



Numéro 8 (2) | décembre 2020

El franquismo en la novela gráfica (2000-2020)

La represión franquista en el cómic español: cárceles, campos y ejecuciones en la novela gráfica española (2009-2019)

Aurore DUCELLIER
Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Resumen

En este artículo, se analiza la memoria de la represión franquista a través de novelas gráficas de la última década, en especial cinco que se centran en cárceles, campos de trabajo, torturas y ejecuciones en España: *Cuerda de presas*, *Dr. Uriel*, *La Guerra Civil Española*, *El Violeta* y *Esclavos de Franco*. Para representar esa violencia y suscitar emociones en el lector, los autores recurren a estrategias tanto discursivas como gráficas, poniendo de relieve intrahistorias o cuerpos de víctimas, y construyendo un mapa ficcional del terror franquista.

Résumé

Dans cet article, on analyse la mémoire de la répression franquiste dans les romans graphiques des dix dernières années, en particulier cinq qui s'intéressent aux prisons, camps de travail, tortures et exécutions en Espagne : Cuerda de presas, Dr. Uriel, La Guerra Civil Española, El Violeta et Esclavos de Franco. Pour représenter cette violence et générer des émotions chez le lecteur, les auteurs ont recours à des stratégies, tant discursives que graphiques, qui mettent en évidence des intrahistoires ou des corps de victimes, et qui construisent une carte fictionnelle de la terreur franquiste.

Plan

Introducción

Estrategias didácticas y discursivas: involucrar al lector en la Historia del franquismo

Pasear al lector por el mapa del terror: espacios y etapas de la represión física

Emociones gráficas para representar lo inefable: persuadir al lector mediante la imagen

Bibliografía

Introducción

Durante buena parte del siglo XX, el cómic ha sido considerado como un género paraliterario propio de la diversión infantil. Sin embargo, como ya advertía Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, la historieta “funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión” y “en su mayoría, refleja la implícita pedagogía de un sistema y funciona como refuerzo de los mitos y valores vigentes”¹. Así, el cómic no solo sirve para divertir, ni está reservado a los niños, como demuestra lo variado del público que visitó la reciente exposición “Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico” en Alicante².

Por tanto, aunque puede parecer una paradoja recurrir al género del cómic –cuya etimología está ligada a la comicidad, aunque no solo funda sus raíces en las tiras cómicas³– para relatar e ilustrar las atrocidades de la represión franquista, es una práctica cada vez más frecuente desde hace diez años. Si bien existen antecedentes al menos desde la Transición, a través de periódicos satíricos como *El Papus*, y a través de álbumes como los de Carlos Giménez⁴, nos centraremos aquí en la producción gráfica del último decenio (2009-2019) y, sobre todo, de los últimos dos años.

Para explorar la represión franquista en las novelas gráficas recientes, destacamos las obras siguientes: *Cuerda de presas* de José García (publicada en 2005 y reeditada en 2017) que recoge once historietas breves a modo de testimonios sobre las cárceles femeninas⁵; *Dr. Uriel* de Sento, volumen de 2017 que reunió la trilogía *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016), basada en las memorias de un joven médico republicano represaliado; *La Guerra Civil Española* de José Pablo García (2016), un largo recorrido gráfico por la historia política española del siglo XX, basado en el estudio homónimo de Paul Preston; *El Violeta* de Marina Cochet, Juan Sepúlveda y Antonio Santos (2018), que recuerda la represión de los homosexuales en la España en los años cincuenta; y *Esclavos de Franco* de Chesus Calvo (2019), relato corto ambientado en los campos de trabajo del franquismo. De manera puntual, también nos referiremos al díptico de Antonio Altarriba y Kim *El arte de volar* (2009) y *El Ala rota* (2016), y a la obra de Paco Roca, especialmente a *Los surcos del azar* (2013).

A través de ejemplos, nos plantearemos con qué estrategias consiguen estas novelas gráficas el difícil reto de transmitir al lector la represión franquista. Primero, analizaremos las estrategias didácticas y discursivas empleadas para convencer e involucrar al lector, transformando una realidad histórica en ficción ilustrada, y recurriendo a intrahistorias para acercar las víctimas a los lectores. Seguidamente,

¹ Umberto ECO (1968), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 299.

² *Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico*, exposición en el Archivo Histórico Provincial de Alicante de octubre de 2018 a junio de 2019. La exposición se centraba en las obras de Sento, Paco Roca, José Pablo García, Altarriba y Kim.

³ Roberto BARTUAL, *Narraciones gráficas, del códice medieval al cómic*, Madrid, Factor Crítico, 2013, p. 12.

⁴ Carlos GIMÉNEZ, *Todo 36-39, malos tiempos*, Barcelona, Debolsillo, 2011; Carlos GIMÉNEZ, *Todo Paracuellos*, Barcelona, Debolsillo, 2007.

⁵ Para un primer acercamiento al análisis de esta obra, véase en particular: 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*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2010, p. 319-327.

nos adentraremos con más profundidad en el mapa del terror que puede reconstruir el lector a partir de estas novelas, viajando por los espacios de la violencia, la reclusión y la muerte. Finalmente, observaremos las estrategias propiamente gráficas de estas novelas, como pueden ser los juegos técnicos del dibujo y las viñetas para realzar la残酷, así como el tratamiento de los cuerpos aterrorizados o sin vida.

Estrategias didácticas y discursivas: involucrar al lector en la Historia del franquismo

Antonio Altarriba, en el prólogo a la obra de Roberto Bartual *Narraciones gráficas*, recuerda cómo la novela gráfica ha conseguido recrear la Historia desde la ficción: “En último término, la historia de la narrativa gráfica es la historia de la humanidad, contada no tanto desde los hechos como desde su *imaginación* más o menos fantasiosa”⁶. Es cierto que, en muchas ocasiones, presenciamos esta ficcionalización de los datos históricos en las novelas que nos ocupan. En primer lugar, a través del tratamiento de unos archivos convertidos en dibujos con mucha fidelidad, para dotar de credibilidad un género asociado a la diversión durante mucho tiempo. Probablemente se trate de un guiño a los historiadores, que sabrán reconocer una fotografía de la represión fascista en el barrio de Triana (Sevilla) de 1936 (fig. 1)⁷, otras tres del bombardeo de Guernica⁸, una del cerco de Teruel⁹ y una recreación de la matanza de Badajoz con personajes añadidos¹⁰. Además, el lector está invitado a formar parte de esta escenografía histórica: el testigo que presencia la escena en la fotografía original de Triana, que podría ser un *alter ego* del espectador, ya no aparece en el encuadre de la viñeta. El lector, fuera de campo, observa desde el presente la misma escena, pero sigue siendo cómplice de la barbarie.



⁶ Antonio ALTARRIBA en R. BARTUAL, *op. cit.*, p. 8.

⁷ José Pablo GARCÍA GIL, *La Guerra Civil Española*, adaptación ilustrada del ensayo homónimo de Paul Preston, Barcelona, Debate, 2016, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 165, 168 y 204.

⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96. Igualmente se recurre a estos archivos ilustrados en *Los surcos del azar*, aunque esta obra no tenga que ver directamente con la represión franquista, por ejemplo en la libre recreación de la entrada de la Segunda División Blindada de Leclerc en París (Paco ROCA, *Los surcos del azar*, Bilbao, Atisberri, 2013, p. 285), que se inspira en la fotografía del carro “Kichi-Kichi” de la 10^a Compañía: el dibujante debe haber descartado otras fotografías en las que sí aparecían carros con nombres españoles (como el “Guernica” o el “Guadalajara”) porque no aparecía la totalidad del Arco del Triunfo.

Fig. 1 y 2. Fotografía de una víctima republicana en Triana, 1936 (derecha), y representación de la misma por José Pablo García Gil en *La Guerra Civil Española*¹¹ (izquierda)

Existe un intento parecido de documentar y demostrar la veracidad de las historias relatadas cuando, al final de *Dr. Uriel*, se incluye un “Álbum de recuerdos” con fotografías del reloj arrebatado a Antonio el día de su fusilamiento¹², de unas cartas de Pablo desde la cárcel¹³ o incluso de una caja de alabastro regalada a Pablo por un compañero de presidio marmolista, labrada desde el monasterio de Puig¹⁴. En cambio, la evocación de las ruinas de la iglesia y del pueblo de Belchite, al final de *Atrapado en Belchite*¹⁵, aunque inspirada en archivos de la época, es mucho más libre que las ilustraciones que José Pablo García Gil dibuja acerca de Guernica, Triana o Teruel.

