, Lucía, su versión sobre cuál fue el origen de la Guerra Civil española de 1936-1939. La viñeta número nueve de esta secuencia representa a estos dos personajes de espaldas abrazados junto a una ventana. La ternura de la puesta en escena desprende cierto encanto pero el texto que la acompaña es inquietante. Lo mostrado en el dibujo y lo dicho en el texto es formalmente contradictorio y por ello perturba al lector y le hace reflexionar. Estos elementos: belleza, inquietud, perturbación y reflexión, hacen que considere a esta viñeta como «memorable» («viñeta memorable MT» de aquí en adelante). Además, hay otro elemento que la hace singular: esta viñeta podría ser extraída del relato sin que este se viera alterado en su esencia e incluso podría considerarse como prescindible ya que ni posee una autonomía que pudiera constituir un paréntesis narrativo dentro de la secuencia ni tampoco se inscribe en el relato como parte plenamente integrada. En el presente artículo vamos a analizar el texto y la imagen de esta «viñeta memorable» y su integración en la escena.

### **Crítica a la «viñeta memorable»**

El guionista y crítico de cómic Benoît Peeters escribió un artículo, en el número 65 de *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, en el que exponía que en realidad no existía la «viñeta memorable» como tal, porque esta solo adquiere su pleno sentido cuando está integrada en una secuencia dibujada. Su razonamiento se basa en el hecho de que las viñetas modestas y/o minúsculas, tan solidarias de su contexto, son esenciales para el desarrollo del ritmo de la narración. Además, advierte que al magnificar la viñeta como objeto de arte aislado de su contexto narrativo, se corre el peligro de que «los dibujantes realicen múltiples viñetas espectaculares e inútiles, patéticas» para presentarlas como cuadros en galerías o como objetos comerciales derivados del cómic.<sup>4</sup>

Este planteamiento de Peeters es compartido, hoy día, por autores de cómic como Fabrice Parme. La revista digital *Une Case en Plus* tiene una sección en la que se pide a un autor de cómic, dibujante, guionista o colorista, que elija una viñeta de su último álbum, justifique su elección y comente el contenido y la relación con las restantes viñetas de la página. En la presentación de su álbum *Astrid Bromure*, Parme plantea que extraer una viñeta de su libro le es difícil porque todas ellas constituyen un conjunto.

Yo pongo tanto cuidado en una imagen pequeñita mostrando el rostro [de un personaje] como en una gran imagen que presente un gran escenario muy detallado que incluya varios personajes en acción. ¡Aislad una viñeta de una página de *Astrid Bromure* y no tendrá nada de extraordinario!<sup>5</sup>

En su libro de análisis sobre las aportaciones e innovaciones del cómic, Peeters hace auto-crítica sobre su negación de la existencia de «viñetas memorables». Este cambio de plan-

---

<sup>4</sup> PEETERS, B. «La case mémorable de Benoît Peeters», en *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n.º 65 (1985), pp. 88-89.

<sup>5</sup> PARME, F. «Fabrice Parme dans la case... / Astrid Bromure», en *Une case en plus* (7 junio 2018). Disponible en <https://unecaseenplus.fr/fabrice-parme-dans-la-case-astrid-bromure-4/>

teamiento se debería a que tal negación le haría caer en lo que él denomina «la tentación estructuralista».

[Al] poner constantemente el acento sobre las relaciones que unen las viñetas en el seno de una página, corremos el riesgo de hacerlas pasar por piezas de un juego casi combinatorio, fragmentos de un puzle que no adquieren sentido más que en su totalidad y que son casi insignificantes cuando se las considera individualmente.<sup>6</sup>

En relación a este «puzle estructural» de combinación de viñetas en la planificación de la puesta en página, nos parece interesante citar el modo de trabajo de Enki Bilal. En la revista *Casemate*, Bilal, haciendo referencia a su libro *Bug*, manifiesta lo siguiente:

He descubierto una especie de libertad trabajando con viñetas independientes que luego reúno para componer mis planchas. Cambiar el ritmo de un episodio, invertir una acción, cambiarlo todo en una plancha en curso, obliga a menudo a empezar todo. Pues a veces se duda. Yo juego al puzle como mis viñetas.<sup>7</sup>

En el caso de Bilal, el «puzle estructural» le ha llevado a elaborar libros con un escaso número de viñetas por plancha, tres o cuatro en la mayoría de las páginas de *Bug*, abundando las «viñetas banda», aquellas que se alargan hasta ocupar todo el ancho de la página, que se asemejan a pequeños cuadros.

Teniendo en cuenta lo expuesto por Peeters y Bilal, podríamos pensar que el puzle que se construye por la combinatoria de viñetas está planteado en los bocetos preparatorios de una plancha. En ella se ajusta el tamaño y la forma de las viñetas y se estructura su contenido (planos, encuadre, estilo de dibujo, color etc.) en función de las necesidades narrativas. El equilibrio de una plancha de cómic reposa sobre la coherencia que se establece entre la narración, los diálogos y las imágenes, para que la historia contada sea lo más legible posible y que pueda transmitir sensaciones y emociones al lector tanto desde el punto de vista literario como desde el visual.

### La imagen como elemento narrativo

No podemos obviar la plasticidad artística y la capacidad de transmitir emociones que poseen las imágenes. Sin embargo, «¿una imagen aislada puede ser considerada como narrativa? o ¿puede por sí sola encerrar un relato?» tal y como plantea Thierry Groensteen en su libro sobre la narración y el cómic.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> PEETERS, B. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Tournai, Casterman, 1991, p. 30.

<sup>7</sup> FUÉRI, J. P. y VIDAL, F. «Le Bug de Bilal: deux ou dix tomes», en *Casemate*, n.º 109 (2017), p. II. Disponible en <https://casemate.fr/le-bug-de-bilal-deux-ou-dix-tomes/>

<sup>8</sup> GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 19.

Tomemos como ejemplo el cuadro de Edward Hopper (1882-1967) *Mañana en una ciudad*. En esta obra, como en muchas de las pinturas de Hopper, se muestra un instante de la vida íntima de los retratados a través de situaciones cotidianas, buscando mostrar las impresiones internas de la naturaleza humana. Para ello, coloca a sus personajes en habitáculos cerrados y, con frecuencia, próximos a una ventana, para que sean observados mientras están en un estado contemplativo o de introspección. El espectador que mira el cuadro *Mañana en una ciudad* establece la conexión entre el personaje y su entorno: la cama desecha y la toalla en las manos de la mujer que mira por la ventana (alguna cosa que no podemos ver) anuncian que ella se ha levantado recientemente. Este tipo de representación pictórica provoca en el espectador el deseo de saber qué está sucediendo en el exterior de la habitación y qué piensa la mujer. Estos interrogantes provocados por la curiosidad constituyen el detonante que crea una «acción» en la mente del espectador: «Una mujer se levanta de la cama, coge una toalla, algo llama su atención en la calle y se queda inmóvil mirando por la ventana». Hemos recreado a partir de una imagen fija la figuración de un personaje en movimiento pero no podemos acceder a la esencia de lo ocurrido.

