



Olivar, vol. 24, núm. 38, e147, mayo-octubre 2024. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

“¡Qué poco sabía de ti, Mamá...!” Las mujeres durante el franquismo en el “cómic de la memoria” español

“How little I knew about you, Mom...!” Women during the Franco's regime in the Spanish “memory comic”

 **Isabelle Touton**

isabelle.touton@u-bordeaux-montaigne.fr
 Université Bordeaux Montaigne, Francia

Recepción: 06 Junio 2023
 Aprobación: 01 Noviembre 2023
 Publicación: 01 Mayo 2024

Cita sugerida: Touton, I. (2024). “¡Qué poco sabía de ti, Mamá...!” Las mujeres durante el franquismo en el “cómic de la memoria” español. *Olivar*, 24(38), e147. <https://doi.org/10.24215/18524478e147>

Resumen: De los aproximadamente 80 “cómic de la memoria” de la dictadura franquista publicados desde los años 90 hasta 2019 en España, tan sólo un 10% se centra en personajes de mujeres y en la represión particular que sufrieron en una sociedad diferenciada, segregada y con leyes discriminatorias para ellas. Sin embargo, a partir de una definición de lo que entiendo por “cómic de la memoria” (caracterizado por criterios pragmáticos, semánticos, narrativos y discursivos), mi objetivo es mostrar cómo este medio es particularmente apto para contar la historia poco archivada, invisibilizada e íntima de las mujeres en un contexto de opresión, para la que se necesita recurrir a testimonios orales e interrogar la cultura material. A partir de allí, propongo un breve panorama de las obras centradas en mujeres protagonistas, verdugos o víctimas, presas políticas o amas de casa con perfil bajo, resistentes o cómplices de cierto franquismo sociológico, analizando rápidamente las características narrativas y gráficas de cada obra y su trabajo con el archivo. En la tercera parte, se estudia el último cómic de Paco Roca, con base autobiográfica y centrado en las vivencias de su madre, *Regreso al Edén* (2021).

Palabras clave: “Cómic de la memoria”, Novela gráfica, Mujeres durante el franquismo, *Regreso al Edén*, Paco Roca.

Abstract: Of the approximately 80 “memory comics” of the Franco dictatorship published since the 1990s in Spain, only 10% focus on women characters and the particular repression they suffered in a differentiated society, segregated and with discriminatory laws for them. However, starting from a characterization of what I understand by “memory comics” (characterized by pragmatic, semantic, narrative and discursive criteria), my aim is to show how this medium is particularly suitable to tell the little archived, invisibilized and intimate history of women in a context of oppression, for which it is necessary to resort to oral testimonies and to interrogate the material culture. From there, I propose a brief overview of works focused on women protagonists, executioners or victims, political prisoners or low-profile housewives, resisters or accomplices of a certain sociological Francoism, quickly analyzing the narrative and graphic characteristics of each work and their work with the archive. The third part focuses on Paco Roca's latest comic, based on autobiography and centered on the experiences of his mother, *Regreso al Edén* (2021).

Keywords: “Memory comics”, Graphic novel, Women during Franco's regime, *Regreso al Edén*, Paco Roca.



A MODO DE PRÓLOGO

En la segunda entrega de *Maus* publicada en 1992 (*Relato de un superviviente. Y aquí comenzaron mis problemas*), Art Spiegelman se ponía en escena reflexionando sobre las implicaciones del trabajo de memoria que estaba llevando a cabo con la historia de su padre, Vladek, un judío polaco superviviente del Holocausto. Se le veía con las manos cruzadas en el escritorio, desalentado por el peso moral de los cadáveres de las víctimas a las que pretendía devolver la voz, metafóricamente amontonados a sus pies, y culpabilizado por el éxito, dinero y fama que le había granjeado el primer volumen: “At least fifteen foreign editions are coming out. I’ve gotten 4 serious offers to turn mi book into a T.V. special or movie. (I don’t wanna). In May 1968 my mother killed herself. (She left no note). Lately I’ve been feeling depressed” (1992, p. 41). En este balance introspectivo, extraña la enunciación del suicidio de la madre que ya conoce el lector de sobra. Anja es evocada constantemente por el padre inconsolable y el propio Art reproduce, en el primer volumen, una página de la historieta underground *Prisoner on the Hell Planet* que había dibujado en 1972, con un estilo expresionista, sobre lo que había supuesto para él la desaparición voluntaria de su madre (una condena al encierro mental). La sombra de la voz ausente de la madre planea por toda la obra. En varias ocasiones, Art Spiegelman lamenta explícitamente no poder acceder al relato que hubiera hecho ella: se pasa una parte de la historia buscando los diarios en los que la mujer contó sus vivencias hasta que, al final del primer tomo, el padre reconoce haberlos quemado. Al contrario de Vladek, Anja era una superviviente del Holocausto que no sobrevivió, y cuyo testimonio fue desaparecido por otro superviviente (Mandaville, 2009).

Los españoles Antonio Altarriba y Kim son autores también de dos novelas gráficas basadas en la memoria filiativa del guionista. La primera publicada en 2009, *El arte de volar*, cuenta la epopeya trágica de la vida de su padre, empieza por el suicidio de éste con noventa años desde la cuarta planta de la residencia de ancianos en la que sufría depresión, un acto que el resto del libro explica como la consecuencia del peso de la historia en el destino de este hijo de campesino de un pueblo de Zaragoza, laboralmente explotado desde la adolescencia, que se alistó en el bando anarquista y perdió la guerra de España, tuvo que exiliarse en Francia donde lo encerraron en un campo de concentración, y, a su vuelta a España, sufrió un intenso exilio interior. En este panorama, la madre del guionista y esposa de su padre, una mujer muy piadosa que se negó a tener relaciones sexuales con su marido después de su primer parto (que iba a ser también el último), aparece como uno de los muchos estorbos que le impidieron echarse a volar a lo largo de su vida. En el capítulo que sirve de incipit y prólogo a *El ala rota*, la historia de la madre, publicada siete años después, Antonio Altarriba repite un poco el gesto de Art Spiegelman: se pone en escena, y cuestiona ante sus lectores su propia lectura de la traumática historia familiar. En presencia del cuerpo de su madre Petra, ya casi ausente, reconoce y lamenta el déficit de atención que le prestó en vida (aquello que hizo que no se percatara de que tenía una discapacidad en el brazo) y lamenta su falta de curiosidad frente a lo que no entendía: “¡Qué poco sabía de ti, mamá...! O, peor, ¡qué poco caso te hice...! No te escuché ni me preocupé en entenderte... ahora cobran sentido muchas cosas... empiezan a encajar las piezas del puzzle...” (2016, p. 11).

Este filtro cognitivo que impidió que Antonio Altarriba hijo y padre vieran lo que tenían ante los ojos, esta incapacidad también para atar los cabos de la historia familiar, se deben a lo que la filósofa francesa Michelle Le Dœuff ha llamado “acognición masculinista” (1998, p. 179), es decir un trastorno de las capacidades cognitivas debido a una percepción sesgada y androcéntrica de la realidad. Con este libro, Altarriba lamenta asimismo la perspectiva misógina injusta que adoptó al contar la historia de su padre en *El arte de volar*, donde Petra, la esposa, se definía por su puritanismo y su conformismo. El hijo reconoce que, hasta que una de sus lectoras le cuestionara al respecto, no había considerado que la vida de su madre pudiera ser objeto de un relato memorialístico, ni que fuera digna de investigación ni que hubiera hecho, tanto como la del padre, historia.

INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES Y CONTEXTO

Los dos ejemplos precedentes, aunque muy conocidos, son emblemáticos de las distintas dificultades a las que los historietistas se enfrentan para reconstruir la vida de sus madres, abuelas o de otras mujeres de su generación: falta de documentación escrita, ausencia de testimonios orales, escasez de fotografías, poca importancia concedida por las protagonistas a su propia experiencia, marcos épicos de interpretación de la historia que excluyen a las mujeres, formas de relatos que las marginalizan, incapacidad cuando los autores son hombres o, a veces, mujeres más jóvenes y emancipadas, para identificarse con las mujeres de las generaciones anteriores. Si bien Francisco de Goya ya puso en el centro de su serie de grabados de *Los desastres de la guerra* la utilización de la violación como arma de guerra y la fiereza de la resistencia de las mujeres dispuestas a defenderse y a defender a sus hijos o a otras mujeres (Soubeyroux, 2017), si bien nos quedan relatos gráficos del protagonismo de las mujeres durante la Guerra Civil y el exilio –pienso en pinturas, serigrafías o dibujos de Helios Gómez (Alonso, 2008)–, de la represión específica que el franquismo ejerció contra ellas o de las violaciones sufridas en los campos de concentración del sur de Francia donde las encerró el Gobierno de la República del país vecino –véase la obra de Josep Bartolí (Marie, 2022)–, si bien como víctimas, combatientes o resistentes las mujeres tienen bastante protagonismo en los cómics centrados en la guerra civil (Lafforgue, 2020), la situación específica en la que se encontraban las mujeres durante la dictadura franquista, en una sociedad segregada que las consideraba como menores de edad, parece mucho menos prestarse a la narración gráfica (ni épica, ni entretenida, ni divertida). Durante el franquismo, los tebeos de aventuras ubicados en espacios o épocas exóticos, muy alejados de la realidad gris de la España de los años 40 y 50, dedicaron un papel muy marginal a las mujeres españolas (la hermosa Sigrid, una mujer algo independiente, compañera del Capitán Trueno sin estar casado con él, era vikinga). Los tebeos humorísticos de posguerra exclusivamente escritos por hombres, con su perspectiva más costumbrista y sociológica, se centraron en algunas heroínas bastante parecidas a tipos comunes. En muchos casos, servían para reforzar los tópicos y prejuicios, la dominación simbólica y el control sobre las que no encajaban:

