



Numéro 8 (2) | décembre 2020

El franquismo en la novela gráfica (2000-2020)

Reivindicación intermedial de una identidad nacional silenciada: el caso de *Cuerda de presas*

Grégory DUBOIS

Classes Préparatoires aux Grandes Écoles, Académie de Paris

Resumen

Con *Cuerda de presas*, historias contadas de sumisión a un poder brutal y absurdo, pero también historia de resistencia heroica, Jorge García y Fidel Martínez recuperan unas voces femeninas calladas. Palimpsesto de historias y de Historia, mosaico de imágenes y caleidoscopio de significados, la novela gráfica nos hace vivir y sentir las anécdotas de la vida cotidiana de las que se llegaron a llamar “las presas de Franco” a través de once historias diferentes independientes pero que se entrecruzan formando la “cuerda de presas” del título. Enfocaremos nuestra atención en la índole “intermedial” de dicha novela que nos hace ver y escuchar las voces de un grupo de mujeres cuya verdad histórica y cuya identidad se tienen que reconstruir para construir lo que Ricoeur considera “memoria feliz”, cimiento necesario a la nación española ya que no se curaron las heridas del pasado.

Résumé

Avec *Cuerda de presas*, récit d'histoires de soumission à un pouvoir brutal et absurde, mais aussi récit de résistance héroïque, Jorge García et Fidel Martínez récupèrent des voix féminines passées sous silence. Palimpseste d'histoires et d'Histoire, mosaïque d'images et caléidoscope de signifiants, le roman graphique nous fait vivre et ressentir les anecdotes de la vie quotidienne de celles que l'on a appelé “les prisonnières de Franco” à travers onze histoires différentes et indépendantes mais qui s'entrelacent en formant la “corde” qui donne son titre à l'œuvre. Nous focaliserons notre attention sur la nature intermédiaire de ce roman graphique qui nous donne à voir et à entendre les voix d'un groupe de femmes dont la vérité historique et l'identité doivent être reconstruites pour bâtir ce que Ricoeur appelle “mémoire heureuse”, ciment nécessaire à la nation espagnole puisque force est de constater que les blessures du passé ne sont pas guéries.

Plan

Introducción

Apuntes sobre la génesis y el contexto cultural

La dimensión auditiva: de los testimonios a la música

La dimensión virtual : de la pintura a la fotografía

La dimensión audiovisual: entre el documental y el cine

Conclusión

Bibliografía

Introducción¹

“Que mi nombre no se borre en la historia”, estas fueron las últimas palabras escritas por Julia Conesa, una de las míticas Trece Rosas, antes de morir fusilada en el muro del Cementerio del Este de Madrid el 5 de agosto de 1939 por un atentado cometido por otras personas el 27 de julio de ese año. Las Trece Rosas estaban en prisión desde el mes de mayo. Esta impostura investigadora, judicial y moral no es sino el reflejo de las múltiples injusticias de las que serían víctimas los vencidos y, en particular, las mujeres, doblemente víctimas (por haber defendido un régimen legítimo o por tener un familiar o un amigo republicano o por haberse casado sin pasar por la Iglesia, y también por el simple hecho de ser mujeres)² y condenadas al silencio-olvido oficial hasta la Ley de Memoria Histórica aprobada durante el gobierno socialistas presidido por José Luis Rodríguez Zapatero³. Aunque tengamos que reconocer la labor incansable de Tomasa Cuevas, quien recogió, en los años 1970-1980, testimonios de mujeres sobrevivientes de las cárceles franquistas⁴, éste es el ejemplo de una toma de conciencia y de una acción personales llevadas a cabo de manera individual.

Con *Cuerda de presas*, historias de sumisión a un poder brutal y absurdo, pero también historia de resistencia heroica, Jorge García y Fidel Martínez recuperan, a su manera, esas voces femeninas acalladas. Enfocaremos nuestra atención en la índole intermedial de dicha novela, habida cuenta de que en las definiciones fluctuantes entre el cómic y la novela gráfica encontramos un punto común que consiste en tender a hacer de dicho “media”⁵ un híbrido “transmedial”, dadas bien la copresencia constitutiva del texto y de la imagen, bien la parentalidad de otros medios para escribir su historia, como lo veremos en el análisis de *Cuerda de presas*.

Palimpsesto de historias y de Historia, mosaico de imágenes y caleidoscopio de significados, la novela gráfica de Jorge García y Fidel Martínez nos hace vivir y sentir

¹ Este artículo retoma las ideas de la comunicación presentada en la segunda *Journée d'études “BD-Histoire : Nouvelles représentations de l'Espagne franquiste dans le roman graphique”*, organizada en la Universidad de Artois el 5 de marzo de 2019. La edición de referencia para nuestro análisis es la segunda: Jorge GARCÍA y Fidel MARTÍNEZ, *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2017. Agradezco a los autores su disponibilidad así como el habernos permitido integrar viñetas de su obra en este artículo. Su colaboración me permitió confirmar o enmendar algunos de mis análisis.

