



El día que mi padre comenzó a hablar. Trauma y memoria de la Guerra Civil española en *Un largo silencio* de Miguel Gallardo

DIEGO ESPÍÑA BARROS

Purdue University Northwest

Diego Espiña Barros (Forcarei, 1979) es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidade de Santiago de Compostela y licenciado en Periodismo por la Universidad Carlos III de Madrid. Es Visiting Assistant Professor en Purdue University Northwest en EE. UU. Su actividad investigadora se desarrolla en el amplio campo de los estudios culturales con especial atención a las representaciones de memoria colectiva y traumática tanto en la literatura como en la novela gráfica contemporáneas. Prepara un libro sobre memoria colectiva y novela gráfica.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación definitiva: 17 de noviembre de 2016

Resumen

En 1997 Miguel Gallardo tomó las páginas escritas por su padre en las que resumía parte de su vida y su participación en la Guerra Civil española para dibujar *Un largo silencio*, un cómic híbrido que podría ser clasificado como una (auto)biografía. Esta novela gráfica muestra el impacto causado por los recuerdos traumáticos de los sobrevivientes en las siguientes generaciones y la importancia de llegar a acuerdos con el pasado. Antes que obras más recientes de la novela gráfica española, el trabajo de Gallardo discute el problema en torno a la memoria de la Guerra Civil en la España actual. Este trabajo analizará las técnicas utilizadas por el autor para trasladar la vida de su padre a las páginas de un cómic hasta convertir *Un largo silencio* en la (re)construcción de una memoria traumática que, al final, será la suya propia.

Palabras clave: cómic, novela gráfica, historia, memoria colectiva, biografía, trauma, Guerra Civil española

Abstract

In 1997, Miguel Gallardo took a text written by his father, in which he describes part of his early life and his participation in the Spanish Civil War, to draw *Un largo silencio*, an hybrid graphic novel which could be classified as an (auto)biography. This graphic novel shows the impact of traumatic survivor testimonies and memories on the next generations and the importance of dealing with the past. Gallardo's work discusses, before more recent works in Spanish graphic novel, the problem around the memory of the Civil War in Spain today. This paper will approach the techniques used by the author to follow his father's life until reaching *Un largo silencio*, an exercise in the (re)construction of a traumatic memory which, in the end, will be his own.

Key words: Comic, Graphic Novel, History, Collective Memory, Biography, Trauma, Spanish Civil War.

Cita bibliográfica

ESPIÑA BARROS, D. «El día que mi padre comenzó a hablar. Trauma y memoria de la Guerra Civil española en *Un Largo Silencio* de Miguel Gallardo», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 7 (2016), pp. 88-109.

Cuando en 1986 Art Spiegelman publica la primera parte de su célebre *Maus*, pocos lo entendieron y muchos lo criticaron.¹ En primer lugar, por la naturaleza de la obra, ya que se trataba de un cómic, un medio a menudo denostado y frecuentemente identificado con el público infantil. En segundo lugar, por la materia que trataba. Nada más y nada menos que algo tan serio y doloroso como el Holocausto a partir de los recuerdos del padre del autor, Vladek Spiegelman, un judío polaco superviviente de Auschwitz. Por un lado, *Maus* ponía en jaque a la llamada academia rompiendo los esquemas mediáticos configurados en torno a qué debe ser y qué no debe ser considerado cultura. En segundo lugar, Spiegelman desafiaba de forma directa las palabras con las que Theodor Adorno compuso una de las metáforas que más ha calado en la memoria colectiva asociada al Holocausto y según las cuales escribir poesía después de Auschwitz sería ya un acto de barbarie.² Spiegelman no solo pretendía hacer poesía (en el sentido más aristotélico del término), sino que a esta le daba forma de cómic.

Recordamos las vicisitudes que acompañaron a la publicación de *Maus* para hablar de otra obra que aunque tiene muchas e importantes diferencias para con la anterior, guarda con la de Spiegelman no pocas similitudes. Hablamos de *Un largo silencio*, del reconocido autor catalán Miguel Gallardo. Partes del libro serían publicadas por primera vez en 1997 en la revista *Nosotros Somos los Muertos*. Se trataba de historietas cortas que se incluirían más tarde en un pequeño volumen titulado *Un largo silencio* que llegaría a las librerías especializadas en 1997 a cargo de Edicions de Ponent.³ El contenido metafórico del volumen estaba presente desde el mismo título y al mismo tiempo resultaba premonitorio de lo que nos proponemos abordar a continuación, que no es otra cosa que la representación del pasado traumático de todo un país centrado en la figura de una persona anónima, en este caso, el padre del propio autor.

¹ Sirva como ejemplo el hecho de que Spiegelman «no dibuja cómics» según el crítico Lawrence L. Langer, autor, en 1991, de la reseña que publicó el prestigioso suplemento literario de *The New York Times* con motivo de la aparición del segundo volumen de *Maus*. En opinión de Langer, la obra de Spiegelman era simplemente «una forma seria de literatura pictórica, que sostiene e incluso intensifica, la potencia del primer volumen. Resiste toda etiqueta». Asimismo, esa misma publicación se negó a colocar a *Maus* en la lista de «no-ficción», lo que provocó incluso la protesta del propio Spiegelman.

² ADORNO, T. W. *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, 1984, p. 248.

³ GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M. *Un largo silencio*. Bilbao, Astiberri, 2012. Esta será la edición a la que haga referencia durante todo el presente artículo.

En primer lugar hay que señalar que la aparición de la obra de Gallardo tuvo lugar antes de que la fiebre que posteriormente rodearía a lo que llamamos memoria histórica —algo que finalmente hoy parece que ha sido mitigado— nos estallase en la cara, tanto desde un punto de vista político como institucional. Un «a vueltas con la memoria» que durante los años que fueron desde la década de los noventa hasta bien entrados los dos mil pareció impregnar cualquier manifestación cultural de la vida española. Así se sucedieron estrenos de películas y publicaciones de libros —la apoteosis llegó en el ámbito editorial con la publicación en 2001 de *Soldados de Salamina*, obra de un por entonces semidesconocido Javier Cercas—, cuya materia no era otra que rescatar de un supuesto olvido a los perdedores de la contienda civil española y las consecuencias que la posterior dictadura tuvieron en la conformación de la España contemporánea, tanto desde un punto de vista social como político y también cultural.

Este «imperio de la memoria», como ha sido calificada irónicamente por el historiador Santos Juliá, esta obsesión por el recuerdo, no era un fenómeno exclusivo de España y ni siquiera alcanzaba la etiqueta de novedad.⁴ Juliá defendía la labor que venían realizando historiadores desde el final de la dictadura franquista, entre los que él mismo se encontraba, en contraposición a una nueva generación de estudiosos, literatos, críticos de la cultura nacidos en torno a la transición y que «ha pasado a ocupar la primera fila» y a los que, en su opinión «ya no interesa tanto lo que ha pasado sino su memoria; no los hechos sino sus representaciones, que adquieren una especie de existencia autónoma, independiente de los hechos representados».⁵ Si bien hay que concederle a este autor un punto de razón, también lo es el hecho de que este *boom* memorialístico se producía por primera vez fuera de la torre de marfil de la academia, alcanzando su máxima expresión en las múltiples manifestaciones de la cultura de masas, entre las cuales, como veremos, el cómic no fue ajeno; de ahí, a nuestro entender, su enfado.

