



Numéro 8 (2) | décembre 2020

El franquismo en la novela gráfica (2000-2020)

El relato *Cuerda de presas* como plasmación del universo carcelario

Jacqueline SABBAH
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (CREC)

Resumen

En este artículo se analiza la obra *Cuerda de presas* de Jorge García y Fidel Martínez (2005) mostrando cómo, más allá de su valor testimonial, ésta cuestiona los límites de la transmisión de la experiencia carcelaria y subraya las dificultades que conoce la expresión de la memoria de la represión franquista, en este caso la que padecieron las “rojas” en las cárceles durante los años de la inmediata posguerra. Los once relatos se estudian en sus procedimientos narrativos, su estructura y su estética gráfica como plasmación del universo carcelario.

Résumé

Cet article analyse l’œuvre *Cuerda de presas* de Jorge García et Fidel Martínez (2005) en montrant comment, au-delà de sa valeur testimoniale, elle s’interroge sur les limites de la transmission de l’expérience carcérale et met donc en lumière les difficultés auxquelles se heurte l’expression de la mémoire de la répression franquiste, ici celle subie par les « rouges » dans les prisons, pendant les années de l’immédiat après-guerre. Pour ce faire, les onze récits sont étudiés dans leurs procédés narratifs, leur structure et leur esthétique graphique, comme figuration mentale de l’univers carcéral.

Plan

Introducción

Relatos de inicio y cierre como relatos límite: los muros de la cárcel

El centro del relato: una figuración del encierro

Los relatos abiertos

Conclusión

Bibliografía

Introducción

El cómic *Cuerda de presas*, con guión de Jorge García y dibujo de Fidel Martínez, publicado por Atisberri en 2005, se presenta como una recopilación de relatos cortos, once en total, que cuentan las vivencias de mujeres y niños en diferentes cárceles franquistas repartidas por la geografía nacional, durante la inmediata posguerra española, situándose las experiencias carcelarias, en las diferentes narraciones, entre mayo de 1939 y el año 1944. A nivel temático, la obra, basada en testimonios de antiguas presas, presenta un insigne valor testimonial en cuanto a las condiciones de detención y las humillaciones, torturas y exacciones padecidas por las “rojas” durante el período. Lo que este trabajo se propone demostrar es, a nivel de la escritura, cómo *Cuerda de presas* aparece como la plasmación misma del universo carcelario, ya no tanto por los temas tratados sino por la estructura y disposición visual y narrativa de los relatos que la componen. En el plano de la producción del álbum, es decir de los autores, se silencia totalmente el contexto de elaboración (las coordenadas exteriores de la redacción de la obra, su propósito, sus fuentes, etc.). El lector nunca vislumbra, por la ausencia de paratexto, prefacios o epílogos, de contextualizaciones, un mundo exterior al de lo narrado, permaneciendo, en la totalidad de su lectura del libro, dentro del recinto de la narración gráfica. De la misma manera, dentro de las historietas, nunca salimos, por la voluntad de borrar o cuestionar las fronteras entre el contexto de enunciación de las voces narrativas (siempre intradiegéticas) y el tiempo de la diégesis (lo que impide establecer una distancia y distinguir las voces y temporalidades), de unas vivencias pasadas invasivas.

Es cierto que varias historietas escenifican el tema de la memoria y de la narración *a posteriori*, en la medida en que engarzan el relato de las vivencias en prisión, lo que aquí entenderemos estrictamente por diégesis, en dispositivos enunciativos que dejan claro que se trata de recuerdos, bajo la forma de *flash back*, pesadillas, entrevistas a las protagonistas, confesiones, una vez terminado el franquismo y ya “fuera” de la cárcel. Sin embargo, la arquitectura narrativa general crea un sistema de imbricaciones y a menudo confusiones espacio temporales y enunciativas que dan al lector la sensación de siempre situarse en un “dentro”. Aún cuando se puede identificar, en las historietas, una voz narrativa de la que, retrospectivamente, emana el recuerdo, aquella se halla en muchas ocasiones aprisionada y como devorada por éste, borrándose a veces la línea de demarcación entre cartucho y viñeta, es decir confundiéndose los recitativos, como expresión y espacio por excelencia del narrador, y los bocadillos, espacio de la voz y de la acción de los personajes. El pasado enunciado parece tragarse al presente de la enunciación.

Estas configuraciones –es lo que vamos a intentar demostrar– dan cuerpo, en la experiencia de lectura, a lo sentido por las propias presas: nunca se sale de la cárcel. Partiendo del presupuesto, ampliamente expuesto e ilustrado por los estudios teóricos y narratológicos sobre el género, de que el cómic traduce visualmente una “arquitectura del pensamiento”¹, nuestra propuesta consistirá en poner de relieve, en los recursos narrativos utilizados (esquema de los relatos, sistemas enunciativos, disposición y relación de las historietas entre sí, arquitectura global del cómic), así como en algunas de las técnicas gráficas empleadas (lo que llamaremos superposiciones o colapsos visuales, diagramación, leitmotiv visuales, etc.), los procedimientos que confi-

¹ Enrique BORDES, *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 15-18.

guran *Cuerda de presas* como edificio literario carcelario. Empezaremos por las dos historietas que inician y cierran el conjunto, ya que por su disposición, construcción y temática, así como por su mismo título, respectivamente “Entre rejas” y “Qué escribir”, cumplen una función programática y metaliteraria. Ambas configuran, a nuestro entender, los límites que aprisionan y constriñen el sentido del conjunto de las historietas de *Cuerda de presas*. Nos adentraremos luego en el cuerpo mismo de la obra, para analizar, siguiendo su disposición en la totalidad de la narración, los nueve relatos centrales, intentando dar cuenta del esquema mental que desdibujan, es decir preguntándonos cómo consiguen reproducir una figuración del universo carcelario. En este apartado, nos detendremos en un análisis del aparato enunciativo y los colapsos espacio-temporales que se afirman repetidamente y distinguiremos entre las historietas que niegan toda perspectiva y configuran así un espacio cerrado, que podríamos en ocasiones definir como concéntrico, y las que, menos abundantes, permiten abrir algo el horizonte y se antojan como una especie de ventanas, por las que divisar una esperanza o un futuro.

