

LAS MUJERES EN EL CÓMIC DE GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. *CUERDA DE PRESAS*, DE JORGE GARCÍA Y FIDEL MARTÍNEZ

WOMEN IN COMICS ABOUT THE SPANISH CIVIL WAR. CUERDA DE PRESAS, BY JORGE GARCÍA AND FIDEL MARTÍNEZ

CARMEN MORENO-NUÑO
University of Kentucky

morenonuno@uky.edu

 0000-0001-5463-754X

Recibido: 27/01/2025

Aceptado: 28/04/2025

Resumen

Este ensayo se centra en la representación de la mujer en el cómic sobre la Guerra Civil. Consta de dos partes: en la primera se repasan las obras que dan a las mujeres un papel protagonista en el conflicto bélico, mientras que en la segunda se lleva a cabo un análisis textual detallado del álbum *Cuerda de presas* (2005), de Jorge García y Fidel Martínez. La atención crítica que ha recibido esta obra hasta ahora se ha centrado en la relación que guarda con el contexto de la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil, pero no en los aspectos de género, a pesar de ser una historia que gira alrededor de la experiencia de las mujeres en las cárceles franquistas; de ahí la importancia de este análisis.

Palabras clave: Cómic, Feminismo, *Cuerda de presas*, Memoria Histórica, Guerra Civil española, Prisiones franquistas.

Abstract

This essay focuses on the representation of women in comics about the Civil War. It consists of two parts: the first reviews the works that give women a leading role in the war conflict, while the second carries out a detailed textual analysis of the album *Cuerda de presas* (2005), by Jorge García and Fidel Martínez. Despite being a story that revolves around the experience of women in Franco's prisons, most critical attention received so far has focused on its relationship with the recovery of the historical memory of the Civil War rather than gender aspects, hence the importance of this analysis.

Key words: Comic, Feminism, *Cuerda de presas*, Historical Memory, Spanish Civil War, Francoist Prisons.

Introducción

Aunque el mundo del cómic ha sido hasta hace poco un medio ampliamente dominado por los hombres, estos últimos años se han caracterizado por una mayor presencia y visibilización de la mujer. Es la otorgación en 2018 del Premio Nacional del Cómic por primera vez a una autora, Ana Penyas, por *Estamos todas bien*, lo que pone por fin el foco en las historietistas, aunque no podemos olvidar el admirable trabajo que

realizaron algunas creadoras para revistas como *Madriz* y *El Jueves* a partir de los años ochenta, y trayectorias tan notables como la de Ana Miralles o Laura Pérez Verneti.¹ La fundación de la Asociación de Autoras de Cómic es un reflejo de los nuevos tiempos, así como la proliferación de estudios críticos sobre el tema, que comprende problemas de representación, industria, recepción y autoría. En el mundo anglosajón destacan volúmenes como *Women and the Comics* (1985), de Trina Robbins y Catherine Yronwode, y *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010), de Hillary Chute. Entre los estudios publicados en España se encuentran “Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo” (2012), de Maricarmen Vila, y *El tebeo femenino* (2011), de Purita Campos. También ha evolucionado la representación de lo femenino en el cómic, desde las superheroínas como *Wonder Woman* hasta los personajes femeninos actuales que animan al empoderamiento de las mujeres. Al igual que sus compañeros de profesión, las historietistas cultivan todos los géneros del cómic español, en el que destacan, junto a las aportaciones de los tebeos importados, el manga, el cómic social, las historietas de superhéroes y los tebeos de aventuras; también el tema de la Guerra Civil, como veremos a continuación.

Objeto de estudio y metodología

Este ensayo se enfoca en la representación de la mujer en el cómic sobre la Guerra Civil. Consta de dos partes: en la primera se repasan las obras que dan a las mujeres un papel protagonista en el conflicto bélico, mientras que en la segunda se lleva a cabo un análisis textual detallado del álbum *Cuerda de presas*, de Jorge García y Fidel Martínez. Hay que mencionar en primer lugar el escaso número de autoras que han creado obras sobre este tema. De hecho, los únicos relatos que se han podido encontrar son *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012), de Cachete Jack, *Winnipeg: el barco de Neruda* (2014), de Laura Martel y Antonia Santolaya, y *Tante Wussi* (2015), de Katrin Bacher (y Tyto Alba), los cuales han sido ya estudiados en profundidad (Moreno-Nuño, 2021). El objetivo de este ensayo es analizar *Cuerda de presas*, de autoría masculina, para desentrañar los elementos que lo convierten en una excelente reflexión sobre los problemas de género, ya que la atención crítica que esta obra ha recibido hasta ahora se ha centrado en la relación que guarda con el contexto de la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil, pero no en los aspectos de género, a pesar de ser una historia que gira alrededor de la experiencia de las mujeres en las cárceles franquistas.

Discusión

Las mujeres en el cómic sobre la Guerra Civil

La memoria de la Guerra destacó por su ausencia en la producción gráfica de los años setenta y ochenta, la cual respondía tanto al final de la dictadura como a la influencia

¹ Para el papel que jugaron estas colaboradoras en estas revistas, véase Pérez del Solar (2013: 275–276).

estadounidense –cómic *underground* y de adultos–. En estos años puede encontrarse alguna viñeta con mujeres protagonistas. Un ejemplo es la tira de Raúl y Hernández Cava “Y el latido del mar en la garganta” (1984), publicada en *Madriz*, uno de los pocos ejemplos de obras comprometidas con la Guerra Civil dentro del contexto liberador pero desmemoriado de La Movida madrileña (Pérez del Solar, 2013: 274-75). En esta tira, una joven llega a Madrid con una maleta cargada de recuerdos de su profesor, exiliado republicano que acaba de fallecer en México. Pero la destinataria de la maleta ha muerto y la joven arroja los recuerdos por la ventanilla de un taxi para que se los lleve el viento. La historia representa la pérdida de toda una generación que quedó en el exilio, la cual perdura sólo en una memoria que en los años ochenta se percibe como nostálgica y elegíaca.

