

LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL EN VIÑETAS: *EL ARTE DE VOLAR Y UN LARGO SILENCIO*

SPANISH CIVIL WAR MEMORY COMIC STRIPS:
El arte de volar y Un largo silencio

Javier Sánchez Zapatero

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

Resumen: El artículo analiza diversos aspectos temáticos y formales de los cómics *El arte de volar* y *Un largo silencio*, centrados en la representación de la Guerra Civil Española.

Palabras clave: Cómics. Guerra Civil Española. Memoria. Autoficción. Autobiografía. *El arte de volar*. *Un largo silencio*.

Abstract: The paper analyzes some narratological and thematic aspects of *El arte de volar* and *Un largo silencio*, two comics books about Spanish Civil War.

Key Words: Comic Book. Spanish Civil War. Memory. Autofiction. Autobiography. *El arte de volar*. *Un largo silencio*.

1. YO SOY ÉL: EL ARTE DE VOLAR

Publicada en 2009 por Edicions de Ponent, *El arte de volar* es una novela gráfica compuesta por el guionista Antonio Altarriba y el dibujante Kim en el que, a través del relato de una peripecia vital intrahistórica, se esboza un panorama de la España del siglo XX que incluye referencias al periodo de la II República, la Guerra Civil, la dictadura franquista o la época democrática. La obra narra la vida de Antonio Altarriba Lope –padre del guionista–, desde su niñez, en el opresivo y paupérrimo ambiente del minifundismo rural aragonés –paradigmático ejemplo de la extrema desigualdad social que caracterizó el primer tercio de siglo en España–, hasta su suicidio, acaecido en 2001 como consecuencia de una intensa depresión. Así, se relata en ella su formación ideológica, que le llevó a abrazar el anarquismo libertario y a luchar en el bando republicano durante la contienda bélica; su experiencia en los campos de concentración franceses junto a otros miles de españoles; su permanencia en el exilio francés en la inmediata posguerra, enrolado primero en las filas de la Resistencia y dedicado después a actividades de contrabando; su vuelta a España en 1949, renunciando a sus ideales y aceptando un puesto de trabajo a las órdenes de su cuñado falangista; y, por último, su progresiva decadencia personal, agudizada por diversos reveses sufridos en el ámbito profesional, por el fin de su relación matrimonial y por la constatación del fracaso de los ideales revolucionarios por los que luchó. De este modo, “el cometido de *El arte de volar* [es] el de mostrar una vida de desesperanza que lleva al suicidio, (...) una vida truncada por la Guerra Civil en la que la frustración del personaje sirve para explicar lo que supuso el franquismo” (De la Fuente Soler, 2011: 266).

Para construir la historia, Altarriba dispuso del testimonio de su padre a través de fuentes orales –las peripecias que le había oído escuchar, algunas frecuentemente, durante su vida– y escritas –“unas cuartillas en las que (...) había escrito unas memorias desorganizadas, más reflexivas que narrativas” (Altarriba, 2010: 211)–. La escritura, por tanto, implicó dotar de coherencia y unidad a una serie de pasajes biográficos caracterizados, de forma simultánea, por su universalidad –puesto que la peripecia de Altarriba no difiere en lo esencial de la de muchos derrotados que, como él, pasaron su vida entre el dolor por haber perdido la guerra, la humillación de tener que plegarse ante Franco y el deseo imposible de que las cosas se hubieran desarrollado de otro modo– y por su carácter personal, que llevó al guionista a indagar, de forma introspectiva y sin pudor, en su propia historia doméstica. De esta forma, *El arte de volar* “acude a la memoria familiar para desarrollar un relato personal que forma parte de la historia en minúsculas, ajena a la construida y la académica” (Ausente, 2013: 116).

En consecuencia, la obra se sitúa en los parámetros del cómic de no ficción, tanto por relatar una historia basada en acontecimientos reales como por su tratamiento formal,

caracterizado por el uso del blanco y negro –matizado por una infinidad de tonos grises-, el dibujo expresionista –dotado del detallismo, el trazo grueso y la expresividad en la figura humana típicos de las historietas de Kim- y la complejidad del discurso lingüístico expresado en los bocadillos y en las múltiples intervenciones del narrador, cuya voz se combina en las viñetas con las de los personajes que dialogan. De esa forma, el lector ha de enfrentarse a dos niveles de lectura, puesto que junto a la secuencia dibujada y a las voces de los personajes que en ella dialogan convive, en una “especie de composición paralela” (Pons, 2009), el discurso del narrador, prolijo y reflexivo. Lejos de menoscabar la importancia del dibujo, la relevancia que la palabra adquiere en la obra permite que *El arte de volar* genere una particular recepción en los lectores, análoga a la que se produce en otros cómics de no ficción que recurren a similares combinaciones de estrategias textuales y de ilustración:

Tradicionalmente, en el cómic se recurre a un estilo de dibujo más bien sencillo, y a un lenguaje directo que permite captar rápidamente imágenes y palabras, integrándolas en un todo armonioso. Pero cuando el estilo del discurso escrito alcanza una complejidad sintáctica y estilística importante, o si el dibujo gana en dificultad o tiende hacia el expresionismo, el lector debe tomarse su tiempo para captar los detalles e imponerse así un ritmo de lectura pausado y reflexivo (Arroyo Redondo, 2012: 116).