No solo se recrean unos acontecimientos históricos mediante el dibujo a partir de fotografías y objetos referenciales, sino que también se multiplican en estas obras las fechas, las cifras y los espacios concretos relativos a la represión franquista, lo que permite anclar los testimonios gráficos en un contexto histórico referencial comprobable. Si bien *La Guerra Civil Española*, basada en la obra del historiador Paul Preston, es más sistemática en este sentido¹⁶, también aparecen cifras concretas muy representativas del sistema represivo de 1939, en que se conmutaban penas de muerte por condenas de reclusión mayor debido a la superpoblación carcelaria. Así, en *Esclavos de Franco*, el protagonista repite su condena a veinte años de cárcel con asombro, lo que se refleja en las mayúsculas y la repetición, primero con signos de admiración y luego con puntos suspensivos¹⁷.

Los espacios de memoria de esta represión son más variados: desde el buque *Stanbrook* bombardeado sin éxito por los franquistas a su salida del puerto de Alicante tres días antes del final de la guerra¹⁸, hasta el cine Ruzafa de Valencia que permitía detener a los homosexuales en los años 50, pasando por el campo de concentración de Tefía en Fuerteventura donde se los castigaba¹⁹ o por las múltiples cárceles que pueblan estos relatos, como la de Ventas en Madrid y Les Corts en Barcelona o las de Albacete, Segovia, Saturrarán, Tarragona o Mallorca, por mencionar solo las que son mencionadas en *Cuerda de presas*. Incluso sorprenden algunos lugares como los Pozos de Caudé (Teruel), donde se arrojaron los cuerpos de más de mil personas²⁰. Estos cómics son discursos mediáticos que forman parte del llamado “boom de la memoria histórica” y contribuyen a contar de esta forma, al recrear lugares cuyo uso franquista fue olvidado muchas veces por los españoles, una historia alternativa a la hegemónica que se ha podido escuchar en España hasta principios del siglo XXI. Incluso cuentan estas viñetas con una diversidad de verdugos muy representativa del complejo abanico ideológico del franquismo. Son verdugos identificables, aunque no suelen llevar nombres referenciales: podemos

¹¹ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 85.

¹² SENTO, *Dr. Uriel*, Bilbao, Atisberri, 2017, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 354.

¹⁴ *Ibid.*, p. 400, 404, 420.

¹⁵ *Ibid.*, p. 280-290.

¹⁶ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 82, 154, 219, 229.

¹⁷ Chesus CALVO, *Esclavos de Franco*, Zaragoza, GP ediciones, 2019, p. 23.

¹⁸ P. ROCA, *op. cit.*, Bilbao, Atisberri, 2013, p. 28.

¹⁹ Marina COCHET, Antonio SANTOS y Juan SEPÚLVEDA, *El Violeta*, Fuenlabrada, Drakul, 2018, p. 8 y 37.

²⁰ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 229.

citar al miembro de la policía secreta en *El Violeta* (fig. 3), la representante histérica de la Iglesia en *Cuerda de presas* (fig. 4), el ejército nacional, los golpistas²¹ y Franco²², e incluso el Eje²³ o “los moros”²⁴. Lo interesante de la representación de estos verdugos es que, en la mayoría de los casos, tienen una cara de exagerado enfado o sadismo, que recuerda a los personajes de los malos del tradicional cómic para niños. El militar que informa a Julián de su condena en el campo incluso carece de ojos detrás de sus gafas y, en la viñeta siguiente, termina perdiendo toda apariencia humana, al convertirse en una sombra con gafas blancas, delante de unas rejas (fig. 5).



Fig. 3, 4 y 5. El policía homófobo en *El Violeta*²⁵, la representante histérica de la Iglesia en *Cuerda de presas*²⁶, el militar sin ojos en *Esclavos de Franco*²⁷

En efecto, por mucho que se apoyen en fuentes históricas, estas novelas gráficas son ficciones y desde ellas no se reivindica la objetividad: de ahí que, al contrario de la historiografía, no se rehúya la tonalidad patética ni la retórica de la victimización para lograr el objetivo principal: convencer a los lectores con su ilustración de la represión franquista, y no solo enseñarles esta parte de la Historia. Por eso, no es de extrañar que *La Guerra Civil Española* insista en las condiciones y el sufrimiento que acompañan a la muchedumbre anónima en el camino del exilio, tras la caída de Barcelona, con una incipiente anáfora en pasado: “Hubo mujeres que dieron a luz junto a la carretera. Hubo recién nacidos que murieron de frío y niños que perecieron pisoteados”²⁸. Todas estas novelas toman claramente partido por las víctimas del golpe de Estado, ya que incluso forman parte de estas, al fin y al cabo, los reclusos y víctimas nacionales en zona republicana²⁹. Juan Rodríguez Millán lo resumía de esta forma: *Esclavos de Franco* es “una obra de izquierdas, de eso no hay duda. Pero es que el terror histórico que cuenta es de derechas”³⁰.

Precisamente, otra estrategia para involucrar a los lectores es relatar historias con personajes humanos con los que se puedan identificar. En gran medida, los actantes de estas novelas son víctimas anónimas que podrían ser cualquiera de nosotros en las mismas circunstancias. Tomás Ortega, autor de *Las caras de la guerra. La Guerra Civil a través de los personajes de las viñetas*, afirma que las historias orales de la

²¹ *Ibid.*, p. 164; SENTO, *op. cit.*, p. 52, 237.

²² J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 231; C. CALVO, *op. cit.*, p. 24.

²³ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 94, 148, 202; C. CALVO, *op. cit.*, p. 56.

²⁴ P. ROCA, *op. cit.*, p. 73-78; SENTO, *op. cit.*, p. 208.

²⁵ M. COCHET *et alii*, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Jorge GARCÍA y Fidel MARTÍNEZ, *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005, p. 58.

²⁷ C. CALVO, *op. cit.*, p. 23.

²⁸ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 221.

²⁹ *Ibid.*, p. 176-199; SENTO, *op. cit.*, p. 209.

³⁰ Juan RODRÍGUEZ MILLÁN, “*Esclavos de Franco* de Chesus Calvo”, en el blog [Cómics para todos](#), 2019.

gente común se desarrollan en mayor medida en el cómic. Este género sería propicio al relato de intrahistorias, que tejen la Historia con vidas comunes.

Las víctimas anónimas, “cuyos nombres no pueden saberse”³¹, son mayoritarias en estos relatos, aunque muchas veces han sido actores de tragedias locales: los quinientos fusilados en Lora del Río (Sevilla) y Palma del Río (Córdoba), o los civiles de Guernica, por ejemplo³². En *Cuerda de presas*, buena parte de las protagonistas no son nombradas, ni siquiera la mujer violada y la narradora de “El cuarto bajo la escalera”, con la excepción, por necesidad ficcional, de la fusilada Elisa Vázquez, Vicente Castro y su hermana Jesusa, la fallecida Angustias, Martina y su hija Inés, así como Mercedes y Teresa, Nieves y Matilde.

Los personajes, cuando son individualizados por su nombre, permiten una mayor identificación del lector con su sufrimiento. La relación homosexual de Nieves y Matilde, puesta de relieve en el incendio de la prisión de Mallorca, contrarresta los horrores de la represión franquista con una dimensión afectiva que no cae en el sentimentalismo³³. Mercedes también cobra protagonismo al ser el hilo conductor de la trilogía final, a través del traslado en barco y de las cartas clandestinas³⁴. Asimismo, en *El Violeta* la relación entre Bruno y Julián aporta un contrapunto a la represión padecida por ambos. La intrahistoria de Bruno, cuyo padre policía lo abandona y lo reprime, y cuya tía lo pone en peligro sin querer al confesarse, se inspira en la de muchos jóvenes homosexuales de la época que, para evitar la Ley de Vagos y Maleantes, terminaron casándose³⁵ y llevando una doble vida³⁶. Más interesante aún es la relación con su hijo, que termina siendo detenido en 1973 en su propio despacho de la Comisaría Oeste, tras una manifestación³⁷: le obliga a enfrentarse a sus propias contradicciones políticas y sexuales y, aunque la novela no se cierra tan felizmente como lo hubiera deseado, al menos le lleva a asumir sus elecciones y a respetar a sus seres queridos.