(...) los estereotipos del humor (...) lo han convertido en territorio vetado a las mujeres dado que suelen ser ellas, no solo el sujeto del ridículo, sino el fruto de la mirada misógina que las convierte en monstruos represores: la parienta, la suegra, la portera, la solterona, la bruja ricachona o las tontas secretarias y las interesadas mujercitas frívolas... (Vila, 2022, p. 511)

Valga como ejemplo la representación de las hermanas solteronas, poco agraciadas y frustradas, en *Las hermanas Gildas* que creó Manuel Vázquez en 1949. En pocas ocasiones, se desdibujaban personajes menos ortodoxos y monolíticos. *Petra, criada para todo* (1954) de Josep Escobar cuenta las andanzas de la joven Petra, que refleja la realidad de muchas muchachas del campo que tuvieron que irse a la ciudad a servir antes de casarse y podían sufrir todo tipo de abusos y atropellos por parte de sus patronos (aquí, Doña Patro). La joven, en un primer momento, ingenua y torpe se va espabilando conforme avanza la serie, va entendiendo las reglas del juego y desenvolviéndose gracias a su ingeniosidad campesina, hasta que consigue tomar, en parte, el ascendiente sobre su burguesa patrona, ella sí caricaturizada como solterona, frustrada y desocupada (Altarriba, 2022, pp. 106-110). En cuanto a los tebeos para chicas, presentaban relatos muy acotados por un mundo reducido y una sentimentalidad estrecha, en el que la aspiración principal de las protagonistas era encontrar marido, aunque también se daba la paradoja de que las aventuras emocionantes se clausuraban sistemáticamente con su boda, lo que podía limitar las ganas de las lectoras de pasar al otro lado del espejo, en un mundo –el de las casadas– ya no apto para las ensoñaciones y las peripecias. En los años

60, se crearon dos series de chicas profesionales y modernas que renovaron el género, aunque su emancipación física y profesional como joven mujer aún no casada se veía matizada, en el caso de *Mary Noticias*, por una dependencia intelectual, y en parte afectiva, al doble “oscuro” del novio de la protagonista. Lilian Azafata, de la serie epónima, presentaba un perfil mucho más rompedor e independiente de todo vínculo intelectual o afectivo con un varón paternalista. Pero no duró sino un año (Touton, 2021). El verdadero retrato (y testimonio) transgresor sobre el papel que la sociedad franquista reservaba a las mujeres lo produjo Núria Pompeia, que se autoeditaba en Kairós, la editorial que dirigía con su marido, Salvador Pániker. En el libro *Maternasis* publicado en 1967, hecho de dibujos a toda página pero dentro de una sucesión que funcionaba como narración secuencial, esta madre de cinco hijos relataba sin palabras las penalidades y miedos de una mujer embarazada, constantemente a punto de vomitar, descontenta, triste, siendo el parto eclipsado por una página enteramente negra, antes de que se transformara en un ser parasitado por el recién nacido representado a partir de un *collage* invasivo. No por casualidad los herederos de la artista han vuelto a editar este libro en 2021.

Si exceptuamos este caso singular, las mujeres presentes en *Paracuellos* de Carlos Giménez desde la publicación del primer tomo en 1977 y el rápido homenaje rendido por Marika Vila con un guion de Felipe Hernández Cava a las mujeres de la generación de su madre en el “Dossier Amparo Torrego” publicado en la revista *Totem* en 1977, los tebeos de la memoria del franquismo han sido escritos en su gran mayoría hasta 2018 por hombres con protagonistas masculinos. En la serie de Giménez, centrada en las vivencias de unos niños huérfanos o abandonados provisionalmente por una familia destrozada que no se puede hacer cargo de ellos, hijos de rojos casi todos, encerrados y maltratados en unos “hogares” de Auxilio Social, las niñas están ausentes, y las mujeres son las guardadoras, unas beatas solteronas represivas y sádicas, representadas bajo los estereotipos físicos y morales de la bruja o la ogra (mayores, despiadadas, peligrosas). De vez en cuando aparecen unas jóvenes chicas tiernas y sensuales, de condición humilde, que cuidan de los niños durante una temporada corta, siempre susceptibles de acabar siendo a su vez víctimas de represión por parte de la institución, sobre todo si se dejan seducir por algún hombre.

En el libro colectivo *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* que he codirigido con Jesús Alonso, Anne-Claire Sanz y Claudia Jareño, hemos establecido una lista bastante completa, aunque desde luego no exhaustiva, de cómics cuya historia se sitúa durante el franquismo. De los aproximadamente ochenta “cómic de la memoria” publicados desde la mitad de los 90 (cuando se intentó fomentar otra vez la industria del cómic después del desmoronamiento de los 80, al calor de la creación de los movimientos ciudadanos para la memoria histórica y del envejecimiento de los testigos) hasta 2019, en España, tan sólo un diez por ciento se centra en personajes de mujeres y en la represión particular que sufrieron en una sociedad segregada y con leyes discriminatorias para ellas. En un seis por ciento de los cómics participan mujeres historietistas y tan solo cuatro son de autoría exclusivamente femenina: *El món por un forat*, de Eulàlia Sariola, publicado en catalán en 2011, *Madialeva* de Ana Moreiras, autoeditado en gallego el mismo año y *Winnipeg, el barco de Neruda* (2014), de Laura Martel y Antonio Santolaya sobre la Retirada y el exilio. *Estamos todas bien* (2017) de Ana Penyas, que ganó el premio nacional en 2018, es –si no me equivoco– el único cómic en castellano de autoría femenina que se centre en la vida de unas mujeres durante el franquismo.¹

Como era de esperar, las mujeres son personajes secundarios de muchas obras, a veces percibidas desde cierta perspectiva de género, pero pocas son las obras que problematizan la especificidad que requiere hacer memoria en un cómic a partir de experiencias de mujeres durante la posguerra y en la dictadura. Para valorar mejor la especificidad de estas obras –la mayoría de autoría masculina–, voy a hacer primero una propuesta para una poética del “cómic de la memoria”.² Después, centraré mi reflexión sobre algunas novelas gráficas publicadas en el siglo XXI y su manera de representar la memoria de las mujeres durante el franquismo. Por último, haré hincapié en el último opus de Paco Roca, *Regreso al Edén* (2020).

ESBOZO PARA UNA POÉTICA DEL “CÓMIC DE LA MEMORIA”

La ilustración siguiente (fig. 1) de Alfonso Zapico, un regalo del autor para la publicación colectiva *Trazos de memoria, trozos de historia*, cuenta elocuentemente la posición del historietista de la memoria –aquí se trata de un autorretrato–: mientras trabaja con sus lápices y desde su actualidad, inspirándose en fotografías-reliquias del pasado (en los que salen siempre más hombres que mujeres), que proponen representaciones tanto de víctimas como de verdugos, para después animar, desde la narración, aquellas escenas fijadas en el tiempo, el artista mira hacia atrás (el pasado), donde lo acecha la sombra amenazante del perpetrador. Una interpretación posible sería que el joven autor carga aún con los traumas heredados, pero también escribe contestando a otros discursos, aquellos que fue dictando el que es ahora sombra, sin poder deshacerse por completo de un sentimiento de ilegitimidad y miedo.