A pesar de la importancia alcanzada por los recuerdos en el proceso de composición, de la dimensión referencial, del uso de recursos formales típicos del cómic de no ficción y de la estructuración de la historia a partir de la peripecia vital de Antonio Altarriba, las peculiaridades de composición de *El arte de volar* plantean una serie de problemas a la hora de ubicarlo en las categorías del cómic autobiográfico o biográfico. En sentido estricto, la obra no puede ser considerada una autobiografía, puesto que la identidad entre autor, narrador y personaje se rompe al estar escrita, dibujada y narrada por dos creadores diferentes del protagonista –Altarriba hijo como guionista y Kim como ilustrador-; y tampoco se puede ubicar en el ámbito biográfico, debido a la inclusión de pasajes ficticios –como el de las “alpargatas de Durruti”, insertado en la historia por su valor simbólico al servicio de la descripción del personaje¹-, a la inserción de viñetas

1 En la obra, el protagonista guarda, como si de una reliquia se tratase, las alpargatas que llevaba Buenaventura Durruti cuando murió, algo que no se corresponde con lo sucedido en la realidad. Más que una lectura referencial, los pasajes en los que aparece el calzado parecen requerir una interpretación alegórica en la que las alpargatas del líder anarquista simbolizan el compromiso político de Altarriba. Es significativo, en ese sentido, que el protagonista se deshaga de ellas cuando decide regresar a España, mostrando con ello la renuncia a sus ideales para vivir bajo el yugo del franquismo.

de marcado cariz expresionista que funcionan como metáforas visuales imposibles de asimilarse a un discurso referencial –como las que muestran cómo un enorme águila franquista arranca los ojos al protagonista, que evidencia que la única forma de sobrevivir en la España de la dictadura era obviar la dura y sórdida realidad- y al uso de la primera persona. La ambigüedad que el uso de estos últimos recursos generan emparenta a la obra con las narraciones autoficcionales –cuyas manifestaciones en el cómic han sido denominadas “autobiocómico” (Agustí Farré, 2006: 14)- y la dota, en consecuencia, de una complejidad que la lleva a vincularse de forma contradictoria con los pactos de lectura ficcional y referencial. Y es que *El arte de volar* es la historia de Antonio Altarriba, pero no está contada por Antonio Altarriba², a pesar de que en los textos de apoyo que se presentan en cajetillas en la parte superior de las viñetas el narrador utiliza la primera persona e identifica su voz con la del protagonista. Semejante identidad se produce solo a nivel textual, y no en el ámbito de la referencialidad, puesto que, aunque esté en primera persona y se refiera al protagonista como a sí mismo, la voz del narrador es la de Altarriba hijo, no la de Altarriba padre. El guionista ha explicado cómo esta “transferencia identitaria” por la que convirtió su voz en la de su padre “tiene una justificación afectiva y hasta genética: mi padre me llevaba dentro cuando yo aún no hacía nacido, y ahora que ha muerto soy yo quien le lleva” (Altarriba y Kim, 2012: 30).

El proceso de identificación entre autor y personaje –o, lo que es lo mismo en este caso, entre hijo y padre- se explicita desde las primeras páginas de la novela gráfica. En el prefacio inicial, en el que se relata cómo se produjo el suicidio de Antonio Altarriba, el narrador, utilizando la tercera persona y refiriéndose al protagonista como a un personaje diferente a él –“mi padre”-, explica las razones que le llevan a asumir la historia de la vida paterna como si fuera propia. Así, mientras los dibujos de Kim van mostrando cómo el protagonista burló los sistemas de vigilancia de la residencia de ancianos en la que estaba internado para poder subir hasta la cuarta planta y, a pesar de sus problemas de salud y movilidad, encaramarse a una ventana y tirarse al vacío, en los textos narrativos puede leerse el siguiente texto, fragmentado a través de varias viñetas:

Siempre he estado en él porque un padre está hecho de sus hijos posibles, y yo soy el único hijo que le fue posible a mi padre. Desciendo de mi padre, soy su prolongación y, cuando todavía no había nacido, ya participaba, como potencial genético, de todo lo que le ocurría. Por eso sé cómo murió, y también como vivió. Me contó muchas veces sus peripecias. Incluso, para paliar los primeros síntomas de la depresión, le insistí muchas veces en que las escribiera. Dejó doscientas cincuenta cartillas de letra

2 Al menos, no por ese Antonio Altarriba, puesto que existe una correspondencia nominal entre el protagonista y su hijo guionista.

apretada y rebosante de recuerdos. Pero lo que sé de él no es por haberlo oído o leído: lo que sé de su vida es porque, como he dicho, yo estaba con él, o quizá era con él, y ahora, una vez muerto, él está en mí. Así que puedo contar su vida con la verdad de sus testimonios y la emoción de una sangre que aún corre por mis venas. De hecho, voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva (Altarriba y Kim, 2010: 11-13).

