

“*Nobody Expects The Spanish Revolution*”: memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea¹

En este artículo se abordan las tensiones y engarces de la memoria entre el denominado “clima” 15M y un género en ocasiones marginado como el de la narrativa gráfica. También discuto, a través de la “ficción política”, el imaginario de la historia en pleno proceso de politización de la sociedad española, en particular me centro en autores como Pablo Sánchez León, Luis Moreno-Caballud, Germán Labrador, Amador Fernández-Savater o Jacques Rancière, para tratar de articular el ideario del 15M y sus representaciones gráficas frente a problemáticas como la “Cultura de la Transición” o la democratización del saber y la crisis de representación y de los expertos. Argumento que en la narrativa gráfica permea el ciclo de movilizaciones, y el Movimiento Indignado en particular, a través del desarrollo de procedimientos literarios y dispositivos vinculados a la memoria, así como se conectan de forma múltiple estos tres aspectos. Y utilizo diversos ejemplos de narrativa gráfica, como Cuerda de Presas (2005) de Jorge García y Fidel Martínez, El arte de volar de Altarriba y Kim (2009), los volúmenes colectivos Yes, we camp! Trazos para una revolución (2011) y Revolution Complex (2011), Fagocitosis (2011) de Marcos Prior y Danide o Los surcos del azar (2012) de Paco Roca.

En este artículo se abordan las tensiones y engarces de la memoria y el imaginario de la historia entre el denominado “clima” 15M y la narrativa gráfica española contemporánea.² Más allá de una cuestión cronológica o temática, mi argumento obedece a varios gestos. El primero cuestionaría, en el marco de la experiencia “indignada”, el estatuto de la ficción política (Rancière; Fernández-Savater), y de la ficción frente la historia (Certeau). A partir de la aparición de este movimiento o “personaje colectivo de la ficción política” (Fernández Savater, “Política” 10), pienso el lugar de la memoria y cómo se redefine el mapa de lo posible y se impugna una determinada jerarquía de los lugares y funciones del saber. Del resultado de esta operación, cuyo origen se puede rastrear en la genealogía de

procesos de movilización y resistencia desde los inicios de siglo, deriva un segundo gesto directamente relacionado con el cambio social, que sería la crisis de representación y de los expertos y la exigencia de democratización de conocimiento del pasado (Fernández-Savater; Sánchez León; Moreno-Caballud; Labrador) que afianzan la idea de una ruptura de memoria.

Este reclamo de nuevas formas de acceso al pasado suscita, en la narrativa gráfica, la preferencia por relatos marcados por la memoria, el testimonio y el autobiografismo, así como por una progresiva politización. Este cambio de tendencia en la narrativa gráfica se inaugura con *María y yo* de Miguel Gallardo y, principalmente, *Arrugas* de Paco Roca, ambas de 2007, que se convierten en un fenómeno editorial y resitúan el formato de la novela gráfica. A partir de las posibilidades expresivas de la narrativa gráfica, este compromiso se traduce en un predominio de la materia de la memoria, no solo de “memoria histórica”.

Unos días más tarde del inicio de la acampada en Sol en mayo de 2011, el guionista, traductor y teórico Santiago García y el ilustrador Pepo Pérez sacaron una breve historieta titulada *Spanish Revolution* directamente en su web.³ Los acontecimientos de indignación ciudadana y multitudinaria del 15M respondían a una genealogía de prácticas de resistencia tanto a nivel estatal – con el hundimiento del Prestige y el movimiento “Nunca Más”, la guerra de Irak y el “no a la guerra”, las movilizaciones por el tratamiento informativo del gobierno tras el atentado del 11M en Madrid, y la crisis económica y el propio movimiento 15M (Fernández-Savater, “Cómo”) – como sincrónica a nivel internacional en 2010 con la Primavera árabe, la revolución de las cacerolas u Occupy Wall Street (2011) (Cameron 2). Para Carlos Taibo, “los movimientos de los indignados suponen un intento de adaptación del mundo antiglobalización al nuevo escenario perfilado, a partir de 2007, por la crisis”, aunque haya diferencias radicales en los planteamientos y las realidades. Esta secuencia histórica responde a “una única ola mundial de levantamientos que se comunican entre sí de manera imperceptible” (Comité Invisible 15).

Al cabo de unos días, los mismos García y Pérez, a modo de enmienda a su primera historieta, publicarían en su web *Barcelona (Spanish Revolution #2)*. Ambas historietas respondían a la inmediatez de los sucesos del 15M (o “indignados” según la prensa del momento, en alusión al texto de Stéphane Hessel), que rápidamente se reprodujo en distintos lugares de la geografía española y atestigüaban su desbordamiento. Si bien hay un matiz diferencial entre la primera y la segunda historieta, en *Spanish Revolution* las experiencias de Sol, plaza principal de Madrid, del personaje protagonista se solapan con las “batallitas” relatadas por el

padre de uno de los personajes sobre la resistencia antifranquista a finales de los setenta también en Madrid. En *Barcelona (Spanish Revolution #2)*, tras una breve reflexión sobre la propia capacidad de representación del medio historietístico y la condición de posibilidad de sus relatos, en la que se constata esa plaza convertida en “una ciudad espontánea, improvisada” (Yes 85), se nos brindan una serie de documentos, que funcionan como un archivo, como páginas de *youtube*, fotografías reales, emails, tweets o imágenes de televisión, en un intento de aprehender el presente, que finalizan con la carga policial para desalojar la acampada de Barcelona.



Imagen 1. García, Santiago y Pepo Pérez. “Spanish Revolution”. 12.⁴

García no solo explicita mediante una de las didascalias, la naturaleza mediática y tecnológica del movimiento – “La revolución está siendo tuiteada” afirma (Yes 86) –, sino que en esa operación también aleja de la centralidad del relato del 15M el lugar de la memoria.⁵ El 15M (o “indignados”) puede entenderse, como señala Germán Labrador, como una “democracia emplazada” que es, al mismo tiempo, una experiencia histórica y colectiva, un movimiento político-social, un lenguaje, unas prácticas y una filosofía, un acontecimiento histórico, y entre cuyas características destacan la inclusividad y la neutralización de identidades sociales preestablecidas (“Democracia” 172). O, en palabras de Amador Fernández-Savater, un determinado “clima” en el que “los símbolos que los habitantes de la plaza utilizaban para expresarse, comunicarse y

reconocerse no remitían a tradiciones de largo recorrido histórico” (“Hay” 2), sino marcadamente situacionales. El 15M era “un espacio abierto y expansivo de politización de la vida” (“Amador” 9).

Precisamente en 2011, el CSIC se hizo eco por vez primera de esta forma de expresión que es la narrativa gráfica en un volumen de su revista *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, con más de setenta años de publicación ininterrumpida, coordinado por Antonio Altarriba, y con aportaciones de otros autores como Santiago García. Este volumen también constata el lugar esencial de la “mecánica reproductora” en el medio y “revela la profunda contradicción de la crítica historietística. Reivindica la condición artística al tiempo que necesita su carácter industrial – las peripecias técnicas de su reproductibilidad – para reconocerla” (Altarriba, “Origen” 11). La historieta o el cómic es un “medio específico de comunicación, de un lenguaje particular” (Masotta 158), “siguiendo un código, una gramática pictográfica, una retórica escripto-icónica, un combinado léxico-gráfico, que las dota de originalidad al tiempo que las hace legibles” (Altarriba, “Origen” 9). El cómic (tanto el medio como el producto) desde los años setenta ha buscado un lugar en el ámbito cultural que responda a su naturaleza y a la tensión que aloja, pues “pertenece a la cultura industrial, y como tal, construye relatos modernos, aunque su capacidad legitimadora está en tensión con el discurso letrado” (Merino, “Cómic” 11). Este medio se caracteriza por sus zonas de “indeterminación y de su mezcla ... entre la narrativa y la gráfica” y “encuentra su pureza en el punto de máxima contaminación: palabras que son dibujos, dibujos que fueron previamente palabras y que cargan todavía un peso textual” (Santis 12). El discurso letrado sobre el cómic ha adquirido una progresiva e importante presencia a partir de los años sesenta (Eco o Masotta), hoy totalmente consolidada en el ámbito anglosajón, y de “esporádica tradición teórica” (9), en palabras de Altarriba, en el mundo hispánico, pero no ha conseguido eliminar esa tensión legitimadora perpetua del medio historietístico, incluso desde la terminología que alude a él, y que presentan nuevos capítulos como el conflicto sobre la “novela gráfica”.

