



HAL
open science

“ Memorias dibujadas: la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de Un largo silencio”

Benoit Mitaine

► **To cite this version:**

Benoit Mitaine. “ Memorias dibujadas: la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de Un largo silencio”. Tyras, Georges; Vila, Juan. Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea, Verbum, 2012, Verbum Ensayo, 9788479627362. hal-01104380

HAL Id: hal-01104380

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104380>

Submitted on 8 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Memorias dibujadas: la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de *Un largo silencio*

BENOÎT MITAINE

Universidad de Bourgogne

Si on admet que la mémoire est une force de résistance et un agent de construction de l'acteur comme sujet, il faut franchir un pas de plus et dire que la mémoire est plus tournée vers l'avenir que vers le passé.

ALAIN TOURAINE

Las guerras, con su caudal de violencia, muertos e injusticias, sus vencedores y vencidos, siempre son fábricas de traumatismos tanto individuales como nacionales, que, tarde o temprano, salen a la superficie. Así, es muy común que en los países que han sufrido guerras y catástrofes emerjan relatos de vida en abundancia para testimoniar, reconstruir su identidad, saldar cuentas o dar otra visión de los acontecimientos cuando los vencedores se hacen con todos los instrumentos de poder, incluso los que permiten fraguar la historia oficial¹.

La historieta no es un género adicto al relato de vida, a las biografías y autobiografías, o a los relatos históricos. Tradicionalmente se la asocia a un público joven y al humor, pero no todas las historietas inducen la risa y no todas van dirigidas a niños. Esta categoría de cómics, a pesar de ser dominante, no tiene por qué tapan la inmensa riqueza de un género cada vez más complejo y caleidoscópico. Hace tiempo ya que la historieta ha demostrado no tener límites temáticos o genéricos. *Maus*, el famoso cómic sobre los campos de exterminación nazis del dibujante norteamericano Art Spiegelman, es el arquetipo a nivel internacional de aquella otra cara del cómic por su calidad y por haber sido galardonada con el prestigioso premio Pulitzer en 1992. No obstante, cada país cuenta con historietas valiosísimas, y a menudo

¹ Véase Carole Dornier, «Avant-propos», *Elseneur*, n°17, *Se raconter, témoigner*, septembre 2001, pp. 9-14.

desconocidas, que ponen en imagen sus tragedias humanas, sus guerras, sus crímenes, y España no falta a esta regla.

Mis indagaciones bibliográficas me han conducido a censar entre 1977 y 2008 una veintena de obras sobre la Guerra Civil española y la dictadura franquista. Dentro de este grupo muy reducido destacan verdaderas figuras tutelares del campo historietístico español como Carlos Giménez con *Paracuellos* (1977), *Barrio* (1977) y *36-39. Malos tiempos* (2007-2009); Antonio Hernández Palacios con *Eloy, uno entre muchos* o *Río Manzanares* (1979); Víctor Mora (el padre de Capitán Trueno) con *La Guerra civil española* (1986), serie de ocho historietas dibujadas por ocho dibujantes diferentes. Otros, tal vez menos famosos, también se han lanzado en este trabajo arduo y poco valorado de recuperación de la memoria de los vencidos y de constitución de un patrimonio iconográfico sobre la guerra y el franquismo. Pensemos en Felipe Hernández Cava con *El artefacto perverso* (1996) y en Miguel Gallardo con *Un largo silencio* (1997)².

Todos los autores citados hasta ahora forman parte de la generación de los hijos de los vencidos, con la notable excepción de Antonio Hernández Palacios que participó en la Guerra Civil con sólo 16 años. Aunque muy minoritaria, la generación de los nietos también tiene sus representantes en las personas de Carles Santamaría y Pepe Farrugo con *Primavera tricolor* (2006), de Fritz y David Rubín que participaron en una obra colectiva titulada *Nuestra guerra civil* (2006) o, por fin, de Jorge García y Fidel Martínez con *Cuerda de presas* (2005). La lista no es exhaustiva, pero prefiero dejar de lado algunos títulos de menor importancia y de calidad a veces cuestionable.

El número reducido de obras producidas a lo largo de las tres últimas décadas sobre la Guerra Civil y la dictadura, es decir, sobre los acontecimientos más traumáticos de la historia reciente de España, puede extrañar. Es muy difícil dar cuenta de este fenómeno que ya había llamado la atención de los animadores de la revista *Cimoc*³ que, conforme iban editando las ya citadas historietas escritas por Víctor Mora en el año 1986-1987 sobre la Guerra Civil española, también publicaban entrevistas de los dibujantes sobre este tema. Los ocho entre-

² Véase la bibliografía para las referencias de las obras citadas.

³ Revista mensual de cómic publicada por Norma editorial entre 1980 y 1995.

vistados llegaban a la conclusión de que en efecto había un déficit, un vacío inmenso que colmar y que todo quedaba por hacer. Aún así, nadie era capaz de dar una razón válida para explicarlo.

Eso no significa que no haya explicaciones. Podemos aventurarnos en algunas pistas. La primera gran explicación es obvia y tal vez sea la principal: el cómic es históricamente, como lo señala su nombre genérico en inglés y en español, un medio más propenso a contar historias humorísticas y ficcionales que relatos factuales y comprometidos. Basta con entrar en una librería especializada para constatar esta realidad.