La última frase de la cita –“voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva”- explica de forma paradigmática cómo se lleva a cabo la fusión de voces en el cómic, puesto que, a pesar del uso de la primera persona y de que el narrador se identifica con el protagonista que aparece en las viñetas, el punto de vista desde el que se cuenta la historia pertenece al guionista, capaz de interpretar tanto la evolución personal del personaje –incluyendo su muerte- como los acontecimientos históricos en los que se lleva a cabo desde unas perspectivas y pretensión de objetividad imposibles de integrarse en el relato autobiográfico. De hecho, tanto la figura del narrador como el discurso lingüístico que conlleva resultan de vital importancia en todo el cómic de no ficción contemporáneo, puesto que, como ha señalado Susana Arroyo Redondo, “asegura[n] un cauce donde la subjetividad de la primera persona parece diluirse; pues mientras los bocadillos ponen en boca de los personajes su testimonio directo, la caja de texto parece transmitir los pensamientos de una voz omnipresente y por tanto más objetiva” (2012: 123).

Cuando, gracias a la analepsis que traslada el tiempo de la historia a la niñez del protagonista al finalizar la introducción, se comienza a relatar la peripecia vital de Antonio Altarriba, el narrador explicita el proceso de transferencia por que el asume la identidad de su padre, produciéndose desde entonces una correspondencia nominal expresa entre autor, narrador y personaje que, mantenida a lo largo de todo el cómic, sitúa a *El arte de volar* en el ámbito de la autoficción:

Mi padre, que ahora soy yo, no conserva buenos recuerdos de su infancia. A los ocho años dejó de ir a la escuela para trabajar en el campo. Mi abuelo, que ahora es mi padre, sólo pensaba en incrementar sus escasas propiedades. Mis tíos, que ahora son mis hermanos, le respetaban, o más bien le temían... En cualquier caso, le obedecían ciegamente. Yo, que ya soy un solo yo, nunca me encontré a gusto en esa casa (Altarriba y Kim, 2010: 17).

La identificación entre las figuras paterna y filial se refuerza en el desarrollo de la historia al relatar el nacimiento del hijo. Mientras que las viñetas muestran el primer contacto entre ambos, cuando Altarriba sostiene entre sus brazos a un bebé que sujeta entre sus pequeñas

manos uno de sus dedos –evidenciado así de forma gráfica la “alianza” que desde el primer momento establecieron-, el narrador, incrementando la ambigüedad propia de toda autoficción, se refiere al personaje que le representa en el cómic en tercera persona, como si fuera alguien diferente a él. De esa forma, la consigna “yo soy él” a través de la que se vertebra la narración queda reforzada: “Era mi hijo y no había lugar a dudas ni rechazos. Una sacudida de cariño me recorrió de arriba abajo: sólo puedo explicarlo como la conexión entre dos cuerpos de una misma sangre. Sentí que yo estaba en él y que, en lo sucesivo, iba a ser con él” (Altarriba y Kim, 2010: 147). Asimismo, la obra muestra cómo el padre ayuda a configurar la ideología y las inquietudes intelectuales del hijo, tal y como se expone en las viñetas en las que se relata cómo le envía todos los veranos a Francia para que, además de aprender francés, pueda convivir con sus antiguos compañeros anarquistas y ver el mundo desde una perspectiva diferente, sin las limitaciones del opresivo clima político y religioso del franquismo.

Bajo la composición del cómic de Altarriba y Kim parecen subyacer dos motivaciones. En primer lugar, la obra desarrolla una “función catártica” (Martín, 2010: 6), al haber sido concebida como reacción liberadora al sufrimiento inherente a la convivencia con la depresión, al trauma del suicidio y a los problemas administrativos a los que Altarriba hijo hubo de enfrentarse como consecuencia de la muerte de su padre³. No en vano, el propio guionista llegó a afirmar que “la escritura surgió de la impotencia, (...) como recurso desesperado” (Altarriba, 2010: 211), evidenciando con ello la especial vinculación existente entre el proceso creativo y los momentos de intensidad emocional y demostrando que, como ha señalado Francisco Caudet, “si narrar –que es una forma, como otras muchas, de actuar- no cura el dolor, al menos lo alivia (2000: 25). En segundo lugar, resulta evidente que en *El arte de volar* hay también un valor documental, puesto que la narración aporta un conocimiento sobre pasajes de la historia reciente española que sólo en épocas recientes han conseguido la atención de la historiografía y el arte, al abordar una serie de cuestiones como la experiencia concentracionaria francesa, los problemas de adaptación de los exiliados o el humillante silencio en el que tuvieron que vivir inmersos muchos republicanos durante la dictadura franquista. Tanto la dimensión cognitiva como la universalidad de la obra pueden detectarse en sus evidentes concomitancias con los testimonios de quienes vivieron situaciones análogas a las de Altarriba. Resulta paradigmática, en ese sentido, la vinculación de las páginas en las que se recrea la estancia del protagonista en el campo