Aunque el interés por la Guerra Civil se intensifica ya desde los años noventa, es en el siglo xxi cuando surge el fenómeno que conocemos como de recuperación de la memoria histórica. A muy grandes rasgos, este movimiento arranca con la labor de exhumación de fosas comunes impulsada por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica desde el año 2000, continúa con la aprobación de las leyes de Memoria Histórica en 2007 y más recientemente de Memoria Democrática en 2022, y culmina con la exhumación de Francisco Franco del Valle de los Caídos en 2019. Se ha escrito ya mucho y bien sobre la literatura y también sobre el cómic de Guerra Civil de este periodo, destacando los nombres de, entre otros estudiosos, Viviane Alary, Juan Oleza y Luz Souto, además de un buen número de volúmenes colectivos.² Siguiendo algunas de las ideas de estos autores, vemos cómo en las obras gráficas de estos años se observa una serie de características que reflejan el nuevo escenario: la incorporación de la perspectiva de la mujer, la recuperación de historias poco conocidas, la reescritura del rico acervo cultural español que tiene al niño como protagonista, la hibridez genérica que mezcla el drama histórico con el *thriller* de espionaje y el *noir*, la docuficción que incorpora documentos históricos (fotografías, cartas) para resaltar la verdad de la ficción, las historias sobre la cárcel y los campos de concentración, el tema del exilio, la autoconsciencia narrativa, el diálogo entre los jóvenes que desean conocer el pasado y los mayores del bando de los vencidos (o relación entre la primera y la segunda generación del trauma), los efectos de la violencia y, por último, la capacidad para contar vidas –desde Robert Capa hasta los padres de los mismos autores– en unas biografías que reclaman ser escuchadas por entero. En los cómics de los últimos años se proclama unánimemente el valor de la memoria y la necesidad de visitar el pasado. Aunque es imposible repasarlos todos, sí quiero detenerme en algunos de los que tienen como protagonistas a personajes femeninos.

Algunas de estas obras buscan representar episodios históricos poco conocidos. *El convoy* (2015), de Denis Lapière y Eduard Torrents, se centra en el tren que llevó a 927 españoles, de los que solamente sobrevivió una decena, al campo de concentración nazi de Mauthausen, mostrando también la vida de las mujeres en los campos de refugiados franceses. En *El corazón del sueño: verano y otoño de 1936* (2014), Rubén Uceda recrea episodios históricos protagonizados por grupos libertarios durante 1936. Los protagonistas son personajes famosos como Durruti y también militantes desconocidos comprometidos con la lucha libertaria. Algunos de los relatos –“Soy la miliciana”, “Mujeres del frente”,

² Véase, por ejemplo, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (2021).

Cuidados”, “Prostitución”, “Liberación” y “Boda a la libertaria”– repasan episodios emblemáticos del papel que las mujeres jugaron en la lucha anarquista, como el de los Laboratorios de Prostitución. *Lina Odena: palabras (de) mayores* (2009), de José García y Carlos Maiques, es un homenaje a Paulina Odena, militante comunista asesinada en 1936 cuando solo tenía veinticinco años. En esta biografía, Lina es testigo de las luchas anarquistas, la violencia de la derecha, la revolución de Asturias, la revuelta abortada de Cataluña, la victoria del Frente Popular, y finalmente el levantamiento militar.

Otros cómics presentan historias claramente de ficción. En *Las damas de la peste* (2014), Javier Cosnava y Rubén del Rincón cuentan la amistad de unas mujeres comprometidas con la lucha antifascista. Esta novela gráfica propone el existencialismo filosófico como marco para una historia que se desenvuelve entre la rebelión de Asturias de 1934, la Guerra Civil, el exilio y el París de 1968. El título refiere a la célebre novela *La Peste*, de Albert Camus. Los nombres de las protagonistas (Fe, Esperanza y Caridad), guiño irónico a las tres virtudes teológicas, sitúan la obra dentro del conjunto de cómics anticlericales publicados en las últimas décadas (Matly, 2018: 311-40).³ El cómic se aleja de los estrechos márgenes de la heteronormatividad y del determinismo biológico que en los discursos médico y jurídico de la época vincularan la esencia de la mujer a la procreación. *Asylum* (2015), de Javier de Isusi, narra el exilio a través de una anciana de noventa y cuatro años que recuerda el viaje que tuvo que emprender de Otxandio a Barcelona, luego a Francia, y finalmente a Venezuela. Su testimonio se entreteje con el de cuatro inmigrantes de distintas nacionalidades, en un retrato del exilio, la emigración y el asilo que muestra las penalidades que sufren todos aquellos que se ven forzados a salir de su país para salvar la vida: la huida de la esclavitud sexual, la persecución homosexual, el feminicidio, el exterminio étnico y las guerras. La obra establece así un paralelismo lleno de solidaridad entre el exilio de la abuela vasca y los éxodos del tiempo presente. Por su parte, *A Coruña, 800 años de historia: la guerra civil* (2008), de Enrique Vázquez Pita y Norberto Fernández, nos recuerda que Galicia no estuvo exenta de protagonizar episodios de resistencia, aunque cayera en manos de las tropas rebeldes al principio de la guerra. Al igual que la heroína del cómic, numerosos gallegos combatieron contra el levantamiento y fueron encarcelados, ejecutados o forzados al éxodo. Es importante añadir que en todas estas obras predominan el género bélico y el de aventuras y de acción, a la vez que el homenaje al papel desempeñado por las mujeres en la Guerra.