El segundo factor, estructural, atañe específicamente al campo editorial español: no se puede obviar que si la producción española de cómics conoce un período de fuerte bonanza desde los años 2000 que le permitió por ejemplo alcanzar la cifra récord en 2006 de unas 2.500 novedades⁴, no era en absoluto el caso en los años 90, década de crisis para el cómic español. En cuanto a los últimos años de los 70 y primeros de los 80, sabemos que fueron años de gran efervescencia y de una renovación estética sin precedentes, alentada en parte por la Movida, pero cuyo auge descansó exclusivamente en un intenso bullicio de revistas especializadas como *El Pápus* (1972-1987), *Star* (1974-1980), *Tótem* (1977-1985), *Trocha/Troya* (1977-1978) *El Jueves* (1977-), *El Víbora* (1979-2005), *Cimoc* (1980-1996), *Cairo* (1981-1991), *Rambla* (1982-1985), *Madriz* (1984-1987), etc.⁵ La consecuencia en lo relativo a las formas fue, como lo dice muy bien Antonio Altarriba, que “los historietistas españoles no tuvieron otro remedio que convertirse en campeones de la distancia corta”⁶. Esto no molestó, por ejemplo, a Carlos Giménez para hacer una obra a la vez autobiográfica y de denuncia, pero puede que esta coerción formal sistematizada y que las líneas editoriales de las principales revistas de aquellos años no favorecieran la

⁴ Véase *La Cárcel de papel* (sitio consultado en enero de 2012): <http://www.lacarceldepapel.com/2006/03/31/los-numeros-del-2005/> y http://www.lacarceldepapel.com/variados/articulo_numeros_2004.htm.

⁵ Antonio Altarriba habla de “unas cincuenta publicaciones periódicas basadas en la historieta” entre 1977 y 1986. “La historieta española de 1960 a 2000”, in Viviane Alary (ed.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 104.

⁶ Antonio Altarriba, *ibidem*, p. 109.

creación de obras comprometidas o de corte histórico⁷. Entendamos entonces que, de manera global, se trata de un mercado frágil⁸ y de un medio nada comparable con otros sectores del libro como la novela que supera las 14.000 novedades al año. Cabe añadir también que si la producción aumenta, el número de lectores aficionados a este tipo de ofertas no parece crecer mucho: un cómic sobre la Guerra Civil difícilmente puede esperar vender más de mil ejemplares⁹. El cómic de autor, comprometido, histórico y destinado a un público adulto y cultivado no es rentable económicamente en España, lo cual acaba por tener consecuencias sobre la producción y la orientación temática/genérica de los autores y editores. En resumidas cuentas, en un medio en el que domina la precariedad (económica y profesional), no es de extrañar si muchos autores prefieren optar por soluciones de facilidad y dirigirse hacia productos, temas y estilos más comerciales, potencialmente exportables a otros mercados extranjeros más prometedores (Francia, Italia, EE.UU.).

La tercera y última explicación que propondremos aquí, hunde sus raíces en la reciente historia política de España. Durante el franquismo, los dibujantes se autocensuraban y después, con la transición democrática, cayó sobre España el famoso velo del olvido y del silencio tantas veces denunciado por Manuel Vázquez Montalbán o por Felipe

⁷ Para confirmar o invalidar esta hipótesis habría que cotejar con detalle las revistas citadas y ver qué espacio dejaban a las creaciones de tipo factual basadas sobre el testimonio, la experiencia personal, la biografía y autobiografía, el compromiso político e histórico. En efecto, si revistas como *Bang!* (1968-1977) y *Trocha/Troya* (1977-1978), ambas dirigidas y editadas por Antonio Martín, fueron a ciencia cierta portadoras de una voz politizada y comprometida, es más difícil pronunciarse en cuanto a las demás.

⁸ Véase Delphine Chambolle, «Quel avenir pour la bande dessinée espagnole», en S. Salaün y F. Étienne (coords.), *Du loisir aux loisirs (Espagne XVIIIe – XXe siècles)*, publicación electrónica del Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC) de Paris III, febrero de 2006, pp. 96-98: <http://crec.univ-paris3.fr/loisirs/06-chambolle.pdf> y Antonio Altarriba, «La historieta española de 1960 a 2000», art. cit.

⁹ *Cuerda de presas*, publicado en 2005 con 2.000 ejemplares, apenas ha superado las 1.000 ventas pasados 3 años. *El artefacto perverso*, obra maestra del cómic español publicada en 1996, sigue aún disponible (en 2007) en la librerías con una tirada inicial de 2.000 ejemplares.

Hernández Cava¹⁰, por citar a una de las figuras más relevantes del cómic español actual. Al pacto de silencio se puede añadir el tantas veces citado desencanto de los años 80 que se concretó por un desalentador desinterés por los temas políticos como lo subraya Jorge García, el guionista de *Cuerda de presas*:

Ese “desencanto” se infiltró también en la historieta. Pese a iniciativas tan comprometidas políticamente como la revista *Trocha/Troya*, los tebeos españoles evitaron las cuestiones espinosas y las deudas históricas, y cuando las abordaron fue desde una óptica desenfadada y lúdica (en este sentido, basta recordar la visión caricaturesca que los profesionales de *El Vibora* ofrecieron del intento de golpe de estado en febrero de 1981). Desde entonces, la recuperación de la memoria histórica quedó en manos de unos pocos “francotiradores”: Antonio Hernández Palacios, Felipe Hernández Cava, Carlos Giménez, Raúl, Víctor Mora, Joaquín López Cruces, Gallardo, Kike Benlloch y Alberto Vázquez... Y tal vez yo mismo¹¹.

