



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA **26**

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

26

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014>

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie V está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: dice, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE V - HISTORIA CONTEMPORÁNEA N.º 26, 2014

ISSN 1130-0124 · E-ISSN 2340-1451

DEPÓSITO LEGAL M-21037-1988

URL: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFV>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DE LA HISTORIA A LA HISTORIETA: YO, RENÉ TARDI, PRISIONERO DE GUERRA EN EL STALAG II B

FROM HISTORY TO COMICS: I, RENÉ TARDI, PRISONER OF WAR AT STALAG II B

Carlos Vadillo¹

Recibido: 12/02/2014 · Aceptado: 23/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14503>

Resumen²

La obra de Jacques Tardi ha recurrido con frecuencia a la Historia como marco de referencia para sus relatos. En su último álbum, el autor francés aprovecha las vivencias personales de su propio padre y, a partir de los testimonios escritos que éste dejó, ahonda de manera minuciosa y documentada en la experiencia de miles de soldados y oficiales franceses en los campos de prisioneros de la Alemania nazi entre 1940 y 1945. Pero, más allá de la representación detallada de este periodo tan poco tratado por la historiografía oficial francesa, Tardi hace gala de un extraordinario dominio del lenguaje del cómic y utiliza de manera magistral muchos de los recursos narrativos pertenecientes a este medio de expresión. Además, la manera en la que el autor trata la conflictiva y problemática relación con su progenitor otorga una dimensión especial a su última obra.

Palabras clave

Segunda Guerra Mundial; memoria; campo de prisioneros; técnicas narrativas; padre

Abstract

Jacques Tardi has frequently used history as a point of reference for his stories. In his last work, the French author incorporates his own father's personal memories,

1. Catedrático de Escuela Universitaria. Universidad de Burgos, Facultad de CC.EE.; cvadillo@ubu.es

2. En el momento de redactar estas líneas esta obra de Jacques Tardi no ha sido traducida al español, por lo que transcribimos de manera bastante literal el título original francés *Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B*, Casterman, 2012. En todo caso, las citas y referencias reseñadas a lo largo de este artículo remiten a esta edición original. Además y, salvo indicación en sentido contrario, todas las traducciones vertidas de otras lenguas —francés e inglés— que aparecen en el presente escrito, son del autor del artículo.

and, from the written testimonials he left behind, Tardi, painstakingly, documents the experiences of hundreds of thousands of French soldiers and officers who were held captive in Nazi prisoner of war camps between 1940 and 1945. Furthermore, in Tardi's detailed representation of this period, which has received little coverage in official French history, he demonstrates an extraordinary mastery of the language of comics, and uses many of the narrative techniques specific to this medium. In addition, the way in which the author writes about the conflictive and problematic relationship he has with his father gives a special dimension to Tardi's final work.

Keywords

Second World War; memories; prison camp; narrative techniques; father

1. LA HISTORIA

1.1. HISTORIA Y «EFECTO DE HISTORIA»

En el ya largo transcurso de ese medio narrativo que es el cómic, muchas son las veces que se ha cruzado con la Historia. Con fines esencialmente pedagógicos en la mayoría de los casos, son numerosos los acontecimientos de carácter histórico que han sido narrados apoyándose en ese elemento consustancial al medio que es la imagen. Pocos dudan de la pertinencia de la historieta para este cometido. Michel Porret lo explica así: «...el código narrativo del cómic figura el mundo. Literalmente, ¡ilustrándolo!»³.

El mismo Porret establece un amplio inventario que recoge buena parte de la producción de expresión francesa en este ámbito⁴. Pero si algunas de estas historias, tanto en Francia como en nuestro propio país, son obras de indudable calidad, muchas de ellas responden a un interés puramente divulgativo en el mejor de los casos o, peor aún, a un carácter esencialmente aleccionador, cuando no simplemente moralizante y de contenido patriótico.

Pero más allá de todas estas producciones que se pretenden «históricas», el cómic ha flirteado con la Historia desde sus inicios. Se podría decir que, salvo las obras de carácter puramente fantástico, sin ningún anclaje en la realidad, todos los géneros, al elegir un escenario para el desarrollo de las peripecias de los personajes, se ven obligados a figurar el mundo real en el que éstas se desarrollan. La imagen hace pues siempre referencia al marco histórico en el que discurre la acción.

Muchos son los autores que, mediante una minuciosa documentación, otorgan además a su obra una pátina de veracidad o —si se prefiere, de historicidad— que Pierre Fresnault-Deruelle —partiendo de la noción de «efecto de realidad», acuñada por Roland Barthes⁵— denomina «efecto de Historia». Son esos detalles que el lector descubre en la ambientación general y en los decorados y que remiten a una determinada época o aluden con precisión a ciertas particularidades urbanísticas o arquitectónicas. Pero en estos casos, como señala Fresnault-Deruelle se trata de «...un pretexto para dibujar y explotar gráficamente las imágenes verificadas, un pretexto evidente para narrar aventuras»⁶. Y añade:

Pero, a decir verdad, si la Historia es un pretexto ejemplar, al mismo tiempo no deja de ser molesta. Los hechos están ahí y es difícil adaptarlos de manera demasiado abierta. La solución consiste entonces en introducir aquí y allí, en función del guion, hechos verificados o imágenes

3. PORRET, Michel, «La bande dessinée éprouve l'histoire», en *Objectif bulles. Bande dessinée & histoire*, Ginebra, Georg, 2009, p. 19.

4. *Idem*, pp. 21–36.

5. BARTHES, Roland, «L'effet de réel», *Communications*, 11, (1968), pp. 84–89.

6. FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, «Effet d'Histoire», en *Histoire et bande dessinée: actes du deuxième colloque international éducation et bande dessinée*, La Roque d'Antheron, 17 y 18 de febrero de 1979, Objectif Promo Durance, 1979, p. 100.

oficiales, arreglárselas de manera que la ficción coincida esporádicamente con los hechos históricos y después sumergirse de nuevo en la inverificable trama de los destinos individuales...⁷

1.2 EL CASO DE TARDI

Pocas son las ocasiones en las que Jacques Tardi, un autor que es tremendamente minucioso y exhaustivo en su afán de documentación, no haya recurrido a fuentes históricas para ambientar sus obras. Si exceptuamos un puñado de álbumes bañados por el onirismo y la irrealidad, el grueso de su producción está habitado por un deseo explícito de reproducir con precisión histórica los escenarios por los que deambulan sus personajes. Eso ocurre incluso en una serie tan paródica y referencial como *Las aventuras extraordinarias de Adèle Blanc-Sec*.

Pero tanto la serie más popular del autor francés como muchas de sus otras obras deberían ser consideradas como portadoras de un marcado «efecto de Historia». Esto es especialmente patente en los numerosos álbumes del autor que se nutren del género negro. En estas historias, personajes ficticios evolucionan por unos decorados que les anclan poderosamente en una realidad con frecuentes y explícitas alusiones al entorno histórico, sea éste político, social o económico. Pero más allá del «efecto de Historia», el lector asiste al devenir de los destinos individuales de unos personajes de naturaleza puramente ficcional.

Tardi se acerca mucho más a la Historia en otro conjunto de obras en las que aborda de manera mucho más directa determinados acontecimientos clave que han marcado la Historia de Europa y, especialmente, de Francia. Ya hemos insistido en otro lugar⁸ cómo el dibujante francés emprende una verdadera desmitificación de la Francia contemporánea hurgando en la herida generada por ciertos acontecimientos traumáticos.

Varios son los conflictos explorados por el autor. De manera recurrente, como una verdadera espina dorsal que atraviesa la mayor parte de su producción, la Primera Guerra Mundial alimenta buena parte de sus obras. Incluso algunas de las que citábamos como pertenecientes al ámbito onírico no están exentas de alusiones explícitas a la Gran Guerra.