En este recuento hay que incluir muy especialmente los cómics que tienen autoría femenina, aunque ya hayan sido estudiados a fondo (Moreno-Nuño, 2021). *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012), de Cachetejack (Nuria Bellver y Raquel Fanjul), representa el conflicto del 36 mediante el motivo de la transmisión generacional. En su cumpleaños, un niño le pregunta a su abuela cómo era ella a su edad, propiciando un *flashback* narrativo que perpetúa el rol tradicional de las mujeres como trasmisoras del relato oral. Subrayando la importancia del recuerdo familiar, Cachetejack ilustra mediante el álbum de fotos de la abuela las recreaciones *a posteriori* de la memoria, es decir, cómo el pasado es en verdad un conjunto de construcciones narrativas que se

³ Michel Matly ha analizado cómo el papel de la Iglesia Católica en la contienda es objeto de un amplio tratamiento acalorado en el cómic, destacando dos temas principalmente: la persecución religiosa y la alianza de la Iglesia con el franquismo.

van reconfigurando con el paso del tiempo. *Winnipeg: el barco de Neruda* (2014), de Laura Martel y Antonia Santolaya, cuenta el largo camino del exilio desde el punto de vista de una niña. El trasfondo es el episodio real del buque Winnipeg, fletado gracias a las diligencias del poeta Pablo Neruda, quien consiguió trasladar a Chile a 2200 republicanos que huían de la dictadura franquista.⁴ El tema central es la solidaridad: una de las muchas lecciones que debemos de extraer del pasado para un presente en el que siguen multiplicándose los exilios. Finalmente, *Tante Wussi* (2015), de la guionista Katrin Bacher y el dibujante Tyto Alba, retrata la odisea de la tía-abuela de la guionista, Tante Wussi. De pequeña vive en Mallorca con su familia, que es de origen judeoalemán, pero con la llegada del ejército franquista a principios de la Guerra Civil deciden volver a Alemania, cayendo en las garras del horror nazi. Las conversaciones en las que Katrin y Tante Wussi entretienen el ayer y el hoy son ejemplo de cómo la sororidad entre mujeres sirve para allanar el camino a la transmisión del legado intergeneracional.

Si pasamos a reflexionar sobre la aportación de estas obras, lo primero que llama la atención en algunas de ellas es el tratamiento problemático del cuerpo femenino, seguidor de la estética del cómic de adultos, el cual es prolijo en viñetas con desnudos femeninos y escenas explícitas de sexo. La mujer como objeto de la fantasía masculina puede observarse en la hipersexualización de unos personajes femeninos que adoptan con frecuencia posturas físicamente imposibles (Carolyn Coca cit. en Gibson, 2017: 287), lo que vemos en *El Convoy* y *Las damas de la peste*. La apuesta por modelos alternativos de femineidad que proponen estas dos novelas gráficas queda contradicha por un estilo de ilustración que durante décadas ha ofrecido una representación estereotipada sobre la mujer como objeto de deseo de la mirada masculina, con mujeres de belleza irreal protagonistas de unas historias generosamente salpimentadas de sexo y violencia. Esta última es ubicua en ambas obras, ya que ha sido utilizada tradicionalmente por los historietistas como justificante de las acciones de los personajes masculinos. Es importante recordar que las mujeres:

have historically been far more likely than men to be murdered, raped and tortured [...] Further, while male characters who are killed or otherwise harmed are usually at some point restored to their original power and position, this is argued to be much less the case with regard to female characters. (Gibson, 2017: 287)

Si dejamos de lado este tipo de representación, que afortunadamente parece cada vez más residual, tenemos que el cómic del siglo xxi se vale de una serie de temas, como el peso de los recuerdos traumáticos y la revelación de la historia familiar, y también de una serie de recursos formales, como el uso frecuente del primer plano, para contar historias silenciadas. Michel Matly ha dedicado el erudito volumen *El cómic sobre la guerra civil* (2018) a la representación del conflicto bélico en el cómic nacional e internacional, señalando la recurrencia de temas como el exilio, las prisiones franquistas, la violencia contra los civiles, la responsabilidad de la Iglesia

⁴ Movidos por una carta de Rafael Alberti, Neruda y su esposa Delia decidieron que tenían que hacer algo para ayudar a paliar el horror de la tragedia española. Cuando el presidente de la República de Chile accedió a acoger a 2000 españoles, Pablo y Delia se trasladaron a París para seleccionar a los refugiados. Allí contaron con la ayuda del Gobierno español en el exilio y con la sorpresa de que los cuáqueros se ofrecieron a pagar la mitad de cada pasaje. En septiembre de 1939 el Winnipeg arribó a las costas de Valparaíso con unos 2200 republicanos que huían de la represión de la España de Franco. Hoy, los más de 15000 descendientes de aquellos pasajeros se llaman a sí mismos “hijos de Neruda”.

Católica y la Segunda República. Sobre las obras publicadas en los últimos años, Matly subraya la influencia del movimiento para la recuperación de la memoria histórica, pero también la existencia de algunas ausencias importantes, ya que los temas más controvertidos –la apertura de las fosas comunes, el desmantelamiento de los símbolos franquistas en las vías públicas, y la identificación de los niños robados a los vencidos– han sido apenas abordados (2018: 157). Entre los años 2007 y 2010 los cómics reflejan la crispación social que producen las iniciativas memorialísticas, mientras que a partir de 2010 las burlas al negacionismo revisionista del búnker conservador conviven junto a las reescrituras de la historia (silencios pactados y discursos cómodos) de las versiones republicanas. También se ha producido “una vuelta a la narración [y] un esfuerzo por relatar meticulosamente cada uno de los episodios de la guerra” (2018: 194).