² Por un lado, el régimen las acusaba de la decadencia moral del país, “la mujer republicana, entendida como una categoría única, simbolizó la desviación sexual y la degeneración, la trasgresión de los roles sexuales, la herejía, la revolución, la violencia” (Mónica MORENO SECO, “La dictadura franquista y la represión de las mujeres”, in Mary NASH (ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, 2013, Granada, Comares, p. 5). Por otro lado, “el régimen franquista las convertía en culpables de no mantener el “orden moral” sobre sus familias, en particular sobre los hombres” (Ana María AGUADO, “La cárcel como espacio de resistencia y de supervivencia antifranquista”, *ibid.*, p. 39).

³ “J'ai choisi de faire figurer l'oubli dans le titre du présent ouvrage, sur le même rang que la mémoire et l'histoire. L'oubli en effet reste l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière-plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire” (Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, París, Seuil, 2000, p. 536).

⁴ Tomasa CUEVAS, *Mujeres en las cárceles franquistas*, 2 vols., Barcelona, Sirocco, 1986.

⁵ Recuperamos el plural latino, como hace Éric MECHOULAN en “Intermédialité, ou comment penser les transmissions”, texto publicado en las actas del congreso *Création, intermédialité, dispositif*, celebrado en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès en 2014: “c'est [...] dans la relation aux autres médias qu'un média est constitué. D'où le grand intérêt du pluriel/singulier ‘média’ qui l'indique dans sa formation même”.

las anécdotas de la vida cotidiana de las que llegaron a ser llamadas “las presas de Franco” a través de once historias diferentes e independientes pero que se entrecruzan formando la “cuerda de presas” del título. Estas mujeres fueron víctimas del “Mal radical”⁶, que vivieron en carne propia y cuya verdad histórica y cuya identidad se tienen que reconstruir para construir lo que Ricoeur considera “memoria feliz”, cimiento necesario a la nación española ya que no se curaron las heridas del pasado⁷.

Apuntes sobre la génesis y el contexto cultural

Desde hace algunos años, es indudable que se lleva intentando conocer una verdad distinta de la que Ricoeur llama “memoria manipulada”⁸, la impuesta por la ideología franquista en este caso, la que acalló a los vencidos, y a la vez verdad dormida por el pacto de olvido transicional. Este verdadero trabajo se llevó a cabo desde diversos sectores culturales, como la historia, la ficción o la política. Así, aunque confidenciales, son varios los autores de novelas gráficas que utilizan su arte para contar historias de esta Historia silenciada⁹.

Es interesante subrayar que el carácter de “postmemoria” de esos productos sería lo que facilitaría, de alguna manera, el brote de dichas producciones. Este concepto fue acuñado por Marianne Hirsch en el contexto del holocausto nazi para describir la relación que la “generación de después” tiene con el trauma personal, colectivo y cultural de los que la precedieron. Así, la conexión de la postmemoria con el pasado no es mediatisada por el recuerdo sino por el compromiso imaginativo, la proyección y la creación¹⁰, como es el caso de los dos autores de *Cuerda de presas*¹¹.

El prefacio de Felipe Hernández Cava elimina cualquier atisbo de duda sobre el alcance histórico y ciudadano-ético de la obra, que se convierte en un verdadero “lugar

⁶ Retomo el término del testimonio personal de la experiencia traumática del campo de concentración de Buchenwald de Jorge SEMPRÚN en *La escritura o la vida* (1994), Barcelona, Tusquets, 2002, p. 180.

⁷ Paul RICCEUR (1986), *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, 3^a ed., Ginebra, Labor et Fides, 2004, p. 45, y P. RICCEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 654. Se puede encontrar una bibliografía más amplia, así como un análisis de la literatura contemporánea a partir de las teorías de Paul Ricoeur sobre la memoria, en Grégory DUBOIS, “El olvido imposible: memoria y transmisión en *Noticias felices en aviones de papel* de Juan Marsé y *El Cementerio de los Libros Olvidados* de Carlos Ruiz Zafón”, en *Acta Iassyensis Comparationis. Mémoire et Oubli*, 22 (2), 2018, p. 91-100.

⁸ P. RICCEUR, “L'oubli et la mémoire manipulée”, en *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 579-584.

⁹ Véase K. DARICI, A. FAVARO y A. SCARSELLA (ed.), *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*, Venecia, Edizioni Ca’Foscari, 2017, en particular los textos de Rubén VARILLAS (“La novela gráfica española y la memoria recuperada”, p. 103-122, que se centra en *El arte de volar* de Altarriba y Kim, *Los surcos del azar* de Paco Roca y *Un médico novato* de Sento) y Luz SOUTO (“Carlos Giménez y la historieta responsable”, p. 147-160).

¹⁰ Marianne HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press, 2012, p. 5: la postmemoria “describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before [...] postmemory’s connection to the past is mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (p. 5); “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (p. 107).

¹¹ En mi opinión, esta definición tiene mucho que ver con el concepto de “memoria diferida” acuñado por Ricard VINYES en *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*, Barcelona, Los libros del Lince, 2011, p. 24. Véase Grégory DUBOIS, “Le spectre fantastique de l’Histoire dans *L’Ombre du vent* de Carlos Ruiz Zafón”, *Merveilleux, miraculeux, fabuleux, Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Romanice*, 23, 2018, p. 68-82.

de memoria”¹². Además, si leemos las entrevistas concedidas por los autores, resulta obvio que el proceso de documentación, a partir de fuentes de inspiración ficcional e histórica, fue lento, laborioso y polimorfo¹³.