Relatos de inicio y cierre como relatos límite: los muros de la cárcel

La historieta que abre los once relatos de *Cuerda de presas* marca el tono del conjunto: la protagonista narra en primera persona, en un escueto resumen autobiográfico, su recorrido desde la infancia en los campos de la región valenciana hasta 1951, momento en que es indultada, después de doce años de cárcel. Asistimos, en el transcurso del relato y siguiendo una línea cronológica, a su entusiasmo en el momento en que se proclama la República, su militancia anarquista y su participación en la guerra, hasta que, con la victoria de los Nacionales, es detenida en Alicante. Empiezan entonces los años de detención, los juicios sumarísimos, la arbitrariedad, las ejecuciones, el hambre y la enfermedad. El carácter escueto de las formulaciones aseverativas, la condensación temporal y el grafismo crean una atmósfera agobiante y visualmente sobrecargada.

Es de notar en efecto, y éste será un rasgo común al conjunto de relatos, la omnipresencia, en el dibujo, del motivo de las rejas, que da su título a esta primera historieta. Ya se trate de los barrotes de las ventanas, de las celdas, del portón que, al final, deja paso a la protagonista, cuando termina, ya indultada, por salir a la calle, estas rejas aprisionan la mirada, no dejando espacio de circulación ni a la protagonista ni a la mirada del lector. Este motivo es especialmente eficaz cuando es reproducido, no ya en el interior de la viñeta, para representar las rejas materiales de la cárcel, sino en la concepción de la propia diagramación, con un alcance en este caso más simbólico, para remitir a las rejas que podríamos llamar mentales, de las que la protagonista da a entender que nunca podrá salir. Es, en efecto, particularmente notable que a partir del momento en que, en la diégesis, nos adentramos en la cárcel, la disposición de las imágenes obedezca a un orden estricto y muy ajustado de dos tiras de tres viñetas cada una, lo que reproduce claramente, en su geometrización, el motivo de los barrotes. El leitmotiv de las rejas, además, se declina y repite a ultranza en la página², en imágenes donde la separación de luces y sombras, los pliegues de la ropa, las arrugas, el peinado o los dedos de las manos alzadas en saludo fascista imponen la predominancia de las líneas paralelas, mayoritariamente verticales y fuertemente entintadas

² Jorge GARCÍA y Fidel MARTÍNEZ, *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005, p. 14.

que terminan por proyectar su sombra sobre la presa ya liberada, cuando ésta cree por fin salir de prisión.



Fig. 1. Cuerda de presas, p. 14

La estructura del relato se sitúa, asimismo, entre rejas. Si es cierto que vamos avanzando cronológicamente, la repetición del tema de los barrotes en las cartelas de la primera y última viñetas (“para mí, las rejas no siempre fueron sinónimo de encierro”, “suepe que las rejas venían conmigo”) encierra nuestra lectura del episodio en un verdadero enrejado que abole el paso del tiempo y niega la sensación de libertad que se pudiera esperar del indulto y la salida de la cárcel. La reproducción de un formato de viñetas y de una escena muy similar en las dos páginas aludidas³ nos invita, llegados al final, a recordar la escena de apertura, esto es, a retroceder y volver a las rejas del principio. La única evolución que se puede notar es que las rejas, esbozadas y grisáceas en la primera página, se han vuelto mucho más gruesas, rectilíneas y entintadas en la última. Sobre todo, ahí donde el dibujo del personaje, en el inicio, se sobreponía a ellas, está al contrario en la viñeta final enfocado con un fuerte plano cenital, estriado, dominado y habitado por estas rejas, cuya sombra se sobrepone a la silueta de la mujer. La oblicuidad del trazado y la sensación de progresión que pudie-

³ *Ibid.*, p. 9 y 15.

ra conferir el movimiento del personaje se ven aniquilados por esta estructura regresiva, que pudiéramos llamar enclaustrada, que insiste a la inversa en el peso más que el paso.



Fig. 2-3. Cuerda de presas, p. 9 y 15

El guionista, Jorge García, ha insistido en el valor ejemplar y el alcance colectivo que asume la protagonista de esta primera historieta, de ahí que nunca accedamos a ver claramente su rostro⁴: representa a todas las presas de los años de la posguerra, así como el esquema y la constatación final del relato prefiguran la lección que hay que aprender de todas las situaciones que han de aparecer en las historietas todavía por leer.

Por su construcción, procedimientos gráficos, situación y título, “Entre rejas” cumple, pues, una función prologal y programática de lo que será el conjunto de relatos, proyectando así de antemano sobre el lector la sombra sempiterna de las rejas, es decir, orientando nuestra lectura por venir y constriñendo nuestra libre comprensión de las futuras historietas.

En efecto, el último relato, “Qué escribir”, retoma, cumpliendo una clara función metaliteraria, la cuestión de la posible/imposible consecución de la voluntad de liberarse de las rejas, atendiendo esta vez no tanto a una libertad física, el indulto, como a una liberación por la palabra, la transmisión. La protagonista, puesta a redactar una nota sobre las condiciones de detención que padecen las presas, para difundirla en el exterior, es incapaz de escribir nada. La hoja permanece en blanco, y el lector sólo accede a sus pensamientos, sus preguntas, y, al final, a las de la compañera que le encargó la nota. No aparecen, a partir de la quinta viñeta, ni diálogos ni bocadillos, sino sólo inscritas en el interior de la viñeta, enmarcadas o no en cartuchos, las dudas del personaje, y globos de pensamiento. Nada sale, ni de la cárcel, ni de las bocas de las mujeres, y menos aún en el escrito virgen.