En segundo lugar, Gallardo, como Spiegelman, tuvo que ver cómo sobre su obra expandía una suerte de manto, no tanto de silencio como de olvido, hasta su reedición en 2012 a cargo de Astiberri. En ese tiempo, *Un largo silencio*, a la que a partir de ahora nos referiremos como el acrónimo de *ULS*, también fue objeto de críticas basadas en su propia naturaleza genérica: la aseveración de «no era un cómic» fue una de las justificaciones esgrimidas por algunos críticos para no concederle el premio a la mejor obra en el Salón Internacional del Cómic en su decimosexta edición celebrada en 1998.⁶

Es cierto, no obstante, que *ULS* es un cómic particular. El esqueleto de la obra es un texto autobiográfico de treinta y tres páginas escrito por Francisco Gallardo, padre del dibujante,

⁴ JULIÁ DÍAZ, S. «Bajo el imperio de la memoria», en *Revista de Occidente*, n.º 302-303 (2006), p. 7.

⁵ *Idem*.

⁶ Así al menos lo manifiesta el crítico de cómic Pepo Pérez en su reseña a la reedición de la obra y que publicó en su blog personal el 29 de abril de 2012 titulada «Un silencio más largo». Disponible en <http://pepoperez.blogspot.com>. Blog personal, <http://pepoperez.blogspot.com/2012/04/un-largo-silencio-francisco-gallardo.html>.

en el que este narra partes de su infancia y juventud así como su participación en la Guerra Civil como oficial del ejército republicano. El texto de Gallardo viene acompañado de quince páginas dibujadas por su hijo Miguel, además de otras treinta y una ilustraciones —dos de ellas a página entera— en donde el dibujante ahonda en algunas de las vivencias narradas y lo hace de una forma mucho más dramática y descarnada que la propia narración de su progenitor. Hay que dejar clara una cosa desde el principio. A diferencia de *Maus* y obras posteriores como *El arte de volar* (2009), de Antonio Altarriba y Kim, en *ULS* no nos encontramos con una biografía —ni mucho menos con una autobiografía, si nos atenemos a los clásicos postulados del pacto de Lejeune—⁷ al uso y completa, sino más bien de una sucesión de episodios autobiográficos, un tanto deslavazados, que son producto de la locuacidad de una persona que, una vez superado el trauma de la guerra así como el silencio —el título, como vemos, no es casual— que el nuevo régimen de Franco impuso sobre los vencidos, una vez llegada la democracia, como recuerda su propio hijo, «no paró de hablar».⁸

En este sentido, una vez que nos enfrascamos en la lectura de la obra, el testimonio de Francisco Gallardo destaca por su sinceridad y un exacerbado interés por los datos y los detalles históricos a menudo acompañados estos de una profusión de pruebas, tanto de naturaleza cronológica como documental. De esta manera, el relato de Gallardo (padre), salpicado y complementado en ocasiones por las ilustraciones de su hijo, tiene un cierto espíritu documental de la misma forma que se convierte en un discurso catártico.

ULS se abre con un prólogo en cómic a doble página que le sirve al propio autor para describir de forma muy emotiva a su padre y, a la vez, sentar las bases por las que va a desarrollarse el cómic (FIG. 1). La historia de Francisco Gallardo se construye a partir de una serie de episodios que durante cuarenta años habían permanecido literalmente escondidos tras un muro de silencio tanto interno —la manifestación del trauma ocasionado por la derrota en la Guerra Civil— como externo; este, como hemos señalado, impuesto por los cuarenta años de dictadura que siguieron a la victoria de Franco en la Guerra Civil española. Es la de Francisco Gallardo una historia personal pero también, como deja claro su propio hijo en las dos páginas que sirven de prólogo, una historia colectiva que, ejemplificando en una de tantas vidas anónimas, busca erigirse en símbolo del bando de los derrotados en la contienda que finalizó en 1939 y, por extensión, de parte de la memoria colectiva de todo un país.

⁷ Philippe Lejeune define en 1975 el género autobiográfico en base a dos postulados. Por una parte, la identidad nominal que se establece entre el personaje principal y autor de una obra; por otra, con el pacto de lectura (pacto autobiográfico) establecido en el propio libro (clasificado en autobiográfico, novelesco o pacto cero) y que debe ser aceptado por el propio lector, ya que este acepta que lo que está leyendo es «la vida» del propio autor. Lejeune habla de «casos ciegos» y cita dos posibilidades: que en una novela el héroe tenga el mismo nombre que el autor o que en una autobiografía declarada no haya identidad nominal. Para profundizar más en este concepto ver: LEJEUNE, PH. *El Pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endimion, Madrid, 1994.

⁸ SRABSENTA. «Historias de la Guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba», en *Cosas de Absenta*. 11 de diciembre de 2013. Disponible en <http://srabsenta.blogspot.com.es>. Blog personal. <http://srabsenta.blogspot.com/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html>.



FIG. 1. GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M. *Un largo silencio*. Bilbao, Astiberri, 2012, pp. 6-7.

Las memorias de Gallardo, escritas en la década de los ochenta una vez instaurada una, por entonces, débil democracia en España y cuando su protagonista tenía ya setenta años, se abren con los recuerdos de una infancia humilde en la que, a base de privaciones y trabajo duro, el protagonista consigue salir de su Linares natal hasta poder sacarse un título en electricidad industrial. Una vez finalizada la carrera, de la cual Gallardo nos informa que se licenció con «el mejor expediente académico de todos los alumnos que habían pasado por la escuela desde que se creó en el año 1910»,⁹ el protagonista se incorpora al servicio activo en 1935, justo un año antes del comienzo de la guerra, momento en el que su vida volverá a dar un cambio que ya será definitivo. Debido a su formación, Francisco es destinado al Grupo Escuela de Información y Topografía, primero con el grado de alférez y, a partir de febrero de 1938, como capitán, grado con el que acabará su periodo militar y que acabará por causarle bastantes problemas una vez finalizada la contienda. En enero de 1939, con la toma de Barcelona por las tropas del general Franco, la vida de Francisco dará el vuelco definitivo (al menos en lo relacionada con el periplo vital que durante décadas prefirió mantener en silencio para con su familia). Esta comienza con el exilio temporal en el sur de Francia como prisionero de los tristemente célebres campos de Argelès-sur-Mer y Barcarès. Cansado de guerras y penalidades, Francisco decide arriesgarse y volver a España, donde será hecho prisionero en diciembre de 1939.

⁹ GALLARDO, F. Y GALLARDO, M. *Op. cit.*, p. 20.