Figura 1



A continuación, se proponen una serie de criterios para definir y caracterizar el “cómico de la memoria”, en parte inspirados en algunos de los criterios adoptados por Celia Fernández Prieto en su *Historia y novela. Poética de la novela histórica* (1998). Estos cómics obedecen un primer criterio pragmático. La distancia temporal entre el momento de la escritura y el de los acontecimientos relatados debe ser relativamente acotada (unos cincuenta años terminados ya hace unos cuarenta o cincuenta años). La diégesis se centra en una época suficientemente alejada para que no aluda a un pasado reciente aún no filtrado por el olvido, la superposición de las vivencias ni los trabajos historiográficos, pero suficientemente cercano para que aún puedan existir testigos vivos o testigos de testigos (es decir gente que haya escuchado los testimonios directamente). Este marco temporal es también el que, en España, sirve de referente al concepto de “memoria histórica” en el espacio mediático y ciudadano, es decir el de la guerra (36-39), el franquismo, y desde hace relativamente poco, la Transición a la democracia (digamos hasta principios de los 80). Las obras obedecen también a criterios semánticos: las historias se sitúan en un mundo reconocible tanto geográfica como temporalmente (de eso se suele hacer cargo la imagen) aunque no se ubiquen exactamente. Se mezclan generalmente un mundo sacado de la historiografía, de la ficción y de la propia experiencia o del testimonio ajeno, y se explicita la articulación entre la escala colectiva e individual. En la mayoría de los casos, las obras cumplen con un criterio narrativo-gráfico que consiste en que, tal como ocurría en *Maus*, la forma del relato subraye el funcionamiento de la memoria y las consecuencias de los traumas en el presente (del testigo y/o de sus descendientes) a través de la organización temporal, un juego mimético con los balbuceos, deficiencias y obsesiones de la memoria traumática, la inclusión de

vestigios del pasado (documentos de archivo, objetos y fotografías) e incluya una reflexión sobre los límites de la representación de éste. Es necesario también visibilizar un criterio genérico-discursivo: a pesar de que se suele hablar de “novela gráfica”, en el caso de muchas de las obras denominadas con esta etiqueta, y sistemáticamente en el caso de las obras de la memoria, no funciona la dicotomía ficción/no ficción. Art Spiegelman ya discutía, en *Metamaus*, la adscripción de *Maus* a la categoría de ficción, a pesar de su uso de animales antropomórficos (2011, p. 150). Son relatos que se rigen más bien por un “tercer pacto de lectura” (entre referencial y ficcional) que ni implicaría la responsabilidad absoluta del autor en cuanto a la utilización de las fuentes, como sería el caso en un texto historiográfico, ni de ausencia total de responsabilidad, que sería lo propio de los novelistas (Rabau, 2002). Son obras más cercanas a lo que Yannick Malgouzeou, en *Les camps nazis. Réflexion sur la réception littéraire française* (2012), llamó “testimonios literarios”, al referirse a los textos firmados por los supervivientes franceses de los campos de exterminio nazi: obras que se basan en testimonios de primer grado (o, más a menudo en el cómic, de segundo grado), en la inserción de documentos extra-narrativos, anhelan cierta verdad política, histórica y existencial pero usan técnicas narrativas de la ficción, en particular cuando intentan no solo dar prueba de lo que fue sino de la calidad e intensidad personal y colectiva de la experiencia. De alguna manera son obras que ontológicamente se inscriben en la continuidad de los testimonios que utilizan (con su pretensión a la autenticidad y a la sinceridad, pero sometidos a una percepción subjetiva, limitada por la situación del testigo y modificada por la memoria), pasados a su vez por el filtro de la recepción del interlocutor, su trabajo de organización del relato, y su capacidad imaginativa utilizada para colmar los “huecos” de la historia. Por fin, en el caso del relato sobre el franquismo, creo que es fundamental pensar si existe o no un criterio lingüístico como ha sido el caso en *Paracuellos* de Carlos Giménez, desde los primeros volúmenes: algunas de estas obras dejan constancia de la manipulación fascista del lenguaje y cuestionan su uso mediante códigos tipográficos (los “hogares” de Giménez), un uso irónico (la anécdota contada desmiente el sentido que el régimen da a una palabra) o contrastivo gracias a la polifonía permitida por el medio. Podemos pensar en el lema de un cartel oficial contradicho por la historia relatada, o, como pasa por ejemplo en *Las serpientes ciegas* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, en el discurso propagandístico del franquismo sobre el Guernica, que pretendía que habían sido los propios vascos los que habían bombardeado la ciudad vasca, desacreditado por la inserción del cuadro de Picasso (2008, p. 10).

Las funciones principales de los “cómic de la memoria” son las de contrarrestar otros discursos a base de pruebas documentales, testimonios y argumentos, de sumergir al lector en una época remota y suscitar la empatía para dar cuenta de la intensidad de la experiencia de la violencia sufrida, de colmar los vacíos de la historiografía, restablecer cierta justicia (por lo menos poética), y volver a conectar las palabras con su sentido. Es también establecer dispositivos que dejen emerger la voz de los marginados/desaparecidos y deje a la vez constancia de su marginación/desaparición y su silenciamiento. En fin, estas obras están contribuyendo a crear o reforzar una comunidad con valores compartidos de cara al futuro.

LA MEMORIA DE LAS MUJERES EN EL PRIMER FRANQUISMO: PERSPECTIVA PANORÁMICA

Me he preguntado, basándome en algunas obras precursoras, qué pasaba con la memoria de las mujeres en el primer franquismo (sobre todo hasta finales de los 50) en los cómics, cómo estas obras resolvían las lagunas en la transmisión de ciertas historias de vida y cómo contaban la especificidad de la experiencia femenina en una sociedad patriarcal y violenta que las consideraba como menores de edad.

CUERDA DE PRESAS: INVISIBILIZACIÓN DEL ARCHIVO Y REPRESIÓN CONTRA LAS “ROJAS” EN LAS CÁRCELES FRANQUISTAS

Cuerda de presas es un cómic de Jorge García y Fidel Martínez publicado en 2005. Fue el primero en abordar la represión contra las presas políticas en la posguerra, situando sus historias en once cárceles franquistas repartidas por todo el territorio español y en recordar que esta represión sobre las madres repercutía necesariamente en los hijos. Por este motivo, ha sido objeto de muchos trabajos académicos y lo sigue siendo en la actualidad (Mitaine 2010; Touton, 2011; Hafter, 2014; Magnussen, 2014; Dubois, 2020; Hernández Cano y Laget, 2020; Sabbah, 2021; Yusta, 2020).

¿Cómo nace el proyecto? En 2002, en la fonoteca pública de Salamanca, Jorge García descubre por casualidad el disco *Dones del 36/Maquis*, donde se recrea un concierto clandestino dado en los lavabos de la cárcel de Ventas en 1948, con algunas de las supervivientes. Para él, se trata de una revelación: descubre a la vez la existencia de estas presas, su capacidad de resistencia festiva, y se ve tocado emocionalmente por esas voces. Se le ocurre la idea del cómic pero no sabe cómo acceder a las fuentes: “El principal escollo a la hora de elaborar las historietas que acabarían conformando *Cuerda de presas* era la falta de documentación” (García y Martínez 2021, p. 292), por lo que entiende como milagrosa la publicación en 2002 del libro *Irredentas* del historiador Ricard Vinyes. Sin embargo, ya se habían publicado muchos testimonios de presas del franquismo y cuatro muy tempranos: *Cárcel de Ventas* de Mercedes Nuñez en París en 1967, *Una mexicana en la guerra de España* de Carlota O’Neill en México el mismo año, y, en la España de la democracia, *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquista)*. *Novela-testimonio* de Juana Doña en 1978 y *Cárcel de mujeres (1939-1945)* de Tomasa Cuevas en 1985. El guionista llegó posteriormente a estos textos y para ello tuvo que mediar la obra del historiador. Por otra parte, el otro obstáculo residía en la falta de documentos gráficos: “Casi toda la bibliografía consultada tenía un elemento en común: la ausencia de material gráfico que la acompañase” (García y Martínez, 2021, p. 294). Los autores resolvieron esta limitación mediante tres recursos: sugiriendo los escenarios (esbozándolos o dejándolos en el fuera de campo); estilizando las figuras (deshumanizando a las carcelarias o los carcelarios por su crueldad y a las presas por sus condiciones de vida infrahumanas) e inspirándose en relatos sacados de otras áreas geográficas.

En efecto, la composición del cómic y de sus distintas páginas reflejan gráficamente –Sabbah habla de “edificio literario carcelario” (2021, p. 300)– un mundo carcelario que algo tiene de universal, puesto que parece que la imaginación de los verdugos para ejercer la crueldad tiene constantes antropológicas: en efecto, para el tono, los autores se inspiraron en la novela *El furgón de los locos* del uruguayo Carlos Liscano, siguiendo el consejo que les dio el historietista argentino Jorge Zentner, y para el grafismo, con tintes expresionistas y cubistas, e incursiones en la abstracción, se inspiraron, entre otros, en el uso del blanco y negro de los argentinos José Muñoz y Carlos Sampayo. Sin embargo, los autores se esforzaron por poner de realce las represiones específicas que sufrieron las presas por ser mujeres: la humillación física y moral, las violaciones –en “El cuarto debajo de la escalera”, la única presa a la que no rapaban se veía así “privilegiada” porque la violaba un carcelero al que le gustaba su pelo (pp. 29-38)–, las torturas en las partes íntimas y la represión vinculada con la maternidad. A la vez que informan a los lectores de la intensidad de la violencia ejercida contra esas mujeres, señalan la dificultad o imposibilidad de transmitir estas experiencias: la anciana Carmen en “El cuarto debajo de la escalera” no puede o no quiere contar con palabras el recuerdo de la escena de tortura que sufrió en las cárceles –representado por los autores en una imagen muda y estilizada– al periodista que la entrevista (p. 31). En cuanto a la violación sufrida por Luisa, se elude y queda implícitamente representada por la metonimia espacial del “cuarto debajo de la escalera”. Por otra parte, la persistencia del trauma se cuenta mediante metáforas lingüísticas y visuales: “supe que las rejas venían conmigo” (p. 15); “De algo estoy segura... Luisa nunca salió de aquel cuarto” (p. 36).

