

Mosaico poético: la novela gráfica y la memoria de la Guerra Civil Española

Poetic Mosaic: Graphic Novel and the Memory of Spanish Civil War

Ivan Rodrigues Martin

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo / Brasil

ivan.unifesp@gmail.com

Resumen: Las novelas gráficas que se vienen publicando en España en los últimos años, cuya temática se relaciona a la Guerra Civil Española y a los años del franquismo, parecen abarcar en su composición narrativa un rol de elementos que flexibilizan tanto el lenguaje literario como el lenguaje de los cómics. En este texto analizamos de que modo la asociación entre el dibujo gráfico y la palabra escrita que se viene incrementando con la inserción de diversos otros elementos les da a las narrativas una estructura de mosaico, cuyos fragmentos, en su conjunto, metaforizan las piezas que componen las memorias individuales y colectivas de un conflicto cuyas consecuencias no se atuvieron al territorio español, ni al tiempo histórico de la Guerra Civil.

Palabras clave: novela gráfica; Guerra Civil Española; Franquismo.

Abstract: The graphic novels that have been published in Spain during the last years, whose theme is related to the Spanish Civil War and the Francoism years, seem to include in their narrative some elements that flexibilize both literary and comics languages. In this text we analyze how the increasing association between drawings and written words with the insertion of several other elements gives to the narratives a mosaic structure, whose fragments, as a whole, metaphorize the pieces that compose individual and collective memories from a conflict whose consequences were not limited neither to the Spanish territory, nor to the Civil War period.

Keywords: graphic novel; Spanish Civil War; Francoism.

Las novelas gráficas que se vienen publicando en España en los últimos años, cuya temática se relaciona a la Guerra Civil Española y a los años del franquismo, parecen abarcar en su composición narrativa un rol de elementos que flexibilizan tanto el lenguaje literario como el lenguaje de los cómics. La asociación entre el dibujo gráfico y la palabra escrita se viene incrementando en esas novelas con la inserción de diversos otros elementos que les dan a las narrativas una estructura de mosaico, cuyos fragmentos, en su conjunto, metaforizan las piezas que componen las memorias individuales y colectivas de un conflicto cuyas consecuencias no se atuvieron al territorio español, ni al tiempo histórico de la Guerra Civil (1936-1939).

En este texto, analizamos un conjunto de procedimientos corrientes en la composición de algunas novelas gráficas sobre la Guerra Civil Española y el franquismo que se relacionan con la opción de sus autores por la multiplicidad de lenguajes y sobre el efecto de mosaico que nos parece resultar de dicha opción.

La pluralidad de voces narrativas es uno de los elementos que componen las piezas de ese mosaico poético que, en cada novela, adquiere colores y matices distintos. Lo primero a considerar sobre eso es que aunque sean narrativas de ficción, sus materias narrativas se basan, muchas veces, en fuentes testimoniales o históricas. En esos casos, es corriente que se reproduzcan en el texto novelístico fragmentos del texto en que se basa el autor de la novela gráfica. Eso sucede claramente en las tres novelas que componen la trilogía de Sento Llobel, en que las voces de los que vivieron la Guerra se mezclan con las de los que heredaron dicha experiencia. El relato testimonial del médico Pablo Uriel, publicado primeramente en dos ediciones familiares y después en el libro *No se fusila en domingo* (2008), al lado de cartas y de otros documentos familiares, es la matriz en que se basó Sento Llobel para la escritura de tres novelas gráficas: *Un médico novato* (2014), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016). En esa trilogía, el escritor valenciano narra la historia de su suegro, en cuya trayectoria personal y profesional se presentan las profundas huellas de la Guerra. Así como otras personas que vivieron la tragedia española y los años del silenciamiento compulsorio que se sucedieron, el protagonista de las narrativas no les contaba oralmente su historia a sus hijos, pero escribía sus memorias. Una vez al año, según relato de su hija Elena Uriel, “se iba dos o tres días a un Parador que miraba al mar. Supe después que

allí hilvanaba con una máquina de escribir sus recuerdos, ayudado por las notas que iba tomando a salto de mata, a medida que le sucedían las cosas o venían a su memoria”¹.

Además de recuperar de ese testimonio de Pablo Uriel las informaciones que subsidian el enredo de la narrativa de las novelas que componen la trilogía, Sento Llobel reproduce textualmente fragmentos de cartas intercambiadas por el doctor Pablo Uriel y sus hermanas. A ese mosaico de voces, compuesto por textos verbales del tiempo pasado, por los textos verbales y visuales de Sento Llobel, otra voz se junta, muda de palabras y de dibujos, pero gritando poesía: es la voz de la artista plástica Elena Uriel, hija del protagonista y compañera del escritor, que le ofrece a los tonos monocromáticos de la narrativa unos colores discretos que llenan de vida un historia que está hecha de retazos de tristezas:

FIGURA 1 – La muerte en colores



Fuente: SENTO LLOBEL. *Vencedor y vencido*. p. 17.