En ese momento, el otrora capitán del ejército republicano es un preso más de las distintas cárceles en las que los vencedores confinaron a los vencidos en los primeros meses después de la victoria. Su estancia en las primeras cárceles franquistas finalizará en mayo de 1940 cuando, gracias a la ayuda de unos amigos y al pago de cuatrocientas pesetas a cambio de una carta de Falange avalando su adicción «al Glorioso Movimiento Nacional», Francisco será puesto en libertad y se pondrá a buscar trabajo. Comienza entonces la última etapa de su vida y el anticipo del final de sus apuradas memorias. Esta última parte de su vida está marcada por un acontecimiento del que poco o nada nos dice más allá de señalar que se trató del «suceso más feliz de [su] vida y que la cambió por completo: conoc[ió] a la que habría de ser [su] mujer».¹⁰ De alguna forma, el matrimonio y la familia en la nueva España franquista será para Francisco el parteaguas de una nueva existencia y la excusa perfecta para dejar de mirar a una especie de yo anterior que solo ahora ha accedido a recordar. Francisco Gallardo morirá finalmente en 1997, curiosamente el mismo año de la primera publicación de *ULS*.

Memoria y Guerra Civil

A la hora de hablar de la memoria de la Guerra Civil española hemos de reconocer que, como ya ocurriera en su día con el propio Holocausto, se ha convertido en un recuerdo heredado por segundas y terceras generaciones que se han lanzado a la recuperación de una remembranza perteneciente a otros. Esto se debe fundamentalmente a dos razones: la primera es de orden cronológico-vital, mientras que la segunda tiene que ver con unas circunstancias históricas concretas. A diferencia del exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, evento posterior en la cronología histórica, la restauración de la memoria de la contienda española ha resultado ser mucho más tardía. En primer lugar, a causa de la existencia de cuarenta años de dictadura que colocaron un manto de silencio no solo sobre la rememoración pública de los vencidos, sino también sobre, en muchas ocasiones y como consecuencia del miedo a las represalias, la familiar. En segundo lugar, por la desaparición física de muchos de los supervivientes del conflicto una vez comenzada la labor de rememoración pública del pasado. Podríamos decir que, como arguye Reig Tapia, «*sensu stricto*, la guerra no acabó el 1 de abril de 1939 sino el 20 de noviembre de 1975».¹¹ Esta es la razón de que precisamente esta última, la memoria familiar, haya sido la que en una fecha más reciente se haya ido convirtiendo en un producto cultural al igual que con anterioridad lo hizo la Solución Final.

Antes de seguir adelante en nuestro análisis convendría aclarar unos cuantos conceptos y cómo estos han acabado siendo desarrollados a la hora de abordar el recuerdo de la Guerra Civil en España. Fue Maurice Halbwachs el primer autor en acuñar el término de «memoria colectiva» para referirse al hecho de que todos nuestros recuerdos individuales se conforman

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ REIG TAPIA, A. *Memoria de la Guerra Civil: los mitos de la tribu*. Madrid, Alianza, p. 11.

en último término en base a una configuración social.¹² Así, el individuo solo es capaz de recordar porque pertenece a uno o más grupos cuyas experiencias van modelando sus propios recuerdos y los de cada uno de los individuos que constituyen dichos grupos. La creencia de Halbwachs en la existencia de una memoria colectiva no significa que los recuerdos de los individuos que conforman una determinada colectividad sean idénticos. En su opinión, los recuerdos de cada individuo en relación a determinados acontecimientos históricos se configuran de diferente forma dentro del grupo: esto es, en relación a los demás, a las imágenes, documentos, objetos que servirían como portadores de recuerdos, tanto autobiográficos como colectivos. Como pretendo señalar a continuación, *ULS* está repleto de objetos que no solo son portadores de memoria sino que sirven de canalizadores de la misma.

A principios de la década de los noventa comienzan a desarrollarse los estudios sobre la memoria desde la perspectiva de las ciencias sociales y políticas, con el objetivo fundamental de analizar de qué modo los acontecimientos traumáticos del pasado siglo habían influido en las sociedades que los habían padecido. En este contexto hay que citar los trabajos de Winter y Sivan (1999) que tratan de catalogar tres tipos de memoria: la del *homo psicologicus*, la del *homo sociologicus* y la del *homo agens*.¹³

Si el individuo recuerda únicamente en una dimensión íntima de la memoria estamos ante el *homo psicologicus*. En el caso que nos ocupa, este sería el papel de Francisco al relatar (y escribir) su propia autobiografía que, al mismo tiempo que posee una carga testimonial, tiene que ver con la memoria pública en la medida en que se trata de la recuperación de unos recuerdos que han permanecido silenciados durante décadas.

Cuando el individuo construye su propia memoria en base a recuerdos ajenos haciendo que su propia memoria individual entre en contacto con las de otros, nos encontramos ante lo que los autores señalados denominan *homo sociologicus*. Así, en el caso que nos ocupa, Francisco resume su autobiografía en las treinta páginas mecanografiadas que posteriormente serán usadas como base del libro que realizará su hijo. Sabemos también que los recuerdos de Francisco, en su condición de personales (individuales), están mediatizados por el contexto social en el que se insertan, en este caso el de la España de principios del siglo pasado. Es por esta razón que no debemos entender *ULS* como el producto únicamente de los recuerdos del protagonista, sino como algo colectivo, en el que en última instancia entraría la acción de Miguel, hijo del protagonista y último urdidor de la memoria de su padre en formato cómic —«Y así voy a intentar contarla, dándole a mi padre una voz...» [p. 7]. Este aspecto se hace evidente en las cinco historietas que acompañan a las cuartillas de Francisco dibujadas por Miguel. Sin duda en ellas se reflejan los recuerdos de Francisco pero también los de su hijo acerca de una época y unos hechos que ya de una manera general forman parte de nuestra memoria colectiva y, en especial, de la de Miguel como miembro de la segunda generación de supervivientes.

¹² HALBWACHS, M. *La Mémoire Collective*. París, Presses Universitaires de France, 1968.

¹³ WINTER, J y SIVAN, E. «Setting the Framework», en WINTER, J. y SIVAN, E. (eds.) *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 6-39.

Por último, me interesa hablar de una tercera categoría no menos importante. Siguiendo la clasificación de Winter y Sivan, nos encontramos ante un *homo agens* cuando el individuo portador de recuerdos, esto es, de memoria, tiene además capacidad de acción y repercusión en el ámbito de la esfera pública de manera que, además de ser portador de recuerdos, es capaz de influir en la conmemoración social. A la hora de identificar esta figura podemos pensar en líderes de opinión o políticos; pero también, y quizá este aspecto es más importante, en los intelectuales y autores quienes por medio de sus obras ayudan a configurar no solo el discurso oficial de la memoria —como se hizo por ejemplo durante el franquismo hablando de «conmemoraciones de la victoria»—, sino su reverso; es decir, la recuperación de aquella memoria que permaneció solapada por la dictadura. Sin duda, Miguel Gallardo en su condición de autor de cómics de cierto prestigio ejerce, en calidad de ejecutor de la obra que centra este análisis, un papel claro de *homo agens*.

