

Representaciones de la infancia en *Cuerda de presas*: trazos de identidad

Lea Hafter

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA · leahafter@hotmail.com

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Guionista por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (INCAA). Es Ayudante de la materia Literatura Española II de la carrera de Letras (UNLP) y docente en el área de Guión de la Licenciatura en Artes Audiovisuales del Instituto Universitario Nacional del Arte. Becaria posdoctoral por el CONICET, sus investigaciones se centran en el abordaje de las relaciones entre la literatura hispánica y el cine, tema sobre el que ha publicado trabajos en medios especializados y con el que participa además en proyectos de investigación.

RECIBIDO: 1 DE MARZO DE 2014

ACEPTADO: 8 DE ABRIL DE 2014

Resumen: Los sucesos de la guerra civil española y de la inmediata posguerra constituyen de un tiempo a esta parte un foco de interés para las artes, especialmente para la literatura. El conjunto de relatos allí enmarcados se convierte en un fenómeno de interés para la crítica especializada que, desde distintas perspectivas vertebradas principalmente en torno a los debates acerca de la memoria, cuestiona y aborda la representación de estos acontecimientos históricos, herida aún abierta en la sociedad española. Una forma discursiva que circula todavía por los márgenes es la historieta, y *Cuerda de presas* es un libro de historietas que reúne once relatos sobre la guerra civil española. En las siguientes páginas intentaré dar cuenta de una problemática específica en el contexto de la producción de relatos sobre la guerra civil y la inmediata posguerra: la representación de la niñez. Me centraré en el análisis de las especificidades del lenguaje de la historieta, para pensar cuáles son las implicancias de las representaciones de la infancia en torno a las nociones de memoria e identidad.

Palabras Clave: Historieta, representación, infancia, identidad, posguerra.

Abstract: The events of the Spanish civil war and the immediate postwar are a focus of interest for arts, especially for the literature. The stories framed there become an object of interest to the specialist critics that deals with the representation of these historical events. Within the representations, appears a discursive form that circulates into the margins: comics. All this appears in *Cueda de presas*, a comic book that contains eleven stories about the Spanish civil war. In the following pages I will try to account for a specific problem: childhood representation. I will seek to trace their presence in the stories of *Cuerda de presas*, and I will focus on the analysis of the specificities of comic language and their relation to the concepts of memory and identity.

Key Words: Comic, representation, childhood, identity, postwar period.

DOI: 10.7203/KAM.3.3581

Los sucesos de la guerra civil española y de la inmediata posguerra constituyen de un tiempo a esta parte un foco de interés para las artes, especialmente para la literatura. Por su parte, el conjunto de relatos allí enmarcados se convierte —más allá o más acá de su resonancia en el mercado editorial— en un fenómeno de interés para la crítica especializada que, desde distintas perspectivas vertebradas principalmente en torno a los debates acerca de la memoria, cuestiona y aborda la representación de estos acontecimientos históricos, herida aún abierta en la sociedad española. Dentro del conjunto de estas representaciones, aparece una forma discursiva que circula todavía por los márgenes, la historieta (el cómic, los tebeos). Sin embargo, su presencia y resonancia en las discusiones teóricas sobre la memoria no pasan desapercibidas, más aún tras las repercusiones de *Maus*, la obra de Art Spiegelman.

Todo esto se pone en juego en *Cuerda de presas*, un libro de historietas que reúne once relatos sobre la guerra civil española. En las siguientes páginas intentaré dar cuenta de una problemática específica en el contexto de la producción de relatos sobre la guerra civil y la inmediata posguerra: la representación de la niñez. Buscaré rastrear esta presencia en los relatos que componen *Cuerda de presas*, centrándome para ello en el análisis de las especificidades del lenguaje de la historieta, para pensar cuáles son las implicancias de las representaciones de la infancia en torno a las nociones de memoria e identidad.

Un relato contra el olvido

En los últimos años, el relato de la experiencia de la Guerra Civil española y su transmisión en tanto suceso histórico ha sido terreno de debates de diversa índole. La problemática da cuenta de los distintos caminos que la memoria acerca de una cruenta guerra fratricida ha tomado desde la posguerra, pasando por la transición para llegar al presente. Una vez finalizada la dictadura franquista, en la esfera pública la memoria oficial respalda y fomenta la construcción de un relato conciliatorio en pos de un consenso entre las memorias en disputa, ya que como explica Aguilar Fernández:

Cuando las múltiples memorias están en abierta contradicción entre sí en un período crítico especialmente necesitado de consenso y equilibrio (como la transición española), lo que puede ocurrir es que, dado que se prevé una confrontación de memorias, o bien se busque en la propia historia (a veces inventando, de no existir en el pasado, una memoria adecuada) una memoria oficial que satisfaga a todos (esta memoria suele ser valorativa, como el “todos tuvimos la culpa”, y no factual, ya que sobre los episodios concretos es más difícil llegar al consenso), o bien se silencien las referencias al hecho en cuestión con el fin de alejar la polémica lo más posible (Aguilar, 1996: 26).