La flexibilización de lenguajes que se realiza a través de la colectividad de voces discursivas – el testimonio del protagonista, las ediciones de su relato, el guión y los dibujos del yerno, las reproducciones de cartas y de documentos, los colores poéticos de la hija – resulta en la composición de un mosaico que amplifica a otros públicos, especialmente a los más jóvenes, la voz de Pablo Uriel – que ya no es sólo suya – y su

¹ Entrevista a Sento Llobel y Elena Uriel, realizada el 3 de mayo de 2016, en Segunto, España.

anhelo de que no se olviden esos acontecimientos para que no se repita lo que vivió su generación.

Un largo silencio, de Francisco Gallardo Sarmiento e Miguel Gallardo (1997), es otra novela gráfica sobre la Guerra Civil y la memoria del franquismo en que las voces narrativas se presentan como piezas de un mosaico discursivo que se realiza también a través de la flexibilización del lenguaje. En ese libro, las voces de padre e hijo se entrelazan y se complementan, alternándose a lo largo de la narrativa. La reproducción literal de los cuadernillos que escribió Francisco Gallardo Sarmiento, el padre, y el cómic que escribió Miguel Gallardo, el hijo, garantizan la unidad del relato, aunque pertenezcan a géneros narrativos distintos. En las páginas iniciales de la novela, el hijo explicita, en una composición aparentemente sencilla que nos remite a la niñez, la materia narrativa y su opción ética y estética de prestarle a su padre su voz:

FIGURA 2 – El préstamo de voces



Fuente: GALLARDO SARMIENTO; GALLARDO. *Un largo silencio*, p. 6.

Más allá del préstamo de voces, se puede observar en *Un largo silencio* una expresión colectivizada de memorias y de afectos que trasciende la relación parental. El hecho de que dos generaciones firmen la obra en coautoría y la opción narrativa basada en el bricolaje de textos de tiempos históricos distintos amplifican hacia más allá del ámbito privado familiar las memorias de una historia que se quiere colectiva para que no se repita. Para ello, el libro se vuelve “artefacto” que rompe con el silencio impuesto en el pasado para que sea remetido al futuro, como bien lo define la investigadora Evelyn Hafter:

[...] allí señala varios elementos (el supuesto artefacto del cuaderno-diario, el uso de la primera persona, el efecto de tipografía-máquina, y la inclusión de documentos personales) tienen el efecto de hacer que una representación del pasado parezca ser un artefacto – de buena fe – del pasado, y que de esta forma reduce la distancia entre la historia y la experiencia. ... el momento violento es presentado como eterno.²

El objeto libro metaforizado en un artefacto capaz de romper con la barrera del *largo silencio* que marcó el período franquista es instrumento privilegiado para el rescate de la memoria y se opone a los mecanismos perversos creados por los opresores para obliterar la memoria y, de esa forma, mantenerse impunes. A semejanza de otras novelas gráficas que se están ocupando de rescatar la memoria de la Guerra Civil Española, *Un largo silencio* reafirma la función social de los cómics, como observa el investigador español Pepo Pérez:

Un largo silencio es, así lo creo, un libro inmenso que debería comentarse en las escuelas, un libro que justifica la existencia de la historieta como el medio de comunicación de masas que nunca debió dejar de ser. Por todo: por su contenido humano, por su valor histórico, por su sinceridad, por su sencillez, por su universalidad.³

Ese procedimiento que apela a la multiplicidad de lenguajes como medio de recomposición de la memoria colectiva también se puede observar en *El arte de volar*, de Antonio Altarriba y Kim (2009). En esa novela, el hijo asume literalmente el lugar enunciativo del padre para narrar su historia. Tras presentárselo a los lectores, en tercera persona, el narrador toma para sí la voz del padre y, en primera persona, nos cuenta la historia de una vida que recorrió prácticamente todo el siglo XX.

En entrevista publicada en la Revista Caracol, Antonio Altarriba explica de qué modo esa opción narrativa responde a una demanda individual de hablar por su padre, más que hablar de él, lo que reafirma su lugar de heredero de una experiencia traumática que también es suya:

² HAFTER. Representaciones del pasado en una novela gráfica sobre la Guerra Civil Española: memorias en conflicto en *Un largo silencio*, de F. Gallardo Sarmiento y M. Gallardo.

³ PÉREZ. Un silencio más largo.