Para concluir con este último punto, conviene añadir que para muchos jóvenes de la generación de los nietos, pero incluso para mucha gente de la generación de los hijos, la cuestión de la Guerra Civil ya es algo lejano sobre lo que hay que hacer borrón y cuenta nueva, aunque no necesariamente olvidar. A modo de ejemplo, el dibujante Tha¹², a pesar de haber participado en la serie sobre la Guerra Civil de *Cimoc* en 1987, reconoce que esta temática le atrajo en aquel momento porque era algo novedoso para él, pero que acto seguido se desinteresó de la Guerra Civil, acontecimiento lejano para él¹³.

¹⁰ Véase el prólogo del *Artefacto perverso* (Planeta de Agostini, 1996) y el número especial sobre Felipe Hernández Cava de la revista *U*, nº 25, nov. 2002.

¹¹ Correspondencia personal con Jorge García en fecha del 5 de febrero de 2008. Felipe Hernández Cava confirmó plenamente esta constatación en una entrevista dirigida precisamente por el mismo Jorge García en 1995: “Si uno se sitúa en su época, en lo que eran los últimos coletazos de la dictadura, y pensamos en el grado de implicación de esta profesión con la circunstancia en la que se vivió, tendríamos que reconocer que el panorama era desolador. Aunque hubiese un dibujante con una mínima conciencia política, la mayoría de ellos procuraban no demostrarlo. Y, en general, la profesión vivía de una manera casi conventual y aislada de lo que era la realidad.” <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Cava/FelipeH.htm>

¹² Nacido en 1956, empezó en 1975 en *TBO*, pasó por *El Pápus* y se quedó veinte años en *El Jueves*. En la actualidad, se dedica principalmente a la ilustración.

¹³ Mi más sincero agradecimiento a Antonio Martín, quien entrevistó en 2007 a algunos de los dibujantes que habían participado en la serie sobre la Guerra Civil en

Este listado de causas permite dar cuenta hasta cierto punto de la parquedad de la oferta española a lo largo de las últimas tres décadas, pero no permite aclarar los motivos que incentivaron y siguen incentivando a los pocos autores que se decidieron a poner en imagen la guerra o la dictadura.

En todos los cómics que hemos podido leer, se destaca una clara e incuestionable voluntad de recuperación de la memoria de los vencidos¹⁴. Sin embargo, dentro de ese gran conjunto de la recuperación, existe, aquí como en otros géneros, dos grandes enfoques: el factual y el ficcional. Pese a que todas las historietas presenten una gran tensión referencial, la tetralogía de Hernández Palacios, la serie de *Cimoc*, *El artefacto perverso*, *Primavera tricolor*, *Martillo de herejes*, 36-39. *Malos tiempos*, son obras de corte ficcional. Por otro lado, *Paracuellos*, *Barrio*, *Un largo silencio*, *Cuerda de presas* o *Nuestra Guerra civil*, son obras de tipo factual al basarse en parte o integralmente en testimonios o vivencias personales.

A partir de ahora, voy a focalizar mi estudio en el único análisis de *Un largo silencio* de Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Gallardo, obra paradigmática del movimiento de recuperación de la memoria de los republicanos por inspirarse en una historia real a la vez que producto atípico en su concepción y realización.

LA DEUDA FAMILIAR: UN LARGO SILENCIO

La voluntad de transmisión, etapa consustancial al esfuerzo de recuperación, irradia literalmente todas las historietas que componen este corpus sobre la memoria histórica. Sin embargo, antes de sumarse al gran movimiento de la recuperación de la memoria de los vencidos, *Un largo silencio* no fue más que un relato oral transmitido por un

Cimoc, por haberme comentado el resultado de sus entrevistas. Señalemos que Antonio Martín, historiador del cómic español y asesor editorial en Glénat España, dirigió la reedición de esta serie en un álbum único titulado *Tormenta sobre España* (Glenat, 2008).

¹⁴ Excepto en *Martillo de herejes* de Juan Gómez y Agustín Alessio (Dolmen, 2006), obra burlona que se esfuerza por ridiculizar a los dos campos insistiendo, de manera cínica y torpe, en la idea de que morir por defender una ideología es irrazonable.

padre (Francisco) a su hijo (Miguel) hasta que éste empezara a idear una plasmación más duradera que permitiera fijar en el tiempo esa voz lábil y perecedera. Siendo un dibujante de historietas ya experimentado y reconocido¹⁵, Gallardo hijo empezó a dibujar las vivencias de su padre. Sin embargo, a la diferencia de *Maus* de Spiegelmann, el hijo no va a sucumbir a la tentación de apoderarse por completo de la voz y de la historia de su padre, lo que hace de *Un largo silencio* una obra pluriperspectivista en la que la parte autobiográfica referida al padre domina sobre la parte biográfica. Esta aventura familiar, artística y editorial basada en un intercambio de saberes tiene mucho que ver con el concepto sociológico de Marcel Mauss de don y contradon: el padre hace el regalo de su relato a su hijo quien, en un gesto de amor filial, se lo devuelve bajo una nueva forma. La transformación es radical: el testimonio pasa de ser oral y privado, a escrito y público, de efímero y cambiante a estable y definitivo, de ordinario a extraordinario, de bruto y despojado a sofisticado y artístico.

