

## **Hacia una memoria visual dibujada de la represión contra las mujeres durante el franquismo: el caso del cómic *Rupturas. Los bebés robados del franquismo*<sup>1</sup>**

Elena Masarah  
Universidad Europea de Madrid

### **1. Memoria y violencia contra las mujeres republicanas en la historiografía**

La Guerra Civil y la posguerra siguen siendo uno de los periodos de la historia reciente de España que más análisis e interés suscitan. En el contexto historiográfico, la violencia y la represión política desencadenada tras el fallido golpe de estado de julio de 1936, y mantenida durante la posguerra, ha desarrollado una extensa literatura durante las últimas décadas, pero también ha experimentado algunos de los avances metodológicos y renovaciones teóricas más importantes (Gómez Bravo y Pérez Olivares). La centralidad de las víctimas, su cuantificación y visibilización (Casanova) fueron los primeros aspectos fundamentales en un contexto internacional –desde mediados de los años setenta– marcado por el intenso debate tras la irrupción de la memoria (Halbwachs; Le Goff; Nora) y la configuración en las últimas dos décadas del concepto de memoria histórica al calor de los debates sociales (Traverso; González Calleja), que en el caso español ha tenido a la polémica Ley 52/2007 “de memoria histórica” como lugar común de agitación política.

Los avances en la historiografía sobre la violencia desde perspectivas más cualitativas permitieron ir ampliando el conocimiento de un microcosmos represivo (Molinero, Sala y Sobrequés; Gómez Bravo 2009, 2017), cuya aproximación desde los estudios locales abrió la puerta a entender la actuación no solo en lo físico, sino también en lo económico, lo social y lo cultural (Casanova, Espinosa, Mir y Moreno; Espinosa; Hernández Burgos y Arco Blanco; Casanova y Cenarro). En este contexto de apertura en los análisis y de inclusión de nuevas fuentes –desde los expedientes de depuración a las fuentes orales– fue en el que se introdujo la perspectiva de género. Con tres décadas de desarrollo historiográfico a sus espaldas, permitió avanzar en un conocimiento más profundo gracias a una mejor comprensión de las realidades femeninas en la guerra civil (Nash 2006) y el universo penitenciario (Vinyes), pero también, y sobre todo, entender la represión de las mujeres como un fenómeno con características específicas que la diferenciaban de la violencia masculina (Sánchez; Abad, Heredia y Marías; Maquieira D’Angelo).

A este respecto, resulta clave tener en cuenta una de las categorías específicas que los estudios de género han desarrollado en las últimas décadas para entender con mayor profundidad las estrategias punitivas ejercidas contra las mujeres republicanas: la represión sexuada. En 2002, la historiadora Maud Joly introdujo este concepto para analizar la práctica del rapado de cabello como un castigo con una doble condición: política, por ser republicanas, y de género, por ser mujeres (Abad, Heredia y Marías). Este mecanismo, que atacaba directamente a la feminidad, se sumaba a toda una serie de estrategias punitivas que buscaban humillar y agraviar la dignidad de las vencidas, como la ingesta de aceite de ricino y su consiguiente defecación incontrolada mientras eran paseadas por su localidad –en ocasiones, junto a una banda de música (Sánchez, 224)–, con carteles colgados de los cuellos que hacían alusión a sus transgresiones políticas, morales y sociales (“rojas”, “putas”); castigos simbólicos, visibles a toda la

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha redactado en el marco del proyecto internacional *Cómic & ODS3 Salud y Bienestar. Investigación sobre Cómic y Novela gráfica al servicio de la Salud y el Bienestar* – GFI Grant for Internationalization Call 2022, financiado por la Università degli Studi di Torino.

población, a modo de escarmiento y reeducación: una represión sexuada con un fuerte componente visual, cuya reconstrucción por parte de la historiografía se ha topado durante mucho tiempo con la dificultad de encontrar fuentes escritas y testimonios personales o de testigos de esa violencia.

A pesar de las dificultades, en la actualidad, y especialmente a lo largo de la última década, los estudios acerca de la violencia sufrida por las mujeres durante la guerra civil y la dictadura franquista parecen haberse afianzado como un espacio de trabajo consolidado y fértil (Ibáñez), con una bibliografía sólida, basada en investigaciones punteras y reconocidas (Ginard; Nash 2013; Egido y Montes; Mir y Cenarro). Situación que puede extenderse, de igual modo, a los estudios generales acerca de la violencia contra las mujeres en otras disciplinas, espacios y temporalidades vinculadas a contextos bélicos, dictatoriales y traumáticos (Postigo; Bou Pérez).

## 2. El cómic español y la memoria de la represión

Cabe esperar que todo este trabajo desde la investigación académica haya permeado, en distintos grados y mediante diversos medios, a una sociedad no solo más demandante de conocimiento sobre aspectos traumáticos de la historia reciente de España, sino también más comprometida con las reivindicaciones y luchas feministas en torno a la violencia de género. Uno de los mejores reflejos de este contexto es la situación que ha vivido el cómic español en las últimas dos décadas, cuyo impacto social es creciente aunque todavía limitado, según los informes de lectura, que arrojan en torno a un 10,8% de público lector mayor de 14 años (Federación de Gremios de Editores de España), los datos del número de publicaciones, que ha aumentado de las 2.863 novedades en 2013 a las 4.724 en 2022 (Tebeosfera) y su peso relativo en la industria editorial, que supone en torno al 7% del mercado sin contar los libros de texto (Sectorial del Cómic).

