



HAL
open science

”Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”.
Feminismo, historia familiar y memoria colectiva en las
novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia

Anne-Claire Sanz Gavillon, Claudia Jareño Gila

► **To cite this version:**

Anne-Claire Sanz Gavillon, Claudia Jareño Gila. ”Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”. Feminismo, historia familiar y memoria colectiva en las novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia. Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas, 2024, 11, pp.134-170. <10.21071/calh.vi11.16318>. <hal-04384445>

HAL Id: hal-04384445

<https://hal.science/hal-04384445v1>

Submitted on 8 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

“Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”. Feminismo, historia familiar y memoria colectiva en las novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia

ANNE-CLAIRE SANZ GAVILLON

Université de Rouen

acsanzgavillon@gmail.com

CLAUDIA JAREÑO

Université de Cergy-Pontoise

claudihistoria@hotmail.com

Título: “Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”. Feminismo, historia familiar y memoria colectiva en las novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia.

Title: “There are Plenty of Love Stories but not so many Grandma Stories”. Feminism, Family History and Collective Memory in the Graphic Novels de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia.

Resumen: Este artículo analiza el tratamiento del pasado familiar en tres novelas gráficas de autoría femenina: *Y fueron felices comiendo perdices...*, *Estamos todas bien* y *Naftalina*. Ahonda en cómo se transmiten las vivencias ignoradas de toda una generación de mujeres víctimas de contextos dictatoriales. Dichas relaciones genealógicas ponen de relieve la voluntad de contribuir a la elaboración de una memoria feminista y de diversificar los relatos sobre la memoria histórica, otorgándoles a las mujeres un espacio central.

Abstract: This article analyses the treatment of the family past in three graphic novels written by women: *Y fueron felices comiendo perdices...*, *Estamos todas bien* and *Naftalina*. It delves into how the ignored experiences of a whole generation of women victims of dictatorial contexts are transmitted. These genealogical relations highlight the desire to contribute to the elaboration of a feminist memory and to diversify the accounts of historical memory, giving women a central space.

Palabras clave: Novela gráfica, Autoras de cómic, Feminismo, Historia familiar, Dictadura, Ana Penyas, Sole Otero, Núria Pompeia.

Key Words: Graphic Novel, Women Cartoonists, Feminism, Family History, Dictatorship, Ana Penyas, Sole Otero, Núria Pompeia.

Fecha de recepción: 9/8/2023.

Date of Receipt: 9/8/2023.

Fecha de aceptación: 15/10/2023.

Date of Approval: 15/10/2023.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años, una nueva generación de autoras ha logrado imponer su mirada singular dentro del mundo de la historieta en España. La reciente muestra “Constelación gráfica. Jóvenes autoras de cómic de vanguardia”, inaugurada en el CCCB a finales de 2022, es un ejemplo de la calidad, variedad y renovación del medio gracias a sus trabajos¹. En 2016, Elena Masarah observaba que en el género del relato autobiográfico centrado en la memoria familiar y la vida cotidiana “las mujeres, que apenas habían participado del cómic tradicional, han brillado con luz propia”². Sin embargo, la relación entre género, intimidad y autobiografía no es nueva. Ana Casas recuerda que por largos siglos la energía creadora de las mujeres estuvo de veras restringida en el ámbito literario, y solo se pudo expresar en campos específicos —género epistolar, diarios y memorias— escritos siempre en primera persona. Y a pesar de los enormes cambios sociopolíticos, las consecuencias de esta peculiar trayectoria literaria se siguen observando hoy en día “en el predominio de la primera persona y en el uso de la experiencia autobiográfica transformada en material novelesco en un buen número de narrativas producidas por mujeres”³. El uso de la autoficción como recurso profusamente empleado por las historietistas ha subsistido en el noveno arte gracias también a las nuevas generaciones. En sus trabajos se hace patente la voluntad de abordar con humor, cariño o crudeza temas como las relaciones familiares e intergeneracionales, los secretos, y el pasado reciente de sus países en relatos a la vez íntimos y colectivos, personales y universales, lo que las sitúa en la confluencia de dos importantes corrientes: el cómic de la memoria y el cómic autobiográfico. Con estas obras, autoras pertenecientes a la generación de los *millennials* recorren la senda abierta a finales del franquismo y durante

1 En la exposición se presentaron trabajos de Bárbara Alca, Marta Cartu, Genie Espinosa, Ana Galvañ, Nadia Hafid, Conxita Herrero, María Medem, Miriampersand y Roberta Vázquez.

2 Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas*, 1 (2016), pp. 77-88 (p. 78).