El resultado es una obra muy curiosa, perfectamente híbrida, tanto a nivel genérico como semiótico ya que *Un largo silencio* navega siempre entre pluma y lápiz, entre el relato oral, la escritura y el dibujo, entre la autobiografía escrita y la biografía dibujada. Al padre la voz narrativa y el texto, al hijo el lápiz, el dibujo y la concepción gráfica del conjunto. Estudiar esta obra a la vez arquetípica en su función y dimensión testimonial y atípica en el campo historietístico implica primero analizar el trabajo gráfico de Gallardo hijo que va del paratexto al texto, luego comentar el testimonio de Gallardo padre y por fin aclarar la génesis de este libro.

¹⁵ Gallardo se dio a conocer en los años 78-79 en la revista *Star* y después en *El Víbora*, con Makoki, un personaje estética y temáticamente asociado al cómic *underground* norteamericano representado por autores como Robert Crumb o Gilbert Shelton. Menos presente en la escena del cómic español desde los años noventa, sigue sin embargo activo (su última obra, *María y yo*, fue publicada en 2007). Colabora regularmente en *La Vanguardia* y otros medios.

EL PARATEXTO

Al ser el paratexto una franja del texto impreso que, en palabras de Philippe Lejeune, "commande toute la lecture" (Lejeune, 1975, p. 45) era capital para Miguel Gallardo asegurarse mediante una presentación cuidada y original de que los lectores entendieran en un solo vistazo que *Un largo silencio* no es una ficción ni un cómic cualquiera. Portada, contraportada, guardas, dedicatoria, prólogo y apéndices son los elementos centrales de un pacto de lectura basado en la autenticidad y la factualidad de lo que está por venir.

De ahí la idea de presentar el relato de su padre bajo la forma de un cuadernillo (21x15 cm) que de inmediato hiciera pensar en un documento auténtico de los años 30 o 40. La sobrecubierta de cartón blanco roto, con el lomo de tela azul, da a la obra un aspecto rudo y anticuado. Por otra parte, el título y los nombres de los autores vienen escritos en *Times New Roman*, tipo de letra muy connotado que suele ser asociado a la prensa, al ensayo, es decir a escritos factuales.



Nº 1: Portada
(21x15 cm).
© Ed. de Ponent, Alicante,
1997

Las cuatro grecas hechas de una alternancia de asteriscos rojos y azules que enmarcan los diferentes elementos de la portada (título, nombres, ilustración) refuerzan el vínculo estético con los impresos de los años treinta. Del mismo modo, en la primera edición, la ilustración de portada sale en relieve (golpe seco), otro guiño estético a la imprenta de principios de siglo. El dibujito de portada (7x5 cm), por su parte, dice de inmediato y sin ambigüedad alguna que estamos frente a un relato de guerra: la presencia amenazante de dos bombarderos, las casas en ruinas, el cuerpo sin vida o el caballo negro encabritado aluden claramente a la muerte, al miedo y la destrucción. De por su sencillez y su estilo, este dibujo merece ser asociado a la iconografía expresionista alemana de la primera Guerra Mundial y en particular a ciertos dibujos de George Grosz¹⁶. Además de su función temática evidente, el dibujo permite enlazar *Un largo silencio* con su otra cara genérica: la historieta y la ilustración. En efecto, hasta ahora, sin este elemento central, nada hubiera permitido clasificar este libro en la categoría de las obras gráficas.

Sin embargo, el afán detallista de Miguel Gallardo no se limita a la portada. Al abrir el libro el lector descubre una doble página de guarda adornada con una greca compuesta de seis pictogramas dibujados en blanco sobre un fondo azul (o rojo para el final) que permitirán elucidar las últimas dudas sobre el asunto de *Un largo silencio*¹⁷.



Nº 2: Detalle de la greca de las guardas. © Ed. de Ponent, Alicante, 1997

¹⁶ Véase *Campo de batalla*, dibujo de 1915 en el que figura una casa en ruinas sin techo y unos muertos esparcidos a su alrededor. Remitimos al catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Museo Maillol en París en 2007: *Allemagne, les années noires*, Paris, Musée Maillol / Gallimard, 2007, p. 62.

¹⁷ Título ineludiblemente relacionado con el periodo 1936-1975, ya que gozó de gran fortuna a partir de 2002, dado que existe también una novela de Ángeles Caso con este título (Planeta, 2002) y un documental de Sabin Egilior titulado *Tras un largo silencio* (2007), dos obras que abordan el tema de la Guerra Civil.

La alternancia de símbolos franquistas y republicanos que podemos observar aquí arriba pone de realce la constitución plural, heteróclita, de cada uno de los bandos: se reconoce la estrella de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), a las que pertenecían por ejemplo las Trece Rosas; el Víctor, crismón de origen romano utilizado por Franco el día del Desfile de la Victoria el 18 de julio de 1939 y que se convertirá en uno de los emblemas del franquismo, o el Yugo y el Haz de Flechas de la Falange. En cambio, si los otros tres pictogramas son menos conocidos, no dejan de ser fácilmente atribuibles a sus campos respectivos. Así, la proa del Komsomol (organización juvenil del Partido Comunista ruso) es en este caso una réplica de un sello republicano acuñado en honor a un barco ruso que fletaba armas a la República y que fue hundido por los nacionales; reconoceremos también en el futbolista coronado con una estrella un representante del movimiento juvenil comunista español de los Pioneros Rojos; por fin, el Sagrado corazón con la cruz es un símbolo carlista, un escapulario bordado a mano también llamado "Detente bala", que las tropas carlistas llevaban como amuleto y que solía llevar la leyenda «Detente bala, que Jesús va conmigo»¹⁸.

