

REPRESENTACIONES DEL PASADO EN UNA NOVELA GRÁFICA SOBRE LA  
GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: MEMORIAS EN CONFLICTO EN UN LARGO  
SILENCIO, DE F. GALLARDO SARMIENTO Y M. A. GALLARDO<sup>1</sup>

Evelyn Hafter

Prof. en Letras, IdIHCS-CONICET-UNLP

leahafter@hotmail.com

La representación de los sucesos que conforman el pasado traumático constituye un asunto complejo en los ámbitos intelectuales, y uno de los motivos es que aquello que se cuenta resulta tan relevante como la manera en que se lo hace.

En este terreno se ubica *Un largo silencio*, novela gráfica de Miguel Ángel Gallardo en la que su padre relata la experiencia de su participación en la guerra civil española.

Por un lado, la obra permite conocer y analizar la construcción de una memoria de los vencidos que vio la luz en un trabajo conjunto de transmisión generacional. Por otro, la elección de un lenguaje y de un medio no canónico –la historieta– por parte del autor, permite adentrarse en los debates y conocer los interrogantes acerca de los límites tanto éticos como estéticos para la representación de los hechos más atroces del pasado reciente.

A su vez, el particular relato de Gallardo encuentra sin embargo un antecedente en el campo de la historieta, *Maus*, la difundida obra de Art Spiegelman.

De esta manera, se propone como eje del trabajo el análisis de la obra de Gallardo –los modos de representación con los que opera, las tensiones entre memoria y ficción– y de manera complementaria, el estudio de las relaciones de filiación que entabla con *Maus*, obra emblemática en el campo de la historieta de los últimos años.

La Guerra Civil española. Vencedores y vencidos ante el dilema de la memoria en el retorno de la democracia.

*Un largo silencio* se publica en el año 1997 y surge en un contexto de proliferación de relatos sobre el pasado reciente de España, en los que tanto la Guerra Civil como la dictadura

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto “Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea” dirigido por la Dra. Raquel Macchiuci, acreditado ante el programa de Incentivos a la investigación del P.E.N y financiado por la AGENCIA FONCyT.

franquista son tematizadas en obras que se desplazan entre los límites de la historia y la ficción.<sup>2</sup>

En el terreno político, la obra aparece tras un lapso temporal caracterizado por el consenso, en el que el pasado se plantea en términos de negociación para seguir avanzando. Luego del llamado “pacto de silencio”<sup>3</sup>, la producción de relatos sobre el pasado se incrementa, y si bien la mayoría discurre en una dirección conciliatoria en pos de un presente tranquilizador, algunas voces se alzan desde la ficción para poner en conflicto la memoria colectiva del pasado reciente.

La manera de representar el pasado en el trabajo de construcción de la memoria es un proceso complejo, más aún si se refiere a la memoria colectiva y si ese pasado conlleva una experiencia traumática compartida por todos los sujetos de la comunidad, tal es el caso de la Guerra Civil española. El crudo conflicto, que divide a la nación y al pueblo y cuyas heridas permanecen abiertas, comienza con el alzamiento del 18 de julio de 1936 y finaliza el 1º de abril de 1939 con el triunfo franquista y la imposición de una dictadura de corte fascista que se extiende por más de treinta años.

En los primeros tiempos del franquismo permanece implícita la noción de que perdonar al enemigo o aceptar que la guerra ha terminado implica un cuestionamiento a la necesidad de continuidad del gobierno de Franco.<sup>4</sup> La negación del perdón a los vencidos<sup>5</sup> sostiene la

---

<sup>2</sup> El interés por estos temas responde a que, por un lado, muchos de los participantes aún permanecen con vida; por otro, las nuevas generaciones que no han vivido la experiencia se acercan al pasado a través de estos relatos que parecen completar ese otro relato parcial de la memoria oficial [Soldevila Durante-Lluch Prats, 2006: 34].

<sup>3</sup> La categoría pacto de silencio aparece en textos académicos para designar el tratamiento que durante la transición recibe el suceso de la Guerra Civil. Francisco Caudet conecta la noción con el problema de la narración del pasado: “...en España tenemos sobre todo el problema de cómo nos hemos estado narrando nuestro pasado de guerra civil, de dictadura y de transición. Acaso sea así –o es así, sin acaso- porque no hemos tenido alternativas o porque no hemos sabido tenerlas, o nos hemos atrevido a tenerlas. O porque el pasado de violencia nos ha traumatizado tanto que hemos preferido transigir, llegar a un pacto de silencio. Para ello hemos roto las reglas de la cadena narrativa; hemos dejado deslavazados los eslabones de la cadena, desatendiendo las leyes de la causalidad...” [Caudet, 2006: 57]. Por otra parte, también Josefina Cuesta Bustillo reflexiona: “Nuestro presente democrático, cargado de historia, se presenta también avaro de memoria, bien en la ‘invención de tradición’ (...), o bien en la invención y apropiación de lugares, en la celebración de conmemoraciones, en la política del patrimonio o en el acuerdo tácito de cierto silencio en aras de la transición y de la convivencia democrática [Cuesta Bustillo, 1998: 224]. En cuanto a las críticas más rígidas, puede citarse a Jordi Borja: “La transición inició un proceso democrático real pero pervertido por la prudencia o impotencia de unos y la impunidad de otros. A diferencia de lo ocurrido en Alemania, Italia o Francia a la caída de los fascismos, o más recientemente en Argentina y Chile, acá no se depuraron ni crímenes ni responsabilidades, ni mitos ni estatuas (...). La democracia nació marcada por un pacto con la injusticia y la mentira. La impunidad fue aplicada como regla general de la transición. (...) Pacto de silencio: no se trata sólo de escribir libros sobre la guerra, sino de saber qué pasó, y que ese conocimiento se incorpore a la formación cívica del conjunto de la sociedad...” [Borja, 2005: 6].