Otros conflictos, igualmente importantes no están ausentes de varios álbumes del historietista. La Segunda Guerra Mundial, la vergonzosa derrota francesa ante las tropas alemanas y la consiguiente política colaboracionista de Pétain salpican con ironía muchas de las páginas de *Calle de la Estación, 120*. También hay alusiones a este periodo en *Una resaca de cuidado*, obra en la que abundan igualmente alusiones a la Guerra de Argelia y otros conflictos coloniales. Más reciente es *El*

7. *Idem*, p. 103.

8. Me permito remitir al lector a VADILLO, Carlos, *Jacques Tardi: la conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*, Universidad de Burgos, Servicio de Publicaciones, 2000.

grito del pueblo, adaptación en cuatro volúmenes de la novela homónima de Jean Vautrin y sin duda una de las obras más sobresalientes del autor. En ella, el dibujante enfoca su objetivo en la Comuna de París de 1871. Todo en estos álbumes nos remite a la realidad: la reproducción minuciosa de escenarios y vestimentas, las alusiones concretas a determinados episodios históricos, las noticias recogidas en los medios de comunicación de la época, etc. Todo... ¡salvo los protagonistas!

En todas estas obras, el dibujante o bien se inspira en obras narrativas preexistentes, o bien elige personajes anónimos —como en las obras centradas en la Gran Guerra— en su afán por universalizar el sufrimiento. En ambos casos se trata de protagonistas de naturaleza ficcional que, si bien en muchos casos se cruzan con personajes de acreditada existencia histórica, viven su propia experiencia personal guiados por la mano segura del narrador. Bajo esta óptica, todas estas obras, estarían también, aunque en menor grado, adscritas a lo que Fresnault-Deruelle denomina «efecto de Historia».

1.3. YO, RENÉ TARDI, PRISIONERO DE GUERRA EN EL STALAG II B

Con esta obra, la última publicada hasta el momento por Tardi, el dibujante francés da un paso adelante en su trayectoria. Y lo hace en un doble sentido. En primer lugar, sitúa como protagonista a un personaje real, su propio padre y, en segundo lugar, los acontecimientos narrados se atienen de manera escrupulosa a los hechos verificados de la Historia. Aquí, salvo en ocasiones puntuales, siempre explicitadas por el autor, no hay «efectos» ni recreaciones ficticias.

La historia fluye siguiendo de manera fiel las notas recogidas por su padre quien, antes de su muerte y a instancias del hijo, va consignando en los años ochenta lo que su memoria recuerda de un acontecimiento especialmente traumático: su experiencia como prisionero de guerra en un campo alemán entre 1940 y 1945. La obra debe pues ser incluida en el vasto conjunto de lo que denominamos escritos autobiográficos y no hay duda de que el pacto establecido con el lector⁹ es claro. Ya en el prólogo, el dibujante, a pesar de dejar claro que no se trata «...de un diario llevado día a día en el *stalag*, sino de recuerdos consignados a instancia mía 40 años más tarde», precisa no obstante la fiabilidad que le merecen los escritos de su padre. «Mi viejo era detallista, no se puede decir lo contrario. Algo de eso me ha quedado» Y añade: «Era pues un tipo preciso, riguroso, nunca aproximativo».

La validez de las memorias como fuente de documentación no siempre ha suscitado la unanimidad de los historiadores. Así lo atestiguan Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone: «Los memorialistas trabajan para la historia, aunque

9. Recogemos aquí el concepto bien conocido de Philippe LEJEUNE en *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

los historiadores modernos no parecen tener por fuentes muy fiables memorias y diarios»¹⁰. En todo caso, y si nos referimos a los episodios que son objeto del último álbum de Tardi, los historiadores mismos se han visto obligados a recurrir a la memoria para reconstruir los acontecimientos acaecidos en esta etapa turbulenta de la Historia de Europa y de Francia. En primer lugar, una constatación: sólo dos monografías han sido consagradas hasta la fecha a las vivencias de los prisioneros de guerra franceses —de ahora en adelante, p.G.— en la Segunda Guerra Mundial: una, de 1967, es obra de Pierre Gascar¹¹, la otra, más reciente, tiene una primera edición de 1987 y una segunda de 1999 —que será la fuente documental esencial para este trabajo— realizada por Yves Durand¹².

El poco eco suscitado entre los expertos en un país de rica tradición historiográfica por unos acontecimientos que, como enseguida veremos, involucraron a cientos de miles de franceses, se debe sin lugar a duda a la propia naturaleza de unos hechos que traen malos recuerdos a nuestros vecinos y que tienen su origen en la humillante derrota de las tropas francesas en 1940 frente al ejército alemán y en la subsiguiente política de colaboración del Régimen de Vichy. No es extraño pues que Jacques Tardi haya querido sacudir la amnesia colectiva de sus compatriotas poniéndolos de nuevo ante el espejo de su Historia.

1.4 STALAGS, OFLAGS Y KOMMANDOS

Pero vayamos a los hechos. Éstos, recogidos en la obra de Durand, se basan fundamentalmente, además de las consultas a los archivos pertinentes, en los testimonios recogidos mediante encuesta a más de 500 antiguos prisioneros y en las numerosas conversaciones que el historiador ha mantenido con muchos de ellos a lo largo de diez años¹³. Se trata, pues de la sistematización de un proceso de memoria colectivo.

En junio de 1940, el ejército francés, después de casi nueve meses en estado de alerta tras la declaración oficial de guerra, tiene que hacer frente por fin al ataque alemán que amenaza sus fronteras. Permanece todavía la imagen de un ejército profesional y competente que se había transmitido tras la trabajada victoria en la Primera Guerra Mundial, aunque apenas se hubiera procedido a la renovación de su armamento ni a la actualización estratégica de sus mandos. El resultado, al que nuestros vecinos se refieren como *La Débâcle*, es bien conocido: en apenas unas semanas las tropas alemanas avanzan sin apenas resistencia y pronto Pétain solicita el armisticio, que entra en vigor el 25 de junio. El desconcierto reina no

10. LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, París, Armand Colin, 1999, p. 51.

11. GASCAR, Pierre, *Histoire de la captivité des Français en Allemagne (1939-1945)*, París, Gallimard, 1967.

12. DURAND, Yves, *Les prisonniers de guerre dans les Stalags les Oflags et les Kommandos, 1939-1945*, París, Hachette, 1999.

13. *Idem*, pp. 305-309.

sólo entre unos soldados que, o bien son capturados sin llegar a combatir, o bien multiplican escaramuzas sin sentido, víctimas de la descoordinación de sus mandos, sino que, como señala Durand, afecta a toda la sociedad francesa:

La debacle golpeaba a los cuadros de la sociedad francesa a todos los niveles: los gendarmes, prefectos, subprefectos y alcaldes, abandonaban su puesto, con o sin órdenes, pero en todos los casos transmitiendo la imagen de una sociedad desorientada. La debacle deshacía no sólo el ejército, sino también todo el tejido administrativo de Francia¹⁴.

Esta descomposición general no dejó de manifestarse igualmente en el comportamiento poco moral de muchos ciudadanos. No nos extraña que Durand señale que «...el desastre de 1940 supera las dimensiones de una simple derrota militar»¹⁵.

Pero si los ciudadanos de a pie pudieron reintegrarse a sus actividades, bien bajo ocupación alemana, bien bajo el régimen títere y colaboracionista instalado en Vichy, los soldados pronto se convirtieron en P.G. Las cifras oficiales hablan de 1.800.000 soldados franceses hechos prisioneros, de los que 1.600.000 conocieron la cautividad en Alemania y, entre ellos, cerca de 1.000.000 durante cinco años. Estos soldados, después de transitar por los *frontstalag* o campos de selección, eran encaminados en recorridos más o menos extensos hasta sus destinos definitivos, repartidos a todo lo largo y ancho de la Alemania hitleriana. Los oficiales eran recluidos en los *oflags* y los suboficiales y soldados en los *stalags*. Muchos de los P.G. internados en estos últimos (los suboficiales estaban dispensados de ello) eran obligados a formar parte de los *kommandos*, grupos de trabajo que, con el fin de suplir a los trabajadores alemanes desplazados en el frente, servían de mano de obra barata en todos los sectores económicos, aunque su parte más significativa se dedicó a tareas agrícolas. Algunos de los que ejercitaban su trabajo en las proximidades de un *stalag*, volvían a él por la noche. Los demás hacían íntegramente su vida en su lugar de trabajo bajo la vigilancia y control de patrones y soldados.