Al fundamentar su paratexto en un juego de bicromía rojo/azul (nacionales vs republicanos) que va de la portada a las guardas pasando por el cuerpo de la obra (el texto es azul, los dibujos rojos) y al alternar los emblemas de los dos bandos, Gallardo hijo parece querer recalcar el papel fundamental de las ideologías en aquella guerra. Sin embargo, este montaje ambivalente parece también respaldar el testimonio de Gallardo padre que intenta huir de todo maniqueísmo o dogmatismo y que, si bien reconoce su fidelidad a la República, no silencia nada de las atrocidades que se hayan podido cometer en su campo.

El paratexto se completa a continuación por la reproducción parcial o total de tres fotos y cinco documentos de la época todos ellos de Francisco Gallardo, repartidos de manera homogénea entre los preliminares y los postliminares. En todas las fotos aparece Francisco en uniforme militar, posando solo o en grupo.

¹⁸ Mis más sinceros agradecimientos a Miguel Gallardo por sus explicaciones.



Nº3: *Francisco Gallardo Sarmiento en uniforme en 1936 en la Plaza Cervantes de Alcalá de Henares.* © Ed. de Ponent, Alicante, 1997

Los demás documentos datan de los años 1940-1941. Se trata de dos cartas de recomendación, una escrita por el capellán del Campo de Concentración de Reus y otra escrita por el Jefe de Personal de Standard Eléctrica, empresa para la cual trabajó Francisco en 1936. Los otros dos documentos son de tipo oficial: una tarjeta de adhesión al Régimen firmada el 15 de abril de 1940 y una orden de libertad con fecha del 4 de mayo de 1940.

Las fotos y los documentos manuscritos o dactilografiados con sellos oficiales tienen en este contexto valor de documentos históricos, de pruebas innegables que vienen a sellar el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975) que garantiza al lector la veracidad y autenticidad de las informaciones manejadas por el autor. Todas esas precauciones eran indispensables para poder escapar de los criterios básicos y a menudo estereotipados que definen un género tebeístico muy poco acostumbrado a las autobiografías.

El paratexto consta de una última pieza fundamental que permite aclararle al lector la relación que une a los dos autores. Se trata de un prólogo escrito por Gallardo hijo, que empieza con una frase corta

cuyas primerísimas palabras son: "Mi padre es un héroe". En este texto explicativo, el hijo rinde homenaje a su padre y a toda una generación, desvelando al tiempo la génesis de este libro:

Mi padre es un héroe. [...] Su hazaña ha sido sobrevivir [...]. Para todo ello mi padre se tuvo que convertir en una sombra durante mucho tiempo y las sombras no tienen voz. Ahora yo le presto una voz pequeña, que es la suya. Mi padre estuvo 40 años callado como una tumba, intentando no decir una palabra más alta que otra. Todos esos años yo creí que se escondía de la vida. Cuando al final abrió la boca, fue para repetir una y otra vez la misma historia. Una historia que, a fuerza de oír, se me ha quedado grabada y que me ha descubierto al hombre detrás de la sombra. Esta es la historia que me contó mi padre una y otra vez, hecha de trozos y retales, de piezas que no encajan, pero que yo sé que es cierta, y así voy a intentar contarla, dándole a mi padre una voz. Una voz que cuenta una parte de la historia cada vez más olvidada, pero que los que la vivieron no la olvidarán jamás. Mi padre fue uno de ellos y este libro está dedicado a él, para devolverle el regalo que me hizo enseñándome su vida y la dignidad y honradez que esconde. (*Un largo silencio*, p. 5)

Miguel Gallardo hace manifiesto aquí el sentimiento de deuda familiar que le animó a hacer este libro, a la vez que reintroduce una dosis de compromiso político al ensalzar claramente a su padre a pesar de que éste nunca insista en la dimensión ideológica de su guerra (aunque sí reconoce en algún momento que ha luchado en el buen bando, el de los desfavorecidos).

La sobriedad estética de *Un largo silencio* corre pareja con el testimonio de Francisco, que no era un hombre de letras. Francisco no intenta nunca hacer literatura, evita los adjetivos, la sofisticación y la expresión de sus sentimientos. Produce un relato neutro, objetivo, casi tan técnico y frío como un informe. Dicho de otro modo, la fuerza del relato de Francisco Gallardo Sarmiento reside en su despojamiento, sencillez y objetividad narrativas, estilo que recuerda el de otros relatos de existencias rotas como las de Primo Levi (1958) o del argentino Carlos Liscano (2006).

EL TESTIMONIO DE FRANCISCO GALLARDO SARMIENTO

Un largo silencio cuenta la vida de un ser ordinario atrapado en una guerra que no quiso y que hizo de él un soldado más, desplazado azarosamente en ese gran tablero de ajedrez en que los dos bandos ha-

bían convertido España. La guerra y sus consecuencias (el internamiento en campos de concentración) ocupan en efecto las dos terceras partes del libro, es decir unas treinta páginas, mientras que la última parte, que corresponde en realidad al principio de la historia, refiere a la niñez de Francisco. Sin embargo, antes de abordar su propia autobiografía y empezar directamente con sus primeros recuerdos de infancia, abre su relato con un prólogo sobre su participación en la guerra:

Como prólogo a estas memorias, diré que me tocó vivir la guerra civil en el lado de los que nunca habían tenido ni tenían nada, y siendo yo uno de ellos, defendí la República hasta que se acabó la guerra civil entre los dos bandos que luchaban (unos para mantener sus privilegios y otros para tener derecho a vivir y que los bienes materiales se repartiesen de una manera más equitativa). Nunca he pertenecido a ningún partido político. (*Un largo silencio*, p. 9)