<sup>4</sup> Esta es la versión que sostiene la necesidad del régimen durante los primeros años, luego muta a un discurso basado en la legitimidad del ejercicio, sin olvidar el suceso originario aunque sí desplazándolo. Aguilar Fernández (1996), rastrea la alternancia de ambas versiones.

permanencia del régimen: se mantiene vivo el recuerdo de la guerra porque en ese suceso radica su legitimidad. Lejos de olvidarse, la Guerra Civil es un hecho al que se regresa de manera incesante.

En los últimos tiempos de Franco, España busca reorganizarse como nación. La sucesión en el mando se resuelve a través de la monarquía, pero la inclusión de los vencidos (de aquellos que permanecieron y también de los exiliados) en el nuevo mapa político conlleva un peligro latente, puesto que en la memoria de gran parte de la sociedad española el fracaso de las instituciones democráticas aparece asociado al recuerdo del comienzo de la Guerra Civil, en un proceso al que Aguilar Fernández denomina una “activación de la memoria histórica por asociación” (Aguilar, 1996: 359, 360). Para evitar repeticiones se opta por una conciliación entre los diferentes sectores, anteponiendo el sufrimiento de todos los sujetos y partes activas en el conflicto bélico. Se unifica el sufrimiento y se disuelven las culpas; al menos en la versión oficial.

El relato de la experiencia de la guerra civil española y su transmisión ha dado lugar en los últimos años a un debate que da cuenta de los diversos caminos por los que la memoria ha discurrido desde la transición: en la esfera pública, la memoria oficial respalda y fomenta la construcción de un relato conciliatorio de consenso entre las memorias en disputa. De allí surge una memoria nacional fundada primero en la culpa y luego en el sufrimiento equivalente e igualador.<sup>6</sup> La transición termina imponiendo la versión de un período de “locura colectiva” en el que las responsabilidades se diluyen peligrosamente (Aguilar, 1996: 284). Por otra parte, las voces disonantes no se oyen en el terreno político; en palabras de Luengo: “Lo que es indiscutible en la sociedad española es que ni después de la guerra, ni en los años sesenta/setenta, ni durante la transición, ni siquiera en los años de gobierno socialista, ha existido un debate político suficientemente relevante sobre la guerra en sí y sus consecuencias” (2004: 71).

Ya muerto Franco y finalizada oficialmente la dictadura, un sector de los vencidos concilia con las versiones “todos tuvimos la culpa”, “todos sufrimos por igual”. Sin embargo, existe

---

<sup>5</sup> El régimen dictatorial no ofrece gesto alguno de reconciliación sino hasta el 31 de marzo de 1969, cuando el mismísimo Francisco Franco firma la Amnistía General para todos los delitos cometidos antes del 1º de abril de 1939 [Luengo 2004: 84].

<sup>6</sup> Como explica Aguilar Fernández: “cuando las múltiples memorias están en abierta contradicción entre sí en un período crítico especialmente necesitado de consenso y equilibrio (como la transición española), lo que puede ocurrir es que, dado que se prevé una confrontación de memorias, o bien se busque en la propia historia (a veces inventando, de no existir en el pasado, una memoria adecuada) una memoria oficial que satisfaga a todos (esta memoria suele ser valorativa, como el “todos tuvimos la culpa”, y no factual, ya que sobre los episodios concretos es más difícil llegar al consenso), o bien se silencien las referencias al hecho en cuestión con el fin de alejar la polémica lo más posible” (1996: 26).

una parte de esta memoria de los vencidos que no se siente identificado con el discurso de la memoria hegemónica de la transición. En la esfera privada múltiples testimonios no concuerdan con ninguna de las versiones más difundidas y aceptadas. Son esas memorias subterráneas (Pollak, 1989), memorias silenciadas, confundidas con el olvido que busca los resquicios por donde continuar su curso, aguardando el momento propicio para señalar que una amnesia colectiva pesa sobre la sociedad, incluso en un contexto de proliferación de relatos sobre la Guerra Civil, porque “la memoria del pasado es una espada de Damocles siempre amenazante para ese pacto [de silencio]. Y esa espada caerá, España acabará recordando/narrando su pasado” (Caudet, 2006: 48).