La eclosión de la narrativa gráfica como formato y los procesos explicitados en la ficción de una parte de sus relatos participan de este “clima” descrito por Fernández-Savater, de esta ruptura de la narrativa histórica o “lapsus de sintaxis” (Certeau 18). Si la memoria de las dos historietas de García y Pérez reflejaban la ansiedad “contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia” (Rancière, *Fábula* 182), también explicitaban una tensión latente. Este “lapsus de sintaxis” de la narrativa histórica interrumpe, en la historieta de Santiago García, el

proceso de actualización en la transferencia de la memoria intergeneracional entre el movimiento 15M y el testimonio de resistencia estudiantil del final de la dictadura franquista, relatado por el padre de una “indignada”, y refuta la invocación a imaginarios previos de “tradiciones políticas de largo recorrido”, como dice Fernández-Savater, y a sus “memoria-trinchera” (“Hay” 10). Este vínculo es revocado por la imposibilidad de reducir a una lógica binaria, el desborde de la representación del “clima” 15M frente al “marco de lo posible” de la “Cultura de la transición” (Martínez) y del Régimen del 78, entendido este como el sistema político, su configuración institucional y sociocultural, que alumbró las elecciones democráticas de 1978, amparado por la representatividad parlamentaria y el modelo neoliberal.

Entre la memoria y el movimiento 15M se observa activa una serie de operaciones que entrelazan y apuntan a la configuración de determinado “calibrado inédito de las subjetividades” (Tiqqun, “Cómo” 7) en un movimiento que parecía prescindir de la memoria por su carácter excluyente y que fue motivo de encendidos debates y objeto de críticas en la esfera pública, en particular por el tratamiento de la memoria histórica. Sin embargo, la Asamblea celebrada en la Acampada Sol el 20 de mayo consiguió establecer dieciséis puntos, entre los que se contaba la “Recuperación de la Memoria Histórica y de los principios fundadores de la lucha por la Democracia en el Estado” (“Propuestas” 15). Y existían pancartas u otras manifestaciones en sorportes efímeros que eran “cifras poéticas convocando un imaginario de lo histórico” como “Madrid será la tumba del neoliberalismo. ¡No pasarán!” (Labrador, “Llamaban” 25).

La gestión de la memoria histórica de los indignados formaba parte de la impugnación de la producción de sentido, pues no bebía de las tradiciones históricas de emancipación política, del imaginario transicional o sus símbolos. Las críticas, como señala Pablo La Parra-Pérez, se sucedieron y eran múltiples: de adanismo, indefinición ideológica y snobismo, de empobrecer el pensamiento y el lenguaje, de impotencia política posmoderna, de simulacro revolucionario o de emocionalidad irreflexiva por parte de figuras relevantes del panorama intelectual, como Zygmunt Bauman, Quim Monzó, Enrique Vila-Matas, Javier Marías o Alberto Garzón (46).

En cambio, Fernández-Savater propone una lectura del movimiento indignado apartado de conceptualizaciones de la memoria cerradas u obligatorias. Para él, el 15M postulaba una memoria “como bien común”, una “memoria práctica”, “no un rechazo de la memoria como tal, sino un rechazo de ciertas configuraciones de la memoria” que tendían a imponerse por defecto, como “memoria-trinchera”, excluyentes y que

interpelan a un nosotros previo, y “memoria-fetiché”, que apela a la repetición de un modelo del pasado (“Hay”). No operaba sobre el movimiento ni la fuerza educativa de la memoria ni un determinado imaginario de la historia con sus símbolos. Tampoco operaba, como sostiene Juan Gutiérrez, la “memoria cremallera” con la que describe la cerrazón de la doble perspectiva de las memorias que profundizan en el tópico de las dos Españas y el consenso.

La CT o la Cultura de la Transición (término acuñado por Guillem Martínez, entendido como un paradigma cultural del Régimen del 78 basado en la verticalidad, el consenso y la despolitización), no problematizó la lógica neoliberal que había propiciado el tardofranquismo caracterizando una sociedad marcada por el individualismo y el consumo de una clase media urbana y alfabetizada (Sánchez León). En cambio, el 15M suponía una disrupción de esa lógica. En consecuencia, se favorecían las intervenciones “situadas” en el presente y la horizontalidad o la oralidad se articulaban como instrumentos de los dispositivos de politización. Frente a la fetichización de la memoria se aspiraba a una revalorización de lo cotidiano. Y a su vez el “sujeto histórico emergente”, como apunta Labrador, suponía un cambio de temporalidad del imaginario histórico y se planteaba un conocimiento histórico alternativo enfocado en la esfera pública (“Llamaban” 33).

Este “sujeto histórico emergente” es analizado en su construcción ficcional, a partir de Rancière, por Fernández-Savater. Para este pensador y activista, tanto la política como la literatura:

pasan por el poder las ficciones, las metáforas y las historias. La política de emancipación es una política literaria o política-ficción que inventa un nombre o personaje colectivo ... en el que caben todos los que no cuentan, no son escuchados, no tienen voz, no deciden y están excluidos del mundo común. (“Política” 3)

Señala entonces las maneras conjuntas de la política y la literatura de construir mundos comunes, de poblar mundos de personajes o de acontecimientos. Y en ese constructo también ficcional, que es el 15M, se configura un “personaje colectivo de la ficción política” que genera una “nueva realidad porque redefine el mapa de lo posible” (“Política” 4). Esta cercanía entre la ficción y la política permite, pensando con Rancière, explorar los modos de presentación de los individuos, las situaciones o los acontecimientos propios de la invención literaria, en nuestro caso en la narrativa gráfica, pues no distan de los modos de presentación que definen una comunidad, temas, situaciones y acciones en tanto políticas. De tal forma se han contaminado los campos de la ficción y la política, que uno y

otro comparten un mismo “dispositivo de enunciación colectiva” (Deleuze y Guattari 31). Por otro lado, en este “laboratorio de acción social nuevo” (Verdú), como decía Bauman a propósito del 15M, “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, [como] operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, *Espectador* 65). Esta reconfiguración, esta politización de la estética de Rancière, permite pensar la inscripción de la ficción de la memoria, pues “la memoria es obra de ficción” (*Fábula* 182), en un espacio de potencialidad en la organización de lo sensible.

Este planteamiento lleva a explorar la articulación de nuevos “sujetos políticos”, de personajes colectivos anónimos (15M), y al mismo tiempo, en el plano ficcional, la emergencia de colectividades con multiplicidad de voces que se registran gráficamente y, todavía más allá, en personajes configurados como dispositivos de enunciación con la potencialidad colectiva de los anónimos, pues permean narrativas e interpretaciones subalternas, marginalizadas, como las novelas gráficas *Cuerda de Presas* (2005) de Jorge Gacía y Fidel Martínez, *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim o *Los surcos del Azar* (2012) de Paco Roca. Esto nos permite percibir la articulación de estos dispositivos de enunciación en diferentes ejemplos, como son los registros gráficos del 15M como *15M: Voces de una revolución* (2011) de Lara Fuentes y Patricio Clarey o *@Iaioflautas* de Andrea Lucio o los propios volúmenes colectivos *Yes, we camp! Trazos para una (r)evolución* (2011), que recoge, entre otras muchas, las historietas de García y Pérez, o *Revolution Complex* (2011), que pretenden aglutinarse como un conjunto de voces marginales de la narrativa gráfica. Pero también libros que no registran ese sujeto histórico emergente, si no que pueden entenderse como parte de la representación de su genealogía de los anónimos que hablaba Fernández-Savater, y que tratan directamente la memoria histórica problematizada, como veremos más adelante, con un afán epistemológico, en el que “escribir historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad” (Rancière, *Reperto* 49).