En *Esclavos de Franco*, la historia de Julián en el campo está entrelazada por episodios nostálgicos de la guerra y de su juventud junto a su novia Paquita³⁸ y a su amigo, el padre Roque³⁹. Además, esta alternancia entre presente de enunciación y analepsis se pone de relieve con la dimensión circular del relato, que se abre y se cierra con un balazo, anunciado por la presencia del ciervo, antes y después de su estancia en el campo⁴⁰. Si bien la onomatopeya “Paw” está asociada a su cuerpo alcanzado por la bala al principio, cuando, en realidad, sobrevive bocarriba, en cambio al final esta onomatopeya acompaña únicamente el fusil que apunta. La intrahistoria se cierra con una imagen de su cuerpo bocabajo, manchado de sangre y junto al pañuelo rojo que le dio su novia. El recorrido personal del doctor Uriel como persona y personaje, por su parte, permite matizar muchos aspectos de la Historia de la Guerra Civil, sin la equidistancia detrás de la que se esconden algunos autores para igualar a las víctimas republicanas con las franquistas.

³¹ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 229.

³² *Ibid.*, p. 203.

³³ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 82-83.

³⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁵ M. COCHET *et alii*, *op. cit.*, p. 69.

³⁶ *Ibid.*, p. 68, 80.

³⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

³⁸ C. CALVO, *op. cit.*, p. 18-21, 42-43, 50.

³⁹ *Ibid.*, p. 36-38, 59-60.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6, 80.

En efecto, este médico de tendencia republicana se incorpora a su primer trabajo en la región de Zaragoza, franquista desde el primer día del golpe. Pero, a pesar de que hayan fusilado a su hermano y de que lo hayan encarcelado a él, sigue trabajando como sanitario en el bando franquista. Desde allí, no duda, no obstante, en relatar en francés a la Cruz Roja las condiciones pésimas de reclusión en la que se encuentran (fig. 6) y en denunciar, junto a su compañero, el bombardeo de civiles por el Eje (fig. 7) o la muerte de compañeros asesinados por su propio bando.



Fig. 6 y 7. Dr. Uriel⁴¹

El doctor Uriel se salva de un fusilamiento republicano precisamente gracias a su postura anticonformista, que procura relatar en inglés a un comandante de las Brigadas Internacionales⁴². Hecho presionero tanto por los franquistas como, posteriormente, por los republicanos, es un personaje complejo que se opuso a la barbarie desde la barbarie como su compañero el padre Gómez⁴³ y, gracias a sus dudas y a su humanismo (nunca dejó de ser republicano), se hace más entrañable para la gran mayoría de los lectores.

⁴¹ *Ibid.*, p. 317 y 327.

⁴² *Ibid.*, p. 290-291.

⁴³ *Ibid.*, p. 110.

También refuerza la dimensión afectiva de estas intrahistorias la relación que tienen muchos guionistas con el modelo referencial de sus protagonistas. Los del díptico *El arte de volar* y *El ala rota* representan respectivamente al padre y a la madre del guionista, Antonio Altarriba, bajo el franquismo y hasta la muerte de cada uno de ellos. Por eso, la reedición de 2018 cuenta con fotos de ambos, en sus respectivos álbumes. El doctor Uriel forma parte de la familia de Sento, que cuenta con un amplio número de profesionales de sanidad, según cuenta en su dedicatoria⁴⁴.

Mediante una técnica metaliteraria, el autor de *Los surcos del azar* se incluye como protagonista, llamado Paco, de la investigación sobre la intrahistoria de Miguel Ruiz durante la Segunda Guerra Mundial. La relación tumultuosa entre los dos personajes⁴⁵ no deja de ser cómica para el lector, que fácilmente se podría identificar con Paco para seguir el relato, en pasado y en color, de Miguel. Así, a través de Miguel Ruiz, pasamos de unas víctimas identificables a unas víctimas históricas del franquismo. Otras, más conocidas aún, aparecen como represaliadas en *La Guerra Civil Española*, como Federico García Lorca, detenido y fusilado, como ilustra la portada del cómic de Quique Palomo; Miguel de Unamuno, fallecido bajo arresto domiciliario; o Luis Companys y Julián Besteiro, condenados a treinta años de cárcel, aunque el primero sería entregado a Franco por los nazis y acabaría siendo fusilado en Montjuic, y el segundo moriría en prisión al año siguiente de terminar la guerra⁴⁶.

Algunas estrategias narrativas permiten ahondar todavía más en el relato de la represión desde lo íntimo y establecer así una complicidad con el lector, para recrear con más vivacidad la dimensión dramática de la Historia del franquismo. Quizás sea esa la “legibilidad directa” a la que se refiere Antonio Altarriba en su prólogo a *Narraciones gráficas*⁴⁷, incluso cuando el relato y la trama se complican a nivel narrativo. El primer recurso es el humor, típico de los presos que se aferran a ello para sobrevivir moralmente. Aquí, el humor del narrador, que se expresa a través de los personajes, permite crear un contrapunto al ambiente represivo que los rodea. Partiendo de una realidad dramática, el protagonista y sus compañeros de *Esclavos de Franco* hacen juegos de palabras que crean un desfase y podrían pasar por humor negro si los hicieran los franquistas: “Será mejor que por lo menos hagamos como que trabajamos”, le aconseja sonriendo el irlandés Ryan a Julián⁴⁸; “¡Sí, por favor, creo que voy a morir de sed!”, responde a su compañero que le propone ir a beber⁴⁹. Pero el humor en estas circunstancias dura poco y suele ser alcanzado rápidamente por la realidad cuando el compañero experimentado le responde a su vez: “Pues sí, no serías el primero...”. Vemos cómo el narrador se esconde detrás de estas válvulas de escape, que cumplen una función parecida a la tonalidad lírica que aparece a menudo en los relatos de *Cuerda de presas*⁵⁰.

El juego con relatos superpuestos también puede facilitar cierta complicidad con el lector, al que se lleva de la mano hacia el recuerdo y la conmemoración del pasado mediante metarrelatos. Ya comentamos antes cómo el narrador de *Esclavos de Franco* entrelaza, en recurrentes analepsis, los recuerdos de Julián con su presente en el campo. De cierta manera, ocurre lo mismo, aunque desde un presente de enunciación diferente, cuando las testigos de “El cuarto bajo la escalera”, “El

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ P. ROCA, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 86, 165, 62 y 224.

⁴⁷ A. ALTARRIBA en R. BARTUAL, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ C. CALVO, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 38.

traslado” y “El duelo”, en *Cuerda de presas*, recuerdan su encierro desde la vejez y ante un investigador, una enfermera o unos familiares⁵¹. También se utiliza esta técnica de alternancia de relatos en *El Violeta*, aunque las historias paralelas de Julián en Tefía y Bruno en Valencia son contemporáneas⁵², lo que sería en el cine un montaje alternado: permite hacer reflexionar al lector sobre los caminos y las muy diferentes vivencias que van a marcar las decisiones posteriores de ambos.

El juego más evidente quizás sea el que sustenta la narrativa de *Los surcos del azar*: a través del encuentro entre Paco y Miguel en blanco y negro se inicia el relato en color del pasado de Miguel, tras la derrota de 1939, derrota contra la que luchará con optimismo el protagonista hasta la muerte de Estrella. Sin embargo, hay un nivel más de metanarratividad, cuando un testigo cuenta el exilio de Antonio Machado que ha presenciado⁵³, a modo de cajas chinas dentro del ya de por sí metarrelato del exilio de Miguel y sus compañeros en el campo Morand, en Argelia. Sin embargo, el relato no solo sirve para recordar sino también para obviar y olvidar: en *Los surcos del azar* la tentativa de regreso por parte de Miguel a la España franquista, tras la victoria aliada, solo está evocada mediante la palabra: este periodo decepcionante, asociado al secreto sobre Pepa, la mujer que dejó allí, no se merece ni una imagen ni un metarrelato insertado en el cómic. Tan solo una conclusión muy lúcida, tras denunciar la hipocresía de la ONU: “La dictadura había convertido a todo el mundo en sonámbulos, en gente gris y triste”⁵⁴.