Es de destacar también que de la misma manera que la huella de la voz de unas supervivientes y la escucha de cantos utilizados como armas de resistencia íntima fueron los elementos desencadenantes de la creación, los autores fueron particularmente sensibles a la dimensión acústica de la tortura y de la memoria traumática que el cómic trabaja visualmente a partir de sus propios códigos convencionales (las onomatopeyas) pero también desde un lenguaje inventado para la circunstancia en unas viñetas que tienden a la abstracción (Touton, 2021). Sobre la cuestión del lenguaje, dos historietas (“De pie”, pp. 61-69 y “Montañas, nubes, cielos”, pp. 39-45) subrayan la violencia ejercida por las instituciones franquistas al querer mandar sobre el nombre de los niños: la de Martina a la que quieren imponer un nombre católico para su niña y que la bautiza Inés en un acto de resistencia que le vale un duro castigo, y el niño arrancado a sus padres al que le cambian el nombre porque “los que traicionan a la patria... no pueden legar a la descendencia apellidos honrados” (p. 39), según dictó el psiquiatra Vallejo Nájera. Querer mandar sobre los nombres es una forma de sujeción con consecuencia en los cuerpos, en la identidad y en las relaciones sociales, pero es sobre todo una manera de cortar la transmisión intergeneracional en el seno de la familia, una manera de tergiversar la relación filial.

EL ALA ROTA: LA ESCASEZ DE AUTORRELATOS Y LOS MARCOS DE ESCRITURA ANDROCÉNTRICOS

Cuerda de presas visibiliza, por primera vez en el cómic, la represión contra combatientes republicanas o revolucionarias, a veces mujeres simplemente afiliadas a una familia política, pero encarceladas por su toma de posición, aunque ésta tuviera que ver con la emancipación de las mujeres (tener un hijo pero no querer casarse por ejemplo). Otras historietas más recientes convierten “en protagonistas a mujeres que jamás fueron al frente, las amas de casa” (Claudio, 2021, p. 360), a “mujeres ‘corrientes’ cuyas experiencias se centran en la esfera de lo íntimo y lo doméstico, que en la mayor parte de los casos no mantienen una ideología activa y cuyo silencio forma parte también de nuestra historia” (Masarah, 2018). Los historietistas tienen que lidiar, en estos casos, con una verdadera ausencia de autorrelatos: una comunicación limitada en el marco familiar, donde los secretos de familia muy a menudo se relacionaban con la vida íntima de las mujeres (hijos ilegítimos, violaciones, violencias) en un sistema heredero del código del honor aurisecular, en el que las víctimas podían echar a perder la honra de la familia y en un contexto, en particular en la cultura trabajadora, en el que las mujeres debían mostrarse fuertes y pragmáticas, muchas veces resignadas, y no exteriorizar sus heridas o dolores. Una comunicación limitada también por el poco caso que se les hacía, a veces, en las propias familias y se les siguió haciendo conforme fueron pasando los años. Cuando los protagonistas de la guerra y el franquismo empezaron a socializar sus historias de vida, alentados por la demanda social o familiar, muchas mujeres, sobre todo si habían dedicado su vida a las tareas de la casa y al cuidado de la familia, asumieron que no tenían nada que contar. Sin embargo, poco a poco, va emergiendo la conciencia de que desde la organización de la vida familiar las amas de casa y trabajadoras domésticas cumplieron un papel fundamental para la supervivencia de la familia y resistieron a su manera. En estas novelas gráficas, se visibiliza una lucha que “tuvo lugar cada día en los espacios domésticos de una forma que altera los marcos epistemológicos de memoria y género” (Claudio, 2021, p. 367).

Como *El arte de volar* (2009), *El ala rota* (2016) de Antonio Altarriba y Kim empieza con el peso de la culpa del hijo y su arrepentimiento: quien no pudo evitar el suicidio del padre y se negó a ayudarlo a morir, se da ahora cuenta de que no supo escuchar a su madre, empatizar con ella ni reconocer la gesta que fue su vida. Además de catárticos para su autor, estos dos relatos ambicionan restituir la dignidad de dos personas maltratadas por la Historia e invisibilizadas por la historiografía. Antonio Altarriba conocía el relato de su padre por habérselo escuchado muchas veces, porque le había alentado a escribirlo y éste había dejado doscientas cincuenta cuartillas redactadas. Lo conocía

asimismo porque empatizaba tanto con su padre que pudo atreverse al gesto transgresor de escribir en primera persona como si hubiera sido su propio padre (siendo además su homónimo, Antonio Altarriba). En cambio, la madre de Altarriba no le había contado su vida a su hijo, ni la había dejado escrita. Es más, le había ocultado un episodio fundamental (que después de la muerte de su madre en el parto, su padre la había intentado matar, dejándola lisiada) y había conseguido normalizar de tal manera su brazo siempre doblado que su hijo pudo no darse cuenta de su incapacidad para extenderlo. Seguramente había orgullo también en este rechazo a aparecer como víctima frente a su marido y a su hijo (Lançon, 2016, p. 22). El brazo de Petra, en las acertadas palabras de Esther Claudio, “opera como archivo corpóreo de la memoria” (2021, p. 368). Pero solo puede funcionar como archivo una vez que el hijo se ha sacudido su propia discapacidad, su ceguera. El trabajo que tuvo que realizar el guionista con el relato de su padre fue sobre todo un trabajo de ilustración y metaforización de sus emociones y sentimientos. El libro sobre su madre tuvo que ser precedido por un trabajo de hermenéutica del cuerpo de su madre, de investigación y de imaginación a partir de los pocos elementos que sabía y de su estudio de lo que la dictadura implicó en la vida de las mujeres de las clases trabajadoras. La consecuencia es que el relato de la vida de la madre de Antonio Altarriba es mucho menos denso en texto y en imágenes que la del padre, los autores dejan más espacio para los silencios y los blancos, y el trazo se dulcifica, cuando el de *El arte de volar* traducía más la rabia, la frustración y el sentimiento de injusticia del padre. Además, la identificación es imposible para el hijo, que no es capaz de decir yo como si fuera ella: desaparece la voz *en off* del narrador en primera persona. Altarriba, el guionista, no se encuentra dentro de la cabeza de su progenitora, sino que aparece como espectador de su vida. Al indagar en la vida de su madre, se encuentra con una escasez de fuentes, unas pocas fotografías que ve con ojos nuevos, el relato que hace su tío Lorenzo –un hombre– y muy pocos documentos. Se da cuenta de que su madre también se cruzó con la historia con una H mayúscula. Aunque no le había dado mayor importancia hasta la fecha, cayó en que el general monárquico en cuya casa había servido durante años su madre, cuando aún era soltera, estaba implicado en un complot contra Franco y había muerto de manera más que sospechosa en 1957. Propone como relato-hipótesis que la capacidad para callar de su madre, que la hizo tan invisible a los ojos de los hombres de su familia, fue lo que permitiera que fuera una pieza en el engranaje del complot: habría servido por su discreción en las reuniones clandestinas que los compinchados hacían en la Capitanía General de Zaragoza donde ella era gobernanta. Da también otro sentido a ciertos episodios de la vida de su madre, desde la identificación y el conocimiento de las circunstancias de la aún joven mujer: habiendo sido violada cuando era casi una adolescente, Petra había estado a punto de morir en el parto de su hijo Antonio, como le había pasado a su propia madre. El hecho de que se negara a tener relaciones sexuales con su marido después del parto ya no podía contarse como la consecuencia de un puritanismo y una estrechez debidos a su gran piedad, sino como un acto de supervivencia. Si sufría Antonio padre, ahora parece que sufre aún más Petra, a quién ni siquiera le ha sido dado en ningún momento la posibilidad de soñar con echarse a volar, puesto que le rompieron las alas desde su nacimiento (privada de madre, con un padre que la quiso matar, la abandonó, y acabó siendo alcohólico, en una familia pobre en la que tuvo que trabajar desde la infancia).

Sorprendentemente, Altarriba y Kim organizan los capítulos de la vida de Petra en función de los hombres de la vida de su madre, como Kim para reproducir la jerarquía de la época, pero al hacerlo, no se percatan de la posible libertad interior de la madre que seguramente hubiera organizado de otra manera la historia de su propia vida. En cambio, los capítulos de *El arte de volar* llevaban nombres de objetos simbólicos, ninguno se titulaba “Petra” (Lançon, 2016, p. 23). El cómic pretende reflejar la sujeción que imponía a la madre el orden heteropatriarcal, sin embargo, al hacerlo, la vuelve a encerrar simbólicamente.