En la entrevista conjunta realizada por Manuel Barrero para *Tebeosfera*¹⁴ con motivo de la primera edición de la novela gráfica, Jorge García explica que, en 2003, estaba en la Casa de las Conchas de Salamanca buscando documentación musical para una historieta sobre el fin de la Segunda República cuando encontró un disco titulado *Dones del 36* del grupo Maquis, que recrea las canciones satíricas de un concierto clandestino en los lavabos de la cárcel de mujeres de Ventas en 1948. En otra entrevista¹⁵, García señala que “ya conocía la historia de las Trece Rosas por *Crónicas del antifranquismo* de Pedro Vega y Fernando Jáuregui, pero era la primera vez que tomaba conciencia de la existencia de presas políticas durante el franquismo”¹⁶. A este descubrimiento fortuito le siguió una voluntad de documentación con el ensayo ahora imprescindible *Irredentas* de Ricard Vinyes, los testimonios recogidos por Tomasa Cuevas, el libro *Rojas* de Mary Nash y la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón¹⁷. Llegó a empaparse del ambiente carcelario de frialdad recreado con exactitud en *El furgón de los locos* del uruguayo Carlos Liscano. De ese modo, historia y ficción de diversa índole se hallan entremezcladas.

El encuentro con Fidel Martínez¹⁸ despertó el interés del guionista salmantino por el trazo expresionista de sus dibujos y éste le propuso colaborar en la materialización artística del proyecto que en aquel entonces se titularía *Fuegos*. Fidel Martínez diría:

Yo no quería hacer un libro con algún tema utilizado previamente, y su idea de centrarlo en las presas políticas me sedujo desde el primer momento por cuanto de original y novedosa tenía. Pensé que no podía negarme a rechazar un proyecto tan interesante¹⁹.

Así fueron tomando forma los guiones de Jorge García, que según Fidel Martínez eran “de calidad y muy exhaustivos”, con paginación, números de viñeta, tipos de plano y descripciones detalladas que asemejan su formato al del relato²⁰, facilitando el *story board* y luego el trabajo de lápiz y tinta finalizado por el montaje de las páginas, inserción de textos e introducción de diferentes gamas de grises con el ordenador. La influencia doble reivindicada tanto por el guionista como por el ilustrador son

¹² Pierre NORA (ed.), *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 3 tomos, 1984-1992.

¹³ Por esta razón, no comparto la conclusión a la que llega Benoît Mitaine, según el cual los autores cometan un doble error: al no citar sus fuentes olvidan su deuda histórica e intelectual y crean dudas sobre la verosimilitud de los relatos (Benoît MITAINE, “Cuerda de presas ou les prisons de femmes sous Franco dans la bande dessinée espagnole”, in C. DUMAS y É. FISBACH (ed.), *Récits de prison et d'enfermement*, 2010, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2010, p. 326: “Taire leurs noms, c'est donc quelque part aller à l'encontre même du devoir de mémoire qui les a fait vivre”).

¹⁴ Entrevista a los autores realizada por Manuel BARRERO, “Cuerda de presas: la exigencia de la memoria. Libertad para recordar”, *Tebeosfera* (publicación digital), 19, 2005.

¹⁵ Mina LÓPEZ, “Cuerda de presas: 11 dolorosas historias de mujeres encarceladas por el franquismo”, *eldiario.es*, 27/11/2017.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Premiado en la exposición del Certamen de Injuve de 2003.

¹⁹ En M. LÓPEZ (*op. cit.*), Fidel Martínez insiste: “Cuando me aproximo a cualquier conflicto, ya sea como dibujante o como autor, me gusta prestar especial atención a todos aquellos aspectos que han sido despreciados o silenciados, y a la mujer, en este tipo de situaciones, siempre se le ha otorgado un papel secundario”.

²⁰ Influencias de Felipe Hernández Cava y del *Evaristo* de Carlos Sampayo y Francisco Solano López.

Alberto Breccia y Carlos Trillo, autores de *Buscavidas*, caracterizado por el uso del blanco y negro, y la economía narrativa que resaltan las emociones.

En un contacto reciente con los artistas, cuando les pregunté sobre las razones que explican la segunda edición, Jorge García y Fidel Martínez me contaron que, aunque *Cuerda de presas* nunca fue un *best seller*, como sí es el caso de las obras de Paco Roca publicadas en la misma editorial, nunca dejó de venderse. Había un goteo continuo de ejemplares de los almacenes a las librerías (entre 50 y 100 al año, más o menos) así que después de 12 años casi se agotaron los ejemplares de la primera edición. Jorge García le preguntó al editor Javier Zalbidegoitia si Astiberri estaría interesada en lanzar una segunda edición de la obra. La respuesta fue entusiasta por dos razones: por una parte, según el mismo editor “Es nuestra política, pero es que además *Cuerda de presas* es de esas obras que han de estar siempre vivas” y, por otra, el auge de los feminismos coincidiendo con un gran interés por todas aquellas obras en que la mujer fuera el eje del argumento. Por eso, Astiberri decidió incluir la segunda edición de *Cuerda de presas* en la campaña de Navidad de 2017, por lo cual “se hicieron algunas correcciones sobre la maqueta y el diseño de la edición original, Fidel preparó una nueva portada (espléndida) y yo retoqué ligeramente los textos”. Este testimonio evi-dencia la doble dimensión estética y ética de dicho proyecto artístico.