Ciertas imágenes pueden sin dificultad ser traducidas en enunciados de tipo narrativo... (expresar una acción) pero no es, en sí, un relato... [porque] una imagen sola estaría imposibilitada de traducir en términos visuales la totalidad de este enunciado.<sup>9</sup>



FIG. 1. *Mañana en una ciudad* (1944), cuadro del pintor americano Edward Hopper. Óleo sobre lienzo, 112 x 153 cm. Williamstown (MA) Williams College Museum.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.

Si el cuadro de Hopper estuviera integrado en una secuencia de cómic no tendríamos la necesidad de imaginarnos una historia posible porque como viñeta solo constituiría una pieza del relato que el autor quiere transmitir. Una viñeta concebida como el cuadro *Mañana en una ciudad* tendría, por tanto, un valor narrativo intrínseco pero su significado variaría, ya que sería posible integrarla en múltiples relatos distintos, dependiendo de las viñetas que se sitúen antes y/o después de ella. Una imagen única no puede constituir un relato ya que caeríamos en la trampa de plantear la posibilidad de que una viñeta aislada pueda ser un cómic.

Incluso cuando alguna de estas imágenes únicas, autosuficientes, pudieran ser consideradas narrativas, no serían en sí mismas un cómic porque lo propio de este es el desvelamiento progresivo de la historia contada, su repartición en «paquetes narrativos» o «fragmentos de espacio-tiempo» colocados los unos detrás de los otros.<sup>10</sup>

El espectador/lector queda prendado por la imagen pero queda abandonado a su suerte interpretativa para desvelar su significado y convertirlo en un enunciado. Con la mirada establece una conexión emocional con un objeto que, pese a ser ajeno, estimula su creatividad ya que «la fuerza imaginativa que se desarrolla en el observador tiene su origen en el artista».<sup>11</sup> Aun cuando la totalidad del enunciado (causa y efecto) se pudiera deducir/interpretar a partir de una imagen única (viñeta) este estaría constreñido a un espacio único y evocaría un periodo de tiempo breve.<sup>12</sup> Esta limitación espacio/temporal impide la evolución narrativa propia de un relato como hemos visto en el cuadro *Mañana en una ciudad* ya que la visión es parcial y la interpretación subjetiva, «la imagen única puede “evocar” un relato pero no puede “contarlo”».<sup>13</sup>

## La viñeta y el pericampo

Benoît Peeters concibe a la viñeta como «una imagen “en desequilibrio”, desmembrada entre aquella que la precede y la que la sigue, pero no menos [desgarrada] entre su deseo de autonomía y su inscripción en el relato».<sup>14</sup> Como hemos visto anteriormente, una viñeta aislada puede ser autosuficiente pero solo adquiere «pleno sentido» cuando está integrada en lo que Benoît Peeters define como el pericampo: las restantes viñetas de la página, o de la doble página, que la acompañan.

Si bien es cierto que una «viñeta memorable» es un objeto artístico que puede transmitir un mensaje y/o promover la reflexión del lector, también lo es el hecho de que al estar incrustada en una secuencia narrativa está sometida a la continuidad del relato.

<sup>10</sup> GROENSTEEN, T. *La bande dessinée. Mode d'emploi*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 32.

<sup>11</sup> KRANZFELDER, J. I. *Hopper*. Köln, Taschen, 1998, p. 182.

<sup>12</sup> «La excepción a la regla se produce cuando la imagen única encierra varias escenas... el desarrollo de la acción se traduce por “figuración simultánea” de varios momentos distintos donde el [los] personaje[s] implicado[s]... aparecen en varios lugares de la imagen». GROENSTEEN, T. (2011). *Op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> PEETERS, B. (1991). *Op. cit.*, p. 20.

La exploración de [las] relaciones entre las imágenes da todo su sentido al concepto de «solidaridad icónica»... [que se refiere a que las imágenes] están plásticamente y semánticamente supeditadas por el hecho mismo de su coexistencia *in praesentia*.<sup>15</sup>

La solidaridad, plástica y semántica, de una determinada viñeta con su pericampo puede establecerse a distinto nivel dependiendo de su integración en la secuencia narrativa. El nivel de solidaridad podría ir desde la «viñeta imprescindible», cuya inclusión es necesaria para la comprensión de la acción o intriga de la secuencia narrativa, hasta la «viñeta prescindible» cuya presencia es complementaria y fácilmente sustituible por otra sin que por ello el relato sufra una alteración sustancial. Entre ambos tipos de solidaridad (viñetas imprescindibles y prescindibles) existiría una amplia gama en el modo de integración de una viñeta en una secuencia narrativa.

La inclusión de una viñeta prescindible en una secuencia ayuda a romper la continuidad de una acción creando un paréntesis en el relato, un oasis en el que el autor puede escapar a la opresión y la sensatez expositiva de la narración dejando un margen para la creación artística visual y/o expresión literaria a modo de disonancia musical.

### **El pericampo de la «viñeta memorable MT».**

La doble página que incluye la «viñeta memorable MT» presenta una estructura reticular ortogonal. Cada plancha está compuesta de tres bandas de dos viñetas, lo que supone un total de doce viñetas de igual tamaño y forma. Esta secuencia gráfica presenta planos y perspectivas distintas: cuatro viñetas muestran a personajes asomados a una ventana presentados en plano medio o entero; siete contienen exclusivamente primeros planos y la viñeta final presenta un plano general urbano sin personajes. No existe una viñeta que predomine sobre sus vecinas ni desde el punto de vista estructural ni por planos o encuadres puestos en imagen. Esta puesta en escena le confiere al relato un ritmo regular y una solidaridad iconográfica uniforme entre las viñetas. Dada su neutralidad formal, la escena del discurso de Marcelino adquiere una cadencia y un tiempo regular de modo que la «duración interna» de cada viñeta, posiblemente, coincide con el tiempo de lectura. En este caso, la rigidez de la estructura reticular homogénea no crea un marco narrativo monótono o reiterativo sino que ayuda a captar la atención del lector para ser seducido por la interpretación histórica que el autor intenta transmitir.

La puesta en escena en el pericampo gira en torno a las preguntas que Lucía hace a su marido mientras observan, desde la ventana de su casa, los destellos del campo de batalla en la oscuridad de la noche: «Por qué todo esto, Marcelino? ¿Por qué nos matamos?» (viñeta 4.<sup>a</sup> del pericampo). A fin de cuentas, ella plantea una difícil cuestión: ¿Cuál es el origen de la Guerra Civil? Aún hoy en día, esta pregunta no tiene una única respuesta pese a los numerosos libros que se han dedicado a la contienda.

---

<sup>15</sup> GROENSTEEN, T. (2011). *Op. cit.*, p. 33.