Finalmente, *El ala rota* se puede leer como el acto de contricción y lucidez de un hombre que acepta hacerse por fin con las herramientas que sus interlocutoras feministas le han ido proporcionando, aunque algunas de las elecciones se puedan cuestionar:

Hubo algunas preguntas en las presentaciones del libro que hicieron saltar la alarma. Pero yo, en un principio, tenía la coartada bastante bien montada: argumentaba que mi madre no era el personaje principal, que el protagonista era mi padre. Pero creo que el esquema, casi podría decir que la caricatura que había hecho de mi madre, empezó a removerse dentro de mí. (Vilches, 2017, p. 96)

El año pasado, el díptico se publicó en francés bajo el nombre de *L'épopée espagnole* (Epopéya española), lo que implicaba reconocer que la vida cotidiana de las mujeres humildes durante el primer franquismo también fue épica.

LAMIA: LA (NO) EDUCACIÓN SENTIMENTAL COMO DOMINACIÓN

Si bien *El ala rota* demostraba que el supuesto puritanismo de la madre de Antonio obedecía más a su instinto de supervivencia que al acatamiento de la moral imperante, Rayco Pulido, en *Lamia* (2016) (Premio Nacional 2017), explora el tema del puritanismo y la (des)educación sentimental como dominación. Formalmente, esta obra se aleja de los “cómic de la memoria” de corte realista (y en el caso de *El ala rota* y *Estamos todas bien*, basados en una memoria filiativa) puesto que se inscribe más bien en el género negro con aspectos de farsa (Pérez, 2021, p. 73). Sitúa su intriga en la Barcelona triste y miserable de 1943, en la que una huérfana treintañera que trabaja como guionista en el Consultorio radiofónico de Ana Bosch, a pesar de estar embarazada y supuestamente casada, responde a las cartas trágicas que le mandan mujeres desesperadas. Esas cartas no se podían leer en la antena porque desvelaban la realidad sórdida de lo que significaban las leyes y la moral franquistas: maridos que salían a bares de “invertidos” o maridos violentos contra sus esposas e hijos. El blanco y negro, sin sombras de grises, estilizado, que privilegia los dibujos geométricos y angulares sirve el ambiente negro. Contrastan con la barriga supuestamente redondeada de la protagonista y los globos que encierran las onomatopeyas en letras también redondeadas, parecidas a las que se solían usar en los tebeos para niñas, que ocupan todo el espacio sonoro del rellano del edificio donde vive Laia cuando su vecino pega a su mujer Amparo (p. 18). A pesar de que la intriga sea puramente ficticia, el detonante de la historia para el autor fue también un testimonio, escuchado en la radio, como cuenta Rayco Pulido a Jesús Jiménez:

Un día topé con una entrevista a Pietat Estany, una señora que había trabajado durante los últimos diez años de “El consultorio...”. Su trabajo consistía en responder a las cartas de las oyentes que no se podían radiar. No se emitían porque no convenía, dibujaban la realidad que el régimen prefería ocultar: violencia, miseria, analfabetismo... su testimonio es escalofriante y habla de indefensión, pero sobre todo, de la soledad de aquellas mujeres, que escribían para desahogarse y pedir consuelo, porque no tenían a quién recurrir”. (Jiménez, 2016)

El relato se inspira pues en “El Consultorio” de Elena Francis, programa radiofónico muy popular, que era a la vez una gran estafa –detrás de la figura ficticia de la doctora Elena Francis había un grupo de curas y psicólogos de los más reaccionarios–. Mantenía a las mujeres en un mito del amor y la maternidad como único fin y el sacrificio, la abnegación y la sumisión como valores supremos para la buena casada. La protagonista de *Lamia* es una empleada del programa de Ana Bosch, visiblemente embarazada –y por ende insospechable– que resulta ser una vengativa asesina de hombres. Laia es aquí una Lamia, esta figura mitológica condenada por Hera a tener embarazos malogrados y que, convertida en monstruo por su imposible maternidad, acaba por robar y matar a los bebés de las demás. Laia, en cambio, va a dirigir su odio hacia los hombres que solo consideran a

las mujeres como órganos reproductores (su propio marido la dejó cuando la diagnosticaron como estéril después de varios abortos espontáneos y uno intervenido por motivos de salud). Laia encarna la figura de la mujer privada de maternidad, de la solterona o separada violentamente marginalizadas por la sociedad franquista, pero en vez de transformar su frustración en autoodio o en desarrollar un carácter agrio hecho de mezquindades, como se veía reflejado en ciertos tebeos del franquismo, se desquita simbólicamente al desembarazarse aquí de los hombres que hacen daño a las mujeres. Sus actos llevan a cabo los consejos que no puede dar por escrito a las mujeres que piden consejo y consuelo: “Una vez en la bañera, ábrale las venas con su propia navaja de afeitar. No será tan liberador como destrozarle el cráneo, pero parecerá un suicidio” (p. 22). Aquí el archivo es el del consultorio sentimental, que fue analizado tanto por Gérard Imbert en 1982 como por Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra* en 1987, y sus cartas a menudo solamente transcritas literalmente (Pulido, 2016) en los globos rectangulares que salen del aparato también rectangular que todo el mundo parece estar escuchando tanto en las casas como en los bares. Representa la voz popular, mediática y disfrazada de escucha familiar bajo la que se disimula la ideología del régimen en materia de roles de género. Como contrapunto, el autor fantasea a Laia, el doble de la mujer respetable doña Eulalia (González-Rivas Fernández, 2023, p. 8), lo que refleja la esquizofrenia sufrida por muchas mujeres –y no solo– en una sociedad que castigaba a las que no parecían encarnar las cualidades esenciales atribuidas al sexo débil o no compartían la ideología del régimen, un personaje vengativo, manipulador, callado –nunca se explicitan sus motivaciones ni se dicen sus sentimientos puesto que obra sola y además tiene una mirada totalmente inexpresiva (González-Rivas Fernández, 2023, p. 6)–. Saca provecho de la santificación de la maternidad por la sociedad franquista para encubrir sus crímenes, rinde justicia a su peculiar manera pero negándose a colaborar con el sistema compensatorio y clasista organizado por el régimen con la complicidad de la Iglesia Católica (rechaza la oferta de un bebé robado, se deshace también del cura que manda en el consultorio e intenta abusar de su situación para tocarla indebidamente). En un cómic más reciente, igualmente de gran formato pero a color, *Contrapaso. Los hijos de los otros* (2021) de Teresa Valero, la historia detectivesca cuyo protagonista es un joven periodista de familia franquista sirve también para hablar de los bebés robados, de la resistencia de las mujeres encarceladas y de la patologización de las mujeres abocadas a la locura por las violencias que sufren y los discursos que distorsionan la realidad. En él, las mujeres del pasado, aunque resistentes, inteligentes y valientes, son las víctimas. En cambio, creo que *Lamia* es el único cómic sobre el franquismo donde se fantasea el uso de una violencia catártica por parte de una mujer en un “agresively anti-patriarchal message” en palabras de Collin McKinney (2020, p. 183), lo que se empieza a dar en la novela actual de la memoria: pienso, por ejemplo, en *Carcoma* de Layla Martínez (2022).

ESTAMOS TODAS BIEN: TRABAJO DOMÉSTICO, CULTURAL MATERIAL E INTERIORES

Estamos todas bien de Ana Penyas es el primer cómic escrito y dibujado por una mujer que intente rescatar la vida cotidiana y las pequeñas resistencias de las mujeres durante el franquismo, a través de las entrevistas que la autora hace a sus dos abuelas valencianas, Herminia y Maruja. La decisión de hacer preguntas a sus abuelas para convertirlas en las protagonistas de una novela gráfica que rescate la memoria de esas mujeres humildes es una decisión políticamente consciente de Ana Penyas que sorprende al principio a las ancianas. Una se muestra más bien reacia a hablar de su vida “¿Y por qué no escribes mejor una historia de amor? –Es que historias de amor hay muchas, pero de abuelas, no. –Es verdad, tienes razón”.³ El cómic se construye a través de una alternancia de relatos que permite contrastar la vida de las dos mujeres gracias a un cromatismo distinto, y una alternancia entre su pasado como madre de familia y su presente como abuela y viuda. Ana Penyas, feminista y activista del 15M, decidió ir en busca de ese “hilo violeta” que el feminismo alentaba a buscar, en un primer

momento, en las pioneras, artistas e intelectuales, pero que el feminismo más reciente pretende rescatar también en la vida de las mujeres consideradas como trabajadoras, desde una concepción que reivindica la inclusión no solo del trabajo en el ámbito asalariado, sino también del trabajo informal (tan frecuente para las mujeres durante el franquismo) o doméstico (Somolinos Molina, 2022, p. 5). Como dice Maruja: “me parece que me he pasado toda la vida haciéndole puntilla a las sábanas”. Sin embargo, la generación de los hijos no parece aún capaz de darse cuenta de lo que supuso el trabajo en casa de las madres. Así, la hija de Herminia le contesta displicente a su madre que quiere opinar sobre la conversación de ésta con su hermano: “Ay mamá, qué pesada, si tú nunca has tenido jefe, tú qué vas a saber”.