Entonces, si la literatura ostenta la ventaja de ofrecer al lector una mayor apertura psíquica a los personajes, una ventana a lo que piensan, creen, sienten y esconden, si el cine con su luz, los movimientos, la focalización, los sonidos, la inmediatez de la imitación, nos llega de manera más directa, así como los documentales que añaden una dimensión de realidad presente en los libros de Historia, *Cuerda de presas*, por su naturaleza artística y su enfoque ético, reúne las ventajas de todos estos “media”. Desde esta perspectiva, la novela gráfica “intermedial” es a menudo “interartial” y su hibridez encuentra su sentido en una óptica estética y cultural por medio de trasfe-rencias, translaciones, circulaciones que sirven para despertar “estas voces dormidas” que vamos escuchando.

La dimensión auditiva: de los testimonios a la música

En *Cuerda de presas*, la realidad de las cárceles de la época se transmite a través de los recuerdos contados por algunas de las protagonistas, que décadas después siguen sufriendo las consecuencias de sus castigos, o por sus hijos. Estos testimonios tienen mucha relación con los testimonios reales recogidos por Tomasa Cuevas y crea así un puente entre la historia y la ficción. La voz en off impregna todo el libro, ya que siempre hay alguien contando una historia: una presa que lee una carta a otra reclusa en *Fuegos*, una anciana que rememora el traslado a un penal lejano en “El traslado”, un hombre que nos refiere el cautiverio de su madre en “El duelo”, etc. Esta polifonía añade información al dibujo y, por otra parte, mantiene la ilusión de testimonio, co-mo si estuviéramos escuchando el testimonio de una sobreviviente.

Así pues, la novela gráfica se dirige hacia una intermedialidad que podríamos llamar disciplinar, ya que el “media” convocado no tiene *a priori* alcance estético, como son los testimonios orales y las cartas, pero, a pesar de todo, éstos cobran una dimen-sión estética en la obra, a la vez que ficcionalizan la toma de palabra de las víctimas para que el lector escuche su voz en primera persona²¹. Así, por un momento, las pro-

²¹ Gayatri Chakravorty SPIVAK, “Can the Subaltern Speak?”, in L. GROSSBERG y C. NELSON (ed.), *Marxism and The Interpretation of Culture*, Londres, Macmillan, 1988, p. 271-313.

tagonistas salen de la viñeta, es decir, salen de la celda, del silencio, como pone de manifiesto la historia “El cuarto bajo la escalera”, en la que la grabadora del periodista está presente desde la primera viñeta²², a pesar de su posible indiferencia, ya que Carmen cuenta las atrocidades de las violaciones a un interlocutor insensible²³ y, a pesar, también, a veces de la necesidad de recordar pero de la imposibilidad de hablar.



Fig. 1

En “Entre rejas”, por ejemplo, la ausencia de bocadillos traduce un silencio paradigmático y ensordecedor que se materializa en una voz en off que, conjugada con el anonimato de la protagonista de esta historia liminar, universaliza lo narrado. La frase inicial (“Para mí, las rejas no siempre fueron sinónimo de encierro. Cuando era niña, la reja del arado permitía a mi padre arrancarle el pan a la tierra”, fig. 1)²⁴ y la última (“En 1951 creí dejar atrás los barrotes de la prisión... pero, al pisar aquella España imperial... supe que las rejas venían conmigo”, fig. 2)²⁵, en perfecta comunión con el paralelismo gráfico, poseen una estética especial puesta de realce por la metáfora de una posguerra que fue una cárcel general marcada por el silencio omnipresente tanto fuera como dentro de las cárceles.

Así pues, la galería de testimonios nos va adentrando en las galerías de las cárceles y las condiciones de vida impuestas donde reinan el hambre, la insalubridad, los tras-

²² J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 29.

²³ “Qué ganas de mear [...]. No aguento más”, piensa el periodista, *ibid.*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

lados y la enfermedad, que se traduce, por ejemplo, con onomatopeyas características de los tebeos como “cof, cof”²⁶, anunciador letal de la muerte de Angustias en “El dueño”. En “Balada de ventas”, los “BANG, BANG” son los mensajes mortales de las ejecuciones que saturan literalmente el paisaje auditivo del relato por medio de la saturación visual en el momento de la lectura²⁷ y que ponen de relieve la sumisión de las protagonistas convertidas en víctimas de un poder represor injusto.



Fig. 2

Por otra parte, la dimensión auditiva de *Cuerda de presas* se pone también al servicio de la reivindicación de la resistencia frente a la sumisión y la negación de todos los sentimientos humanos. Incluso asistimos en “Balada de Ventas” a un concierto privado anunciado por la onomatopeya “Clink, clink, clink!” de una cuchara que choca contra un plato, como respuesta a las oraciones y al “Cara al sol” obligatorios (fig. 3 y fig. 4)²⁸.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ *Ibid.*, p. 17, 18, 20, 22, 28.