FIG. 2. Doble página con estructura reticular de doce viñetas en las que Marcelino expone su versión sobre el origen de la Guerra Civil española de 1936-1939. La viñeta número nueve, que muestra a los personajes abrazados de espaldas, se considera como una «viñeta memorable» y las restantes viñetas de la doble página constituyen su pericampo. (36-39 *Malos tiempos*, Glénat, tomo iv, 2009, pp. 8-9)

Sorprende que Lucía carezca de opinión sobre la causa que provocó un conflicto que tanto daño produce a su alrededor. Sufrir penalidades sin cuestionarse a qué se deben solo puede provenir de una persona de carácter ingenuo con inclinación a la resignación y la sumisión. Ella, en ese preciso instante, es el reflejo de la España que Marcelino dibuja en el inicio de su alegato: «Vivíamos en una tremenda pobreza y una gran incultura...» (viñeta 4.<sup>a</sup> del pericampo). Desde la proclamación de la II República, el gobierno tenía ante sí la enorme labor de la formación cultural de una población con altos índices de analfabetismo.<sup>16</sup>

Ante los hombres de la República se alzaban los inmensos retos, siempre postpuestos, que tenía planteados la sociedad española: la reforma agraria, la reforma militar, la cuestión catalana y las relaciones entre Iglesia y Estado. Tenían, además, que modificar el sistema de enseñanza y fomentar la cultura si querían construir su «república de ciudadanos».<sup>17</sup>

<sup>16</sup> MORAN, C. «Las enseñanzas de la República», *El País*, 17 de abril de 2006. Disponible en [https://elpais.com/diario/2006/04/17/educacion/1145224801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/04/17/educacion/1145224801_850215.html)

<sup>17</sup> BEEVOR, A. *La guerra civil española*. Barcelona, Crítica, 2005, p. 29.

Marcelino continúa su discurso apoyándose en la presunción de que mucha gente deseaba salir de la pobreza y la incultura pero eso no había sido posible; «la derecha capitalista y los militares fascistas» no estaban dispuestos a perder sus privilegios y para mantenerlos requerían de un pueblo llano que fuera “una mano de obra barata y un rebaño fácil de dirigir”» (viñeta 5.<sup>a</sup> del pericampo).

En cierto modo, el planteamiento de Marcelino sobre el origen de la Guerra Civil coincide con la tesis propuesta por el historiador británico Paul Preston:

La Guerra Civil fue la culminación de una serie de luchas desiguales entre las fuerzas de la reforma y las de la reacción que dominaban la historia española desde 1808... los elementos reaccionarios han intentado utilizar el poder político y militar para retrasar el progreso social... En 1850, 1870, entre 1917 y 1923 y, principalmente, durante la Segunda República, se llevaron a cabo esfuerzos para poner la política española en sintonía con la realidad social del país... Tales esfuerzos provocaron, alternativamente, intentos reaccionarios de reimponer la tradicional desigualdad en la posesión del poder económico y social... Por tanto, la Guerra Civil representó la última expresión de los intentos de los elementos reaccionarios en la política española de aplastar cualquier reforma que pudiera amenazar su privilegiada posición.<sup>18</sup>

Este punto de vista también es compartido por el historiador español Ángel Viñas que, ante quienes intentan inculpar al gobierno de la República como principal instigador del conflicto bélico, argumenta que:

[Para los partidarios del franquismo] no fueron los conspiradores militares los responsables del golpe sangriento de 1936. Los auténticos responsables fueron los partidos coaligados en el Frente Popular que reanudaron aquellos cambios que suponían un órdago al mantenimiento del orden tradicional y a los reveses que la derecha en el poder había propinado a las reformas del primer bienio... sin embargo, analistas como Thompson identificaron como uno de los vectores que condujo al golpe la resistencia de los beneficios de un sistema tradicional que había condenado a las masas a la miseria, la pobreza y la ignorancia y que amenazaba situaciones de privilegio largo tiempo conquistadas.<sup>19</sup>

Marcelino presenta el origen de la Guerra Civil española como una lucha de clases que podría resumirse en un enfrentamiento de ideologías representadas, de modo reduccionista, por la izquierda y la derecha política. Sin embargo, el historiador británico Antony James Beevor postula que

representar la Guerra Civil española como el resultado de un choque entre la izquierda y la derecha... es una simplificación engañosa. El conflicto tenía otros ejes: centralismo estatal contra independencia regional, y autoritarismo contra libertad del individuo.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> PRESTON, P. G. *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 30.

<sup>19</sup> VIÑAS, A. *La soledad de la República*. Barcelona, Crítica, 2006, p. 8.

<sup>20</sup> BEEVOR, A. *Op. cit.*, pp. 7-8.

Durante la II República algunas regiones reclamaron una mayor cuota de autonomía al gobierno central y la comunidad catalana logró en 1932 la aprobación de un Estatuto que le concedía ciertas prebendas.

[El] Estatuto catalán despertó las pasiones de muchos oficiales. No era solo que la creación de un Estatuto catalán pareciera amenazar la integridad de la España que los militares habían jurado defender. La autonomía catalana parecía una afrenta deliberada al propio ejército, que entre 1917 y 1923 había tenido a Barcelona bajo la ley marcial. ¿No había sido el general Primo de Rivera más duro con los nacionalistas catalanes que con cualquier otro de sus críticos?<sup>21</sup>

La exposición de Marcelino no contempla que la tensión entre el centralismo estatal y las autonomías regionales fuera un detonante del inicio de la Guerra Civil. Para él, la raíz de la contienda tiene su origen en la no aceptación de la derrota electoral de febrero de 1936 por parte de la derecha capitalista y de los militares. Marcelino lo resume en una breve frase: «Consideraron que teniendo las armas no era necesario tener la razón» (viñeta 6.<sup>a</sup> del pericampo). Esta reflexión de Marcelino, que ataca directamente a los militares rebeldes, recuerda a la famosa frase pronunciada, el doce de octubre de 1936, por Miguel de Unamuno<sup>22</sup> en la Universidad de Salamanca: «Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta, pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir, y para persuadir necesitaríais algo que os falta: razón y derecho en la lucha».<sup>23</sup>

Marcelino continúa su alegato con referencias al horror de la guerra, «las lágrimas, las miserias, las angustias, las penalidades padecidas» por el pueblo español (viñeta 8.<sup>a</sup> del pericampo), para concluir con una clara acusación hacia los culpables del origen de la guerra: «Los que iniciaron esta guerra, los militares que, con tanto desprecio a las vidas ajenas, dieron la primera orden de disparar, desatando esta ola de horror, destrucción y muerte, nunca podrán pagar el tremendo daño que han causado» (viñeta 11.<sup>a</sup> del pericampo).

Para Stanley G. Payne el alzamiento militar no fue concebido para acabar con la República democrática, sino que fue la consecuencia directa «de cinco meses de destrucción de la democracia en España» llevada a cabo por el gobierno del Frente Popular, surgido de las elecciones de febrero de 1936.<sup>24</sup> Por tanto, el golpe de estado perpetrado por los militares rebeldes estaría justificado por el hecho de que España estaba en manos de un gobierno que no era capaz ni de resolver los problemas económicos (generados por el descenso de la

<sup>21</sup> THOMAS, H. *La guerra civil española (vol. I)*. Barcelona, Mondadori, 2001, 1976, p. 119.