Mientras tanto, en la esfera privada, numerosos testimonios no sólo difieren del discurso oficial impuesto por el franquismo, sino que tampoco concuerdan ahora con el propuesto en tiempos de democracia. Estos testimonios constituirían, en términos de Pollak, “*memorias subterráneas* que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la ‘memoria oficial’ [...]” (Pollak, 1989: 2). Se trata de memorias silenciadas, confundidas con el olvido que “prosiguen su trabajo de subversión en el silencio” (Pollak, 1989: 2) y que teniendo su parte de la historia por contar acerca de la guerra, buscan hacerse oír desde diferentes ámbitos. En los últimos años, la proliferación de relatos literarios sobre el pasado reciente de España parece consolidar a la literatura como un ámbito privilegiado¹. Las causas del fenómeno parecen ser múltiples y de diversa índole, y la respuesta del público, por otra parte, parece apoyar la elección de autores y editores. Así, en las mesas de las librerías se suceden desde los relatos en los que la guerra aparece como un trasfondo con función de contexto, pasando por aquellos que mezclan literatura y ficción con intenciones diversas, hasta esos otros que pretenden instalarse como una imposible reconstrucción fidedigna del pasado... Mientras tanto, todos ellos se disputan un público ávido y predispuesto.

En ese contexto aparece el libro de historietas *Cuerda de presas*. Publicada en el año 2005 por la editorial Astiberri, la obra de Jorge García (guion) y Fidel Martínez (dibujo), está compuesta por once relatos centrados en la experiencia de mujeres en las cárceles, presas políticas españolas de los primeros años de la dictadura franquista². Cada una de estas historias —en las que se visibilizan esas *memorias subterráneas*— transcurre en una cárcel distinta, dando cuenta a lo largo de noventa y seis páginas en blanco y negro de uno de los aspectos más traumáticos —y a la vez menos frecuentados— de la historia reciente de España.

La idea del libro, según palabras del mismo Jorge García, aparece imprevistamente:

Si te soy sincero, surgió de forma accidental. Hará unos tres o cuatro años yo estaba en la biblioteca pública de la Casa de las Conchas, aquí en Salamanca; buscaba documentación musical para una historieta sobre el fin de la II República; estaba revolviendo discos compactos cuando encontré una grabación del grupo “Maquis” titulada *Dones del 36*, donde se recreaba un concierto clandestino que tuvo lugar en la cárcel de Ventas en 1948. ¡Un concierto

¹ Sobre la literatura y su relación con la memoria, y específicamente sobre la memoria traumática y la novela en el siglo XXI, ver Macciuci (2010).

² En este sentido, si bien *Cuerda de presas* es un libro de historietas, no deja de inscribirse en una suerte de tradición de relatos sobre la vida de las mujeres en las cárceles franquistas, entre los que resulta obligado mencionar títulos como *La voz dormida* de Dulce Chacón, de 2002, junto al más reciente *Si a los tres años no he vuelto*, de Ana Cañil, novela publicada en 2011.

clandestino en una cárcel de mujeres! Ahí había una historia... o una historieta.
(Barrero, 2005)

Sin embargo, Jorge García debía aún experimentar otros “encuentros” para que este hallazgo casual se convirtiera realmente en un libro de historietas, restaba todavía transitar un proceso de cruces e intervenciones de distintos materiales:

Durante mucho tiempo jugueteé con esa idea, pero nunca llegué a darle forma por falta de documentación. Hace unos dos años, mientras contemplaba el expositor de novedades de la biblioteca, me topé con *Irredentas* (Temas de Hoy, Madrid, 2002)³, un magnífico ensayo del historiador Ricard Vinyes acerca de las presas del franquismo. En él encontré material suficiente para poner en pie esa idea con la que tanto había jugueteado. Sólo faltaba el “tono” del trabajo. Y en eso tuvo su importancia Jorge Zentner. Jorge me había recomendado la novela *El furgón de los locos* (Planeta, Montevideo, 2001) del escritor uruguayo Carlos Liscano. En ella, Liscano refiere su experiencia como preso en el Penal de la Libertad durante la dictadura uruguaya. Me fascinó la frialdad y exactitud con que relata su cautiverio. En *Cuerda de Presas* intenté aproximarme a la sobriedad de la novela de Liscano. De hecho, muchas de las reflexiones del álbum no nos pertenecen ni a las presas ni a mí, sino a ese matemático montevideano que entró en prisión en 1972 para salir trece años después convertido en escritor (Barrero, 2005).

Y si bien *Cuerda de presas* no se trataría entonces de una adaptación en un sentido estricto —me refiero al hecho de tomar una obra como fuente y realizar una transposición a otro medio, una nueva obra que implica necesariamente una interpretación—, puede pensarse sí como un proceso de adaptación de hechos reales en cuya génesis intervienen también diversos materiales.