Escrito en los años 80, o sea cuarenta años después del final del conflicto, cuando Francisco ya tenía unos setenta años, entendemos de inmediato que el episodio de la guerra sigue ocupando en su mente y en su memoria un lugar fundamental, dominante, que viene a colocarse a la cabeza de todos los demás acontecimientos y recuerdos que pueden hacer la suma de una vida. No obstante, al no querer tampoco reducir su vida entera a aquella cicatriz que nunca le abandonará, Francisco, de manera muy tradicional, vuelve primero a sus orígenes (pp. 9-24), punto que incluye también una breve presentación de sus padres. Para él, esa primera etapa constituida de recuerdos más o menos felices de su infancia es tan importante como las otras. De hecho, en la estructura del libro, tiene casi tanta importancia como las otras dos.

Aprendemos entonces en esas dieciséis primeras páginas que Francisco nace en Linares (Jaén) en 1909, y que, tras perder a su madre a los tres años, será confiado poco después a unos tíos que lo criarán hasta los once años cuando su padre lo llame para que le ayude en la pequeña tienda de ultramarinos que regenta en un pueblo llamado Valladolidano, a unos diez kilómetros de Linares. Se quedará allí hasta los diecisiete años cuando muera su padre en 1927. Vuelve a Linares para vivir con su abuela, trabaja de día como aprendiz de mecánico en un taller y, de noche, estudia en la Escuela Industrial. Estudiante brillante, Francisco obtiene una beca en 1929 que le permite dejar su trabajo para

consagrarse plenamente a los estudios. En 1930, lo llaman para incorporarse al servicio militar, pero obtiene una prórroga que podrá renovar hasta 1934 cuando acabe su carrera de técnico industrial, obteniendo, dicho sea de paso, "el mejor expediente académico de todos los alumnos que habían pasado por la Escuela desde que se creó en el año 1910, siendo ministro de Instrucción Pública don Julio Burrell y Cuellar" (p. 20). Se incorpora al servicio militar en febrero de 1935 en el Grupo Escuela de Información y Topografía y lo destinan a la sección de Localización de Baterías por el Sonido. Ascende en septiembre a cabo y en noviembre a sargento para ser licenciado en febrero de 1936 como Alférez de Artillería de la Escala de Complemento. Ingresa en mayo en la Standard Eléctrica hasta el 18 de julio que marcará el inicio de una nueva etapa en su vida.

Se alista a finales del mismo mes y a partir de allí encadena sin parar los desplazamientos y los frentes en su Grupo Escuela de Información y Topografía, primero como alférez y a partir de febrero de 1938 como capitán. Pasará por el frente del Guadarrama, de Madrid, de Aragón, de Teruel, pasando también por Ciudad Real, Valencia, Quinto de Ebro, Belchite, Alcalá de Henares, Mataró, Morella... hasta la toma de Barcelona por los franquistas en enero de 1939 (*Un largo silencio*, pp. 25-41).

A la guerra sucede una nueva y última etapa: el exilio a Francia y los campos de Argelès-sur-Mer y Barcarès. Al no querer alistarse en la Legión Extranjera Francesa o en los batallones de trabajadores para hacer trincheras en los Alpes, decide, a regañadientes, volver a España. Llega a Barcelona en diciembre de 1939, es detenido y, tras ser llevado por diferentes depósitos de presos acaba su carrera en el campo de concentración de Reus donde permanecerá hasta primeros de mayo de 1940. Gracias a unos amigos y contra unas 400 pesetas, le entregan unos avales de Falange que lo clasifican como "Adicto al Glorioso Movimiento Nacional", documento que le permitirá encontrar un trabajo como perito electricista. Más tarde, sin que se sepa exactamente cuándo, le ocurre a Francisco «el suceso más feliz de [su] vida y que la cambió por completo: conoc[íó] a la que había de ser [su] mujer», Lola (*Un largo silencio*, pp. 41-59). Así es como se cierra el relato de Francisco Gallardo Sarmiento, fallecido en el año 1997, año de la publicación de su propia historia en *Un largo silencio*.

Como lo podemos ver con este resumen, la autobiografía no es sólo una escritura del yo, con la única pretensión de hacer gala de una memoria privada. La voluntad testimonial que anima al autor tiene tanto que ver con la crónica histórica, es decir, la memoria pública, como con la recuperación de una memoria solapada, cuyo trasfondo alude de lleno a la problemática de la identidad. Al dar su versión de lo que era la España de los años 10 a 40, el autor va recuperando su identidad, una identidad que le fue robada, negada durante cuarenta años. Como lo dice Paul Ricoeur, "l'identité personnelle est une identité temporelle" (2000, 126) y para transmitir a los demás esa identidad, hay que hacer el relato de su vida, es decir hacer historia. Dicho de otro modo, y todavía en palabras de Ricoeur, la identidad solo puede ser "narrativa": contar su vida, es contar la historia de la que uno es el héroe (Ricoeur, 1985, 442-443).