<sup>22</sup> Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936), escritor y filósofo, fue rector de la Universidad de Salamanca. Inicialmente prestó apoyo, incluso económico, al levantamiento militar contra la República pero luego se arrepintió públicamente debido a la represión cometida por el régimen castrense.

<sup>23</sup> Recientes investigaciones apuntan a que Unamuno jamás pronunció esta frase sino que más bien se trata de una teatralización de otra, «tenéis que tener en cuenta que vencer no es convencer y conquistar no es convertir», pronunciada en otra ocasión. MOLINO, S. «Lo que Unamuno nunca dijo a Millán Astray». *El País*, 9 Mayo 2018. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2018/05/07/actualidad/1525711624\\_377047.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/07/actualidad/1525711624_377047.html)

<sup>24</sup> PAYNE, S. G. «Franco y los orígenes de la Guerra Civil Española», en *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n.º 1 (2014), p. 21. Disponible en <http://albolafia.com/trab/Alb-Doss-001.PAYNE.pdf>

producción, fuga de capitales, aumento del paro y periodos de continuas huelgas)<sup>25</sup> ni de solventar los frecuentes casos de violencia: «los izquierdistas asesinaban a falangistas y derechistas y a su vez morían a manos de los de Falange; la policía disparaba y mataba a obreros en huelga (a menudo en manifestaciones) y otras veces morían policías».<sup>26</sup>

Stanley G. Payne plantea primero que «solo una pequeña minoría de la derecha radical pretendió derrocar al gobierno mediante la insurrección»<sup>27</sup> y segundo que «el asesinato de Calvo Sotelo»<sup>28</sup> a manos de la policía estatal izquierdista e insubordinada, y de activistas socialistas»<sup>29</sup> fue el detonante para que los militares se decidieran a dar el paso definitivo hacia el alzamiento militar. En el primer planteamiento, Payne intenta desvincular a la derecha de su complicidad con el alzamiento militar. Sin embargo, para el historiador Juan Carlos Losada esta afirmación carece de veracidad ya que hay muchos estudios sobre el tema que prueban justamente lo contrario.<sup>30</sup> El segundo planteamiento de Payne también ha sido puesto en cuestión: Antony Beevor muestra que semanas antes de que ocurriera el asesinato de Calvo Sotelo, el general Emilio Mola Vidal (1887-1937) «[ya] había enviado órdenes detalladas con las instrucciones del levantamiento» del 17-18 de julio de 1936.<sup>31</sup>

Responsabilizar a los militares sublevados de iniciar la Guerra Civil no es una afirmación gratuita de Marcelino. Los militares conspiraron contra la República desde su proclamación, y el pronunciamiento del general José Sanjurjo Sacanell (1872-1936) en agosto de 1932 fue su primer intento. El triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 reactivó inmediatamente el deseo de instaurar un régimen dictatorial.<sup>32</sup> Esta acción no se llevó a cabo pero los militares conservadores no cejaron en su empeño de acabar con el gobierno de la República y en abril de 1936 organizaron un golpe militar que no fue posible llevar a la práctica. Después de este fracaso, el general Mola fue el encargado de organizar

---

<sup>25</sup> BEEVOR, A. *Op. cit.*, p. 96.

<sup>26</sup> PAYNE, S. G. *El colapso de la República. Los orígenes de la Guerra Civil (1933-1936)*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2005, p. 402.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>28</sup> José Calvo Sotelo (1893-1936), miembro del partido Renovación Española (RE) y portavoz principal de la oposición política en las Cortes.

<sup>29</sup> PAYNE, S. G. (2005). *Op. cit.*, p. 539.

<sup>30</sup> LOSADA, J. C. «La conspiración y la Guerra Civil para Payne y Palacios», *Hispania Nova*, n.º 1 Extraordinario (2015), p. 138. Disponible en: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2870/1585>

<sup>31</sup> BEEVOR, A. *Op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>32</sup> «A medida que se iban conociendo los resultados de las elecciones, se iniciaban los intentos para contrarrestar sus consecuencias. José Antonio [Primo de Rivera] ofreció [al presidente del gobierno] Portela [Valladares] los servicios de la Falange y solicitó armas. Luego los monárquicos pidieron a Gil Robles que diera un golpe de Estado. Él se negó en principio aunque después se entrevistó con Portela para pedirle que declarara inmediatamente el “estado de guerra”... [Portela pide al presidente de la República] que declare el “estado de alerta”... Franco, jefe del Estado Mayor, instó a Portela a que declarara el “estado de guerra”... Naturalmente, el “estado de guerra” sometería al país a la ley marcial y sería en realidad un golpe de Estado». THOMAS, H. *Op. cit.*, pp. 182-183.

el alzamiento y coordinar las acciones que debían realizar los militares rebeldes con objeto de instaurar una dictadura militar.<sup>33</sup>

En el primer plan de Mola figuraba la siguiente disposición: «se tendrá en cuenta que la acción ha de ser en extremo violenta, para reducir lo antes posible a un enemigo fuerte y bien organizado. Desde luego, serán encarcelados todos los directivos de partidos políticos, sociedades o sindicatos desafectos al movimiento, aplicándose castigos ejemplares a dichos individuos para estrangular los movimientos de rebeldía o huelgas».<sup>34</sup>

Los militares golpistas creyeron que lograrían vencer rápidamente a sus enemigos pero la rebelión cuartelera provocó un conflicto bélico que se prolongó durante tres años. En la guerra se cometieron todo tipo de atrocidades en ambos bandos y a su término los vencedores franquistas efectuaron una brutal represión contra los partidarios de la república que fracturó la sociedad española. Por ello, no es de extrañar que los políticos españoles, que intervinieron en la transición de la dictadura franquista a la democracia, promovieran en la población el deseo de olvidar los desastres de la Guerra Civil en aras de buscar una reconciliación entre vencedores y vencidos de la contienda. Sin embargo, esta llamada al olvido solo perduró un tiempo limitado ya que pronto muchos españoles quisieron saber qué pasó realmente en la guerra. Así, a finales de los años setenta e inicios de los ochenta se publicaron en España una notable cantidad de libros y artículos sobre la Guerra Civil; luego, el interés fue decayendo en las dos décadas siguientes para recuperarse a partir del año 2000.

El mundo del cómic no es una excepción. Así, en un artículo publicado en el año 2000, en el que se citan y se comentan álbumes de cómic editados en Europa sobre la Guerra Civil entre los años 1975 y 1999, se concluye que:

La Guerra Civil española 1936-1939 ha sido tratada con rigor por los autores de tebeos. Han contado sus historias integrándolas perfectamente en la historia, lo que exige un enorme esfuerzo de documentación. Si bien se percibe que han procurado ser objetivos a la hora de juzgar las acciones emprendidas por los republicanos o los nacionales prefieren que sus personajes protagonistas defiendan las ideas de la República antes que las de los franquistas.