He hecho referencia al concepto del *homo agens* porque me parece muy importante a la hora de hablar precisamente de la memoria colectiva de un acontecimiento con las particularidades de la Guerra Civil española, donde, como tratamos de señalar antes, fueron precisamente los artistas los responsables de la recuperación de, al menos, una parte de los recuerdos colectivos. Durante el franquismo, se impuso una memoria oficial completamente homogénea, reproduciendo solo la ideología del poder (una dictadura de corte fascista que seguía las pautas del nacionalcatolicismo) sin posibilidad de réplica o deslegitimación alguna. A ello hay que unir el factor del exilio, pues en la España de 1939 muchos de los artistas, intelectuales y políticos (*homo agens*) se marcharon del país, quedando la mayor parte de la sociedad —y con ella, su memoria— quebrada y a merced de los vencedores, cuyos propios autores e «intelectuales» (si se puede usar este término para hablar incluso de cultura en un régimen dictatorial falto de libertades) fueron los encargados de crear la narrativa y la rememoración oficial de la guerra.

Esta circunstancia no impidió, por supuesto, que desde el extranjero se siguiera desarrollando una memoria comunicativa, encargada de deslegitimar la dominante patrocinada por el régimen y sus afectos; y que aquella fuera dejando huellas en la rememoración colectiva clandestina que se producía en el interior del país. Por eso cabe subrayar también la labor de los pequeños grupos de vencidos que, desde dentro de las fronteras españolas, fueron legando a las generaciones venideras, especialmente el ámbito familiar, parte de sus recuerdos y compartiéndolos con otros individuos que hubieran vivido situaciones similares. Si tenemos en cuenta la teoría de las generaciones, veremos cómo la rememoración pública de hechos traumáticos tiende a producirse unos veinticinco o treinta años después de transcurridos los acontecimientos.¹⁴ En el caso español, esa rememoración pública por tanto comienza a producirse al completo una vez bien implantada la democracia. El hecho de que haya sido necesario el paso del tiempo significa que los recuerdos continuaban produciendo dolor también en aquellos que no habían vivido la guerra de primera mano pero que, o bien

¹⁴ ASSMANN, A. *Construction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*. Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

habían sufrido las consecuencias de la dictadura, o bien habían sido víctimas del posterior pacto con el que esta permitió el paso a la democracia.

Dejando a un lado las circunstancias en las que tuvo lugar la santificada Transición española a la democracia, así como la gestión de la memoria colectiva —incluyendo el supuesto y célebre «pacto de silencio» entre las fuerzas vivas del país que tan bien analiza Paloma Aguilar en su canónico libro sobre la memoria de la Guerra Civil—,¹⁵ nos encontramos con que desde mediados de los años noventa ha emergido una nueva construcción social de la memoria implicando a organizaciones sociales y partidos políticos. Este proceso culminó con la Ley de Memoria Histórica que hoy, con un gobierno de signo distinto al que la promulgó en 2007, ha sido de nuevo reducida a una especie de ostracismo no oficial que ha servido para dejar al descubierto las débiles costuras sobre las que se basa el sistema democrático español.¹⁶ Y eso pese a que la ley distaba mucho de ser perfecta. Como señalaron Delgado, Demange y Géal, dicha normativa

[p]ese a los muchos avances, se niega a implantar una determinada memoria histórica o a reconstruir una supuesta memoria colectiva y opta por amparar la recuperación de la memoria personal y familiar, que incluye el derecho a la reparación de las injusticias sufridas en forma de condenas, sanciones o violencia, «cualquiera que fueran el bando o la zona en la que se encontraran quienes las padecieron».¹⁷

Como se hizo durante los años de la Transición, sería de nuevo un ejecutivo socialista el encargado de renunciar a la idea de hacer justicia vía una recuperación de la memoria optándose por una equiparación *de facto* entre las víctimas, dejando a un lado las causas de la

¹⁵ AGUILAR FERNÁNDEZ, P. *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid, Alianza, 1996.

¹⁶ La Ley de Memoria Histórica (en realidad «Proyecto de Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil o la dictadura») fue una de las leyes más controvertidas aprobadas por el gobierno socialista durante la legislatura 2004-2008. Cuando el presidente José Luis Rodríguez Zapatero trató de acercar posturas y consensuar la legislación, las negociaciones implicaron a todo el arco parlamentario y contaron incluso con la participación y el asesoramiento de académicos de diferentes ámbitos. El proceso se demoró más de dos años y estuvo vigilado por organizaciones internacionales como Amnistía Internacional. Sin embargo, los aspectos más controvertidos de la Ley, como la condena sin paliativos al régimen de Franco, la ilegitimidad de sus sentencias y la abolición de algunas de sus leyes provocó muchas tensiones en la sociedad española e hizo posible que la norma contase con un apoyo unánime. Finalmente, la Ley fue aprobada con el apoyo de todos los partidos políticos con representación parlamentaria, a excepción del principal grupo de la oposición, el Partido Popular, y los nacionalistas de Esquerra Republicana de Cataluña. Curiosamente, ambos se encuentran en las antípodas en cuanto a su ideología política. El 21 de octubre de 2007, el Congreso de los Diputados aprobó la Ley de Memoria Histórica que reconoce y extiende los derechos de las víctimas de la Guerra Civil, y permite la recuperación de los restos de los desaparecidos y las historias familiares así como la dignidad de los perdedores de la contienda. Tras el triunfo del Partido Popular en las urnas en 2012, la Ley se encuentra hoy prácticamente en suspenso y, aunque no ha sido derogada, las asociaciones por la recuperación de la memoria histórica denuncian que el nuevo ejecutivo no ha hecho nada por implementarla y que incluso ha puesto obstáculos para que se desarrollen algunos de sus aspectos prácticos.

¹⁷ DELGADO, A., DEMANGE, CH. y GÉAL, P. «La Guerra Civil y la dictadura de Franco en la España democrática: actores y factores de un conflicto de memoria», en TYRAS, G. y VILA, J. (eds.) *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum, 2012, p. 57.

guerra apuntalando así uno de los pilares sobre los que se basa la democracia española: el mito de la reconciliación y el perdón que presidieron los años de la Transición.

La ausencia de ese ejercicio de rememoración en el conjunto de la sociedad impulsada por las instituciones públicas ha resultado en una memoria colectiva que sigue hoy todavía seccionada en diferentes memorias familiares e individuales que encuentran eco de expresión en medios como el cómic.

Es precisamente este espectro familiar el que ha permitido que buena parte de los recuerdos se hayan mantenido vivos. La memoria de los perdedores de la contienda está caracterizada por el trauma que siguió a la derrota y cuya manifestación se tradujo en miedo, vergüenza y represión hasta el final de la dictadura. También, sobre todo, silencio, un silencio que cuando por fin se rompe, da salida a un torrente que no se detiene. Miguel Gallardo recuerda de una manera muy convincente sus recuerdos acerca de la relación de su familia para con el pasado republicano de su padre. También cómo este se mantuvo en silencio, pero que cuando empezó a hablar, a dar rienda suelta a su memoria, tras la muerte de Franco, ya no dejó de expresarse.