[...] yo empecé contando la historia de mi padre en tercera persona, “Mi padre nació en Peñaflor y no sé qué tal”, cómo se empieza una biografía. Pero no me encontraba yo en esta especie de relato, en el que yo me situaba fuera de mi padre y convertía a mi padre en un él. No sé, no estaba a gusto y estuve durante unas semanas allí, en el arranque de la novela y entonces fue cuando se me ocurrió la idea: y si en lugar de contarlo en tercera persona [...], me legítimo para apropiarme de él, de su voz, diciendo esto de que, bueno, cuando yo no había nacido yo ya estaba en él, como potencial genético, ahora él está muerto pero su sangre corre por la mía, es decir, puedo apropiarme legítimamente de su voz y decir que ahora mi padre soy yo, es decir, que mi abuelo ya no es mi abuelo, es mi padre y mis tíos ya no son mis tíos, son mis hermanos y mi padre soy yo. Y a partir de este momento la historia ya fluyó y se organizó perfectamente. Tenía esta necesidad, yo creo, de identificarme [...].⁴

Además de esas voces que se enuncian amalgamadas, otros recursos utilizados por Altarriba y Kim se constituyen como piezas del mosaico narrativo de *El arte de volar*. Uno de ellos es la inserción de un *Prólogo* firmado por Antonio Martín que no se aparta de la narración central, del mismo modo como ocurre en muchas otras novelas gráficas sobre las memorias de Guerra Civil Española y del franquismo. También en *Los surcos del azar*, *El faro*, *El ángel de la retirada* y *El invierno del dibujante*, de Paco Roca; en *La balada del norte*, de Alfonso Zapico; *La revolución en gerundio*, de Emili Pardiñas y Carlos Azagra; *Mil vidas más*, de Miguel Núñez; *El hijo*, de Mario Torrecillas y Tyto Alba; *El convoy*, de Denis Lapière y Eduard Torrents, se insertan prólogos, epílogos o notas históricas, en general firmados por otras personas, que más que situar al lector en el contexto enunciativo de la obra, forman parte indisociable del conjunto narrativo.

Otro recurso que se nota en *El arte de volar* que contribuye para la sensación de mosaico narrativo es la organización gráfica de los capítulos que componen el libro. La representación de la caída del personaje desde la cuarta planta hasta chocarse contra el suelo, al paso que organiza cronológicamente el tiempo narrativo, metaforiza los retazos

⁴ MARTIN. Escribir para aliviar el dolor: entrevista a Antonio Altarriba, p. 288.

de la existencia humana cuyas memorias también son fragmentarias y, por ello, suelen frecuentar más a menudo los sótanos del inconsciente.

También en ese aspecto la composición de *El arte de volar* se parte en dos planes simbólicos, el del mundo despierto y el del mundo del ensueño. Tras narrar cronológicamente los sucesos de su vida, lo que supone una labor consciente de ordenación de las experiencias vividas, el personaje sueña y es en ese territorio onírico que se apacigua y encuentra la autorización que necesita para liberarse de la vida. El diseño gráfico metaforiza la caída (o el vuelo) de uno hacia dentro suyo y el diálogo con los muertos que forman parte del tribunal representa el encuentro del sujeto con sus deseos más oscuros, acorde las teorías freudianas para quien “el sueño es la liberación del espíritu de la presión de la naturaleza externa, un desprendimiento del alma de las cadenas de la materia”.⁵

FIGURA 3 – La caída hacia adentro



Fuente: ALTARRIBA; KIM. *El arte de volar*, p. 204.

⁵ FREUD. *La interpretación de los sueños*, p. 64.

Las escenas que anticipan la liberación del personaje, a través del suicidio, presentan otro aspecto que pone en relieve el carácter netamente fragmentario de la materia narrativa: la historia pasada que lleva uno dentro suyo y la labor de lidiar con la vida en el presente son piezas de una historia que se sitúa en distintos tiempos históricos, el de la Guerra y del franquismo y el de la actualidad. En *El arte de volar* estos dos tiempos que se habían unificado con el préstamo de voces se apartan simbólicamente cuando el padre toma para sí la responsabilidad por su destino, liberando a su hijo de enfrentamientos que son suyos. Al desconectarse del hijo (lo que se representa gráficamente en el medio de la página) consigue enfrentar sus propios monstruos.

Se opera, de esa forma, un proceso de individuación que se dispara en el ámbito de los sueños, acorde las teorías de Carl Jung, y que se traduce, en esas novelas gráficas, en una reconciliación de generaciones posible gracias al poder de la escritura que promueve el reencuentro entre los que vivieron directamente el trauma de la Guerra y sus descendientes.

De modo semejante, lo mismo ocurre en *Maus*, de Art Spiegelman, por ejemplo, y en *Los surcos del azar*, de Paco Roca, en que el diálogo entre personajes de dos tiempos históricos (el tiempo de la guerra y el de los días actuales) posibilita la reaproximación entre personas que ya no se respetan mutuamente. En esos dos últimos casos, los más jóvenes no reconocen la importancia histórica que tuvieron los mayores y tampoco estos reconocen el valor de sus descendientes. En *Maus*, el hijo, a principio, desprecia al padre víctima del holocausto por identificar en él algunos comportamientos caricaturescos de un judío avaro y amaro. Y el padre le desprecia al hijo por no reconocer en él el valor de alguien que haya sobrevivido a un campo de concentración. Esa relación cambia también por el hecho de narrar, en ese caso compartido por ambos. En *Los surcos del azar* pasa algo análogo: un joven investigador, alterego del mismo Paco Roca, es el personaje que incentiva y posibilita al ex-combatiente republicano narrar sus experiencias, en la presencia de un sobrino que no sabía que el tío había sido un héroe. También aquí el hecho de narrar opera una reconciliación entre generaciones: el sobrino se interesa por la historia del tío y, por ello, el tío empieza a verlo de otra forma, ya no como a un hombre frívolo e incapaz, como lo veía anteriormente.