Si Hayden White identificaba las “profundas formas estructurales de la imaginación histórica” (14), Michel de Certeau sostenía que la historia debía pensarse como un relato y como una escritura, al tiempo que defendía que podía mantener una pretensión científica. También destacaba que la propia palabra “historiografía” lleva inscrita la paradoja de la relación de dos términos antagónicos: la realidad y el discurso. Señala de Certeau que la operatividad historiográfica desemboca en un problema político y en la cuestión del sujeto: político, pues los procedimientos propios de “hacer historia” se inscriben en una determinada narrativa histórica (13); y del sujeto, pues la historia se inscribe en los cuerpos y

legítima a la palabra enunciadora. Toda narrativa histórica “se apoya en un poder político que crea un lugar propio (ciudad, nación, etcétera) donde puede querer y debe incribirse (construir) un sistema (una razón que organiza prácticas)” (20).

La narrativa gráfica, a pesar de pertenecer a esa “cultura logocéntrica que nos ha hecho olvidar la primacía icónica” (Altarriba, “Origen” 12), siempre ha sido especialmente receptiva al imaginario de la historia. En particular, como todo medio de difusión de masas, aunque siempre marginal, rentabiliza los eventos históricos presentes de carácter traumático. En el ámbito del Estado español, las publicaciones periódicas todavía existentes como *El Jueves* o *Mongolia*, han sido una importante cantera de profesionales gráficos. A lo largo de la configuración del paradigma de la Cultura de la Transición, uno de sus puntos de inflexión, como fue el intento de golpe de Estado el 23 de febrero de 1981, obtuvo una inmediata respuesta ácida por parte de la publicación underground *El Víbora*, “Especial, Toda la verdad sobre el golpe”, entre los que participaron Miguel Gallardo, Max, Mediavilla o Gilbert Shelton. *El Víbora* transitaba “por el lado más oscuro de la marginalidad con unas posturas adultas que admitían la experimentación gráfica y narrativa” (Dopico 179). Esa capacidad de adaptación se demostró con *11M, la novela gráfica* (2009) o los volúmenes colectivos *11-M: Once miradas* (2004) o *11 Marzo: en tinta propia* (2004) sobre los atentados realizados el 11 de marzo de 2004 en Madrid.

Muy pronto los medios informativos se hicieron eco de las movilizaciones del 15M, tanto a nivel nacional como internacional. Y este proceso estuvo marcado primeramente por el desborde, la confusión y el rechazo, y más tarde por el encuadre, la asunción y la asimilación. En su registro gráfico, es paradigmática la viñeta “Los jóvenes salieron a la calle y súbitamente todos los partidos envejecieron” de Andrés Rábago, El Roto. Es más, esta traslación iconográfica de El Roto apunta a la sobrerrepresentación de la inclusión, como un único cuerpo de vívida coloración, a la ruptura del *statu quo* sociopolítico en la sociedad española y a la ausencia de posicionamientos ideológicos preconcebidos, marcada por la ausencia de banderas o más bien, por una bandera blanca, símbolo de paz o rendición. En este sentido, y tras la progresiva capitalización del movimiento hacia un marco discursivo desde el periódico liberal *El País*, el Comité Invisible critica esta maniobra de control simbólico que trata de recodificarlo mediante la nominación “indignados”, para condenarlo a la impotencia y “conjurar la amenaza de una verdadera insurrección” (58).

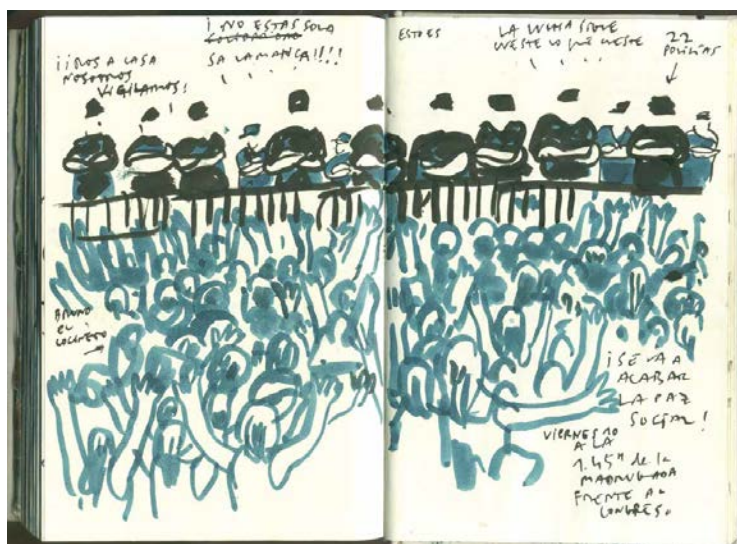
Yes, we camp! Trazos para una (r)evolución registra la memoria gráfica y “práctica” de los eventos que se sucedieron en mayo de 2011 y de la

Acampada Sol. En este volumen, no solo está *Spanish Revolution* de García y Pérez, sino que cuenta con aportaciones gráficas que se articulan como pequeños testimonios de la experiencias de distintos autores, “reacciones gráficas a un movimiento ciudadano” (Yes 39), como podría ser el diario gráfico titulado *Cuaderno Sol* de Kike Flores, y entre los que colaboran Paco Roca, Carlos Giménez o Miguel Gallardo, e intervenciones escritas de Vinçent Navarro, Eduard Punset o Guillermo Zapata. Para Jaime Posadas, el 15M supone “una apertura de miras ante un mundo cerrado” (Yes 42) en el que “no tenemos respuestas. Solamente un cúmulo de voces que claman ser escuchadas” (Yes 27).



Imagen 2. Rábago, Andrés. “Cuando los jóvenes salieron a la calle los partidos envejecieron”.



Imagen 3. Flores, Enrique. *Cuaderno de Sol*. 27.Imagen 4. Flores, Enrique. *Cuaderno de Sol*. 115.

Por otra parte, *Revolution Complex* problematiza su aportación por su tono irónico, pues se presenta propiamente, no como un volumen colectivo, sino como un medicamento con el subtítulo de “comprimidos efervescentes vía óptica”, con prólogo de Arcadi Olivares y Jaume Vidal y la presencia multitarea del autor Marcos Prior. El índice adquiere forma de prospecto, entre cuyas recomendaciones se encuentran no leer el volumen si es alérgico al *welfare state* o si no le afectan los recortes a su calidad de vida (4). La temática del volumen varía, como sus treinta y tres historias que combinan el humor y la reflexión, la crisis, el paro, la financiarización de la vida, la corrupción o la precariedad.

Los volúmenes colectivos reflexionan sobre la producción de subjetividades y detectan los ejes que afectan progresivamente al cuerpo social. El “clima” 15M traspasa a la narrativa gráfica a través de las víctimas de la lógica del neoliberalismo. Laval y Dardot, en la línea establecida por el análisis del neoliberalismo de Foucault en *El nacimiento de la biopolítica*, profundizan y señalan la existencia de una forma determinada de producción de sentido, una nueva “razón del mundo” basada – como ya se ha dicho – en la financiarización de la vida, la precariedad y en la desigualdad social, en la que el “neoliberalismo lo impregna todo: desde la

micro-empresa del Yo a la macro-empresa de la globalización transnacional y sus flujos de mano de obra barata” (Moreno-Caballud, *Cultures*). Para Laval y Dardot, el neoliberalismo es ante todo “una racionalidad”, como “un conjunto de discursos, de las prácticas, de los dispositivos que determinan un nuevo modo de gobierno de los hombres según el principio universal de la competencia” (15). Es en la impugnación de este conjunto de discursos, prácticas y dispositivos que entiendo se relacionan este “clima” 15M, la narrativa gráfica y el imaginario de la historia.