⁴ “Teníamos muy poco espacio para narrar la vivencia de toda una generación de mujeres. [...] Para estructurar todo eso y que el lector no se perdiera, recurrimos al hilo conductor de la biografía y nos inventamos la vida de una mujer que actuara como ‘mínimo común denominador’. Me explico: esa mujer sin nombre resume la lucha de todas aquellas mujeres cuya conciencia despertó con la II República (por eso su rostro permanece en sombra: es todas ellas y a la vez ninguna)” (palabras del guionista en Toni BOIX, “Entrevista a Jorge García”, *Zona Negativa*, publicación digital, junio de 2007).



Fig. 4. Cuerda de presas, p. 94

De forma significativa, este relato es el único en que no aparece ninguna mención de fecha, y está redactado enteramente en presente, afirmando así una especie de atemporalidad eterna, en que se niega todo futuro (la petición de la compañera “redactarás” se ve anulada por la imposibilidad de la protagonista de redactar nada, y el texto de la segunda viñeta (“Entonces, recapitulemos... ¿otra vez?”), subraya esa impresión de inmovilidad y repetición). Las rejas como motivo gráfico, aquí también, abren y cierran el relato, y la elección de primerísimos planos, en los que la imagen, como las palabras, acaban por no significar nada (“¿Qué decir? [...]”, ¿que las palabras pierden su significado y se vuelven abstractas?”)⁵ ahonda en la sensación de encierro, de asfixia y hasta de sinsentido. Por fin, la naturaleza autoreferencial y metaliteraria ya mencionada también contribuye a conferirle a esta última historieta su carácter cerrado: se nos cuenta la imposibilidad de contar.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

De esta manera, a nuestro entender, los dos relatos con los que se encabeza y se termina *Cuerda de presas* determinan nuestra lectura y comprensión global de la obra: al iniciarse la lectura y después de terminada ésta, se afirma o plantea la imposibilidad de avanzar, de liberarse y hasta de hablar o escribir sobre el mundo carcelario. Recalquemos que estos dos relatos son los únicos en que nunca⁶ aparecen globos de diálogo, para mejor significar que la palabra les estaba prohibida a las presas, voto que también se proyecta, por otras técnicas, sobre su problemática emancipación, una vez llegadas al estatus de narradoras.

A nivel de la arquitectura global de la compilación, podemos asumir que actúan como dos hitos o como dos muros que encierran nuestra aprensión de la obra, erigiendo los límites de un universo mental en el que se entra para no salir. Tiempo detenido, eternidad de la condena, estructura regresiva, enmudecimiento, tales parecen ser las palabras clave que lo definen.

El centro del relato: una figuración del encierro

En este apartado, pasaremos rápidamente revista, siguiendo su orden de aparición, a las nueve historietas centrales que configuran el cuerpo de la obra, intentando sacar a luz la estructura a la que obedecen y que también, tal es nuestra hipótesis de trabajo, transcriben mentalmente las principales coordenadas de la vida en el interior de la cárcel. La pregunta que aquí nos planteamos podría expresarse de esta forma: ¿qué espacio mental desdibuja la escritura de estos relatos, asumiendo la idea que, al configurar nuestra lectura, los autores consiguieron plasmar, con el dibujo y la palabra, el espacio físico, las condiciones de detención concretas que conocieron las protagonistas? Si consideramos, en efecto, que el espacio de lectura, creado por los esquemas narrativos, las soluciones gráficas y las estructuras temporales adoptadas, transcribe o recrea mentalmente el universo carcelario, ¿qué conceptos definen ese edificio mental que termina por construir en el lector? Los principales recursos que permiten asimilar este espacio mental al de la cárcel han de ser la imbricación y concentración de las fórmulas narrativas, la inmovilidad espacio-temporal, la compartimentación narrativa y visual, la repetición, la estructura predeterminada, y la circularidad de muchos relatos. Como estas técnicas se entrecruzan en las historietas, sin que sea posible adjudicarle a tal o cual historieta un solo recurso de forma exclusiva, hemos optado por presentar rápidamente, para cada una de ellas, las principales estrategias utilizadas. Nos detendremos primero en los relatos que configuran el espacio de lectura como concentrionario, término que pudiera resumir los conceptos arriba enumerados, dejando para el siguiente apartado los que, mucho menos numerosos, abren de cierto modo la lectura y se presentan como espacios de evasión.

La segunda historieta, “Balada de Ventas”, podría llevar como subtítulo “crónica de una muerte anunciada”, ya que, a pesar de la evolución cronológica de la diégesis, que se sitúa en 1939, el final se conoce de antemano: las onomatopeyas “BANG!” que aparecen en el inicio y que corresponden a los tiros de gracia que las reclusas van contando, cuando llevan a las compañeras condenadas al cementerio para su inmediato fusilamiento, son las mismas que encontramos al final. Se impone, pues, una estructura predeterminada, en que todo futuro o esperanza están anegados desde el principio. La temporalidad de la lectura corresponde entonces al esquema no solamente de la repetición sino de la circularidad. El tiempo de lectura se halla como cer-

⁶ De las 61 viñetas que contabilizan las dos historietas, sólo en una hay un intercambio entre dos presas en forma de diálogo.

rado sobre sí mismo, “detenido”, ya que el final nos invita a retroceder al principio, respondiendo este movimiento a la pregunta de la narradora “¿cómo se mide el tiempo en estos casos?”⁷. La enunciación, en primera persona y en pasado, pero sin fecha, corre a cargo del personaje de Nieves, una de las reclusas, situándose, pues, la voz narrativa “dentro” de la cárcel, como si el personaje que cuenta siguiera encontrándose, y es lo que explicitan las viñetas de la última plancha, todavía detrás de las rejas.