La obra de Durand narra con todo lujo de detalles la vida diaria de estos colectivos durante este dilatado periodo. Se trata, no lo olvidemos, de unas tropas desmoralizadas y que deberán cargar además con el estigma de la derrota. A su pesada y dura vida de reclusos se añadirá además el sentimiento de ser los causantes de una severa humillación patriótica.

La organización del *stalag* se asemeja a la de una verdadera ciudad. En ella, y en función de sus ocupaciones en la vida civil, los P.G. ejercen sus funciones en el interior del campo. Desde labores sanitarias y burocráticas hasta las más variados trabajos artesanales. Entre estos, abundaban zapateros, sastres, peluqueros, carpinteros y los privilegiados trabajadores de las cocinas. Junto a estos trabajos más o menos oficiales se desarrolla igualmente todo un negocio basado en el

14. *Idem*, pp. 23-24.

15. *Idem*, p. 24.

mercado negro. Pero la gestión del tiempo libre también era importante para unos prisioneros proclives a caer en la depresión. Además de los a veces obsesivos jugadores de cartas, muchos prisioneros desarrollan su talento y creatividad y en muchos *stalags* se llegan a montar toda una panoplia de espectáculos y de actividades culturales: desde torneos deportivos, hasta exposiciones, orquestas o teatro. Casi todos ellos contaban con biblioteca e, incluso, en algunos llegó a haber una cierta vida intelectual y se organizaban conferencias o cursos de preparación para la obtención de títulos universitarios.

Pero más allá de las actividades cotidianas a las que se consagraban los prisioneros y que, en buena medida, contribuían a amortiguar el paso del tiempo, hay, según Durand, dos constantes que presiden la vida de los P.G. En primer lugar, la espera. Si en las primeras semanas todavía hay esperanzas de una pronta liberación, a medida que transcurren los meses, éstas se van difuminando. A pesar de las sucesivas noticias que llegan del frente —participación de los Estados Unidos en el conflicto, derrota de la *Whermacht* en Stalingrado, desembarco de Normandía— los reclusos acaban cayendo en la desmoralización y la apatía.

Sin duda, uno de los momentos más gratos de su reclusión coincide con la llegada de cartas y paquetes de sus familias que alivian, aunque de manera residual, lo que será la segunda constante en la vida de los prisioneros: el hambre. Raciones insuficientes y comida de pésima calidad, convierten la vida de los P.G. en un auténtico calvario. De hecho una de las razones por las que muchos reclusos asumen como mal menor su trabajo en los *kommandos*, es la posibilidad, en algunos casos, de tener acceso a una alimentación más sustanciosa en granjas y explotaciones agrícolas.

Pero además de vivir desmoralizados en una espera sin fin y de sufrir las consecuencias devastadoras del hambre, los prisioneros se ven sometidos a un doble adoctrinamiento. Por una parte el inherente a la convivencia cotidiana con sus captores y, por otro, el que resulta de la convivencia con prisioneros franceses de ideología petenista presentes en los campos mediante los llamados *Círculos Pétain*, grupos que difunden la doctrina y la política puesta marcha por el «viejo mariscal» y su Primer Ministro Laval.

Desmoralizados, hambrientos y adoctrinados a su pesar, la desesperanza de muchos prisioneros se transforma en algunos casos en ansias de evasión. No muchos lo intentaron, entre 30.000 y 70.000, según Durand. La necesidad de ropa y documentos apropiados, la incertidumbre de un largo viaje por territorio enemigo y el miedo a las represalias para ellos o sus familias, desaconsejaron en muchos casos abordar tales empresas.

Durante poco tiempo, para algunos, se abrieron esperanzas de liberación pronto frustradas. La necesidad de mano de obra para su industria pesada y de cubrir los puestos vacantes dejados por los soldados en el frente, llevó a los políticos nazis a concluir un acuerdo con el gobierno de Pétain por el que se instauraba el Servicio de Trabajo Obligatorio. Esta componenda, conocida en Francia como *La Rélève*, fue

implementada a partir de septiembre de 1942. Mediante este acuerdo, por cada tres trabajadores franceses desplazados a Alemania, era liberado un prisionero de guerra. Los beneficiarios de esta medida fueron, no obstante, en su inmensa mayoría los más fervientes colaboracionistas, lo que contribuyó a aumentar el resquemor de los reclusos. Otra iniciativa que tampoco obtuvo mucha aceptación entre los P.G., es *La Transformación*. Puesta en marcha en enero de 1943, permitía a los soldados liberarse de su condición militar para trabajar en unas fábricas desabastecidas de mano de obra nativa por las necesidades crecientes de movilización. Aunque accedían a la condición de civil y percibían un salario igual al de los obreros a los que remplazaban, pocos soldados accedieron de manera voluntaria a desempeñar una actividad que consideraban una traición y que, además, les desposeía de los derechos consagrados por la Convención de Ginebra.

Además de todas estas penalidades y de las frustraciones y decepciones que los prisioneros franceses conocieron durante su cautiverio, la muerte también visitaba a los P.G. Si ya las condiciones de vida eran de por sí precarias, la alimentación deficiente y la rápida propagación de enfermedades favorecida por la promiscuidad hicieron el resto. La brutalidad de los guardianes alemanes contribuyó, por supuesto, a incrementar una cifra de fallecidos en los campos que Durand cifra entre 30.000 y 40.000.

2. LA HISTORIETA

2.1. EL CONTENIDO

Hasta aquí los hechos tal como son recogidos por un historiador a partir de múltiples testimonios de ex prisioneros. Se tratará ahora de analizar la experiencia particular del recluso René Tardi tal y como es trasladada por su hijo a la historieta de la que es protagonista.

Como ya hemos dicho, si algo caracteriza a la obra del dibujante francés es su minuciosidad y su rigor documental. Si a esto añadimos la preocupación constante del autor por afianzar el hilo narrativo sin dejar acontecimientos oscuros que entorpezcan la comprensión de la historia por parte del lector, el resultado será un álbum en el que la veracidad histórica coincide con una trama perfectamente ligada.

En su deseo por dar una coherencia estructural a la narración, el autor engarza la historia vivida por su padre con la guerra de trincheras de 1914-1918, nutriéndose pues de ese cordón umbilical que late en buena parte de su producción. Ya desde los prólogos, firmados por el propio autor y por su esposa Dominique Grange se insiste en ello. Ambos son hijos de antiguos prisioneros y también nietos de antiguos combatientes de la Gran Guerra. Grange, al hablar de sus respectivos padres, lo explica así:

...sus progenitores habían sobrevivido a la gigantesca matanza de las «naciones civilizadas» y no conocieron la humillación de la derrota ni la experiencia de la cautividad. Pero volvieron de la Gran Guerra rotos en mil pedazos, alucinados, reviviendo por las noches el horror vivido durante cuatro años, con las imágenes de la carnicería y los gritos de los agonizantes incrustados para siempre en su memoria¹⁶.

Las imágenes y alusiones a este conflicto salpican igualmente buena parte de *Yo, René Tardi...*

Una vez establecida esta conexión y, antes de narrar la experiencia como prisionero de su progenitor, Tardi nos pone en antecedentes y cuenta algunos detalles biográficos indispensables que permiten situar al protagonista en el contexto de la época. Su decisión de alistarse voluntario en el ejército y de emprender una carrera militar que le llevará hasta el grado de sargento parece difícil de aceptar por el hijo. Una vez movilizado, René es responsable de un carro de combate en el que es acompañado en el exiguo espacio interior por un operador mecánico. A ambos les sorprende la ofensiva alemana y la desbandada del «glorioso ejército francés». Sin mandos que den instrucciones precisas, los dos tripulantes emprenden una aventurada peripecia sin destino concreto. De manera aislada o bajo las órdenes de timoratos oficiales que recurren a ellos, René y su mecánico emprenden una guerra anárquica y particular que, antes de acabar con su captura por parte del enemigo, consigue destruir dos carros de combate alemanes. Son numerosas las páginas consagradas a estos episodios mediante los que la memoria del padre quiere establecer de manera clara su valentía y su disposición a plantar cara al enemigo.