En este punto resulta significativo el hecho de que el libro se constituye como un discurso en el que se decide dar voz a la memoria de los vencidos —insisto una vez más, a

³ El título completo del texto es *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, y fue reeditado en el año 2010 también por Ediciones Temas de hoy (Grupo Planeta). Este texto resulta fundamental al momento de abordar la tradición antes mencionada de relatos sobre la vida de las presas políticas en las cárceles de la dictadura franquista. Por otra parte, el vocablo "presas" utilizado en el título -que luego elegirán también García y Martínez-, es un término que irá condensando significados y aparecerá en el nombre de otros trabajos tales como *Presas: mujeres en las cárceles franquistas*, una selección de testimonios reunidos por Tomasa Cuevas, publicado en 2005; el documental *Del olvido a la memoria: Presas de Franco*, realizado por Jorge Montes Salguera en el año 2007; y *Presas de Franco*, título de una exposición organizada por la Fundación de Investigaciones Marxistas en 2007, cuyo catálogo fue editado por Sergio Gálvez Biesca y Fernando Hernández Holgado a través de la misma Fundación y el Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

esas *memorias subterráneas*— desde una perspectiva que no pasa desapercibida: los autores pertenecen por su edad⁴ a la generación de los llamados “nietos de la guerra civil”, una generación⁵ que se encuentra en un constante debate entre la necesidad de repensar la historia —sujetos conscientes de su participación en la elaboración de una memoria colectiva— y el deseo —¿imperativo?— de olvidar y dejar atrás en nombre de un futuro sin fracciones. Podría pensarse entonces que en el caso de *Cuerda de presas* nos encontramos frente a una suerte de inversión: los autores del libro no son los testigos directos de la historia, sino quienes han recibido una versión mediatizada. Lo que de algún modo parece estar convocando a los autores de *Cuerda de presas* es la necesidad de dar voz a los vencidos⁶, sin olvidar que en ello entra en juego necesariamente su propia perspectiva.

A esto se suma el hecho de que *Cuerda de presas* es un relato que por su condición de historieta se sitúa en los márgenes del canon literario. En ese sentido, cabe recordar que la representación de uno de los sucesos más traumáticos del pasado reciente de la humanidad como es el Holocausto forjó un debate, aún hoy en día vigente, acerca de cuáles son sus límites, tanto éticos como estéticos. Sin intención de adentrarme en tal debate, parto sí de la afirmación de Huyssen, quien asegura que “[...] una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias” (2001: 26). El mismo Huyssen se refiere también a una de las representaciones del Holocausto —que a pesar de contar con gran un éxito popular, tuvo paradójicamente, “escasa resonancia en los debates intelectuales” (2001: 129)—, la historieta *Maus*, del norteamericano Art Spiegelman⁷, y afirma:

Lo que está en cuestión hoy día es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos. Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria, en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. Nunca existe *una* única forma verdadera del recuerdo; es probable que la problemática de la representación se resuelva en la comparación de discursos diferentes antes

⁴ Fidel Martínez nació en Sevilla en 1979 y Jorge García en Salamanca en 1975.

⁵ Para ampliar el concepto de “generación” en relación a la literatura y la memoria de la guerra civil española y la posguerra, ver Lluich-Prats (2010).

⁶ Sobre este tema, y específicamente sobre los diversos aspectos de la posible lengua del vencido, ver Ennis (2010).

⁷ *Maus*, de Art Spiegelman, es una historieta en la que se relata la experiencia del Holocausto con la particularidad de estar protagonizada por animales, recurso metafórico para dar cuenta de la condición de cada colectivo. La obra se divide en dos partes, la primera publicada en 1986, la segunda en 1991.

que en el debate académico sobre la forma correcta de la (no-) representación (Huysen, 2001: 126-127).

Precursor en lo que desde la última década irá configurándose como una tradición no tan vasta pero sí reconocible de historietas españolas en las que se abordan sucesos traumáticos de la historia reciente⁸, el texto de García y Martínez se enfrenta a un interrogante. Entrevistados por Manuel Barrero, ante la pregunta “¿Qué valor (o qué poder) creéis que tiene la historieta como instrumento para ‘reparar la deuda histórica?’”, los autores responden:

JG- No lo sé con certeza. En nuestro caso, no creo que en *Cuerda de presas* haya ninguno. Sin embargo, yo sí he sentido en muchas ocasiones la necesidad de pagar una deuda con quienes han sufrido. No sólo en España, sino en cualquier parte del mundo (por eso he escrito guiones sobre Alemania, Portugal, Ruanda o Uruguay).

FM-Creo que en ningún momento hemos intentado reparar nada, puesto que lo sucedido no tiene posibilidad de enmendarse, pero sí pienso que existen parcelas dentro de la realidad histórica que nos están “vendiendo”, que por algún motivo permanecen ocultas u olvidadas. El sufrimiento de esas presas ha sido uno de ellos. Creo que esa necesidad de Jorge por pagar una deuda con aquellos que han sufrido, ha sido un acierto porque nos ha permitido recuperar una de esas “realidades olvidadas”.