Fig. 5. Cuerda de presas, p. 31

La siguiente historieta, “El cuarto bajo la escalera”, parece, al contrario, distinguir claramente el contexto de enunciación, fuera de la cárcel, puesto que se trata de una entrevista a una antigua presa, ya mayor, en su domicilio, y el tiempo de la diégesis. La anciana recuerda y narra, ante un periodista, el caso de una compañera, Luisa, única presa a quien los falangistas no habían rapado, ya que se la llevaban al cuarto

⁷ *Ibid.*, p. 22.

bajo la escalera para abusar de ella. Sin embargo, estos recuerdos están cortados en dos ocasiones, cuando el periodista primero cambia la cinta y después decide poner término a la entrevista, interrupciones ambas veces expresadas por el “CLICK” que indica que deja de grabar. Y es precisamente en esos momentos en que asistimos a escenas de *flash back*, cuando visualizamos, ya sin diálogos, las escenas más íntimas, que la mujer no consigue o no quiere expresar verbalmente: una secuencia de tortura que ella misma padeció y la alusión gráfica, en la última viñeta, a las violaciones padecidas por Luisa. En ambos momentos, el pasado vuelve, sin mediación del diálogo o de la transmisión explícita. El vaivén entre las dos temporalidades (enunciación/diégesis) en torno al que se había organizado la historieta hasta entonces se abole, sobreponiéndose totalmente el pasado al presente.

Es particularmente notable el procedimiento visual utilizado en las últimas viñetas, en las que la sombra del periodista, de espaldas, despidiéndose de la anciana ante la puerta de su apartamento semiabierto, se convierte, en una especie de superposición o colapso espacial, en la escena de la violación, en que se vislumbra la sombra de los barrotes de una cama y la del violador, de espaldas ante una puerta cerrada: el cuarto bajo la escalera se ha adueñado del espacio de enunciación. La última cartela (“... Luisa nunca salió de aquel cuarto”), podría aplicarse perfectamente al relato de la anciana: tampoco ella consigue salir de ese pasado, ni tan siquiera por la palabra. Aquí también prevalece la sensación de encierro, aunque por otros recursos que en la historieta anterior, encierro en el silencio de los que no consiguen relatarlo todo, de los que no quieren o saben escuchar, encierro también en unas vivencias traumáticas que impiden una progresión espacio-temporal que pudiera ser liberadora.



Fig. 6. Cuerda de presas, p. 36

Esta misma confusión de espacios y temporalidades se reafirma en la historieta “El traslado”, en la que otra anciana, doña Elena, desde la residencia donde se encuentra, es invadida por los recuerdos de su paso, en 1942, de una cárcel a otra, en condiciones infernales. Es ya de notar que, aunque el lector pueda distinguir los dos contextos, el

relato se hace enteramente en presente, ya que proviene de la mente de la mujer, quien revive eternamente ese episodio. La distancia que pudiera surgir del uso del pretérito para evocar los hechos pasados está voluntariamente negada. Subrayemos también que las únicas palabras que, a modo de *leit motiv* obsesivo, pronuncia doña Elena son “el traslado”, apareciendo éstas no solamente en los bocadillos sino, de forma redundante, en las cartelas, es decir en el espacio tradicionalmente consagrado a la voz narrativa, fuera de la acción, y como en los márgenes de ésta. De manera significativa, estas cartelas no están situadas exclusivamente en el exterior de la viñeta, sino que también aparecen dentro de ésta, como para indicar mejor que los dos espacios, narración y acción, han borrado sus fronteras.



Fig. 7. *Cuerda de presas*, p. 47

Un elemento en especial aparece como el desencadenante de los recuerdos y, de ese modo, de la fusión de tiempos y espacios: el abrir o el cerrar la puerta, cuando las cuidadoras de la residencia se despiden antes de dormir o vuelven al dormitorio por la mañana, con voces de fondo. Estos elementos retrotraen a la anciana al momento en que las encerraron en los vagones y en que se oían los ruidos de los cerrojos y las voces de los guardias civiles. Como en *el cuarto bajo la escalera*, el motivo de la puerta tiene un significado simbólico, refiriéndose a la imposibilidad en que se encuentran esas mujeres, aun muchos años después, de salir de la experiencia carcelaria.

Un dispositivo específico de diagramación merece un rápido análisis: la delimitación entre las dos temporalidades y espacios (muchos años después, en la residencia/1942, durante el traslado) empieza por estar marcada por el recurso del cambio de página, para después, con el propósito de significar que ya no existen las fronteras entre los dos contextos, realizarse dentro de la misma plancha. Así pues, la primera

página nos sitúa en el ambiente de la residencia. La cuidadora cierra la puerta y la última viñeta de esa plancha corresponde al dibujo de la anciana, con los ojos cerrados, que se adentra en el pasado. Pasar página, para el lector, equivale a reproducir el salto espacio-temporal que se está efectuando en la mente del personaje.



Fig. 8. Cuerda de presas, p. 48

Las cuatro planchas siguientes relatan el episodio del traslado para, después de que por fin las presas lleguen a su destino, devolvernos a la residencia, con la misma técnica del paso de página. De esta forma, se subraya la distancia espacio-temporal, encontrándose cada contexto separado del otro, como dos bloques delimitados y contenidos en cada uno de los espacios visuales constituidos por la plancha, y se establece una progresión no fluida ni lineal sino cortada, de la lectura. De cada lado de la página, una época, así como una parte de la frase introductora que actúa como puente entre los dos momentos: “el traslado siempre empieza igual: una puerta se cierra”⁸ / “... y voces de fondo”⁹, “oímos el chasquido de un cerrojo”¹⁰ / “... y la puerta se abre”¹¹. Sin embargo, al final de la historieta, se retoma esta frase sin ninguna ruptura o línea de demarcación, ya que aparece en el seno de la misma página, cumpliéndose así la fusión: de la misma manera que, para doña Elena, coexisten, en un mismo momento y espacio, las dos épocas, como si lo que fuera pesadilla nocturna se

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

continuara indefinidamente (lo que viene explicitado por la última viñeta, enteramente negra), para el lector los dos lugares y tiempos también se mezclan en un mismo espacio, el de la plancha, devorado poco a poco por la negrura del recuerdo.