Lo cierto es que, desde una perspectiva más cualitativa, es importante destacar que el cómic comenzó a representar la violencia y la represión franquista de una manera más específica y habitual ya desde principios del siglo XXI: en 2005 se publicó *Cuerda de presas*, del ilustrador Fidel Martínez y el guionista Jorge García, una obra ficcionada y centrada en distintas experiencias carcelarias femeninas durante la dictadura, con un trabajo de documentación previo que incluía lecturas clave de algunos historiadores, como indica García:

Hace unos dos años, mientras contemplaba el expositor de novedades de la biblioteca, me topé con *Irredentas*, 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 (Barrero).

No se trataba de un momento fácil para el sector del cómic adulto, que venía de sufrir una profunda crisis en los años noventa; un cambio de coyuntura motivado por la desaparición de las revistas del llamado *boom* del cómic adulto de la década anterior (Vilches; Gracia Lana) y que ocasionó, entre otras consecuencias, la ausencia de espacios para publicaciones comerciales ajenas a los ámbitos del cómic superheróico estadounidense y el manga japonés. De esta manera, fueron el *fanzinismo*, la autoedición y el nacimiento de algunos proyectos editoriales como Edicions De Ponent, Sinsentido y Astiberri –de carácter similar a las editoriales independientes norteamericanas y francesas, como Fantagraphics y L’Association– el caldo de cultivo que dio soporte al nuevo “cómic de autor” (Díaz de Guereñu) en esa España de finales del siglo XX que caminaba hacia un nuevo cambio de paradigma a nivel internacional (Magnussen).

Entendida no solo desde la relevancia e influencia del formato –que genera “una serie de instrucciones en los modos y temas que autor/es y lector comparten de forma tácita” (Trabado, 11)–, sino también como un movimiento artístico, y analizada desde un punto de vista que supere así el simple debate terminológico (García), la novela gráfica se presenta como impulsora de un proceso que ha legitimado cultural y socialmente el cómic durante las últimas dos décadas, en especial a partir de 2007 (McKinney y Richter), año en el que se convocó el primer Premio Nacional de Cómic por parte del Ministerio de Cultura y vieron la luz dos obras –*Arrugas* de Paco Roca y *María y yo* de Miguel Gallardo– que resultaron fundamentales para el devenir de la novela gráfica española, al abrir caminos que obras posteriores pudieron transitar para desarrollar nuevos enfoques y acercamientos en otras temáticas como la historia reciente de España, en particular la Guerra Civil y la dictadura.

La convergencia entre este desarrollo de la novela gráfica, el incremento de las investigaciones historiográficas en torno al pasado traumático y el interés de un público adulto que conecta de manera directa con la situación sociopolítica del país, puede permitir hablar en términos de eclosión de un “segundo *boom* del cómic”, en este caso de no ficción, que tiene como epicentro las memorias familiares y colectivas en torno a la guerra, la dictadura y la transición a la democracia, y que se ha convertido, a la vez, en uno de los focos prioritarios de investigación en los cada vez más asentados estudios de cómic (Magnussen).

### **3. Hacia una memoria visual dibujada de la represión sexual**

A mediados de los años noventa del pasado siglo, Raphael Samuel ya planteaba que “la preocupación reciente de la historia por la «representación» y su tardío reconocimiento del giro deconstructivo experimentado por el pensamiento contemporáneo propician la posibilidad e incluso exigen que el interés en el elemento gráfico adquiera mayor calado” (65), a lo que se unía, años después, la idea expresada por Peter Burke acerca de que “los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como «testimonios» en sentido estricto [...] Debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba «el impacto de la imagen en la imaginación histórica»” (16). Tres décadas después de dichas afirmaciones, no cabe duda de que, tal y como manifiesta Fernando Molina, “es imposible estudiar hoy día el pasado solo en relación a los hechos que ocurrieron o supuestamente ocurrieron sin hacer referencia a cómo fueron representados, vivenciados o comunicados” (Glondys, 182), algo que se aplica no solo al tiempo coetáneo del hecho en sí, sino también a nuestro presente, para entender de este modo cómo se va gestando en cada momento la representación de un mismo pasado. Por ello, una de las consecuencias más interesantes de la relación establecida actualmente entre el cómic, la historiografía y el interés social es la posibilidad de analizar la elaboración de un determinado tipo de memoria visual dibujada que, en el caso concreto de la represión sexual, recrea en imágenes una violencia contra las mujeres republicanas que apenas dejó documentación escrita, muy fragmentaria y dispersa, cuyo conocimiento se ha podido rastrear gracias a fuentes testimoniales recopiladas tiempo después (Cuevas).