Bastante más humorístico resulta el metarrelato imaginario, sacado de las ensoñaciones del doctor, insertado al final de *Un médico novato*, en el que una fila de fusilados, que va creciendo, comparece ante Dios, quien les pregunta por qué los falangistas tienen tanto interés en traerlos hasta él, y por qué son cómplices los sacerdotes⁵⁵. En este diálogo de cinco páginas, el hermano del protagonista le responde con lógica cristiana y fingida ingenuidad, denunciando con subversión los crímenes de los militares y los sacerdotes que “han constituido una sociedad: *La Cruz y la Espada*, cuya finalidad es defender los intereses de los banqueros” (fig. 8).



Fig. 8. Dr. Uriel⁵⁶

⁵¹ *Ibid.*, p. 29, 52, 60.

⁵² M. COCHET et alii, *op. cit.*, p. 32-64.

⁵³ P. ROCA, *op. cit.*, p. 62-63.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁵ Sobre el tratamiento de la complicidad de los representantes eclesiásticos por Sento, véase también el análisis de B. Mitaine acerca del fusilamiento de Antonio (Benoît MITAINE, “Sous le règne de la terreur. La répression franquiste dans la bande dessinée espagnole. Le cas de Pablo Uriel et de Miguel Núñez”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 22, 2019, p. 9-10).

⁵⁶ SENTO, *op. cit.*, p. 119.

El elemento más cómico es el epílogo divino final, en un bocadillo en forma de cinta, que dirige a estos ejecutados hacia "ese paraíso de ahí"⁵⁷, contradiciendo por completo la visión diabólica que tenían los franquistas de los republicanos, poco más que malos ateos que exterminar mediante una "Cruzada"⁵⁸.

Pasear al lector por el mapa del terror: espacios y etapas de la represión física

El compromiso, asumido por los autores, junto a las víctimas del franquismo, permite recrear, desde estas novelas gráficas, el amplio abanico de las represiones de manera selectiva e impactante, con la meta de divulgar la memoria de esta violencia. El terror aparece, en efecto, bajo formas muy diversas, incluso las más cotidianas, que desembocan en un miedo permanente entre la población empobrecida y hambrienta: la represión no fue solo física sino también económica, ideológica y religiosa, cultural y lingüística. Los cómics de los últimos años se hacen eco de la dimensión totalitaria de este terror, ilustrando, por ejemplo, muchas facetas de la propaganda del régimen nacional-católico para instaurarse.

Primero se reflejan las mentiras que los franquistas difundían acerca de los vencidos republicanos para justificar su represión: por ejemplo, al dibujar un libro antirrepublicano de 1937, *The second and third reports on the communist atrocities*, y reproduciendo la parte final en mayúsculas ("COMMUNIST ATROCITIES") para poner de relieve "la habilidad con que los franquistas hicieron circular historias tremadamente exageradas, y a menudo ficticias, del desorden en los pueblos del sur", hasta tal punto que el delegado de Propaganda Antonio Bahamonde "huyó de Sevilla asqueado por las mentiras que se había visto obligado a difundir"⁵⁹. No solo aparecen estas mentiras en la tonalidad descriptiva de *La Guerra Civil Española*, sino también en el diálogo entre un hijo y su madre cuando presencian el regreso de los reclusos al campo de concentración. El niño se pregunta si de verdad son comunistas porque "no les [ve] ni el rabo, ni los cuernos"⁶⁰.

Asimismo, aparecen en varias ocasiones los símbolos del fascismo de la victoria franquista⁶¹, como a lo largo de la secuencia del delirio con fiebre en que Antonio, primero debajo de la estatua ecuestre de Franco que parece pisotearlo, imagina que huye, ante un monumento "a los caídos por Dios y por España", hacia el punto de fuga a la izquierda, que simboliza un retroceso hacia el pasado. Pero, en su huida a través de un campo de yugos y flechas, es atrapado por una inmensa águila en contrapicado, que le arranca los ojos antes de posarse en una cruz (que simbolizaría el Valle de los Caídos) convertida en el escudo franquista. La conclusión final del protagonista, quien se alegra de haberse vuelto ciego ante el lema del nuevo Estado y el saludo fascista, simboliza la ceguera voluntaria de todo un pueblo aterrorizado⁶².

⁵⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁸ Aunque tiene raíces en escritos de José Antonio Primo de Rivera y en tempranos discursos del general Franco, la asimilación de la Guerra Civil a una cruzada se ratifica en cartas pastorales como la de Enrique Plá y Deniel del 30 de septiembre de 1936 (Hilari RAGUER, *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Barcelona, Península, 2001, p. 123-124).

⁵⁹ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁰ C. CALVO, *op. cit.*, p. 66.

⁶¹ SENTO, *op. cit.*, p. 31, 147, 151.

⁶² Antonio ALTARRIBA y KIM, *El arte de volar*, Barcelona, Norma, 2009, p. 143.

Este miedo es originado por la represión y por la reeducación en todos los ámbitos. Los que más padecen esta reeducación, por hallarse bajo el Patronato de Redención de Penas, son los presos, obligados a cantar el himno fascista “Cara al sol”⁶³ y a convertirse al catolicismo de sus verdugos, a través de la confesión, la misa o el bautizo de los hijos nacidos entre rejas⁶⁴. Pero la represión moral y religiosa se difunde entre toda la población hasta los rincones más íntimos, como la sexualidad, como ilustra el término peyorativo ‘violetas’ para designar a los homosexuales y las redadas que padecieron o el relato estremecedor “Fuegos” sobre las torturas a las llamadas “invertidas”⁶⁵.

Por supuesto, también queda reflejada la represión de la cultura progresista, a través de la quema de libros o la destitución de Unamuno⁶⁶, la prohibición de los conciertos en la cárcel⁶⁷, el asesinato o maltrato de los poetas republicanos Federico García Lorca y Miguel Hernández⁶⁸. Corre pareja la represión lingüística que sufrieron las lenguas catalana y vasca, incompatibles con el proyecto centralista de las derechas⁶⁹. Sin embargo, la represión que se retrata de manera más insistente en estas viñetas es, sobre todo, la física, exhibida en toda su atrocidad, aunque esté suavizada por el trazo del dibujo. El lector, en un trabajo de memoria histórica inconsciente, puede así reconstruir una tipología de la represión física en España tras la victoria franquista: primero, la violencia, plasmada en detenciones, interrogatorios, torturas y violaciones; luego, la reclusión en cárceles, aunque también en campos de concentración y de trabajo; y finalmente la muerte, a través de sacas extrajudiciales o ejecuciones masivas.



Fig. 9. Dr. Uriel⁷⁰

⁶³ C. CALVO, *op. cit.*, p. 67; J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 55; A. ALTARRIBA y KIM, *op. cit.*, p. 49-50.

⁶⁴ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 27, 66-68, 73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁶ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 172, 164.

⁶⁷ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁸ Enrique BONET, *La araña del olvido*, Bilbao, Atisberri, 2015; Quique PALOMO, *Vida y muerte de Federico García Lorca*, adaptación ilustrada de los ensayos biográficos de Ian Gibson sobre Federico García Lorca, Barcelona, Ediciones B, 2018; Ramón BOLDÚ y Ramón PEREIRA, *La voz que no cesa*, Bilbao, Atisberri, 2017.

⁶⁹ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁰ SENTO, *op. cit.*, p. 64.