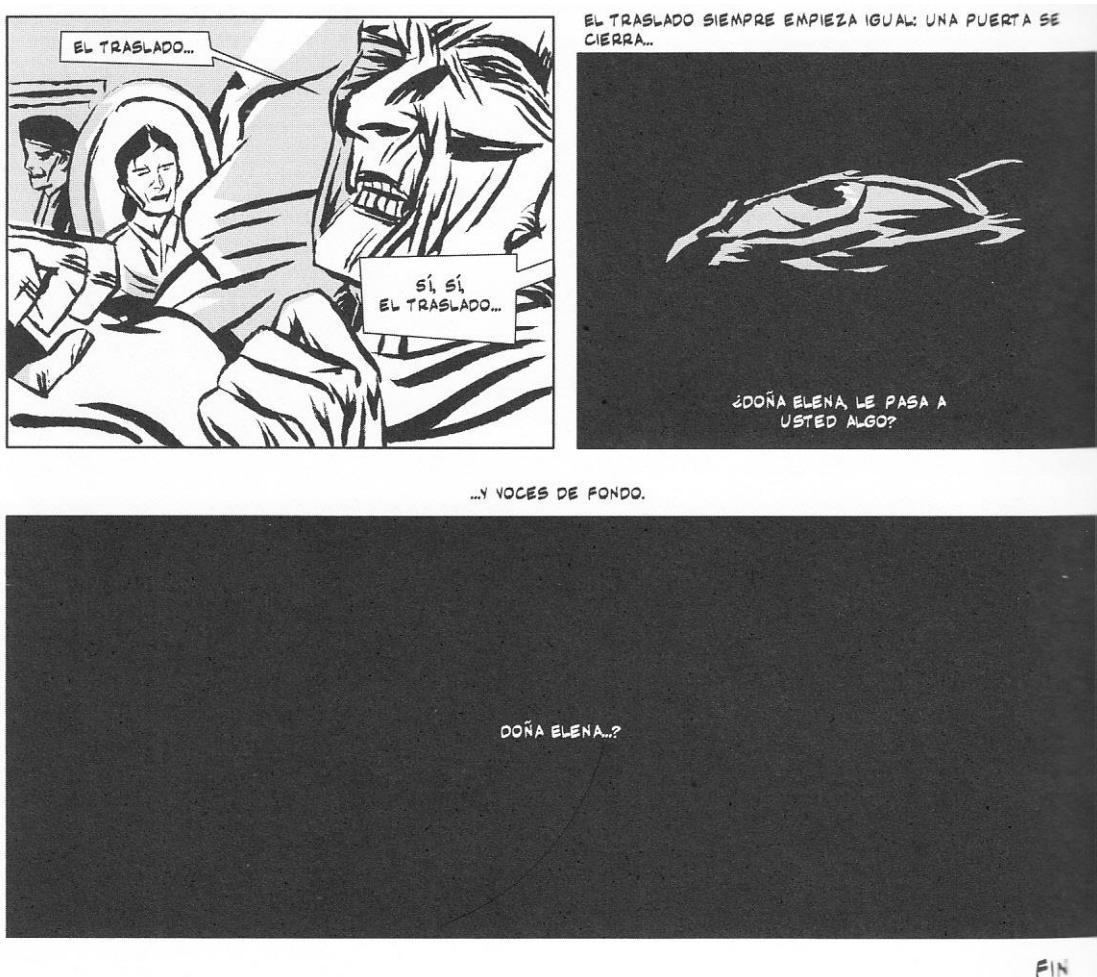


Fig. 9. Cuerda de presas, p. 52

La barrera que constituía el salto de página ha dejado, pues, de funcionar, los límites simbólicos y físicos que hasta entonces había creado esta peculiar diagramación se han vuelto porosos. El título de la historieta, en última instancia, se refiere a esta invasión del pasado, que traslada al personaje y al lector hacia una vivencia carcelaria que se sobrepone a todo lo demás hasta impedir cualquier representación, y ello hasta el mismo momento de la muerte de la anciana, real o simbólica, a la que alude la última viñeta en negro.

El tiempo se detiene, pues, afirmándose la sensación de repetición e inmovilidad, conceptos que funcionan no sólo a nivel de esta historieta particular sino a nivel de la arquitectura global de *Cuerda de presas*, puesto que el lector ya ha vivido una experiencia de lectura idéntica en *el cuarto bajo la escalera*. Esta percepción del tiempo, que no pasa, se consigue también, a nivel más general del cómic, por la elección de un dibujo que huye del realismo para cobrar tintes expresionistas, con una carga que el mismo dibujante, Fidel Martínez, califica como “íónica” y que se propone voluntariamente detener nuestra lectura:

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 más¹².

En “El traslado” y en “El cuarto bajo la escalera” ya se puede hablar de estructura circular, en la medida en que los recuerdos de las presas, *flash back* mudos o pesadilla continuamente revivida en clave de delirio, y tampoco explicitada verbalmente o explicada, se encuentran silenciosamente encerrados en el interior de la arquitectura que los propicia: la entrevista o el cerrar y abrir de puertas, a modo de hitos que se sitúan, cada vez, al principio y final de las historietas. Sin embargo, el relato siguiente parece añadir un círculo más, por decirlo así, concéntrico: en “El duelo” el recuerdo del episodio carcelario corre a cargo ya no de la propia protagonista, Pilar, sino de su hijo Santiago, quien, muerta la madre, es interrogado por las vecinas sobre las últimas palabras pronunciadas por la anciana en su lecho de muerte, cuyo sentido, que no entienden, será esclarecido para nosotros por el hombre. Éste, dentro de una estructura narrativa que también se abre y se cierra del mismo modo (su visita a la funeraria), recuerda la escena que da significado a las palabras de la antigua presa y que constituye, una vez más, el corazón de la historieta. Pero aquí existe un muro más que franquear, un recinto más dentro del cual queda encerrada, y, en último recurso, acallada esa narración. Se han duplicado, en efecto, las instancias narrativas: dentro del relato del hijo que sólo aparece en forma de globos de pensamiento se desarrolla la escena de la cárcel, que Pilar le había, aunque sólo parcialmente, relatado. El hombre insiste en su desconocimiento (“no sé lo que mi madre pensó entonces: sólo puedo suponerlo”, “creo que”, “aunque dudo que”)¹³ y, sobre todo, toda la escena se desarrolla en su mente, negándose al final a darles a las vecinas la clave del enigma: “qué sé yo, señoras... serían cosas de la edad...”¹⁴. Las palabras de la madre, quien sólo muchos años después le había contado al hijo lo ocurrido, están, pues, mediatisadas por la voz narrativa de éste, quien, como ella había hecho hasta la muerte de Franco, se hunde en el silencio, repitiendo las reticencias de Pilar para hablar. A las dificultades de transmisión de la madre se añaden las que también experimenta el hijo, desdibujándose así la imagen de otro muro suplementario detrás del que permanece prisionera la palabra.