Sin embargo, observaremos que Francisco sólo cuenta una parte, la mitad, de su vida, que empieza en 1909 y acaba en su relato más o menos en 1940. Éste, si tomamos en cuenta la parte ausente, es tanto el relato de una lucha, como el de un secuestro, de un amordazamiento y despojamiento de identidad. Lo que Francisco deja en el tintero es la dictadura, la derrota, la humillación, que no escribirá, como si el trauma fuera aún insuperable. Es eso *Un largo silencio*, una "longa noite de pedra" de cuatro décadas, como supo resumirlo el poeta gallego Celso Emilio Ferreiro en su libro epónimo, y también como consiguió sintetizarlo tan admirablemente Miguel Gallardo en estas viñetas:



Nº 4: 1940,
p. 37, viñetas 1 y 9
© Ed. de Ponent,
Alicante, 1997

Esta historia en la que muchos españoles de aquella generación podrían reconocerse, Francisco tardó cuarenta años en contarla, cuatro décadas de miedo y de recelo que lo convirtieron en una sombra, en un fantasma²⁰. La desaparición de Franco tuvo un doble efecto en la familia Gallardo: primero un efecto liberador que permitió a Francisco volver a nacer al poder empezar a recuperar su identidad primero hablando, luego escribiendo. Contar, repetir y escribir su historia una y otra vez hasta la saciedad, fue su terapia. Luego, la muerte del tirano tuvo un efecto revelador que permitió a Miguel entender que su padre no era el hombre sin valor que podía dar a ver, sino un héroe, como ya lo hemos visto en el prólogo *supra*. El descubrimiento de la historia o de la identidad verdadera de su padre fue un acontecimiento tan importante para Miguel que convenció a su padre de que la escribiera para que no se perdiera y para que “no se perdiera una vida en vano”²¹.

LA GÉNESIS DE UN LARGO SILENCIO

Su vida, Francisco la escribió a mediados de los años 80 en unos veinte folios. Al principio, no se trataba de publicar nada, sólo de conservarlo, fijarlo en papel. Tras darle vueltas y vueltas, Miguel empieza a dibujar las memorias de su padre y publica a mediados de los 90 en la prestigiosa revista norteamericana de cómics *Drawn and Quarterly* una adaptación de tres o cuatro folios de un episodio de la guerra. Más tarde, cuando se decide a transformar en historieta la totalidad de las memorias de su padre, no tarda en darse cuenta de la peculiaridad de las mismas:

El estilo desdramatizado, monocorde, escrito por alguien que no se dedica a ello como profesión, sin artificios, que solo cuenta su historia, era demasiado bueno para sacrificarlo. Así que la solución fue: el texto saldría tal

²⁰ El tema de la pérdida de identidad y del miedo vivido por los vencidos es el centro de *El artefacto perverso* (Planeta de Agostini, 1996) escrito por Felipe Hernández Cava y dibujado por Federico del Barrio; lo recalca Manuel Vázquez Montalbán en el prólogo a la obra: “La memoria se ha convertido en un artefacto a la vez perverso y peligroso. Los vencidos sólo conseguirán sobrevivir si pierden la memoria o la ocultan, es decir, si pierden su identidad [...]”

²¹ Cita de Miguel Gallardo sacada de un intercambio epistolar inédito y personal con fecha del 9/01/2008.

cual sin retoques, solo cortado en aquellas partes en las que decidí hacer intervenir mi voz como contrapunto y narrar en historieta.²²

El resultado se plasma en una obra que encarna de manera arquetípica esa categoría de obras realizadas a consecuencia de una deuda familiar, de una herida afectiva e interior que curar, un error de apreciación que borrar. Una obra por lo tanto indudablemente arquetípica en su función y dimensión testimonial, pero perfectamente atípica en el campo historietístico español e internacional. Tan atípica que resulta incluso difícil hablar de ella como de una simple historieta ya que consta sólo de cinco historietas cortas que ocupan un total de quince páginas para treinta y tres de texto. Sin embargo, el hijo nunca abandona completamente a su padre en su relato ya que la parte propiamente autobiográfica está acompañada también de un total de treinta y un dibujos (dos de los cuales en plena página).

Gallardo hijo nunca está completamente ausente de la historia de su padre, pero su presencia es discreta y tenía que serlo para que la autenticidad del testimonio del padre quedara intacta. En efecto, en cierto modo la adaptación gráfica tiende a ficcionalizar el testimonio y para conservar toda la autenticidad era casi obligatorio preservar el predominio de la letra sobre el dibujo. No obstante, existen ejemplos de testimonios tan trágicos (o más) que fueron adaptados integralmente en cómic (*Maus*) y nadie pretende que es pura ficción por el simple hecho de haber sido dibujado. Lo que nos lleva otra vez al concepto de deuda y de obra familiar. El hijo se niega a apoderarse completamente de la voz de su padre porque este relato es más que una simple historia: es la identidad de su padre, lo que fue y lo que es.

Sólo queda una huella en *Un largo silencio* de este trabajo de reconciliación / transmisión entre el hijo y el padre. Se trata de una viñeta importante que pone precisamente en escena el tiempo del testimonio (o de la narración). Es también una de las pocas veces en *Un largo silencio* en las que salimos del tiempo pasado de la diégesis (los años 1910-1940) para hacer irrupción en el tiempo presente del relato (años 80). La foto dibujada que Gallardo padre enseña a su hijo, el lector ya la conoce dado que figura en el paratexto (ver aquí imagen n° 3): Francisco Gallardo Sarmiento posa en la plaza Cervantés de Alcalá en no-

²² *Ibidem*.

viembre de 1936, en el momento de la batalla de Madrid, “unas horas antes” de que la aviación alemana pruebe sus primeras “bombas de aire líquido que al explotar hacían que se expandiera el aire y luego volvía a comprimirse” (*Un largo silencio*, p. 29).