Un largo silencio, entre la historia y la ficción

La novela gráfica *Un largo silencio*, de los españoles Miguel Ángel Gallardo y Francisco Gallardo Sarmiento es el producto de una de las memorias silenciadas. La obra adelanta su primera marca distintiva en la elección del lenguaje artístico. Gallardo hijo opta por un medio no canónico al momento de plasmar la experiencia de su padre, Francisco, como soldado de la República durante la Guerra Civil. El relato ve la luz en el formato de una de las consideradas artes de masas: la historieta<sup>7</sup>, campo en el cual M. A. Gallardo es autor legitimado.<sup>8</sup>

Si bien la elección del medio resulta incuestionable en términos personales, e incluso como afirma Huyssen “...una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias” (2002a: 26), no debe desconocerse que la obra se encuentra inmersa en la problemática del debate acerca de los límites para la representación, el cual, si bien excede el alcance de esta propuesta, encuentra sin embargo entre las ideas del mismo autor el punto de partida para el análisis de la obra de Gallardo:

Lo que está en cuestión hoy día es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos. Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria, en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. Nunca existe una única forma verdadera del recuerdo; es probable que la problemática de la representación se resuelva en la comparación de discursos diferentes antes que en el debate académico sobre la forma correcta de la (no-) representación (Huyssen, 2002b: 126-127).

---

<sup>7</sup> El término historieta -equivalente a cómic (del inglés comic) utilizado en el mundo hispanohablante desde los años 70- designa una serie o secuencia de dibujos que constituye un relato, con texto o sin él. También se utiliza para señalar al libro o revista que la contiene.

<sup>8</sup> Es autor de comics desde los años 70, ha editado libros de historieta y ha publicado en revistas especializadas como así también en el diario ABC.

Un largo silencio es la representación de una experiencia individual de la Guerra Civil española, cuya elaboración pone en escena la confluencia de dos generaciones. Los nombres del padre y del hijo aparecen en la portada del libro en tanto autores responsables (Figura 1), ubicando en un lugar privilegiado el proceso de transmisión de la historia, esencial en la construcción de la memoria colectiva porque

... cuando decimos que un pueblo “recuerda”, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas (...), y que después ese pasado transmitido se recibió como cargado de un sentido propio (...). En consecuencia, un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez... (Yerushalmi, 1989: 17-18).

En el caso de *Un largo silencio*, el proceso de transmisión es interrumpido por Francisco, quien mantiene en silencio su historia hasta superado el contexto político de la dictadura franquista:

“No se trata de una novela”, afirma Miguel, “ni de una autobiografía extensa, sino de las experiencias de alguien que vivió la guerra desde abajo, desde el lado de los desheredados. Mi padre jamás dijo una sola palabra de su experiencia hasta el cambio de régimen, y entonces, ya jubilado, lo contó” (Sergi Albir, 1998).

Por su parte, Gallardo hijo, en aparente contraposición con el lenguaje elegido, busca ligar el relato recibido de su padre a “lo real”, presentándolo como una parte de la historia mediante distintas maniobras que van acortando las distancias entre la ficción y la historia. La primera es la inscripción en el género autobiográfico de las memorias y se despliega en el prólogo a su cargo, única ocasión en la que aparece la voz del hijo en tanto narrador: “Esta es la historia que me contó mi padre una y otra vez, hecha de trozos (...) que yo sé que es cierta, y así voy a intentar contarla (...) una parte de la historia cada vez más olvidada, pero que los que la vivieron no la olvidarán jamás” (1997: 5).

La segunda se relaciona con la materialidad del texto en tanto portador de sentido (Chartier, 1994). La edición de *Un largo silencio* como objeto libro propone un soporte que lo asemeja a un pequeño diario o cuaderno para anotaciones personales: dos tapas duras, de cartón, unidas por una cinta azul vehiculizan el texto. En tanto “Manuscritos, o impresos, los libros son objetos cuyas formas ordenan, si no la imposición del sentido de los textos que vehiculizan, al menos los usos que pueden serles atribuidos y las apropiaciones a las que están expuestos” (Chartier, 1994: 20), la historia de Gallardo llega a manos del lector como un cuaderno, un diario, un objeto que despojado de todo lujo remite al ámbito de lo privado, en definitiva, una libreta en la que cualquier sujeto podría escribir sus memorias.

La tipografía elegida para plasmar el texto puede ser leída como otro recurso para ubicar el texto del lado de la historia: la fuente de las letras *-courier new-* se relaciona de

inmediato con los caracteres de las máquinas de escribir manuales, efecto reforzado por la cantidad de tinta que imita la impresión de las letras de forma manual, a presión, a diferencia de las parejas impresiones del ámbito editorial. La asociación con una máquina de escribir manual transporta además al lector a un posible ámbito privado de la elaboración del relato.