3 “La rabia vino a sumarse a este desbarajuste emocional cuando, a los pocos días de su muerte, recibí una carta de (...) la directora de la residencia donde se alojaba [mi padre], reclamando los treinta y cuatro euros que mi padre, al morir el día 4 y no el día 1, había dejado a deber (...). Me limité a contestar que se ocupara de la seguridad de sus residentes, me dejara con mi duelo y se olvidara de los treinta y cuatro euros. Creí que ahí terminaba el incidente. Era mal conocer el desalmado comportamiento de algunas administraciones. En 2004, incrementada con intereses y multa, le deuda me fue reclamada por vía judicial. Casualmente, los tres años transcurridos conllevaban prescripción de cualquier negligencia en la que hubieran incurrido los responsables de la residencia” (Altarriba, 2010: 209).

de Saint Cyprien con los relatos de otros supervivientes que penaron por espacios concentracionarios franceses al concluir la Guerra Civil y dieron cuenta de sus experiencias. Mientras que las viñetas muestran el caótico hacinamiento de los españoles en el campo y su convivencia diaria con el hambre, la miseria, la enfermedad, la muerte y el violento maltrato de los guardianes a través de una serie de estampas en las que, por encima de lo narrativo, prima lo descriptivo, el narrador se lamenta que “todo lo que ofrecían los franceses era arena, mar y cielo” y denuncia cómo “trataban las democracias burguesas a los luchadores antifascistas” (Altarriba y Kim, 2010: 79-80). En semejantes términos se expresaron otros supervivientes para reflejar la hostilidad y las pésimas condiciones en las que fueron acogidos. Así, mientras que Avelí Artís-Gener afirmó que la experiencia de los campos estuvo caracterizada por “frío, viento, tinieblas, humedad, hambre, harapos, miseria, rebaño, parásitos, excrementos, enfermedad...” (1975: 79), Eulalio Ferrer incluyó en su obra testimonial *Entre alambradas* el poema “Argelès... Argelès” que concluía con los versos “mierda por todos los rincones / sarna en los... riñones / fiebre y dolor / Es lo que hemos podido encontrar / después de pelear contra el fascio invasor” (1988: 239).

El cómic puede leerse, en consecuencia, como documento histórico, puesto que el marco espacial, temporal, político y social de los acontecimientos que protagoniza Altarriba no es un mero fondo contextual sobre que el se proyecta su vida, sino, más bien, un elemento activo que condiciona con sus transformaciones su peripecia existencial. La obra es una crónica de la historia española contemporánea focalizada a través de la experiencia de un ser anónimo y convencional, uno de tantos perdedores de la guerra a los que el régimen franquista condenó al olvido, al silencio y a la marginación. Dado que, como ha señalado López de la Vieja (2003: 106), “las experiencias del sufrimiento no forman parte de las crónicas al uso”, se percibe en la actitud de Altarriba y Kim “la necesidad de dar voz a las sombras” (Ausente, 2013: 126) y de mostrar cómo el testimonio de la experiencia individual puede convertirse en voz alternativa contraria a la oficial. Así se evidencia cómo el cómic, al igual que la literatura y que otras artes narrativas, puede dar voz a aquellos que jamás la tuvieron, restituir a quienes fueron deslegitimados o ayudar a comprender lo que sucedió.

2. LE PRESTO UNA VOZ PEQUEÑA: UN LARGO SILENCIO

La dimensión memorística lleva a imbricar *El arte de volar* en un contexto social y cultural en el que, como ha señalado Txetxu Aguado (2010: 19), “el debate sobre la memoria, y su opuesto el olvido, ha ocupado buena parte de la producción cultural (...) y el espacio público”. En palabras de José María Naharro-Calderón (2006), “de un destacable silencio oficial en cuanto a la conciencia colectiva, (...) hemos pasado [en los últimos años] a una obsesión con la memoria de la Guerra Civil, los exilios de 1939 y la dictadura

franquista". En parecidos términos se han expresado Carmen Moreno-Nuño (2006: 13), quien ha destacado cómo la "tendencia revisionista (...) a reconsiderar el pasado español y su impacto en el presente" se ha desarrollado en distintos ámbitos culturales, desde la historiografía al arte, o Vicente Sánchez Biosca (2006: 39), quien ha advertido también de la naturaleza interdisciplinar del fenómeno al señalar cómo la contienda bélica "se ha convertido en una de las industrias culturales más potentes de los últimos años, implicando en su entramado publicación de libros, emisión de reportajes televisivos, edición de facsímiles de la época y captación de testimonios en distintos soportes de la tragedia española de 1936"⁴.