[E]so es lo que fue, desde que estalló la guerra hasta que murió Franco. Todo ese tiempo calló como una puta como hicieron todos los que estaban como él. Cuando mi padre se ponía ante la televisión empezaba a largar... Primero en voz baja y, a medida que fue avanzando, fue a más. Entonces murió Franco y fue acojonante. Vivíamos en Lleida, que era un sitio ultra cerrado, nacionalista y católico. Mi padre trabajaba en FECSA y nos consta que tenía mogollón de compañeros republicanos. En cambio, ninguno hablaba sobre su pasado. Incluso había uno que tenía la tapadera perfecta porque ¡tenía una tienda de santos! Por otra parte, también me acuerdo que una vez me llevé una bronca monumental por colgar en mi habitación un póster del Che Guevara. Esto sería más o menos en 1972. Y también recuerdo que, cuando mi hermano hizo la mili, vino a casa una pareja de la Guardia Civil porque debería constar que mi padre había luchado en la guerra defendiendo el bando republicano. No pasaba nada pero... Había esa cosa como de... ¡cuidado! (...) Incluso había la leyenda de que cuando Franco vino a Lleida, una semana antes se hizo una batida por la ciudad y acabó un montón de gente en la cárcel. Uno era un pobre hombre que trabajaba en una tienda de electrodomésticos. Se lo quedaron unos días en prisión y luego lo mandaron a casa. (...) Luego, cuando murió Franco, creo que mis padres ya vivían aquí. Fue entonces cuando gestionamos los papeles de militar de mi padre, que llegó a capitán. Cuando los tuvo, te diré que jamás en mi vida he visto a una persona más feliz que él. A partir de entonces mi padre no paró de hablar y aprovechaba cualquier ocasión para hacerlo. Te pongo un ejemplo de escena familiar en Navidad... Alguien decía «¡Joder, vaya mierda de macarrones!» y él... «¡Macarrones! Pues en la guerra...» Y entonces todos ya decían... «ya está tu padre con sus historias de la guerra». Y, yo pensaba... ¡Aquí hay una historia cojonuda que hay que contar! Pero no sabía cómo ni cuándo. Al final, lo chinchamos tanto que escribió sus memorias en veinte folios.¹⁸

En este sentido, la construcción en forma de cuartillas que Francisco Gallardo comienza a realizar sobre sus propios recuerdos, lejos de ser inamovible e impermeable, es reflexiva en la medida en que se nutre de una memoria individual (la suya propia) que, a su vez, se ve alimentada por las circunstancias que lo rodean, así como por recuerdos de personas cuyas

¹⁸ SRABSENTA, *Op. cit.*

experiencias eran afines. Tal vez la clave de cómo se produce la rememoración pública del trauma vivido esté precisamente en ese largo silencio que da título a la obra de su hijo; en esos treinta y seis años en los que bajo el régimen franquista el padre del autor no se atrevió o no quiso contar su historia. Tiempo suficiente para sopesar los hechos, para hacer balance y para adquirir conocimiento del alma humana.

Francisco Gallardo confiesa que perteneció al bando republicano porque simpatizaba con aquellas ideas, pero sobre todo también porque era lo que le tocaba.

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.¹⁹

Las palabras con las que Francisco construye su narración huyen en todo momento de la emotividad, evita cargar las tintas contra el bando nacional y abandona toda actitud maniquea. El suyo es el relato de una experiencia humana frente a las dramáticas situaciones vividas, ya sea durante la guerra como después, en los campos de concentración franceses o en las prisiones franquistas. El único momento en el que Francisco hace evidente su desencanto y frustración es una vez reinsertado en la vida civil, cuando solicita ayuda a una mujer a la que él había socorrido previamente y encuentra como única respuesta la altanería y la indiferencia: «en aquel momento comprendí que la clase a la que yo pertenecía era la de los fantasmas y las sombras y con ellos me volví».²⁰ Allí, entre las sombras por las que se movían los vencidos en un contexto que les fue ajeno, permanecerá hasta que su hijo Miguel lo arrastre de nuevo hasta la luz pública mediante la publicación de su libro.

Del recuerdo a la representación

Es aquí donde debemos hacer referencia al concepto de *postmemoria*. Enarbolado por Marianne Hirsch en su análisis sobre la rememoración tardía del Holocausto, se refiere a cómo serán los hijos de los supervivientes de la Shoah los encargados de desarrollar e incluso llevar a cabo algunas de las mayores aportaciones a mantener viva la memoria de la tragedia. El caso canónico y que Hirsch analiza es el cómic de Spiegelman.²¹ Esta autora parte de la presunción de que segundas e incluso terceras generaciones de supervivientes han desarrollado recuerdos y experiencias individuales que han estado marcados por unos eventos traumáticos de los que no fueron partícipes, ni siquiera como testigos, pero cuya evocación les

¹⁹ GALLARDO, F. y GALLARDO, M. *Op. cit.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ HIRSCH, M. «Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory», en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. Vol. 15: Iss. 2, Article 1, 1993, pp. 3-29.

ha sido legada a través de familiares que sí lo fueron. Si esto está muy claro en la relación de Art Spiegelman con su padre, a la hora de analizar obras que tienen que ver con la memoria de la Guerra Civil española nos encontramos con situaciones semejantes habida cuenta de que lidiamos con un paréntesis impuesto por más de cuarenta años en el que el silencio de los vencidos fue la consecuencia más generalizada. En el caso que nos ocupa, el propio Miguel Gallardo explicita su propia experiencia a la hora de lidiar con el pasado silenciado de su propio padre incluso en el ámbito familiar. En un primer momento, el autor de *ULS* señala en el prólogo que va a contar la historia de su padre «dándole una voz», la misma historia que «a fuerza de oírla, se me ha quedado grabada y que me ha descubierto al hombre detrás de la sombra».²² Esta voz pretende ser la de Francisco pero no debemos olvidar que está tamizada por el trabajo autoral de su hijo. En segundo lugar, es este el que interpretará la voz de su padre y la convertirá en viñetas que, en un oscuro blanco y negro —salvo en una ocasión que opta por una tonalidad roja—, representan vivencias ajenas.

