

# Los dibujos infantiles como fuentes históricas<sup>1</sup>: perspectivas heurísticas y cuestiones metodológicas

Juri Meda\*

## Resumen:

Los dibujos infantiles constituyen una de las categorías de fuentes más escasamente tenidas en consideración por los historiadores. Aunque algunos investigadores han comenzado a estudiar sus posibles aplicaciones historiográficas, de hecho, son todavía pocos los estudios que los adoptan como fuentes. Este artículo trata de explicar las razones de esta tendencia historiográfica, destacando sus raíces culturales y materiales; y analizando las complejas y numerosas cuestiones metodológicas relacionadas al uso de este tipo de fuentes. Sin pretender ser exhaustivo, y sin ninguna intención reguladora, se propone ofrecer algunos elementos básicos, teóricos y prácticos para el correcto uso de los dibujos infantiles como fuentes históricas.

## Palabras clave:

*Historia de la infancia; historia de la educación; dibujo; expresión gráfica; imaginario; infancia; guerra.*

---

\* Investigador y profesor contratado doctor de Historia de la escuela y de las instituciones educativas en el Departamento de Ciencias de la Educación, del Patrimonio Cultural y del Turismo de la Universidad de Macerata (Italia). Ha publicado numerosos trabajos sobre los procesos de nacionalización de la infancia italiana en la época contemporánea, utilizando como fuentes los periódicos para los niños, los escritos y los dibujos infantiles; desde hace ya tiempo sus investigaciones se orientan hacia la cultura material de la escuela y la historia de los procesos económicos relacionados con el desarrollo de la escolarización de masas.

# Children's Drawings as Historical Sources: heuristic perspectives and methodological issues

Juri Meda

**Abstract:**

Children's drawings are one of the categories of historical sources that have been poorly considered by historian so far. Although some scholars have begun to examine their possible historiographical applications, nevertheless studies using children's drawings as a source are still very rare. This article aims to explain the reasons for this historiographical trend, by highlighting its cultural and material grounding as well as by analysing the complex and numerous methodological issues which the use of this particular type of sources imply. The present contribution intends to provide, with no claim of being exhaustive or giving regulative principles, some theoretical and practical suggestions for a correct use of children's drawings as historical sources.

**Keywords:**

*History of childhood; history of education; drawing; graphic expression; imaginary; childhood; war.*

# Os desenhos infantis como fontes históricas: perspectivas heurísticas e questões metodológicas

Juri Meda

## **Resumo:**

Os desenhos infantis constituem uma das categorias de fontes mais escassamente levadas em consideração pelos historiadores. Embora alguns pesquisadores tenham começado a examinar suas possíveis aplicações historiográficas, de fato, ainda há poucos estudos que os adotem como fontes. Este artigo tem por objetivo explicar as razões para tal tendência historiográfica, destacando as suas raízes culturais e materiais, além de analisar as complexas e numerosas questões metodológicas relacionadas com o uso desse tipo de fontes. Sem pretender ser exaustivo, e sem nenhuma intenção reguladora, propõe-se a oferecer alguns elementos básicos, teóricos e práticos, para o uso correto de desenhos infantis como fontes históricas.

## **Palavras-chave:**

*História da infância, história da educação, desenho, expressão gráfica, imaginário, infância, guerra.*

## Premisa

Los dibujos infantiles constituyen, sin duda, una de las categorías de fuentes más escasamente tenidas en consideración por los historiadores, ya que se consideran, por un lado, no descifrables unívocamente en virtud de su naturaleza icónica (cuya pluralidad de canales expresivos implica la multiplicación de los mensajes transmitidos) y, por otro, poco fiables en virtud de su génesis infantil, esto es, a su ejecución por parte de un sujeto (el niño) considerado — hasta hace unas décadas y desde el punto de vista de la historiografía — pasivo (si no inerte), debido a su minoría de edad.

Los enormes progresos realizados en los últimos años por una línea de estudios relativamente reciente, como la de la historia de la infancia (entendida, ya no únicamente como la historia de la protección a la infancia y/o como la curva evolutiva del sentimiento de la infancia en una determinada sociedad, sino como la historia de los niños, entendidos finalmente como sujetos activos e ‘intérpretes de la historia’), han hecho posible superar, al menos en parte, tales resistencias historiográficas y utilizar de forma experimental los productos de la expresión gráfica infantil (tanto los de carácter textual — es decir, las escrituras— como los de carácter icónico — es decir, los dibujos —) como fuentes históricas.

Sin embargo — precisamente por su carácter ‘escurridizo’ y el escaso índice de aceptación que todavía tiene entre la comunidad científica internacional — antes de utilizar este tipo de fuentes es necesario definir correctamente sus perspectivas heurísticas (es decir, qué historia pueden realmente contar los dibujos infantiles), así como determinar cuáles son las herramientas metodológicas que permiten su correcta interpretación (o sea, siguiendo qué normas los dibujos infantiles pueden realmente contar una historia).

Sin pretender ser exhaustivo y sin ninguna intención normativa, en este trabajo trataré, por tanto, de ofrecer — sobre la base de las reflexiones por mí desarrolladas y de las conclusiones por mí sacadas durante los estudios personalmente llevados a cabo sobre este tema entre 2005 y 2012 (MEDA, 2006a; 2006b; 2007; 2012) — algunas instrucciones prácticas para el uso de este tipo particular de fuentes<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Me gustaría precisar que, sobre el tema del uso de los dibujos infantiles como fuentes históricas, existe una escasa y todavía sumaria literatura científica, constituida, en su mayor parte, por catálogos expositivos o volúmenes ilustrados en los que se reproducen colecciones de dibujos infantiles, públicas o privadas,

## Perspectivas Heurísticas

Si la adopción de los dibujos de los niños como fuentes en el ámbito de la investigación histórica se puede considerar reciente, menos reciente es el uso de estos mismos productos de la expresión gráfica infantil en el ámbito de la narración histórica (basada en formas de divulgación que trascienden las canónicas — ensayo y/o manual de historia — y que hace uso de canales alternativos — *story telling*, *living history*, vídeo documentales, exposiciones, etc. — con el fin de llegar a un público mucho más amplio que el de los meros expertos en la materia) y, más concretamente, en el ámbito de la transmisión de la memoria.

En este sentido, resulta emblemático el ejemplo de los más de cuatro mil dibujos realizados entre 1942 y 1944 por los niños del gueto de Terezín en la clase de dibujo promovida por el profesor de arte Friedl Dicker-Brandeis. Esta extraordinaria colección (oculta en dos maletas encontradas fortuitamente al final del conflicto) fue utilizada, desde poco después de su descubrimiento, para denunciar al mundo entero el indecible sufrimiento infligido a los judíos europeos durante la persecución nazi, a través del uso de una selección de los dibujos más significativos para la organización de muestras itinerantes expuestas en todos los continentes y/o su publicación en volúmenes ilustrados que tuvieron una gran difusión (BLATTER; MILTON, 1981; DE MICHELI, 1963; DEUTSCHKRON, 1968; GREEN, 1969; RUBIN, 2000; VOLAVKOVÁ, 1959; VOLAVKOVÁ, 1983)<sup>2</sup>.