Dentro de los mecanismos represivos que Mélanie Ibáñez clasifica como no judiciales o no contables, es decir, aquellas “dimensiones del fenómeno represivo no relacionadas con las principales jurisdicciones especiales” (123), se pueden desligar dos tipos que van a resultar claves en su posterior representación. Uno más subrepticio, oculto, llevado a cabo fuera de la mirada directa y colectiva, relacionado con las violaciones y los abusos sexuales como armas de dominio y sometimiento. Otro, en cambio, pensado para ser público; toda una serie de castigos simbólicos y ejemplarizantes que habían de ser mostrados, vistos y recordados por la comunidad,

ejecutados contra los cuerpos de las mujeres, particularmente contra aquellas partes definitorias de la feminidad, en tanto que castigos contra las transgresiones morales y sociales (Sánchez, 84-140). Entre ellos van a destacar el rapado del cabello, la ingesta de purgantes como el aceite de ricino o la etiqueta de “rojas”, un estereotipo redefinido desde la Guerra Civil (Nash 2006) que no solo hacía alusión a una opción política, sino también a la falta de adecuación a la condición moral que el régimen establecía para las mujeres. Mecanismos punitivos que, por sus particularidades simbólicas, tenían un carácter visual fundamental que fue recogido, por ejemplo, en las fotografías realizadas a las mujeres rapadas y difundidas por los represores a modo de trofeo (Quílez Esteve), pero que también formó parte de la cultura popular. Así, la revista *Florita*, el tebeo dirigido a niñas más importante de la década de los años cincuenta, llegó a publicar unas viñetas donde la niña protagonista, de unos doce años de edad, era castigada por sus insolencias mediante el rapado del cabello (34). Otros castigos, como la ingesta obligada de purgantes y sus evidentes consecuencias fisiológicas, que sí fueron recogidos en fuentes testimoniales (Sánchez) y forman parte de la memoria colectiva, no parecen contar, en cambio, con registros visuales de ningún tipo.

La ausencia (o escasez) de imágenes sobre la represión contrasta con las diversas alternativas recientes para su visibilización llevadas a cabo desde las prácticas artísticas, en particular las teatrales y las cinematográficas. La necesidad, en ocasiones, de evitar conscientemente la revictimización de las mujeres que sufrieron esas violencias ha llevado a no utilizar fuentes visuales reales y recurrir, por ejemplo, a la inclusión de performances, como es el caso del documental *Sacar a la luz. La memoria de las rapadas* (2020). Mónica del Rey, una de sus codirectoras, explicaba así esa ausencia: “Hay muy pocas fotografías de rapadas, pero nosotras no quisimos usarlas en la película, no queríamos mostrarlas de nuevo humilladas” (Rambla). Otras estrategias discursivas han buscado la activación y la resignificación de las resistencias cotidianas –bien estudiadas desde la historiografía (Murillo)– que trascienden la visión de estas mujeres únicamente como víctimas, como se plantea en la película *De tu ventana a la mía* (2011) de la directora Paula Ortiz.

El cómic puede incluirse, asimismo, como otra fuente más para la elaboración de una memoria visual que permita asumir y gestionar el trauma derivado de esta violencia a través de las reflexiones acerca de qué mostrar y qué ocultar mediante distintos recursos gráficos y narrativos. La diversidad de estos registros está muy relacionada, entre otras cuestiones, con las casuísticas de la historia narrada y con el grafismo de la autora o autor, que problematiza y complejiza aquello que se decide mostrar y lo que se decide ocultar (Chute, 34). En este sentido, las narrativas gráficas han mantenido diversas estrategias de representación de las violencias contra las mujeres, de las que interesa aquí rescatar tres. Las primeras son las que muestran la violencia de manera explícita, como en el caso de *Cuerda de presas*, donde se plasman las torturas directas a las presas políticas que reciben descargas eléctricas en los pechos (31), o, en otro plano temporal, la violación sufrida por la protagonista de *El ala rota*, quien se convierte en una víctima pasiva y sin rostro en las viñetas centrales de la agresión (Altarriba y Kim, 68).

El segundo tipo de estrategias son las que trabajan desde la idea de sugerir la existencia de la violencia sin llegar a mostrarla, bien a través de un cambio de perspectiva de la escena, bien mediante recursos como la elipsis o la metonimia. Así, de nuevo en *Cuerda de presas* se juega con mostrar únicamente la sombra en la pared de una violación que está teniendo lugar (36). La obra *Dentro* de Isabel Ruiz Ruiz, centrada en testimonios reales de las experiencias penitenciarias femeninas durante la dictadura franquista, contiene una escena, cuya perspectiva es la de la propia víctima,

que se corta abruptamente tras un primer plano de la cremallera bajada de un pantalón, de manera que la elipsis es la que sugiere qué va a ocurrir (s.p.). Por su parte, el caso de *Fuentealba 1973* de Ricardo Fuentealba, cómic sobre los recuerdos de su autor en torno al golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile, alude a la violencia específica contra las mujeres mediante la inclusión de varias tijeras, que funcionan a modo de símbolo del corte no solo del cabello, sino también de la ropa considerada inadecuada e inmoral para las mujeres (28-33).

Un tercer modo sería aquel que elabora formas de ocultación gráfica de un hecho que sí está teniendo lugar en la diégesis narrativa. Un buen ejemplo de ello es *Hierba*, obra que cuenta la historia real de una mujer víctima de esclavitud sexual por parte del ejército japonés durante la ocupación de Corea. Su autora, Keum Suk Gendry-Kim, representa la primera violación sufrida y recordada en primera persona por la protagonista: para ello se sirve de cuatro páginas consecutivas, con una retícula regular de dos columnas y tres filas, donde todas las viñetas aparecen en negro. De esta forma, la vertiente visual y figurativa queda interrumpida, pero no así la narración del suceso, que sigue transcurriendo en el espacio y en el tiempo a través de los recuadros en negro, como un recuerdo traumático que no se puede describir; tan solo unas frases de la protagonista en las últimas cinco viñetas, en las que explica lo que suponía la rotura del himen y la pérdida de la virginidad en aquella época, indican de manera indirecta el momento preciso en el que está teniendo lugar la penetración (202-205).