Desde el campo de tránsito o *frontstalag* de Trèves, el padre del autor es embarcado en un tren con destino al *Stalag II B*, cerca de Hammmerstein, en la Pomerania Oriental. El largo trayecto hasta allí nos recuerda al mucho más conocido y penoso viaje realizado por prisioneros judíos en la misma época. Los P.G. son amontonados como ganado en vagones, sin aire para respirar y sin las suficientes paradas en el largo trayecto para aliviar sus necesidades.

Una vez en el *stalag*, la larga reclusión nos será narrada con todo tipo de detalles y su descripción, en lo esencial, corresponde a lo recogido por Durand en su obra de referencia. Llama la atención el cuidado que pone el narrador en precisar minuciosamente todos los acontecimientos históricos que han conducido a la reclusión del prisionero René Tardi, así como el devenir posterior de todas las circunstancias políticas que condujeron a la guerra y la «debacle». Desde ahí y hasta el momento de la liberación, no se omite nada, suministrando al lector desconocedor del contexto en el que se desarrollan los hechos, una verdadera «guía histórica» en la que enmarcar el relato. Tanto es así, que el niño Jacques, coprotagonista ficcional de la historia —al que nos referiremos algo más tarde— en un momento dado recrimina a su progenitor por hablar como un «manual de Historia».

16. TARDI, J., *op. cit.*, p. 5.



FIGURA 1. LA VOZ DEL PADRE DETALLA CON PRECISIÓN LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS DE UNA ÉPOCA CONVULSA

2.2. ORIGINALIDAD NARRATIVA

Y es que, una vez fijada la fidelidad de lo narrado y su correspondencia con los hechos históricamente verificados, asistimos al mismo tiempo al relato de la experiencia personal de René Tardi. Como hemos dicho, son muchas las peripecias personales que son comunes al grueso de los P.G., pero, evidentemente cada persona, cada recluso, conoce sus propios avatares. Lo más interesante en *Yo, René Tardi* no se encuentra sin embargo en las circunstancias personales que concurrieron en la reclusión del protagonista: adaptación a la vida del campo, breve experiencia recogiendo patatas en un *kommando*, vuelta al *stalag*, acomodo en un trabajo burocrático, amistades, angustias, desesperanzas, filias y fobias personales y algún proyecto frustrado de evasión. No, lo que realmente interesa al lector es la peculiar mirada que el protagonista arroja sobre todo lo que le rodea y también esos acontecimientos aparentemente banales que no son recogidos por el historiador.

Entre estos, citaremos solamente tres. El primero de ellos sucede en la primera parte de la historia, cuando René y su mecánico vagan desorientados en su tanque en el fragor de la «desbandada». En un momento dado, se ven mezclados con hordas de civiles que huyen despavoridos bajo los bombardeos alemanes y apenas pueden avanzar. De repente, ven obstaculizada su progresión por la irrupción de los «huéspedes de un establecimiento psiquiátrico» que, en una escena memorable, intentan subir al carro de combate y se entregan a todo tipo de extravagancias ante la impotencia de las religiosas que están a su cuidado.



FIGURA 2. LA MEMORIA PERSONAL DE RENÉ TARDI RESCATA EPISODIOS DISPARATADOS

En la imagen, pacientes de un hospital psiquiátrico interrumpen el avance de las tropas.

Otra escena antológica tiene lugar ya en el interior del campo cuando asistimos a una sesión de baile de las que, según el narrador, se celebraban los domingos por la tarde. En ella, bajo el ritmo del acordeón tocado por uno de los prisioneros, los demás forman parejas que siguen el compás de la música. Algunos P.G., entre las chanzas de los vigilantes alemanes, se disfrazan de mujer para dar mayor verismo a la situación. Serán éstos/as, quienes finalicen la sesión con una *performance* en la que bailan el *french cancan* a imitación de las célebres profesionales del *Moulin Rouge*.

La tercera situación a la que se refiere el padre del dibujante tiene que ver con las necesidades fisiológicas de los prisioneros. Si ya en el tren que los transportaba al *stalaq*, la defecación tenía una plaza importante en la representación, ésta se convertirá en un verdadero *leitmotiv* que puntúa toda la obra. La manera en la que los P.G. se las apañan en las letrinas, la función que éstas suponen en la vida de los prisioneros como lugar de reunión ajeno a la mirada de los captores e incluso la gestión y el reciclado de los excrementos por parte de empresarios teutones, constituirán una parte no tangencial del relato. Es aquí, en estos detalles ignorados por los cronistas donde la obra de Tardi alcanza su mayor originalidad temática.

Yo, René Tardi..., es pues un álbum que afronta la reconstrucción histórica de un turbio periodo, con voluntad de verismo y con sólidos anclajes referenciales. Es, además, la crónica personal de un prisionero en su devenir individual que tiene la mirada lúcida y áspera de los escépticos y desencantados. Pero es mucho más. Es, ante todo, una historieta. Es un arte narrativo en el que texto e imagen

se complementan en una articulación secuencial y en el que intervienen parámetros y códigos específicos.

Tardi ya se ha revelado a lo largo de toda su trayectoria como un consumado conocedor del medio y como uno de los más brillantes y reconocidos autores del cómic contemporáneo. Durante más de cuatro décadas de vida profesional ha recorrido territorios diversos que, aunque fuertemente impregnados por su personalidad y su visión del mundo, han explorado universos muy diferentes y utilizado técnicas narrativas muy variadas. Desde este punto de vista, el álbum que nos ocupa es excepcional dentro de su producción.

Lo es, en primer lugar, por la elección del protagonista y narrador. Situar a su padre como eje alrededor del que se estructura el relato supone un giro espectacular de importantes consecuencias narrativas. El dibujante, siempre muy pudoroso con su vida privada y familiar, había esquivado hasta ahora los relatos de naturaleza autobiográfica y había suministrado con cuentagotas en diversas entrevistas detalles sobre su privacidad. Es cierto que no había ocultado la estancia de su padre en un *stalag*¹⁷, pero nunca había profundizado en la personalidad de su progenitor y, menos aún, en las complejas relaciones que mantenía con él.

La figura del padre ha sido y sigue siendo fuente de inspiración para muchos narradores. Desde la literatura ha sido tratada en novelas más que reseñables procedentes de los más diversos territorios, pero el mundo del cómic no ha sido ajeno a esta temática y ha alumbrado algunas de las obras más importantes de las últimas décadas: desde la merecidamente aclamada *Maus* de Art Spiegelman hasta *El almanaque de mi padre* de Jiro Taniguchi, sin olvidar valiosas aportaciones españolas, entre las que destaca *El arte de volar* de Kim y Antonio Altarriba, una de las obras mayores de la historieta patria.

La obra de Tardi, si bien tiene concomitancias con las de algunos de estos dibujantes, que más tarde comentaremos, presenta, no obstante, muchas singularidades. Una de ellas es el carácter marcadamente familiar del álbum. No sólo está realizado por un hijo que vence definitivamente el pudor para afrontar la figura del padre, sino que en este cometido es sostenido por su mujer y su hija. La primera, ya lo hemos dicho, se ocupa de redactar el primero de los dos prólogos de los que consta la obra. En cuanto a su hija Rachel, tal como se refleja en los créditos interiores de presentación, se ocupa de los colores¹⁸. Si a la contribución marital y filial efectiva añadimos la sombra muchas veces presente de los abuelos excombatientes en las trincheras, el carácter familiar de la obra se ve aún más acentuado.