Los dibujos realizados por los pequeños internados en el gueto de Terezín, en realidad, no constituían tan sólo uno de los muchos testimonios del genocidio del pueblo hebreo, sino que actuaban como

---

generalmente precedidos por una introducción de carácter metodológico. Una contribución en este sentido, sin embargo, fue proporcionada por los informes presentados en la segunda sesión del Coloquio internacional 'Enfances en guerre: témoignages d'enfants sur la guerre' (París, 7-9 de diciembre de 2011) y — en particular— por el presentado por Manon Pignot, titulado *Le dessin d'enfant, quelle source pour l'historien?* (PIGNOT, 2013), que amplía y profundiza algunos conceptos ya expresados anteriormente (PIGNOT, 2011). Se hace referencia también al artículo de Siân Roberts, mencionado más tarde.

<sup>2</sup> Los dibujos de los niños internados en el gueto de Terezín no fueron los únicos utilizados para contar el Holocausto, que continúa siendo el acontecimiento histórico más estudiado en el campo de la investigación histórica basada en el uso de dibujos infantiles como fuentes históricas. En este sentido, ver: Brunelli (2012), Coquio (2013), Geve (2011), Milton (1989), Voghera Luzzatto; Segá (2012).

verdaderos catalizadores emocionales, sucedáneos de una infancia violada, cuando no prematuramente rota, capaces, más que cualquier otro objeto, de despertar en aquellos que los observaban la firme condena del totalitarismo nazi y los múltiples crímenes por él cometidos. En este sentido, se han utilizado y se siguen utilizando hoy en día más como evidencias o mejor — de acuerdo con la definición formulada por Marianne Hirsch y Leo Spitzer en su artículo (2006) — como *testimonial objects* (capaces de encarnar el pasado del que proceden y transmitir su memoria) que como fuentes históricas propiamente dichas<sup>3</sup>.

Considero útil poner este ejemplo porque ya me ha sucedido otras veces que algunos historiadores escépticos acerca de la posibilidad de utilizar los dibujos infantiles como fuentes históricas hayan argumentado que, en el momento en que se propone una dilatación tan significativa del ‘espectro de fuentes’ a disposición del historiador, se confunden niveles diferentes y se amplía artificialmente el concepto de fuente histórica. Según estos historiadores, por lo tanto, los dibujos infantiles se pueden utilizar como *testimonial objects* en el ámbito de la narración histórica, pero no en el de la investigación histórica. Personalmente, sin embargo, estoy convencido de que los dibujos infantiles son, sin duda alguna, *testimonial objects* extraordinariamente eficaces, sin que por ello no puedan llegar a ser — cuando necesario y si correctamente analizados — fuentes históricas.

De hecho, los ámbitos historiográficos interesados por esta posible aplicación son múltiples y van desde la historia de la infancia a la historia de la psicología de la edad evolutiva y la neuropsiquiatría infantil, de la historia del imaginario a la historia de la educación, incluso la historia política (con particular referencia a la de la propaganda política).

Los dibujos infantiles, de hecho, pueden servir — caso por caso — para estudiar desde una perspectiva histórica los traumas psicológicos de los niños determinados por los conflictos bélicos o las persecuciones políticas, raciales y religiosas, o para estudiar cómo han evolucionado los estudios sobre el lenguaje gráfico infantil y su uso en el ámbito de la neuropsiquiatría infantil, o incluso para estudiar el imaginario colectivo desarrollado en edad infantil por una determinada generación en relación con un evento dado, así como para estudiar la tendencia ideológica y

---

<sup>3</sup> Para un enfoque más historiográfico de este tipo de fuentes, ver: Spitz (2012), Lamberti (1995), Leshnoff (2006) y Stargart (1998).

propagandística de los dibujos infantiles producidos en contextos históricos y políticos particulares.

Veamos algunos ejemplos concretos. En relación con el uso de los dibujos infantiles para estudiar traumas psicológicos determinados por los eventos bélicos desde una perspectiva histórica, no podemos no hacer referencia a los dibujos realizados por los niños españoles acogidos en las colonias escolares durante la Guerra Civil bajo la dirección de los maestros y cuidadores, entre otros, encargados de su educación y cuidado, los cuales recurrieron ampliamente a la expresión gráfico-pictórica infantil de los pequeños a su cargo para ayudarles a superar el trauma de la separación de sus propias familias o — peor aún — la pérdida de uno de los padres, fallecido como consecuencia de la guerra<sup>4</sup>.

Entre estos trabajadores se encontraban también Françoise y Alfred Brauner, sobre los que no voy a extenderme demasiado porque de ellos ya han hablado en muchos. Lo que importa hacer notar es el estudio llevado a cabo por ellos sobre el lenguaje gráfico infantil desde una perspectiva psicopedagógica y la demostración del hecho que los traumas producidos por los conflictos bélicos en la psique de los niños que han sido sus intérpretes y/o víctimas están representados en sus dibujos y que — si se interpretan correctamente — pueden ser curados (BRAUNER, A; BRAUNER, F. 1985; BRAUNER, A. 1986).

La observación de las aplicaciones terapéuticas de los dibujos infantiles convenció a los señores Brauner a profundizar cada vez más en los estudios relacionados con la psicopatología de la expresión gráfica infantil, centrándose en particular en los llamados ‘dibujos de guerra’.

En 1991, los señores Brauner reunieron en un gran volumen ilustrado los diseños de doscientos niños — pacientemente recopilados por todo el mundo a lo largo de muchos años de actividad sobre el terreno — en los que se evocaban, con un fuerte sentido de la realidad, las guerras del siglo XX, de la Guerra de los Bóeres a la Guerra del Golfo, pasando por la Primera Guerra Mundial, la tragedia de Hiroshima, Vietnam, Afganistán,

---

<sup>4</sup> Estos dibujos — si se excluyen algunas publicaciones propagandísticas de los años treinta, como *They still draw pictures* publicado por la *Spanish Child Welfare Association of America* en 1938 — empezaron a ser estudiados con cierta metódica solo hacia mediados de los años setenta. Ver: Brauner, A. y Brauner, F. (1976), Geist e Carroll (2002), Gallardo Cruz (2012), Grudzinska-Gross e Gross (1981), Hernández Merino (2006), Ripa (2006) y Collins, G. R. y Collins, C. C. (1986).

Palestina y Chechenia (BRAUNER, A.; BRAUNER, F. 1991)<sup>5</sup>.

El objetivo principal de Françoise y Alfred Brauner era — una vez más — analizar las modalidades figurativas según las cuales los niños, víctimas de la guerra, representaban el horror en el que se habían visto involucrados en primera persona o del que habían sido meros espectadores. Los Brauner, sin embargo, con este libro lograban también otro objetivo: demostrar cómo los dibujos infantiles podían salir de la dimensión acrónica típica de los exámenes clínicos (en virtud de la cual un dibujo realizado en 1917 en Francia tiene el mismo valor que uno hecho en 1967 en la Franja de Gaza) y ser insertados, en su lugar, en una dimensión histórica, convirtiéndose, por lo tanto, en fuentes capaces de contar por primera vez una historia visual de la infancia víctima de la guerra.