Samuel Amago ha señalado en “Drawing (on) Spanish History” (2019) que estamos ante unas nuevas generaciones de historietistas que saben utilizar las enormes posibilidades del medio para representar el pasado mediante la intimidad y la conexión afectiva. Para Amago, el cómic histórico se caracteriza por construir una relación de cercanía y proximidad entre los testigos, los creadores y los lectores contemporáneos, siendo el papel de las emociones clave para entender esta producción gráfica: “the sustained attention they devote to visualizing the emotional, affective links that make intergenerational communication posible. Sensitively rendered drawings of human beings in distress form the aesthetic core of contemporary Spanish ‘postmemory’ comics” (2019: 32-33). La creación de intimidad a través de la representación de los espacios es la estrategia más usada por los narradores de unos eventos para los que intentan encontrar respuestas a nivel personal, familiar, comunitario y nacional. Los relatos sobre la Guerra suelen darse en el espacio privado de la casa: “those quotidian, domestic, and familiar perspectives on history that have tended to be left out of the academic historical record” (2019: 58). La cercanía emocional que se produce con la transmisión de historias produce relaciones de amistad, y también una autorreflexividad que convierte al novelista gráfico en escritor testimonial, historiador y defensor de la memoria. La preferencia por las microhistorias que surgen de experiencias personales refleja la necesidad de construir a los progenitores como héroes sobre los que erigir una tradición política que se nutra de figuras fundacionales, y también la necesidad de los nietos de descubrir y entender las vidas de sus abuelos. Completando estas ideas, Xabier Dapena ha notado que:

comics, by giving voice to marginalized subjects or collectives and promoting the common good, can be used as a site for the expression of outrage and for demanding the democratization of the political sphere, access to the historical imaginary, and historical knowledge. They also question the idea of symbolic authority and historical knowledge’s place of enunciation (2019: 102).

Como vamos a ver a continuación, *Cuerda de presas* es un excelente ejemplo de muchas de las características que hemos señalado como esenciales en la producción del cómic de los últimos años sobre la Guerra Civil. Centrándose en la memoria de las presas republicanas, la obra da voz a un colectivo claramente marginado dentro del espacio privado de la casa como lugar seguro para compartir los recuerdos, buscando suscitar la empatía del lector mediante la apelación a las emociones. La preferencia por las microhistorias frente a un relato más totalizante ayuda a que estos testimonios pasen a formar parte del imaginario colectivo nacional. Y, por último, la autorreflexibilidad

mostrada por los historietistas, convertidos en las páginas del cómic en unos entrevistadores no siempre intachables, lleva al cuestionamiento crítico del lugar de enunciación del conocimiento histórico, que se traslada así desde el ámbito masculino hasta el femenino.

Cuerda de presas, de Jorge García y Fidel Martínez

Publicado por Astiberri en 2005, *Cuerda de presas* destaca tanto por el poder expresivo de sus dibujos como por el cuidado con que sus autores reflexionan sobre la naturaleza del recuerdo traumático. No en vano el álbum dio a conocer a sus historietistas, Jorge García (guionista) y Fidel Martínez (ilustrador) a escala nacional.⁵ La obra consta de once relatos de mujeres que acontecen en diferentes prisiones españolas en los años cuarenta y en el presente, por lo que se trata de un álbum y no de una novela gráfica.⁶ La expresión que da forma al título solía utilizarse para denominar al conjunto de prisioneras que estaban atadas en fila para ser trasladadas, normalmente de un centro penitenciario a otro. A propósito de la representación gráfica de las reclusas en las cárceles franquistas, Michel Matly ha notado que “Todas esas mujeres solo vivieron durante un momento la ilusión de salir de la cárcel que les imponía el machismo de sus compañeros republicanos. Incluso su liberación al cabo de unos años se hace bajo el signo de la desesperación: si bien las condiciones de encarcelamiento son miserables, no son sino el reflejo penitenciario de una sociedad franquista ahora transformada en prisión” (2018: 155).

Cuerda de presas ha sabido utilizar los numerosos recursos expresivos de que dispone el medio del cómic para mostrar las extremas condiciones de vida de las presas: los rostros macabros de los victimarios reproducen la crueldad, los cuerpos esqueléticos de las víctimas reflejan el hambre, la uniformidad geométrica de las viñetas imita la rigidez del confinamiento, y la simetría de las calles contiene el exceso que sucede dentro de los muros de las prisiones. La predominancia del color negro remite al tenebrismo como corriente pictórica de principios del siglo XVII que se dio en Europa con Caravaggio y en España con José de Ribera o Juan de Valdés Leal. La elección de un tamaño pequeño para las viñetas, junto a la ausencia de calles entre algunas de ellas, reproduce la cercanía que es consustancial al acto del testimonio. El uso del *flashback* permite un tratamiento de la temporalidad que borra las fronteras entre el pasado y el presente. El guion cuenta cómo se lleva a cabo la recogida de testimonios de las antiguas presas, convirtiendo a los autores en testigos de los efectos de la violencia.

Samuel Amago ha estudiado cómo *Cuerda de presas* se enclava dentro de la producción gráfica que en los últimos años hace girar la representación de la Guerra Civil

⁵ Junto a Martínez, García ha publicado *Hacerse nadie* (2007) y *Enviado especial* (2007-2008). En 2009 escribió el álbum biográfico *Lina Ódena* y ganó el premio Coll por *La puerta entre los mundos*, que recibió una nominación al Prix Jeunesse en el festival de Angoulême. En 2016 publicó *Los dientes de la Eternidad*, obra premiada por el Instituto Europeo de Design como mejor novela gráfica. Martínez ha publicado en múltiples editoriales (Norma, Astiberri, Edicions de Ponent, Dibbuks) tanto libros como trabajos en antologías, revistas y fanzines. Sus imágenes han aparecido en todo tipo de publicaciones y formatos.