El malestar se plasma en los rostros de los violentados, como esta mujer esposada cuyos ojos ya no son puntos sino líneas horizontales como la desesperanza (fig. 9) o ese hombre apuntado por una pistola y una sonrisa sádica, en cuya cara se lee el terror y el asombro⁷¹. Un asombro similar se adivina en el rostro del poeta García Lorca cuando sale detenido entre dos guardias civiles⁷² mientras que el anciano Damián Ordóñez, que no puede moverse, se atreve a plantarles cara literalmente a los requetés armados que pretenden detenerlo⁷³. También los interrogatorios y las torturas dejan su huella, por ejemplo, en el rostro sudoroso y anonadado del periodista López, encerrado en un calabozo por criticar a un torero⁷⁴. Las mujeres, además de ser torturadas⁷⁵, padecen a menudo la violencia de género, normalizada por la sociedad franquista⁷⁶, e incluso violaciones, ya sea por legionarios y moros animados por el general Queipo de Llano (fig. 10), ya sea por los carceleros⁷⁷.



Fig. 10. La Guerra Civil Española⁷⁸

Lo interesante de este último caso es que el cómic no muestra en ningún momento esta violación (al contrario de los rebeldes de Queipo de Llano en el libro de García Gil, desnudándose ante una mujer que grita), solo la sugiere el testimonio del presente de la enunciación, lo que refleja la doble moral franquista a nivel sexual. Tampoco se muestra la escena de tortura de Elisa Vázquez⁷⁹ (aunque sí se ven los electrodos en el relato siguiente), sino solo el resultado en su cuerpo al llegar a la cárcel. Como tampoco vemos el castigo de la joven Fermina, rapada y obligada a beber aceite de ricino, sino su rostro abrumado y sin pelo⁸⁰. Para las mujeres, el castigo se hace humillante y ejemplar, pero para los homosexuales también, como vemos a través de los dos intentos de violación en *El Violeta*⁸¹.

Nos centraremos más detalladamente en la representación de los espacios de reclusión porque, como afirma el especialista del cómic sobre la Guerra Civil Española Michel Matly:

El tema de la cárcel es mucho más arriesgado, porque se relaciona con la violencia directa a civiles, supone una responsabilidad institucional en los acontecimientos, designa un campo. A

⁷¹ *Ibid.*, p. 180.

⁷² J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 86.

⁷³ Antonio ALTARRIBA y KIM, *El ala rota*, Barcelona, Norma, 2016, p. 84.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁵ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 17, 31-32.

⁷⁶ A. ALTARRIBA y KIM, *El ala rota*, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁷ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 35-36.

⁷⁸ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 95 (izquierda), 155 (derecha).

⁷⁹ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 17; B. MITAINE, “Cuerda de presas ou les prisons de femmes sous Franco dans la bande dessinée espagnole”, *op. cit.*, p. 323.

⁸⁰ SENTO, *op. cit.*, p. 38.

⁸¹ M. COCHET *et alii*, *op. cit.*, p. 19, 29.

pesar de su importancia, el cómic se niega a abordar el tema casi hasta el final de los años 90, porque su evocación en las descripciones de la guerra iría en contra del imperativo de reconciliación nacional. La cárcel franquista comienza a ser un tema solamente cuando los personajes franquistas adquieren consistencia, o sea, a partir de los años 2000⁸².

La cárcel franquista, metonimia de la represión ejercida por el régimen, está definida de manera muy variada en las ilustraciones de estos cómics: tanto desde la representación de los propios reclusos cuya individualidad se desdibuja⁸³, o cuya dimensión masiva y colectiva se expresa a través de minúsculas sombras en picado debajo de galerías profundas⁸⁴, como desde la del propio e imponente edificio en picado⁸⁵ o contrapicado, cuando se observa desde la mirada de las reclusas⁸⁶.



Fig. 11, 12 y 13. Cuerda de presas (izquierda y centro)⁸⁷ y Dr. Uriel (derecha)⁸⁸

También se sugiere el encierro carcelario en las viñetas gracias a sus símbolos sensoriales: el candado y sus onomatopeyas (fig. 13), las rejas de la celda que se convierten, en un efecto visual, en la sombra perpetua de la reclusa en libertad⁸⁹, el olor "a sudor y excrementos" y las cadenas que hieren las manos de las esposadas, en particular durante los traslados⁹⁰, las baldosas en blanco y negro que delimitan el escaso espacio vital de los detenidos⁹¹. Las viñetas reflejan tanto el hacinamiento de estas cárceles improvisadas, en las que pueden dormir cinco presos por celda individual⁹², como la profunda soledad del que aguarda sin dormir en su colchón⁹³ o de la que se queda aislada por un castigo ejemplar, junto a una amiga muerta, en el gallinero⁹⁴. En medio de esta prohibición totalitaria, de este silencio impuesto, hasta un niño puede recibir golpes⁹⁵.

⁸² Michel MATLY, "De la tristeza a la indignación. El exilio y la cárcel en los cómics de la Guerra Civil Española", in J. LLUCH-PRATS, J. MARTÍNEZ y L. SOUTO (ed.), *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, Valencia, Anejos de Diablotexto Digital, 1, 2016, p. 244.

⁸³ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁸⁶ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 80 (derecha), 13 (centro).

⁸⁸ SENTÓ, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁹ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 13-15.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 49, 71.

⁹¹ *Ibid.*, p. 49, 75-76.

⁹² SENTÓ, *op. cit.*, p. 69, 73.

⁹³ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁴ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

Otro espacio de reclusión importante en estos cómics es el campo de concentración franquista, donde los presos solían ser sometidos a trabajos forzados, aunque también lo eran en algunas cárceles⁹⁶. Por supuesto, estas viñetas no dejan de aludir a los campos de exterminio nazis, donde fueron deportados miles de republicanos españoles⁹⁷ (unos 5.000 fallecieron en Mauthausen) y a los campos de internamiento franceses, ya sean los de la Retirada en el sur del país (como en *El ángel de la Retirada* de Paco Roca)⁹⁸, ya sean los que Francia tuvo en África⁹⁹. Pero los campos franquistas, más desconocidos aún que las cárceles (tanto los de clasificación improvisados¹⁰⁰ como las posteriores Colonias Penitenciarias Militarizadas por donde habrían pasado más de 400.000 presos)¹⁰¹ han ido apareciendo cada vez más en el cómic de los últimos años. El más destacado seguramente sea el de Cuelgamuros, cerca de Madrid, donde se construyó el mausoleo del dictador Franco. Su basílica e imponente cruz es “el mayor símbolo de la explotación de los prisioneros republicanos” (fig. 14). La yuxtaposición de la viñeta en la que cuatro presos, en contrapicado, desplazan bloques de piedra, junto a la del propio edificio, que así queda reducido al mismo tamaño que estos épicos esclavos, pone de relieve el trabajo peligroso de estos 20.000 hombres.



Fig. 14. *La Guerra Civil Española*¹⁰²

También se dedica una novela gráfica entera, *Esclavos de Franco*, a la explotación de los republicanos que redimían un año de condena por cada mes de supervivencia dócil en estas condiciones¹⁰³. El protagonista, condenado a construir carreteras en la frontera pirenaica, se enfrenta a vigilantes incompasivos y a una (de)gradación de las condiciones climáticas: primero, el lector lo observa picando piedras bajo un calor sofocante y sin agua¹⁰⁴, luego bajo una lluvia que le provoca una herida¹⁰⁵ y finalmente, en el clímax de la novela, en medio de una nieve asesina a la que sobrevive de milagro¹⁰⁶. La fragilidad de la vida en estos barracones queda de manifiesto en la contraposición de dos dibujos en picado del destacamento: uno, al principio del relato, que insiste en su inmensidad y en su sobreexposición a la luz, con un punto de fuga hacia el ángulo superior derecho (símbolo de un futuro

⁹⁶ SENTO, *op. cit.*, p. 106.

⁹⁷ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁸ También en A. ALTARRIBA y KIM, *El ala rota*, *op. cit.*, p. 79-81; J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁹ P. ROCA, *op. cit.*, p. 49-85.

¹⁰⁰ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 233-236.

¹⁰² *Ibid.*, p. 237.

¹⁰³ C. CALVO, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 65.

imprevisible), y otro, al final, en la oscuridad de la noche, en que un techo queda derrumbado bajo la nieve (fig. 15 y 16).