Otro ámbito en el que los dibujos infantiles pueden ser utilizados de forma concreta como fuentes históricas es el de la historia de la neuropsiquiatría infantil. Un ejemplo concreto de esta posible aplicación lo constituyen los más de dos mil dibujos infantiles conservados en las bibliotecas de la Universidad Estatal de Pennsylvania, en la colección ‘Harris-Goodenough’. Estos dibujos fueron recopilados entre 1919 y 1924 por la neuropsiquiatra infantil Florencia Goodenough, quien en 1926 desarrolló el *Goodenough Draw-a-Man Test*, un test utilizado para estimar la inteligencia de los niños en función de su habilidad en la representación de las figuras humanas; a la colección original se añadieron en los años siguientes los dibujos recopilados por Dale Harris, un alumno de Goodenough. Personalmente, considero que una historia de los *tests* proyectivos utilizados a partir de una cierta época en adelante para medir la habilidad intelectual y algunos aspectos de la personalidad infantil (como el *House-Tree-Person Test* o *HTP*, desarrollado por John Buck entre 1948 y 1969, o el *Wartegg Zeichentest* o *WZT*, desarrollado por el psicólogo alemán Ehrig Wartegg entre finales de los años treinta y 1957), basada no solo en el análisis de los escritos teóricos de sus inventores y de los informes clínicos elaborados por sus experimentadores, sino también en el análisis de los *tests* (en los casos en que se hayan conservado), sería extremadamente innovadora.

Un ulterior ámbito de aplicación de los dibujos infantiles es, sin duda, el estudio del imaginario colectivo desarrollado en edad infantil por

---

<sup>5</sup> Ver además: Brauner y Baudon (2000), Duroux y Milkovitch-Rioux (2011).



una determinada generación en relación con un evento dado a partir también de las instancias y los apremios formulados por los adultos (bien sean estos padres, enseñantes, administradores y trabajadores de organizaciones infantiles de carácter político, etc.), de los que no siempre es posible, sin embargo, estimar la incidencia real.

Este ámbito está íntimamente relacionado con otro, aquel que se propone investigar la tendencia ideológica y propagandística de los dibujos infantiles producidos en ámbito escolar coincidiendo con períodos históricos ‘totalisantes’, como guerras y dictaduras (con el fin de producir consenso político) o con celebraciones periódicas públicas (con el fin de transmitir una cierta *vulgata* histórica a las jóvenes generaciones y condicionar así la formación de una memoria colectiva).

Pongamos, también en este caso, algunos ejemplos concretos, empezando precisamente, una vez más, por España. Anteriormente hemos hecho referencia al uso con fines terapéuticos de la expresión gráfica infantil en las colonias escolares durante la Guerra Civil. El terapéutico, sin embargo, no era el único fin con el que se utilizaban estos dibujos; había otro, igualmente importante aunque menos noble: el propagandístico<sup>6</sup>.

Una amplia colección de dibujos realizados en las colonias escolares fue recopilada por Joseph A. Weissberger en las colonias de Albacete, Alicante, Almería, Barcelona, Castellón, Cuenca, Madrid, Murcia, Teruel y Valencia, en colaboración con el Ministerio de Educación, y en los centros de acogida de refugiados españoles que surgieron en el sur de Francia con la ayuda de Margaret Palmer, delegada del Carnegie Institute en España<sup>7</sup>. Joseph Weissberger era miembro de la *Spanish Child Welfare*

---

<sup>6</sup> Esta doble utilización de los ‘dibujos de guerra’ durante la Guerra Civil ya había sido destacado por Roith (2009).

<sup>7</sup> Sucesivamente, más de 850 dibujos de entre los que constituían la colección original (cuya exacta composición sigue siendo incierta) han sido detectados en múltiples colecciones, muchas de las cuales privadas. Las colecciones públicas se conservan en la Harvard University de Cambridge, en los archivos del *American Friends Service Committee de Philadelphia*, en la *Avery Architectural & Fine Arts Library* de Nueva York y en la *Mandeville Special Collections Library* de San Diego. Otras colecciones de dibujos realizados en las colonias escolares españolas se conservan en la Marx Memorial Library de Londres y en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, que, en 2006, expuso sus propios dibujos en la muestra *A pesar de todo dibujan... La Guerra Civil vista por los niños*. Ver: Alted y González (2006).

*Association of America*, fundada en 1937 con el fin de recaudar fondos para el *American Friends Service Committee*, organización humanitaria de la comunidad cuáquera internacional, que — en aquel momento — se dedicaba a socorrer a la población civil española víctima de la guerra. Terminada la colección, Weissberger regresó a los Estados Unidos y entregó los dibujos al *American Friends Service Committee*, que eligió sesenta de ellos para ser publicados en el volumen *They still draw pictures*, cuyos beneficios serían donados en su totalidad en favor de los pequeños refugiados españoles<sup>8</sup>.

Lo que llama inmediatamente la atención a quien analiza los dibujos recopilados por Weissberger es, por un lado, la frecuencia de su carácter ideológico y, por otro, la coincidente ausencia de espontaneidad en la expresión gráfica infantil. Este dato, por otra parte, no debe sorprendernos, ya que estos dibujos estaban destinados no ya a quienes trabajaban en las colonias escolares, sino a un público más amplio y heterogéneo, que residía fuera de España y, por lo tanto, desconocedor de las dramáticas condiciones de vida de la población civil. Un público al que el *American Friends Service Committee* trataba, por un lado, de sensibilizar ante la tragedia que se estaba consumando en España y, por otro, más prosaicamente, de convencer con el fin de que contribuyera de forma concreta a esta iniciativa humanitaria. ¿Y qué podía ser más convincente que los dibujos infantiles? ¿Qué podía tocar los corazones más que las escenas de muerte y destrucción retratadas por aquellos que ‘a pesar de todo dibujaban’?

No por casualidad, los temas representados en estos dibujos parecen calibrados para sus destinatarios, en los que deben instintivamente evocar una sensación inmediata de protección hacia las indefensas ‘víctimas de guerra’ que los han realizado, requisito previo a la concesión de una contribución pecuniaria. Por esta razón, la violencia bélica en sus más tangibles manifestaciones es la protagonista indiscutible de los dibujos recopilados por Weissberger, mientras que los objetos y las escenas cotidianas se encuentran más raramente, simbolizando la subversión del orden natural de las cosas, determinada por la guerra. No es casualidad

---

<sup>8</sup> En realidad, sin embargo, en aquellos años se produjeron numerosas publicaciones destinadas a la recaudación de fondos para el socorro y la asistencia a la infancia española víctima de la guerra. En particular, ver Brauner (1938), *La Guerra de España dibujada por sus niños* ([1939]), *Spain: the child and the war* (1937) e Weissberger (1938).

que uno de los elementos más recurrentes — junto a los muertos, las explosiones, las llamas y los escombros — esté constituido por los aviones, cuyo empleo masivo durante la Guerra Civil marcó profundamente el imaginario de la que Dorothy Legarreta ha definido la ‘generación de Guernica’ (LEGARRETA, 1984).

En pocas palabras, en este caso, a los niños de las colonias escolares se les pedía representar la guerra a partir de códigos icónicos fácilmente descodificables por parte del público amplio y heterogéneo al que estos dibujos estaban destinados, ya que un bombardeo sistemático y una ciudad destruida sin duda suscitarían en dicho público una reacción emocional colectiva que, sin embargo, no sería estimulada, por ejemplo, por una flor con pétalos compuestos por muchas cabezas de bombas — diseñada por un niño alemán en los meses inmediatamente posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial y expuesta en la muestra ‘Kinder sehen den Krieg’ de Reinickendorf —, dibujo cuya descodificación formal no era ciertamente tan intuitiva para todos<sup>9</sup>.