Esos encuentros generacionales también parecen constituirse como piezas de un mosaico en que se yuxtaponen dos tiempos históricos

(el pasado y el presente) mientras se mezclan dados de la realidad vivida colectivamente a elementos propios de la creación ficcional, como afirma el investigador Borja Urcieto, “*Los surcos del azar*” avanza simultáneamente por dos tiempos narrativos [...] Roca aprovecha esa dualidad y se cuestiona el valor de la realidad y de la ficción y del papel de una sobre la obra”.⁶

Ese movimiento pendular que ora aproxima la narrativa de los acontecimientos históricos (utilizándose, incluso documentos de época comprobatorios), ora apela a la ficción claramente explicitada, se agranda cuando los sueños y las alucinaciones son los propiciadores del rescate de la memoria y de la toma de consciencia de los traumas individuales y colectivos. Al manejar palabras e imágenes para componer los enredos de las experiencias que estaban adormecidas, los artistas de la novela gráfica más que presentarles a sus lectores la memoria conscientemente organizada en la estructura de la frase verbal o pictórica, proponen arquetipos para las imágenes que se inscriben en el inconsciente, alejándose, así, de la prosa y acercándose a la poesía, como define Jung en *En hombre y sus símbolos*:

Por lo que se puede deducir de los sueños, el inconsciente realiza sus deliberaciones instintivamente. Esta distinción es importante. El análisis lógico es la prerrogativa de la consciencia; elegimos con razón y conocimiento. Pero el inconsciente parece estar guiado principalmente por tendencias instintivas representadas por sus correspondientes formas de pensamiento, es decir, los arquetipos. A un médico al que se le pide que describa el curso de una enfermedad empleará conceptos racionales como ‘infección’ o ‘fiebre’. El sueño es más poético. Expresa la enfermedad corporal como una casa terrenal y la fiebre como un fuego que la destruye.⁷

Esa estrategia narrativa de recorrer al inconsciente para juntar dos tiempos históricos a través de una ficción que posibilite el encuentro del presente con el pasado también se observa en *El ángel de la retirada* (2010), de Paco Roca y Serguei Dounovetz. Ambientada en Béziers, en el sur de Francia, en 2009, esa novela narra la historia de una joven

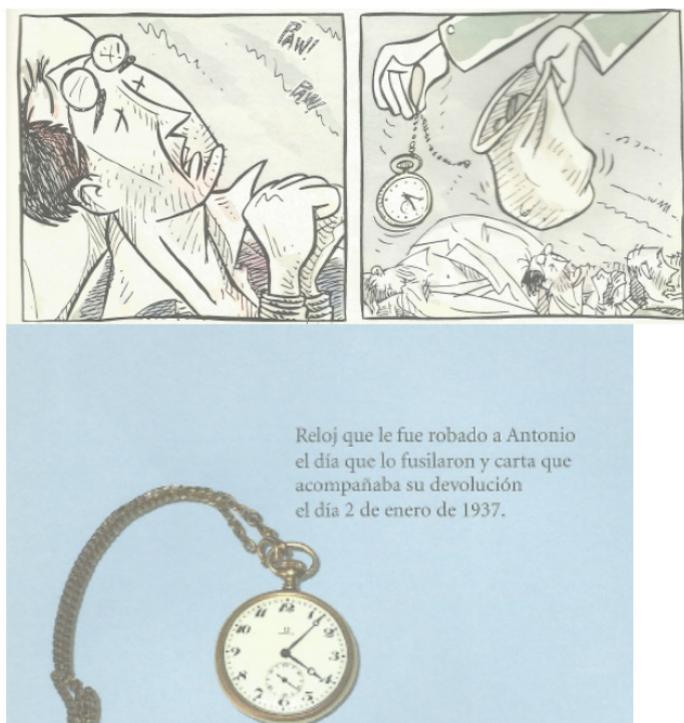
⁶ BORJA. *Los surcos del azar*, p. 228.