17. La primera vez que Tardi habla con cierto detalle de este episodio de la vida de su padre y de su intención de trasladarlo en un futuro al cómic lo hace en SADOUL, Numa, *Tardi. Entretiens avec Numa Sadoul*, Bruselas, Niffle-Cohen, 2000, pp. 21–22.

18. En una entrevista reciente, el autor precisa que su hija Rachel se ocupa de colorear el álbum en tres tonos diferentes de gris (con apariciones esporádicas del rojo) mediante ordenador. En *The Comics Journal*, 302 (2013), p. T84.

Pero, aun siendo importante este aspecto, no es, a nuestro parecer, el más relevante. Lo realmente significativo es la manera en la que mismo autor se representa en la historia. Art Spiegelman, que mantiene intensas y problemáticas conversaciones con su padre a lo largo de *Maus*, y que, como todos los personajes judíos de la obra, se oculta tras una máscara de ratón, se dibuja a sí mismo como el historietista adulto que acomete el desarrollo de la propia obra. En *El almanaque de mi padre* de Jiro Taniguchi, el narrador se desdobra: se representa a sí mismo como el adulto que rememora su relación con el padre y, al mismo tiempo, se dibuja como el niño o el joven que vive ese periodo pretérito de su vida. En cuanto a Antonio Altarriba, guionista de *El arte de volar*, decide no representarse a sí mismo, salvo en ocasiones anecdóticas, y adopta la anatomía del padre, se funde en él y le presta voz, estando a la vez continuamente presente y ausente en el relato.

Tardi, en su último álbum, adopta otras estrategias narrativas. El dibujante podría perfectamente haber trasladado a las imágenes la transcripción de los diarios de su padre sin más. Decide, no obstante, representarse bajo la apariencia de un niño en pantalones cortos que acompaña al prisionero durante toda la historia. Esta opción tiene sin duda una doble razón. Por un lado amplía la focalización del relato y permite al lector asistir no sólo a la experiencia del prisionero de guerra René Tardi, sino a la complejidad de las relaciones entre padre e hijo. En efecto, el pequeño Jacques parece ejercer como conciencia crítica y manifiesta frecuentes desacuerdos y no pocos reproches a lo que juzga erróneo en la conducta del recluso.

Si este «ajuste de cuentas» con su progenitor, al que más tarde volveremos, es una de las razones fundamentales para explicar la manera en la que el dibujante decide representarse en la obra, no es, sin embargo la única. Tanta importancia o más tienen a nuestro entender, razones de operatividad narrativa. Si Tardi hubiera decidido dar tan sólo voz a su padre, transcribiendo literalmente sus recuerdos, el relato hubiera consistido en una sucesión de cartuchos con una voz en primera persona que, a lo largo de tan extensa historia, hubiera sin duda acabado fatigando al lector. La participación del niño Jacques consigue dar vivacidad a la trama y permite la presencia de bocadillos que agilizan y «dramatizan» las situaciones. El diálogo, releva pues al monólogo y permite la multiplicación de los puntos de vista. El hijo decide convertirse en el interlocutor de su padre, no sólo como relevo narrativo, sino también como intermediario con el lector. Esto ocurre a menudo cuando el padre utiliza un vocabulario poco comprensible, por proceder de la jerga militar o del argot, y el hijo pide aclaraciones no sólo para él mismo, sino sobre todo para quien está leyendo la historietita.

Desde el punto de vista formal está puesta en escena dialógica tiene una curiosa plasmación gráfica. En las imágenes en la que vástago y progenitor están representados y, cuando ambos intervienen oralmente, sus palabras se encierran en los clásicos bocadillos con una flecha señalando a los dos interlocutores. Sin embargo, cuando el niño Tardi no interviene oralmente, aunque pueda estar presente en la imagen, el discurso dictado por la memoria del padre no se encierra en

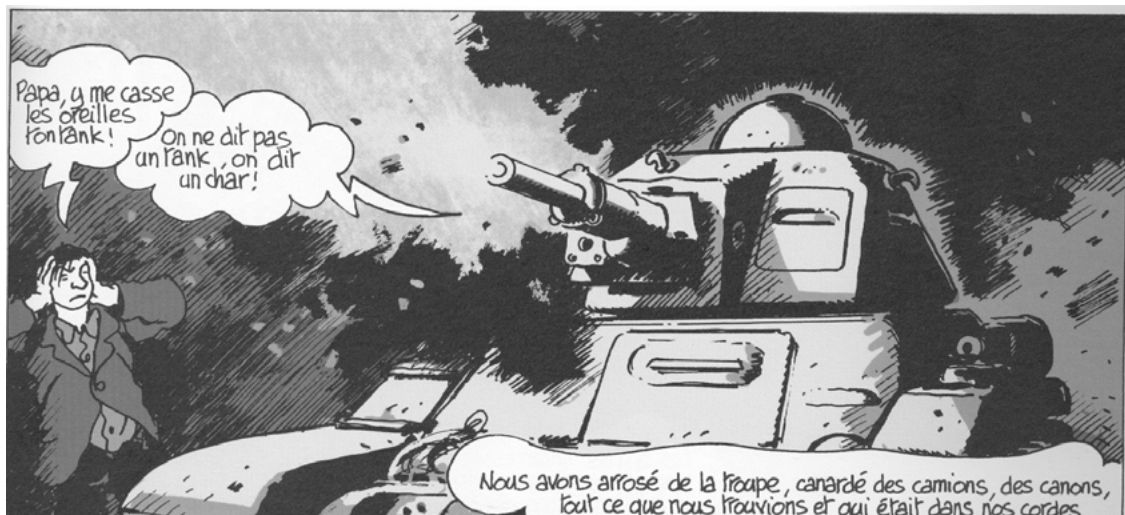


FIGURA 3. LOS CARTUCHOS QUE CONTIENEN LA NARRACIÓN DEL PADRE ADOPTAN UNA CURIOSA FORMA HÍBRIDA ENTRE BOCADILLO Y DIDASCALIA

un clásico cartucho rectangular con ángulos rectos, sino que aparece delimitado por una forma híbrida entre bocadillo y didascalía. Los ángulos rectos desaparecen y, aunque se prescinde de la flecha que señala al locutor, los cartuchos adoptan una forma redondeada y dinámica que agiliza el relato. René Tardi no solo narra su historia, sino que lo hace para su hijo. Se dirige a él casi en exclusiva y, aunque muchas veces éste no responda, el padre sabe que el pequeño Jacques está escuchando y que sus palabras no se van a perder en el vacío. De ahí esa forma híbrida tan original entre cartela y bocadillo, utilizada con maestría por un creador que domina como pocos los códigos léxico-pictográficos.

2.3. EL DISPOSITIVO TERNARIO

Estamos pues ante la obra de un consumado historietista que conoce como pocos las enormes posibilidades del medio, que busca de manera obsesiva la operatividad narrativa y que sacrifica para ello todos aquellos efectos o piruetas que pudieran distraer al lector de su objetivo esencial: la correcta comprensión de la historia.

En esta búsqueda constante de estructuras que optimicen el decurso del relato, el dibujante ha puesto en práctica en algunas obras un dispositivo ternario consistente en el empleo de tres grandes viñetas rectangulares por página que se suceden sin alteración desde el principio hasta el final. Los dos álbumes emblemáticos que reproducen este esquema, *La guerra de trincheras* y *¡Putá guerra!*,

exploran con excelentes resultados los avatares sangrientos de los soldados en el conflicto tardiano de referencia.

Este dispositivo puesto en práctica en estas dos historietas y que Tardi utiliza de nuevo en la obra que nos ocupa, no es solo útil para establecer la conexión entre los dos grandes conflictos bélicos que asolaron Europa durante el pasado siglo y para asociar los destinos familiares encarnados por su abuelo y su padre, sino porque el formato le permite desarrollar de manera óptima las particularidades temáticas que exige la historia. Ya bajo la aparente simplicidad y regularidad de esta estructura algunos críticos descubrieron en su momento elementos de gran riqueza que se desarrollaban en su interior¹⁹. El dispositivo ternario que de manera inalterable utiliza el dibujante francés en su última obra tiene pues efectos que van mucho más allá de su incuestionable sencillez. Groensteen, por ejemplo, señala: «En el cómic autobiográfico, la regularidad es al mismo tiempo el anclaje en lo cotidiano (la regularidad de los días y las horas) y la relativa insignificancia de los acontecimientos que se cuentan. El ritmo que produce es el de la existencia»²⁰.