La guerra, sin embargo, no era la única protagonista de estos dibujos. Además de ella, de hecho, encontramos también en ellos la ideología política. Este hecho resulta evidente, por ejemplo, al analizar los dibujos de los niños de la Colonia escolar n. 10 de Elda (Alicante), que constituyen lo que hemos definido en otra ocasión como una especie de ‘propaganda a mano alzada’, que se ajusta plenamente a los códigos icónicos de la propaganda política (MEDA, 2006a). Un dibujo como aquel de Félix Alareos – intitulado *Lo que deben pedir las internacionales obreras* (ALAREOS, 1936-1938) – en el que el ‘trío fatídico de la muerte’ formado por Mussolini, Hitler y Trotsky se dirige a paso de marcha hacia los barrotes de una cárcel, de hecho, no es fruto de la libre expresión del niño, sino que constituye la interpretación artificial del mandato ideológico recibido del adulto, elaborada gráficamente basándose en los modelos representativos impuestos en el imaginario colectivo por la propaganda antifascista republicana.

La adaptación de la espontaneidad expresiva a la rígida disciplina impuesta por las exigencias de integración ideológica formuladas de

---

<sup>9</sup> La muestra —organizada con el fin de mostrar las profundas heridas que la guerra había dejado en la infancia— fue enteramente fotografiada por Abraham Pisarek y sus fotografías fueron depositadas en el *Stadtmuseum* de Berlín, en el ‘Abraham Pisarek Archiv’. Se señala que algunas de las fotografías de Pisarek se utilizaron como fuentes en Stargardt (2005).

forma ‘totalisante’ por una sociedad movilizadora, sin embargo, resulta directamente proporcional al desarrollo del niño: en general, de hecho, la indicación de la edad de los autores de los dibujos nos ha permitido comprobar que cuanto menor es su edad más exentas están las expresiones gráficas por ellos elaboradas de condicionamientos ideológicos.

Podría poner otros muchos ejemplos de instrumentalización ideológica del dibujo infantil (en particular en la Italia fascista), pero — dado el tiempo que se nos concede — prefiero proponer un ejemplo relacionado con el uso de este tipo de fuente para definir el imaginario colectivo desarrollado en edad infantil por una determinada generación en relación con un evento dado. El evento histórico que examinaremos es la resistencia ofrecida por los partisanos italianos ante el nazifascismo entre 1943 y 1945 y lo haremos a través de los dibujos enviados por niños de muchas escuelas de primaria italianas al Concurso nacional ‘Un episodio de la Resistencia’, convocado en mayo de 1965 por el Centro Didáctico Nacional del Ministerio de Educación con ocasión del vigésimo aniversario de la Resistencia Italiana<sup>10</sup>.

Lo primero que nos parece útil destacar es que si la representación gráfica infantil realizada en las colonias escolares españolas es sincrónica con respecto al evento representado y presupone la experiencia más o menos directa por parte de los autores de los dibujos del propio evento, en el caso de los dibujos presentados por los alumnos de las escuelas de primaria italianas al mencionado concurso, la representación es muchos años posterior al evento representado<sup>11</sup>. Este dato no debe considerarse secundario: a los niños no se les pide representar — más o menos espontáneamente — algo que han vivido, sino algo de lo que han oído hablar en la escuela, la guerra partisana, o sea, el mito fundacional de la república democrática que había sucedido al fascismo.

---

<sup>10</sup> Estos dibujos ya fueron utilizados por mí en el ámbito del trabajo presentado en el coloquio internacional ‘Escrituras infantiles. Homenaje al profesor Davide Montino’ (Berlenga de Duero, 6-7 de septiembre de 2011) y publicado en Meda (2012).

<sup>11</sup> De hecho, es posible distinguir la representación gráfica infantil en dos categorías: la *representación sincrónica*, en la que el niño retrata los eventos mientras están en curso y de los que es realmente testigo (*directa*) o, también, que imagina basándose en lo que oye y/o ve a su alrededor (*mediada*); la *representación diacrónica*, en la que el niño retrata eventos distantes en el tiempo y de los que no fue realmente testigo.

Sin embargo, es interesante observar cómo la guerra partisana se representa — y, por lo tanto, se ‘imagina’— de un modo totalmente diferente a lo que cabría esperar. De la mayor parte de los dibujos analizados, de hecho, emerge una imagen del partisano profundamente divergente de la imagen clásica del ‘guerrillero de montaña’, con el pañuelo al cuello, la solapa de la chaqueta levantada, pantalones bombachos, un par de botas de montaña en los pies y el subfusil Sten en bandolera. Lo que casi todos estos niños se imaginan es un ‘partisano de uniforme’.

Sin embargo, es interesante ver en que uniforme. Algunos dibujos resultan, a decir poco, emblemáticos: P. Isacchi (en el dibujo en el que — en su opinión — ilustra un ataque partisano contra los alemanes) representa algunos soldados que llevan el sombrero típico de los *bersaglieri* italianos y que dan asalto con bayoneta a la trinchera del adversario, defendida por alambradas (ISACCHI, 1965); P. Mazzoni, sin embargo, para evocar un episodio de la Resistencia elige como tema a algunos soldados que visten el uniforme, las bandas y el casco típico de los soldados de infantería de la Gran Guerra, ocupados poniendo a salvo a un herido (MAZZONI, 1965); para F. De Martino, por último, ‘la Liberación’ está representada por un soldado mutilado captado en el momento del lanzamiento de su propia muleta contra el enemigo, emulando el gesto realizado por el héroe nacional Enrico Toti el 6 de agosto de 1916 (DE MARTINO, 1965).

Este último dibujo — en particular — exige investigar más a fondo las razones de la superposición simbólica llevada a cabo por el pequeño De Martino entre el héroe de la guerra partisana y el de la Gran Guerra, que son de orden distinto. La primera es que hasta noviembre de 1960 — como ya hemos dicho — el límite establecido para la historia contemporánea en los programas escolares era precisamente la Primera Guerra Mundial, cuyos hechos y protagonistas habían quedado impresos en el imaginario infantil de forma bastante más indeleble que los de una guerra como la partisana, de la que tímidamente se había empezado a hablar en clase sólo durante los cinco años previos.

La segunda es que los autores se resentían claramente del proceso de superposición entre Unificación Nacional y Resistencia italianas llevado a cabo durante años en la escuela, y no sólo, recurriendo al *cliché* de la ‘Segunda Unificación’ (o sea, la Resistencia), la cual — a distancia de décadas — establecía definitivamente la libertad y la independencia de

Italia, ya reafirmadas por la ‘Cuarta Guerra de la Independencia’ (o sea, la Primera Guerra Mundial) librada entre 1915 y 1918.

La tercera es que se obligaba a dichos autores a recurrir al ya desgastado estereotipo figurativo del mártir de la ‘gran guerra victoriosa’ por falta de imposición en el imaginario colectivo italiano de un nuevo estereotipo, igualmente incisivo, correspondiente al combatiente partisano.

En relación con esta última observación, sin embargo, es interesante notar que, a diferencia de los dibujos, en las composiciones escritas presentadas al mismo concurso y en gran parte por los mismos alumnos de las escuelas de primaria italianas, no emerge esta superposición entre la Gran Guerra y la Resistencia, caracterizada por una inusual “conmixtión simbólica”, que representa anacrónicamente los hechos y los protagonistas de la segunda en base a los modelos iconográficos propios de la primera.