Hay unas viñetas (al final de la página 59 y al inicio de la 60) en las que (ésta es por lo menos nuestra hipótesis de interpretación) se establece una especie de intercambio verbal imaginario entre madre e hijo, trasladándose éste a la época de los hechos (1940), y asumiendo el rol de un personaje que hubiera estado presente en aquel momento. En una especie de diálogo interior escenificado por el dibujo, le hace, de forma directa (en un bocadillo) una pregunta a Pilar (“¿Qué, dormiste bien?”), usurpando el lugar y la voz de una de las monjas que viene a abrir la puerta del cuarto de los conejos en el que, como castigo por rebeldía, han encerrado a la presa junto al cadáver de su amiga, muerta por falta de cuidados. La respuesta que recibe de Pilar (“Vete a la mierda”) juega también con la confusión de las instancias de enunciación y recepción. Entendemos que son las palabras que le respondió a la monja, sin embargo, la disposición de las viñetas (campo/contracampo), típica de la distribución de la palabra en los diálogos, hace que parezcan estar dirigidas al hijo. Este último se desdobra, pues, ocupando un lugar ambiguo: se encuentra a la vez inmerso en el pa-

¹² Palabras del dibujante en Toni BOIX, “Entrevista a Fidel Martínez”, *Zona Negativa* (publicación digital), septiembre de 2007.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

sado, como testigo y personaje, y fuera de él, como narrador que, *a posteriori*, recuerda unos hechos que nunca presenció y respecto a los cuales permanecen sombras y dudas. Este diálogo imposible tiene, a nuestro entender, la función de escenificar las preguntas que se plantea con respecto a las vivencias de Pilar. El rol que asume en la siguiente viñeta, en la que volvemos al tanatorio, es el de heredero y continuador de la actitud de Pilar. Recuerda entonces, en globos de pensamiento, los momentos en que ella, poco a poco, fue rompiendo el silencio. La postura de los personajes es exactamente la misma, y se puede decir que con su negativa a esclarecer, frente a las vecinas que lo han cuestionado, los hechos acontecidos durante la época de la cárcel, reproduce la respuesta de rechazo de su madre en la viñeta anterior. En efecto, les da la espalda a las mujeres y se refugia en la excusa de la edad para no contarles lo que, en su mente, acaba de recordar. Si la palabra de Pilar, es decir, su historia, se encontró soterrada bajo el silencio de muchos años, su experiencia queda una vez más acallada por la negativa de Santiago a hablar: se lleva con él el significado de las últimas palabras de su madre. Esta arquitectura narrativa compleja insiste en subrayar los sucesivos muros de silencio que conforman la cárcel inmaterial de la que no consigue librarse la palabra.

Lo que hemos calificado de estructura circular y concéntrica vuelve a aparecer en la historieta siguiente, “De pie”, que también plantea el problema de la transmisión, una vez fallecida la que fuera presa, es decir, en el momento en que sólo los hijos, si son conocedores de la historia, pueden hablar. Aquí coexisten tres temporalidades. La enunciación corre a cargo de una voz que sólo identificamos al final: la de Martina San José, presa por roja durante los años 40. En la cárcel, se percata de que está embarazada, añadiéndose así al delito político el estigma de ser madre soltera. Su hija nace, y se niega a darle un nombre ‘patriótico’, escogiendo el de Inés, en honor a una de sus compañeras de prisión, por lo que se verá varias semanas encerrada en el cubo, la celda de castigo. Esta voz narrativa, que organiza el conjunto de la historieta, corresponde a la carta que Martina, a modo de confesión, le dejó escrita a su hija antes de fallecer, en 1990. Los fragmentos de la carta son los que se desarrollan en los recitativos que encabezan cada viñeta. En éstas, asistimos a la visita al cementerio de Inés, mujer ya mayor, en 2005, acompañada por su propia hija adulta. Así se abre y cierra la historieta. En su interior, a medida que la carta va desarrollándose, nos trasladamos a la tercera línea temporal, el año 41, fecha de nacimiento de Inés, y allí están evocados los episodios de la vida carcelaria, del parto y castigo a Martina. Lo más notable de esta construcción es que ni Inés ni su hija, hasta las últimas viñetas, acceden a la palabra: todo viene relatado por la carta de la madre, verdadera narradora, por escrito, del relato. En la medida en que la carta está dirigida a Inés, podemos suponer que el conjunto de la narración gráfica es lo que ésta tiene en mente cuando va al cementerio. Aquí, nuevamente, se alude al problema de la transmisión: Martina sólo se desahogó, y no de viva voz, en el momento de morir, no sabemos si su relato ha sido transmitido por Inés a su propia hija, ya que en ningún momento la vemos contárselo, siendo las únicas palabras que le dirige: “Ya está, hija, ya podemos irnos”¹⁵.