A la ingente nómina de novelas y películas centradas en la recreación de lo acontecido durante la guerra y el régimen franquista se han sumado en los últimos años algunas iniciativas procedentes del ámbito del cómic. Evidenciando que, como ha puesto de manifiesto el historiador Julián Casanova "el cómic puede (...) participar en una labor de memoria histórica" (*apud* Fourmont, 2009), temáticas relacionadas con la Guerra Civil y sus consecuencias han sido tratadas en los últimos años en títulos como *El faro* (Paco Roca, 2004), *Martillo de Herejes* (Juan Gómez y Agustín Alesio, 2006), *Nuestra Guerra Civil* (VV.AA., 2006), *Las serpientes ciegas* (Felipe Hernández Caba y Bartolomé Seguí, 2008), *El ángel de la retirada* (Paco Roca, 2010), *Un médico novato* (Sento Llobell, 2013) o *Los surcos del azar* (Paco Roca, 2014). Además de Paco Roca, que en diversos trabajos se ha ocupado de narrar episodios de soldados durante en la guerra –*El faro*–, el éxodo de miles de exiliados por la frontera francesa –*El ángel de la retirada*– y la participación de voluntarios republicanos en el ejército aliado durante la II Guerra Mundial –*Los surcos del azar*–, el autor que de forma más recurrente ha abordado el tema en el ámbito español ha sido Carlos Giménez, creador de las series *Paracuellos* –en la que, utilizando los recuerdos de su propia experiencia personal, da cuenta de la brutalidad de lo vivido en un internado del Auxilio Social de la Falange en la década de 1940–⁵, *Barrio* –cómic de formación en el

4 Sin dejar de asumir las particularidades del caso español –basadas, grosso modo, en la necesidad de luchar contra los efectos provocados por el mantenimiento durante casi cuatro décadas de una memoria oficial incapaz de asumir interpretaciones históricas disidentes o críticas, obsesionada en la construcción de un relato del pasado afín a sus intereses de legitimación y mantenimiento en el poder, e impulsora de prácticas de exclusión y olvido; y en el hecho de que la Guerra Civil "constituye todavía un referente fundamental en la mayoría de quienes tienen uso de razón cultural en España" (Mainer, 2006: 11)–, hay que tener en cuenta que el "culto a la memoria" no es un fenómeno exclusivo ni circunscrito a una determinada cultura, sociedad o nación. Más bien, parece estar afectando buena parte de la sociedad occidentales, cuya preocupación por el pasado es perceptible en la constante creación de museos, archivos y centros documentales, en la difusión de textos testimoniales o en la continua conmemoración de onomásticas. De hecho, historiadores como Tony Judt han llegado a manifestar que la reivindicación de la memoria se ha convertido en "una de las nuevas señas de identidad de Europa" (2005: 811).

5 Aunque la serie comenzó a ser publicada en 1975, su repercusión mediática, comercial y crítica no se consolidó hasta la década de 1990.

que se relata, desde prismas autobiográficos, la adolescencia del autor en las primeras décadas de la posguerra- y 36-39: *Malos tiempos* –en la que, basándose en anécdotas reales documentadas históricamente, representa la cotidianeidad del Madrid sitiado de la contienda, caracterizada por la convivencia diaria con la violencia, el hambre, el sufrimiento y el miedo-.

No obstante, la obra que más vinculaciones presenta con *El arte de volar* es *Un largo silencio*, de Miguel Gallardo. Publicada originalmente en 1997 y reeditada, con algunas variaciones respecto al original, en 2012, la obra de Gallardo coincide con la de Altarriba y Kim en abordar la revisión histórica partiendo de la memoria familiar, también vinculada en este caso a la figura paterna. Definida “como el conjunto de recuerdos relativos al pasado de su grupo de origen, que cada individuo conserva en su interior” (Coenen-Huther, 1994: 18), la memoria familiar no solo se compone de recuerdos, sino también de representaciones del mundo. Su aplicación, por tanto, incluye tanto evocaciones del ámbito privado –y, en concreto, de las relaciones con quienes se mantiene algún vínculo de parentesco- como configuraciones sociales y políticas con las que se intenta dar sentido al contexto histórico en el que se vivió (Cuesta, 2008: 94). Así ocurre en los dos cómics, en las que el relato vital de la figura paterna sirve a los autores –en el caso de Gallardo, guionista y dibujante- para ofrecer una visión del pasado que sirve para reivindicar a aquellos que sufrieron los rigores de la represión franquista y, después de soportar la violencia en la guerra, fueron condenados al olvido y al silencio –un largo silencio, como bien dice el título de la obra- durante la dictadura. De hecho, en las páginas iniciales de *Un largo silencio* se explicita su vocación memorística y su intención de hacer visibles a quienes el franquismo había condenado al ostracismo al afirmar que la obra relata “una parte de la historia cada vez más olvidada, pero que los que la vivieron recordarán para siempre” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 7). Asimismo, se define a su protagonista como “héroe (...) [cuya] hazaña ha sido sobrevivir” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 6).

El cómic narra la vida de Francisco Gallardo Sarmiento desde su nacimiento en 1909 hasta principios de la década de 1940, cuando, superadas las consecuencias de la guerra, consiguió instalarse en Barcelona, comenzar a trabajar y conocer a la que se convertiría en su mujer. La trayectoria vital de Gallardo presenta numerosas similitudes con la de Altarriba: ambos procedían de un ambiente pobre, participaron en la guerra enrolados en el bando republicano, fueron internados en campos de concentración cuando la contienda finalizó, tuvieron que reinsertarse en una sociedad que les daba la espalda y no permitía la integración de los vencidos⁶, etc. La principal diferencia entre las dos historias

6 De Gallardo se afirma que “estuvo 40 años [de dictadura] callado como una tumba, intentando no decir una palabra más alta que otra” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 9), mientras que la resignación y

estriba en la menor carga política e ideológica de la de Gallardo. Frente a la importancia que el ideario anarquista tiene para Altarriba –que le llevó, al residir al comienzo de la guerra en una ciudad que abrazó prácticamente el inicio del golpe de Estado del 18 de julio, a jugarse la vida con su desertión y su paso hasta las líneas enemigas al ser movilizado; o a no poder adaptarse jamás en una sociedad regida por unos valores opuestos a él mantuvo durante toda su vida–, Gallardo nunca perteneció a ningún partido político y admitió “que le tocó vivir la guerra civil en el lado de los que nunca habían tenido ni tenían nada, siendo [él] uno de ellos” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 9).