¿Qué mejor manera de mostrar la espera interminable de los P.G. y la repetición forzosa de unos actos que conducen al tedio y al hastío que esa sucesión inexorable de viñetas que imponen un ritmo constante y permanente? Los prisioneros se sienten literalmente reclusos en ese espacio rectangular. Los marcos adquieren aquí una dimensión simbólica que va más allá de su pura función enunciativa. Imposible salir, imposible escapar de esa celda férreamente delimitada.

Pero estas bandas rectangulares que ocupan por sí solas el espacio normalmente destinado a la tira o *strip*, tienen todavía más funciones. Como suele ocurrir con muchos de los recursos gráficos y narrativos utilizados por Tardi, la dimensión simbólica y referencial se complementa con una dimensión de naturaleza práctica y funcional. En efecto, estas grandes viñetas panorámicas que, en grupos de tres ocupan toda la superficie de la página, permiten, gracias a su gran tamaño, albergar una profusa y minuciosa información.

La amplitud de las imágenes, ayuda además a que el copioso y sustancioso texto mediante el que René Tardi va desgranando su triste existencia en el campo, encuentre acomodo sin problemas en el interior de la viñeta. No existe así el abigarramiento que podría producirse si el historietista utilizase imágenes de tamaño más convencional. Tardi, que siempre ha desconfiado del valor que la imagen posee por sí misma para transmitir determinadas informaciones, se caracteriza por utilizar el texto en todas sus variantes para evitar ambigüedades. Mucho más si, como en la obra que nos ocupa, se trata de suministrar los testimonios recopilados a instancia suya por su propio padre. Pocas, muy pocas, son

19. Ver a este respecto SAMSON J., «Stratégies modernes d'énonciation picturale», en *Bande dessinée, récit et modernité*, París, Fururópolis, 1988.

20. GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration*, París, Presses Universitaires de France, 2011, p. 159.

las imágenes que en este álbum carecen de texto y todas ellas tienen la suficiente expresividad como para evitar interpretaciones equívocas por parte del lector.

Dentro de cada viñeta se opera pues un pequeño milagro de síntesis narrativa, de equilibrio y de interdependencia entre texto e imagen que se encuentra en la base del lenguaje del cómic. Pero entre las especificidades de este medio de expresión se encuentra también la secuencialidad o, mejor aún, en palabras de Groensteen, «la solidaridad icónica»²¹. Desde este punto de vista, la manera en la que las imágenes se articulan entre sí es igualmente significativa. Además, el uso del blanco y el negro y, sobre todo, de las diferentes tonalidades del gris, dota a la superficie sobre la que se despliegan los ojos del lector de una unidad cromática que tiñe de referencias a la página y, en ocasiones, a la doble página.

La unidad puede obedecer a criterios cromáticos, pero además de éstos hay motivos temáticos que dan una identidad gráfica particular a estos espacios narrativos: la alocada aventura del padre del dibujante y su carro de combate, la promiscuidad de los prisioneros en el campo o los fenómenos meteorológicos (lluvia, nieve...) son algunos de los elementos que, en determinados momentos, otorgan tal unidad y pertinencia al dispositivo ternario utilizado por Tardi que la solidaridad entre imágenes se opera de manera mágica e indisoluble.

Pero de la misma manera que estas vastas viñetas rectangulares pueden asociarse para provocar una determinada reacción en el lector, otras veces operan en sentido contrario y buscan la fragmentación. Con la pretensión de mostrar momentos y escenarios diferentes, hay páginas de una enorme diversidad temática. Tomemos como ejemplo la página 39. En ella se describen tres momentos distintos y de gran significación. La primera imagen nos muestra a los soldados en el frente durante la *Drôle de guerre*. En la segunda, se muestra el escaso entusiasmo de la población civil —en acusado contraste con lo que ocurrió en la Gran Guerra— y la indiferencia con la que asisten al paso de los soldados en su movilización. La tercera viñeta nos muestra un momento de intimidad: el suboficial René Tardi parte al frente y se despide de su mujer con un apasionado beso en el andén de la estación.

El dispositivo ternario que, como hemos dicho, ya había sido utilizado por Tardi en otras obras anteriores, vuelve a demostrar de nuevo su extraordinaria funcionalidad y su capacidad descriptiva y asociativa. Son muchas, sin duda alguna, las posibilidades e interconexiones que un lector curioso podría descubrir bajo la aparente simplicidad de esta sucesión ternaria con la que se articula el relato. Nosotros trataremos ahora aspectos de otra naturaleza.

21. GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, París, Presses Universitaires de France, 1999, p. 21.

2.4. LA FIGURA DEL PADRE

Estamos pues ante una obra de extraordinaria riqueza. No sólo se trata de la veraz y minuciosa reconstrucción de un episodio poco tratado por cronistas e historiadores —al que se añaden además los acontecimientos vividos en primera persona por el narrador— sino que, además, su traslación al lenguaje del cómic se opera con la maestría de un autor experimentado que conoce a la perfección los códigos del medio. Acabamos de comentar las posibilidades inherentes al dispositivo ternario y anteriormente nos hemos referido a la manera en la que el dibujante articula narrativamente su relación con el padre. Es en este último aspecto en el que nos gustaría profundizar.

Y es que, más allá de la rentabilidad formal que el autor extrae al representarse a sí mismo en la figura del niño y de la agilidad que transmite al relato la combinación entre monólogo y diálogo, la relación entre padre e hijo está presidida por una fuerte carga emocional que dota a la obra de una lectura adicional.

El niño Tardi no es solo un eficaz relevo narrativo que hace de eco y puntúa retóricamente el relato del padre, sino que es, en sí mismo, un protagonista indiscutible de la historia. Ya nos hemos referido a la excepcionalidad que supone en el conjunto de su producción la decisión del autor de involucrarse personalmente en la obra. Si el dibujante opta por asumir su propia representación no lo hace como mero apéndice funcional, sino con todas las consecuencias.

Es cierto que el autor aprovecha el relato del padre para introducir apuntes relativos a su propia peripecia personal —las informaciones relativas a su futuro suegro y su boda con Dominique Grange, la hija de éste, son algunas de las más notorias— pero lo que realmente emparenta a *Yo, René Tardi...* con el núcleo duro de los testimonios autobiográficos y lo que implica una mayor exposición pública de su intimidad es la naturaleza de las relaciones con su progenitor.

La verdadera magia narrativa de esta relación nace de la ambigüedad y la (aparente) contradicción que late en el relato desde las primeras páginas y que, poco a poco, va impregnando toda la historia constituyendo una trama paralela tan apasionante o más que la experiencia de los prisioneros en campos alemanes. Aquí, como en el *Maus* de Spiegelman, la intrahistoria del relato acaba apoderándose en buena parte de la acción principal, brotando paulatinamente y mostrando al final las profundidades desde las que emerge.

El hijo anuncia su protagonismo desde la primera página. Con un cielo rojo teñido de sangre y rodeado por los efectos de la devastación producida por la guerra —vehículos militares y civiles destruidos— y tras un cartucho de tintes antimilitaristas, el niño Tardi interpela a su padre: «Pero, bueno, ¿qué pintas ahí? ¿Es por hacerte el héroe?... ¿para impresionar al personal? ¡No, ni siquiera eso!» (p.19). Y después de una leve excusa del padre («Déjame hablar... Ya abrirás la boca cuando hagas tu servicio... ¡Militar!»), el hijo continúa: «¡Deja de decir bobadas! ¡No te gusta el ejército y me dices que solo podré hablar cuando

haga la mili! ¡No tiene sentido! ¡Cuando pienso que te alistaste voluntario! ¡Me das vergüenza!» (p.20).