El último mecanismo que realiza Gallardo para inscribir el texto en el terreno de la historia en tanto suceso del pasado es la incorporación de lo real en forma de diversos documentos pertenecientes a su padre, que posibilitan la articulación de los hechos históricos sociales con el ámbito de lo privado. Las cuatro páginas que encierran el relato (Figuras 2 y 3) reproducen una serie de documentos que van desde las fotografías personales –una de las cuales aparece además dibujada en el transcurso del relato–, pasando por una recomendación para salvar la vida del protagonista, hasta el carnet que califica a Francisco ADICTO al Glorioso Movimiento Nacional. Estos documentos tienen la función de “certificar” pasajes del relato en tanto el lector puede reconocerlos rápidamente al contemplarlos ya finalizada la lectura. Se suma a estos “registros materiales” de la realidad un conjunto desplegado a lo largo del texto, detallado y minucioso (en ocasiones abrumador), de referencias precisas –públicas y privadas– sobre fechas, ciudades, edificios, batallas, armas, nombres y cargos de compañeros, recorridos, cifras, y demás.

El entrecruzamiento de la historia y la ficción en la elaboración de un texto dificulta la posibilidad de fijar límites precisos, y si bien *Un largo silencio* es una representación del pasado y no el pasado en sí, es evidente la intención de disimular la brecha entre el relato y la experiencia anclada en los sucesos históricos que lo originan.

Por otra parte, este mismo texto que se presenta como producto de la experiencia es obra de dos autores. El hecho habilita dos interrogantes: ¿quién cuenta? y ¿qué cuenta?

¿Quién cuenta?

La pregunta invita a una respuesta inmediata y simple: cuenta Gallardo. Pero si Gallardo padre narra sus vivencias, es sólo a través de Gallardo hijo que el relato cobra forma. Narrar y mostrar se unen en un texto producto a la vez del proceso de transmisión del pasado. La representación visual de *Un largo silencio* corresponde enteramente a Gallardo hijo. Para contar la experiencia de su padre, Miguel Ángel, en una toma de distancia tanto de las historietas clásicas como de las de aventuras, opta por dibujos simples –incluso bocetos– a un solo color, bermejo, sanguíneo casi, en contraste a la tinta color verde azulado con la que se inscribe la letra del texto que lleva adelante la narración verbal en primera persona de su

padre.<sup>9</sup> En una primera instancia podría pensarse que la palabra escrita se encuentra a cargo del padre, mientras que el aspecto visual corresponde enteramente al hijo. Sin embargo la palabra del primero sólo logra representación material mediante el trazo del segundo.

La enunciación se presenta como uno de los temas más controvertidos en el análisis del discurso cuando se trata de la historieta, quizás porque como afirma Reggiani

...[la historieta] en tanto relato construido mediante imágenes, no puede asumir una voz que se haga cargo del conjunto de materiales con los que se arma el discurso. Ni siquiera el puro texto es adjudicable completamente a un emisor interno o externo a la diégesis, puesto que su disposición espacial (...) puede alterar su sentido y ser en sí una marca. Pero a diferencia del cine, no hay una instancia global, sino una suerte de polifonía, debida a la multiplicidad de materiales que se ofrecen con sus articulaciones a la vista. (2010: 423)

Pero lo que resulta evidente y permite pensar en la irreductibilidad del problema de la enunciación en *Un largo silencio* es que

En la historieta descoloca un modo de enunciar que no termina de ser impersonal ni personalizable, que no puede borrarse porque siempre exhibe sus marcas y su construcción, que se ofrece en una multiplicidad de materias que operan en sentidos independientes. (Reggiani, 2010: 424)

A través de la unión entre las voces de dos generaciones –la de los sujetos de la experiencia representada por el padre, y la de aquellos que han recibido el relato de los hechos encarnada por el hijo– *Un largo silencio* ofrece al lector simultáneamente el proceso de transmisión y apropiación del pasado.

Los márgenes de las páginas representan un lugar privilegiado de dicho proceso. El recuerdo de Francisco cobra forma en el trazo de Miguel Ángel con bocetos de líneas frágiles y aparente voluntad retratista. El hijo dota de materialidad la imagen evocada por el padre y lleva al máximo punto los cuestionamientos sobre el sujeto de enunciación, por ejemplo, en los retratos del padre. Cuando el primer boceto lleva como título *Mi madre y yo con 8 meses* (Figura 4), el deíctico *yo* tiene como referente a Gallardo padre, pero la enunciación de la imagen no se corresponde inmediatamente con el mismo sujeto. Los dibujos constituyen un reflejo de las sensaciones de Gallardo hijo ante la historia del padre. De esta manera, el proceso de transmisión de la experiencia del pasado se monta por entero frente al lector, Gallardo padre cuenta a Gallardo hijo, y Gallardo hijo le cuenta al lector lo que su padre no había podido contar: “... 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.” (Gallardo, 1997: 5; el subrayado es mío). Sólo se accede a la experiencia del padre mediatizada por la