En este sentido, *Revolution Complex* reflexiona sobre el progresivo distanciamiento de las condiciones de vida y los programas económicos. Sirve de ejemplo el ejercicio gráfico de Danide en “Arte Secuencial” de este mismo volumen. Con el título “Hoy: El sistema neoliberal” y planteada esta historieta como un “curso fenomenológico de mecánica cuántica”, la reducción icónica llega a la mínima expresión para trasladarnos una explicación del proceso de multiplicación de la deuda utilizando incógnitas e iconos y formas básicas mediadas por datos de Vicenç Navarro (88). No resulta arbitrario que *Revolution Complex* esté planteado como un medicamento ante el progresivo desmantelamiento de la sanidad pública en el Estado español. Estas complejas relaciones entre deuda, salud y estado de bienestar son puestas en cuestión de forma repetida a lo largo del título y atraviesan las condiciones de vida y las vulnerabilidades del sistema, en el que se batalla en el “terreno del vivir, como proceso cotidiano de reproducción de cuerpos, identidades y relaciones” (Picchio 29). Antonella Picchio sitúa como espacio focal en la teoría económica la centralidad de las condiciones de vida de los individuos y los colectivos, “en un esquema coherente y plausible de nexos, procesos y relaciones sostenibles y también para localizar las tensiones y las fuerzas dinámicas” (34). Para ella, hoy la “lucha de clases acontece en el terreno más amplio de las condiciones de vida” (39), y, pensando en la narrativa gráfica, el reclamo de unas condiciones de vida digna es paralelo, como tema, dadas unas condiciones estructurales, a la emergencia de procesos de resistencia.

Manuel Castells presenta la economía como parte de la cultura, como un sistema de creencias que afecta a nuestro comportamiento, en una relación en la que “no hay economía independiente de lo que los humanos hacemos, pensamos y sentimos” (Moreno-Caballud, “Imaginación” 537). En este sentido, bajo la dictadura de la máquina de producción de subjetividad neoliberal, Moreno Caballud constata “la emergencia de todo un caudal de imaginación sostenible” (537) que “reconfigura el mapa de lo sensible” (Rancière, *Reparto* 50), a través de una serie de proyectos culturales. En el ámbito del conocimiento histórico y la memoria, destacan

Contratiempo, Historia y Memoria, que es anterior al 15M, o el proyecto Memoria y Procomún del *Laboratorio del Procomún* del MediaLab Prado.

No se trata de ignorar a los colectivos enfocados en la recuperación de la memoria histórica como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, ya que no cabe duda de que su perseverancia ha propiciado un “proceso de intensificación de presencia discursiva y del potencial movilizador” tanto de las desapariciones forzadas como de los reclamos al Estado español desde distintas organizaciones de derechos humanos (Ferrándiz 171). Sin embargo, en este caso se piensa como prioridad la democratización del saber histórico y se analiza el rol del testigo, el testimonio o la crisis de los expertos. Proyectos como *Contratiempo, Historia y Memoria, para la democratización del conocimiento histórico* participan, trabajando con la memoria y a través de publicaciones y programas de radio, de ese “clima” de movilización que eclosiona en el 15M. El colectivo *Contratiempo, Historia y Memoria* tiene, entre sus objetivos básicos: reflexionar sobre la construcción de conocimiento y enseñanza del pasado, dar voz a personas no expertas ni profesionales de la historia, denunciar la situación de la universidad española y favorecer la actualización de experiencias emancipadoras de la historia (V.V.A.A. *Hacemos* 147). Participa un importante número de personas, entre ellas, los historiadores Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo. Junto con esta experiencia sobre el acceso al conocimiento histórico, en el MediaLab Prado, Juan Gutiérrez coordina el grupo de trabajo “Memoria y Procomún”, en el que colaboran, entre otros, Sánchez León y Fernández-Savater. El grupo trabaja tratando de ampliar el tratamiento de la memoria a través de nociones como la paz positiva, la no violencia, la vida compartida o el engarce de vidas. Uno de sus conceptos más trabajados es “Hebras de paz de vida”, para pensarlo con el MediaLab y con Juan Gutiérrez, y sería un compendio de testimonios que no se alinean con un bando o una perspectiva política determinada, sino que enfatiza en el relato su dimensión humana, en especial en aquellos que supongan una ruptura de la disciplina del bando y la ayuda al enemigo en una situación de peligro. En la sesión de marzo de 2014 del grupo de trabajo, Mauricio O’Brien presentó, al hilo de las reflexiones del propio grupo, unos apuntes sobre la relación del cómic con la memoria y la capacidad del primero para alojar el vasto mundo de la segunda. Así, la historieta se muestra como especialmente propicia para el relato de marcado origen oral, familiar y testimonial.

Los relatos autobiográficos o confesionales, como argumenta Eddie Campbell, son una constante desde los años cuarenta en el ámbito de la historieta y se agudiza en los sesenta y setenta con el cómic *underground*

norteamericano con figuras como Justin Green, R. Crumb o Harvey Pekar (30). De hecho, la autobiografía contribuye al “despegue del cómic alternativo en su viaje hacia la novela gráfica” (García, *Novela* 234). Quizás derivado por la proliferación de los Holocaust Studies, la relación de la memoria y la novela gráfica nos remite directamente a la tradición norteamericana con Will Eisner y, en particular, Art Spiegelman.

Eisner es un autor clave para entender el mercado del tebeo de grapa americano como creador de *The Spirit* (1940-1952). Por su parte, Art Spiegelman se consagró con *Maus*, esa visita al horror del holocausto mediante animales antropomórficos. Esta historieta se configura a partir del relato estructurante de un padre superviviente, que será un referente a la hora de retomar la memoria en *Un largo silencio* (1999), reeditada en 2012, de Francisco y Miguel Gallardo. Esta novela gráfica despliega el mismo procedimiento a partir de las notas del padre del autor Miguel Gallardo, aunque como artefacto gráfico se acerca más a la ilustración, pues el peso narrativo lo lleva un relato mecanografiado.

La iconicidad de *Maus* problematiza “la identidad de maneras múltiples y persistentes”, al mostrarnos a grupos o comunidades caracterizados como un determinado animal, al mismo tiempo que actúa como “locus de pertenencia y compromiso” del grupo oprimido, así como “juega un importante papel moral y político” (LaCapra 164). Para Dominick LaCapra, esta historieta presenta una multiplicidad agudizada por los confusos niveles que se solapan. *Maus* amplifica y legitima la historieta, premio *Pullitzer* mediante, para tratar cualquier tema al tiempo que explicita el “problema de la transferencia que implica al lector y al narrador” (LaCapra 175). Por otra parte, la estructura que plantea la transferencia de la memoria intergeneracional a través del diálogo entre un progenitor y su hijo, proyectándose hacia una doble autoría de la historieta, puede rastrearse tanto en *Un largo silencio*, como en *El arte de volar* de Altarriba, dada la implicación de los respectivos padres en la configuración del relato.



Imagen 5. Roca, Paco. *Los surcos del azar*. 19.⁶

El giro de la novela gráfica en España, contemporáneo a la crisis, lo representa *Arrugas* (2007) de Paco Roca y *María y yo* (2007) de Miguel Gallardo, ganador y finalista respectivamente del Premio nacional de Cómic al año siguiente. Paco Roca es una de las figuras claves en el panorama gráfico en el Estado español. Para él, autor también de *Los surcos del Azar* (2012), “existe un antes y un después” del 15M (“Españoles” 53). Si en *Arrugas* presenta el declinar de la vida en un asilo de un anciano trabajador bancario, que progresivamente va perdiendo la memoria hasta llenar las viñetas de un profundo blanco, con *Los surcos del Azar* plantea la historia de vida de los exiliados en Francia tras la Guerra Civil, a través de la Nueve, la unidad poblada de españoles de la División Leclerc, que había liberado París y que explora Roca con la ayuda del historiador Robert Coale.