Fig. 15 y 16. Esclavos de Franco¹⁰⁷

Esas condiciones climáticas son un sufrimiento añadido para los reclusos del franquismo, como el frío, amigo de las enfermedades en *Cuerda de presas*¹⁰⁸, o las temperaturas extremas de 50° a menos 10° en el Sahara del Eje en *Los surcos del azar*¹⁰⁹. El tercer caso destacable de campo de trabajo en estas novelas gráficas es la colonia agrícola penitenciaria de Tefía (en Fuerteventura, Canarias), donde se “reeducaba” a los homosexuales varones de 1954 a 1966. En *El Violeta*, la dureza del clima en ese desierto norte, que casi no permite siquiera cultivar patatas, la crueldad de los vigilantes, así como la austeridad de este antiguo cuartel de la Legión¹¹⁰, contrastan con la inicial llegada a la blanca playa paradisíaca de la isla¹¹¹.

Para culminar esta tipología de la represión física franquista, podemos explorar el espacio de la muerte, ese lugar fronterizo entre las sacas y las fosas, ese instante de la ejecución entre la vida y la muerte que el cómic logra inmortalizar en una o en varias viñetas¹¹² que reconstruyen en una secuencia el acto de matar en movimiento¹¹³. En *El Violeta* la progresiva puesta de sol acompaña durante dos páginas el intento de estrangulación por el franquista (cuyas onomatopeyas y cuyos ojos en primerísimo plano refuerzan la tensión de la escena) del detenido discapacitado, que se ha comido una patata cruda¹¹⁴. El principal símbolo de estas ejecuciones suelen ser los fusiles con los que apuntan guardias civiles o falangistas, puestos de relieve por su horizontalidad en el encuadre¹¹⁵, aunque en ocasiones también maten con arma blanca¹¹⁶.

También presenciamos símbolos más implícitos de estos asesinatos, como los objetos, las reliquias de las víctimas¹¹⁷ o la onomatopeya “¡Bang!” que sustituye, junto con la metáfora de las lágrimas de la compañera superviviente, a las imágenes del

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 12 (izquierda) y 63 (derecha).

¹⁰⁸ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁹ P. ROCA, *op. cit.*, p. 72-73.

¹¹⁰ M. COCHET *et alii*, *op. cit.*, p. 37-40.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 36-37.

¹¹² J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 106, 153, 231; SENTO, *op. cit.*, p. 61.

¹¹³ *Ibid.*, p. 125-126.

¹¹⁴ M. COCHET *et alii*, *op. cit.*, p. 54-55.

¹¹⁵ SENTO, *op. cit.*, p. 61, 125.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

fusilamiento en “Balada de Ventas” de *Cuerda de presas*, y permite contar el número de víctimas. Incluso podemos interpretar como una alegoría del terror fascista y de la represión masiva el dibujo de la pesadilla del doctor Uriel, esposado en el centro, rodeado de muertos y apuntado con un arma hasta por su amigo Felipe¹¹⁸. No podemos dejar de recordar, al verlo, “Con razón o sin ella” y “Lo mismo” de *Los Desastres de la guerra* de Francisco de Goya. Además, uno de los logros de estos cómics es que no solo relatan e ilustran la represión franquista hacia los republicanos, sino que también cuentan la de sus rivales¹¹⁹ y la de los civiles o soldados dentro del mismo bando¹²⁰. Las víctimas de este “experimento de psicología colectiva” son tan variadas que concluiremos con el profesor Minuesa de Sento: “El terror es como una gangrena que nos degrada a todos... a los verdugos los hace sádicos... a las víctimas las hace pasivas... a los espectadores nos hace cómplices”¹²¹. Y entre estos espectadores cómplices estamos “nosotros”, los lectores del cómic que, tras haber visto este terror retratado en la ficción, no podremos sentirnos sino parte de la Historia.

Emociones gráficas para representar lo inefable: persuadir al lector mediante la imagen

No basta con convencer al lector de que las atrocidades que se narran, a veces con humor y mucha habilidad narrativa, son verídicas y testimoniales. No basta con enseñar estos espacios múltiples de la represión franquista y ubicar víctimas variadas en su encuadre para que el ejercicio de memoria histórica se complete en su inconsciente. Hace falta persuadirlo, emocionarlo con técnicas gráficas que refuerzen la dimensión opresiva de esta represión. A veces, el relato y las palabras se ven limitados para dar cuenta del sufrimiento intenso que pudieron experimentar los testigos de la represión franquista. Por eso, muchos versos de poesía carcelaria del primer franquismo recurren a las metáforas, a las metonimias, a las animalizaciones y a otras muchas figuras líricas para dar imagen a la experiencia dolorosa del encierro¹²². La particularidad del cómic, al igual que la poesía, es que tiene una dimensión figurativa (si bien más explícita que la de esta última) para suplir las deficiencias del lenguaje ante el horror. Quizás la musicalidad y el ritmo del cómic radiquen en el uso onomatopéyico y el espacio-tiempo más o menos elíptico que se atribuye entre cada viñeta.

Exploraremos algunas de las técnicas gráficas empleadas en estas novelas para conseguir esta emoción mediante la imagen, y nos interesaremos en particular por el tratamiento del cuerpo de las víctimas, metonimia de la represión franquista en este corpus. Sin duda, lo más llamativo son las elecciones cromáticas de cada autor. Ninguno de ellos elige el mismo lenguaje cromático para expresar la represión y, sin embargo, cada uno la expresa con fuerza. El guionista de *Cuerda de presas*, la primera novela del corpus en ser publicada, recurre únicamente al blanco y negro, pero juega con mucha habilidad con los contrastes de luz y sombra, lo que refuerza la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹¹⁹ A. ALTARRIBA y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 189; J. P. GARCÍA GIL, op. cit., p. 162-163.

¹²⁰ SENTO, op. cit., p. 115, 350.

¹²¹ *Ibid.*, p. 56.

¹²² Aurore DUCELLIER, *Les Voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*, tesis de doctorado defendida en la Universidad de París 3 Sorbonne Nouvelle en 2016.

atmósfera sombría y triste de las cárceles de mujeres¹²³. Sento también privilegia el blanco y negro para reflejar la época de la guerra. No obstante, le añade una estrategia muy interesante, que consiste en aportar toques de color verde (principalmente para los uniformes) y rojo, lo que pone de relieve la sangre de las víctimas en particular, pero también la cruz roja o la bandera nacional. De esta manera, el anciano que sobrevive a un fusilamiento y al que Pablo recomienda huir al monte, queda retratado entre la vida y la muerte con una herida llamativa que pretende infundir compasión y horror¹²⁴. También se acentúa el efecto visual de las dos series de ejecutados, junto a Antonio, el hermano del protagonista: el horror de la representación de esta ejecución en masa es tanto más potente cuanto que la horizontalidad de los yacentes ha sido anunciada por la de los fusiles en la página anterior y aparece justo debajo del plano de detalle sobre el reloj expoliado, reliquia del hermano muerto¹²⁵.

En los cómics relativamente recientes, en cambio, se introduce cada vez más el color. *La Guerra Civil Española*, curiosamente, se limita a los tonos oscuros y otoñales rojos y negros, como si solo se hubiera añadido la gradación del color de la sangre para ganar en matices y separar el blanco y el negro, los nacionales y los republicanos, las dos Españas enfrentadas. *Los surcos del azar* juega claramente con esta evolución cromática, ya que, paradójicamente, en lugar de asociar el pasado al blanco y negro, lo utiliza para la narración desde el presente de la enunciación, pesimista, lo que pone de relieve el color optimista de los felices y épicos recuerdos de Miguel. Las obras más recientes *Esclavos de Franco* y *El Violeta* están ilustrados completamente en color, aunque no dejan de explorar todas las tonalidades intermedias y la saturación de la luz, como vimos con la puesta de sol en Tefía, oponiendo los espacios carcelarios y las noches a los lugares agradables como la playa o el bosque.



Fig. 17. Cuerda de presas¹²⁶

¹²³ B. MITAINE, “Cuerda de presas ou les prisons de femmes sous Franco dans la bande dessinée espagnole”, *op. cit.*, p. 321.

¹²⁴ SENTO, *op. cit.*, p. 40-41.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 60-62.