#### **4. Un caso de estudio: *Rupturas. Los bebés robados del franquismo***

El interés cada vez mayor del cómic por las experiencias históricas femeninas –tanto biográficas como ficcionales– a lo largo del siglo XX español (Masarah) permite contar ya con un interesante corpus para analizar cómo se está gestando esa memoria visual dibujada, particularmente la relacionada con la Guerra Civil y la dictadura franquista. En este apartado se va a proceder al análisis de un estudio de caso que permitirá profundizar en algunas de las cuestiones descritas con anterioridad a partir de ejemplos concretos.

*Rupturas. Los bebés robados del franquismo* es un cómic con guión de la actriz francesa Laure Sirieix, quien debuta con una historia realizada junto a la dibujante e investigadora argentina Lauri Fernández. La obra, publicada en 2022, desarrolla una ficción transgeneracional cuyo epicentro es la memoria traumática en torno a la represión contra las mujeres republicanas y el robo de bebés durante la dictadura franquista. Todo ello toma un fuerte cariz de justicia y reparación para con las víctimas a través de la conexión con las reivindicaciones memorialistas de la actualidad española, pues el cómic llega a recoger la exhumación de los restos del dictador Francisco Franco del Valle de los Caídos el 24 de octubre de 2019. Esta obra fue editada al mismo tiempo en Francia y en España, en este caso con una doble tirada en castellano y en catalán, por lo que interesa resaltar que el público potencial era diverso en su conocimiento acerca del contexto histórico narrado.

María es una joven francesa de 17 años que, en el año 2001, acaba de quedarse embarazada. Tras la pérdida repentina de memoria de su abuela Carmen, a quien diagnostican un Alzheimer precoz, y gracias a la ayuda de su padre, descubre la historia de un pasado familiar traumático: Carmen es una mujer española que, en avanzado estado de gestación, fue represaliada por su vinculación con los ideales republicanos, por lo que en 1955 hubo de pasar por la cárcel de Les Corts en Barcelona. Allí, tras dar a luz a una niña, debió abandonarla en manos de su madre, Rosa, quien cuidó de ella hasta que la necesidad la llevó a darla en adopción, generando así una ruptura irreconciliable entre madre e hija. El cómic se estructura en dos planos temporales y espaciales claramente diferenciados por la paleta de colores utilizada en cada uno de

ellos: el presente (París y España, 2001-2019), en un bitono verde y rojo, y el pasado (Barcelona, 1955), con los tonos de la bandera republicana. La elección de la fecha de 1955 tuvo, según cuenta la guionista, algo de casual, pero resultó ser importante por tratarse del año en el que cerró definitivamente la prisión de Les Corts:

Había decidido ubicar mi historia en 1955 y resulta que, en mi investigación, encuentro que el convento de Les Corts, donde transcurre mi historia, cierra aquel mismo año y luego se convertiría en un centro comercial de El Corte Inglés (Bang & Mamut comics).

Esta historia transgeneracional queda indicada claramente en dos aspectos iniciales de la obra. En primer lugar, la ilustración de la cubierta, en la que aparecen las tres mujeres de la misma familia, representadas una dentro de otra: la nieta, María; la abuela, Carmen; y la bisabuela, Rosa. En la parte inferior se sitúa Rosa, con una cruz cristiana y un gesto que apela a un evidente sentimiento de culpa. La siguiente es Carmen, retratada con un único mechón de pelo y el resto de la cabeza rapada, la mirada desafiante y los rasgos duros. Por último, María, la nieta, ocupa el centro de la imagen como protagonista que lleva, dentro de sí misma, el peso de la historia vivida por sus antepasadas: por esa razón mira al frente, directamente al lector, y lleva fotografías en su mano derecha, como parte del vínculo con su memoria familiar. La ilustración se completa con los colores representativos de la bandera republicana, así como la T de la palabra principal del título (“rupturas”), que alude a la cruz católica a modo de metáfora del peso moral de la religión en el contexto histórico de la dictadura. En segundo lugar, todo lo representado en la cubierta, que tiene relación directa con el concepto de posmemoria (Hirsch), queda recogido en la idea que transmiten las palabras de Anne Ancelin Schützenberger, con las que se abre la obra:

Lo que no ha podido expresarse con palabras lo hace con dolencias. Sin quererlo, sin saberlo, y en nuestra contra, nuestros padres, nuestros abuelos, nuestros ancestros nos dejan como legado su duelo deshecho, sus traumas no “digeridos”, sus secretos (6).

*Rupturas* se basa de manera parcial en la historia de la suegra de Sirieix, también llamada Carmen, cuyos cambios en su fuerte carácter y modo de vida tras el diagnóstico de un Alzheimer hicieron pensar a la familia en un trauma pasado no relatado. La historia de su suegra llevó a Sirieix a interesarse en general por el pasado contemporáneo de España, por la guerra y la posterior dictadura, y a descubrir la situación de las mujeres republicanas, la violencia, los castigos y el robo de niños, de manera que la protagonista se convertía, así, en un pretexto para una historia de mayor alcance. Como explica ella misma:

Ahí me dije que iba a construir una historia alrededor de Carmen, pero una historia más universal que involucrara a todas las mujeres, a todas las que vivieron en esa época y a todas las mujeres que las siguieron: sus hijas y sus nietas. Una historia de transmisión en un país donde no se quiere hablar mucho de ello (Bang & Mamut comics).