La relación con el recuerdo traumático por parte de las segundas generaciones, como es el caso de Miguel Gallardo, vendría dada, por tanto, de una manera indirecta aunque siempre dentro del seno familiar —«la misma historia que me contó mi padre una y otra vez»—, dando lugar a un síndrome marcado por la tardanza. En este sentido, Marianne Hirsch indica que

los descendientes de los supervivientes (tanto víctimas como perpetradores) de eventos traumáticos masivos tienen una conexión tan profunda con los recuerdos del pasado de la generación precedente que sienten la necesidad de llamar a esta conexión *memoria* de modo que, en circunstancias extremas, la memoria *pueda* ser transmitida a aquellos que en efecto no vivieron dicho evento. Al mismo tiempo —asumamos esto—, esta memoria recibida es distinta de los recuerdos de los testigos y participantes.²³

Nos interesa especialmente la última afirmación de Hirsch. Dado que, como es lógico, la memoria recibida es «distinta» de la que portan los testigos y protagonistas de primera mano, la importancia de la postmemoria desarrollada por esta segunda generación radica en que su conexión con el referente principal no se debe al recuerdo, sino «a través de la representación, la proyección y la creación».²⁴ Al haber nacido en su mayoría en fechas posteriores, el acceso de Miguel Gallardo a los recuerdos de la Guerra Civil es fruto de un aprendizaje. En primer lugar, mediante una íntima transmisión de conocimientos, imágenes y comportamientos entre los cuales han crecido (la memoria comunicativa de su padre). En segundo lugar a la propia labor del autor como miembro de una sociedad que recuerda «colectivamente». En este sentido, las «escrituras» de los autores —no tanto la de Francisco como la de su hijo Miguel— implican un proceso dual de acercamiento y distanciamiento.

²² GALLARDO, F. y GALLARDO, M. *Op. cit.*, p. 7.

²³ HIRSCH, M. «The Generation of Postmemory», en *Poetics Today*, Vol. 29, n.º 1, 2008, pp. 105-106. [La traducción es mía].

²⁴ HIRSCH, M. «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», en *The Yale Journal of Criticism*. Vol. 14, n.º 1, 2001, p. 8. [La traducción es mía].

En palabras de Erin H. McGlothlin, «en lugar de recordar los eventos, ellos recuerdan su relación con la memoria de dichos eventos [...] Se convierten así en la memoria de la memoria de los testigos».²⁵



FIG. 2. *Ibid.*, p. 7, detalle.

En definitiva, los recuerdos legados habrían de ser asimilados de una manera tan profunda por estas segundas generaciones hasta ser consideradas como propios de pleno derecho [FIG. 2]. Esta identificación de voces supera así la condición de recurso narrativo, lo que a la hora de llevar a cabo la representación se hace con una fusión de temporalidades. Es el caso de las páginas 30-31 de *ULS*, donde Miguel Gallardo opta por introducir una viñeta de su

²⁵ MCGLOTHLIN, E. H. *Second-generation Holocaust Literature*. New York, Camden House, 2006, p. 11. [La traducción es mía].

padre en un «presente» desde el que evoca el pasado y a la que sucede otra casi idéntica en la que el protagonista aparece ya inserto en el «pasado» relatado [FIG. 3].



FIG. 3. *Ibid.*, p. 30, detalle.

La fotografía como vínculo

A las memorias mecanografiadas por Francisco Gallardo y reproducidas en la obra junto a las viñetas e ilustraciones de su hijo debemos añadir la presencia en el libro de varias fotografías que me gustaría analizar aparte. El uso de fotografías combinadas en un cómic sobre hechos reales es un recurso utilizado ya en su día por Spiegelman en *Maus*. A este respecto, Hirsch mantiene que la fotografía —en particular, las fotografías familiares— es un medio de representación de postmemoria puesto que «clarifica la conexión entre la postmemoria familiar y afectiva y los mecanismos por medio de los cuales los archivos públicos y las instituciones han sido capaces de reencarnar y reindividualizar la memoria cultural colectiva».²⁶

Los teóricos de la fotografía han apuntado la idea de que en las imágenes de nuestros seres queridos hay una presencia simultánea de vida y muerte. En *Sobre la fotografía*, Susan Sontag argumenta que «las fotografías manifiestan la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas yendo hacia su propia destrucción y esta conexión entre fotografía y muerte persigue a todas las fotografías de personas».²⁷ En su famoso pasaje de *La cámara lúcida*, Roland Barthes, al igual que Sontag, también insiste en la profunda relación entre fotografía y vida.

²⁶ HIRSCH, M. (2008). *Op. cit.*, p. 115.

²⁷ SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara, 2005, p. 70.

La fotografía es literalmente la emanación de un referente. Desde un cuerpo real, el cual estaba allí, proceden radiaciones que finalmente me tocan, a quien estoy aquí; la duración de la transmisión es insignificante; las imágenes de los seres desaparecidos, como dice Sontag, me afectará como los rayos retrasados de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo o el objeto fotografiado a mi mirada: la luz, aunque imperceptible, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con cualquiera que haya sido fotografiado.²⁸

En mayor medida que los testimonios orales y narrativos, las fotografías sobreviven a las tragedias de dimensiones masivas —como lo es una guerra civil—, y resisten más allá del tiempo, hasta el punto de que sobre los seres retratados se despliega una condición casi fantasmal, como si fueran los retornados de un mundo pasado y, en cierta manera, irreconocible desde el presente. Asimismo, nos capacitan a nosotros, desde el presente, no solo para ver y tocar ese pasado, sino también para intentar reanimarlo deshaciendo el mismo momento en que la imagen fue tomada. En este sentido, las fotografías son mucho más que simples indicios del referente que está al otro lado de la cámara: son también la representación icónica y de una similitud casi mimética del mismo.

Esta es precisamente la función que tienen las fotografías intercaladas en *ULS*. Además de rescatar un pasado familiar, pretenden traerlo hacia el presente como testimonio fidedigno de su existencia real. La obra de Gallardo se abre y se cierra precisamente con dos imágenes reales. La de su padre [p. 5] y la de su madre, Lola [p. 63].



FIG 4. *Ibid.*, p. 72.

²⁸ BARTHES, R. *La Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 81.

El autor del cómic dota de esta forma de una estructura circular a su propia historia familiar, la cual se verá sellada en la última página de la obra con la introducción, de nuevo, de otra fotografía, esta vez de sus padres en una suerte de epílogo que hace las veces de contraportada oficiosa [FIG. 4]. Entre ambas imágenes se desarrolla una obra híbrida que contiene otros muchos documentos reales —hasta diecinueve, incluyendo papeles oficiales de la época— que aparecen como un nuevo intento de confirmar no solo la humanidad de la obra, sino también su carácter testimonial y por tanto, no ficcional. Las fotografías señaladas sobrevuelan así la obra como fantasmas y una vez observadas en conjunto ofrecen el testimonio definitivo de una familia cuya memoria (al menos una parte) vuelve a ser recuperada en *ULS* por uno de sus miembros, precisamente el que no vivió como protagonista el grueso de los hechos relatados.

Más allá de este significado, la presencia de estas fotografías explicita la conexión entre los dos niveles temporales que contiene la obra de Gallardo: pasado y presente unidos e indivisibles, la historia del padre pero también buena parte de la de su propio hijo Miguel, porque todos los documentos que este recupera e inserta en su libro, lo son de memoria (la de los supervivientes) pero también de postmemoria (la de los hijos de aquellos cuyos recuerdos están marcados por los que precedieron a su propio nacimiento). Ambos tiempos, pasado y presente, quedan vinculados mediante la referencia directa a una fotografía. Un



FIG 5. *Ibid.*, p. 32, detalle.

buen ejemplo de lo que acabamos de señalar se encuentra en la página 32 del libro (FIG. 5). Esta se abre con una viñeta que pone de relieve el tiempo del testimonio y la relación de oralidad entre padre (que cuenta una historia) e hijo (el que recibe esa historia y, como autor del cómic, se convierte también en narrador y protagonista de la misma).