Nº5: p. 29, viñeta 2.
© Ed. de Ponent,
Alicante, 1997

Aquí, como en muchos casos, el dibujo toma de manera muy útil el relevo de un texto parco en detalles. Del tiempo pasado en Alcalá, Gallardo padre sólo dice: “[...] el Grupo Escuela fue retirado del frente de Guadarrama y enviado a Alcalá de Henares. Se alojaron en la antigua Universidad de esta población y allí fue donde de nuevo me incorporé. Estuvimos unos cuantos días en Alcalá”. La primera frase está en la página 28, y las otras dos en la página 31. Entre ellas figuran las dos páginas dibujadas por el hijo. Miguel Gallardo intercala sus páginas como cuñas en el relato de su padre y, para que la ruptura semiótica no sea total, intenta adoptar un estilo gráfico sobrio que pueda adaptarse al estilo narrativo depuradísimo de su padre.

CONCLUSIÓN

Más que un cómic o que una autobiografía, *Un largo silencio* tiene que leerse como una obra testimonial y, de hecho, entraña varios de los rasgos definitorios de este género: “denuncia, negación del olvido, memoria colectiva, visibilidad de los marginados” (Ramblado Minero, 2007). A la diferencia de obras testimoniales como por ejemplo los tres volúmenes de Tomasa Cuevas sobre las presas políticas en las

cárceles de Franco, la denuncia no es el punto dominante de *Un largo silencio* que parece ser ante todo una obra más contra el olvido y el silencio de los derrotados. Así, la literatura testimonial, por muy minoritaria y escasa que sea, contribuye de manera fundamental al análisis y la discusión sobre la Guerra Civil y la dictadura, puntos que, como lo defienden con razón José Manuel López de Abiada y Andreas Stucki (2004, 116), no deben ser regalados a la historiografía.

Bibliografía

- Allemande, *les années noires*, Paris, Musée Maillol / Gallimard, 2007.
- DORNIER C., "Avant-propos", in *Elseneur*, n°17, *Se raconter, témoigner*, 2001, pp. 9-14.
- CASO Á., *Un largo silencio*, Barcelona, Planeta, 2001.
- GALLARDO M. Á. *Un largo silencio*, Alicante, Edicions de Ponent, 1997.
- GARCÍA J., MARTÍNEZ, F., *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005.
- GARCÍA J., "Las memorias de Cava. Entrevista a Felipe Hernández Cava": <http://www.tebeosfera.com/Documento/Entrevista/Cava/FelipeH.htm>.
- GENETTE G., *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002 (Points Essais).
- GIMÉNEZ C., *Paracuellos* (1977), Barcelona, Glénat, 2000.
- , *Barrio* (1977), Barcelona, Glénat, 2001.
- , 36-39. *Malos Tiempos*, vol.1, Barcelona, Glénat, 2007.
- , 36-39. *Malos Tiempos*, vol.2, Barcelona, Glénat, 2008.
- GÓMEZ J., ALESSIO A., *Martillo de herejes*, Palma de mallorca, Dolmen editorial, 2006.
- HERNÁNDEZ PALACIOS A., *Eloy, uno entre muchos*, Bilbao, Ikusager, 1979.
- , *Río manzanares*, Bilbao, Ikusager, 1979.
- , 1936, *Euzkadi en llamas*, Bilbao, Ikusager, 1981.
- , *Gorka Gudari*, Bilbao, Ikusager, 1987.
- HERNÁNDEZ CAVA F., DEL BARRIO F., *El artefacto perverso*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1996.
- JIMENO J., MURILLO L., *17 días de julio*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1982.
- LEJEUNE PH., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEVI P., *Si c'est un homme* (1958), Paris, Julliard, 1987.
- LISCANO C., *Le fourgon des fous*, Paris, Belfond, 2006.
- LÓPEZ CRUCES J., SANTISTEBAN M.I., *Sol Poniente*, Almería, Ed. Cajal, 1990.
- LÓPEZ DE ABIADA, J.M., STUCKI A., "Culturas de la memoria: Transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural", *Iberoamericana*, n°15, 2004, pp. 103-122.
- Mitaine B., Correspondencia personal con Miguel Gallardo, 1/03/2008.
- , Correspondencia personal con Jorge García, 5/02/2008.
- , Correspondencia personal con Antonio Martín, 2/03/2008.

- MORA V., "La Guerra civil española", *Cimoc*, nº 66, 67, 68, 69, 70, 72, 75 y 77, 1986-87.
- , Blasco, J., Clavé, F., Font, A., et. al., *Tormenta sobre España. 1936-1939*, Barcelona, Glénat, 2008.
- RAMBLADO MINERO M.C., "¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo de la cultura y los movimientos por la memoria", *Hispania Nova*, nº7, 2007: hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d004.pdf
- RICOEUR P., *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, 1985 (Points Essais 229).
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- TOURAINÉ A., "Mémoire, histoire, avenir", in Barret-Ducrocq F. (dir.), *Pourquoi se souvenir?*, Paris, Grasset, 1999, pp. 256-262.
- SANTAMARIA C., FARRUGO, P., *Primavera tricolor*, Barcelona, Fundació Pere Ardiaca, 2006.
- SPIEGELMAN A., *Maus* (1973-1991), Paris, Flammarion, 1987 y 1992.
- VV.AA., *Nuestra guerra civil*, Córdoba, Ariadna editorial, 2006.