El escaso número de tebeos publicados sobre la Guerra Civil y el hecho de que muchos de ellos estén firmados por autores no españoles, o españoles emigrados, parece confirmar el desinterés que existe en nuestro país por recordar este trágico periodo de nuestra historia. La sociedad española solo ha logrado superar el trauma de la Guerra Civil mediante el olvido...

Hoy, se ha formado una nueva corriente de opinión que cree necesario recuperar este periodo de la reciente historia de España... Parece que los autores de tebeos en España no participan de estas nuevas ideas.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> PAYNE, S. G. (2005). *Op. cit.*, p. 469.

<sup>34</sup> THOMAS, H. (2001). *Op. cit.*, p. 198.

<sup>35</sup> GARCÍA, A. «La Guerra Civil española 1936-1939», *El Diario de Avisos de Tenerife* (5 de noviembre de 2000), p. 8.

En la mayor parte de los cómics publicados durante la transición (1975-1981) y la primera década de la democracia (1982-1991) se trataba de «rehabilitar la memoria republicana» y se procuraba que «la memoria de la guerra no [pusiera] en peligro la construcción de una nueva sociedad española... [para ello] el franquista [estaba] prácticamente ausente, y el enemigo no [era] otro que la guerra misma».<sup>36</sup> El objetivo era presentar la guerra como un tema agotado sobre el que se habían escrito demasiados libros, «para dejar la cuestión zanjada y neutralizar así los efectos negativos de su evocación en la sociedad española».<sup>37</sup> Ciertamente, este planteamiento condujo a una escasa producción de cómics sobre la Guerra Civil entre los años 1992 y 2000, es lo que Michel Matly denomina el «periodo del silencio».<sup>38</sup> A pesar de todo, al inicio del siglo XXI se produce un espectacular aumento del número de cómics que tratan la Guerra Civil y ahora no existen elementos que condicionen la narración:

El franquista y sus aliados entran en el cómic, y los autores ya no temen evocar los abusos y la represión. El republicano se va, dejando el lugar a otros protagonistas mejor definidos políticamente, comunistas, anarquistas, miembros del POUM, y las fracturas internas en el bando republicano ya no son tabú... [sin embargo] las exhumaciones de las fosas comunes, la erradicación de los símbolos franquistas en edificios y lugares públicos y, mas tarde, la identificación de los niños robados a las familias republicanas, casi nunca serán abordados por la historieta... ni en este periodo ni en los siguientes.<sup>39</sup>

### **Análisis de la imagen en la «viñeta memorable MT»**

La «viñeta memorable MT» tiene una puesta en escena singular al mostrar, en un plano medio, a dos personajes de espaldas junto a una ventana. Digo singular porque no es usual encontrar cuadros que muestren una composición pictórica semejante a la empleada aquí por Giménez en cuanto a la distribución de volúmenes y simetría.

La violencia contra civiles fue de tal magnitud, durante y después de la Guerra Civil, que se ha convertido en una de las cuestiones más delicadas de tratar cuando se habla de este reciente periodo de la historia de España. En un principio, los autores españoles de cómics prefirieron evitar la exposición de este tipo de violencia, en sus obras sobre la contienda, para no ser asociados a una tendencia política concreta que les colocara en uno de los dos bandos enfrentados en la guerra. Sin embargo, poco a poco fueron apareciendo obras que incluían viñetas o páginas enteras en las que se mostraba explícitamente la violencia contra los civiles. «Carlos Giménez es, sin duda, el autor que más expone la violencia ejercida contra los civiles, en los años 2000, y lo hace de manera casi obsesiva, distribuyendo golpes a izquierda y derecha y condenándola por sí misma».<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> MATLY, M. *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 120.

<sup>38</sup> *Ibid.* pp. 122-138.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>40</sup> MATLY, M. *Op. cit.*, p. 297.

En la «viñeta memorable MT», el marco de la ventana constituye el límite lateral, un gran globo de texto ocupa la parte superior y un enrejado metálico cierra la inferior. El centro de la viñeta está ocupada por Marcelino y su mujer Lucía que, de espaldas al lector y fundidos en un abrazo de amistad, miran a una alejada línea de luces en la oscuridad de la noche. En esta viñeta se transmite un doble mensaje visual. Por una parte, los cuerpos entrelazados de los protagonistas inspiran paz y tranquilidad y por otra parte, la línea de luces en el horizonte insinúa el horror del frente de lucha, entre el ejército rebelde atacante y los milicianos que defienden Madrid, en los últimos días de la Guerra. Esta contradicción visual crea un espacio enigmático que perdura y desequilibra la continuidad gráfica del relato. La ventana juega aquí un papel simbólico que separa dos mundos que se comunican con la apertura y cierre de la misma. El interior de la vivienda, llena de luz, representa la seguridad, un refugio protector frente a la barbarie de sus congéneres. El exterior de la vivienda, prácticamente a oscuras, refleja el miedo a lo desconocido y promueve la sensación de un continuo peligro del que no es posible protegerse porque no puede saberse cuál es su origen y cuáles pueden ser sus consecuencias.



FIG. 3. En la «viñeta memorable MT» lo mostrado en la imagen (El *sosiego* de dos personajes de espaldas abrazados, en la seguridad del hogar, que miran los lejanos destellos del frente de batalla) entra en contradicción con lo dicho en el texto (la *violencia* perpetrada por los civiles en las calles de la ciudad) (36-39 *Malos tiempos*, tomo IV. Barcelona, Glénat, 2009, p. 9).

La representación de personajes solitarios de espaldas mirando a través de una ventana abierta ha sido utilizada por pintores como Caspar David Friedrich (1774-1780) —*Mujer asomada a la ventana*—, Gustave Caillebotte (1848-1894) —*Hombre joven en la ventana*—, Henri Matisse (1869-1954) —*El violinista en la ventana*— o Salvador Dalí (1904-1989)

—*Figura en una ventana*—. Sin embargo, desconozco la existencia de pinturas clásicas que representen a parejas bajo esa perspectiva.

El cuadro *Hombre joven en la ventana* de Caillebotte y la «viñeta memorable MT» de Giménez no solo comparten la temática, sino también la puesta en escena, personajes mirando, por una amplia ventana abierta, lo que sucede en el exterior de su casa. Pero ahí acaban todas las semejanzas.