JG-Existe una conexión muy estrecha entre el libro y el pasado histórico. Es tan evidente que oscurece el engarce del álbum con el presente que lo engendró. Me explico: *Cuerda de presas* fue concebida durante la segunda legislatura de gobierno del Partido Popular (2000-2004). Era un momento en que el revisionismo cobraba fuerza y se hablaba mucho de la historia de España, como ya había ocurrido durante la primera legislatura con el plan de estudios de Esperanza Aguirre, entonces ministra de educación, hoy presidenta de la Comunidad de Madrid. Incluso apareció *Cuéntame*, una serie dedicada a narrar los años del tardofranquismo desde una perspectiva nostálgica y edulcorada. *Cuerda de presas* surge por oposición a ese pasado dulcificado que tanto éxito

⁸ Una tradición en la que sin dudas se destaca la novela gráfica *Un largo silencio*, de Gallardo y Sarmiento (1997), tanto por su relación evidente con el texto de Spiegelman como por su importancia en tanto trabajo conjunto de transmisión generacional, y en la que se inscribirán luego otros títulos como *El arte de volar*, de Antonio Altarriba y Kim (2009); *Las serpientes ciegas*, de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí (2009); *Un médico novato*, de Sento (2013); y *Los surcos del azar* de Paco Roca (2013). Junto a estas obras que implican la mediación ante los hechos del pasado y la recuperación de testimonios, se encuentra Carlos Giménez, quien en su *Paracuellos* construye el relato a partir de su propia experiencia durante los años de la dictadura de Franco. Para un análisis de *Paracuellos*, ver Souto (2014).

tenía en aquel momento. Como ves, el contexto resulta determinante a la hora de enjuiciar la obra (Barrero, 2005).

La representación de la infancia en *Cuerda de presas*

El libro completo de García y Martínez se compone de relatos que suceden en prisiones, y el encierro se transforma en el vector de la narración. Una estética con claras resonancias expresionistas⁹ domina la totalidad de la propuesta en la que los autores no persiguen una representación realista de los sucesos, sino que apuestan, a partir de la apelación a las emociones, a una transmisión de sensaciones desde el plano visual¹⁰. Sin embargo no existe una uniformidad monótona, en tanto cada uno de los episodios se destaca por alguna particularidad en los trazos y los tonos que los dota de independencia¹¹. El mismo Fidel Martínez explica al respecto:

⁹ Sobre el uso de la técnica expresionista en la historieta puede consultarse el artículo de Luciana Martínez “En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia” (2009). Por otra parte, y en diálogo con esta sugerencia, el propio Fidel Martínez reconoce entre sus influencias la presencia de Breccia: “me interesan especialmente los trabajos del argentino José Muñoz y del uruguayo Alberto Breccia. Ambos son ahora mis dos máximos referentes. Ahora que lo pienso, siempre he sentido una especial debilidad por los autores de blanco y negro. Me gusta la economía narrativa que presta la ausencia de color. No me interesa lo que embellece sino lo que cuenta. [...] En el caso de Breccia, el de un auténtico maestro de la gráfica narrativa, el proceso es gradual. Movidio por la necesidad de buscar nuevas soluciones expresivas su trabajo se hace cada vez más comprometido consigo mismo y con una realidad social conflictiva. Todo esto tiene su inicio en la madurez de su arte, en series como *El Eternauta* o *Mort Cinder*, oscuras, vibrantes y contundentes. Toda esa experiencia culmina en trabajos como en el *Buscavidas*, junto a Carlos Trillo, donde ese virtuosismo aparente desaparece por completo dando paso a una estética de corte 'feista' (término que acuñó un amigo mío), que ya no está por la labor de agradar sino que busca una reacción por parte del espectador, a quien, en cualquier caso, no deja indiferente” (Barrero 2005).

¹⁰ En este sentido, José Luis Castro Lombilla describe con acierto que “tras la conmovedora lectura de esta fascinante obra, quedan grabados a fuego en la memoria los rasgos de la maestra que son los de la presa embarazada; que son los de la mujer violada; los de la miliciana; la anciana senil con el recuerdo tenebroso del pasado picoteándole los más recónditos rincones de su cansado cerebro y que son, gracias a esa despersonalización tan acertada que imprime Fidel Martínez en sus dibujos, sólo una mujer, la misma mujer cuyas facciones se han difuminado bajo la niebla fatal del horror. Con estos tipos logra el dibujante crear una clara metáfora visual en cada mujer que resume, igualándolas a todas, su condición de nada absoluta, de patéticos fantasmas que vagan por los escalofrantes pasillos carcelarios sin vida y sin esperanza arrastrando como pueden las pesadas cadenas de la derrota” (2005: 6); un efecto muy similar se produce con los rostros de los niños que en los distintos relatos van apareciendo.

¹¹ Resulta aquí interesante contemplar también la existencia de otro aspecto que escapa a los límites de estas páginas, se trata de la noción de “historieta realista” o “historieta seria” en contraposición a “historieta humorística”. Sobre este tema y algunas cuestiones acerca de la relación entre el modo de representación (el tipo de dibujo) y la temática de *Cuerda de presas*, un aporte significativo se

Había que solventar un problema importante, que era mantener al espectador interesado por la lectura de un relato que se desarrolla casi en su totalidad en un mismo ambiente: el carcelario. Si hubiésemos mantenido una estética uniforme desde el principio, nuestra historia podía acabar volviéndose hartamente monótona y teníamos que evitar ese riesgo. Por otro lado, si conseguíamos darle a cada relato su propia impronta, su propio tono, dotaríamos a cada uno de ellos de una seña de identidad propia, otorgándoles esa carga de intensidad, esa presencia, que de otra forma podía llegar a diluirse. Al fin y al cabo estamos hablando de historias independientes (Barrero, 2005).