El hecho de relatar la historia de la vida de Gallardo sitúa al cómic en los parámetros de la no ficción, algo que queda evidenciado formalmente por algunas características ya señaladas en *El arte de volar*, como el uso del blanco y negro, solo aderezado en algunas ocasiones con tonos grises, para la composición de las viñetas o la complejidad del discurso narrativo, transmitido de forma escrita y visual. Además, *Un largo silencio* refuerza su vinculación con los discursos referenciales con la inclusión, en el apéndice final, de fotografías y documentos personales de Francisco Gallardo alusivos a algunos de los pasajes que se relatan en el cómic: imágenes de su infancia en Linares, de su formación en la Escuela de Industriales y de su experiencia como combatiente en la guerra, así como certificados oficiales como el de su orden de libertad del campo de concentración de Reus o el aval de buena conducta que, previo pago, expidió un falangista para que pudiera acceder a un puesto de trabajo en la posguerra. Según Gual (2011), estas fotografías y documentos tienen la función de “demostrar el grado de veracidad de lo relatado”. También contribuyen a la imbricación de la peripecia vital con la referencialidad de los hechos históricos la inclusión de dos viñetas que reproducen sendas primeras páginas del diario *La Vanguardia*, la minuciosidad con la que se evocan algunos detalles –por ejemplo, hay referencias al expediente universitario de Gallardo, del que se reproducen sus notas y la pregunta del examen de reválida que hubo de superar en 1934; nombres de algunos de los compañeros y superiores junto a los que combatió; fechas concretas en las que datan acontecimientos producidos durante la Guerra Civil, etc.– y el propio aspecto formal del cómic. No es baladí, en ese sentido, que *Un largo silencio* se presente con la apariencia de un cuaderno de notas en edición rústica, como si se tratase de un dietario de la época que en él se evoca.

Además de por aportar el habitualmente oculto punto de vista de los perdedores, la interpretación de la guerra que aparece en la obra destaca por su ecuanimidad. Lejos de mantener posturas dogmáticas de ferviente adhesión con la causa republicana, Gallardo no solo denuncia la actitud del ejército nacional –a cuyos responsables acusa

la humillación de vivir bajo las órdenes de los vencidos se manifiesta en *El arte de volar* a través de una metáfora visual que muestra cómo un enorme águila franquista ataca a Altarriba y le arranca los ojos.

de “bombardear sin ton ni son”, incluso zonas “que no eran objetivo militar ni nada” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 30)-, sino que también se muestra muy crítico en la desorganización que imperó en quienes luchaban en su mismo bando. Al referirse a lo sucedido en Madrid durante la contienda, huye de la visión idealizada de la “capital de la gloria” que resistía el asedio del enemigo para mostrar la violencia con la que se sofocó la sublevación militar del Cuartel de la Montaña y, sobre todo, los problemas derivados de la falta de compromiso y la incompetencia de los milicianos provocaron. Así, por ejemplo, reprocha el comportamiento de quienes “abandonaban las trincheras al anochecer y se iban a Madrid” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 27) o el absurdo que suponía que milicianos analfabetos fuesen destinados a controlar el tráfico, siendo incapaces de entender los permisos y salvoconductos, y, en consecuencia, entorpeciendo y haciendo perder tiempo al resto de soldados republicanos. De este modo, “se atenta (...) 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” (Hafter, 2010: 13). El relato de Gallardo padre se emparenta así con el de otros testigos del conflicto –y, en concreto, de lo acontecido en Madrid- como Arturo Barea o Manuel Chaves Nogales, quienes, a pesar de mostrar sus simpatías por el bando republicano –y, en el caso del primeros, de implicarse personalmente en la lucha a través de su trabajo en la Sección de Prensa y Propaganda del Ministerio de Estado-, “se negaron a dejarse arrastrar por el sectarismo o apartar los ojos de lo que estaba ocurriendo o a justificar ningún crimen” (Muñoz Molina apud Ruiz Mantilla, 2009). En sus narraciones testimoniales sobre el conflicto –*Valor y miedo* y *La llama*, y *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires* de España, respectivamente-, los dos autores denuncian tanto la actitud del ejército nacional, que sembró la muerte y la destrucción en Madrid con sus salvajes bombardeos, como la de los republicanos, que, en un ambiente caótico marcado por la sed de venganza, llevaron a cabo innumerables actos de violencia indiscriminada.