3 Ana Casas, “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe”, en *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, coord. Angélica Tornero, Madrid, Síntesis, 2017, pp. 41-54 (p. 44).

la Transición por un corto puñado de pioneras, como la catalana Núria Pompeia. Estas mujeres lograron conquistar un espacio propio dentro del universo masculino del cómic, desde el cual retratarían las experiencias femeninas y cuestionaron las jerarquías de género⁴.

A partir de tres novelas gráficas donde lo personal es político (*Y fueron felices comiendo perdices...* de Núria Pompeia, *Estamos todas bien* de Ana Penyas y *Naftalina* de Sole Otero), el presente artículo analiza cómo sus autoras, desde universos creativos distintos, rescatan y recrean el pasado familiar con una perspectiva feminista y desde un Yo que puede ser autobiográfico, en la obra de Ana Penyas, o autoficcional, en las de Núria Pompeia y Sole Otero. Las tres navegan entre el cómic documental y la autoficción que, como la definió Mariela Acevedo, “está hecha de una autorreferencialidad armada desde distintos relatos, de manera que es y no es la historia de lo que pasó”⁵. Las páginas que siguen estudian los recursos narrativos y visuales de las autoras para adentrarse en las relaciones entre abuelas y nietas, con el fin de abordar los traumas, conflictos y silencios familiares, así como el tema de la transmisión intergeneracional.

La alternancia de tiempos y de voces narrativas nos permite ver la complejidad de las relaciones familiares, así como las secuelas del pasado en el presente de los personajes. Defendemos que el interés por las relaciones genealógicas entre mujeres pone de relieve la voluntad de contribuir a la elaboración de una memoria feminista y de diversificar los relatos sobre la memoria histórica, otorgándoles un espacio central. A pesar de pertenecer a dos generaciones diferentes, las tres se autodefinen como feministas y sus cómics están marcados por dicha identidad. Los trabajos de Núria Pompeia se fraguaron en un contexto sociopolítico de lento tránsito entre dictadura y democracia, y estuvieron conectados con el movimiento

4 Ver Marika Vila, “El cuerpo *okupado*: estrategias de supervivencia y de ruptura en las autoras del cómic español” en *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*, eds. Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon, Barcelona, Bellaterra, 2021, pp. 33-63; Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon, “Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia (1967-1975)”, *Filanderas. Revista interdisciplinaria de estudios feministas*, 3 (2018), pp. 59-76.

5 Mariela Acevedo, “‘Naftalina’ de Sole Otero. La autoficción como archivo de memoria feminista”, *Ouroboros* [En línea], 26/01/2022: <<https://ouroboros.world/historieta-argentina/naftalina-de-sole-otero>>, (consultado el 3/08/2023).

feminista de los setenta, en el que la propia autora participó de manera directa. Las obras de Penyas y Otero se inscriben en un momento de movilización feminista mundial que ha puesto en foco sobre temáticas como las violencias físicas y simbólicas hacia las mujeres, la invisibilización de los cuidados o la precariedad femenina.

Si como dijo Virginie Despentes a propósito de Roman Polanski, no se puede separar al hombre del artista⁶, en el caso de nuestras autoras no se puede entender la intención última de sus trabajos sin analizarlos dentro de un contexto de efervescencia feminista y como reflejo de su propia toma de conciencia. De ahí que los tres álbumes posean, a partir de diferentes acercamientos, una dimensión política.

1. GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO Y MEMORIA FAMILIAR EN LAS JÓVENES AUTORAS DE CÓMIC

1.1. *El lento acercamiento de las autoras españolas al cómic de la memoria*

Durante los últimos años, la presencia de mujeres artistas en el noveno arte se ha hecho evidente tanto dentro como fuera de España. En la península, la eclosión de estos nuevos talentos, en el contexto de lo que Elena Masarah ha denominado el “segundo boom del cómic⁷”, y en un momento de intensa movilización feminista —no son pocas, de hecho, las autoras que se definen como tal—, ha venido acompañada por el tardío reconocimiento del valor del trabajo desempeñado en este campo en las décadas anteriores por mujeres hoy consideradas como pioneras⁸.

6 Virginie Despentes, “Césars: ‘Désormais on se lève et on se barre’”, *Libération* [En línea], 1/03/2020: <https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/> (consultado el 24/07/2023). La traducción es nuestra.

7 Ver Elena Masarah Revuelta, “El segundo «boom» del cómic. Desarrollo(s) de la novela gráfica en España desde 2007”, *Tebeosfera: Cultura Gráfica* [En línea], 22 (2023): <https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_segundo_boom_del_comic_desarrollos_de_la_novela_grafica_en_espana_desde_2007.html>, (consultado el 22 de julio de 2023).