No es simple, en realidad, interpretar esta discrepancia entre las composiciones escritas y los dibujos, realizados por los mismos autores y muchas veces adjuntos a las propias composiciones a modo de ilustración; una explicación podría derivarse del hecho de que cuando se pasa del nivel narrativo al representativo se recurre, inevitablemente, más que al conocimiento adquirido por diversas razones, a un nivel simbólico impuesto subliminalmente en el imaginario de un pueblo a través de múltiples canales. Considero que aquí reside, en esencia, la diferencia entre *significante* y *significado*, de la que, en el fondo, el dibujo de F. De Martino es una de las manifestaciones más emblemáticas.

Creo que este último ejemplo es capaz de poner de relieve, mejor que cualquier otro, cómo los dibujos infantiles permiten sondear la verdadera composición del imaginario infantil, ya que — dando consistencia icónica a los significantes subyacentes a los conceptos expresados — permiten determinar qué imagen está exactamente asociada en la psique infantil a un determinado concepto. En este caso, en particular, los dibujos nos permiten comprender qué proyección mental de la guerra partisana había elaborado la generación de los ‘nacidos después’ (BERTOLUZZI, 1965) y a qué idea de la misma ésta hacía referencia en el momento en el que se le pedía describirla en sus composiciones escritas.

## Cuestiones metodológicas

Habiendo descrito rápidamente las perspectivas heurísticas del uso de los dibujos infantiles como fuentes históricas, pasamos ahora a las cuestiones metodológicas, que — en el caso de una fuente tan ‘escurridiza’— son numerosas y complejas. Los dibujos infantiles, de hecho, en el momento en el que se utilizan en ámbito historiográfico, deben ser sometidos a una exégesis rigurosa, que no se limite únicamente al análisis de los elementos estéticos contenidos en los mismos, sino que vaya más a fondo, ya que los niveles de lectura de una ‘fuente visual’ son múltiples y, por tanto, las informaciones que esta nos puede ofrecer no son únicas ni unívocas (BURKE, 2001).

Debiendo proceder rápidamente, enumeraré primero los aspectos a los que hay que prestar una atención especial durante la exégesis de este tipo de fuentes y, a continuación, trataré de evidenciar sus principales potencialidades y criticidades. Pido disculpas si en algunos puntos tenderé a simplificar, pero creo que cada uno de nosotros posee las herramientas para extraer de las rápidas consideraciones aquí ofrecidas las oportunas conclusiones.

Las informaciones de las que debemos disponer para poder interpretar adecuadamente los dibujos infantiles son las siguientes:

- a) edad del autor;
- b) contexto histórico;
- c) contexto cultural;
- d) mandato recibido;
- e) nivel de espontaneidad.

Analicémoslas juntos — punto por punto — tratando de identificar sus potencialidades y criticidades.

- a) Eddad del autor

Disponer de la identidad del autor es fundamental para cualquier tipo de fuente, pero en el caso de los dibujos infantiles — además de la identidad — es esencial conocer la edad a la que este hizo el dibujo, en cuanto que la evolución de la capacidad gráfica del niño está en constante

evolución durante sus primeros años de vida y el nivel de espontaneidad expresiva de sus representaciones gráficas se puede estimar también (pero no únicamente) a partir de su edad. No siempre se indica la edad del niño en el dibujo; en general, sin embargo, en el caso en el que el diseño que se analiza haya sido realizado en un contexto escolar, la edad del autor puede ser deducida a partir de la indicación de la clase frecuentada por el mismo, la cual —siendo una buena parte de las colecciones de dibujos infantiles que han llegado hasta nosotros fruto de elaboraciones colectivas en ocasiones determinadas y/o para concursos— aparece indicada con frecuencia junto a su nombre.

### b) Contexto histórico

Definir el contexto histórico del que proviene una fuente es siempre una buena práctica historiográfica, ya que permite determinar el ‘caldo de cultivo’ en el que ha sido producida y por qué factores exógenos ha sido influenciada. Esto también vale para el dibujo infantil, ya que — en caso de que este haya sido realizado en un contexto histórico extraordinario o con ocasión de una determinada celebración periódica — podremos verificar el grado de adhesión de su autor a las exigencias de integración ideológica expresadas por un régimen totalitario o formuladas de forma ‘totalizante’ por una sociedad movilizadora en apoyo del esfuerzo bélico nacional, así como a las exigencias de identidad constantemente expresadas por cualquier régimen político (tanto totalitario como democrático) para la divulgación de una determinada *vulgata* histórica. En contextos históricos extraordinarios, de hecho, es más frecuente que los dibujos infantiles se incluyan en la categoría expresiva que hemos definido como ‘propaganda a mano alzada’, que se caracteriza por una espontaneidad limitada y por una elaboración gráfica desarrollada a partir de los modelos icónicos impuestos por la sociedad adulta. Esta tendencia se debe al hecho de que en los contextos históricos extraordinarios (como las guerras y las dictaduras) los niños tienden a ser transformados en ‘sujetos políticos activos’, no ya sólo destinatarios, por tanto, de los mensajes ideológicos transmitidos por las grandes centrales propagandísticas nacionales con fines de movilización, sino divulgadores mismos — a través de la adhesión al *cliché* de la infancia movilizadora — de dichos mensajes. Se trata, obviamente, de una tendencia heterodirigida, determinada por la sociedad adulta, que — coincidiendo con algunos eventos — conjuga ideológicamente la elevada estereotipación formal del



lenguaje gráfico infantil tradicionalmente inducida en ámbito escolar ya en contextos históricos ordinarios.

### c) Contexto cultural

Definir el contexto cultural en el que la fuente se ha producido es, en este caso, fundamental. El examen de un dibujo infantil, de hecho, no puede prescindir de la definición del contexto en el que ha sido creado, ya que — según este sea escolar, extraescolar o doméstico — es lícito suponer influencias cualitativa y cuantitativamente distintas por parte del adulto.

Un primer dato fundamental a tener en cuenta es que, en gran parte, los dibujos infantiles conservados en colecciones públicas fueron producidos en contextos escolares y educativos, más raramente en los domésticos y privados. De ello resulta que — para comprender a fondo este tipo de fuentes — es fundamental saber cómo se enseñaba a dibujar a los niños del grupo de edad tomado en consideración en el período histórico de referencia. Aquí puede ayudarnos la historia de la educación, aunque — lo digo en calidad de estudioso que trabaja en este sector — hasta ahora nadie se ha ocupado nunca (al menos en Italia) de estudiar la evolución de la enseñanza del dibujo en las escuelas de cualquier tipo y nivel con una perspectiva histórica, centrándose, por un lado, en las prácticas didácticas arraigadas entre los enseñantes y realmente adoptadas por ellos en clase y, por otro, en las directrices generales para la didáctica disciplinar incluidas en los programas ministeriales. La correcta interpretación de un dibujo infantil producido en ámbito escolar, de hecho, también depende de las modalidades con las que los maestros enseñaban a sus alumnos a dibujar y del margen de libertad de expresión más o menos amplio que les concedían, tanto en un nivel formal como en el de contenidos.