Así, en este recorrido —una suerte de mosaico ilustrativo de la vida en las cárceles de mujeres durante el franquismo— tres son los relatos en los que la infancia aparece representada. Se trata de “Montañas, nubes, cielo”, “El traslado” y “De pie”. En cada uno, la infancia se manifiesta de un modo diferente, y a pesar de ello ciertas particularidades resuenan una y otra vez en torno a un mismo concepto: la identidad. Es a partir de allí que abordaré el análisis de cada uno de los relatos, dejando a un lado, por lo tanto, el orden en el que aparecen en el libro.

“El traslado” (47-58)

Los recuerdos y obsesiones de la anciana doña Elena dan lugar al relato en primera persona de una aterradora experiencia: los interminables viajes en tren de un grupo de presas en el asfixiante verano de 1942. Durante los traslados, las reclusas deben sobrevivir en condiciones inhumanas de hacinamiento dentro de los vagones. En ese contexto entonces, entre esas mujeres, aparece la infancia. Su primera representación se da tanto en el contenido verbal como en el icónico. En la tercera viñeta de la segunda página de este relato, en el plano del lenguaje verbal, la voz *over* de Elena¹² nos sitúa en su recuerdo: “Es

encuentra en las reflexiones que Federico Reggiani realiza sobre las características del dibujo y su relación con el término “realista”: “La historieta contemporánea ofrece ejemplos de registros gráficos que rompen con la dicotomía entre 'dibujo realista' y 'dibujo humorístico', porque se hace cargo de estas tensiones. Si no es posible obtener la ilusión referencial mediante un dibujo realista, muchos historietistas, típicamente los dedicados a discursos autobiográficos, apelan a otra ilusión: el trazo, e incluso las carencias técnicas, como índice de ‘autenticidad’: si hay una marca, es porque hay una relación directa con un sujeto. Otro realismo, si se quiere” (2012: 136).

¹² Jorge García reflexiona sobre este recurso y declara: “[...] la voz en *off* impregna todo el libro. Siempre hay alguien contando una historia: una presa que lee una carta a otra reclusa, una anciana que rememora el traslado a un penal lejano, un hombre que nos refiere el cautiverio de su madre... De una parte, la voz en *off* añade información al dibujo; de otra, mantiene la ilusión de testimonio, de cosa vivida” (Barrero 2005). Vale aclarar en este punto que la expresión “voz en *off*” suele utilizarse coloquialmente para hacer referencia a este recurso, pero en términos estrictos, y

Yecla, julio de 1942. Precintadas en el vagón viajamos muchas mujeres y algún niño” (2005: 48, el subrayado es mío). Dentro de la viñeta (Figura 1), el lenguaje visual muestra un conjunto de cinco mujeres —entre las que se encuentra la misma Elena— en el opresivo interior de un vagón¹³.



Figura 1

En este plano medio, en el extremo inferior derecho aparece la presencia infantil. La silueta de las mujeres se presenta de frente, mientras que la del niño aparece de espaldas, elidiendo de ese modo el rostro, del que sólo aparece un sugerido perfil. La posición del globo de diálogo permite localizar con mayor claridad la presencia del niño, en una viñeta de trazos duros donde las líneas horizontales dan cuenta del encierro y de la oscuridad¹⁴, con un predominio del negro que contrasta con la claridad de la viñeta siguiente, desarrollada plenamente en el exterior y donde destaca la libertad de los militares.

En la página siguiente, dos viñetas vuelven a representar a este personaje infantil. Nuevamente en el interior del vagón, se trata de un plano medio centrado en Charo, la amiga de Elena, y su sobrino, otra vez de espaldas. Pero de inmediato, la viñeta siguiente, muestra el único primer plano del pequeño (Figura 2), y en el discurso verbal su pedido “... tengo pis”.

siguiendo la teoría de la narrativa cinematográfica, se trata de una voz *over*; en tanto pertenece al plano de la enunciación.

¹³ El dibujo resignifica un elemento visual del relato inicial, las intensas rayas negras que en “Entre rejas” dan cuenta de los barrotes. Es un recurso que suele aparecer de diversos modos a lo largo del libro para marcar la condición de los personajes: “presas”.

¹⁴ Esta oscuridad conforma a su vez un recurso narrativo, ya que es la continuación de aquella oscuridad que domina, en el inicio, la habitación de la anciana Elena en el tiempo presente del relato, actuando entonces como pasaje temporal para introducir el *flash-back* anclado en 1942.



Figura 2

Este primer plano se ubica en el centro de la secuencia y en la parte inferior central de la página completa (2005: 49). Aquí el rostro se ofrece en un primer plano cenital que da cuenta al lector de la perspectiva del adulto con respecto al niño, pero con una mayor cercanía. Ante los pedidos puntuales para el sobrino de Charo, ante sus necesidades —“¡¡Un poco de agua para los niños, por caridad!!!” se escucha gritar desde el tren (49)—, nadie parece oír. De esta manera, la infancia aparece eliminada. Los niños son aquí iguales a los adultos, no hay diferencia en el padecimiento porque parece no haber diferencias en su condición de culpables y vencidos. A esto se suma la igualación en otro plano, el exterior: cuando el tren pasa, de espaldas aparecen representadas las siluetas de unos niños mayores que arrojan piedras al tren, encarnando la misma indiferencia y crueldad que los adultos vencedores. Al finalizar el relato del *flash-back*, la última viñeta (Figura 3) muestra un rostro infantil apenas esbozado entre la oscuridad, es la última vez en que aparece el personaje, además de cerrar el episodio del pasado.