⁶ Aunque existen diferentes teorizaciones, el álbum y la novela gráfica se diferencian principalmente en el enfoque narrativo y en la relación entre imagen y texto. Mientras que el álbum suele contar historias breves, la novela gráfica relata con frecuencia una historia más extensa, dando un lugar importante a la evolución de la trama y al desarrollo de los personajes.

alrededor de los laberintos de la memoria, creando una conexión afectiva que posibilita la comunicación intergeneracional entre las víctimas del trauma histórico y los lectores contemporáneos. Como colofón a su iluminador análisis, el autor ha afirmado que “The emotional impact of *Cuerda de presas* is derived from the friction between language and experience, words and image, past and present, and the seemingly unbridgeable divide between one person’s subjectivity and another’s” (2019: 38). Anne Magnussen ha desarrollado también un esclarecedor análisis sobre esta obra. Para esta autora, el álbum cuestiona la memoria dominante del pasado mediante el socavamiento de la coherencia narrativa, a la vez que señala la naturaleza plural e inestable de las memorias. La compleja estructura que presentan muchas de sus historias se articula como una sucesión de capas narrativas superpuestas, borrándose los límites que separan unas de otras, lo que puede verse fácilmente en los tres últimos relatos, unidos por el personaje de Mercedes. A modo de ilustración, a los ejemplos analizados por Magnussen se puede añadir el juego de voces narrativas que en “Los límites de nuestra celda” fusiona el texto que está dictando la maestra con la voz narrativa que desde el principio cuenta la historia mediante una primera persona del plural que encarna a unas presas que toman la palabra como sujeto colectivo.



Fig. 1

Es crucial añadir a estos estudios el análisis de género. En *State Repression and the Labors of Memory* (2003), Elizabeth Jelin ha sintetizado la labor investigadora existente sobre el género en las memorias traumáticas, es decir, cómo hombres y mujeres recuerdan de manera diferente. Las identidades personales tienden a configurarse en ámbitos como el familiar y el laboral en relación al género, por lo que es esperable que haya cierta correlación entre éste y las prácticas memorialísticas. De hecho, las narraciones de los hombres suelen ser más sintéticas y centradas en la lógica, mientras que las de las mujeres suelen contener más detalles, reflejar la organización de las tareas diarias, y transmitir más emoción y subjetividad. También abundan en ellas las referencias a los lazos afectivos y a las relaciones interpersonales, tanto en la esfera íntima como en la del activismo político (2003: 82-85). Estas investigaciones matizan la imagen que asociamos más frecuentemente con la represión, la cual encarna las imágenes de sufrimiento y dolor en el cuerpo femenino a la vez que presenta una masculinidad hipermilitarizada en control de los mecanismos de represión institucionales. Como ilustra *Cuerda de presas*,

en las cárceles franquistas los encargados de la tortura física eran hombres, pero las que ejercían una tortura psicológica constante eran mujeres (monjas). Éstas aparecen en numerosos relatos amenazando a las presas, vigilándolas continuamente, regocijándose en sus penosas condiciones de vida e imponiendo una disciplina que raya en lo absurdo, como cuando las fuerzan a andar sin poder pisar las uniones entre las baldosas.

El primer relato establece el marco para el resto de las historias, ya que las rejas del título (“Entre rejas”) funcionan como un *leitmotiv* (reja del arado del padre, las sombras como barrotes de los naranjos, las rayas del suelo en la última viñeta) que va asociado al género: es la historia de una mujer que tiene que huir de su pueblo de Castellón para escapar de los abusos sexuales del amo, es expulsada del frente porque como tantas milicianas de la CNT es acusada de propagar enfermedades venéreas, tiene que volver “a nuestra vieja prisión, la de ser esposas y madres”, y es excarcelada en 1951 “pero al pisar aquella España imperial... supe que las rejas venían conmigo” (fig. 2). Como muestran numerosos estudios, las mujeres víctimas de este tipo de situaciones no tienen más remedio que intentar reconstruir su vida diaria en un entorno en el que sus redes sociales han quedado completamente destruidas, manteniendo una apariencia de normalidad, lo que tiene un alto coste emocional: soledad, miedo y silencio (Jelin, 2003: 81).⁷ Las rejas se han transformado en metáfora del único destino posible para las republicanas dentro del patriarcado fascista del primer franquismo. De hecho, las presas cargarán el resto de sus vidas con el estigma de haber estado en la cárcel, que las despoja de su valía moral, tal y como muestra el comentario de uno de los viandantes: “Es la cárcel. Dicen que está llena de putas”.



Fig. 2

Son varios los relatos que describen los castigos físicos que se imponían a las reclusas, que vivían en un régimen biopolítico en el que carecían de control sobre sus cuerpos. En “Balada de Ventas”, la cara marcada de Elisa y su postura corporal encorvada revelan los golpes recibidos en comisaría y la derrota que supone ser llevada a Ventas por segunda vez, siendo la primera cuando la Junta del General Casado ilegalizó el Partido Comunista metiendo a numerosas militantes comunistas en la cárcel. Cuando ejecutan a Elisa, su amiga Nieves siente un profundo dolor y el inmenso deseo de querer verla otra vez, sugiriéndose una relación homoerótica. En “Fuegos”, Matilde es rechazada por

⁷ Ver el estudio de Noemí Ciollaro y los testimonios recogidos por Juan Gelman y Mara La Madrid.

ser “invertida”. Cuando comienza una relación lésbica con Nieves, son delatadas por una compañera, sufriendo, respectivamente, una paliza (dos costillas rotas, contusiones en cráneo y tórax, fractura en el hombro) y el rigor de la celda de aislamiento. Después son trasladadas y separadas para el resto de su vida. Estas historias ilustran el hecho bien conocido de que en los regímenes militares la represión es llevada a cabo por instituciones profundamente patriarcales concebidas para reestablecer el orden “natural” de la sociedad, para lo que tienen que imponer a la fuerza una ideología basada en los valores familiares tradicionales que se sustentan en una compulsividad heteronormativa. De ahí que sientan que tienen que recordar permanentemente a las mujeres cuál es su lugar en la sociedad (Jelin, 2003: 82).