Durante mucho tiempo, por ejemplo, en Italia, en las escuelas superiores de magisterio se enseñó a los futuros maestros a dibujar en la pizarra y, luego, a hacer copiar a sus alumnos sus diseños con fidelidad; no por casualidad, en este período, tuvieron una notable difusión los cursos de dibujo publicados por algunas editoriales escolares muy conocidas, en los que se proponían a los maestros algunas ‘ilustraciones esquemáticas’ para hacer en la pizarra, de las cuales están llenos los cuadernos y los álbumes de dibujo elaborados durante la escuela primaria en aquel período. Es fácil entender que no se puede prescindir de un

profundo conocimiento de la historia de esta didáctica disciplinar si uno pretende dedicarse a este tipo de estudios con un cierto sistematismo, evitando atribuir a las fuentes y/o a sus autores niveles de espontaneidad y/o artificialidad basados más en ‘deducciones estéticas’ (no siempre precisas) que, no también, en datos más objetivos, como los que estamos tratando de señalar aquí.

#### d) Mandato recibido

Precisamente porque — como hemos señalado anteriormente — las colecciones de dibujos infantiles que han llegado hasta nosotros son en gran parte el resultado de elaboraciones colectivas generalmente realizadas en contextos escolares en determinadas ocasiones y/o para concursos, es necesario definir el carácter exacto del mandato proporcionado por los enseñantes a sus alumnos. Los niños, de hecho, en la escuela de un tiempo, casi nunca dibujaban lo que realmente querían, sino más bien lo que el maestro les decía que dibujaran. Es por esto, pues, que saber exactamente el mandato proporcionado por el enseñante constituye un dato imprescindible para determinar la existencia de eventuales diferencias entre lo que se había pedido dibujar y lo que se dibujó en realidad y, por tanto, para definir el margen de libertad de expresión demostrado por el ‘autor infantil’, transgrediendo deliberadamente, malinterpretando o reinterpretando inconscientemente el mandato recibido.

Para poner un ejemplo concreto, es suficiente recordar cuanto observado previamente con relación a los dibujos presentados por las escuelas italianas al Concurso nacional sobre la Resistencia de 1965: si estos dibujos se hubieran perdido al final de dicho concurso y hubiéramos encontrado fortuitamente algunos de ellos en las estanterías de algún anticuario, en lugar de ordenados dentro de la serie archivística dedicada a dicho concurso en el archivo histórico de la institución que lo había promovido, no habríamos sido capaces, sin duda, de remontarnos el mandato recibido por sus autores (o sea, evocar un episodio de la Resistencia) y no habríamos podido entender el desfase existente entre el significado y el significante en el imaginario infantil de mediados de los años sesenta del siglo XX en relación con la Resistencia y sus protagonistas.

e) Nivel de espontaneidad

Por esta compleja serie de motivos, ya en un artículo precedente de 2006, afirmamos que el dibujo infantil puede ser definido como una ‘fuente de elaboración múltiple’, con responsabilidades principales y responsabilidades secundarias, es decir, con intervenciones, censuras y revisiones por parte del enseñante o de cualquier otro adulto, que comprometen inevitablemente la autoría infantil primaria.

Entonces, tenemos que preguntarnos qué margen puede tener realmente — en este contexto — la libertad de expresión. Considero que no hay fórmulas para determinar este margen con exactitud, sino que debe definirse caso por caso. El nivel de espontaneidad de un producto de la expresión gráfica infantil, de hecho, depende de la edad del autor, del nivel de estereotipación en él inducido en un nivel tanto gráfico como figurativo en ámbito escolar, del nivel de adhesión al mandato proporcionado por el enseñante, de la realización de dicho producto en un período histórico extraordinario o no. Es el resultado, en definitiva, de numerosas variables, cuya tasa de incidencia es difícil de calcular.

Hace falta, sin embargo, disipar un mito: la espontaneidad no es la *condicio sine qua non* para una plena explotabilidad de los dibujos infantiles y otras formas de expresión gráfica infantil en términos historiográficos. Ha sido la obsesión por la búsqueda de la verdadera voz de la ‘infancia del pasado’ en los pocos testimonios que ésta ha dejado detrás de sí la que ha determinado en nosotros la aparición de esta quimera. En realidad, sin embargo, a la luz también de los estudios producidos en los últimos años, hemos entendido que la espontaneidad infantil no puede ser — en sí misma — objeto de la investigación histórica<sup>12</sup>, pero es un parámetro fundamental para determinar el nivel efectivo de intencionalidad del mensaje transmitido por una fuente y, por lo tanto, implícitamente, para medir también la fiabilidad de nuestra interpretación.

---

<sup>12</sup> Una historia de la espontaneidad infantil, de hecho, sería una especie de ‘historia en negativo’, o sea, una historia de su codificación por parte de la sociedad adulta (que, en ámbito educativo, primero la ha reprimido para luego redescubrirla y promoverla), más que una historia de su evolución en el tiempo.

## Conservación y Disponibilidad

El escaso interés demostrado por los historiadores por los dibujos infantiles no ha sido causado únicamente por una falta de sensibilidad historiográfica y por la ausencia de herramientas de interpretación, sino también por la penuria de colecciones de dibujos infantiles.

Los dibujos, de hecho, así como también las escrituras infantiles, son materiales insuficientemente conservados y difícilmente disponibles<sup>13</sup>. Esto, evidentemente, ha disuadido en el pasado a muchos estudiosos de usar estas fuentes.

También es interesante hacer una breve reflexión sobre las características que poseen estas colecciones. Sin duda hay una que conviene destacar: la neta prevalencia — en términos cuantitativos — de colecciones de dibujos infantiles producidos en contextos históricos extraordinarios o en sus celebraciones periódicas. Las colecciones de dibujos infantiles producidos en contextos históricos ordinarios, de hecho, son absolutamente minoritarias. Esto ha determinado, inevitablemente, un neto desequilibrio en el plano de la reflexión historiográfica, con la consiguiente prevalencia de estudios e investigaciones que se ocupan de los productos de la expresión gráfica infantil realizados en contextos históricos extraordinarios en lugar de en los ordinarios.

Creo que es lícito afirmar que las dictaduras, las guerras y las revoluciones constituyen los acontecimientos históricos que más se imprimen en nuestra memoria — en cuanto experiencias irrepetibles —, donde echan raíces, convirtiéndose en elementos de identidad de nuestra personalidad. Y no sólo. Como resultado de esto, esos acontecimientos son también aquellos alrededor de los cuales se concentra más tarde la reelaboración colectiva, que tiende a elaborar un determinado imaginario en relación con los mismos. Esto le sucede más raramente a los períodos de paz y prosperidad, no dotados, por lo general, de los requisitos de excepcionalidad que determinarían su memorización y transmisión intergeneracional.

Esto hace que la conservación de una fuente como los dibujos

---

<sup>13</sup> El primer censo sistemático de estas colecciones fue hecho por quien escribe en 2006 y evidenció la presencia a nivel internacional de más de cuarenta colecciones, cuyo patrimonio está compuesto por más de 87.500 dibujos y más de 1.100 álbumes de dibujo. Los resultados de dicho censo fueron publicados en Meda (2007).

infantiles — no sometidos normalmente a ningún procedimiento de conservación en cuanto considerados históricamente insignificantes en sí mismos — dependa del nivel de historicidad que se atribuye a los temas en ellos representados por parte de quien esté a cargo de su custodia. Esta percepción de historicidad, sin embargo, puede ser alterada tanto por el nivel de implicación emocional como por el grado de conocimiento histórico de su conservador. Para cada uno de nosotros, de hecho, un dibujo hecho a una edad temprana tiene un valor sentimental indudable, ya que constituye un *souvenir* de la infancia, y tenderemos a inclinarnos a favor de su conservación (aunque no tenga valor histórico); al mismo tiempo, sin embargo, seremos menos propensos a la conservación de un dibujo que no nos afecte directamente desde el punto de vista emocional y además, en el caso en el que su valor histórico fuera evidente, su conservación estaría sujeta a nuestra sensibilidad historiográfica.