Figura 3

Las señas particulares de la niñez se eliminan, y con ello su identidad. La condición particular de niño no existe para el vencedor. También llama la atención el hecho de que no haya un nombre para él. Aquella diferencia con respecto a los adultos que debería colocarlo en otra posición durante estos acontecimientos, se elimina, desaparece en este proceso, como ese rostro que apenas se llega a distinguir en la oscuridad de un vagón, de un eterno encierro.

“De pie” (61-69)

Este segundo episodio en el que aparece la infancia tiene lugar a partir de una carta que una madre deja a su hija antes de morir. Esta carta se transforma en el motor de una narración en primera persona que aparece en el plano verbal a través de una voz *over*, la de Martina San José, una reclusa de la cárcel de Ventas que logra disimular su embarazo hasta que la descubren y la trasladan a la Prisión de Madres Lactantes de Madrid (“el hotelito”) en donde tendrá a su hija. A partir de la experiencia del personaje, el relato da cuenta de las condiciones en que nacían los niños en dicha prisión así como del trato que recibían sus madres. A diferencia del relato anterior, aquí se trata de la representación visual de un recién nacido, desde el momento del alumbramiento (Figura 4) hasta el bautismo de la niña.



Figura 4

Sin abandonar la estética general del libro, en este episodio domina la claridad en contraposición a la oscuridad predominante en “El traslado”. Eso permite que los trazos con que aparecen los personajes resalten en la página en blanco. Los rasgos humanos si bien no pretenden representar mediante el realismo a los personajes, no llegan tampoco a confundirse o sugerir presencias monstruosas.

Aquí la infancia se condensa en un momento, en una instancia, la de otorgar el nombre, y con ello la identidad. En este sentido, y volviendo una vez más al relato anterior,

si bien aquí la infancia se reconoce en su diferenciación del mundo adulto y aparece un trato “privilegiado”, también es cierto que esto viene acompañado por un manifiesto intento de dominio y potestad sobre los hijos de “las rojas”. Así, la premisa del relato se encuentra en la herencia, en lo que la madre pudo darle a su hija: un nombre y una muñeca, una identidad.

La importancia del nombre aparece inmediatamente después del nacimiento: “Acababas de nacer. Venías de la nada, no tenías nombre, pero todo el futuro por delante. El futuro... y una muñeca” (Figura 5). Desde la viñeta siguiente a esta declaración, la identidad y el nombre se transforman en el acto de resistencia de esta madre. Frente al bautismo inminente, la posibilidad de dar un nombre es la única opción para poder brindar algo a su hija. Nombre e identidad, ambos trascendiendo a la muerte, y de esa manera al olvido. La infancia aparece de ese modo condensada en un nombre. A esto se suma un detalle más: si bien la infancia aparece retratada en el lenguaje visual en unas cuantas viñetas, entre las que debe contarse la sustitución del cuerpo de la niña por la aparición de una manta, puede pensarse en la muñeca como un referente visual que simboliza la niñez y que entabla una relación directa con su representación, constituyéndose como símbolo de la misma. En este sentido, resulta significativa la última viñeta de la página 65, citada anteriormente (Figura 5), donde se muestra un primer plano de ambas:



Figura 5

Pero además, esa muñeca guarda otro significado: es el regalo que una amiga brinda a Martina en la cárcel, un regalo para su hija, un objeto que condensa en el gesto el valor de la amistad y de la resistencia más allá de las individualidades, una resistencia en comunidad.

La presencia infantil dialoga así con la de la muñeca que aparece ya desde el inicio, envuelta casi como un recién nacido, que es desenvuelta y ve la luz en el final del relato en una suerte de nuevo nacimiento. La muñeca se encuentra unida al nombre y a la identidad en tanto Martina, en un gesto de resistencia, bautiza a su hija con el nombre de su amiga, y la muñeca reaparece en el final del relato nuevamente junto a un nombre, ahora el de la propia Martina, escrito en una tumba.

“Montañas, nubes, cielo” (39-45)

En el quinto relato del libro aparece narrada en primera persona la experiencia de un niño que en 1944 es arrebatado a su madre, una reclusa de la prisión de Saturrarán. La historia centrada en una experiencia de la infancia da cuenta de esta práctica habitual durante el franquismo y pone en el centro de la escena la identidad, más aún, la resistencia de un niño a perder su identidad.

La presencia de la infancia domina la totalidad del relato, y se instala desde el inicio en una primera viñeta que ubica al lector mediante un plano general en las afueras de una cárcel, a través del lenguaje verbal —con un globo: “¡Antes muertas que dejar que os los llevéis, cabrones!”—, con el que alerta al lector sobre la situación (Figura 6).