En el primer franquismo, hecho de autarquía, hambruna y escasez, cada alimento, cada ropa, cada objeto eran preciosos y las mujeres eran las encargadas de conseguirlos, transformarlos, y mantenerlos. Eran las encargadas de transmitirlos también, cuando fue posible, porque el expolio, la desposesión, el exilio y los desplazamientos, o la imposibilidad de contar la historia asociada con un objeto cortaron a menudo las cadenas de transmisión. A pesar de que el franquismo se haya convertido en un “gran armario”, las mujeres siguieron siendo las guardadoras de una memoria propia cifrada en muchos casos en los objetos: “También podemos conjurar el armario desde el marco crítico de los feminismos, abordando por ejemplo las casas como esos espacios en tensión en los que tradicionalmente las mujeres, entre la norma y la agencia, entre la reclusión, la domesticidad y el espacio propio, han creado su propia memoria” (Rosón Villena, 2021, p. 18). Ana Penyas utiliza una técnica de dibujo bastante estática que permite subrayar la lentitud con la que se mueven las ancianas, que procede de la ilustración, y unas técnicas mixtas y experimentales. Estructura su relato en función de las tareas agotadoras, repetitivas, no pagadas y generalmente invisibilizadas de las amas de casa, y de los objetos y electrodomésticos que modificaron profundamente su vida: “Hasta que no hice las entrevistas con mis abuelas no me di cuenta de la importancia de la lavadora como herramienta que liberó de muchísimas horas de trabajo a las mujeres, porque lavar a mano era otra historia” (Dapena, 2021, p. 378). La autora otorga una importancia de primer plano a los objetos y a las materias que pueblan los recuerdos de las mujeres de la generación de sus abuelas y siguen importando en su vida cotidiana como mujeres mayores gracias a las técnicas de la transferencia y del *collage*: “Todos esos objetos reflejaban quién tiene que ser ella. Había un diálogo de doble sentido con los objetos” explica Ana Penyas (Dapena, 2021, p. 378). A través de ellos, apela al tacto, al olor, y al gusto, aquellos sentidos a través de los que los objetos nos interpelan y se inscriben en nuestros cuerpos. En los diálogos que mantuvo con las mujeres de esa generación crecida durante el primer franquismo, Penyas se dio cuenta de que el discurso político y la “abstracción teórica” en torno a los temas de memoria se daba poco entre ellas, y que sus relatos pasaban más por el testimonio de lo que les había pasado en primera persona o por el silencio (Dapena, 2021, p. 379). Los cuerpos desgastados de las abuelas, su falta de apertura hacia el mundo que se traduce en la viudez por la omnipresencia de la televisión y un apego a una cultura popular del espectáculo que las expulsa de sus representaciones muestran hasta qué punto la educación recibida durante el franquismo y la domesticación de los cuerpos de las mujeres a través del trabajo doméstico sigue teniendo consecuencias en la España actual. Además, las elipsis y los silencios (por ejemplo, en torno al relato de la noche de boda de la abuela Maruja) cuentan también las consecuencias de la ausencia de educación sentimental y sexual y de la falta de comunicación entre hombres y mujeres (*Usos amorosos de la posguerra* es el único libro que leyó Penyas para documentarse). La escasez de textos (ausencia de voz en off, discursos poco desarrollados, muchas veces alusivos o interrumpidos de las abuelas) refleja asimismo la dificultad para el autorrelato de unas abuelas que no acostumbran considerarse como objeto de un relato memorialístico.

REGRESO AL EDÉN (2020), DE PACO ROCA

Sin ahondar mucho en los análisis, me parecía importante recalcar hasta qué punto el último cómic de Paco Roca, *Regreso al Edén*, articula las cuatro temáticas analizadas anteriormente (la carencia de archivo, la escasez de autorrelatos y los marcos de escritura androcéntricos, la toma en cuenta de la educación sentimental como forma de dominación y la importancia de la cultura material en la memoria de las mujeres) y les da una traducción gráfica brillante.

Paco Roca es el historietista de su generación más conocido en España y quizá más galardonado fuera (con un Eisner por *La Casa*). Ganó el Premio Nacional en 2008 por *Arrugas* (2007), la historia de un anciano que padece la enfermedad de Alzheimer y abordó la memoria de la guerra y el franquismo en varios cómics, siendo el más conocido de ellos *Los surcos del azar* (2013), sobre la participación en la liberación de París de los antifascistas españoles que huyeron del franquismo. En 2015, publicó el relato elegíaco y nostálgico de unos hermanos que vacían la casa que perteneció al padre recientemente fallecido –*La Casa*–, que, por el formato horizontal, funciona como un díptico con *Regreso al Edén*, centrado en la historia de una madre. En ambos casos hay un trasunto autobiográfico.

Regreso al Edén se estructura en torno a la búsqueda de una de las tres fotografías que la madre tiene de su infancia y de su familia, sacada en 1946 en una playa de Valencia. Esta fotografía, desaparecida durante varios meses, es a la vez una reliquia del pasado y un soporte para la memoria de la anciana (“el mágico efecto de evocar instantes perdidos”, p. 18) que ya no puede acordarse del rostro de su madre sin ella (fig. 2. p. 28).

Figura 2



Pero esta fotografía es también representación: aparecen algunos miembros de la familia, pero no todos, faltan la hermana mayor y su marido, pero sobre todo está ausente el padre. El apego de la madre a una fotografía en la que los hijos nunca se habían fijado y el hecho de que solo apareciera una parte de la familia en tal foto la convierten en enigma para el hijo. El formato apaisado da mucho juego a Paco Roca cuando inserta o reproduce, entera o parcialmente, las tres fotografías que quedan de la infancia de su madre, en particular la que le dará la clave de las violencias familiares disimuladas. En la novela gráfica se lleva a cabo una doble búsqueda: la madre y los hijos buscan la fotografía

perdida en la mudanza, sin la que la anciana ha perdido la sonrisa y el autor/hijo lleva a cabo una investigación acerca de los secretos de familia que esta fotografía oculta/revela.

En el centro de la trama están las violencias específicas ejercidas durante el franquismo sobre las mujeres. Tanto sobre la mujer conservadora, cristiana y puritana que era la madre de Antonia como sobre la mujer sexualmente libre y moderna que era la hermana preferida, Amparo: ambas se encuentran sacrificadas, víctimas de la violencia del padre y marido, explotadas en su trabajo, y obligadas a pasar por el duelo de una de sus hijas. Su hermana Amparito, además de verse expulsada de la familia por el padre por un embarazo que tuvo sin estar casada, muere en un parto. La construcción del relato dosifica el suspense y las estrategias deceptivas o sorpresivas, respetando el tabú de la violencia del abuelo, que en un primer momento aparece como un buen padre de familia. En vez de contar con palabras los malos tratos y los silencios que los rodean, Roca los muestra gráficamente: un globo interior figura cómo la hermana se traga en un primer momento las palabras que revelan su condición y la van a condenar a los golpes del padre y a la marginación social, y la tipografía de las letras grandes, en negritas, caóticamente repartidas, muestra cuán dolorosa es su expulsión (fig. 3, p.127).