La selección y la conservación de este particular tipo de fuentes históricas, por lo tanto, están determinadas por una compleja serie de factores, que no podemos no tener en cuenta durante la fase interpretativa. En pocas palabras: tendremos siempre que preguntarnos por qué tenemos algunas fuentes y no otras. Las colecciones de dibujos infantiles a nuestra disposición no pueden ser consideradas monolíticamente, sino teniendo en cuenta que — por orgánicas y sistemáticas que sean — los ejemplares conservados en ellas deben ser considerados en cualquier caso ‘residuales’ respecto a la enorme cantidad de dibujos infantiles realizados en su mismo período histórico y arbitrariamente descartados por los maestros y/o los padres poco después de su realización<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Conviene destacar que las colecciones de dibujos infantiles no son los únicos yacimientos a disposición del historiador interesado en el análisis de este tipo de fuentes. Los dibujos infantiles, de hecho, han sido publicados a menudo en el pasado también en volúmenes impresos por psicólogos y/o pedagogos. Este es el caso de los dibujos correspondientes a la ‘guerra de los Bóeres’, reproducidos en el volumen de Georges Rouma (1913) y en la tesis discutida el 13 de mayo de 1904 por Siegfried Levinstein (1905) en la Universidad de Lipsia. Esto mismo vale para los casi veinte dibujos de niños alemanes correspondientes a la Primera Guerra Mundial, reproducidos en el volumen de Hanns Floerke (1915) o para los dibujos reproducidos en Szuman (1949). Las exposiciones de arte infantil son también extraordinarias yacimientos de fuentes, como muestran los dibujos expuestos en Breslau en 1915 en la muestra sobre la vida psíquica de los jóvenes en tiempos de guerra a cargo de William Stern, Alfred Mann y Colestin Kik (STERN, 1915), o los dibujos expuestos en 1945 en la antes mencionada muestra ‘Kinder sehen den Krieg’ de Reinickendorf; con especial referencia a este

## Referencias

ALAREOS, F. *Lo que deben pedir las internacionales obreras*. San Diego, CA: Mandeville Special Collections Library, n. 22, 1936-1938. 1 ilustracion. (Serie Elda (Alicante), Ministerio de Instrucción Publica, Colonia n. 10). Southworth Spanish Civil War Collection. Disponible en: <<http://libraries.ucsd.edu/speccoll/tsdp/>>. Consultado el: 28 ago. 2014.

ALTED, A.; GONZÁLEZ, R. (Ed.). *A pesar de todo dibujan...: la Guerra Civil vista por los niños*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2006.

BERTOLUZZI, C. (Ed.). I nati dopo: 1003 studenti delle scuole medie superiori di Voghera rispondono su Fascismo e antifascismo. *Il Ponte*, Firenze, n. 3-4, p. 398-527, 1965.

BLATTER, J.; MILTON, S. *Art of the holocaust: over 350 artworks created in ghettos, concentration camps, and in hiding by victims of the Nazis*. New York: The Rutledge Press, 1981.

BRAUNER, A. *Los niños españoles y las Brigadas internacionales*. Barcelona: Comité Pro-Niños Españoles de las Brigadas Internacionales, 1938.

\_\_\_\_\_. Children's drawings and nuclear war. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, v. 256, n. 5, p. 613-616, 1986.

BRAUNER, A.; BRAUNER, F. *Dessins d'enfants de la guerre d'Espagne*. París: Groupement de recherches pratiques pour l'enfance, 1976.

\_\_\_\_\_. Les enfants et les guerres (1936 à 1984) à travers leurs dessins. *Psychologie médicale*, Paris, n. 17, p. 1363-1966, 1985.

---

particular tipo de yacimientos y a su explotabilidad historiográfica, señalamos las interesantes reflexiones hechas por Siân Roberts (2009). Asimismo, esto vale para los dibujos infantiles publicados en revistas (como, por ejemplo, *L'arte dei piccoli: quindicinale per lo studio del linguaggio grafico infantile*, publicada por la editorial católica La Scuola di Brescia entre 1927 y 1935), o también, más recientemente, en los catálogos ilustrados —una especie de ‘edición anastática’— de las colecciones privadas de ex niños ahora ancianos, que ven con nostalgia los años de su propia infancia (como, por ejemplo, el volumen de Marcello Cossu (1995)).

\_\_\_\_\_. *J'ai dessiné la guerre*. Paris: Expansion Scientifique Française, 1991.

BRAUNER, A.; BAUDON, G. (Ed.). *J'ai dessiné la guerre: les dessins d'enfants dans les guerres de 1900 à 2000*. Paris: [s.n.], 2000. 1 CD-ROM. Documental en el cual se presentan 250 dibujos realizados por niños que asistieron a las guerras del siglo XX.

BRUNELLI, M. "There are no children here" and "Back to school": two exhibitions about children, war and persecution. *History of Education & Children's Literature*, n. 1, p. 699-708, 2012.

BURKE, P. *Eyewitnessing: the use of images as historical evidence*. London: Reaktion Books, 2001.

COLLINS, G. R; COLLINS C. C. (Ed.). *Children's drawings of the Spanish civil war: a collection of 153 drawings by children living in refugee colonies during the war*. New York: Spanish Institute, 1986.

COQUIO, C. Le leurre et l'espoir. De Theresienstadt au block des enfants de Birkenau. Postfacio a: KRAUS, O. B. *Le Mur de Lisa Pomnenka*. Paris: L'Arachnéen, p. 300-309, 2013.

COSSU, M. *L'immagine e l'immaginario: disegni, emozioni, ricordi di un bambino di cinquant'anni fa (Roma, 1942-1946)*. Roma: Edizioni SEAT, 1995.

DE MARTINO, F. *La Liberazione*. Florencia, IT: AhINDIRE, D.SM.21, 1965. 1 ilustracion. (Serie Concorso sulla Resistenza: disegni e dipinti). Concorsi nazionali e internazionali di disegno.

DE MICHELI, M. (Ed.). *Poesie e disegni dei bambini di Terezín: 1942-1944*. Milano: Lerici, 1963.

DEUTSCHKRON, I. *Tel était leur enfer: les enfants dans les camps de concentration*. Paris: Jeune Parque, 1968.

DUROUX, R.; MILKOVITCH-RIOUX, C. (Ed.). *J'ai dessiné la guerre: le regard de Françoise et Alfred Brauner*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.

FLOERKE, H., *Die Kinder und der Krieg*. Aussprüche, Taten, Opfer und

Bilder. München: G. Müller, 1915.

GALLARDO CRUZ, J. A.. *El dibujo infantil de la evacuación durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Málaga: Universidad de Málaga, 2012.

GEIST, A. L.; CARROLL, P. *They still draw pictures: children's art in wartime from the Spanish civil war to Kosovo*. Washington: Universidad de Illinois Press, 2002.