“El cuarto debajo de la escalera” gira en torno a la tortura sexual. Aunque éste es un tema poco representado en la ficción española, el uso de las republicanas como objeto del placer masculino es también el tema de la obra teatral *Presas* (2005), de Verónica Fernández e Ignacio Del Moral. Doña Carmen empieza aclarando a un periodista que en la primera posguerra el gobierno no ejercía básicamente ningún control sobre los celadores. Ella estuvo en la prisión de Albacete, donde todas tenían las cabezas rapadas como intento de despojamiento de su femineidad. Todas excepto Luisa, a quien un celador metía en el cuarto debajo de la escalera para abusar de ella: como es bien sabido, las víctimas que son jóvenes y atractivas son mucho más vulnerables a la agresión sexual. El relato de Carmen es interrumpido por unos recuerdos que irrumpen de forma intrusiva, reflejando cómo las mujeres suelen sentirse avergonzadas de contar este tipo de experiencias. Aunque las palabras desaparecen, los dibujos muestran claramente cómo un victimario goza de manera masoquista dándole descargas de electricidad en los pezones (fig. 3). La cosificación del cuerpo femenino ejerce una atracción especial para los torturadores, que buscan reafirmar su masculinidad mediante el poder absoluto que da el infligir dolor. De hecho, la represión de las mujeres suele incluir un alto grado de violencia sexual: “Women’s bodies –their vagina, uterus, and breasts– linked to women’s identities as sexual objects, as wives and as mothers, were clear objects of sexual torture” (Bunster & Taylor cit. en Jelin, 2003: 79). Despreciada y excluida, Luisa termina confesando lo del cuarto debajo de la escalera a Carmen, quien concluye: “De algo estoy segura... Luisa nunca salió de aquel cuarto”.

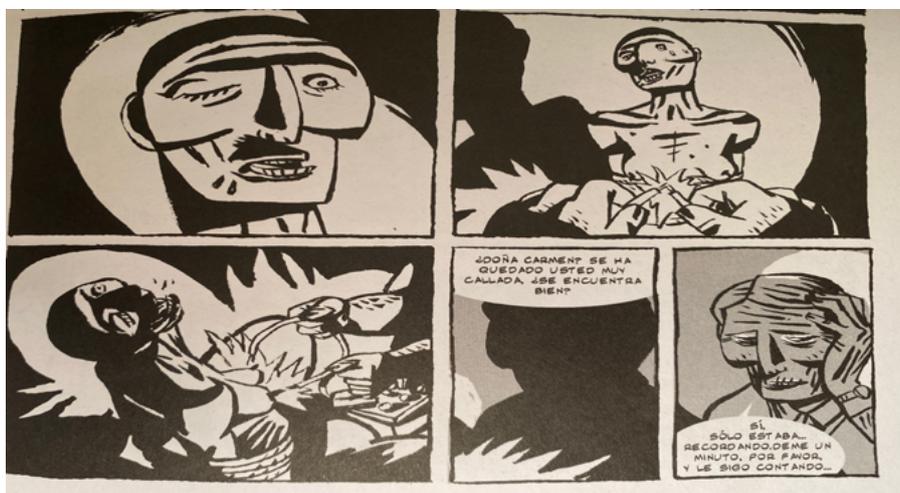


Fig. 3

Numerosas mujeres enmarcan sus recuerdos dentro de los roles tradicionales de género, especialmente el de cuidadora, reproduciendo muchas veces las dinámicas de las relaciones familiares. Es en cierta manera un vivir para los demás que se traduce en un narrar la experiencia del otro en el que la propia vida queda silenciada, aunque termine asomando por entre los resquicios (Jelin, 2003: 83). En *Cuerda de presas* vemos cómo las mujeres comunistas se agrupaban en “familias”, y es precisamente la habilidad de reinventar vínculos familiares lo que explica que, en situaciones extremas, como sucediera en los campos de concentración nazis, las mujeres hayan sido capaces de sobrevivir mejor que los hombres porque estaban menos centradas en ellas mismas. En “Balada de Ventas” las presas se reúnen por las noches a escondidas a cantar juntas la canción “Cárcel de Ventas, hotel maravilloso” (escrita por las reclusas de la cárcel en 1940), que también aparece en la película *Las trece rosas* (2007), de Emilio Martínez Lázaro, cuya acción acontece en la misma prisión de Madrid. En “De pie” vemos una concatenación de cuidados mutuos. Inés cose una muñeca para Martina, que acaba de dar a luz en la prisión de madres lactantes, a cargo de la famosa María Topete Fernández. Martina pone a la bebé el nombre de su amiga en vez del sugerido por la jefa de servicios, lo que paga con varias semanas en una celda de castigo, y escribe una carta a su hija, de manera parecida a como sucede en la novela de Dulce Chacón *La voz dormida* (2017) y en la película homónima de Benito Zambrano. Años más tarde, Inés lleva la muñeca a la tumba de su amiga, en la que reza el epitafio “se mantuvo de pie”. En “Los límites de nuestra celda” Mercedes, que ha sido maestra, enseña a leer a otra reclusa; como castigo será trasladada a la prisión de Palma de Mallorca, lo que la alejará más aún de su familia. Pero la reclusa le entrega una nota que ha sido capaz de escribir ella misma, mostrando el valor que tienen los vínculos afectivos basados en el cuidado mutuo.