Al calor del debate público sobre la memoria histórica desde el año 2000 –con la apertura de la fosa común de Priaranza del Bierzo, una de las primeras exhumadas bajo un protocolo científico– y sobre todo tras la judicialización de los crímenes perpetrados

por el franquismo<sup>2</sup>, el encuentro entre la historiografía y la movilización ciudadana para la recuperación y la reparación de las víctimas abrió caminos al conocimiento de nuevas dimensiones de la violencia, especialmente gracias a espacios generados en los medios de comunicación, que sacaron a la luz, entre otras cuestiones, la de la desaparición de niños durante la dictadura y la situación de las mujeres en las cárceles franquistas. En relación con la primera cuestión, el documental pionero fue *Els nens perduts del franquisme*, elaborado en 2002 por los periodistas Montserrat Armengou y Ricard Belis para la televisión catalana, y que dio lugar poco después a una obra escrita junto al historiador Ricard Vinyes, autor de la ya clásica investigación *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Unos años después, en 2008, TVE realizaba un reportaje, en el marco del longevo programa *Informe Semanal*, titulado “Los niños que robó Franco”, donde también se recordaba el papel desarrollado por el Auxilio Social, institución que estaba siendo investigada en profundidad por la historiadora Ángela Cenarro (2005, 2009) y de la que el dibujante Carlos Giménez había dado buena cuenta a través de las memorias personales y colectivas recogidas en su obra *Paracuellos* (Cenarro y Masarah; De Bois).

No obstante, y a pesar del importante peso que adquiere el robo de niños y su búsqueda en el presente dentro de la obra analizada, lo que interesa para este artículo es analizar lo relativo al segundo de los grandes temas tratados y centrar así la mirada en los modos de representación de la violencia y la represión específica contra las mujeres republicanas. Para ello, resulta clave iniciar el estudio atendiendo a las fuentes consultadas por sus autoras, no solo de tipo historiográfico, sino también artístico y literario. En el caso de Laure Sirieix, reconoce la influencia que en ella tuvo la lectura de dos novelas: *A veinte años, Luz* (1998) de la argentina Elsa Osorio, una historia sobre la búsqueda de la identidad perdida durante la dictadura argentina; y *La voz dormida* (2002) de la española Dulce Chacón, centrada en las experiencias de las mujeres encarceladas en la prisión de Ventas, en Madrid.

Asimismo, uno de los documentales que resultaron ser parte importante en el proceso de documentación para el guión, pero también en la elaboración gráfica –como así lo reconoce Lauri Fernández–, es *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (2015), realizado por Jorge Montes Salguero y producido por el canal de televisión La Sexta. Este audiovisual está muy influido por la obra de Tomasa Cuevas –aparece en el propio documental–, quien a partir de 1974 recogió y compiló numerosos testimonios de mujeres que habían pasado por diversas prisiones. En el audiovisual, hasta una decena de expresas políticas hablan de sus experiencias en cárceles franquistas, relatando la represión sufrida y recordando casos vividos en primera persona, como el de las Trece Rosas. Ello explicaría que en el cómic aparezca, desde el recuerdo de Rosa, la alusión directa a las trece jóvenes fusiladas el 5 de agosto de 1939 en Madrid, cuyo caso no solo se ha convertido en un lugar común para la memoria de la represión, sino también en aquello que Alberto Venegas ha denominado un “retrolugar”, es decir, “hechos, objetos e ideas que aparecen repetidos con asiduidad en los medios de comunicación de masas y que tienden a evocar un momento histórico completo” (326), principalmente por su fácil reconocimiento al generar familiaridad e identidad (Lowenthal 2015).

---

<sup>2</sup> El 14 de diciembre de 2006 se presentaron en la Audiencia Nacional siete denuncias por presuntos delitos de detención ilegal para investigar “múltiples muertes, torturas, exilio y desapariciones forzadas (detenciones ilegales) de personas a partir de 1936, durante los años de Guerra Civil y los siguientes de la posguerra, producidos en diferentes puntos geográficos del territorio español” (Garzón Real 2008, 1).

No menos importante resulta, desde un punto de vista narrativo y visual, la reflexión y las emociones que suscitó a Sirieix la obra de danza contemporánea *Sonoma*, del coreógrafo español Marcos Morau. La guionista recuerda que:

[...] vistió a todas sus bailarinas con un traje tradicional, les dio gestos asimilados a roles que se asignaban a las mujeres en España antiguamente, durante la dictadura. Realmente notamos el peso de los católicos y del franquismo: lavan, rezan, cantan y de repente los gestos se vuelven cada vez más rápidos, cada vez más frenéticos. Se vuelven casi guerreras, es como si se enderezaran, como si pelearan; cogen tambores, el ritmo se vuelve explosivo. [...] viendo estos cuerpos que no podían hablar, a mí me recuerdan las mujeres prisioneras, que intentaron luchar hasta el final (Bang & Mamut Comics).

Esa influencia del visionado de impactantes imágenes oníricas y metafóricas, de estética surrealista, con cuerpos femeninos moviéndose al son de una danza cada vez más poderosa, tiene una relación interesante con el lenguaje del cómic, a pesar de que su conexión y vínculo con formas teatrales no está tan investigado como con las cinematográficas (Sáez de Adana). El propio Marcos Morau disecciona así su obra:

El movimiento, por un lado, te va llevando a un lugar, las imágenes te van componiendo un espacio, un paisaje. Pero luego la palabra te va conduciendo, quizás, hacia una cosa más cerebral; la palabra se entiende, la palabra conecta, directamente te despierta un pensamiento, una posición. En cambio el cuerpo te va provocando estados, emociones. Yo creo que al final lo que se pretende es una catarsis en el espectador, donde lo sensorial, lo intelectual, lo emocional, todo convive (Nuro).