Es también la segunda vez que el lector sale del tiempo pasado en el que se sitúa la mayor parte de la diégesis (años 1910-1940) para que el tiempo presente del relato intergeneracional (años ochenta) haga su aparición. Gallardo dibuja una viñeta en la que el lector puede interpretar que es el propio padre del autor quien sostiene una fotografía que sirve de base real al episodio que está relatando. Esta fotografía literalmente dibujada en el libro vuelve a aparecer en el paratexto (FIG. 6)

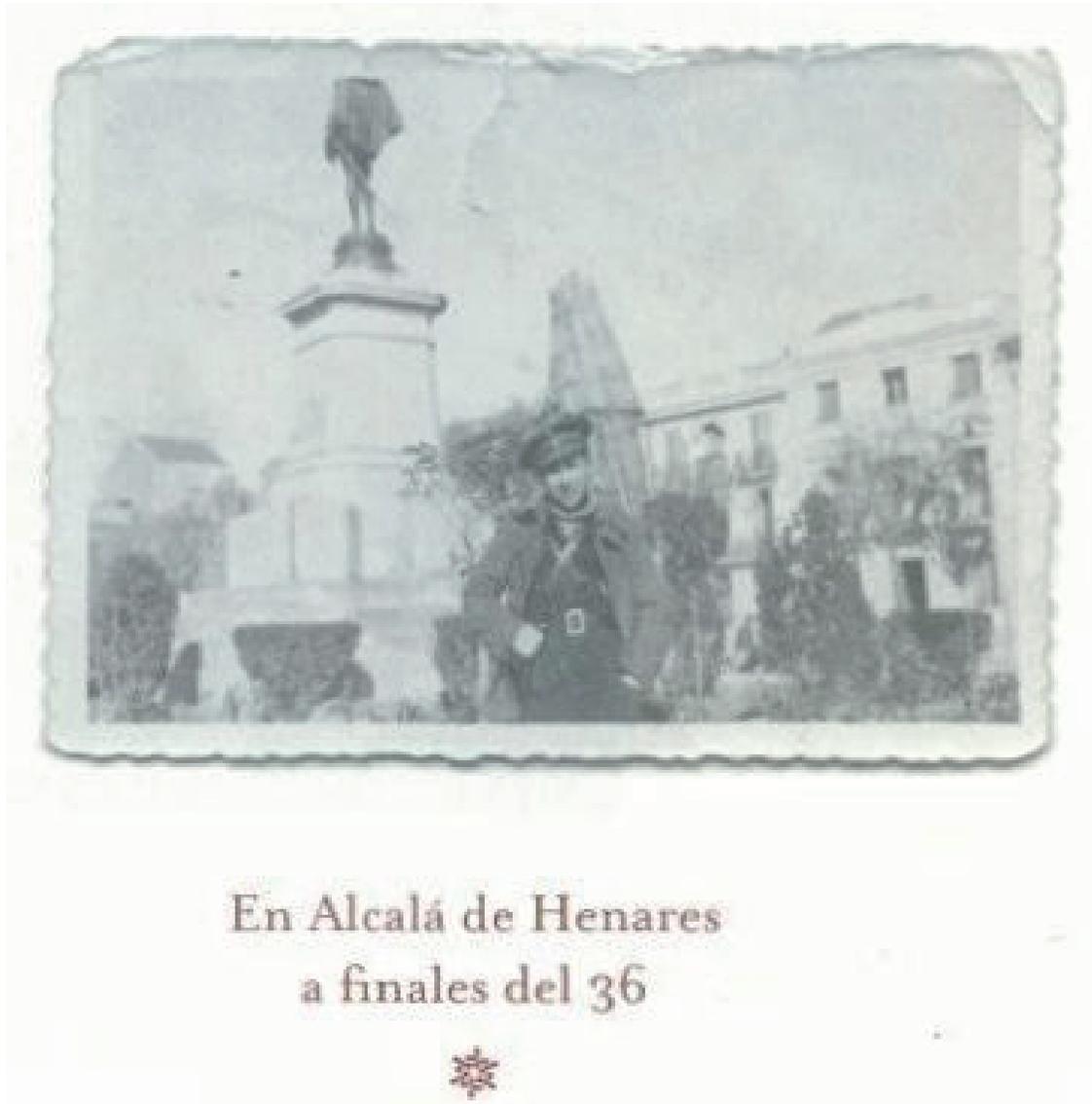


FIG. 6. *Ibid.*, p. 68.

De esta forma, a través de las fotografías que se incluyen en la obra, el libro de Gallardo se convierte en lo que Pierre Nora ha denominado «lugares de memoria», es decir, objetos de rememoración tanto pública, en el caso de monumentos, por ejemplo, como privada, como pueden ser las fotografías y recuerdos familiares o el propio libro.²⁹ Creados como «un juego entre memoria e historia», los lugares de memoria, explica Nora, son «mezclas, híbridos, mutantes, enlazados íntimamente con la vida y la muerte, con el tiempo y la eternidad, envueltos en una banda de Möbius de lo colectivo e individual, lo sagrado y lo profano, lo inmutable y lo mutable». Investidos de un «aura simbólica» los lugares de memoria pueden tener la esperanza de «detener la acción del olvido».³⁰

En su libro *Images malgré tout*, el historiador francés Georges Didi-Huberman detalla el doble rol que cumple la imagen fotográfica al encontrarnos en ellas simultáneamente verdad y oscuridad, exactitud y simulacro.³¹ Además, las imágenes que hacen referencia a un hecho histórico pasado confieren autenticidad a esa pasada existencia. Es lo que Barthes denomina *ça a été*, «haber estado allí». A diferencia de las imágenes históricas y de las que detallan específicamente catástrofes humanas, las imágenes familiares —así como esa postmemoria familiar— tienden a disminuir la distancia y facilitar la asimilación e identificación con el pasado referido. Cuando observamos una fotografía que refiere a un pasado que ha sido aniquilado por la fuerza, no solo tenemos información o confirmación de lo ocurrido, sino que nos sentimos afectados por lo sucedido. Nos sentimos tocados, nos afecta el shock y esas fotografías se convierten en pantallas sobre las que proyectar un sentimiento al mismo tiempo de aproximación y de protección. Como todas las fotografías (aunque sea el instante mismo en que fueron tomadas), las imágenes presentes en *ULS* representan un pasado que ya no existe más que en los recuerdos.