---

<sup>9</sup> El uso ininterrumpido de las dos tintas permite arriesgar la hipótesis de la inclusión constante de los dos colores emblemáticos de la guerra de España: los rojos y los camisas azules.

presencia del hijo, aunque el relato se construya en primera persona.<sup>10</sup> La materialidad del texto refuerza la lectura mediante el uso de los ya citados únicos dos colores con los que se representa la historia (bermejo y verde azulado) intercalados en un paratexto que en forma de un ribete recorre el libro desde la tapa sugiriendo el entrecruzamiento continuo de las voces del padre y del hijo. La correspondencia alternada en la forma en que el nombre de los autores aparece en la tapa es otro gesto en la misma línea: el nombre del padre con el color reservado a la imagen, el nombre del hijo con el de la palabra.

En tanto la voz del padre se conoce a partir de la operación de rescate que realiza el hijo, se advierte en el gesto la mediatización del último, ya que si la voz silenciada emerge por su intervención, esta deja sus huellas a lo largo del relato.

Miguel Ángel es antes de convertirse en enunciador, el primer enunciatario, el receptor que interpreta y configura el primer sentido del relato de los sucesos del pasado. La escena se representa por única vez en el centro mismo del texto. En una de las secuencias del pasado el cuadro que sigue al título (Figura 5)<sup>11</sup>, representa en una temporalidad distinta la transmisión del relato del padre al hijo: en primer plano, una mano, la de Gallardo padre, sostiene una fotografía<sup>12</sup> –en la que él mismo aparece retratado– mientras se dirige a su hijo, en un tiempo después de la guerra, para seguir narrando su historia. La secuencia ilustrada se inserta en la continuidad del texto escrito, como todas las demás, pero esta vez interrumpiendo un párrafo, a diferencia de las otras: la lectura del apartado/historieta interrumpe el discurso verbal de los sucesos de la guerra y obliga al lector por única vez a lo largo de todo el libro a volver hacia atrás para recuperar el sentido, para continuar leyendo el texto de las memorias. Así, en un lugar central se ubica la representación del proceso de transmisión.

¿Qué cuenta?

Como se ha visto, *Un largo silencio* es el resultado de la superposición, del entretreído de voces e interpretaciones sobre el pasado, por lo que el lector no conoce el relato recibido por Miguel Ángel, quien al dar voz a su padre imprime su propia versión al relato implicada en lo que se cuenta. El rastreo y análisis de las representaciones de las figuras legitimadas en el relato de la memoria nacional se propone como clave de lectura para delimitar qué cuenta Gallardo.

---

<sup>10</sup> Esta mediatización tiene sus causas y consecuencias particulares, que se filtran en el relato y sobre las que volveremos más adelante.

<sup>11</sup> Más adelante, esta figura conforma un episodio completo con la figura 10.

<sup>12</sup> La fotografía forma parte de los mencionados documentos históricos de las páginas que encierran el relato.

Las huellas de la lectura de Gallardo hijo aparecen desde la tapa del libro –y sirven de coordenadas para el abordaje de la totalidad del texto–; al título *Un largo silencio* se suma en el centro de la tapa la ilustración de un par de aviones sobrevolando dos casas despojadas, frente a éstas yace una silueta humana y se levanta la de un animal embravecido y desorientado, semblanza de una ciudad en guerra ante la que resulta inevitable la doble evocación de Guernica: el bombardeo que destruye la ciudad, y el cuadro homenaje de Picasso. En esta instancia, Gallardo hijo deja sus huellas tanto en la referencia pictórica como en la evocación topográfica, puesto que además de conformar uno de los símbolos de la memoria de los vencidos (Aguilar, 1996), Guernica es la ciudad donde nace Gallardo hijo y no su padre.<sup>13</sup>

*Un largo silencio* se da a conocer en el prólogo como memorias y elige el nacimiento del protagonista como comienzo del relato, sin embargo presenta como acontecimiento nuclear la vivencia personal de la guerra. De esta manera, la novela gráfica no consiste en la ilustración completa de las memorias de Francisco; su hijo elige episodios que conforman un conjunto situado en el marco de la Guerra Civil española. No obstante, la mayor parte del relato está destinado al texto verbal, en una disposición semejante a la de un diario personal que incluye los citados bocetos al margen del texto –siempre en conexión con el relato de las memorias– que forman un desfile de personajes y elementos del mundo íntimo (Una gallina de las de antes, Figura 6) y público (Los aliados de Franco, Figura 7), y reiteran la puesta en escena de la articulación entre los dos ámbitos de la memoria: el individual y el colectivo. Sin embargo, el ámbito privado y la memoria individual quedan en un primer plano con la inclusión del retrato de Gallardo padre al comienzo y al final.<sup>14</sup>

En alternancia con el texto escrito a manera de diario personal, aparecen siete pasajes ilustrados en un lenguaje propio de la historieta. Dos conforman una ilustración de carilla completa, los cinco restantes organizan episodios con formato de historieta cuadro por cuadro. El conjunto representa exclusivamente la síntesis del proceso de transmisión de la experiencia de la guerra de Gallardo padre a Gallardo hijo.