Las antiguas presas de las cárceles franquistas han callado toda su vida pero el pasado sigue ahí, lo que explica que el recuerdo se represente mediante el *flashback*, recurso especialmente útil para ilustrar la naturaleza intrusiva de las memorias traumáticas. Entre éstas se encuentran los traslados en tren. En “Montañas, nubes, cielo”, el Patronato de San Pablo, siguiendo las directrices del doctor Vallejo Nájera y las órdenes del Ministerio de Justicia, decreta en 1944 que todos los niños mayores de tres años deben de salir de prisión. El pequeño Vicente y su hermana Jesusa tienen que permanecer durante días en un vagón con un fuerte hedor de excrementos y una sed extrema; un episodio parecido aparece en el drama teatral *Los niños perdidos* (2010), de Laila Ripoll. Él tiene miedo de olvidar su nombre. Al llegar los separan, porque las niñas son llevadas a instituciones religiosas y los niños a los hogares de Auxilio Social; *Todo Paracuellos*, de Carlos Giménez, refleja el mundo carcelario de estos mal llamados “hogares”.⁸ Muchos años más tarde, Vicente todavía recuerda su verdadero nombre, pero su soledad en el gran plano final de la última viñeta acusa los efectos de la fragmentación de la identidad personal y de la ruptura del tejido familiar. En “El duelo”, las monjas meten el cadáver de una presa en la jaula de los conejos, donde también termina la protagonista por protestar. En este caso el castigo no pretende solamente deshumanizar, sino también animalizar a las mujeres. En “El Traslado”, Doña Elena, que ahora vive en una residencia de ancianos, recuerda de manera reiterativa el horror que vivió en 1942, cuando la metieron junto con

⁸ Véanse los estudios de Liliana Dorado (2011), Luisa García-Manso (2018) y Lea Hafter (2014) sobre *Los niños perdidos*.

otras doscientas reclusas y niños en un vagón durante dos días, luego en un desván de un convento, y de nuevo en otro vagón que las llevó de Tarragona a Gerona. La viñeta final en negro invita a pensar en su muerte, literal o figurativa.

El proceso de dar voz a las mujeres transforma el significado del pasado, redefiniendo y reescribiendo historias que permanecían en el silencio. El último relato del álbum se titula "Qué escribir" y es, además de un ejercicio de metaficción, una reflexión sobre la posibilidad de superación del trauma. En la cárcel de Palma de Mallorca las presas quieren que Mercedes, que ha sido maestra nacional, escriba sobre sus condiciones de vida para poder informar de ello al exterior: hacinamiento, agua en malas condiciones, comidas llenas de insectos, corruptela de las monjas, etc. Las preguntas "¿Qué decir?" y "¿Qué escribir?" muestran la incapacidad del lenguaje para transmitir lo inimaginable. Y tras dos páginas en negro, Mercedes devuelve a su compañera el papel en blanco.



Fig. 4

Conclusiones

La metáfora de la cuerda (de presas) conecta el pasado con el presente, y a unas presas con otras, reconstruyendo una experiencia frecuente pero no por ello menos terrible que ilustra los límites del testimonio y la angustia y el dolor que genera el recuerdo. La falta de palabras en el último relato ("Qué escribir") revela cómo la vida diaria es pervertida hasta extremos impensables, como cuando la costura es convertida en trabajo esclavo que fuerza a las presas a coser de sol a sol; también revela una autoconsciencia narrativa que reflexiona sobre el propio lugar de enunciación. Incluso el lápiz que sostiene Mercedes se desdibuja o, con otras palabras, el trazo siempre grueso de Fidel Martínez pierde definición y parece no servir para escribir/comunicar tanto sufrimiento.

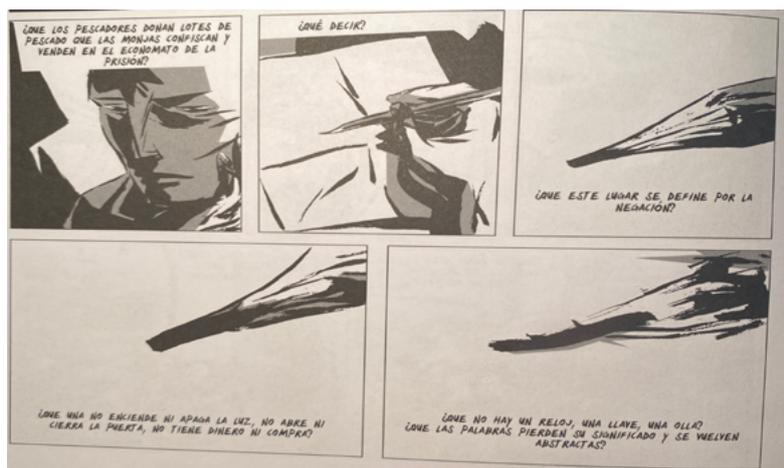


Fig. 5

Los autores desconfían de las lógicas de una racionalidad, heredera en último término de la Ilustración, que ha servido durante siglos para dotar de sentido, y por tanto de explicación y justificación, a la realidad; de ahí la opción de mostrar y no de contar. La incapacidad de articular el horror de la represión franquista se ha prolongado hasta hoy, como se ve en “El duelo”, donde el hijo no explica las extrañas palabras que su madre pronunció antes de morir porque sabe que nadie quiere realmente saber que estuvo presa en Les Corts. El análisis en clave de género añade una dimensión esencial al problema de cómo contar el pasado traumático. La última página, en blanco, es una magnífica metáfora de una situación que es ciertamente paradójica: la superación del trauma demanda la posibilidad de contar (narrativizar el recuerdo) porque la represión violó la intimidad y privacidad de las mujeres sumiéndolas en el silencio; pero la recuperación de la ‘normalidad’ requiere la reconstrucción del yo, que incluye la recuperación de esa intimidad y esa privacidad robadas. *Cuerda de presas* ilustra de manera paradigmática el dilema ético que con frecuencia encierra el testimonio femenino, es decir, la necesidad de construir una narrativa que haga públicos estos hechos y que contribuya al mismo tiempo a la recuperación de la intimidad y la privacidad. El libro termina con una exhortación de Hernández Cava a que no se olvide el sufrimiento de tantas víctimas, convirtiéndose la página en blanco en, a la misma vez, una llamada a respetar el silencio de las mujeres y una invitación a crear un patrimonio iconográfico de sus vidas.