⁷ JUNG. *El hombre y sus símbolos*, p. 78.

artista plástica, descendiente de republicanos españoles que, a través de sueños y alucinaciones, rescata la historia de su abuelo anarquista que estuvo internado en el campo de refugiados de Argeles Sur-mer, en 1939. El diseño sencillo y monocromático, en que se destacan las sombras de los personajes y de los objetos, metaforizan el pasado aprisionado en los sótanos de la memoria. Mientras sueña con el abuelo cruzando los Pirineos en retirada y, enseguida lo ve sometido al horror de un campo de concentración, la joven toma consciencia de su historia familiar y comprende cuál es su lugar en el tiempo en que vive. Además de moverse en esos dos planes de la estructura psíquica de la protagonista (el consciente y el inconsciente), la narrativa se compone de otras piezas que, en conjunto, dan forma a un mosaico que recompone la memoria colectiva, utilizándose de recursos que flexibilizan el lenguaje tanto de la novela tradicional como de la novela gráfica. Uno de los ejemplos de ello es la intertextualidad que está presente de distintos modos a lo largo de la narrativa. Ya en la primera página nos deparamos con unos versos del poeta republicano Miguel Hernández que trata de las relaciones que uno establece con sus raíces y, por metonimia, con la historia de su gente: “abrazado a tu cuerpo como el tronco a su tierra, con todas las raíces y todos los corajes, quién me separará, me arrancará de ti, madre?” Después, otras referencias que se relacionan al campo de creación artística, como la que hace al pintor francés Jean Moulin (1899-1943), que formó parte de la resistencia a la ocupación de Francia por los nazis y que fue torturado y muerto por la Gestapo. Además, en los dibujos gráficos de los libros que están siendo quemados por los nazistas, se ve en la portada de uno de ellos el nombre del escritor alemán Heinrich Mann (1871-1950), el responsable por la concretización de la Biblioteca Alemana de la Libertad, que se construyó en París para guardar las obras que formaban parte de la lista de los libros prohibidos por el III Reich. Y en otra de las portadas está el nombre de Bertold Brech. En ese conjunto de referencias al universo artístico también compone el mosaico el músico contemporáneo nuestro, Mano Chao, cuya obra busca romper las fronteras geográficas y lingüísticas. La representación gráfica de los objetos de los republicanos, guardados desordenadamente en un sótano, compone otro conjunto de piezas pictóricas que se presentan como eslabones que conectan el presente de la narrativa y el tiempo de lo narrado. Es a partir del contacto con dichos objetos que Victoria activa su inconsciente y accede, a través de los sueños, la historia de sus antepasados. Esa importancia de la

representación gráfica de los objetos (en dibujos o en fotografías) también se nota en las novelas que componen la trilogía de Sento Llobel. El reloj del hermano del protagonista asesinado por los falangistas y la cajita de alabastro tallada que le regala uno de sus compañeros más que comprobar la veracidad del relato adquieren la función de hilos que cosen las piezas fragmentarias de la memoria.

FIGURA 4 – El dibujo gráfico y la fotografía



Fuente: SENTO LLOBEL. *Un médico novato*. Fragmentos de las p. 55 e 142.

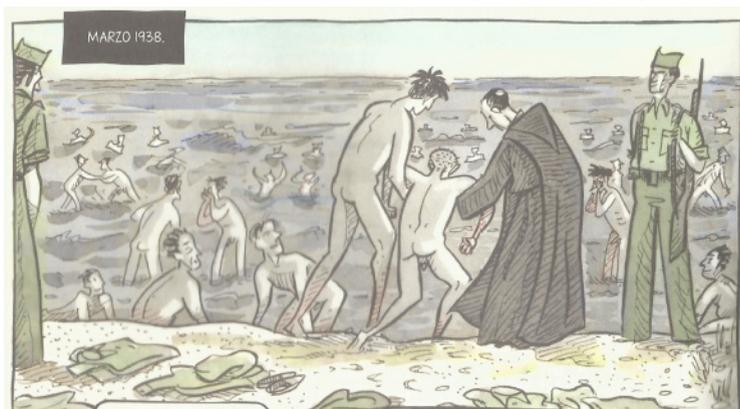
Esa estrategia de recrear gráficamente objetos y papeles de época es otro modo como los artistas de la novela gráfica manejan la multiplicidad de lenguajes para componer un mosaico narrativo y, con ello, reconstituir ficcionalmente la memoria. También en el primer tomo de *Balada del norte*, en que se cuentan los sucesos de la Revolución de Asturias (1934), Zapico recrea artísticamente el periódico *La noticia*

– *diario de la mañana*, del sindicato de los mineros. Las noticias que allí se destacan, como por ejemplo “Lerroux designado presidente del gobierno” (p. 24), más que situar temporalmente la materia narrativa de la novela contribuye para la representación de un tiempo histórico a través del acceso a los géneros textuales que circulaban en aquel contexto. También Sento Llobel y Miguel Gallardo reconstituyen gráficamente folletos y periódicos que al lado de otras piezas que componen sus narrativas pasan a formar parte de ese mosaico de reconstitución de la memoria colectiva. El primero compon la portada de la revista *Regards*, mezclando sus dibujos gráficos al arte visual de la revista. Y el segundo reproduce el periódico *La vanguardia*, de Barcelona, también utilizando sus propios diseños.