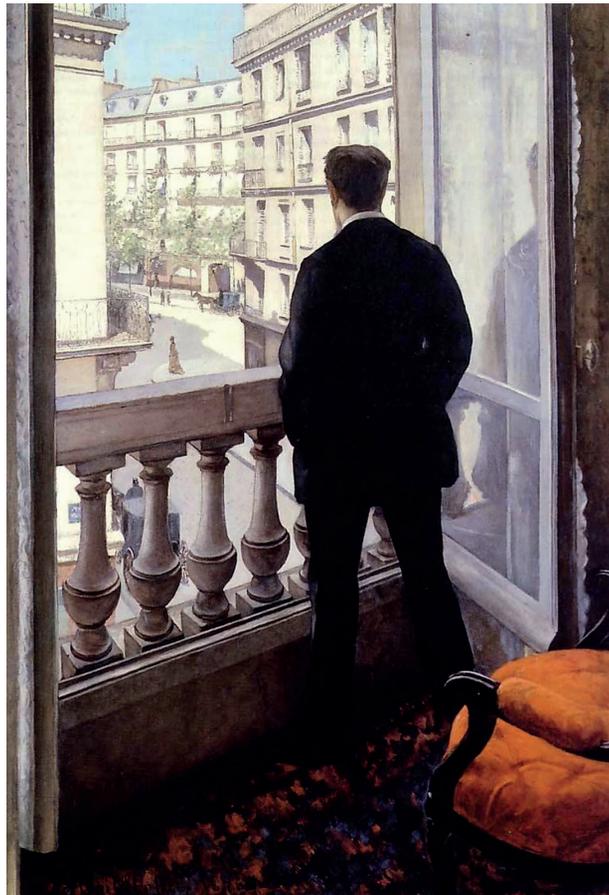


FIG. 4. *Hombre joven en la ventana* (1875), Gustave Caillebotte. Óleo sobre lienzo, 117 x 82 cm. Colección privada.

La «viñeta memorable MT», en blanco y negro, muestra un plano medio de Marcelino y Lucía de espaldas. La perspectiva de la imagen impide ver el interior del inmueble. Los personajes retratados se sitúan, simétricamente, en el eje central vertical de la imagen, ocupando un amplio volumen del campo visual. Los brazos de los personajes están entrecruzados. La mano izquierda de Lucía en la espalda de Marcelino parece suspendida, apenas apoyada, con los dedos corazón y meñique doblados; la mano derecha de él se asienta con firmeza sobre el hombro derecho de ella. Marcelino y Lucía se abrazan buscando el calor y la solidaridad que les ayuden a soportar el terrible espectáculo que están mirando. Esta posición

corporal le confiere una cierta debilidad escénica. Las ropas que portan Marcelino y Lucía, propias de la clase proletaria de la época, ponen en evidencia su bajo estrato social. La visión que tiene el lector al mirar por el hueco de la ventana, limitada a la oscuridad de la noche interrumpida por las luces del lejano frente de batalla, crea un ambiente inestable y promueve la sensación de angustia en la que el futuro se presenta incierto y carente de perspectiva.

El cuadro de Caillebote presenta colores cálidos propios del día soleado en que se enmarca. El retratado René, hermano del pintor, posa junto al lucido balaustre que cierra la parte inferior de una de las ventanas del domicilio familiar. La solidez de los materiales de edificación denota la calidad del inmueble. La elegante figura de René representada de cuerpo entero está enfundada en un traje propio de la burguesía local. Las manos en los bolsillos y las piernas abiertas sólidamente plantadas en el suelo, le confieren el aspecto de un hombre seguro de sí mismo y le dan la prestancia de los miembros de la clase dirigente. René ocupa una posición ligeramente desplazada a la derecha del eje central vertical del cuadro y desde esta perspectiva se puede contemplar claramente el exterior de la vivienda. Desde esta ventana se puede admirar la amplia calle bordeada de hermosos edificios tras los que asoma un espléndido cielo azul. La composición pictórica permite incluso precisar que René fija su atención en la mujer que está cruzando la calle.<sup>41</sup>

La «viñeta memorable MT» está dibujada bajo una falsa perspectiva. Giménez ha preferido primar la exposición estética de la escena a realizar un encuadre realista. Como puede verse en la mayor parte de las viñetas del pericampo, las hojas de las ventanas están prácticamente rozando la espalda de los personajes. Sin embargo, la desaparición de las hojas de la ventana en la «viñeta memorable MT» permite resaltar la expresión corporal de Marcelino y Lucía, contraponer su quietud a los destellos de las luces del frente de batalla y de esta forma crear un ambiente escénico propicio para acentuar el dramatismo del discurso del protagonista. Este paréntesis estético/visual es lo que refuerza la idea de concebir a la «viñeta memorable MT» como un cuerpo extraño en la continuidad gráfica de la escena.

### **Análisis del texto en la «viñeta memorable MT»**

El testimonio de Marcelino en la «viñeta memorable MT» no se refiere a la guerra propiamente dicha sino a las muertes arbitrarias que, por venganza o envidia, perpetraban civiles de ambos bandos: «Mientras imperó la ley no pudimos sospechar siquiera que vivieran entre nosotros tantos miles de ladrones, tantos miles de asesinos». Texto perturbador. Un pasaje que obstaculiza la continuidad del alegato contra los militares rebeldes y la derecha capitalista, porque incide en la crueldad de la gente no implicada directamente en la contienda. Las personas con las que convivimos a diario pueden convertirse en un peligro cuando se ven sometidas a situaciones extraordinarias que les impiden el autocontrol. El tejido que sostiene la

<sup>41</sup> ARTIFEX IN OPERE, *Jeune homme à la fenêtre*, 18 Janvier 2014, Disponible en <https://artifexinopere.com/?p=4071>

concordia entre humanos es frágil y se desgarrar con facilidad cuando las personas creen que pueden sacar algún tipo de provecho o manifestar su odio contenido hacia sus semejantes.

En la «viñeta memorable MT», Marcelino argumenta que la *ley*, como elemento coercitivo, es capaz de garantizar un orden, aparente, que tiene como consecuencia la invisibilidad de los instintos asesinos de algunos ciudadanos.

De ello podemos deducir que Marcelino ve en la ley una realidad objetiva que garantiza el orden a través de la legislación vigente. Posiblemente él esté pensando en las leyes dictadas durante la reciente República, pero esa legislación no fue intemporal sino que sustituyó a la que regía en la monarquía de Alfonso XIII y luego sería reemplazada por la promulgada durante la dictadura franquista. Por tanto, Marcelino tuvo que adaptarse, varias veces en su vida, a la realidad objetiva de la ley actuante.

La idea de Marcelino sobre la existencia de un marco legal que protege a los individuos de una comunidad está basada en un mito surgido de la imaginación humana. Los humanos somos «grandes creadores de mitos» tal y como expresa el historiador Yuval Noah Harari: «No hay dioses en el universo, no hay naciones, no hay dinero, ni derechos humanos, ni leyes, ni justicia fuera de la imaginación común de los seres vivos». <sup>42</sup> La ley solo tiene fuerza si los integrantes de una comunidad creen en ella o por lo menos no se oponen a su aplicación. El delito «imaginado» de hoy podría dejar de serlo mañana si existe un cambio de régimen político o si la presión social logra que se despenalice.