Imagen 6. Roca, Paco. *Los surcos del azar*. 263.⁷

Tanto *Arrugas* como *El invierno del dibujante* (2010) o *Los surcos del azar* trabajan la memoria que va conquistando progresivamente la temática de sus argumentos. En *Arrugas* era primero la enfermedad del Alzheimer, luego la vida cotidiana de un dibujante, más tarde la historia del propio medio historietístico en la editorial Bruguera y finalmente el tratamiento de la memoria histórica problematizada. El propio Paco Roca cuenta en una entrevista cómo se interesó inicialmente por la Nueve. Coincidiendo con una charla a la que lo habían invitado, junto a Carlos Giménez, el autor de *Paracuellos*, en el Instituto Cervantes de París, Roca descubre a un grupo de ancianos relatando su experiencia de la guerra:

Me impactó ver a ancianos relatando su experiencia de guerra. Me impactó y me pareció enternecedor. Y sobre todo me pareció increíble que unos españoles hubieran hecho eso. Me sonaba haber visto en alguna foto que había blindados semiorugas con nombres de ciudades españolas, pero nada más. Nunca me había planteado cómo llegaron allí o si había españoles entre ellos. Luego me di cuenta de que esta historia me daba pie a hablar de historia contemporánea y de algo de lo que muy pocas veces se habla, que es el exilio español y, en particular, el del norte de África. ("Españoles" 5)

Miguel Campos, el protagonista de *Los surcos del azar*, título inspirado en un verso de Machado, es un nombre real de la compañía. Roca reconstruye,

como un personaje colectivo, la figura de este soldado a partir de las experiencias de los ancianos con los que coincide, en el que condensa diferentes personajes, figuras y acontecimientos en la vida relatada de Miguel con el objetivo de colectivizar el protagonismo de la unidad, una suerte de “espacio de subjetivación” (Fernández-Savater, “Política”7). Todo surge a partir de los datos del diario de ruta del capitán de la Compañía Raymond Dronne. Roca inserta no solo su propia presencia y le da un formato de entrevista tan común en el tratamiento narrativo de la memoria colectiva, sino que participa al lector contemporáneo de una narrativa del exilio tradicionalmente ausente del medio historietístico.

Daniel Ausente plantea que la cesión de lo gráfico y su economía sígnica facilitan la limitación del artificio, pues “la novela gráfica y el lenguaje del cómic ofrecen sinceridad por su mayor proximidad al relato oral” (127) y por “la voluntad de testimonio individual de una vida anónima y la necesidad de dar voz a las sombras” (126). Esta cercanía a la oralidad, derivada de su preeminencia icónica, contribuye a afianzar la crisis de los expertos, pues la narrativa gráfica ofrece relatos subalternos, tradicionalmente excluidos de las narrativas hegemónicas, como en este caso puede suceder con el exilio y la Cultura de la Transición. Si bien en el cine español y la literatura ha proliferado la materia narrativa de la Guerra Civil y, por extensión, la Segunda República y la Posguerra, la historieta ha estado por lo general ajena a esta problemática, que “sorprende por escasa y por reciente” (Ausente 126), aunque con importantes excepciones. Cuando el 26 de diciembre de 2007 se aprobó la propuesta de ley del Partido Socialista conocida como la Ley de Memoria Histórica (LEY 52/2007), parecía alcanzarse en el ámbito de la esfera pública la reparación de las víctimas del Franquismo y finalizar la larga batalla por la memoria y la historia. A partir de 2007, la historieta ha presentado ante el Estado español una creciente sensibilidad al contenido de artefactos culturales sobre la memoria histórica y ha explorado de forma recurrente la memoria tanto individual como colectiva, aunque son importantes excepciones Carlos Giménez y su *Paracuellos* y Felipe Hernández Cava y el dibujante Federico del Barrio con *Las Memorias de Amorós* y *El artefacto perverso*. Casualmente esto coincide con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, la reedición integral del trabajo de Giménez, que comenzó a publicarse en 1977. *Paracuellos* es el “pionero del cómic testimonial” que “vindicates the personal history of memory, which in certain ways confronts objective institutionalized history and, containing contradictory information, seeks to offer other perspectives” (Merino y Tullis 217). Sería el referente nacional, como *Maus* lo es internacional, de la creciente

importancia que se brinda al testimonio, al protagonismo de testigos y recuerdos.

Cuerda de Presas (2005) de Jorge García y Fidel Martínez, que puede entenderse como otra excepción, ofrece también otra perspectiva, pues se sirve de la narrativa carcelaria para mostrarnos un conjunto de testimonios y “huellas” de subjetividad marginales alejadas por completo de un relato oficial. A partir del libro de Ricard Vinyes *Irredentas* (2002), Hernández Cava señala que García y Martínez nos ofrecen un ejemplo del “patrimonio iconográfico” en el tratamiento de la represión de la Dictadura (García y Martínez 7). Son un conjunto de testimonios y relatos de la experiencia carcelaria de distintas mujeres y también nos sirve para explorar el rol de género en la represión franquista. El relato de doña Carmen en “El cuarto bajo la escalera” se presenta como una entrevista, una vez más. La entrevista de doña Carmen se solapa con el relato sobre Luisa, una presa común que excepcionalmente no tiene la cabeza rapada como el resto, en la Cárcel de mujeres de Albacete. A partir de este detalle, García y Martínez acaban desvelando a través de Carmen el motivo de esta discriminación. En el cuarto bajo la escalera, Luisa era sometida a sistemáticas violaciones por un carcelero y “la encontraban más atractiva con cabello” (35).



Imagen 7. García, Jorge y Fidel Martínez. *Cuerda de Presas*. 15.

En esta articulación de subjetividades subalternas, el periodo de movilizaciones sociales permite impugnar “ciertas configuraciones de la memoria” (Fernández-Savater, “Hay” 8). Si la Cultura de la Transición se presentaba como marco regulador del conflicto y al mismo tiempo como “máquina de visión y de interpretación del mundo” (Fernández-Savater, “Cultura” 2), el 15M se presenta primero como consumación de una tendencia emancipadora y a posteriori como un nuevo paradigma cultural opuesto tanto a la CT como a la lógica neoliberal. Por otra parte, el movimiento indignado manifiesta un escepticismo notorio con las formas de representación políticas tradicionales y valora el rol de la sociedad y su forma de autorrepresentarse y actuar en el ámbito político. En este sentido y en el terreno de la producción de conocimiento del pasado, se priorizan las voces y los testimonios, la “memoria de los sin nombre” de Walter Benjamin (92), por su carácter experiencial, y que, como hemos estado rastreando, se puede traducir a ejemplos gráficos. En ese sentido, la narrativa gráfica asimila los procesos de colectivización, a la vez que trata de representar esta memoria subalterna, pero con potencialidad comunitaria.



Imagen 8. Altarriba, Antonio y Kim. *El arte de volar*. 79.