Además de la recreación gráfica de textos del género periodístico, en algunas novelas se recrean y se manejan textos de otros géneros para la constitución del hilo narrativo. Ese es el caso, por ejemplo, de *Prisionero en Mauthausen*, de Toni Garbos y Javier Cosnava en que la complejidad de la estructura narrativa metaforiza la complejidad de la estructura psíquica de los personajes. Además de la multiplicidad de voces de que ya hemos tratado anteriormente en otras novelas, en esta el relato de los sucesos que vivieron los españoles en el campo de concentración de Mauthausen se constituye también por la recreación de artística de mapas, de cartas oficiales y de un “estudio teórico” que está realizando un comandante de la Gestapo en España, sobre como aprisionar a un “subhumano” (ese es el modo como él se refiere a los *rojos* españoles) en sus propias culpas.

La multiplicidad de lenguajes que se maneja en ese proceso de recreación artística produce un diálogo intertextual que disminuye las fronteras temporales y de los géneros artísticos. Eso se puede notar también en la reproducción que hace Sento Llobel del cuadro *La triste herencia* (1899), de Joaquín Sorolla para narrar una de las escenas referidas por el Doctor Pablo Uriel en su testimonio:

FIGURA 5 – La pintura y el diseño gráfico en diálogo



Fuente: SENTO LLOBEL. *Vencedor y vencido*, p. 68.

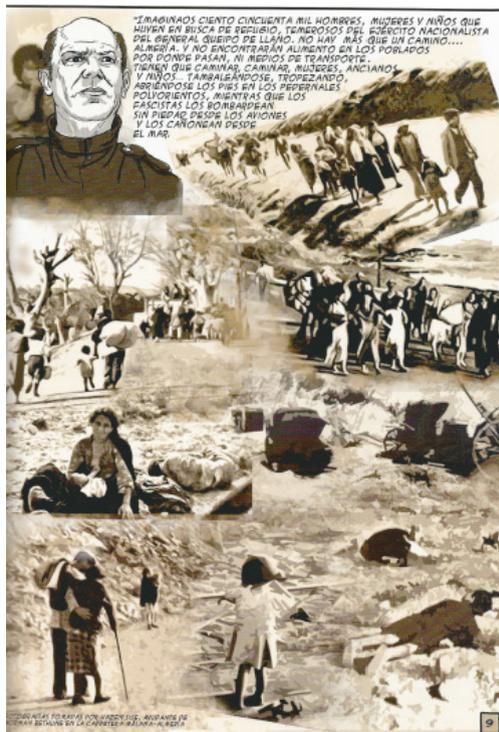
La inserción de fotografías es otro procedimiento corriente en la composición de las novelas gráficas sobre la Guerra Civil y el franquismo que contribuye a la composición de esos mosaicos narrativos. En *Paseo de los canadienses* (2015), Carlos Guijarro recompone uno de los más sangrientos (y menos conocidos) episodios de la GCE, la debandada de la población civil de Málaga hacia Almería, tras la ocupación de la ciudad por los nacionalistas, basándose en el relato *El crimen de la carretera Málaga-Almería*, del médico canadiense Norman Bethune, en el conjunto de fotografías de su asistente, Hazen Size, y en otras fuentes testimoniales y bibliográficas. Al componer su relato a partir de la yuxtaposición de piezas de distintos campos estéticos (el relato testimonial y la fotografía) el autor recompone no solo los sucesos del episodio, sino el tono desesperado de una experiencia tan violenta y traumática, cuya representación parece carecer de materialidad:

Había familias que caminaban juntas llevando unas cuantas posesiones sin valor. Hombres y mujeres que parecían ir solos, caminando sin remedio [...] Niños con cara alucinada pasando de mano en mano. Parecían haber nacido del suelo; otras veces eran como sombra moviéndose hacia ninguna parte. Entre el murmullo del mar y el eco de los montes el único ruido era el de las sandalias arrastradas sobre las piedras, el silbido de la respiración cansina y el

lamento que salía de los labios agrietados y se perdía en la distancia.⁸

Si en ese pequeño fragmento del testimonio de Bethune se puede sentir la atmósfera de soledad y desamparo que marca su narrativa, ya que todos los elementos que la componen (la falta de valor de las cosas, la caminata sin rumbo, la alucinación en el rostro de las personas, la imagen de las sombras moviéndose, la alienación de las personas en relación al ambiente) remiten al *Tánato* de que habló Freud (1905) para describir la pulsión de muerte que segrega y destruye todo lo que es vivo, en el mosaico que se hace con fragmentos de las fotografías y del testimonio de los brigadistas la dimensión de la tragedia se agranda y adquiere aires de una epopeya sin héroes:

FIGURA 6 – Bricolaje de textos



Fuente: GUIJARRO. *Paseo de los canadienses*, p. 9.