²⁸ “Cárcel de Ventas, hotel maravilloso, donde se come y vive a to’ confort... / Donde no hay ni cama ni reposo, y en los infiernos se está mucho mejor / Hay colas hasta en los retretes, rico cemento dan por pan, lentejas, único alimento, un plato al día te darán / Lujoso baldosín tenemos por colchón y al despertar tenemos deshecho un riñón” (*ibid.*, p. 24-25).



Fig. 3



Fig. 4

Además de relacionarse con el disco que le sirvió de inspiración a Jorge García, esta canción satírica contribuye a enfatizar esa necesidad de crear espacios alternativos de libertad que no solamente escuchamos, sino que también vemos en la caligrafía distinta que relaja visualmente la dureza del resto. De hecho, las imágenes de la novela gráfica desempeñan un papel central, ya que iluminan una forma de las representaciones del mundo y favorecen la formulación y la difusión de los saberes en la consonancia con los testimonios recogidos en libros de historia y en documentales.

La dimensión virtual : de la pintura a la fotografía

Jorge García y Fidel Martínez apuestan por una reconstrucción claramente expresionista de una época y un sufrimiento olvidados con un trazo aparentemente sencillo que crea personajes con mucha expresividad²⁹. Este estilo da continuidad a las once historias, que tienen en común la crudeza narrativa y visual. El blanco y negro intenso saturan visualmente la obra y los trazos duros y cortantes crean una atmósfera claustrofóbica que funciona como metáfora del encierro asfixiante que hace que el negro invada las viñetas³⁰.



Fig. 5

Dentro del expresionismo, hay diferencias con el uso de grises. En “Entre rejas” hay un desenfoque de los negros con los grises³¹ que crea una especie de imagen dual de una realidad que amenaza con deshacerse en cada momento y puede ser comprendida también como la huella memorística de un pasado que no pasa pero que está a punto de caer en el olvido. En cambio, en “Montañas, nubes, cielo” (fig. 5)³²,

²⁹ “Cada trazo y cada frase, cada silencio y cada mancha, surgen de los dominios de una visualidad que quiere persistir en nuestra retina mediante la sentida afectación y asunción de un tiempo que no ha desaparecido impunemente y que ellos, y yo como lector, quisiéramos que fuese un presente arrebatado a los ideólogos que ayer, hoy y mañana lo han utilizado como propaganda de unos contra otros o simplemente lo han empujado hacia el terreno de la fantasmagoría” (Felipe HERNÁNDEZ CAVA en su prólogo a *Cuerda de presas*, *op. cit.*, p. 7).

³⁰ Cítese como ejemplo el hacinamiento evidente tanto en “El traslado” como en “Qué escribir”: J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 50-51 y 93 (fig. 5).

³¹ *Ibid.*, p. 9 (fig. 1).

³² *Ibid.*, p. 41-42.

notamos una delineación más espesa y grises más abundantes que contribuyen a crear esa atmósfera asfixiante a lo largo del viaje en tren del niño Vicente al que quieren cambiar el nombre para quitarle la identidad.

Estos resortes expresionistas permiten mantener al espectador interesado por la lectura de unos relatos que se desarrollan en un mismo ambiente encerrado, ya sea carcelario, ya sea en un tren en “El traslado”, ya sea en un barco en “Fuegos”. Además, se puede notar que en “La ciudad más lejana” (fig. 6), que fue de una de las primeras creadas por los artistas, la trama estriba en la expresión de sentimientos de represión, de anhelo por la pérdida sufrida, pero en ningún momento se muestra la rabia y la violencia más explícita que aparecen en las últimas historias (“El duelo”, “Fuegos”, “Qué escribir” o “El traslado”, fig. 7), en las que asistimos a una intensificación de los contrastes entre las luces y las sombras que hace desaparecer los rostros de las presas. En estas últimas, la pincelada de Fidel Martínez se hace más impulsiva y cortante y hasta cubista, revelando la implicación emocional del artista que utiliza el dibujo “como un medio narrativo más, aunque el resultado obtenido no resulte convencionalmente bello o atractivo. Porque no olvidemos que lo que se está contando en *Cuerda de presas* no tiene nada de hermoso”³³.



Fig. 6

³³ *Ibid.*, p. 38 y p. 48. “No puedes evitar involucrarte personalmente con lo que estás haciendo si quieres ser sincero contigo mismo y con los lectores, y eso te obliga a utilizar el grafismo no como algo puramente ilustrativo sino como una forma más de contar, como un complemento que aporta una serie de elementos que no se pueden obtener a través de la palabra” (palabras del dibujante en Toni BOIX, “Entrevista a Fidel Martínez”, *Zona Negativa*, septiembre de 2007).

ES YECLA, JULIO DE 1942. PRECINTADAS EN EL VAGÓN VIAJAMOS MUCHAS MUJERES Y ALGÚN NIÑO.