En el caso de Fernández, sus referentes más importantes a la hora de afrontar la gráfica en una obra de estas características han basculado entre el cine –*El laberinto del fauno*, *El espíritu de la colmena*, *La trinchera infinita*, *Mientras dure la guerra* y *Tierra y libertad* (Fernández)–, la literatura y el cómic. En este último, su trabajo como investigadora académica tuvo un peso interesante a la hora de enfrentarse a la obra, y quizás también de modelar un estilo basado en una línea uniforme, gruesa, con trazos sintéticos y un nivel de iconicidad alejado del realismo más clásico; un estilo donde tiene cabida, al mismo tiempo, una cierta caricatura en personajes con connotaciones negativas. Todo ello la conecta con algunas características de los grafismos de autores que reconoce haber leído:

[...] yo había hecho entrevistas a autores que trabajan el tema guerra civil y la memoria reciente, como [Paco] Roca, Sento, o [Ángel] de la Calle, y eso creo que me influyó sobre cómo encarar este trabajo. Entonces, leí tanto *Dr. Uriel* como *Los surcos del azar* y *Pinturas de guerra*; también *Un largo silencio*, de [Miguel] Gallardo; *El artefacto perverso*, de [Felipe] Hernández Cava y [Federico] Del Barrio; *Cuerda de presas*, de [Jorge] García y [Fidel] Martínez; *El arte de volar*, de [Antonio] Altarriba y Kim; *Jamás tendré 20 años* y *Las guerras silenciosas* de [Jaime] Martín (Fernández).

## 5. La representación de la violencia y la represión en la obra

La violencia contra las mujeres republicanas aparece representada en *Rupturas* desde la primera viñeta, contextualizada en 1955 en la Prisión Provincial de Mujeres de Barcelona. En ella se muestra directamente la violencia explícita contra una presa que aparece tendida en el suelo, de cuyo rostro solo se ve la boca abierta, mientras es pisoteada y sujeta por tres hombres. En la misma página se presenta a Carmen, la



protagonista, una mujer con una mirada retadora, con el pelo ya rapado –salvo por un mechón– y embarazada. En este caso, la violencia contra ella no es explícita, sino que queda sobreentendida mediante un grito en un plano general final de la cárcel desde el exterior.

Tras unas páginas dedicadas a la trama de María en el París de 2001, en la doble página 20-21 queda representada la violencia perpetrada en el patio de la cárcel, donde tres reclusas son obligadas a desnudarse y arrodillarse mientras son apuntadas con fusiles por una serie de hombres cuyos rostros no se ven, pero a quienes sí se escucha hablar y gritar para sonsacar la información. Tal y como relatan numerosos testimonios, la práctica de desnudar a las presas estaba relacionada con la necesidad de que la violencia fuera más dura y evidente (Cuevas). En esta doble página llama la atención la centralidad de la representación de los cuerpos, en tanto que muestran los signos de la violencia recibida, pero también la edad, las emociones y otras circunstancias específicas como el estado de gestación de la protagonista. La desnudez de los cuerpos, con sus características individualizadas, resulta un contrapunto con las cabezas encubiertas en un claro ejemplo visual de la deshumanización y la violencia psicológica a las que podían llegar a estar sometidas las presas.

En cierto momento, aparece la representación de “las otras mujeres”, es decir, las religiosas (24) y una funcionaria (63). Ambas son dibujadas con rasgos duros y muy negativos, bien desde un primer plano contrapicado, bien desde un plano medio que permite mostrar directamente un sobrepeso que se pone en relación con el hambre que sufrían las presas –“se ceba con nosotras confiscándonos la comida que nos traéis” (63). La representación de quienes perpetran las violencias tiene un punto de estereotipación similar al de otros autores, como Jaime Martín o Carlos Giménez, quienes apuestan por resaltar ciertos detalles que amplifican los aspectos negativos con un cierto nivel de caricaturización (Varillas).

Entre las páginas 55 y 63 se desarrolla la escena que representa el castigo físico y simbólico más conocido de los sufridos por las mujeres republicanas: la ingesta del aceite de ricino y el rapado del cabello. A través del recurso de un cuaderno de la bisabuela Rosa, que es descubierto entre las fotos guardadas por la abuela, se va aportando la información obtenida en el proceso de documentación del cómic, con una clara intención didáctica. Se explicita al lector que se trata de ricino y que es utilizado para “hacer pagar el haber simpatizado con los republicanos” (55), pero también se explica el proceso del castigo y las razones concretas del uso de un purgante: “[...] uno de los soldados me impidió seguirus cuando os llevaron de pueblo en pueblo como ejemplo, con un cartel colgado del cuello donde ponía ROJA. Para ellos, habíais desobedecido y con un laxante iban a evacuar el comunismo de vuestro cuerpo” (60). En una doble página (56-57) diseñada mediante una retícula regular de tres filas y tres columnas, con nueve viñetas de igual tamaño y una concatenación de primeros planos, se ve claramente la ingesta del purgante por parte de la protagonista, que se resiste hasta ser obligada a beber mediante un embudo. Tras ello, le rapan la cabeza, dejándole un único mechón “para atarle los trozos que arrancaron de la bandera republicana” (57), mientras los lloros de su madre forman parte del mismo encuadre en el que aparecen las miradas inquisitoriales del resto de los vecinos. La protagonista aparece entre una multitud de mujeres en camión, con carteles colgados al cuello en los que se las acusa de “roja”, el cabello rapado y las consecuencias fisiológicas evidentes y extremas del aceite de ricino, retratadas en una viñeta en la que la evacuación intestinal involuntaria se ve caer por sus piernas, lo que incrementa la sensación de humillación a la que es expuesta.