Figura 6

Tres viñetas conducen al interior de la cárcel, para dejar al lector frente a un plano cenital en un recuadro donde dos bandos en clara desigualdad manifiestan una oposición: por un lado, la presencia militar y religiosa; frente a ellos, un grupo más numeroso y acorralado: las reclusas y los niños aferrados a sus madres. El conflicto está presentado: “El patronato de San Pablo, por orden del ministerio de justicia, había decretado el traslado de todos los niños menores de tres años” explica la voz *over* del cuadro de texto insertado. En la misma viñeta, la identidad: “¡Lo que queréis es que se les olvide su sangre, y hasta su propio nombre!”, el grito de la madre será la premisa del relato, el nombre y la memoria en oposición al olvido y al silencio.

Progresivamente la sucesión de planos ubica al lector ya en medio de la acción. Tres viñetas más alternan un primer plano, un plano medio y un nuevo primer plano. En los últimos dos aparece la representación visual de la infancia. La séptima viñeta de la página muestra en un plano medio a un puñado de mujeres; entre ellas, escondidos, protegidos, sus hijos, los hijos de las rojas. Los trazos no muestran nítidamente los rostros, pero la actitud resalta con claridad los brazos que protegen a los niños, entre medio de esos brazos se asoman los rostros infantiles, bajo la lluvia. El cuadro siguiente muestra un primer plano de los niños, protegidos ente los brazos de un adulto, su madre (Figura 7).



Figura 7

En el plano verbal, la presencia de los niños es insertada y acompañada por el parlamento de uno de los oficiales: “¿No sabéis lo que dijo el doctor Vallejo Nájera?”¹⁵. Los postulados de Antonio Vallejo Nájera, jefe del servicio de psiquiatría del ejército franquista, bregaban por la separación desde la infancia de los hijos de los republicanos de sus padres, para liberar así a la sociedad de lo que consideraba “la plaga del marxismo”. La separación implicaba el borramiento del nombre, y con ello de la identidad. La presencia visual de la infancia aparece acompañada por un relato verbal que describe la situación desde la voz en *off* y los diálogos, demostrando el poder ejercido sobre ese conjunto de mujeres y sus hijos. La palabra autorizada del vencedor desconoce la identidad mediante una maniobra que niega la herencia de un nombre. De esta manera, en una primera página, “descendencia” y

¹⁵ Esta mención a Vallejo Nájera obliga en el contexto en el que se inscribe este trabajo a plantear una relación inmediata cuando se trata de la infancia, se trata de una obra que resulta insoslayable en la temática de la apropiación de menores durante el franquismo, me refiero a *Los niños perdidos del franquismo (Els nens perduts del franquisme)*, al libro (Ricard Vinyes Ribas -autor de *Irredentas*-, Montserrat Armengou y Martín Ricard Belis, Debolsillo, 2003) y al documental (Montse Armengou y Ricard Belis, TV3, 2006), relatos centrados completamente en la infancia de los vencidos. En la misma línea, una mención merece también la novela de Benjamín Prado, *Mala gente que camina* (Alfaguara, 2006).

“apellidos” son dos términos claves cuando se instala la idea de la apropiación. La identidad es vedada a este grupo que, aun sin nombres propios, representa a los niños de los vencidos en una secuencia de página completa con un armado visual que implica un recorrido desde lo general a lo particular. Es decir, el relato de la experiencia del protagonista que sigue en las siguientes páginas no comienza en un espacio de lo privado ni en un espacio cerrado, sino en un cuadro general, en el exterior, que recién en una segunda instancia se centrará en lo particular. Es una experiencia individual, sí, pero no es la única experiencia de estas características.

En la siguiente página, la segunda intervención de una voz en apariencia extradiegética, se revela como parte –testigo o protagonista– del relato mediante la utilización del pronombre “nos” (2005: 40). En la primera viñeta de esta segunda página aparece el nombre “Vicente Castro”; este es, como se verá inmediatamente, el nombre del narrador y protagonista.

La infancia aparece también dotada de voz en esta secuencia, en tanto es a partir de aquí cuando se da lugar a la voz de los niños. Aparece así una tercera viñeta en la que Vicente Castro afirma: “no quiero olvidarme ni de mi sangre ni de mi nombre”. Las palabras de su madre han sido heredadas, hay transmisión que no quiere ser olvidada. Y junto a la resistencia al olvido también aparece la violencia que lo desconoce como niño. En toda la secuencia de la golpiza cabe destacar dos cuestiones que marcan una oposición con el final y que serán retomadas: en las diferentes posiciones en que aparece representado Vicente siempre se lo muestran arrodillado, vencido (Figura 8), en una serie de viñetas de claro predominio del gris y del negro, reservando el blanco para iluminar al protagonista y el rostro del golpeador.



Figura 8

En un nuevo "traslado", la segunda viñeta de la página 41 refiere el encierro y la pérdida de la libertad¹⁶. En contraposición al sufrimiento de Vicente, su hermana, en la cuarta viñeta de la misma página, intentará animarlo respondiendo a la pregunta del pequeño "¿qué hay que ver?", con una frase que aúna libertad e identidad, y que será finalmente su herencia y el título del relato: "Las montañas, las nubes, el cielo... Fíjate bien, Vice, ahí arriba está escrito quiénes somos" (2005: 41).