Fig. 7

El dibujo sirve para traducir un dolor intenso que se refleja también en la segmentación en capítulos que se podrían considerar como cortes en la historia necesarios para modular y rebajar la tensión narrativa³⁴ como tantas cicatrices espirituales, físicas y mentales de las víctimas de la Historia y que las convierte en heroínas de la transmisión.



Fig. 8

³⁴ Para Ugo Dionne, la función primitiva del capítulo es de índole neumática, ya que se trata de una pausa respiratoria, de una ubicación donde es posible detener la lectura antes de retomarla después de un descanso variable (Ugo DIONNE, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, París, Seuil, 2008, p. 528). Esta definición de la “pausa neumática” nos recuerda el proceso creativo de Jorge García en la construcción de las historias, ya que explicó a Manuel Barrero que necesitaba que la tensión disminuyera después de la escritura de cada relato-capítulo.

Asimismo, los cambios en el dibujo permiten otorgar a cada relato una seña de identidad propia, como si fueran frías instantáneas que sacuden nuestras conciencias³⁵ recordando las influencias del cartelismo propagandístico de la época. Para este fin podría servir también el hecho de contar relatos cortos, y hasta cortísimos en el caso de “La ciudad más lejana”³⁶, lo que además permite un recorrido por la geografía carcelaria española desde antes del final de la Guerra Civil³⁷. A nivel estético, las historias cortas, además de recordar el origen de los tebeos, le permiten a Fidel Martínez muchos experimentos³⁸.



26

Fig. 9

³⁵ “En el caso de *Cuerda de Presas* mi idea era hacer que el lector se parase un poco más en cada viñeta para retardar un poco más el tiempo del relato y, de esta forma, crear la sensación de que esas historias contadas en muy pocas páginas podían durar un poco más” (palabras del dibujante en T. BOIX, “Entrevista a Fidel Martínez”, *op. cit.*).

³⁶ “La ciudad más lejana” ocupa dos páginas en *Cuerda de presas*.

³⁷ Las historias nos trasladan de Guadalajara a Palma de Mallorca pasando por Las Ventas de Madrid, Albacete, Segovia, Saturrarán, Yecla, Les Corts de Barcelona y Amorebieta, desde mayo de 1939 hasta la actualidad.

³⁸ “Me gusta experimentar y en este caso quería ver cómo mi trabajo cambiaba y se adaptaba a las necesidades de cada historia. Cuando Jorge me enviaba los guiones yo desconocía por completo el argumento del relato. [...] Mi posición se asemejaba mucho a la del lector que va descubriendo el relato a medida que avanza en su lectura. [...] Como lector disfrutaba con cada nuevo relato, como dibujante preconcebía un nuevo planteamiento estético, porque, aunque todos se englobaban dentro de un conjunto, de manera independiente poseían un matiz propio, un grado único de intensidad que los diferenciaba del resto” (palabras del dibujante en la entrevista realizada por M. BARRERO, *op. cit.*).

Estas historias inmóviles tienen, así, mucho que ver con las fotografías que, según Hirsch, son claves en la transmisión generacional de lo inefable, ya que apelan al espectro completo de la memoria verbal y visual³⁹. En “El cuarto bajo la escalera”, lo inefable, es decir, la humillación, se hace visible por el rapado de todas las mujeres transformadas en calaveras en vida, menos una, destinada a los carceleros que la someten a múltiples violaciones ante la indiferencia y el desprecio de sus compañeras de prisión⁴⁰. La falta de perspectiva de los dibujos hace de las viñetas una metonimia de la tortura física y mental, del encierro y de la falta de perspectiva vital.

Sin embargo, las reclusas recobran también uno a uno los valores que importan: el afecto, la amistad y la solidaridad que ponen de relieve, por ejemplo, algunas viñetas de “Balada de Ventas”⁴¹ con el pañuelo que le regala Nieves a Elisa y el abrazo entre las dos que hace desaparecer el cuadro de la viñeta, como un símbolo de la fuerza del vínculo de la solidaridad capaz de borrar los límites de las celdas y abrir el horizonte limitadísimo de la cárcel a la vez que le permite a Elisa bromear sobre su futura muerte (fig. 9).

Del humor al amor, solo hay un paso materializado en “Fuegos”, que cuenta el amor homosexual entre dos reclusas de la cárcel de Santander. El amor se convierte así en una vía de escape y en la afirmación de que los afectos y la humanidad siguen vivos a pesar de la violencia física infringida por los carceleros torturadores y el menosprecio por parte de sus compañeras.

Las imágenes de *Cuerda de presas* hacen, así, de este “media” un lugar de memoria privilegiado tanto más cuanto que la elección del bicromatismo (blanco y negro) asemeja las viñetas a las fotografías antiguas, como “huellas del pasado” que crean empatía y osmosis con el lector. Estas fotografías antiguas también tienen muchas similitudes con el fotograma de una película.