La primera imagen (Figura 8) aparece tras diez páginas de texto escrito y representa en la totalidad de la carilla la reproducción del periódico *La Vanguardia* del 16 de abril de 1931, dos días después de la proclamación de la II República. El gesto implica un desplazamiento con respecto a la memoria nacional: a la fecha legitimada, 14 de abril, Gallardo opone el día 16. Pero además, si bien es el espacio público donde se centra la acción, la bandera tricolor, la

---

<sup>13</sup> Guernica será retomada numerosas veces a lo largo del texto.

<sup>14</sup> Retratos que por otra parte retornan la problemática de la enunciación en el texto: mientras que en estos dos retratos (el primero y el último) aparecen con un yo por título, los que se encuentran en el interior del relato reemplazan el deíctico por un distante Gallardo sumado a su rango militar correspondiente a cada fecha.

de la República, se encuentra en manos de un militar a la vez que remata la cúspide de una estructura vertical. La descripción cobra sentido en tanto Gallardo padre defiende a la República no como civil sino como integrante de las fuerzas militares. A la vez, Gallardo hijo imprime su huella: La Vanguardia es un diario de Cataluña.

Sigue luego la primera de las secuencias, en ella se narra el alistamiento del protagonista en las fuerzas de la República y el comienzo de la Guerra Civil. En cada cuadro, la parte superior se encuentra cubierta por un extenso texto que comenta las imágenes, así el inicio del conflicto se presenta con el anuncio de la muerte de dos personajes (Figura 9, viñeta 1, cuadros 1 y 2), de quienes se da a conocer nombre y función pública pero no adhesión política; se suma luego un tercer cuadro donde se narran las complicaciones que provocan los sindicatos a los trabajadores sin carné. La confusión generada ante la superposición de información y la ausencia de datos esenciales es evidente, más aún para quien no conoce en detalle la historia de España. Ya comenzada la guerra, el rostro perplejo del protagonista contrasta con los rostros sonrientes de los milicianos. Las siglas de partidos y sindicatos también se entremezclan en una España convulsionada que entre armas y desorden ve llenar sus calles de muertos (Figura 9, tercera viñeta, cuadro 1), en una representación visual donde Gallardo hijo opone la indefinición de los rostros de las víctimas –un todo inerte que yace entre la sangre–, a las nítidas facciones del único personaje con vida, erguido, a la derecha del cuadro, que viste uniforme militar.

El siguiente episodio, bajo el título Aire (Figura 10) narra la muerte de dos amigas durante un bombardeo; el relato se recrudece, la claridad del día se ve invadida por la presencia de la tinta oscura, los trazos pierden precisión y los bordes de los cuadros suman grosor rompiendo la línea recta; ya no parecen cuadros, sino trozos de historia.

En el siguiente episodio se inserta un flash-forward: una vez acabada la guerra, en Barcelona, Gallardo acude en busca de ayuda a la casa de un compañero a quien él mismo ha salvado de una muerte segura en el frente; en la casa se encuentra con la esposa, la misma que le había suplicado por la vida de su marido pero que ahora se muestra esquiva; la falta de solidaridad empuja a Gallardo al espacio de la ciudad, un afuera que es el espacio de los vencidos “...en aquel momento comprendí que la clase a la que yo pertenecía era la de los fantasmas y las sombras, y con ellos volví” (Gallardo, 1997: 37). La representación de la figura de Gallardo padre durante todo el flash-forward es exactamente la de una sombra.

Aparece más adelante otra imagen de carilla completa (Figura 11), se trata de una nueva reproducción de tapa de La Vanguardia del 26 de enero de 1939, con la entrada de los nacionalistas en Barcelona (y no en Madrid, suceso emblemático en la memoria colectiva de

la guerra).<sup>15</sup> La bandera, ahora bicolor, es portada también por militares –distintos a los primeros–, quienes miran hacia el otro lado cuando en su recorrido pasan frente a un pueblo estático, desde cuya formación sobresalen algunas manifestaciones de adhesión sin rostro. Con la inclusión de esta fecha se cierra un marco temporal alternativo, opuesto al emblemático 1936-1939, Gallardo opta por 1931-1939, en un nuevo gesto de inscripción personal, ya que es en este período que se reconoce la autonomía de Cataluña.

Sigue el episodio que corresponde a la estadía de Gallardo padre en Barcelona como preso político, representado como víctima entre las víctimas. Los victimarios por su parte apenas son retratados, pero cuando aparecen, lo hacen de espaldas ejerciendo violencia, o de frente, luciendo sus rostros de trazos realistas, en claro contraste con las presencias cadavéricas de los vencidos que inundan la secuencia. Lo humano se pierde mientras el rostro de la muerte se apodera de cada individuo, igualándolos al convertirlos en sombras que rodean a un Gallardo paralizado.