Figura 3

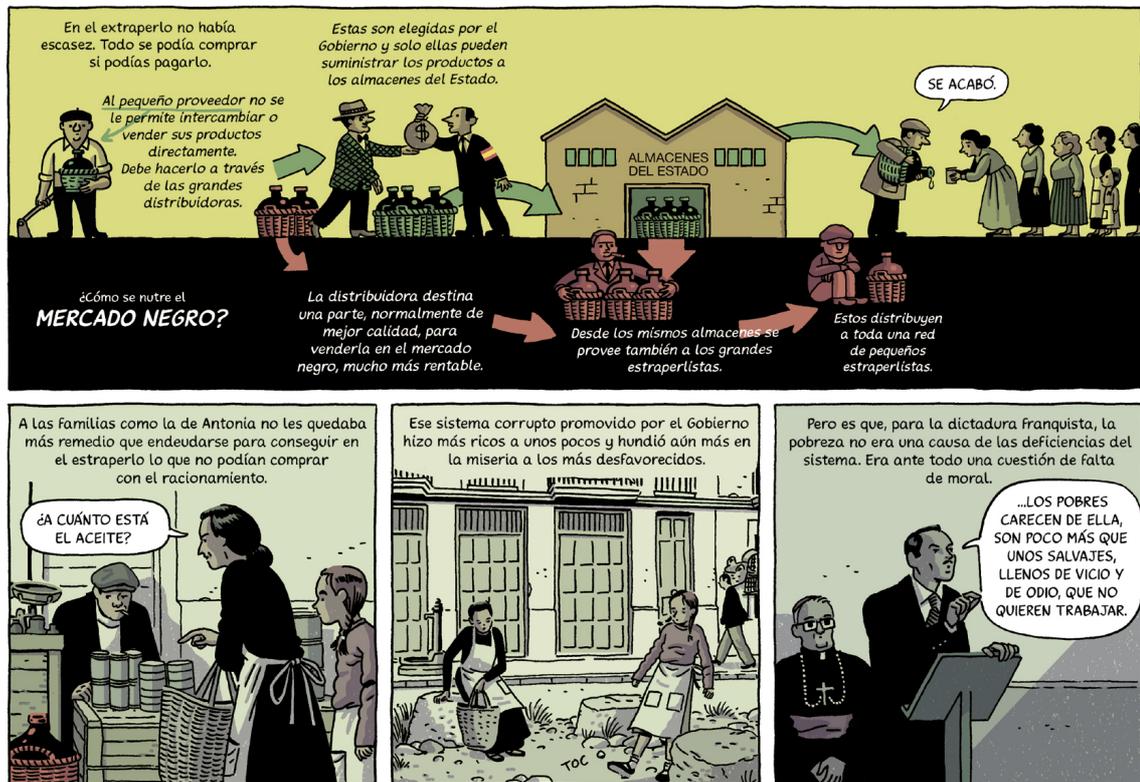


Una viñeta negra sustituye la representación del entierro de la primera niña de Amparo (p. 141), unas púdicas viñetas mudas dejan entender la amplitud de la pena contenida de Antonia cuando su padre impide que siga aprendiendo a leer y escribir (p. 157), un botón arrancado y el detalle de una baldosa desenfocada representan la violencia de los golpes vistos desde abajo por la madre refugiada en el suelo.

Este cómic representa la centralidad de la dimensión económica de la vida de estas mujeres bajo la dictadura franquista. Echa mano de esquemas propios de la infografía (hay que recordar que Paco Roca ha trabajado mucho para la publicidad) para explicar, por ejemplo, el Mercado negro, y de un imaginario sacado de los tebeos humorísticos del franquismo, para evocar el hambre, y una sociedad muy clasista. Visibiliza el papel de las mujeres, tanto para conseguir las materias primas como para transformarlas, dejándose la piel en una labor incesante (fig. 4, p. 47).

Además, como Ana Penyas, Roca interpreta ciertas características del cuerpo de su madre (“No es de extrañar que cuando Antonia se casó, y las cosas por fin mejoraron en los años sesenta, ganara unos cuantos kilos”, p. 54) y explica algunos rasgos de su carácter, como su actitud sobreprotectora con sus hijos y su mundo estrecho, por su pasado traumático y las limitaciones que pusieron a su educación (pp. 92-93).

Figura 4



47

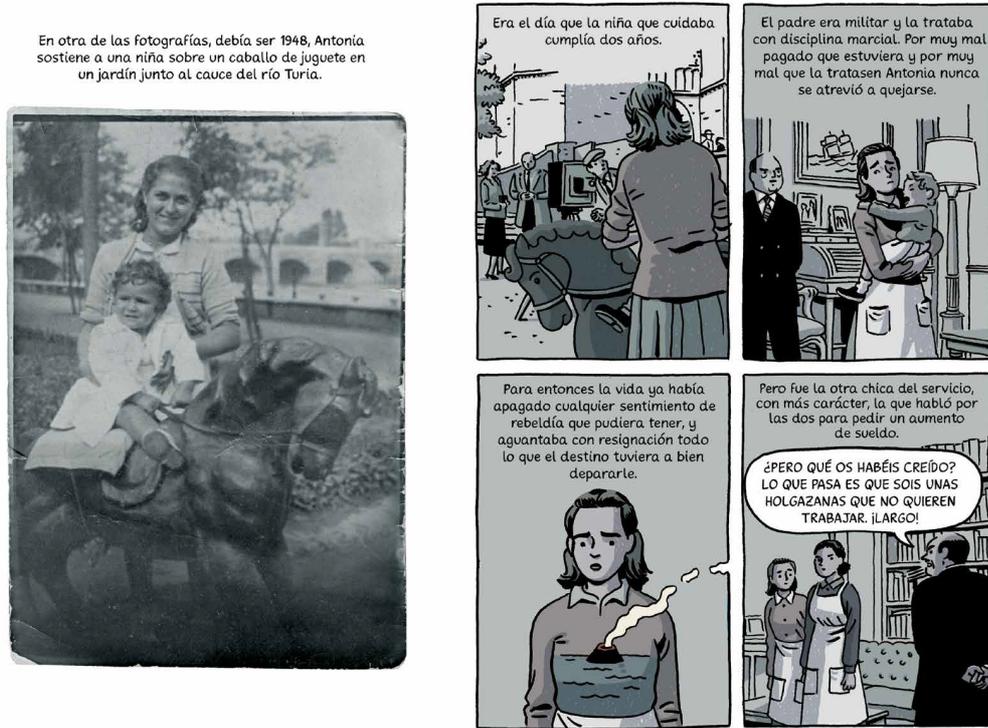
Al contrario de la distancia prudente y respetuosa que adoptó Antonio Altarriba en *El Ala rota*, Paco Roca se compromete con las emociones y sentimientos de su madre, recurriendo a su vez (como hacía Altarriba para su padre) al uso de metáforas gráficas. La imagen del volcán en erupción que se desborda dentro del pecho de su madre, que evoca la frustración, la rabia y la aflicción contenidas, recorre todo el libro (fig. 5, p. 24).

Paco Roca trabaja también la memoria traumática y emocional no visual, al martillar por ejemplo el “cof cof” que traduce la tos de la madre enferma a lo largo del libro, o representando la potencia alucinadora del olor a pollo en la infancia de su madre, con un guiño para el lector de tebeos al pollo con el que andaba obsesionado el personaje hambriento de Carpanta de Escobar (p. 79).

Estas novelas gráficas analizadas no existirían sin la historia oral, puesto que los archivos son deficientes o herméticos. En *Regreso al Edén*, Roca explora también una temática que está siendo recuperada en la narrativa actual, la capacidad de fabulación de las mujeres y la importancia del legado de los relatos transmitidos por las madres. Si ellas callaron una parte de sus circunstancias y de su pasado, sin embargo, contaron historias a sus hijos. Los relatos que le vienen a Antonia de su piadosa madre y los que le vienen de la Iglesia son relatos que buscan convencerla de que su lugar en la sociedad como mujer, como pobre y como hija de rojo es el que le conviene. Sin embargo, la imaginación de la madre y su talento como narradora, aunque sus relatos estribaran en historias bíblicas o vidas de santos castradores, desarrolló la imaginación de Antonia, como hizo también la fuente de entretenimiento más barata de la época (con los tebeos), el cine. Su capacidad para maravillarse con estas historias exóticas la usa para evadirse mentalmente del ambiente opresivo de la

España franquista y de su propia familia. Ésta la acompaña hasta el final de su vida, según el narrador, lo que traduce la metáfora final, que dialoga con *El arte de volar*: al suicidarse, el padre de Altarriba se echaba a volar tirándose del cuarto piso, escapando de todo lo que le había impedido ser libre en su vida, la madre de Paco también se echa a volar, pero subiéndose al globo de un farsante, el acróbata llamado Capitán don Millán, que la hizo soñar en los relatos que le hacía su madre en su infancia. En vez de caer, se eleva.

Figura 5



24

CONCLUSIÓN

En *Regreso al Edén*, los hijos aparecen representados al principio de la historia como unos adultos desfasados con su madre, que no entienden su obsesión por encontrar una fotografía a la que ellos nunca prestaron atención. Tardan meses en aceptar ponerse en su busca después del traslado de la madre a casa de uno de los hijos, en la que desapareció. En este cómic, como hacía Antonio Altarriba, Paco Roca acepta cuestionar a los hombres de su generación por el poco caso que suelen hacer a sus madres y abuelas, por su limitada capacidad de empatía y comprensión, y por haber naturalizado en parte el papel subalterno de éstas en la sociedad y en su propia vida. Al igual que el proceso llevado a cabo por Ana Penyas, la escritura del cómic es para Paco Roca un proceso de descubrimiento y aprendizaje y de socialización de éste. Los autores de estas cinco novelas gráficas echan mano de la historia oral, para crear sus relatos, de los códigos de la cultura popular, para representarlos, llevan a cabo un trabajo de interpretación de los vestigios del pasado y de la manera como los afecta, y un trabajo de cuestionamiento de su propia lectura del pasado. Centran sus historias en personajes femeninos poco elocuentes, de los que subrayan, con las técnicas del cómic, los silencios y sentimientos reprimidos, pero también el trabajo físico y emocional llevado a cabo.