A pesar de sus similitudes argumentales y pragmáticas, *El arte de volar* y *Un largo silencio* difieren en el modo a través del que narran la historia de sus protagonistas. El cómic de Gallardo alterna textos escritos por el padre, presentados en una tipografía que les da la apariencia de haber sido mecanografiados y acompañados por ilustraciones, y viñetas dibujadas por el hijo, tal y como ha explicado Gual (2011):

Gallardo hijo deja vía libre a Gallardo padre, se queda a un lado, para que el grueso de la historia lo cuente él con sus propias palabras, con su propia redacción. Por su parte, el Gallardo historietista se dedica a ilustrar el texto, a intercalar cinco historietas cortas de entre dos y cinco páginas limitándose a interpretar lo dicho por su padre.

El relato del padre está escrito con un estilo aséptico caracterizado por la precisión léxica y la ausencia de cualquier tipo de figura ornamental. Alejado de cualquier virtuosismo formal, Francisco Gallardo apenas emplea conectores de discurso, por lo que la coherencia del discurso viene dada, básicamente, por su linealidad temporal⁷. La misma sobriedad de la historia relatada por el padre tiene la representación visual llevada cabo por el hijo, que se distancia del expresionismo “de línea gruesa” característica de otras de sus obras, como *Makoki*, y opta por un estilo sencillo, casi esquemático en ocasiones, a una sola tinta⁸. Las ilustraciones que acompañan el texto que se presenta imitando las fuentes tipográficas típicas de las máquinas de escribir son meros boceto, mientras que el dibujo en las viñetas tiene una función básicamente descriptivo, dejando que el peso de la narración recaiga en el discurso escrito que se incluye en la parte superior, tal y como sucedía en *El arte de volar*. Apenas se incluyen diálogos y muchas viñetas carecen de fondo y se limitan a mostrar personajes, lugares u objetos a los que se refiere la historia.

De esta forma, “la palabra [del padre] logra representación material mediante el trazo [del segundo]” (Hafters, 2010), situando así a la obra en el terreno de la autoficción. Es cierto que la referencialidad y, sobre todo, la inclusión de la propia voz del padre relatando su peripecia vital parece inducir a considerar el texto como autobiográfico, pero también lo es que la actuación del hijo, reinterpretando con el dibujo la historia que a él le fue legada, impide hablar, en sentido estricto, de *Un largo silencio* como un texto en el que se cumplen los criterios propios del pacto autobiográfico (Lejeune, 1994). Y es que la vida de Francisco Gallardo se va relatando a través de un doble discurso literario y gráfico que, no obstante, termina por fundirse en una sola voz debido a la continuidad que se genera entre ambos y a la identificación entre padre e hijo, manifestada a través del uso de la primera persona en las cajas de texto de las viñetas del cómic en las que se explicita la presencia del narrador. Al igual en el cómic de Altarriba y Kim, la unión de voces queda explicitada en las primeras páginas, cuando Miguel Gallardo explica que su función en la obra es la de mero transmisor al señalar que su “padre se tuvo que

7 En una entrevista, Miguel Gallardo (*apud* Srabsenta, 2013) explicó las dudas que le suscitaba incluir la historia de su padre tal y cómo este la había escrito: “leía y releía el relato y me parecía muy aburrido. Pensaba que podríamos cortar alguna parte, arreglarlo gramaticalmente... Pero al final decidí no tocar ni una coma y dejarlo tal cual ya que quien lo cuenta es mi padre, que era perito industrial”.

8 Solo se rompe la monotonía cromática en una viñeta, en la que, después de relatar cómo afectaron los bombardeos a la rutina de las ciudades situadas en el bando republicano durante la guerra –señalando, además de la gran cantidad de destrozos y muertes provocadas, la sensación de continuo miedo que se instaló en la ciudadanía- y de referirse a lo ocurrido en Guernica, se expone el panorama de una ciudad en llamas con un fondo rojo, de una tonalidad muy similar a la del color de la sangre. En la transcripción de los textos escritos por el padre que se presentan como si hubieran sido mecanografiados también se utiliza el color: alternando el azul para los textos con el rojo para las ilustraciones que los acompañan, con lo que se puede “arriesgar la hipótesis de la inclusión constante de los colores emblemáticos de la guerra de España” (Hafters, 2010).

convertir en una sombra durante mucho tiempo, y las sombras no tienen voz”, por lo que él “le prest[a] una voz pequeña, que es la suya” (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012: 7). Su intervención permite que una historia particular, limitada al ámbito de los Gallardo, pueda trascender su condición de memoria íntima y familiar.

El paratexto de la obra subraya la importancia que tiene la transmisión de la historia de padre a hijo a través de la inclusión de los nombres de obras en la cubierta, haciéndoles, por tanto, responsables en igual de condiciones de la autoría. Según Evelyn Hafter (2010), la imbricación de los discursos evidencia cómo en la obra importa tanto el relato del sujeto protagonista de la experiencia narrada como el de quien lo ha recibido, poniendo con ello de manifiesto que no solo importa contar la historia, sino también reflexionar sobre los mecanismos a través de los que ha transmitido el pasado a través de los discursos oficiales controlados por las instancias del poder:

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. (...) A través de la unión entre las voces de dos generaciones (...), Un largo silencio ofrece al lector simultáneamente el proceso de transmisión y apropiación del pasado.