En el último episodio se desarrolla la estadía de Gallardo en el campo de concentración de Reus y el paso por la ciudad de Teruel. Se destaca en este último pasaje la intención de transmitir al lector la confusión sobre la identidad del enemigo. Gallardo, en el último tramo de la guerra, ve peligrar su vida tanto a un lado como al otro. La idea, diseminada a lo largo del texto<sup>16</sup>, llega aquí a una experiencia extrema en la que Gallardo, sumido en la desesperación, reflexiona: “Yo siempre creí que la guerra la hacíamos contra un enemigo colocado frente a nosotros, pero no fusilando a prisioneros indefensos” (Gallardo, 1997: 54). Finalmente, Gallardo consigue salvar su vida: una puerta iluminada se ofrece como salida al horror.

### Maus, un antecedente

Maus, de Art Spiegelman, es una historieta en la que se relata la experiencia del Holocausto pero sus particulares protagonistas no son humanos, sino animales. Una primera parte es publicada en 1986, y una segunda en 1991. A pesar de obtener una notable respuesta del público tuvo paradójicamente, “escasa resonancia en los debates intelectuales” (Huysen, 2002: 129). La consideración resulta válida, puesto que *Un largo silencio*, publicada más de diez años después, guarda numerosas deudas de parentesco con la obra de Spiegelman.

---

<sup>15</sup> Como se demuestra, por citar un ejemplo, en el documental *Morir en Madrid*, de Frédéric Rossif (1963).

<sup>16</sup> Un ejemplo “Como cosa anecdótica se puede decir que casi cada día venía la aviación propia a bombardear este frente y muchos días aparecían cazas de Franco que hacían que nuestros bombarderos diesen la vuelta y dejaran caer las bombas sobre nuestras líneas” [Gallardo, 1997: 34].

La primera similitud se aloja en el género, ya que ambos textos aparecen en el recorte denominado "novela gráfica"<sup>17</sup> entre algunas razones por su complejidad narrativa y por el horizonte de expectativas acerca del lector, puesto que son múltiples y precisas las competencias que este debe poner en juego para decodificar gran parte de la información. Tampoco sería acertado llamar a estos relatos "novela", pues perderían en estos límites la dimensión gráfica.

En segundo lugar, y ya en el terreno temático, Spiegelman y Gallardo relatan la experiencia de su padre, y ambos eligen el lenguaje de la historieta.<sup>18</sup> Pero además, esa experiencia individual conforma a su vez un suceso traumático del pasado de un pueblo: el Holocausto para uno, la Guerra Civil española para el otro.

Son pocas las probabilidades de que el autor español haya desconocido la obra de Spiegelman al momento de publicar su relato, y podría arriesgarse que las similitudes hayan sido quizás intencionales. Sin embargo, es preciso señalar la existencia de notorias diferencias. La más destacada quizá, estaría conformada por el cambio de narrador: mientras que Spiegelman se representa a sí mismo dentro del relato como narrador y mantiene la distancia entre su voz y la de su padre –la cual introduce mediante el recurso del estilo directo–, Gallardo propone a su padre como narrador sin mediaciones.

Por otro lado, se encuentra por parte del autor español el apego a una estética más cercana al realismo, evidenciable en su decisión de mantener a los protagonistas como humanos, alejándose de la característica más relevante de Maus, la animalización de todos ellos. Sin embargo, dentro del relato de Gallardo, como se ha visto, las figuras humanas se representarán en mayor o menor medida en consonancia con una estética realista, según la intención buscada por el autor.

Pero además, la posición de uno y otro autor con respecto al relato de la experiencia del padre y a su figura, difiere. Mientras que Spiegelman cuestiona muchas de las actitudes de su padre, y deja en el texto lugar a las contradicciones (siempre en relación al sujeto y no con respecto a la veracidad de los hechos del pasado), Gallardo propone una versión heroica de su progenitor en la que no se filtran los cuestionamientos. Su padre es un héroe.

## Héroes, memoria y representación

---

<sup>17</sup> El término surge en los años 60 y 70 como parte de los movimientos que, sobre todo en EE.UU., intentan dignificar la historieta como medio artístico frente a la concepción imperante que la concibe como un medio infantil, frívolo o humorístico.

<sup>18</sup> En ambos textos aparece también la inclusión de fotografías personales, mediante un recurso similar.