Pero la identidad se encuentra amenazada por el peligro del olvido del nombre propio, y así el pequeño Vicente es presa de una pesadilla en la que su peor enemigo es el olvido y el desconocimiento; "¡¡¡¡¡Cuál es mi nombreeee???!!!", es el grito de angustia, al que una voz desde el exterior del vagón, en una viñeta en la que no aparecen seres representados, responde "¡Qué alguien se lo diga, cojones, a ver si nos deja dormir de una puta vez!" (2005: 43).

Al llegar a una ciudad, sobreviene la última separación. Tras algunos años, sin embargo, el paso del tiempo no implica el olvido. "Aún recuerdo mi nombre...", asegura el protagonista, y agrega (Figura 9):



Figura 9

Finalmente, en una página compuesta sólo por dos viñetas, Vicente aún conserva su identidad (Figuras 10 y 11):

¹⁶ Fidel Martínez explica: "En 'Montañas, nubes, cielo' el uso abundante del gris y del negro contribuye a crear esa atmósfera asfixiante y densa que acompaña a los protagonistas a lo largo del viaje en tren. Recurso que se repite en viñetas de otras historietas como 'El Traslado' o 'Fuegos'" (Barrero 2005).



Figura 10



Figura 11

Este final, en donde el personaje aparece de pie y erguido se contrapone a la secuencia de la golpiza (Figura 8), tanto en la posición del personaje como en el uso del blanco y la luminosidad que ello implica, en contraposición al negro y el gris que domina

las viñetas en las que Vicente aparece tirado en el piso. Se suma además el hecho de que frente a la ausencia deliberada de una estética realista en el caso de los rostros, en la secuencia primera se observa un recrudescimiento del trazo intencional, marcando una diferencia evidente con ese último gran plano y el tipo de trazo elegido para representar al protagonista. Frente a las montañas, bajo el cielo, Vicente se encuentra de pie y ya no hay oscuridad, porque a pesar de todo conserva su identidad.

Infancia e identidad desde *Cuerda de presas* hacia el presente

Tras el recorrido por estos relatos en los que aparece representada la infancia puede observarse que la identidad constituye un tema esencial. En este sentido, no resulta menor el hecho de que sus autores decidan hacerse cargo de un relato sobre el pasado reciente en una maniobra que termina por establecerlos de algún modo como herederos de esa misma identidad que construyen a lo largo de las páginas. Así, la presencia y relevancia que cobra el último de los episodios analizados —“Montañas, nubes, cielo”— parece exceder las fronteras temporales y de ese modo, además de retratar a los posibles protagonistas de un relato como el de Vicente Castro, podría invocar también a aquellos otros jóvenes, los eventuales lectores de esta propuesta; la hipótesis cobra cierto peso cuando se contempla una última maniobra, la elección deliberada de no mostrar al protagonista adulto. De esta manera, ese joven que mira hacia la inmensidad podría estar representado a cualquier joven de la España actual¹⁷... mirando en las nubes aquello que sigue escrito, una identidad que no se quita, que no se borra, ni se olvida.

¹⁷ Podría arriesgarse además que se trata de una generación que no se reduce necesariamente a España y que permite establecer lazos, por su resonancia en el presente, con la generación de los hijos de las dictaduras de Latinoamérica.

Bibliografía citada:

- Aguilar Fernández, Paloma (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barrero, Manuel. “*Cuerda de presas: la exigencia de la memoria. Libertad para recordar. Entrevista con Jorge García y Fidel Martínez*”. *Tebeosfera* (2005).
- Castro Lombilla, José Luis. “*Cuerda de presas, lamentémonos, que humea Ilión*”, *Tebeosfera*, 2ª época 7 (2005).
- Ennis, Juan (2010). “El idioma de la herida: la lengua del vencido y de la escena del perdón en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez” Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (edas.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la memoria española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá: 153-174.
- Gallardo, Miguel Ángel y Francisco Gallardo Sarmiento (1997). *Un largo silencio*. Alicante: Ed. Ponent.
- García, Jorge y Martínez, Fidel (2005). *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.
- Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lluch-Prats, Javier (2010). “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible” Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (edas.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la memoria española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá: 51-76.
- Macciuci, Raquel (2010). “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario” Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (edas.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la memoria española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá: 17-50.
- Martínez, Luciana (2009). “*En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia*” *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 4. Universitat de València.
- Pollak, Michael (1989). “Memoria, esquecimiento, silencio”. *Estudios Históricos*, Vol. 2. N° 3. Río de Janeiro.

Reggiani, Federico (2012). “La única verdad es la realidad”: apuntes sobre la noción de ‘historieta realista’”. *Cultura, lenguaje y representación / Culture, language and representation*, vol. 10. Barcelona: Universitat Jaume I.

Souto, Luz C. (2014). “El cómic de memoria histórica: *Paracuellos* de Carlos Giménez”. Actas del Congreso *Historieta o Cómic: biografía del fumetto in Spagna*. [En prensa]. Venezia,

Spiegelman, Art (1994). *Maus* (Tomos I y II). Buenos Aires: Emecé.