⁸ BETHUNE. *La huella solidaria*, p. 37.

Otro recurso gráfico que se utiliza en esta y en otras novelas gráficas, como veremos enseguida, es la utilización de una paleta de colores distintos para diferenciar el tiempo de la narrativa (el encuentro del narrador con un testigo de la debandada) del tiempo de lo narrado (el éxodo de la población civil bombardeada por los nacionalistas). Aunque en los primeros cuadros de la novela el narrador nos advierta que

[...] en nuestro imaginario, la Guerra Civil sucedió en blanco y negro: Kappa, Centellés, Gerda Taro, por no hablar del Guernica de Picasso, no recordamos documentos en color que nos acerquen el suceso [...] y sin embargo cuentan los que lo vivieron, que en aquella mañana de 8 de febrero de 1937... el mar era azul, la sangre era roja... y la muerte negra.⁹

el principal recurso utilizado por él para diferenciar los tiempos históricos es la utilización de un amplio conjunto de colores para representar el presente en oposición al aspecto monocromático que caracteriza la representación de las memorias rescatadas del pasado:

También Paco Roca, en *Los surcos del azar*, utiliza ese recurso de la diferenciación de trazos y colores para distinguir los dos tiempos históricos. En el tiempo de la narrativa, los diálogos entre el joven investigador y el excombatiente están gráficamente narrados sin colores, y las secuencias de cuadros que lo componen dan la sensación de frío, de poca hospitalidad. Mientras el tiempo de lo narrado, los sucesos de que participó el excombatiente, está compuesto por verdaderas pinturas, con colores y otros recursos de aproximación y alejamiento que le dan a la narrativa un aire de vida, aunque trate principalmente de la muerte.

Y el último recurso que nos parece estructurar esa poética que se hace de fragmentos es la reproducción de documentos originales, que en general están ubicados en el final de las novelas que, en un primer vistazo, dan la sensación de que están ahí para que se compruebe la veracidad de los sucesos narrados. Sin embargo, nos parece que la función de esas reproducciones va más allá de la función complementaria que suelen tener estos tipos de elementos paratextuales en un libro. Si consideramos que en esas novelas gráficas sobre la Guerra Civil y el franquismo, la memoria se recompone de retazos, esos elementos también pueden verse

⁹ GUIJARRO. *Paseo de los canadienses*, p. 7.

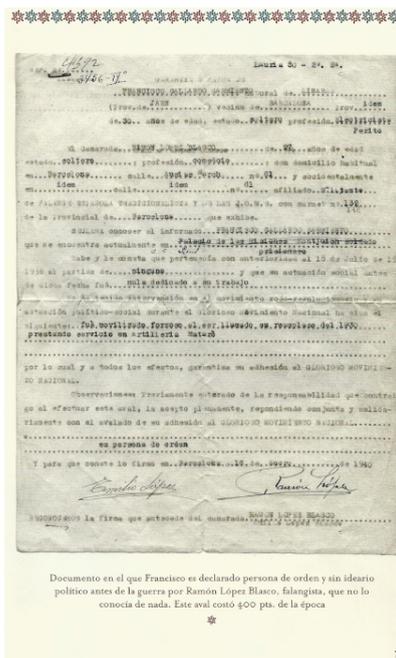
como piezas que contribuyen a la formación de un mosaico y su función ética y estética en la narrativa se inserta en la estructura misma de la obra, como el título y los subtítulos, por ejemplo, también elementos paratextuales, pero no complementarios.

Esas reproducciones son más abundantes en las obras que se basan en testimonios, como las de Sento Llobel, de Miguel Gallardo y de Carlos Guijarro, por ejemplo. Sin embargo, también están presentes como referentes en obras cuya inspiración o motivación se relacionan a experiencias individuales. Veamos algunos ejemplos.

En las tres novelas de su trilogía, Sento Llobel organiza esas reproducciones en “anexos” a los que nombra “álbum de recuerdos”. Los materiales que componen esos álbumes son muy variados (fotos de personas y de objetos, documentos, fragmentos de periódicos, cartas, etc.) y aunque sepan a recordaciones familiares, en conjunto con lo demás que forma parte del libro ganan status de recomposición de memoria colectiva. De ese modo, al reconstituir la historia del suegro manejando y ordenando piezas de distintos orígenes y géneros narrativos, las pertenencias de la memoria de una familia se colectivizan y la historia que cuenta ya no es solamente la que vivió el Dr. Pablo Uriel, sino que la vivieron los de su generación.

En *El largo silencio*, al final de una composición narrativa que se constituye por la alternancia del texto testimonial de Francisco Gallardo Sarmiento y del cómic de su hijo, Miguel Gallardo, también se presenta un conjunto variado de imágenes de documentos y fotografías que forman parte de un mosaico cuyas piezas posibilitan la recomposición de la memoria que por décadas fue silenciada. En el manejo de los muchos lenguajes, la opción del autor de la novela gráfica por reproducir los documentos es uno de los elementos que contribuye para que la historia de uno metaforice una tragedia colectiva, que dispensa adornos, que no necesita de adjetivos.