La dimensión audiovisual: entre el documental y el cine

La sucesión de viñetas y el cuidado tanto en los planos como en los movimientos dan a esta polifonía de historias una dimensión de documental televisivo como los que se crearon para escuchar las voces de las sobrevivientes y rendir homenaje a todas las que ya no están. Un homenaje también directo y real (ya no ficcional) a las mujeres que se ven y se escuchan en la pantalla de manera sucesiva con planos fijos tanto en *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* de Jorge Montes Salguero (2007) como en *Prohibido recordar* de Josu Martínez y Txaber Larreategi (2010). Ya que ambos documentales son posteriores a la primera edición de *Cuerda de presas*, no podemos hacer conjeturas acerca de su influencia en la novela gráfica. Sin embargo, me parece innegable que hay una relación tanto en la estética como en la ética que subyace y que se podría considerar como mensaje de “deber de memoria”, de dignificación de las silenciadas presentes en ambos media, gracias, por ejemplo, al movimiento de los planos.

“Los límites de nuestra celda”, por ejemplo, narra la salvación a través de la ayuda mutua, es decir, la transmisión del conocimiento por parte de Mercedes, antigua

³⁹ Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

⁴⁰ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 29-31.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

maestra durante la República, a Teresa a cambio del aprendizaje de la costura⁴². Este intercambio solidario simboliza la lucha contra la ominosa monja, en forma de ataúd (fig. 10), que recita un discurso de acogida un tanto particular: “En Les Corts, todo está prohibido », “No podéis ni pisar la unión entre las baldosas. Nada os pertenece, salvo lo que comáis...”, “... y aun eso es posible que lo acabéis vomitando”⁴³.



Fig. 10

De la misma manera que la solidaridad mediante el intercambio de conocimientos entre las reclusas se materializa en el cambio de planos que acompañan el aprendizaje de la lectura, el discurso de la monja-ataúd se pone de manifiesto en la acumulación de planos cortos que lo acompañan y que confirman “los límites de las celdas” del título (fig. 11).



Fig. 11

Por otra parte, las relaciones son numerosas con la adaptación *La voz dormida* realizada por Benito Zambrano en 2011, aunque la primera publicación de *Cuerda de presas* sea anterior a la película. Tomemos un par de ejemplos: el claroscuro del prin-

⁴² *Ibid.*, p. 74.

⁴³ *Ibid.*, p. 70 (fig. 10) y 71.

cipio de la película así como el fusilamiento de Ángeles recuerdan el bicromatismo de *Cuerda de presas* y la tortura auditiva a las que están sometidas las presas de “Balada de Ventas”⁴⁴. Por otra parte, la escena de tortura sexuada de Pepita en Gobernación en un local macabro que la asemeja a un animal descuartizado y que revela la carnicería humana es igual de impactante en los recuerdos de Carmen en “El cuarto bajo la escalera”⁴⁵. Para esta anciana, así como para las otras sobrevivientes, hablar se convierte así en una forma de resistencia.

La resistencia contra estos “límites de las celdas” se proyecta también en la fantasía presente en la historia más corta, “La ciudad más lejana”, en la que las presas suenan con lugares lejanos para llegar silenciosamente a una terrible conclusión: “Tras las rejas, Segovia parecía la ciudad más lejana del mundo” (fig. 12)⁴⁶.



Fig. 12

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31 (fig. 8).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

Se puede notar lo cinematográfico de la última viñeta de este relato que, aunque no se escuche ni voz ni onomatopeyas, condensa los trinos del pájaro, metonimia de la libertad anhelada, mediante un plano general sobre el exterior de Segovia desde el interior de la celda.



Fig. 13

Los movimientos de cámara y el suspense cinematográfico están también presentes en “Qué escribir”, última historia en la que, Mercedes, la maestra, verdadero hilo conductor de los últimos tres testimonios, intenta pasar al papel, para difundirlas en el exterior, las duras condiciones de la cárcel de Palma de Mallorca resumidas con terrible precisión en la escasez absoluta reflejada en el zoom en el blanco del papel que acompaña la respuesta como letanía, símbolo de negación total. “¿Qué decir?”, se pregunta Mercedes. A lo cual contesta:

¿Que este lugar se define por la negación? ¿Que una no enciende ni apaga la luz, no abre ni cierra la puerta, no tiene dinero ni compra? ¿Que no hay un reloj, una llave, una olla? ¿Que las palabras pierden su significado y su vuelven abstractas?⁴⁷

Lo cinematográfico de *Cuerda de presas* no se le escapó a Hanshiro, seudónimo de dos aficionados que propusieron, en 2006, un corto de animación a partir de “Entre rejas” al modo de los *fanzines*⁴⁸. Resulta interesante comparar, por ejemplo, la manera en que los autores transmiten la euforia vivida en Barcelona en el momento de la instauración de la Segunda República en tres tiras de dos viñetas, la alegría se lee en las caras de los personajes, así como en sus movimientos, lo que contrasta con la página anterior y con la siguiente, que relata la discriminación de las milicianas en el frente y el exilio fracasado desde Alicante⁴⁹. En el “fanvídeo”, el flamenco rápido y los movimientos del montaje a partir de las viñetas originales traducen la aceleración de los acontecimientos, así como el mismo sentimiento de euforia que precede la sustitución de las palmas por la guitarra española más tranquila y dramática en el momento de recordar la sublevación de julio de 1936.