En el relato inmediato a la finalización de la guerra, desde el lado de los vencidos, sobre todo en el ámbito internacional, se erigió la figura heroica y romántica del miliciano, el hombre común, el representante genuino del pueblo sin entrenamiento militar que se alzó en armas para defender a la República. Gallardo apuesta a otra versión –con un nuevo desplazamiento– dentro del repertorio de los vencidos. La figura del miliciano aparece a lo largo del texto despojada de su matiz heroico, caracterizado ahora por su falta de compromiso en la batalla. Gallardo exagera los rasgos contrarios, sobretodo la ineptitud en el ámbito militar y en la vida cotidiana que entorpecen el discurrir diario. Para ello, Gallardo hijo ilustra la anécdota absurda que relata su padre en la que un miliciano analfabeto exige lo que él reconoce como un sello redondo sin poder dar cuenta, a causa de su ignorancia, de lo que pide, pero entorpeciendo sí el camino de los soldados de la República a la que él mimo defendía. Se atenta de este modo contra la versión mitificada de la defensa de Madrid, se transmite una versión del hecho despojada de heroicidad romántica, en una maniobra que desarticula la versión de una proeza al colocar en primer plano el caos y la desorganización.

Por otra parte, los retratos de los milicianos aparecen con una impronta realista en el trazo, a diferencia del tipo de representación de Gallardo padre y las víctimas de los campos; el efecto provocado es el inverso: la realidad produce distancia, y el retrato más fiel termina siendo la más lograda de las caricaturas. La subversión de técnicas apuesta a mostrar que el verdadero héroe es otro, y el desafío de Gallardo hijo es, como declara desde el comienzo, contar su historia, porque, según él, “Mi padre es un héroe. No de esos que salen en las películas, ni un héroe de esas novelas baratas que él guardaba en el segundo cajón e su mesa en la oficina. Su hazaña ha sido sobrevivir...” (Gallardo, 1997: 5).

## Bibliografía

Aguilar Fernández, Paloma: Memoria y olvido de la Guerra Civil española. Madrid, Alianza Editorial, 1996

Borja, Jordi: “La paz y la palabra”, en El País, 13 de diciembre, 2005.

Caudet, Francisco: “Las abarcas de Fontanosas”, en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, nº 8, Número monográfico. Memoria de la Guerra Civil Española, R. Macciuci y M. T. Pochat (eds.), La Plata, UNLP, FaHCE - Centro de Teoría y Crítica Literaria, 45-62, 2006.

Chartier, Roger: El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII. Barcelona, Gedisa, 1994.

Cuesta Bustillo, Josefina: “Memoria e Historia. Un estado de la cuestión”, en *Memoria e historia*, Cuesta Bustillo, J. (ed.). Madrid, Marcial Pons, 1998.

Gallardo, Miguel Ángel y Francisco Gallardo Sarmiento: Un largo silencio. Alicante, Ed. Ponent, 1997.

Huysen, Andreas: “Pretéritos presentes: medios, política y amnesia”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002a.

-----: “El Holocausto como historieta. Una lectura de ‘Maus’ de Spiegelman”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002b.

Jelin, Elizabeth: Los trabajos de la memoria. Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Luengo, Ana: La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea. Berlín, Tranvía, 2004.

Oleza, Joan: “El derecho a reclamar contra el olvido”, en *Levante*, 27 de diciembre, 2006.

Pollak, Michael: “Memoria, esquecimiento, silencio”, en *Estudios Históricos*, Río de Janeiro, Vol. 2. Nº 3, 1989.

Reggiani, Federico: “La historieta como pariente pobre: sistemas de enunciación y «jerarquía de los géneros» o la historieta frente a la literatura y el cine”, en *Arbor, Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Volumen CLXXXV, Anexo 2, Madrid, julio-diciembre, 2009.

Soldevila Durante, Ignacio y Lluch Prats, Javier: “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*”, en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, nº 8, Número monográfico. Memoria de la Guerra Civil Española, R. Macciuci y M. T. Pochat (eds.), La Plata, UNLP, FaHCE - Centro de Teoría y Crítica Literaria, 33-44, 2006.

Yerushalmi, Yosef: “Reflexiones sobre el olvido”, en *VVAA, Usos del olvido*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

ANEXO

Figura 1

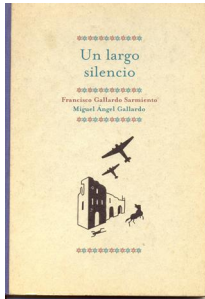


Figura 2



Figura 3

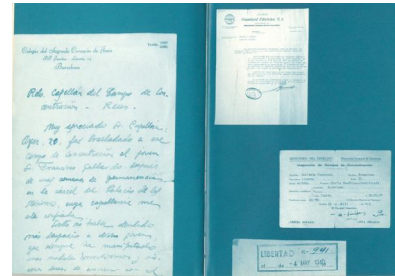


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

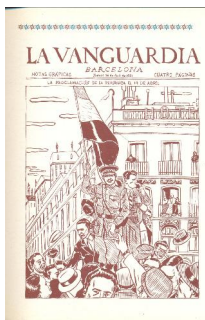


Figura 9

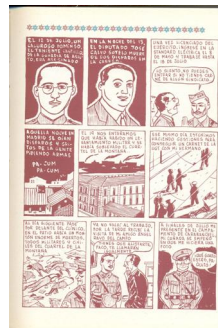


Figura 10



Figura 11