Sobre todo, podemos hablar de imbricación de las narraciones y temporalidades. En efecto, la visita a la tumba, es decir el presente de 2005, está encabezada “Querida Inés”, se desarrolla y finaliza “Firmado: Martina San José, 6 de enero de 1990”, por el enunciado de la carta. Es decir, se halla enmarcada y circunscrita por esas memorias, que pesan sobre el presente y lo encierran. Asimismo, a medida que avanzamos en la

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

lectura de la carta, nos vamos adentrando en el pasado de 1941, abriéndose de esta forma un nuevo núcleo en la historieta, contenido por los demás círculos narrativos (inicio y final de la carta, llegada y partida del cementerio). Si bien se subraya la fidelidad de la hija a la memoria de su madre y su voluntad de mantener en pie su recuerdo (como reza la lápida: “*Martina San José (1919-1990) Vino de la nada y se mantuvo de pie*”), esta construcción en círculos concéntricos, así como la ausencia de expresión oral, insisten en las barreras que constriñen la palabra, en la dificultad de ésta para salir a la luz y liberarse, como si, eternamente, estuviera aprisionada detrás de los muros de la cárcel.

Los relatos abiertos

En oposición a las historietas hasta aquí analizadas, que desdibujan mentalmente, por su esquema narrativo, y muchas veces, como hemos visto, con respecto a la temática de la expresión y transmisión, la experiencia del encarcelamiento, encontramos cuatro relatos que, no sólo por su tema sino también por su estructura, ofrecen una especie de apertura, y se antojan como lo que pudieran ser, en el edificio material de la cárcel e intelectual de la lectura, unas ventanas.

Para empezar, su distribución (se trata de las historietas 4, 5, 9 y 10) viene a romper el hilo, a menudo repetitivo, de las historias, permitiendo una respiración, alterando la sucesión de los relatos cerrados que, como la cuerda del título, atan entre sí a las presas en una única concatenación de sufrimiento, desesperanza y humillaciones. Además, allí donde los primeros relatos se encontraban yuxtapuestos, los que hemos llamado ‘abiertos’ funcionan por pares (4 y 5, 9 y 10), esbozándose así una continuidad, a modo de circulación, que se opone al aislamiento de los otros, compartimentados y cerrados sobre sí mismos.

El relato 4, “La ciudad más lejana”, tiene como temática el deseo de evasión, la proyección hacia un posible futuro fuera de la cárcel, de tres protagonistas niñas, en Segovia en 1944. El relato se funda en una oposición gráfica entre dentro/fuera, simbolizada por un dispositivo en el que el espacio exterior viene siempre vislumbrado a través de las rejas de la ventana. Si ésta es una forma de significar que les está prohibida a las presas, si los primeros planos y la distribución de las viñetas, que en la página 38 se sobreponen parcialmente, invadiendo la una el espacio de la otra, vienen a insistir en el encasillamiento y confinamiento de las protagonistas, no cabe duda de que las imágenes de inicio y final, respectivamente un mapa de América Latina, adonde sueñan con escapar las niñas, y el vuelo de un pájaro, atisbado por detrás de las rejas, configuran esta historieta como espacio de libertad, pequeña rendija por la que evadirse, aunque sólo sea mediante el deseo. Nos invita, en la fantasía, a proyectarnos hacia un futuro y un lugar lejos de la prisión, y tomamos como nuestra la invitación que una de las niñas le hace a otra: “Imagina todo ese espacio abierto...”¹⁶.

La historieta siguiente, “Montañas, nubes, cielo”, ya por su título es también evocadora de un espacio simbólico de libertad. Una continuidad se establece con la anterior, no sólo por la fecha aludida, también 1944, sino porque se trata de protagonistas niños. Narra el traslado forzoso al que fueron sometidos los niños mayores de tres años, que fueron separados de sus madres para ser conducidos al Auxilio Social. La narración está en pretérito, y al final de la historieta, el protagonista narrador ya ha crecido y se encuentra ante un paisaje abierto hacia el horizonte.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.



Fig. 10. *Cuerda de presas*, p. 45

Se afirma, pues, una evolución cronológica, que deja lugar a la esperanza: hemos empezado por el pasado, y terminamos por la mención de un “hoy”, que se refiere al momento de la enunciación, dibujándose así un movimiento hacia delante, lejos de la estructura espacial y temporal circular de los relatos “cerrados”. Si bien es cierto que lo que vislumbra el joven al final se antoja como una proyección mental, ya que corresponde a las palabras pronunciadas por su hermana mayor durante el traslado, la apertura visual y cronológica que realiza el relato lo configuran como horizonte despejado, y parece responder a lo que sugería la niña de “La ciudad más lejana”. Aquí se valora la capacidad emancipadora de la palabra: el protagonista sobrevive y se proyecta porque recuerda no sólo las frases de la hermana, sino también su propio nombre, que los guardias civiles le habían ordenado, a golpes, olvidar durante el traslado.

También los relatos 9 y 10 conforman una pequeña secuencia dentro del conjunto de *Cuerda de presas*, tanto por las fechas en las dos historietas (1942), como por la recurrencia de un personaje que sabe leer y escribir, que en ambos casos se llama Mercedes, y del motivo de la carta, verdadero enlace de transmisión entre las presas. En “Los límites de nuestra celda”, la protagonista y narradora, una maestra, Mercedes, le enseña a duras penas a escribir a su compañera analfabeta Teresa, a escondidas de las monjas. Al final del relato, Mercedes es trasladada a otra cárcel y Teresa

le entrega entonces una carta que ha conseguido escribir por sí sola, para que Mercedes se la entregue a una amiga que Teresa tiene en el penal al que han destinado a la maestra. La progresión cronológica, la entrega de la carta, el triunfo de haber conseguido escribirla crean una dinámica e imponen la noción de circulación (de la información, del saber, del contacto entre presas y penales), contradiciendo así el título, ya que se afirma la posibilidad de superar los límites de la celda.