3. DE LA MEMORIA FAMILIAR A LA CRÓNICA HISTÓRICA

Casos como *Un largo silencio* o *El arte de volar* ponen de manifiesto cómo “las viñetas están madurando en uno de los medios de expresión más vivos del nuevo milenio, (...) otorgando a lo que tradicionalmente se había considerado un producto infantil un prestigio cultural comparable al de la literatura y el arte” (García, 2010: 33). Superado ya el prejuicio que lo identificaba como una manifestación artística popular y de masas dirigida al público juvenil, el cómic se ha revelado como un medio capaz de desarrollar estructuras narrativas complejas y de abordar temáticas de toda índole. Desde el caso fundacional de *Maus* (Art Spiegelman) –la historia de un superviviente judío de los campos de concentración narrada por su hijo, el propio Spiegelman, cuyo eco cuyo eco, influencia y valor referencial es evidente en el desarrollo del cómic en las últimas décadas-, la novela gráfica se ha legitimado como medio para relatar historias personales que faciliten la configuración de la memoria colectiva de las sociedades contemporáneas, luchando contra el olvido y la deformación de la que muchas veces adolecen las visiones sobre el pasado. Así sucede en *El arte de volar* y en *Un largo silencio* –que, como *Maus*, también parten de una historia familiar, de una relación paterna-filial y de un drama histórico-, cuyo valor testimonial trasciende la historia personal de lucha

y desesperación de su protagonista para convertirse en una crónica histórica del siglo XX en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Txetxu (2010). *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Deusto Publicaciones.
- AGUSTÍ FARRÉ, Anna (2006). "Autobiografía y autoficción". *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 6, 9-18.
- ALTARRIBA, Antonio (2010). "Para iniciar el despegue". En *El arte de volar*, Antonio Altarriba y Kim, 207-219. Alicante: Edicions de Ponent.
- ALTARRIBA, Antonio y Kim (2010). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- ____ (2012). *El arte de volar. Instrucciones de uso*. Alicante: Edicions de Ponent.
- ARROYO REDONDO, Susana (2012). "Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico". *Escritura e imagen* 8, 103-124.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (1975). *La diáspora republicana*. Barcelona: Euros.
- AUSENTE, Daniel (2013). "La memoria gráfica y las sombras del pasado". En *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Santiago García (coord.), 107-135. Madrid: Errata Naturae.
- CAUDET, Francisco (2005). *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- COENEN-HUTHER, Josette (1994). *La mémoire familiale*. París: L'Harmattan.
- CUESTA, Josefina (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en el siglo XX en España*. Madrid: Alianza.
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2011). "La memoria en viñetas. Historia y tendencias del cómic autobiográfico". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20, 259-276.
- FERRER, Eulalio (1988). *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo.
- FOURMONT, Guillaume (2009). "El cómic rompe el silencio". *Público* (disponible en <http://www.publico.es/culturas/276298/el-comic-rompe-el-silencio>).
- GALLARDO SARMIENTO, Francisco y Gallardo, miguel (2012). *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GUAL, Óscar (2011). "La vida en viñetas de Miguel Gallardo". *Tebeosfera* (disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_vida_en_vinetas_de_miguel_gallardo.html).
- HAFTER, Evelyn (2010). "Representaciones del pasado en una novella gráfica sobre la Guerra Civil española: memorias en un conflicto en un largo silencio, de F. Gallardo Sarmiento y M. A. Gallardo". *Viñetas sueltas* (disponible en <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historiografia,DocumentacionyArchivo/hafter.pdf>).

- JUDT, Tony (2005). *Postwar: A History of Europe since 1945*. Nueva York: Penguin.
- LEJEUNE, Philip (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (2003). *Ética y literatura*. Madrid, Tecnos.
- MAINER, José-Carlos (2006). "Prólogo". En *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Vicente Sánchez Biosca, 11-14. Alianza: Madrid.
- MARTÍN, Antonio (2010). "Para iniciar el despegue". En *El arte de volar*, Antonio Altarriba y Kim, 5-10. Alicante, Edicions de Ponent.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006). *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (2006). "Memorias y olvidos. Entre víctimas y verdugos". En *Congreso "La Guerra Civil Española 1936-1939"*, VVAA. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (disponible en http://www.secc.es/media/docs/37_4_JM_Naharro.pdf).
- PONS, Álvaro (2009). "El arte de volar". *La cárcel de papel* (disponible en <http://www.lacarceldepapel.com/2009/07/28/el-arte-de-volar>).
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2009). "Muñoz Molina narra el drama del exilio en mil páginas". *El País* (disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2009/07/30/actualidad/1248904803_850215.html).
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- SPIEGELMAN, Art (2002). *Maus*. Barcelona: Planeta Agostini.
- SRABSENTA (2013). "Historias de la guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba". *Cosas de absenta* (disponible en <http://srabsenta.blogspot.com.es/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html>).

Recibido el 6 de febrero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.