Con el fin de salvaguardar un orden imaginado es obligado realizar esfuerzos continuos y tenaces, algunos de los cuales derivan en violencia y coerción. Los ejércitos, las fuerzas policiales, los tribunales y las prisiones trabajan sin cesar, obligando a la gente a actuar de acuerdo con el orden imaginado. <sup>43</sup>

No existe un ente capaz de crear leyes inmutables que se adecúen perfectamente a las necesidades de la gente y que se puedan aplicar en cualquier época y en cualquier lugar donde llegara el proceso civilizador. Legislar es una de las actividades más difíciles porque la ley «imaginada» por los humanos no puede prever todas y cada una de las posibles situaciones en las que se deba aplicar. Siempre habrá un elemento atenuador o un resquicio legal que permita al infractor esquivar su culpabilidad y ser exonerado de la pena. Además, es una constante que las leyes no siempre se dictan para crear un clima de igualdad entre las personas de una comunidad sino que más bien tratan de favorecer a un grupo social determinado.

El derecho a dibujar la línea de separación entre coacción legítima [la que ayuda a la preservación del orden] y la coacción ilegítima [la que provoca la alteración o el socavamiento de ese orden], permitida y prohibida, legal y criminal, tolerada e intolerable, es el principal trofeo en juego en las luchas de poder. La posesión de tal derecho no deja de ser, a fin de cuentas, el atributo definitorio

---

<sup>42</sup> HARARI, Y. N. *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*. Barcelona, Debate, 2014, p. 41.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 130.

del poder, del mismo modo, que la capacidad de hacer uso de ese derecho y de convertir ese uso que se hace en algo de obligado cumplimiento para otros es el rasgo definitorio de la dominación.<sup>44</sup>

La ley que anhela Marcelino ha dejado de aplicarse en Madrid porque sus habitantes han dejado de creer en ella debido a que los estamentos que la controlaban están ausentes; de ahí que él se asombre del comportamiento violento de sus conciudadanos. Las palabras de Marcelino son inquietantes porque ponen de manifiesto lo imprevisible de la conducta humana. Los vínculos sociales y emocionales, que se supone comparten los integrantes de una comunidad, entrelazan el tejido del mundo de las apariencias que oculta la barbarie con el apoyo coercitivo de la ley. No todos los individuos logran integrarse, plenamente, en la sociedad en la que les ha tocado vivir, porque en ella se imponen complicadas normas de conducta que ellos no alcanzan asimilar. De este modo, la presión social va a crear individuos con distintos niveles de adaptación. Las personas más distanciadas del modelo socialmente aceptado son las que tendrán que hacer un mayor esfuerzo para ocultar su verdadera naturaleza y son las más susceptibles de provocar alteraciones en momentos de desorden o caos.

FIG. 5. La viñeta 12.<sup>a</sup> del pericampo. Las pala-



bras que Marcelino pronunciara en la oscuridad de la noche quedan suspendidas en el tiempo y aparecen como voz en *off*, al amanecer del nuevo día. El paisaje urbano de destrucción anuncia la desaparición de los ideales que Marcelino veía en la República. (36-39 *Malos tiempos* tomo IV. Barcelon, Glénat, 2009, p. 9).

<sup>44</sup> BAUMAN, Z. *Retrotopía*. Barcelona, Paidós, 2017, p. 26.

Pero ¿a qué se debe que, en épocas de paz, ladrones y asesinos se hagan invisibles y transiten como hombres de bien sin que su naturaleza sea detectada? La respuesta la encontramos en el sociólogo Zygmunt Bauman (1925-2017):

En el curso del proceso civilizador, los actos de violencia humana fueron barridos de nuestra «vista» pero no de la «naturaleza humana»... el proceso civilizador solo había conseguido revestirlo de cierta pátina o «externalizarlo» (como cuando la agresividad se transfiere de los campos de batalla a los campos de fútbol), pero no remediarlo ni, menos aún, exorcizarlo. Ese animal vive aguardando su momento, preparado para borrar la terriblemente fina capa de decoro convencional que nos recubre y que está ahí para esconder esa parte tan poco atractiva de nosotros, que no para reprimir y contener lo siniestro y lo sangriento.<sup>45</sup>

Marcelino continúa su discurso y lo concluye condenando, en un breve texto, a los militares que urdieron el golpe de estado con el que se inicia la Guerra Civil: «Ojalá la Historia no les olvide, ni les perdone». En esta viñeta, la número doce del pericampo, se presenta un paisaje urbano de destrucción. La condición humana está presente solo en la voz en *off* de Marcelino. La ausencia de un punto de referencia espacial nos impide saber si la imagen expuesta, en esta viñeta, es la vista que se ve desde la casa de Marcelino —pero desde una perspectiva distinta—, o es el panorama de alguna zona, próxima o alejada, de Madrid. La condena de Marcelino expresa un deseo, instalado en un futuro lejano, ¡que la providencia castigue a los militares rebeldes! Sin embargo, la imagen de la viñeta (*lo mostrado*) está desplazada en el tiempo en relación al texto (*lo dicho*); las palabras de Marcelino están pronunciadas en un instante pretérito (la noche) al momento referido en la imagen (el amanecer). El globo de la voz en *off* queda suspendido en la parte superior izquierda de la viñeta y la sentencia verbal permanece en el pensamiento del lector mientras su mirada se desplaza por un paisaje desolador. La imagen podría ser percibida por el lector del modo siguiente: «La oscuridad de la noche ha dado paso a un nuevo día. Aún no ha salido el sol pero sus rayos se anuncian en el horizonte y alcanzan las fachadas de edificios semiderruidos atravesando los desnudos marcos de sus ventanas».

El discurso llega a su fin y anuncia dos trágicas metáforas. La primera es que la representación simbólica de la *seguridad* del interior de la vivienda de Marcelino y Lucía frente a la *incertidumbre* del exterior, se ha roto; la segunda es que los escombros, que los rayos del sol han puesto de relieve, anuncian la desaparición de los ideales de Marcelino, aquellos que él veía en la República.

## Conclusiones

Desde el punto de vista de Marcelino, la Guerra Civil española tiene su origen en la lucha de clases sociales. Por un lado, la clase dominante que desea mantener los privilegios conquistados durante generaciones —los militares rebeldes y la derecha capitalista— y por el otro, la clase trabajadora que desea salir de la pobreza y la ignorancia a la que ha estado sometida.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 24.

Como hemos visto, esta idea se aproxima bastante a lo postulado por historiadores como Paul Preston o Ángel Viñas; se aleja de la tesis de Stanley G. Payne cuando junto a la conspiración militar involucra al partido socialista y al gobierno del Frente Popular; y no tiene en cuenta el eje «centralismo contra independencia regional» propuesto por Antony Beevor.

El alegato de Marcelino no puede sintetizar, en modo alguno, una revisión histórica compleja como es el origen de la Guerra Civil pero expone, con claridad, una línea argumental acusatoria del uso de la fuerza militar y económica para someter a la población.

La línea argumental formulada por Marcelino en el pericampo se ve interrumpida en la «viñeta memorable MT». El protagonista se aleja de los desastres de la historia y se centra en la historia de los excesos cometidos por la gente corriente al verse eximida de la aplicación de la ley. Esta agresividad, invisible bajo el decoro del proceso civilizador, apesadumbra a Marcelino y haría desconfiar a cualquiera de la solidaridad humana.