Conclusión

Por su naturaleza híbrida, la novela gráfica transfiere, une y condensa herramientas y sustratos culturales de diversa índole que a su vez le otorgan a *Cuerda de presas* su dimensión intermedial. Lejos de empobrecer o de quitarle su especificidad artística, esta hibridez genérica no hace sino enriquecer la materialidad de esta novela gráfica que se pone al servicio de una ética catártica de la “memoria justa”, según la expresión de Reyes Mate cuyos trabajos conoce Jorge García, para “una superación de las fracturas sociales”⁵⁰. Las múltiples voces de esta obra polifónica contrastan con el carácter monológico de la historiografía franquista basado en una memoria oficial manipulada, y, por otra parte, rescata una voz colectiva con un mismo destino, que es el de sobrevivir para contar la Historia. No obstante, la obra no unifica estas voces fundiéndolas, sino que las individualiza y a la vez universaliza su lucha, metaforizando la oposición mitológica entre Eros y Thanatos.

Así pues, romper el silencio ensordecedor, despertar la voz y dar a conocer la propia historia sirven de principales catalizadores del movimiento de recuperación de la memoria colectiva, mediante la heroización y la mitificación de las que resistieron al poder brutal y global abogando, lejos de todo maniqueísmo, por la solidaridad y la dignidad de la que algunos intentaron privarlas. Casi lo habrían conseguido si no fuese por la responsabilidad que asumen algunos (historiadores, documentalistas, artistas, profesores, ciudadanos) de recuperar y reivindicar el lugar que tienen que ocupar estas mujeres víctimas. No solo el lugar de un trauma espectral individual, sino un lugar a plena luz de la Historia y que se hace, como hemos apuntado, colectivo y universal. Elisa, Carmen, Luisa, Matilde, Asun y Azucena, Elena, Angustias y Pilar, Martina, Inés e Inés hija, Teresa, Mercedes, Matilde, Nieves... Solo se puede esperar que la Historia las rescate, que las generaciones futuras las recuerde, “que sus nombres no se borren en la Historia...”.

⁴⁷ *Ibid*, p. 93.

⁴⁸ Puede verse en línea el vídeo de Hanshiro *Cuerda de presas* (<https://www.youtube.com/watch?v=3dJNPoETmWo>).

⁴⁹ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 11-12 (fig. 13).

⁵⁰ Manuel REYES MATE, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 40-41.

Bibliografía

- BARRERO, Manuel, “*Cuerda de presas*: la exigencia de la memoria. Libertad para recordar” (entrevista a Jorge García y Fidel Martínez), *Tebeosfera*, 19, 2005 (disponible en línea).
- BOIX, Toni, “Entrevista a Fidel Martínez”, *Zona Negativa* (publicación digital), septiembre de 2007.
- CUEVAS, Tomasa, *Mujeres en las cárceles franquistas*, 2 vols., Barcelona, Sirocco, 1986.
- DARICI, Katiuscia, Alice FAVARO y Alessandro SCARSELLA (ed.), *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*, Venecia, Edizioni Ca’Foscari, 2017.
- DIONNE, Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, París, Seuil, 2008.
- DUBOIS, Grégory, “El olvido imposible: memoria y transmisión en *Noticias felices en aviones de papel* de Juan Marsé y *El Cementerio de los Libros Olvidados* de Carlos Ruiz Zafón”, *Acta Iassyensia Comparationis. Mémoire et Oubli*, 22 (2), 2018, p. 91-100.
- , “Le spectre fantastique de l’Histoire dans *L’Ombre du vent* de Carlos Ruiz Zafón”, *Merveilleux, miraculeux, fabuleux, Studii si cercetari filologice. Seria Limbi Române*, 23, 2018, p. 68-82.
- GARCÍA, Jorge (guion), y Fidel MARTÍNEZ (dibujo, 2005), *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2017.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- , *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.
- LÓPEZ, Mina, “*Cuerda de presas*: 11 dolorosas historias de mujeres encarceladas por el franquismo”, *eldiario.es*, 27/11/2017.
- MARTÍNEZ, Josu y Txaber LARREATEGI, *Prohibido recordar [Debekatuta Dago Oroitzea]*, 2014.
- MECHOULAN, Éric, “Intermédialité, ou comment penser les transmissions”, en las actas del congreso *Création, intermédialité, dispositif*, celebrado en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès en 2014, actas publicadas en el sitio de Fabula (<http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>).
- MITAINE, Benoît, “*Cuerda de presas* ou les prisons de femmes sous Franco dans la bande dessinée espagnole”, in C. DUMAS y É. FISBACH (ed.), *Récits de prison et d’enfermement*, Angers, Presses Universitaires d’Angers, 2010, p. 319-327.

NASH, Mary (ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, Granada, Comares, 2013.

NORA, Pierre (ed.), *Les Lieux de mémoire*, 3 tomos, París, Gallimard, 1984-1992.
REYES MATE, Manuel, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos, 2008.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.
—, (1986), *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Ginebra, Labor et Fides, 2004.

SEMPRÚN, Jorge (1994), *La escritura o la vida*, traducción del francés de Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, in L. GROSSBERG y C. NELSON (eds.), *Marxism and The Interpretation of Culture*, Londres, Macmillan, 1988, p. 271-313.

VINYES, Ricard, *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*, Barcelona, Los libros del Lince, 2011.