A lo largo de esta secuencia, las autoras ponen en imágenes cada uno de los procesos que formaron parte de los mecanismos punitivos más conocidos y extendidos contra las mujeres republicanas: desde la ingesta obligada del purgante, al corte del cabello, la defecación incontrolada, el paseo por la localidad con la banda de música y los carteles con la etiqueta “roja”. Lo hacen mediante el uso de viñetas con planos medios y primeros planos, huyendo de la representación de los espacios y los fondos en aquellos casos en los que prima el foco en las personas y en las sensaciones de dolor y humillación vividas por las víctimas, recordando, en cierto modo, a una obra teatral. El final de esta represión, el fusilamiento al que fueron condenadas muchas de ellas –no así la protagonista–, queda conectado mediante el recuerdo hacia las Trece Rosas, que sirve de cierre simbólico del proceso punitivo previo a la entrada en la prisión.

## 6. A modo de conclusiones

El análisis de *Rupturas* desde la perspectiva de la represión contra las mujeres republicanas permite poner el foco en la centralidad de un problema que atañe a cualquier lenguaje visual: las decisiones en torno a qué representar y qué estrategias llevar a cabo, así como las ausencias y sus razones. A pesar de que el tema central de este cómic es toda la cuestión relacionada con el robo de bebés durante la dictadura, una de las aportaciones más interesantes para reflexionar sobre las estrategias de representación la realiza en torno a la represión sexual. Sirieix y Fernández apuestan por mostrar explícitamente los aspectos más crudos de una violencia que, aunque pensada para ser vista y mostrada ante la comunidad, no ha dejado rastros visuales, sino registros testimoniales. Fernández desarrolla un estilo con un nivel de iconicidad apartado del realismo más clásico, que, lejos de resultar escatológico en ciertas imágenes –como las consecuencias involuntarias del purgante–, consigue visibilizar la humillación desde la empatía del lector y la lectora. Una empatía que funciona, también, gracias al uso de una paleta de colores basada en la bandera republicana, lo que activa de manera automática un compromiso ético y político consciente, un acto afiliativo entendido como “un proceso de solidarización intergeneracional con la experiencia de una víctima más allá de cualquier conexión biológica” y una clara dimensión política (Faber, 148).

El acercamiento con cierta profundidad a aspectos concretos de esta obra puede abrir las puertas a futuras investigaciones que permitan indagar en la elaboración de esa “memoria visual dibujada” a través del cómic, analizando qué estrategias narrativas y gráficas desarrolla como lenguaje verbo-icónico para asumir y elaborar el trauma derivado de la represión sexual en contextos bélicos y dictatoriales, como el caso analizado. En la visibilización y la gestión de esta violencia desde la narrativa dibujada resulta fundamental, además, comprender cómo y de qué manera se introduce en el proceso de elaboración el trabajo específico de las y los historiadores, bien a través de literatura específica o de otros cauces de divulgación –documentales, charlas– en el marco de una sociedad interesada por el conocimiento de su pasado reciente.

**Obras citadas**

- Abad, Irene, Heredia, Iván y Marías, Sescún. “Castigos ‘de género’ y violencia política en la España de posguerra. Hacia un concepto de ‘represión sexual’ sobre las mujeres republicanas.” En Alejandra Ibarra coord. *No es país para jóvenes*. Gasteiz: Instituto Valentín de Foronda, 2012. 1-18.
- Almanaque Florita*. Barcelona: Editorial Clíper, 1951.
- Altarriba, Antonio y Kim. *El ala rota*. Barcelona: Norma Editorial, 2016.
- Bang & Mamut comics. *5 minutos con 1 autor/a*. YouTube, 7 de junio de 2022.
- Barrero, Manuel. “Cuerda de presas: la exigencia de la memoria. Libertad para recordar.” *Tebeosfera: Cultura Gráfica* (2005).
- Bou Pérez, Patricia. “Miedo, trauma y violencia en las guerras de la Antigüedad.” *Revista Universitaria de Historia Militar* 9/9 (2020): 10-14.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Casanova, Julián. “Pasado y presente de la guerra civil española.” *Historia Social* 60 (2008): 113-127.
- Casanova, Julián, Espinosa, Francisco, Mir, Conxita y Moreno, Francisco. *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Casanova, Julián y Cenarro, Ángela eds. *Pagar las culpas: la represión económica en Aragón (1936-1945)*. Barcelona: Crítica, 2014.
- Cenarro, Ángela. *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*. Crítica, 2005.
- . *Los niños del Auxilio Social*. Barcelona: Espasa, 2009.
- Cenarro, Ángela y Masarah, Elena. “Historia y memorias de la posguerra. Paracuellos y el recuerdo del Auxilio Social.” *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* 24 (2020).
- Cuevas, Tomasa. *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*. Barcelona: Icaria, 2005.
- De Bois, Pierre-Alain. *Carlos Giménez. De la denuncia a la transmisión de la memoria*. Alcalá de Henares: Ediciones Marmotilla, 2020.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel. “El cómic español desde 1995.” *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 2 Extra (2011): 209-220.
- Egido, Ángeles y Montes, Jorge. *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Sanz y Torres, 2018.
- Espinosa, Francisco coord. *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Faber, Sebastiaan. “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2/1 (2014): 137-155.
- Federación de Gremios de Editores de España. *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2022*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2023.
- Fernández, Lauri. *Entrevista personal con la autora*. Inédita. 10 de septiembre de 2022.
- Fuentealba Rivera, Ricardo. *Fuentealba: 1973*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2017.
- García, Jorge y Martínez, Fidel. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri, 2005.
- Garzón Real, Baltasar. *Diligencias previas proc. Abreviado 399/2006 V*. Juzgado Central de Instrucción n.º 5. Audiencia Nacional, 16 de octubre de 2008.
- Ginard, David coord. *Dona, Guerra Civil i franquisme*. Palma: Documenta Balear, 2011.