La fotografía constituye, por tanto, una parte fundamental de la memoria de los supervivientes; es una manera de mantener vivos a los que ya no están y una especie de línea divisoria que permanece en cada familia para recordar el antes y el después de la Guerra Civil. Una vez más esto se ve remarcado por el dibujo de una nueva imagen, la que sirve para ilustrar la presencia del teniente Ginés Campos Godoy, jefe del campo en el que, tras la guerra, es internado Francisco Gallardo. Compañero de estudios antes de la guerra, oficial franquista (y por tanto enemigo) después (p. 59).

Me gustaría señalar para finalizar, y a modo de conclusión, una serie de características que comparten muchas de las obras que participan de carácter y contenido memorialísticos, en particular gran parte de la producción de cómics que sobre la Guerra Civil han sido publicados en los últimos años. En ellos, tanto la guerra como su posguerra son representadas mediante analepsis y, aunque aparecen fechas, generalmente lo hacen de una forma

²⁹ NORA, P. «Between Memory and History: Les Lieux de Memoire», en *Representations*, n.º 26 (1989), pp. 7-24.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. París, Minuit, 2003.

desordenada —una sucesión de momentos aislados en una línea temporal irregular—, y no como una sucesión cronológica.³² Esto es algo que está muy acentuado en el relato de Francisco Gallardo, cuya frialdad y profusión de detalles no ayuda a contrarrestar lo desordenado de la exposición de sus recuerdos.

En cuanto a la transmisión de la memoria del hecho traumático podemos observar un modelo claro: hay una narración unidireccional en la que un testigo de primera generación refiere la historia de manera directa —texto y conversaciones entre padre e hijo en *ULS*; entrevistas grabadas en el caso de *Maus*, por ejemplo— a alguien perteneciente a la segunda y que será el encargado de transformar en viñetas los recuerdos. Aunque, como señala Benoît Mitane, *ULS* «debe de leerse como una obra testimonial»,³³ no es su objetivo primordial del relato (auto)biográfico de Gallardo el de convertirse en una obra de tesis, más allá de su alegato inicial a favor de la causa del bando republicano (p. 9), el relato que la democrática Francia dispensó a los exiliados españoles (pp. 45-49) o el exilio interior en la España franquista. La denuncia sí estará mucho más presente en obras posteriores como *El arte de volar* (2009), *El ala rota* (2016) o *Los surcos del azar* (2013), esta última enteramente ficcional aunque juegue con referentes reales.

En mi opinión, lo que sí son las memorias de Gallardo es un alegato contra el olvido. Al constituirse como objeto semiótico, la calidad como *lieux de mémoire* de esta obra me parece indiscutible. Si consideramos que la memoria comunicativa de la Guerra Civil está llegando a su fin, justo cuando se cumplen ochenta años del inicio de la contienda, dada la paulatina desaparición de los testigos principales, es importante señalar cómo obras como *ULS* que, insisto, fue pionera, cooperan en la transmisión de los recuerdos en la esfera de lo público, pues, independientemente de la forma que se le dé a esta, tiene —tendrá, deberíamos decir dado el *boom* del cómic memorialístico en torno a la contienda española que se produjo años después de su primera publicación— una influencia determinante en la construcción de nuestra memoria cultural. En definitiva, *ULS* es un lugar para el recuerdo de los derrotados de una guerra cuya herida en el seno de la sociedad española todavía sigue supurando.

³² Siguiendo la clasificación narratológica de Darío Villanueva, nos referimos a una serie de anacronías consistentes en salto hacia el pasado en el seno del tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso marcado por el relato primario. Para profundizar en cuestiones de teoría narratológica ver VILLANUEVA, D. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar, 1989, pp. 181-201.

³³ MITANE, B. «Memorias dibujadas: la representación de la guerra civil y el franquismo en el cómic español. El caso de Un largo silencio». TYRAS, G. y VILA, Juan (eds.). *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España Contemporánea*. Madrid, Editorial Verbum, 2012, p. 165.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, 1984.

AGUILAR FERNÁNDEZ, P. *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid, Alianza, 1996.

ALTARRIBA, A. y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Edicions de Ponent, 2009.

—*El ala rota*. Alicante. Norma Editorial, 2016.

ASSMANN, A. *Construction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*. Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

ASSMANN, J. y CZAPLICKA, J. «Collective Memory and Cultural Identity», en *New German Critique* n.º 65, *Cultural History/Cultural Studies* (Spring - Summer, 1995), pp. 125-133.

BARTHES, R. *La Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

DELGADO, A., DEMANGE, CH. y GÉAL, P. «La Guerra Civil y la dictadura de Franco en la España democrática: actores y factores de un conflicto de memoria», en TYRAS G. y VILA, J. (eds.) *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum, 2012, pp. 29-59.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. París, Minuit, 2003.

GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M. *Un largo silencio*. Bilbao, Astiberri, 2012.

HALBWACHS, M. *La Mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1968.

HIRSCH, M. «Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory» en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. Vol. 15: Iss. 2, Article 1 (1993), pp. 3-29.

—«Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», en *The Yale Journal of Criticism*, 14, n.º 1 (2001), pp. 5-37.

—«The Generation of Postmemory», en *Poetics Today*, Vol. 29, n.º 1 (2008), pp. 103-128.

HOBBSAWM, E. «La memoria de la Guerra Civil española», en *Sin Permiso*. 25 de febrero de 2007. Disponible en <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=1055>.

JULIÁ DÍAZ, S. «Bajo el imperio de la memoria», en *Revista de Occidente*, n.º 302-303 (2006), pp. 7-20.

LANGER, L. L. «A Fable of the Holocaust», en *The New York Times Books Review*, 3 de noviembre de 1991, p. 3. Disponible en <http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>.

LEJEUNE, PH. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, D.L, 1994, pp. 47-61.

McGLOTHLIN, E. H. *Second-generation Holocaust Literature*. New York, Camden House, 2006.

MITANE, B. «Memorias dibujadas: la representación de la guerra civil y el franquismo en el cómic español. El caso de *Un largo silencio*», en TYRAS, G. y VILA, J. (eds.), *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España Contemporánea*. Madrid, Editorial Verbum, 2012, pp. 148-167.

NORA, P. «Between Memory and History: Les Lieux de Memoire», en *Representations*, n.º 26, (1989), pp. 7-24.

PÉREZ, P. «Un silencio más largo», en *Es muy de cómic. Viñetas, dibujos y alrededores*. 29 de abril de 2012. Disponible en <http://pepoperez.blogspot.com/2012/04/un-largo-silencio-francisco-gallardo.html>.

REIG TAPIA, A. *Memoria de la Guerra Civil: los mitos de la tribu*. Madrid, Alianza, 1999.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara, 2005.

SPIEGELMAN, A. *Maus*. Barcelona, Random House Mondadori, 2007.

SRABSENTA. «Historias de la Guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba», en *Cosas de Absenta*. 11 de diciembre de 2013. Disponible en <http://srabsenta.blogspot.com.es/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html>.

VILLANUEVA, D. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar, 1989, pp. 181-201.

WINTER, J. y SIVAN, E. «Setting the Framework», en WINTER, J. y SIVAN, E. (eds.) *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 6-39.