Ya desde aquí se anuncian dos constantes en la compleja relación entre ambos. Por un lado el sentimiento constante de vergüenza que embarga al hijo por la condición profesional de militar de carrera del padre y, por otro, la contradicción de la que éste hace gala al descargar sus constantes dardos contra los mandos del ejército francés. Esta dialéctica en la que abundan los reproches, los malentendidos, la incompreensión y los intentos de explicación del padre frente a los ataques del hijo, preside todo el relato.

La figura del niño no es aquí sino el recipiente figurativo que transmite toda la decepción y el resentimiento acumulado contra el padre por el adulto que hoy es Jacques Tardi. Ese muchacho con pantalones cortos y con la característica boina francesa es un eficaz interlocutor porque su adscripción a la infancia le otorga un aire de ingenuidad y de frescura que hace más creíble su papel protagonista, pero sus intervenciones denotan en todo momento que su apariencia es tan sólo un eficaz disfraz. De hecho, todas sus manifestaciones muestran un preciso y completo conocimiento de la Historia. No sólo eso. Se expresa con la ironía de un adulto y no duda en recriminar al padre cuando piensa que éste defrauda sus expectativas.

Pero *Yo, René Tardi...*, esconde igualmente muchas de las claves que ayudan a entender y aclarar la obra precedente del historietista. Ya hemos hecho referencia en otro lugar²² a la demoledora carga ideológica de la que son portadores los personajes tardianos y a la visión del mundo lúcida y pesimista de la que hacen gala. Las coincidencias entre el discurso del padre y el sostenido por los protagonistas de la obra de su hijo Jacques no sólo se circunscriben a cuestiones ideológicas —antichovinismo primario, anticolonialismo y furiosas diatribas contra el Régimen de Vichy— sino que René descarga sus venenosos dardos contra las mismas categorías sociales contra las que arremeten los personajes creados por su vástago: clérigos, campesinos, enseñantes y, sobre todo, funcionarios. Tanto uno como otros exhiben, además, de manera permanente un carácter airado bajo el que late una indisimulada misantropía.

En general asistimos, pues, de la mano del padre, a un discurso que reproduce prácticamente en su totalidad las constantes ideológicas y existenciales de los personajes creados por su hijo.

La relación del niño Tardi con su progenitor es esencialmente conflictiva. El conflicto viene de la infancia del autor, se extiende con el tiempo y habita permanentemente en el interior del Tardi adulto. Desde este punto de vista, creemos que *Yo, René Tardi...*, tiene un efecto catártico. El dibujante, al mismo tiempo que recrea de manera impecable las peripecias de los P.G. franceses durante la Segunda Guerra Mundial, monta una trama paralela mediante la que escenifica la naturaleza

22. VADILLO, Carlos, *op. cit.*, pp. 233-284.

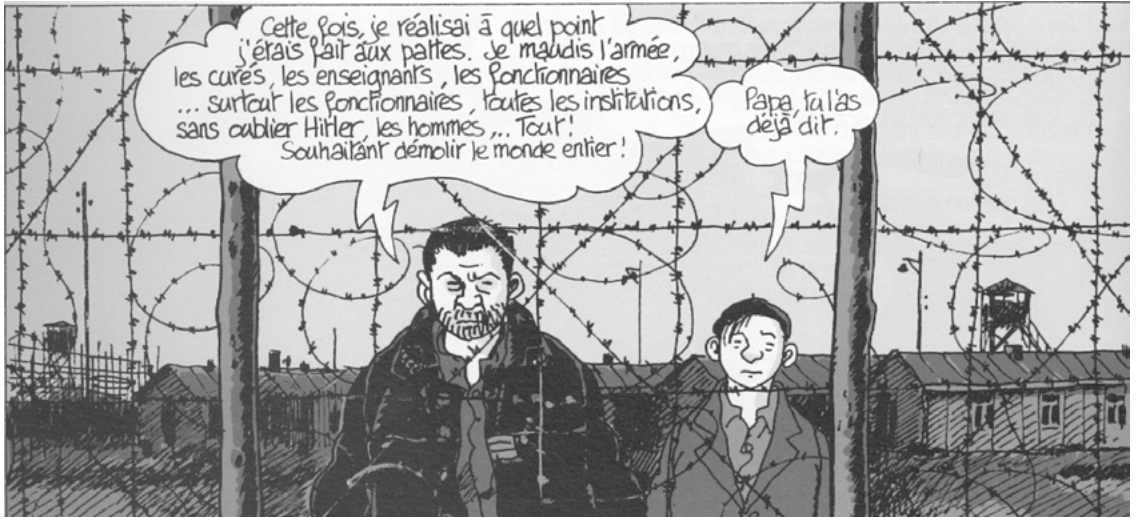


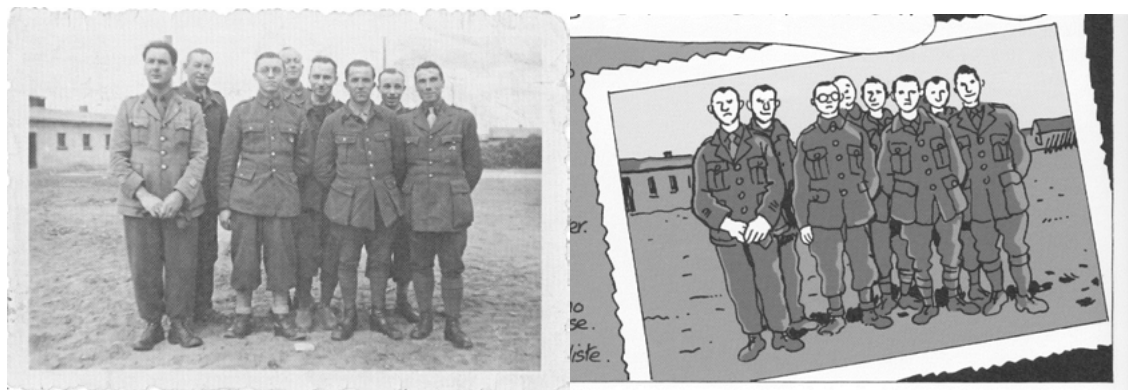
FIGURA 4. EL DISCURSO DE RENÉ TARDI APENAS TIENE DIFERENCIAS CON EL UTILIZADO POR LOS PERSONAJES CREADOS POR SU HIJO

de la hostilidad latente que le liga con el padre. Éste, en efecto, se muestra por lo general irritable, irascible, eternamente indignado con el mundo. En uno de los habituales estallidos de cólera del suboficial, el hijo confiesa: «Siempre te he conocido airado» (p.69). Ya el historietista se había referido en una ocasión al peculiar carácter del padre, forjado en tan larga cautividad: «...es un hombre amargado y, a partir de entonces, va a mirar con total pesimismo prácticamente todo lo que le rodea»²³. Y, con el paso del tiempo, este sentimiento que el hijo había ocultado con un cierto pudor se va haciendo más explícito y así en la entrevista concedida a *The Comics Journal* a la que ya hemos hecho referencia, el historietista se expresa aún con mayor claridad: «...mi padre permaneció completamente enojado y amargado el resto de su vida. Y no fue muy divertido vivir con alguien así. De alguna manera todo esto dejó su huella en mí»²⁴.

La percepción que en Jacques Tardi permanece de la imagen del padre está impregnada por esta característica de su personalidad. Tanto es así que asistimos en el álbum a un detalle revelador. Ilustrando la introducción a la historia propiamente dicha, el dibujante incluye, además de algunos dibujos del propio padre, unas pocas fotografías. En una de ellas vemos a René Tardi posando en el *stalag* con otros siete compañeros. Su expresión denota una cierta placidez y, en todo caso, no refleja de manera alguna ni la ira ni la irritación. Pues bien, cuando el historietista reproduce en la página 158 la misma imagen, la expresión del

23. SADOUL, Numa, *op. cit.*, p. 15.

24. *The Comics Journal*, *op. cit.*, p. T76.