Un ejemplo es *El arte de volar* (2009) de Altarriba y Kim, pues presenta lo que Germán Labrador llama “historia de vida *subprime*” (“Democracia” 179). Altarriba nos cuenta la historia de su padre, un relato que “se estructura orgánicamente como la memoria de un hombre” (6). Antonio Altarriba Lope, padre del autor de la novela gráfica, es un ejemplo del exilio interior. De origen rural, durante la Guerra Civil Antonio Altarriba participa en el movimiento anarquista, con el que combate en defensa de la República. En su forzado exilio, acaba en campos de refugiados maltratado

por las autoridades francesas. Las alternativas que se le presentan a un republicano en este sentido quedan explicitadas por una de las viñetas, en donde a Altarriba padre le dan a elegir entre unirse a la Legión extranjera del ejército francés o volver a la España franquista. “La gran opción” está marcada por continuar el ciclo bélico o regresar derrotado. Finalmente Altarriba acaba volviendo a la España de la posguerra con un sentimiento del desencanto y frustración constante que le llevará hacia el final de su vida a suicidarse, arrojándose desde la ventana de la residencia de ancianos. Antonio Martín, autor del prólogo de *El arte de volar* señala que la obra de Altarriba es

la crónica de toda una generación a través de los sentimientos de un hombre corriente, su propio padre, que intenta una y otra vez dirigir su vida para acabar siempre arrastrado por las mareas de la Historia, víctima de la mentira y la traición donde naufraga su lucha por la libertad individual hasta acabar perdiendo la integridad. (8)

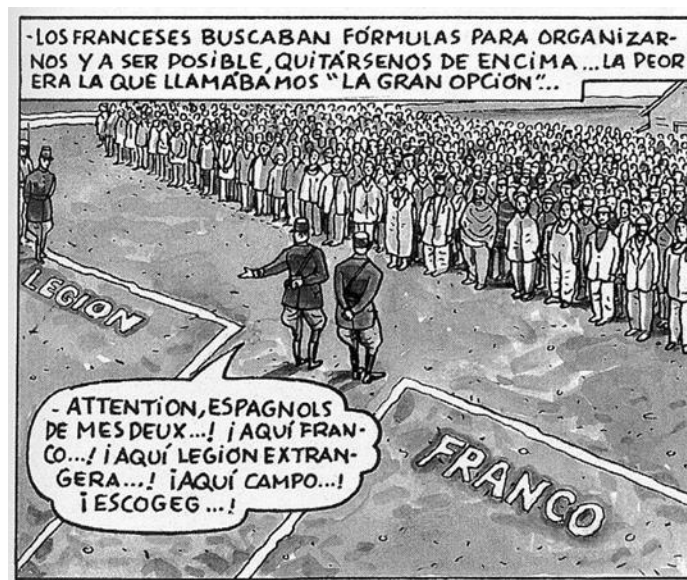


Imagen 9. Altarriba, Antonio y Kim. *El arte de volar*. 85.

El relato de Altarriba se presenta como una operación en que el autor indaga en su propia memoria, los fragmentos de la vida de su padre, cuyas voces se acaban fusionando, con un afán de justicia y reparación. Al mismo tiempo, las obras que hemos ido viendo nos permiten plantear una

memoria alternativa, que indaga en la crisis de los expertos y democratiza la autoridad del saber histórico, elementos que se consuman en ese “clima” 15M. Para Moreno Caballud,

frente a la creencia en la supuesta excepcionalidad individual de expertos a los que habría que otorgar toda la autoridad, existen históricamente otras tradiciones culturales que reconocen la interdependencia colectiva como fuente principal de riqueza social y cultural, riqueza en la que cualquiera (y no sólo individuos excepcionales) participa de forma cotidiana. (“Expertos” 11)

En el libro *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI*, Pablo Sánchez León analiza el rol del saber experto e institucionalizado del conocimiento histórico frente al historiador ciudadano, emanado de la sociedad civil, y apunta al deseo de democratización del conocimiento del pasado debido a que “cualquier miembro de una sociedad moderna ejerce cotidianamente de historiador” (155). Más allá del debate de la memoria y la historia, la democratización de la actividad de pensar históricamente revertería directamente en la “calidad de la vida social en comunidad” y el “bienestar moral de los ciudadanos” (118). El 15M, como experiencia de democratización general, también supone la democratización del saber y de aquellas narrativas comunes, lo cual debido al carácter marginal de la historieta, se conecta con su labor democratizadora al promover versiones subalternas de la historia.

Si lleváramos esta crisis de los expertos al mundo de la historieta, un perfecto ejemplo sería el volumen *Fagocitosis* (2011) de Marcos Prior y Danide, que colaboraron activamente en el volumen colectivo *Revolution Complex*, y que es una reapropiación de imágenes, motivos publicitarios y marcas del sistema capitalista, pero vinculadas de un modo irónico y tergiversado. Con un juego visual sobre el logotipo de Mastercard, *Fagocitosis: Interacción celular entre desiguales* es un conjunto de historietas, de un estilo gráfico versátil, pero se caracteriza por el uso paródico en contraposición con el referente al que alude. Convoca de forma recurrente a través de sus páginas una poética de la financiarización de la vida, describiendo al mismo tiempo los procesos de subjetivación del neoliberalismo. Este objeto gráfico-textual registra el proceso de *branding* de todo reducto de ideología, como se puede entender en “El discreto encanto”. El protagonista que se levanta de la cama y se va vistiendo con ropa informal de distintas marcas deportivas finalmente resulta ser Karl Marx. En su devenir por la ciudad, pasa por delante de un restaurante de comida rápida llamado Marx Donald's. Mientras Marx camina, un niño dentro del restaurante juega con dos figuras del propio Marx y Engels (6). A través de esta historieta Prior y Danide disponen un repertorio que se

consolidará a lo largo de las páginas. En el repertorio presentado en *Fagocitosis*, destacan el lugar de la infancia y el lugar de los expertos. Repetidamente, los infantes se articulan como las víctimas propiciatorias de la sociedad de la época, bien a través de los escaparates en los que se puede leer “hecho en China, pensado en Europa” con imágenes de niños, bien como partícipes de los juegos o tomando parte en la propia lucha de clases. Las reminiscencias a la cultura española son constantes, como el propio título de la primera historieta “El discreto encanto” que ya nos remite a la película de Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Como contrapunto al relato de Marx de esta primera historieta, *Fagocitosis* se cierra con la aparición de Emilio Botín, en el que varían los escenarios de lujo y ostentación.



Imagen 10. Prior, Marcos y Danide. *Fagocitosis*. 37.



Imagen 11. Prior, Marcos y Danide. *Fagocitosis*. 46.

En cambio la recreación de Slavoj Žižek, como Jaroslav Sasek, ejemplificaría el constante tono irónico que desestabiliza todo el *branding* ideológico en el cómic. Esta historieta se presenta como una página de *youtube* de una conferencia de Jaroslav Sasek. Entre las frases subtituladas, Sasek afirma “un fantasma recorre Europa, ese fantasma del capitalismo, en permanente evolución” (Prior 46). Pero, para consumir la recreación, también se leen los comentarios al pie del video “Sasek es el puto Amo!!!” (46) o hay miniaturas de videos relacionados del humorista Miguel Noguera o Eloy Fernández Porta. Otra historieta nos presenta, cual super

héroes (de hecho la propuesta gráfica se basa en el estilo Marvel), a los X-pertos como remedo de los *X-men*, que se enfrentan al malvado Wellfarestate, con logotipo comunista incluido, y hasta en los créditos aparece Milton Friedman como guionista.

En otro sentido, más enfocado ya no en la crisis de los expertos, si no en la democratización del saber y la calidad de vida social en comunidad, aparecen prácticas de la sociedad civil, como hemos visto, como *Contratiempo* o “Memoria y Procomún”, como parte de la impugnación quincemayista. Señala Labrador respecto a lo afirmado:

el acceso ciudadano masivo a un espacio donde los relatos sobre el pasado son múltiples y donde los ciudadanos tienen la capacidad no solo de recibirlos sino de producirlos y, por supuesto, de discutirlos y de cuestionarlos, fue que se percibiese claramente la pérdida de la hegemonía de una serie de instituciones y de cuerpos profesionales, del poder que tenían sobre la producción de relatos y de conocimiento. (“Ascensores” 107)

Una de las formas con correlato gráfico que desestabilizan “el monopolio de los relatos autorizados sobre el pasado” (Labrador, “Ascensores” 107) y propician el acceso ciudadano a un espacio de discusión y puesta en cuestión de la producción de sentido y de conocimiento es el colectivo Iaioflautas. Este grupo de abuelos, que muestra un amplio repertorio de prácticas emancipatorias, asume un modelo cultural alejado de la ya mencionada “memoria-trinchera” de Fernández-Savater.