- Glondys, Olga. “El giro cultural en la historia contemporánea española: nuevas complejidades, aperturas metodológicas y testimonios de la praxis.” *Studia Histórica Historia Contemporánea* 35 (2017): 171-204.
- Gómez Bravo, Gutmaro. *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*. Barcelona: Taurus, 2009.
- . *Geografía humana de la represión franquista. Del golpe a la guerra de ocupación (1936-1941)*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Gómez Bravo, Gutmaro y Pérez Olivares, Alejandro. “Las lógicas de la violencia en la guerra civil: balance y perspectivas historiográficas.” *Stud. Hist. H.<sup>a</sup> cont.* 32 (2014): 251-262.
- González Calleja, Eduardo. *Memoria e historia: vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Madrid: La Catarata, 2013.
- Gracia Lana, Julio. *Las revistas como escuela de vida: diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)*. León: Grafikalismos, 2019.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1.<sup>a</sup> ed. 1950].
- Hernández Burgos, Claudio y Arco Blanco, Miguel Ángel del. “Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951).” *Cuadernos de Historia Contemporánea* 33 (2011): 71-93.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: PanCrítica, 2015.
- Ibáñez, Mélanie. “La represión femenina en la inmediata posguerra: qué, quiénes, por qué, cómo.” En Damián A. González Madrid y Manuel Ortiz Heras eds. *Violencia franquista y gestión del pasado traumático*. Madrid: Sílex, 2021. 105-134.
- Keum Suk, Gendry-Kim. *Hierba*. Madrid: Reservoir Books, 2022.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991 [1.<sup>a</sup> ed. 1977].
- Magnussen, Anne. “Introduction.” *European Comic Art* 11/1 (2018): 1-7.
- Maquieira d’Angelo, Virginia. “La violencia contra las mujeres como violencia política: perspectivas antropológicas.” En Cristina Sánchez Muñoz ed. *Violencias de género: entre la guerra y la paz*. Colombia: Universidad EAFIT-Sigo del Hombre Editores, 2021. 93-132.
- Masarah, Elena. “Relatos de la extraordinaria cotidianidad. La recuperación de las memorias de las mujeres en el cómic español contemporáneo.” *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, tercera época, 6 (2018).
- Mir, Conxita y Cenarro, Ángela eds. *Mujeres, género y violencia en la Guerra Civil y la dictadura de Franco*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2021.
- Molinero, Carme, Sala, Margarita y Sobrequés, Jaume eds. *Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Nash, Mary. *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 2006.
- . ed. *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, 2013.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. 1984-1992. 3 vols.
- Nuro. *La Veronal. Sonoma. Marcos Morau. Teatro danza contemporánea Nuro. Profesional coreografía*. YouTube, 14 de marzo de 2021.
- Postigo, Marta. “Las mujeres, las guerras y el derecho internacional humanitario.” *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* 6 (2011): 117-133.

- Quílez Esteve, Laia. “‘Pelonas’ y rapadas. Imágenes-trofeo e imágenes-denuncia de la represión de género ejercida durante la Guerra Civil Española.” *Hispanic Review* 86/4 (2018): 487-509.
- Rambla, José Manuel. “Las rapadas, el cuerpo de la mujer como fosa invisible del franquismo.” *El Salto Diario*, 11 de noviembre de 2021, en línea, <https://www.elsaltodiario.com/franquismo/rapadas-cuerpo-mujer-fosa-invisible-franquismo>
- Ruiz Ruiz, Isabel. *Dentro*. Madrid: Ilustropos, 2021.
- Sáez de Adana, Francisco Manuel. “La relación del cómic con el cine y otros medios”. *Tebeosfera: Cultura Gráfica* 18 (2021).
- Samuel, Raphael. *Teatros de la memoria. Volumen 1. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia: PUV, 2008.
- Sánchez, Pura. *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*. Barcelona: Crítica, 2009.
- Sectorial del Cómic. *Libro Blanco del Cómic en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2024.
- Tebeosfera. *Informe Tebeosfera sobre la industria del cómic en España en 2022*. Sevilla: ACyT, 2022.
- Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones, 2009.
- Venegas, Alberto. “Retrolugares, definición, formación y repetición de lugares, escenarios y escenas imaginados del pasado en la cultura popular y el videojuego.” *Revista de Historiografía* 28 (2018): 323-346.
- Vilches, Gerardo coord. *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta Editorial, 2018.
- Vinyes, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.
- Vinyes, Ricard, Armengou, Montserrat y Belis, Ricard. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.