FIGURAS 5 Y 6. LA COMPLEJIDAD DE LAS RELACIONES ENTRE PADRE E HIJO SE PONE DE MANIFIESTO CUANDO EL HISTORIETISTA CAMBIA DE MANERA NOTORIA LA EXPRESIÓN RISUEÑA QUE SU PROGENITOR TIENE EN LA FOTOGRAFÍA —RENÉ TARDI ES EL PRIMERO POR LA IZQUIERDA— POR EL RICTUS AIRADO QUE EXHIBE EN SU TRASLACIÓN GRÁFICA

padre ha sido alterada y, ahora sí, manifiesta una actitud iracunda que en nada se corresponde con el modelo real.

La figura del padre, ya lo hemos dicho, es de naturaleza compleja y está revestida en muchas ocasiones por percepciones indelebles que vienen de la infancia. Esa dialéctica difusa que nace de la coexistencia entre autoridad y cariño y que, con el tiempo, se instala muchas veces en forma de resentimiento, rige en muchas ocasiones las relaciones entre vástagos y progenitores. Uno de los autores de cómic que expone de manera más comprensible esa complejidad es Jiro Taniguchi en su ya mencionado *El almanaque de mi padre*. En esta obra, el protagonista, habitado por un profundo resentimiento hacia su padre, va descubriendo tras la muerte de éste no sólo que se trataba de una buena persona, sino que además él, el hijo, se parece mucho más al padre de lo que nunca había sospechado. Esa constante, de la que normalmente somos conscientes en la edad adulta, se impone de manera inapelable. Todos esos supuestos defectos, esas carencias, ese comportamiento que tanto nos exasperaba de nuestros padres y que, en ocasiones, despertaba en nosotros un odio larvado, todo eso, de repente, aparece reflejado en nosotros mismos. No sólo determinadas características físicas que ignorábamos, sino, sobre todo, esa personalidad que tanto nos crispaba y que se manifiesta ahora, en toda su magnitud, como la herencia más palpable del padre.

El dibujante ha ido diseminando, tanto en sus personajes como en sus manifestaciones públicas, un discurso que coincide de manera precisa con el utilizado por su padre en *Yo, René Tardi*. Este es sin duda uno de los grandes valores de la última obra del dibujante. En lugar de permanecer agazapado y de contar desde su observatorio privilegiado las peripecias de su padre, ha salido a la palestra, ha dado la cara y ha puesto en escena la complejidad de la relación con su progenitor. Tardi no hace acto de contrición como Taniguchi, y, al contrario que él, no



FIGURA 7. EN ESTA IMAGEN, EL GRITO ANGUSTIADO DEL NIÑO TARDI REVELA EL CARIÑO LATENTE DEL DIBUJANTE Y LA NATURALEZA AMBIGUA DE LAS RELACIONES QUE MANTIENE CON EL PADRE

resuelve la tensión implícita entre ambos que late en el álbum. En este sentido, como ya hemos comentado, la obra del dibujante francés tiene muchas más similitudes con el *Maus* de Art Spiegelman.

La resolución, sin embargo, permanece inconclusa. La última viñeta del álbum nos revela que ésta tan sólo cierra una primera parte y que la historia tendrá su continuación en un próximo volumen, en el que se recogerán las peripecias de los prisioneros desde su liberación hasta su regreso a casa. Quién sabe si en esta próxima ocasión, la intrahistoria inherente a la relación con el padre nos deparará nuevas sorpresas.

Nos encontramos, pues, con una obra excepcional. No sólo por su capacidad para recrear minuciosamente un oscuro episodio de la Historia ni por la habilidad que muestra el autor para explotar de manera óptima las infinitas posibilidades que le ofrece el lenguaje dúctil del cómic. Es cierto que tanto la reconstrucción del cautiverio de los P.G. franceses tan fiel a la realidad documentada como la utilización magistral del dispositivo ternario, bastarían para hacer de éste un álbum sobresaliente. Pero, además de esto, lo que acaba imprimiéndose en la mente y la retina del lector es esa tensión no resuelta entre un padre militar y medio funcionario y ese hijo díscolo que reprueba sin cesar un discurso al que sus propios personajes no dejan de adherirse.

No sería justo, sin embargo, retener esta imagen áspera y conflictiva de la relación entre René y Jacques Tardi. Oculto entre reproches, reconvenciones y decepciones, asoma —limpio y frágil— el cariño. Hay una imagen que expresa perfectamente este sentimiento y a la que el historietista ha querido otorgar un

lugar relevante. Aunque inserta en la página 30 del relato, el autor la reproduce y utiliza como apertura y guía de la historia, inmediatamente después del prólogo. Bajo una foto del padre vestido de militar y datada en 1937, una ampliación de la imagen interior es suficientemente alusiva. En ella, observamos cómo el tanque dirigido por su progenitor es alcanzado por fuego enemigo. Ahora, ese sargento malhumorado y airado es un valiente, es un héroe que, al contrario que sus mandos, combate al enemigo. De pronto, el pánico, la angustia, la preocupación y el cariño del hijo estallan en un grito sobrecogedor: «¡PAPÁ!».

**Dossier: Daniel Becerra Romero (ed.),
Historia y Cómic**

15 DANIEL BECERRA ROMERO & SORAYA JORGE GODOY
Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s. xx a través de los cómics

41 CARLOS VADILLO
De la Historia a la Historieta: Yo, René Tardi, prisionero de guerra en el Stalag 11 B

65 JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ
La mitificación del combatiente en las *Hazañas Bélicas* de Boixcar

89 MANUEL BARRERO
Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos durante los años cuarenta

115 JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO
Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadounidense (1940-1954)

135 M.^A INMACULADA CONCEPCIÓN MARFIL DÍAZ
Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder Woman, la mujer maravilla

149 ÁLVARO M. PONS MORENO
Un retrato de las tipologías sociales de la España de los años 50 a través de *El DDT contra las penas*

167 ÓSCAR GUAL BORONAT
La España de *Rosas Blancas*

183 ANTONI GUIRAL
Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos

227 PEDRO PÉREZ DEL SOLAR
La perversa máquina del olvido: cómics y memoria de la posguerra en la España de los 90

257 ANTONIO MARTÍN
Apuntes alrededor de la historieta política en la transición, 1973-1978

297 ARMICHE CARRILLO DELGADO
La historieta como transmisora de ideología: *España Una, Grande y Libre* (Carlos Giménez)

315 PABLO DOPICO
Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña: de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro

355 MARIAN DE CABO BAIGORRI
El *manga*, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa

377 ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS
De los cómics a la cinematografía

Miscelánea · Miscellany

403 MIGUEL ÁNGEL GIMÉNEZ MARTÍNEZ
Los inicios de la diplomacia parlamentaria en España durante la Legislatura Constituyente (1977-1979)

417 DAVID RUBIO MÁRQUEZ
La denuncia de prevaricación como forma de desgastar a un gobierno: el caso Juan Macías del Real

435 MACARIO HERNÁNDEZ NIETO
ETA y «la resistencia vasca» durante los últimos años del franquismo en la prensa clandestina del nacionalismo vasco moderado

451 PAULA BORGES SANTOS
Religião e política no salazarismo: o problema do património da Igreja Católica e a resolução da «questão religiosa»

Reseñas · Book Review

475 MCKINNEY, Mark (ed.): *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. (HUGO FERNÁNDEZ)

479 HOWE, Sean: *Marvel Comics: la historia jamás contada*. (ADEXE HERNÁNDEZ REYES)

483 Barrero, Manuel (dir.) & López, Félix (coord. ed.): *Gran catálogo de la historieta: inventario 2012*. (JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO)

485 LARRINAGA, Carlos: *Diputaciones provinciales e infraestructuras en el País Vasco durante el primer tercio del siglo xx (1900-1936)*. (RAFAEL BARQUÍN GIL)

489 CAÑELLAS, Antonio (coord.): *Conservadores y tradicionalistas en la España del siglo xx*. (CRISTINA BARREIRO GORDILLO)