¹²⁶ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 15.

A esos juegos cromáticos se añaden los que construye el narrador con el encuadre, las perspectivas y el ángulo, que pueden agigantar los espacios represivos. Respecto al uso del blanco y negro en *Cuerda de presas*, la representación simbólica de las rejas que la excarcelada se lleva consigo al ser liberada es muy significativa (fig. 17). Mediante el picado y la composición, la infinita sombra de las rejas literalmente aplasta y se come la sombra de la protagonista, en el punto de fuga que designaba su futuro. Corre pareja con la conclusión de este primer relato “Entre rejas”: relato abierto, cuyo final no es sino la continuación, fuera de la cárcel, de la falta de libertad propia de la dictadura. Se usa una técnica parecida en el picado que introduce el campo de prisioneros del Pirineo en *Esclavos de Franco*, dotándolo de mayor austerioridad para impresionar al lector que lo observa desde arriba¹²⁷.

Nos detendremos más detalladamente en el tratamiento gráfico de los cuerpos de las víctimas, ya que también participa del *pathos* gráfico para persuadir al lector desde las emociones. Si bien se utiliza la reiteración de onomatopeyas (“¡Bang!”) sin cuerpos para representar los fusilamientos en masa, también se representan cuerpos sin sonido, caras que gritan sin grito, para evocar el terror. Lo vemos en especial en la viñeta que sintetiza la masacre de la “Desbandá” por la carretera de Málaga a Almería en 1937. Aquí, ninguna onomatopeya es capaz de transmitir el miedo de estos civiles, blancos de la aviación y los barcos del Eje, simultáneamente, que sí están acompañados de ruidos onomatopéyicos (fig. 18).



Fig. 18 y 19. *La Guerra Civil Española*¹²⁸

Asimismo, encontramos expresiones parecidas para acompañar los testimonios ‘fidedignos’ sobre el bombardeo de Guernica: una mujer, en el centro del dibujo, a la que intenta alcanzar la mano de un niño, queda encerrada en sí misma, con la boca abierta y los ojos tristes, pero su grito inaudible está relegado al cartucho que reproduce un artículo del padre Alberto Onaindía en *The Times*: “El fuego envolvía la ciudad. Se oían gritos de dolor por todas partes”¹²⁹. Por el contrario, en *Esclavos de Franco*, Julián recuerda el bombardeo de su pueblo, en el que teme por sus padres: en ese caso, el primerísimo plano de sus ojos, acompañado por el bocadillo “¡No!”, muestra al lector (espectador al igual que el protagonista) un grito sin boca¹³⁰.

El lector no solo presencia, durante su lectura, asesinatos, sino también su resultado, más crudo aún: los cuerpos sin vida que se cobra la violencia franquista.

¹²⁷ C. CALVO, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁸ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 145, 203.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹³⁰ C. CALVO, *op. cit.*, p. 46.

En este intento de conmover al lector, quizás sean los cuerpos de niños y mujeres los que más nos estremezcan por su fragilidad. Ya aludimos a la violación de mujeres, cuyos cuerpos yacen casi desnudos y, en ocasiones, acompañados del cuerpo de niños asesinados durante un saqueo de legionarios y moros¹³¹. Más jóvenes todavía son los niños que aparecen dibujados al final de *La Guerra Civil Española*, para ilustrar los mortíferos trasladados de una prisión a otra con sus madres, así como el robo de niños dados en adopción a familias franquistas o entregados a orfanatos religiosos. El trazo elemental de estos tres niños, cuyos cuerpos semidesnudos están marcados por el hambre y rodeados de moscas, está reforzado por la crudeza de las atrocidades que se cuentan en los dos cartuchos: “Otros murieron de hambre, frío o enfermedad”, “Otros eran encerrados en cuartos oscuros y obligados a comer sus propios vómitos” (fig. 20). La tonalidad patética radica en un lirismo tan desencarnado como el del dibujo: la repetición tres veces de “otros”, y el ritmo ternario de las condiciones de vida.



Fig. 20 y 21. *La Guerra Civil Española*¹³²

El patetismo también emerge de la disposición de los cuerpos: amontonados, esparcidos, incluso desmembrados, es decir, deshumanizados del todo. Sea cual sea el efecto de perspectiva (vistos desde cerca por la calle¹³³ o desde lejos, en el agujero en picado¹³⁴ en Huelva), los cuerpos amontonados subrayan la falta de respeto de los verdugos para con sus víctimas. El dibujo que ilustra el “plebiscito armado” defendida por la carta pastoral, incluso muestra, mediante la línea cinética de la derecha, el movimiento con el que los fusilados caen directamente a la fosa, encima de los demás cuerpos (fig. 21).

También puede tratarse de cuerpos esparcidos, desparramados¹³⁵, lo cual es otra manera de insistir en la violencia y la crueldad de la represión. En *Esclavos de Franco*, al poco tiempo de llegar al campo, Julián presencia el fusilamiento de tres compañeros por haber intentado fugarse. Al igual que el protagonista, el lector dirige su mirada hacia el cuerpo sangriento de los tres en el momento en que el militar les está dando el tiro de gracia. Llama la atención del lector no solo el color rojo de la onomatopeya “PAM” que hace eco a los charcos de sangre, sino también la postura de los fallecidos: al estar bocarriba y con los pies en primer plano, no podemos ver la expresión de su rostro, como si hubieran empezado a desaparecer para la humanidad

¹³¹ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 95.

¹³² *Ibid.*, p. 237 (izquierda), 168 (derecha).

¹³³ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 232.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 104, 134, 154.

(fig. 22). Lo que sorprende (y contrasta con los fusilados amontonados que yacerán luego con Antonio) en los cuerpos alineados de los primeros fusilados que se descubren en *Dr. Uriel*, tras la llegada de los carlistas a Zaragoza, son sus líneas curvas, que llegan a suavizar y hasta embellecer este plano entero aterrador de las tapias del cementerio (fig. 23).

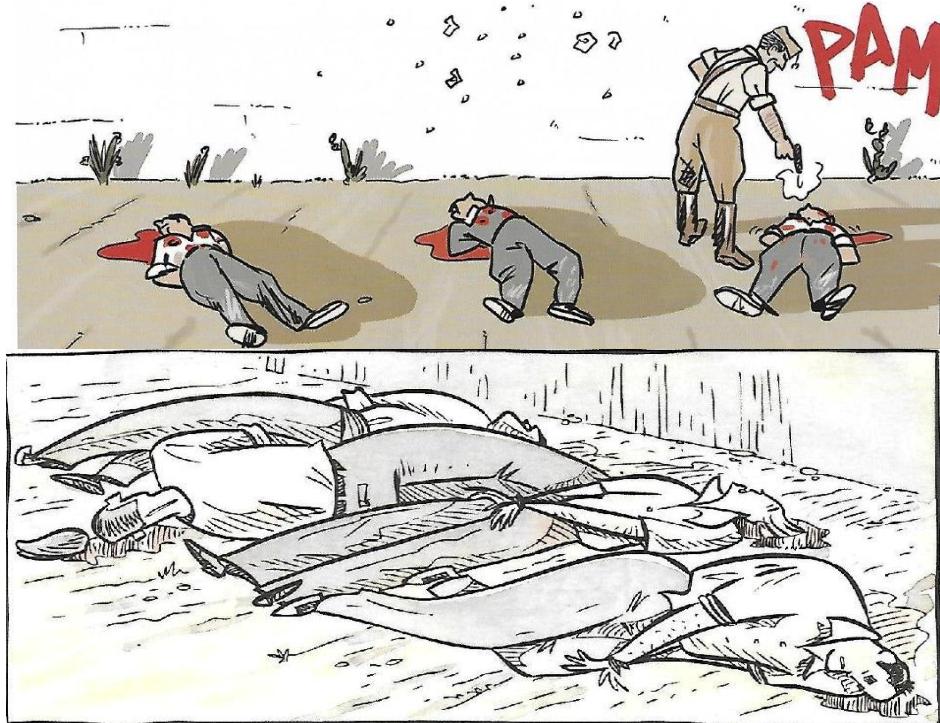


Fig. 22 y 23. Esclavos de Franco (arriba) y Dr. Uriel (abajo)¹³⁶

En el clímax del horror represivo, saltan a la vista cuerpos desmembrados, como el del piloto republicano caído, capturado y despedazado, cuyos restos fueron lanzados en una caja en paracaídas al centro de Madrid con la etiqueta “Para la junta de Defensa”¹³⁷. Frente a este acto de barbarie, el guionista prefiere sugerir el horror, mostrando únicamente un pie en la caja, y dejando la crudeza de los detalles para el cartucho. Al cabo de este recorrido por los cuerpos sin vida, hemos llegado a la cumbre de la deshumanización.