«Mientras imperó la ley no pudimos sospechar siquiera que vivieran entre nosotros tantos miles de ladrones, tantos miles de asesinos». Para comprender el sentido de la frase pronunciada por Marcelino en la «viñeta memorable MT», el lector deberá remitirse a la plancha que inicia el libro (p. 7). Tendrá que asociar la descripción que allí hace Giménez, sobre la continua aparición de cadáveres en las calles de Madrid —sin que se supiera ni la causa por la que fueron asesinados ni quienes perpetraron estos crímenes—, con las inquietantes palabras de Marcelino.

Por lo tanto, la «viñeta memorable MT» no es autosuficiente sino que depende del pericampo —incluso de la página previa— para adquirir todo su sentido. Para interpretar esta viñeta, empleamos la información almacenada en nuestra memoria (histórica, literaria, científica, etc.) y utilizamos «la red constituida por la totalidad de las imágenes (relato, obra, secuencia) en la que la imagen se inscribe». <sup>46</sup> Con estos elementos analizamos el texto y contemplamos/exploramos la imagen para comprender la intención narrativa del autor a la hora de transmitir conocimiento, sensaciones, o emociones.

La «viñeta memorable MT» de Carlos Giménez y el cuadro *Hombre joven en la ventana* de Gustave Caillebote representan a personajes de espaldas mirando a través de una ventana. En ambos casos, la puesta en escena es de gran belleza plástica pero constituyen dos modos distintos de expresión artística. La primera imagen forma parte de un relato espacio/temporal compuesto por múltiples viñetas interdependientes y la segunda imagen muestra el tiempo suspendido en un espacio limitado de una escena interpretable pero difícilmente narrativa. Sin embargo, ambos autores han encontrado el marco escénico que les permite poner de relieve aquello que querían mostrar: Giménez la inquietud de un obrero y su mujer frente a un presente hostil y un futuro incierto, y Caillebote la solidez y la placidez de un

<sup>46</sup> GROENSTEEN, T. (2007). *Op. cit.*, p. 69.

ambiente burgués abierto y lleno de posibilidades, representado por la imponente figura de su hermano René.<sup>47</sup>

La «viñeta memorable MT» podría ser fácilmente sustituible por otra que estuviera más integrada en su pericampo y que no interrumpiera la argumentación de Marcelino sobre la implicación de los militares rebeldes en el origen de la Guerra Civil española. Sin embargo, su original puesta en escena, dos personajes de espaldas abrazados junto a una ventana, y el carácter contradictorio entre texto e imagen provoca un desequilibrio en el alegato de Marcelino. Aparece una grieta en el discurso; la duda se hace presente en dos supuestos: primero, la gente común también forma parte de la crueldad de la guerra y, segundo, la ley, como constructo social, sirve como contención de la agresividad. A modo de interludio esta viñeta constituye una divagación mental en la monolítica disertación de Marcelino, hace que aparezca un elemento emotivo/revulsivo que promueve la reflexión del lector, sin que ello le impida percibir con claridad el mensaje que el personaje pretende transmitir. La «viñeta memorable MT» al romper la linealidad narrativa y crear un inciso en la formalidad expresiva, a modo de una nota musical disonante, contribuye a que el discurso pronunciado en el pericampo sea más creíble y que Marcelino aparezca como un personaje más real, más humano.

La «viñeta memorable MT» es un hallazgo, tanto desde el punto de vista estético como desde el discursivo. Las viñetas del pericampo presentan una «solidaridad icónica» que las vincula y esta vinculación crea un flujo narrativo, ininterrumpido, que precipita al relato hasta su conclusión. La causalidad y la culminación previsible del alegato de Marcelino se enriquece con la presencia de la «viñeta memorable MT» al proporcionar un discurso dentro del discurso del pericampo y una imagen desacorde dentro de una cadencia de imágenes intencionadamente armónica. Este original planteamiento es lo que hace que la «viñeta memorable MT» sea en realidad un elemento imprescindible para la exposición del relato.

---

<sup>47</sup> Resulta paradójico que René muriera poco tiempo después de posar para el cuadro de Caillebote y que Marcelino y Lucía sobrevivieran a la Guerra Civil y ¡quién sabe! si su creador, Carlos Giménez, les dejara vivir lo suficiente para asistir al final de la dictadura franquista y la instauración de la democracia en España.

## BIBLIOGRAFÍA

BAUMAN, Z. *Retrotopía*. Barcelona, Paidós, 2017.

BEEVOR, A. *La guerra civil española*. Barcelona, Crítica, 2005.

FUÉRI, J. P. y VIDAL, F. «Le Bug de Bilal: deux ou dix tomes», en *Casemate*, n.º 109 (2017). Disponible en <https://casemate.fr/le-bug-de-bilal-deux-ou-dix-tomes/>

GARCÍA, A. «La Guerra Civil Española 1936-1939», *El Diario de Avisos de Tenerife*, 5 de noviembre de 2000, p. 8.

GIMÉNEZ, C. *36-39 Malos tiempos IV*. Barcelona, Ediciones Glénat, 2009.

GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

—*La bande dessinée. Mode d'emploi*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007.

HARARI, Y. N. *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*. Barcelona, Debate, 2014.

KRANZFELDER, I. *Hopper*. Köln, Taschen, 1998.

LOSADA, J. C. «La conspiración y la Guerra Civil para Payne y Palacios», en *Hispania Nova*, n.º 1 Extraordinario (2015), pp. 136-149. Disponible en <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2870/1585>

MATLY, M. *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2018.

MOLINO, S. «Lo que Unamuno nunca dijo a Millán Astray», en *El País*, 9 de mayo de 2018. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2018/05/07/actualidad/1525711624\\_377047.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/07/actualidad/1525711624_377047.html)

MORAN, C. «Las enseñanzas de la República», en *El País*, 17 de abril de 2006. Disponible en [https://elpais.com/diario/2006/04/17/educacion/1145224801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/04/17/educacion/1145224801_850215.html)

PARME, F. «Fabrice Parme dans la case.../ Astrid Bromure», en *Une case en plus*, 7 junio 2018. Disponible en <https://unecaseenplus.fr/fabrice-parme-dans-la-case-astrid-bromure-4/>

PAYNE, S. G. *El colapso de la República. Los orígenes de la Guerra Civil (1933-1936)*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.

—«Franco y los Orígenes de la Guerra Civil Española», en *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n.º 1 (2014), p. 11-21. Disponible en <http://albolafia.com/trab/Alb-Doss-001.PAYNE.pdf>

PEETERS, B. «La case mémorable de Benoît Peeters», en *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n.º 65 (1985), pp. 88-89.

—*Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Tournai, Casterman, 1991.

—*La bande dessinée*. Évreux, Flammarion, 1991.

PRESTON, P. G. *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. Barcelona, Debolsillo, 2010.

STERCKX, P. «La case mémorable de Pierre Sterckx», en *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n.º 56 (1984), pp. 67-69.

THOMAS, H. *La guerra civil española (vol. I)*. Barcelona, Mondadori, 2001 [1976].

VIÑAS, A. *La soledad de la República*. Barcelona, Crítica, 2006.