FIGURA 7 – Documento comprobatorio



Fuente: ALLARDO SARMIENTO; GALLARDO. *Un largo silencio*, p. 71.

Como se puede notar en ese conjunto de ejemplos que retiramos de algunas novelas gráficas sobre la Guerra Civil y el franquismo, hay una clara flexibilización del lenguaje para la recomposición de la memoria de una tragedia cuyas heridas todavía no se han cicatrizado. La opción de los autores por recomponer la memoria colectiva utilizándose de una multiplicidad de fragmentos discursivos resulta en un nuevo tipo de narrativa, que ya no es solamente novela o testimonio, ni tampoco solamente cómic o novela gráfica. En ese nuevo tipo de composición, las piezas que componen el mosaico son tan significativas como las fronteras – las márgenes o “no espacios”¹⁰ – que hay entre ellas. Eso de alguna forma realza las potencialidades narrativas del cómic, cuya gramática se estructura por la yuxtaposición de viñetas que se organizan en la página también como piezas de un mosaico.

¹⁰ EISNER. *El cómic y el arte secuencial*, p. 48.

El carácter polifacético que nos parece tener función estructuradora en la novela gráfica relacionada a la Guerra Civil Española y al franquismo metaforiza la naturaleza del contenido humano de que tratan sus autores. También la memoria, según Freud, está hecha de retazos y entre un fragmento y otro hay espacios “en blanco” que se constituyen como fronteras por donde caminamos en búsqueda de otros tiempos y espacios que sitúen y den sentido a nuestra existencia.

Agradecimientos

Agradezco a Antonio Altarriba, Antonio Guijarro, Kim, Miguel Gallardo y Sento Llobel que muy amablemente autorizaron la reproducción de fragmentos de sus obras en este texto.

Referencias

ALTARRIBA, Antonio; KIM. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009.

BETHUNE, Norman. *La huella solidaria*. Almería: Junta de Andalucía, 2008.

BORJA Usieto. Los surcos del azar. *CuCo, Cuadernos de Cómic*, Madrid, n. 2, p. 227-230, abr. 2014.

EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Traducción de Enrique S. Abulí. Barcelona: Norma Editorial, 2002.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

GALLARDO SARMIENTO, Francisco; GALLARDO, Miguel. *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri, 2012.

GARBOS, Toni; COSNAVA, Javier. *Prisionero en Mauthausen*. Alicante: Edicions de Ponent, 2011.

HAFTER, Evelyn. Representaciones del pasado en una novela gráfica sobre la Guerra Civil Española: memorias en conflicto en *Un largo silencio*, de F. Gallardo Sarmiento y M. Gallardo. Texto presentado en el Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Sueltas, Madrid, 2010. Manuscrito.

JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Traducción de Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

LAPIÉRE, Denis; TORRENTS, Eduard. *El convoy*. Barcelona: Norma, 2015.

MARTIN, Ivan Rodrigues. Escribir para aliviar el dolor: entrevista a Antonio Altarriba. *Revista Caracol*, São Paulo, n. 11, p. 284-301, 2016.

NUÑEZ, Miguel. *Mil vidas más*. Alicante: Édicions de Ponent, 2010.

PARDIÑAS, Emili; AZAGRA, Carlos. *La revolución en gerundio*. Alicante: Édicions de Ponent, 2006.

PÉREZ, Pepo. Un silencio más largo. 24 abr. 2012, 12h23min. Disponible en: <<http://pepoperez.blogspot.com.br/2012/04/un-largo-silencio-francisco-gallardo.html>>. Acceso en: 29 abr. 2012.

ROCA, Paco. *El faro*. 4. ed. Bilbao: Astiberri, 2014.

ROCA, Paco. *El invierno del dibujante*. 4. ed. Bilbao: Astiberri, 2013.

ROCA, Paco. *Los surcos del azar*. 3. ed. Bilbao: Astiberri, 2014.

SENTO LLOBEL. *Atrapado en Belchite*. Valencia: Sento Llobel Bisbal, 2015.

SENTO LLOBEL. *Un médico novato*. Barcelona: Salamandra, 2014.

SENTO LLOBEL. *Vencedor y vencido*. Valencia: Sento Llobel Bisbal, 2016.

TORRECILLAS, Mario; ALBA, Tyto. *El hijo*. Barcelona: Glénat, 2009.

URIEL, Pablo. *No se fusila en domingo*. Valencia: Pre-textos, 2011.

ZAPICO, Alfonso. *La balada del norte*. Bilbao: Astiberri, 2015.

Recebido em: 30 de maio de 2017.

Aprovado em: 30 de agosto de 2017.