La canoa del doctor Uriel incluso choca con un cuerpo sin vida, metido en un saco (como era habitual en las zonas marítimas), mientras hace deporte por el río: al sacarlo del agua, solo sobresalen sus brazos y su cabeza bocabajo, como si fuera un bulto y, por su trazo, las manchas de sangre en el Ebro pueden confundirse con las rocas. “Ni se toman la molestia de enterrar a estos pobres desgraciados”, recalca Pablo. Los cuerpos de las víctimas son deshechos (como los que debe tirar el tío del protagonista de *El arte de volar* bajo el franquismo)¹³⁸ y se les niega, como en tiempos de Antígona, el derecho más básico a la sepultura. Eso sí, se les somete a experimentos anatómicos tras pasearlos y falsear la causa de la muerte en “traumatismo craneal” (fig. 24). Los primeros planos de las caras y manos de los cadáveres son tan realistas, a pesar del grueso trazo de las líneas, que el lector parece

¹³⁶ C. CALVO, *op. cit.*, p. 35 (arriba); SENTO, *op. cit.*, p. 36 (abajo).

¹³⁷ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 179.

¹³⁸ A. ALTARRIBA y KIM, *El arte de volar*, *op. cit.*, p. 50.

estar en la sala de anatomía. Ante lo inefable de la残酷, ya no se muestran cuerpos y cadáveres, sino incluso esqueletos¹³⁹, huesos¹⁴⁰ y calaveras¹⁴¹.



Fig. 24. Dr. Uriel¹⁴²

Cuando ya no cuentan ni las vidas, ni la identidad, ni los cuerpos de las víctimas, queda la novela gráfica para rendirles homenaje: *Esclavos de Franco* lo hace al principio, cuando fallece Menéndez de tuberculosis y el cabo se alegra porque recupera una plaza libre para Julián (solo vemos el cuerpo envuelto por completo en la manta en que lo trasladan sus compañeros) y, al final, cuando se descubre la cara de un compañero hundido por la nieve que derrumbó su barraca: tras los primeros planos sobre el pico y las manos, aparece en otro primer plano su rostro, rodeado de nieve, al revés, con los ojos cerrados y la boca semiabierta simbolizando la muerte¹⁴³. Ante lo inefable del dolor, solo queda la imagen para hablar: la mayor alegoría de esta imposibilidad de contar con palabras la represión franquista es el folio en blanco que deja Mercedes al final de *Cuerda de presas*. En “Qué escribir”, le pidieron que relatara las condiciones de reclusión en nombre de todas, pero solo pudo imaginarlas en su mente, como subtitula la voz en off de los cartuchos, cuyas afirmaciones pronto dejan paso a interrogantes para introducir las penalidades diarias de la cárcel y la falta absoluta de libertad. Las tres últimas viñetas de su reflexión interior, ilustradas por un lápiz que se va desmaterializando, son la definición implícita de esta ausencia vital, de esta desposesión total, generada por la represión franquista:

¿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 ni un reloj, una llave, una olla? ¿Que las palabras pierden su significado y se vuelven abstractas?¹⁴⁴

Tras la progresiva victoria del bando nacional entre 1936 y 1939, las palabras fueron perdiendo su significado. Fueron desvirtuándose. Por eso es tan importante recuperar los relatos tal y como podrían haber sido contados por sus víctimas, y contarlos con imágenes. Y por eso es tan útil la novela gráfica en esta empresa de rememoración del pasado: digiere los archivos y los testimonios sobre el terror para crear ficciones al alcance de todos. Sus estrategias didácticas, tanto discursivas como gráficas, permiten que los lectores descubran la Historia de otra manera, desde las emociones. Enseña deleitando. Pero lo hace con poesía, con humor. Sin maniqueísmos. Como dice Ian Gibson sobre Pablo Uriel: “Como médico vocacional, le interesa sobre todo ayudar al prójimo, sea quien sea. No es maniqueo, no quiere

¹³⁹ J. P. GARCÍA GIL, *op. cit.*, p. 219.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 229.

¹⁴¹ SENTO, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴² *Ibid.*, p. 67.

¹⁴³ C. CALVO, *op. cit.*, p. 13, 64.

¹⁴⁴ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 93.

que los demás lo sean ni entretiene ilusiones acerca de la condición humana”¹⁴⁵. Sin maniqueísmos, pero sin equidistancia: cuando le fue concedida, en febrero de 1941, la medalla de sufrimientos por la patria, “nunca fue a recogerla”¹⁴⁶.

¹⁴⁵ SENTO, *op. cit. pat.*, p. 427.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 395.

Bibliografía

- ALTARRIBA, Antonio, y KIM, *El ala rota*, Barcelona, Norma, 2016.
—, *El arte de volar*, Barcelona, Norma, 2009.
- BARTUAL, Roberto, *Narraciones gráficas, del códice medieval al cómic*, Madrid, Factor Crítico, 2013.
- BOLDÚ, Ramón (guión y dibujos), y Ramón PEREIRA (guion), *La voz que no cesa*, Bilbao, Atisberri, 2017.
- BONET, Enrique, *La araña del olvido*, Bilbao, Atisberri, 2015.
- CALVO, Chesus, *Esclavos de Franco*, Zaragoza, GP ediciones, 2019.
- COCHET, Marina (dibujo), Antonio SANTOS y Juan SEPÚLVEDA (guión), *El Violeta*, Fuenlabrada, Drakul, 2018.
- DUCELLIER, Aurore, *Les Voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*, tesis de doctorado leída en la Universidad de París 3 Sorbonne Nouvelle en 2016.
- ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados*, traducción del italiano de Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1984.
- GARCÍA, Jorge (guión), y Fidel MARTÍNEZ (dibujo), *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005.
- GARCÍA GIL, José Pablo, *La Guerra Civil Española*, adaptación ilustrada del ensayo homónimo de Paul Preston, Barcelona, Debate, 2016.
- GIMÉNEZ, Carlos, *Todo 36-39, malos tiempos*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
—, *Todo Paracuellos*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- GOYA, Francisco de, *Los Desastres de la guerra*, Barcelona, Edhesa, 2005.
- MATLY, Michel, “De la tristeza a la indignación. El exilio y la cárcel en los cómics de la Guerra Civil Española”, in J. LLUCH-PRATS, J. MARTÍNEZ y L. SOUTO (ed.), *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, Valencia, Anejos de Diablotexto Digital, 1, 2016, p. 224-247.
- 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.
—, “Sous le règne de la terreur. La répression franquiste dans la bande dessinée espagnole. Le cas de Pablo Uriel et de Miguel Núñez”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 22, 2019.

ORTEGA, Tomás, *Las caras de la guerra. La Guerra Civil a través de los personajes de las viñetas*, Sevilla, ACyT Ediciones, 2018.

PALOMO, Quique, *Vida y muerte de Federico García Lorca*, adaptación ilustrada de los ensayos biográficos de Ian Gibson sobre Federico García Lorca, Barcelona, Ediciones B, 2018.

RAGUER, Hilari, *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Barcelona, Península, 2001.

ROCA, Paco, *El ángel de la Retirada*, Barcelona, Bang ediciones, 2010.
—, *Los surcos del azar*, Bilbao, Atisberri, 2013.

RODRÍGUEZ MILLÁN, Juan, “*Esclavos de Franco* de Chesus Calvo”, en el blog [Cómic para todos](#), 2019.

SENTO (seudónimo de Vicent Josep Llobell Bisbal), *Dr. Uriel*, Bilbao, Atisberri, 2017.