GEVE, T. *Qui non ci sono bambini: un'infanzia ad Auschwitz*. Torino: Einaudi, 2011.

GREEN, G. *The Artists of Terezin*. New York: Hawthorn Books, 1969.

GRUDZINSKA-GROSS, I.; GROSS, J. T. *War through children's eyes*. Stanford, CA: Hoover Institution Press, 1981.

HERNÁNDEZ MERINO, A. Las hebras para hilvanar la vida: el dibujo del dolor. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, Madrid, n. 1, p. 79-96, 2006.

HIRSCH, M.; SPITZER, L. Testimonial objects: memory, gender, and transmission. *Poetics Today*, Durham, NC, v. 27, n. 2, p. 353-383, 2006.

ISACCHI, P. *Un attacco partigiano contro i tedeschi*. Florencia, IT: AhINDIRE, D.SM. 49, 1965. 1 ilustracion. (Serie Concorso sulla Resistenza: disegni e dipinti). Concorsi nazionali e internazionali di disegno.

LA GUERRA de España *dibujada por sus niños*. Barcelona: Equipo al Servicio de la Infancia Amenazada, [1939]. 9 postales en color.

LAMBERTI, M. Making art in the Terezin Concentration Camp. *New England Review*, Middlebury, VT, v. 17, n. 4, p. 104-111, 1995.

LEGARRETA, D. *The Guernica generation: Basque refugee children of the Spanish civil war*. Reno: Universidad de Nevada Press, 1984.

LESHNOFF, S. K. Friedl Dicker-Brandeis, art of holocaust children, and the progressive movement in education. *Visual Arts Research*, Champaign, Ill, v. 32, n. 1, p. 92-100, 2006.



LEVINSTEIN, S. *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr: mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde*. Leipzig: Voigtländer, 1905.

MAZZONI, P., [*La Resistencia*]. Florencia, IT: AhINDIRE, D.SM. 05, 1965. 1 ilustracion. (Serie Concorso sulla Resistenza: disegni e dipinti). Concorsi nazionali e internazionali di disegno.

MEDA, J. Propaganda a mano libera: I disegni dei bambini spagnoli durante la guerra civile. *Zapruder*, Roma, n. 10, p. 74-81, 2006a.

\_\_\_\_\_. Venti d'amicizia. Il disegno infantile giapponese nell'Italia fascista (1937-1943). *Memoria e Ricerca*, Milano, n. 22, p. 135-164, 2006b.

\_\_\_\_\_. Sgorbi e scarabocchi: guida ragionata alle collezioni storiche di disegni infantili. *History of Education & Children's Literature*, Macerata, v. 2, n. 1, p. 349-372, 2007.

\_\_\_\_\_. "O partigiano, portami via...": la rappresentazione della Guerra di Liberazione nei componimenti scritti e nei disegni presentati dalle scuole italiane al Concorso nazionale sulla Resistenza (1965). *History of Education & Children's Literature*, Macerata, v. 7, n. 1, p. 261-294, 2012.

MILTON, S. (Ed.). *The art of Jewish children, Germany, 1936-1941: Innocence and Persecution*. New York: Philosophical Library, 1989.

PIGNOT, M. Le dessin, source incontournable pour renouveler l'histoire de l'enfance en guerre. In: DUROUX, R.; MILKOVITCH-RIOUX, C. (Ed.). *J'ai dessiné la guerre: le regard de Françoise et Alfred Brauner*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 147-150.

\_\_\_\_\_. Le dessin d'enfant, quelle source pour l'historien? A l'école des Brauner. In: DUROUX, R.; MILKOVITCH-RIOUX, C. *Enfances en guerre: témoignages d'enfants sur la guerre*. Genève: Georg Éditeur, 2013. p. 87-96.

RIPA, Y. Naissance du dessin de guerre: les époux Brauner et les enfants de la guerre civile espagnole. *Vingtième siècle: revue d'histoire*, Paris, n. 89, p. 29-46, 2006. Spécial Enfances en guerre.

ROBERTS, S. Exhibiting Children at Risk: child art, international

exhibitions and Save the Children Fund in Vienna (1919-1923). *Paedagogica Historica: international journal of the history of education*, London, v. 45, n. 1-2, p. 171-190, 2009. Special Issue: Children and youth at risk.

ROITH, C. Trotz allem zeichnen sie: Der Spanische Bürgerkrieg mit Gnderaugen gesehen. *Paedagogica Historica: international journal of the history of education*, London, v. 45, n. 1-2, p. 191-214, 2009. Special Issue: Children and youth at risk.

ROUMA, G. *Le langage graphique de l'enfant*. París: F. Alcan & Lisbonne, 1913.

RUBIN, S. G. *Fireflies in the dark: the story of Friedl Dicker-Brandeis and the children of Terezín*. New York: Holiday House, 2000.

SPAIN: the child and the war. London: Holborn & West Central Committee for Spanish Medical Aid, 1937.

SPITZ, E. H. Friedl Dicker-Brandeis and her work in Terezín: children, art, and hope. *Journal of Aesthetic Education*, Champaign, Ill, vol. 46, no. 2, p. 1-13, Summer 2012.

STARGARDT, N. Children's art of the Holocaust. *Past and Present*, Oxford, n. 161, p. 191-235, 1998. British Library Serials.

\_\_\_\_\_. *Witnesses of War: children's lives under the Nazis*. London: Jonathan Cape, 2005.

STERN, W. *Jugendliches Seelenleben und Krieg*. Leipzig: J. A. Barth, 1915.

SZUMAN, S. La guerre et l'occupation dans les dessins des enfants polonais. *Sauvegarde*, n. 4, p. 28-57, 1949.

VOGHERA LUZZATTO, L.; SEGA, M. T. *Ritorno a scuola: l'educazione dei bambini e dei ragazzi ebrei a Venezia tra leggi razziali e dopoguerra*. Portogruaro: Nuovadimensione, 2012.

VOLAVKOVÁ, H. (Ed.). *Dětské kresby na zastávce k smrti, Terezín 1942-1944*. Praha: Statni Zidovske Museum, 1959. Título en francés: *Dessins et poèmes des enfants de Terezín: 1942-1944*.

\_\_\_\_\_. *I never saw another butterfly*: children's drawings and poems from Terezín Concentration Camp (1942-1944). New York: Schocken Books, 1983.

WEISSBERGER, J. A. (Ed.). *They still draw pictures*: a collection of 60 drawings made by Spanish children during the war. New York: Spanish Child Welfare Association of America, 1938.

Endereço para correspondência:  
Juri Meda – University of Macerata - Italy  
Profesor de Historia de la escuela e instituciones educacionales del  
Departamento de Ciencias de la Educación, Patrimonio Cultural y Turismo de la  
Universidad de Macerata  
Correo electrónico: [juri.meda@unimc.it](mailto:juri.meda@unimc.it)

Sometido en: 04/12/2013  
Aprobado en: 09/04/2014

---

<sup>i</sup> Este artículo proviene de una ponencia presentada el 14 de junio de 2013 en la 5ª sesión 'Pinceladas de la guerra' del IX Seminario Anual 'Entre el olvido y la memoria' del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) de la Universidad de Alcalá. La traducción del texto fue realizada en colaboración con María Eulalia Jiménez; tengo también que dar las gracias a Verónica Sierra Blas (Universidad de Alcalá) por sus comentarios y sugerencias.