En octubre de 2011, un grupo de abuelos ocupa la casa central del Banco Santander para denunciar la especulación, la mala gestión y el rescate bancario con el dinero público. Este grupo inicia un ciclo de movilizaciones situadas a lo largo de la geografía estatal. El colectivo Iaioflautas nace al alimón del 15M, y su nombre remite a una combinación del calificativo cariñoso de “abuelo”, como es “yayo” o “iaio”, y del despectivo “perroflauta”, en su acepción figurada de antisistema. Fruto de la experiencia emancipadora del colectivo deciden realizar un volumen gráfico, cuyo guión es escrito por el propio grupo que le da nombre con la ilustradora Andrea Lucio. Este ejemplo de narrativa gráfica responde también al escenario de politización que eclosiona en 2011, y también es un colectivo tradicionalmente marginado del espacio político. En el prólogo de dicha obra, titulado “Memoria en movimiento”, Manuel Delgado detecta la contradicción irresoluble del concepto de memoria histórica, porque es “memoria desactivada, memoria a la que se ha desposeído de toda vigencia, es decir de cualquier capacidad cuestionadora” (4). Para Delgado, los integrantes de Iaioflautas “encarnan una memoria completamente distinta; una memoria que nos es “histórica”, es una forma de expulsarla de

la historia. Ellas y ellos no son memoria histórica, sino memoria viva, memoria activa y activista, memoria agitada y manos a la obra. Memoria en movimiento” (4).

A lo largo de este artículo, he tratado de rastrear los engarces entre la memoria gráfica en un nuevo espacio de subjetivación e insurgencia, no solo en su registro, sino también en su tratamiento de la memoria histórica. Si este movimiento insurgente suponía la revocación de un relato (la Cultura de la Transición), de una forma de gobierno (el Régimen del 78), de un sistema económico y político (el neoliberalismo) y de una subjetividad (la razón neoliberal), esta memoria, mantenida en los márgenes de las actividades de valor cognoscitivo, similarmente a la marginalidad de la historieta en el campo cultural y en el discurso letrado, nos permite percibir la interrupción de la lógica discursiva fundacional analizada por Guillem Martínez. Y mediante indicios Labrador había apuntado al desarrollo gráfico de la memoria y su carácter revocatorio ejemplificado por la viñeta el “Misterioso agujero negro español”, del dibujante Manel Fontdevila sobre la “posteridad epocal de la democracia” (“Llamaban” 28).

La narrativa gráfica participa de la subjetividad emergente que eclosiona en el 15M. Entre los engarces de la memoria gráfica, se articulan personajes o dispositivos diversos de pensamiento y auto-representación colectiva, se desestabiliza la autoridad de los expertos, y se enfatiza el carácter testimonial y social de reparación de trauma, en lo que parece apuntar a una memoria “indignada” dentro del imaginario de la historia. Una memoria gráfica que sirve de registro y deriva de los slogans del movimiento, como “Yes, we camp” o “Join the #SpanishRevolution”.

Apenas unos días después del inicio de la acampada en Sol en mayo de 2011, un manifestante irrumpió con una pancarta y portando la máscara del conspirador inglés Guy Fawkes, popularizada por la novela gráfica *V de Venganza* (1986). La novela de Alan Moore, ilustrada por David Lloyd, formaba parte del imaginario activista vinculado al mundo hacker y a su vez respondía al relato de una distopía totalitaria en la Inglaterra thatcherista, en plena implantación del modelo neoliberal. “V” se configuraba como un anarcoterrorista anónimo, un dispositivo emancipatorio, que pretendía subvertir las jerarquías y las instituciones. La pancarta, a medio camino entre el chascarrillo de Monty Python sobre la Inquisición española y la proclama revolucionaria nacional, sellaba en sus inicios la relación entre el medio historietístico y el movimiento. El texto de esa pancarta, que da nombre a este artículo, decía “Nobody Expects The Spanish Revolution”.

University of Pennsylvania

NOTAS

- 1 Este artículo no habría sido posible sin el apoyo de la comunidad del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Pennsylvania. Quisiera también agradecer a los revisores y editores de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*; a los compas del seminario *Culturas de Cualquiera*, que me ayudaron a masticarlo; a la guerrilla Princeton, Joaquín y Albert; también a Germán Labrador, por escucharme; a Luis Moreno-Caballud, por enseñarme; y a Natalia.
- 2 Como acontecimiento, 15M hace referencia al 15 de Mayo de 2011. Este día se convocó una manifestación pacífica y multitudinaria en unas sesenta plazas del país por parte de distintas plataformas como *Democracia Real Ya* o *Juventud Sin Futuro* y más de doscientas asociaciones a través de las redes sociales. El movimiento cuestionaba el régimen monárquico-parlamentario español y exigía una democracia más participativa, alejada del auspicio de bancos y corporaciones. La principal manifestación se produjo en la Puerta del Sol en Madrid. Tras el encuentro un reducido número de asistentes decidieron acampar en la plaza y pasar la noche. En los días sucesivos, a este grupo se le unió más gente, comenzaron a instalar tiendas para dormir y ofrecer unos servicios mínimos. Esta ocupación, conocida como Acampada Sol, sirvió de modelo para su propagación por diferentes lugares de la geografía española y se instalaron campamentos en las principales ciudades. En junio, su asamblea decide por consenso dismantelar la acampada. Como movimiento, el 15M o Movimiento indignado o los indignados, hace referencia a un movimiento ciudadano que eclosiona a partir de esta multitudinaria y deslocalizada manifestación y de las acampadas que le siguieron. El nombre Indignado hace referencia al texto del pensador francés Stéphane Hessel, *Indignez-vous!* (2010). Este movimiento se caracteriza por su programa en contra de la austeridad, por la inclusión, la no violencia, la horizontalidad y la ausencia de representantes o líderes, la toma de decisión asamblearia, la autogestión, su disposición en red y el uso de las redes sociales para movilizarse, entre otros. El movimiento continuaba el ciclo de protestas que iniciara la primavera árabe y tuvo resonancias en otros movimientos como Occupy Wall Street. El partido político Podemos, que en las últimas elecciones generales obtuvo un 21% de los votos, supone una reformulación de algunos de sus planteamientos en clave política de dicho movimiento.
- 3 He priorizado el término “historieta”, más común en el ámbito latinoamericano, frente a la voz aglosajona “cómic”, más habitual en la Península. Para Pablo De Santis, historieta es “más neutro y más abarcador. Cuando alguien dice historieta denota; cuando elige cómic connota” (111).

- 4 El autor ha recibido todas las autorizaciones para reproducir las imágenes que se encuentran en el presente artículo.
- 5 Los globos como las didascalias conforman las convenciones semánticas de la historieta. Se añaden o sustituyen “bocadillos” o “globos” (la integración directa y gráfica de los diálogos o pensamientos de algún personaje) por didascalias (también llamados cartuchos, cartelas o cajetines) que son “bocadillos” específicos rectangulares que se caracterizan por aparecer normalmente en la parte superior de la viñeta, y tiende a ser un texto que puede ser atribuido al narrador y a contextualizar la viñeta o página. Para más información ver Barbieri, Daniele.
- 6 © Texto e ilustraciones por Paco Roca (2013). Todos los derechos reservados. Publicado con el acuerdo de Astiberri ediciones.
- 7 © Texto e ilustraciones por Paco Roca (2013). Todos los derechos reservados. Publicado con el acuerdo de Astiberri ediciones.

OBRAS CITADAS

- ALTARRIBA, ANTONIO Y KIM. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2010.
- . “Sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta”. Introducción. *La historieta española, 1857-2010: historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Número especial de la revista *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187.2 (2011): 9-14.
- AUSENTE, DANIEL. “La memoria gráfica y las sombras del Pasado”. *Supercómic: mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Coord. Santiago García. Madrid: Errata Naturae, 2013. 107-36.
- BARBIERI, DANIELE. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- BENJAMIN, WALTER. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echevarría. México, D.F.: Itaca, 2008.
- CAMERON, BRYAN. “Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 15. 1-2 (2014): 1-11.
- CAMPBELL, EDDIE. “La autobiografía en el cómic”. *Supercómic: mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Coord. Santiago García. Madrid: Errata Naturae, 2013. 25-38.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La escritura de la historia*. Trad. Álvaro Obrégon. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993.
- COMITÉ INVISIBLE. *A nuestros amigos*. Trad. Vicente E. Barbarroja, León A. Barrera, y Ricardo I. Fiori. Logroño: Pepitas de calabaza, 2015.
- DELEUZE, GILLES, Y FÉLIX GUATTARI. *Kafka, por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Ediciones Era, 1978.