Referencias bibliográficas

- ALARY, Viviane (2016). La Guerra Civil española vista desde la historieta. *Diablotexto Digital*, (1), 6-28.
- ALARY, Viviane; & MATLY, Michel (Eds.) (2020). *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares*. León: Eolas Ediciones.
- AMAGO, Samuel (2019). Drawing (on) Spanish History. En AMAGO, Samuel; & MARR, Matthew J. (Eds.). *Consequential Art: Comics Culture in Contemporary Spain* (31-64). Toronto: Toronto UP.
- BACHER, Katrin; & ALBA, Tyto (2015). *Tante Wussi*. Bilbao: Astiberri.

- CACHETEJACK (2012). *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*. Madrid: Ultrarradio.
- CAVA, Felipe H.; & Raúl (1984). "Y el latido del mar en la garganta". *Madriz*, (9), 68-71.
- CAMPOS, Purita (2011). *El tebeo femenino*. Madrid: Imágica.
- CHACÓN, Dulce (2017). *La voz dormida*. Madrid: Debolsillo.
- CHUTE, Hillary (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP.
- CIOLLARO, Noemí (2000). *Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- COSNAVA, Javier; & DEL RINCON, Rubén (2014). *Las damas de la peste*. Madrid: Dibbuks.
- DAPENA, Xavier (2019). Shadows Have No Voice: Democratic Memory in Felipe Hernández Cava and Federico del Barrio's *El artefacto perverso* (1996) and Francisco and Miguel Gallardo's *Un largo silencio* (1997). En AMAGO, Samuel; & MARR, Matthew J. (Eds.). *Consequential Art: Comics Culture in Contemporary Spain* (100-133). Toronto: Toronto UP.
- DORADO, Liliana (2011). Memoria histórica y compromiso ético en *Los niños perdidos* de Laura Ripoll. *Letras femeninas*, 37(1), 169-85.
- FERNÁNDEZ, Verónica; & DEL MORAL, Ignacio (2007). *Presas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GARCÍA, José; & MAIQUES, Carlos (2009). *Lina Odena: palabras (de) mayores*. Fundación Pere Ardiaca: Barcelona.
- GARCÍA, Jorge; & MARTÍNEZ, Fidel (2005). *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.
- GARCIA-MANSO, Luisa (2018). Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (27), 393-417.
- GELMAN, Juan; & LA MADRID, Mara (1997). *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- GIBSON, Mel (2017). "Comics and Gender". En BRAMLETT, Frank; COOK, Roy T.; & MESKIN, Aaron (Eds.). *The Routledge Companion to Comics* (285–293). New York: Routledge.
- Hafter, Lea (2014). Representaciones de la infancia en 'Cuerda de presas': trazos de identidad". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (3), 97-117.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP.
- ISUSI, Javier de (2015). *Asylum*. Bilbao: Astiberri.
- JELIN, Elizabeth (2003). *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: Minnesota UP.
- ZAMBRANO, Benito (dir.) (2011). *La voz dormida* [Película]. Antonio Pérez (Prod.).
- LAPIERE, Denis; & TORRENTS, Eduard (2015). *El convoy*. Barcelona: Norma.
- MAGNUSSEN, Anne (2014). The New Spanish Memory Comics: The Example of *Cuerda de Presas*. *European Comic Art*, 7(1), 56-84.
- MARTEL, Laura (2014). 'Winnipeg': *el barco de Neruda*. Madrid: Hotel de Papel.
- MARTINEZ LAZARO, Emilio (2007). *Las trece rosas* [Película]. Enrique Cerezo PC; Pedro Costa PC; Filmexport Group.
- MATLY, Michel (2018). *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

- MORENO-NUÑO, Carmen (2021). "La Guerra Civil española en el cómic de autoría femenina". *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, (9), 49–78
- OLEZA, Juan (Ed.) (2023). *Claves ibéricas de la Guerra Civil: memorias y narrativas*. Valencia: Editorial Renacimiento.
- PENYAS, Ana (2017). *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- PEREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto: nueva historieta española (1980–1986)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- RIPOLL, Laila (2010). *Los niños perdidos*. Oviedo: KRK ediciones.
- ROBBINS, Trina; & YRONWODE, Catherine (1985). *Women and the Comics*. New York: Eclipse Books.
- SOUTO, Luz C. (2022). Esos trazos que se fijan a la memoria. Las viñetas de la generación de nietos de la Guerra Civil española. *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, (66), 75-93.
- TOUTON, Isabelle; ALONSO CARBALLÉS, Jesús; SANZ-GAVILLÓN, Anne-Claire; y JAREÑO GILA, Claudia (Eds.) (2021). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Alcalá de Henares: Marmotilla.
- UCEDA, Rubén (2014). *El corazón del sueño: verano y otoño de 1936*. Madrid: Confederación Sindical Solidaridad Obrera.
- VÁZQUEZ PITA, Enrique; & FERNÁNDEZ, Norberto (2008). *A Coruña, 800 años de historia: la guerra civil*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- VILA, Maricarmen (2012). Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo. *Historietas*, (2), 97–104.