Pero el recurso más llamativo de esta historieta, que insiste en el poder y función de la recreación por la palabra, hasta rayar en la inverosimilitud, es el montaje de los tiempos del enunciado y la articulación entre diégesis y narración. Notemos, en efecto, que la enunciación se hace, desde el principio, desde un presente “hoy” que se distingue del momento de los hechos, 1942, “entonces”. El relato, sin embargo, se enumacia en presente, trasladándonos, pues, a un pasado que parece regresar a nuestro tiempo. Pero esta fusión de los tiempos se rompe al final, cuando las dos compañeras se despiden y Teresa entrega la nota, pasando entonces los recitativos al pretérito. De esta manera, se impone una distancia entre las dos épocas, como si el hecho de haber escrito permitiera salir de ese presente revivido de la cárcel, destiñiendo de cierta forma sobre la narración de Mercedes.

Otro momento en que se afirma la capacidad liberadora de la palabra es en la página 76, donde, en los bocadillos, es decir en la acción que se desarrolla en 1942, aparecen (tales son las frases que Mercedes le dicta a Teresa durante sus lecciones) los mismos fragmentos que teníamos en los cartuchos, en el inicio del relato, a cargo de la narradora Mercedes, y que provenían de ese “hoy” mucho más tardío que el tiempo de la diégesis. Se trata, pues, de un efecto de metalepsis, es decir, el efecto que se produce cuando se mezclan elementos de la metadiégesis (la enunciación) y de la diégesis, y más concretamente de una paralepsis: no es la ficción la que se adueña de la enunciación, sino lo contrario. Es como si, ya en tiempos de la cárcel, Mercedes tuviera en mente, redactadas, las frases que habrán de constituir el relato por venir. El futuro existe ya y les permite a las presas seguir viviendo. Es una forma, por supuesto, ya “desde el interior” de la cárcel, de sobreponerse a lo que están viviendo, de darle forma y ponerlo a distancia, de remitir a la posibilidad que hay, y habrá, en el futuro, de expresarlo. Nos encontramos en una configuración opuesta a la que teníamos en una historieta como “El traslado”, en que el colpaso temporal era de signo contrario: el pasado se imponía al presente y lo regentaba.

Por último, la historieta 10, “Fuegos”, se inscribe dentro de una continuidad con “Los límites de nuestra celda”. Ya mencionamos la identidad onomástica, y la que establecen las fechas y el tema de la carta. Además, el lugar de destino es el mismo que se mencionaba en la historieta anterior, Mallorca. En este relato, que se desarrolla durante un traslado en la bodega de un barco, una presa le lee a otra la carta que le dio una compañera, Nieves, antes de salir, para que, si la encontraba en su futuro destino, se la transmitiera a su destinataria, Matilde. En la carta se cuentan los amores prohibidos y severamente castigados por lesbianos entre Matilde y Nieves, durante el año 1941. Aunque no se trate de los mismos personajes, las dos historias están entrelazadas y el motivo de la carta leída responde al de la carta escrita que se entregaba al final de “Los límites de nuestra celda”. Las fronteras entre las historietas se hacen borrosas, una carta circula, algo se mueve y se transmite, el lector es invitado a proyectarse en una especie de “continuará...”. De forma significativa, el final de “Fuegos” es abierto, con una pregunta esperanzadora: “¿Y si la encuentra?...”¹⁷.

¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

Circulación, movimiento, proyección, liberación soñada o efectuada por medio de la escritura y la palabra son los ejes de estos relatos abiertos que, aunque nunca alcanzemos su completa realización, dejan vislumbrar una posible salida.

Conclusión

En este análisis hemos pretendido mostrar cómo los relatos de *Cuerda de presas*, por su estructura y recursos gráficos y narrativos, por su disposición en el conjunto, configuran un espacio de lectura que reproduce en el lector lo experimentado por las presas: omnipresencia de límites y arquitecturas cerradas, círculos narrativos, a menudo concéntricos, detención del tiempo, compartimentación y silencio, como figuración mental del universo carcelario: rejas, muros, celdas, inmovilidad. En ese espacio concentracionario se atisban a veces, como el cielo detrás de los barrotes, posibilidades de circulación, progresión y liberación, especialmente por mediación del ensueño o de la escritura, posibilidades expresadas por recursos enunciativos y visuales que organizan estas historietas como relatos abiertos y continuados.

Cuerda de presas, en última instancia, escenifica los límites, dificultades y reticencias contra las que choca la transmisión de las vivencias experimentadas por las presas en la cárcel.



Fig. 11. *Cuerda de presas*, p. 93

Sin embargo, el cómic sí realiza esa labor de expresión y transmisión, de forma asumidamente mediatizada, es decir, sin voluntad de anclar las historietas en paratextos o aparatos de documentación que las legitimaran y nos convencieran de su veracidad histórica. *Cuerda de presas* se vale de los recursos del género, de su capacidad y libertad de ficcionalización, permitiéndose hasta ciertas inverosimilitudes, desarrollando una verdadera estética a nivel del dibujo, enteramente en blanco y negro, y reivindicado por el mismo dibujante como esperpéntico y expresionista.

Quizá se pretenda así afirmar que es ésta una vía de expresión abierta a la problemática de la recuperación de la memoria de los vencidos, ahí donde otros soportes más tradicionales (literatura testimonial, investigación histórica, trazado narrativo y gráfico realistas) parecieran más sujetos a exigencias de verosimilitud o de estricta y

siempre cuestionada fidelidad, o fueran menos audibles por parte de una sociedad todavía muy dividida en torno a la cuestión de la memoria del franquismo.



Fig. 12. Cuerda de presas, p. 78

Bibliografía

BOIX, Toni, “Entrevista a Jorge García”, *Zona Negativa* (publicación digital), junio de 2007.
—, “Entrevista a Fidel Martínez”, *Zona Negativa* (publicación digital), septiembre de 2007.

BORDES, Enrique, *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017.

GARCÍA, Jorge (guión) y MARTÍNEZ, Fidel (dibujo), *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, col. “Sillón orejero”, 2005.

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*, Presses Universitaires d'Angers, 2010, p. 319-327.