- DELGADO, MANUEL. Prólogo. *@iaioflautas: somos la generación que luchó y consiguió una vida mejor para sus hijas e hijos*. Por Andrea Lucio. Barcelona: DeBarris, 2013. 3-4.
- DOPICO, PABLO. "Espustos de papel. La historieta 'underground' española". *La historieta española, 1857-2010: Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Número especial de la revista *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187.2 (2011): 169-81.
- FERNÁNDEZ SAVATER, AMADOR. "¿Cómo se organiza un clima?". *Público.es* 9 enero 2012. S. pag. Web.
- . "¿Hay que guardarse la memoria en el bolsillo?". *Eldiario.es* 28 febrero 2014. S. pag. Web.
- . "Política literal y política literaria (sobre ficciones políticas y 15-M)". *Eldiario.es* 30 noviembre 2012. S. pag. Web.
- . "Amador Fernández-Savater, en el cuarto aniversario del 15M: 'Debes cambiar tu vida'". Entrevista por Martín P. Weber y Lobo Suelto. *Eldiario.es*. 21 mayo 2015. S. pag. Web.
- . "La Cultura de la Transición y el nuevo sentido común". *Eldiario.es* 14 junio 2013. S. pag. Web.
- FERRÁNDIZ, FRANCISCO. "De las fosas comunes a los derechos humanos: el descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea". *Revista de Antropología Social* 19 (2010): 161-89.
- FLORES, ENRIQUE. *Cuaderno de Sol*. Madrid: Blur, 2011. Web.
- FUENTES, LARA Y PATRICIO CLAREY. *15M: voces de una revolución*. Torroella de Montgrí: Panini España, 2011.
- GALLARDO, MIGUEL. *María y yo*. Bilbao: Astiberri, 2007.
- GALLARDO SARMIENTO, FRANCISCO Y MIGUEL GALLARDO. *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- GARCÍA, JORGE Y FIDEL MARTÍNEZ. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri, 2005.
- GARCÍA, SANTIAGO. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- GARCÍA, SANTIAGO Y PEPO PÉREZ. "Barcelona". *Yes We Camp!: Trazos para una (r)evolución*. Ed. Ricardo Esteban Plaza. Coord. Tomeu Pinya y Pere Mejan. Madrid: Dibbuks, 2011. 84-89.
- . "Spanish Revolution". *Yes We Camp!: Trazos para una (r)evolución*. Ed. Ricardo Esteban Plaza. Coord. Tomeu Pinya y Pere Mejan. Madrid: Dibbuks, 2011. 11-12.
- GIMÉNEZ, CARLOS. *Todo Paracuellos*. 7ª edición. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- GUTIÉRREZ, JUAN. "Sesión de Memoria y procomún. Marzo 2014". *Medialab Prado* 12 marzo 2014. S. pag. Web.
- HERNÁNDEZ CAVA, FELIPE Y FEDERICO DEL BARRIO. *El artefacto perverso*. Barcelona: Planeta-Agostini Comics, 1996.
- . *Las memorias de Amorós*. Vitoria-Gasteiz: Ikusager, 1993.
- HESSEL, STÉPHANE. *Indignez-vous!*. Montpellier: Indigène éditions, 2010.

- LABRADOR, GERMÁN. "Ascensores en caso de incendio. ¿Qué podemos hacer con la literatura del pasado y con el pasado literario?". *¿Qué hacemos con el pasado? Catorce textos sobre historia y memoria*. Madrid: Postmetrópolis-Contra tiempo, 2014. 103-17.
- . "La democracia emplazada memoria de las plazas, historia popular y crítica poética después del 15M". *Redes, movimientos y tecnopolítica* 15 mayo 2014. S. pag. Web.
- . "¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la Transición española y el imaginario de la historia en el 15-M". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4 (2014): 11-61.
- LACAPRA, DOMINICK. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- LAVAL, CHRISTIAN Y PIERRE DARDOT. *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Trad. Alfonso Díez. Barcelona: Gedisa, 2013.
- LUCIO, ANDREA. *@iaioflautas: somos la generación que luchó y consiguió una vida mejor para sus hijas e hijos*. Barcelona: DeBarris, 2013.
- MARTÍNEZ, GUILLEM, ED. *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- MASOTTA, OSCAR. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- MERINO, ANA. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MERINO, ANA Y BRITTANY TULLIS. "The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain". *Hispanic Issues on Line* 11 (2012): 211-225.
- MORENO-CABALLUD, LUIS. *Cultures of Anyone. Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Liverpool: Liverpool UP, 2015.
- . "'Expertos en todo' y culturas democráticas: ¿nos libraremos del 78 en 2015?". Blog *Culturas de cualquiera* 14 noviembre 2014. S. pag. Web.
- . "La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual". *Hispanic Review* 80.4 (2012): 535-55.
- PARRA-PÉREZ, PABLO LA. "Revueltas lógicas: el ciclo de movilización del 15M y la práctica de la democracia radical". *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.1-2 (2014): 39-57.
- PICCHIO, ANTONELLA. "Condiciones de vida: Perspectivas, Análisis Económico y Políticas Públicas". *Revista de Economía Crítica* 7 (2009): 27-54.
- PRIOR, MARCOS Y DANIDE. *Fagocitosis*. Barcelona: Glénat, 2011.
- "Propuestas aprobadas en la Asamblea de hoy día 20 de mayo de 2011 en Acampada Sol". #Acampadasol 22 mayo 2011. S. pag. Web.
- RÁBAGO, ANDRÉS. "Cuando los jóvenes salieron a la calle los partidos envejecieron". *El País* 18 mayo 2011. S. pag. Web.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

- . *El reparto de lo sensible: estética y política*. Trad. Cristóbal Durán. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.
- . *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.
- ROCA, PACO. *Arrugas*. Bilbao: Astiberri, 2009.
- . *El invierno del dibujante*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- . “Los españoles que liberaron París te reconfortan con lo que eres, si es que ser español significa algo”. Entrevista. *Jotdown* 29 septiembre 2014. S. pag. Web.
- . *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri, 2013.
- SANTIS, PABLO DE. *La Historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- SÁNCHEZ LEÓN, PABLO. “El Ciudadano, el Historiador y la democratización del conocimiento del pasado”. *El fin de los historiadores: pensar históricamente en el siglo XXI*. Eds. Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo Martínez. Madrid: Siglo XXI, 2008. 115-151.
- TAIBO, CARLOS. “Los retos, o los problemas, del 15-M”. *Rebelión* 16 mayo 2013. S. pag. Web.
- TIQQUN. “¿Cómo hacer?” *Indymediapr.org. Centro de medios independientes de Puerto Rico* 12 julio 2009. S. pag. Web.
- VERDÚ, VICENTE. “El 15M es emocional, le falta pensamiento”. *El País* 17 octubre 2011. S. pag. Web.
- V.V. A.A. *¿Qué hacemos con el Pasado? Catorce textos sobre Historia y Memoria*. Madrid: Postmetrópolis-Contratiempo, 2014. Web.
- . *Revolution Complex: Cómic Colectivo*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.
- . *Yes We Camp!: Trazos Para Una (r)evolución*. Ed. Ricardo Esteban Plaza. Coord. Tomeu Pinya y Pere Mejan. Madrid: Dibbuks, 2011.
- . *11-M: la novela gráfica*. Torroella de Montgri, Girona: Panini Comics, 2009.
- . *11-M: once miradas*. Alicante: Edicions de Ponent, 2005.
- . *11 marzo: en tinta propia*. Autoedición, 2009.
- WHITE, HAYDEN. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.