Espero que este estudio haya podido mostrar que el cómic es un medio particularmente apto para contar la historia poco archivada, ninguneada e íntima de las mujeres en un contexto de opresión. Quizá, con respecto a la narrativa, podríamos notar el compromiso de algunos historietistas varones con la memoria de las mujeres de las generaciones anteriores (en 2021, Elías Taño publicó también

Garafía, en el que cuenta la historia de las mujeres que se quedaron en Canarias cuando los hombres emigraron a Venezuela a mediados de los 50). En cambio, creo que faltan aún muchas obras contadas por autoras en el cómic español, que exploren más en profundidad la intimidad (en particular la sexualidad), la afectación del cuerpo, la rivalidad/solidaridad femenina o la cuestión lingüística en relación con el rol y el lugar en la sociedad que la dictadura franquista les asignó.

REFERENCIAS

- Alonso Carballés, J. (2008). Helios Gómez et la révolution. De la peinture à la littérature. *Études Tsiganes*, 4(36), 38-59.
- Altarriba, A. y Kim (2009). *El arte de volar*. Alicante: De Ponent.
- Altarriba, A. y Kim (2016). *El ala rota*. Barcelona: Norma Editorial.
- Altarriba, A. (2022). *La España del tebeo*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Bartolí, J. (2009). *La Retirada. Exode et exil des républicains d'Espagne*. En G. Bartolí y L. Garcia (Eds.). París: Actes Sud.
- Claudio, E. (2021). ¿Tu guerra o mi lucha?: una aproximación de género a la memoria histórica en la narrativa gráfica española. En I. Touton et al. (Eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (pp. 359-374). Madrid: Marmotilla.
- Dapena, X. (2021). Ella era un objeto: Entrevista con Ana Penyas. En I. Touton et al. (Eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (pp. 375-383). Madrid: Marmotilla.
- Dubois, G. (2020). Reivindicación intermedial de una identidad nacional silenciada: el caso de *Cuerda de presas*. *L'entre-deux*, 8.
- Fernández Prieto, C. (1998). *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.
- García, J. y Martínez, F. (2005). *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.
- García, J. y Martínez, F. (2021). Desde la noche y la niebla: notas sobre *Cuerda de presas*. En I. Touton et al. (Eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (pp. 291-298). Madrid: Marmotilla.
- Giménez, C. (1977). *Paracuellos*. Barcelona: Amaika.
- González-Rivas Fernández, A. (2023). From myth to comics: Rayco Pulido's graphic novel. *Lamia. Journal of Graphic Novels and Comics*, 14(3).
- Hafter, L. (2014). Representaciones de la infancia en *Cuerda de presas*: trazos de identidad. *Kamtchatka*, 3, 63-82.
- Hernández Cano, E. y Laget, L. A. (2020). Elegir el recuerdo. *Cuerda de presa y la construcción de la continuidad en la memoria histórica*. En *La mémoire du franquisme dans le roman graphique* (pp. 291-307). París: Atlande.
- Hernández Cava, F. y Vila M. (1977). Dossier Amparo Torregro. *Totem*, extra 02, Especial mujeres, 35-42.
- Hernández Cava, F. y Seguí, B. (2008). *Las serpientes ciegas*. Pontevedra: A. C. BD Banda.
- Imbert, G. (1982). *Elena Francis. Un consultorio para la transición*. Barcelona: Península.
- Jiménez, J. (27 de septiembre de 2016). Rayco Pulido: *Lamia* es un thriller inspirado en el consultorio de Elena Francis. *El cómic en rtve.es*. <https://www.rtve.es/noticias/20160927/rayco-pulido-lamia-thriller-inspirado-consultorio-elena-francis/1413345.shtml>
- Lafforgue, F. (2020). La représentation des femmes engagées contre le franquisme dans la bande dessinée contemporaine: entre fantasmes ordinaires, démarches d'émancipation et enjeux mémoriels (2000-2020). *L'entre-deux*, 8(2).
- Lançon, P. (2016). Bruissements d'Elle. *Libération*, 31 de marzo, 22-23.
- Le Dœuff, M. (1998). *Le sexe du savoir*. Lyon: ENS Éditions.
- Magnussen, A. (2014). The New Spanish Memory Comics. The Example of *Cuerda de presas*. *European Comic Art*, 7(1), 56-84.
- Malgouzeou, Y. (2012). *Les camps nazis. Réflexion sur la réception littéraire française*. París: Garnier.
- Mandaville, A. (2009). Tailing Violence: Comics Narrative, Gender, and the Father-Tale in Art Spiegelman's *Maus*. *Pacific Coast Philology*, 44(2), 216-248.
- Marie, V (2022). Josep Bartolí ou l'expérience des images. *K@iros*, 6.
- Masarah, E (2018). Relatos de la extraordinaria cotidianidad. La recuperación de las memorias de las mujeres en el cómic español contemporáneo. *Tebeosfera*, 9.
- McKinney, C. (2020). Gender, Genre and Retribution in Rayco Pulido's *Lamia*: A Historical Novel for the Present Day. En C. McKinney y D. F. Richter (Eds.), *Spanish Graphic Narratives* (pp. 183-200). New York: Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels.

- Mitaine, B. (2010). *Cuerda de presas* ou les prisons de femmes dans la bande dessinée espagnole. En C. Dumas y E. Fisbach (Dirs.), *Récits de prison et d'enfermement* (pp. 319-327). Angers: Presses Universitaires d'Angers.
- Penyas, A. (2017). *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- Pérez, P. (2021). Imaginar para conocer: la memoria sobre el franquismo en el cómic. En I. Touton et al. (Eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (pp. 47-81). Madrid: Marmotilla.
- Pompeia, N. (2021 [1967]). *Maternasis*. Barcelona: Herederos de Núria Pompeia y Editorial Kairós.
- Pulido, R. (2017 [2016]). *Lamia*. Bilbao: Astiberri.
- Rabau, S. (2002). Le troisième pacte. Ambigüités référencielles du cadre pragmatique, de la *sphraggis* antique à *Vidas escritas* de Javier Marías. En E. Bouju (Coord.), *Littératures sous contrat* (pp. 227-239). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Roca, P. (2007). *Arrugas*. Bilbao : Astiberri.
- Roca, P. (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- Roca, P. (2015). *La casa*. Bilbao: Astiberri.
- Roca, P. (2020). *Regreso al Edén*. Bilbao: Astiberri.
- Rosón Villena, M. (2021). La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo. Kamtchatka. *Revista de análisis cultural*, 18, 5-14.
- Sabbah, J. (2021). El relato *Cuerda de presas* como plasmación del universo carcelario. En I. Touton et al. (Eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (pp. 299-312). Madrid: Marmotilla.
- Soubeyroux, J. (2017). Images de femmes, images de guerre : les représentations de la femme dans *Los Desastres de la guerra* de Goya. *HispanismeS*, 1, 261-281.
- Souto, L. (2022). Esos trazos que se fijan en la memoria. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 66, 75-93.
- Spiegelman, A. (1992). *Maus. A survivor's Tale: And Here mi Troubles Began*. New York : Pantheon Books.
- Spiegelman, A. (2011). *Metamaus*. New York : Pantheon Books.
- Taño, E. (2021). *Garafía*. Madrid: La oveja roja.
- Touton, I. (2011). La bande dessinée de témoignage en Espagne. De l'enfermement traumatique à la construction de l'événement. En D. Breton y E. Gomez-Vidal Bernard (Dirs.), *Clôtures et Mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains* (pp. 369-392). Bordeaux: PUB.
- Touton, I. (2021). Colección Heroínas: un intento de hacer protagonistas de la aventura a las mujeres. En M. Barrero (Coord.), *Tebeos. Historietas para chicas* (pp. 255-274). Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera.
- Somolinos Molina, C. (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares.
- Valero, T. (2021). *Contrapaso. Los hijos de los otros*. Barcelona: Norma Editorial.
- Vila, M. (2022). Género y Cómic. Estado de la investigación. En F. López (Coord.), *Tebeoría. Teoría sobre historieta en España* (pp. 507-525). Sevilla: ACyT Ediciones.
- Vilches, G. (2017). Alas rotas. En P. Pérez (Coord.), *Premio Nacional de Cómic: 10 años (2007-2017)* (pp. 91-99). Málaga: UMA.
- Yusta, M. (2020). *Cuerda de presas, la memoria femenina de la represión franquista*. En O. Freán Hernandez y P. Merlo-Morat (Dirs.), *La memoria de la represión franquista en el cómic* (pp. 53-60). Lyon: Le GRIMH.

NOTAS

1 Para un repaso detallado de las historietas de la memoria, se puede consultar también el artículo de Luz Souto (2022).

2 Aclaro que utilizaré de manera indiscriminada “cómic de la memoria” (porque alude a un lenguaje, el de los tebeos o los cómics, y a una tradición a la que siguen apegados muchos autores) o “novela gráfica de la memoria” (porque nos sitúa temporalmente a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, permite referirse a obras largas y ambiciosas, destinadas a un público adulto, leídas desde un paradigma establecido por *Maus* de Art Spiegelman).

3 *Estamos todas bien* es un libro sin paginar.