8 En la década del cincuenta, más de 140 mujeres trabajaban en la industria del cómic, lo que representaba más o menos el 15% de la profesión. Véase Manuel

Entre ellas, destacan los nombres de Núria Pompeia (1931-2015), quien empezó a publicar sus primeras obras en los años sesenta, y el de Marika Vila (1949), cuyos trabajos iniciales coinciden con los últimos años de la dictadura.

Ambas han sido objeto de una creciente atención por parte de las instituciones, de los medios de comunicación, del gremio de autoras y autores de cómic y del público en general⁹. Iniciativas como la exposición “Presentes. Autoras de tebeo de ayer y hoy”, organizada en 2016 por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y el Colectivo de Autoras de Cómic en la Academia de España en Roma, o la muestra “Dones dibuixades, sis autors d’avui revisiten Núria Pompeia”, organizada en 2017 en Barcelona —y presentada desde entonces en varios puntos de la península—, dan fe de la voluntad de la nueva generación de autoras de establecer puentes y de entablar un diálogo con sus antecesoras.

El desarrollo del cómic autobiográfico es un fenómeno relativamente reciente que, según Jan Baetens, “refleja una tendencia más general hacia el discurso autobiográfico, que parece típica de nuestra cultura posmoderna y del arte contemporáneo en general”¹⁰. La publicación en los

Barrero, “La industria herida. Los tebeos bajo el primer franquismo”, en *Trazos de historia, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Marmotilla, 2021, pp. 115-132 (p. 126). Las mujeres que ejercían su arte en la industria del tebeo en esa época lo hacían en el campo restringido del cómic romántico donde la única opción era seguir “un modelo impuesto” y cayeron en el olvido cuando se acabó la dictadura. Véase Marika Vila, *op. cit.*, p. 42.

9 Para ejemplificar este reconocimiento, podemos mencionar la compra por el Museo Nacional de Arte de Cataluña de los originales de *Maternasis* (el primer libro de Núria Pompeia), su presentación al público en el marco de la exposición epónima y la reedición de dicho libro en 2022. El mismo año, Marika Vila fue galardonada con el premio Girocómic y el honorífico del Colectivo de Autoras de Cómic. Los trabajos de ambas han sido presentados en numerosas exposiciones colectivas en los últimos años y en retrospectivas como “Núria Pompeia sola ante la viñeta” (2015), “Voz de mujer. Rompiendo estereotipos en el cómic español” (2022) sobre la obra de Marika Vila o “Núria Pompeia ayer, hoy y siempre” (2023).

10 Jan Baetens, “Autobiographies et bandes dessinées”, *Belphégor* [En línea], IV, 1 (2004): <<http://dalspace.library.dal.ca//handle/10222/47689>>, (consultado el 8 de julio de 2023). La traducción es nuestra. Según el autor, el arte contemporáneo y

años ochenta de *Maus* de Art Spiegelman¹¹ marcó un hito y abrió una fructífera senda en la que también se inscribe la obra de la franco-iraní Marjane Satrapi (*Persépolis; Bordados; Pollo con ciruelas*), que celebró a *Maus* como su primera fuente de inspiración para su aclamada *Persépolis*, una autobiografía dibujada en la que cuenta su infancia en Irán durante la revolución, su adolescencia en Austria, su regreso a un país sometido por la dictadura del ayatolá Jomeini y su definitivo exilio en Francia¹². La narradora, Marjane, se convierte en testigo privilegiado de las consecuencias para su entorno y para sí del torbellino político que sacude su país en aquellos años. Como recalca Masarah, esta obra destaca por el estilo de su autora, “con el que planteó que esos traumas personales e históricos no tenían que ser necesariamente traumáticos desde un punto de vista visual: su aparente simplicidad gráfica se combina con una extraordinaria complejidad emocional y política”¹³. Asimismo, Satrapi armó un relato poblado de figuras femeninas fuertes y libres: la propia Marjane, pero también su madre y su abuela, que ocupan un lugar destacado en la historia.

Sus trabajos marcaron el inicio del boom del cómic autobiográfico, un género en el que se inscriben también las novelas gráficas de la marfileña Marguerite Aboutet (*Aya de Yopougon*) o la franco-libanesa Zeïna Abirached (*Me acuerdo: Beirut; El juego de las golondrinas: partir, morir, regresar; El piano oriental*). Si bien el mundo de la historieta tardó en abrirse a las escrituras del Yo —algo que Thierry Groensteen achaca al hecho de que durante mucho tiempo se dirigió a un público joven restringiéndose a géneros muy limitados y codificados¹⁴—, la producción de relatos en los que se imbrican vivencias personales, memorias familiares (a menudo

la cultura posmoderna dedican una atención preponderante al “posicionamiento, tanto físico como ideológico” de la persona que habla.

11 En esta novela gráfica Spiegelman narra la historia de su padre, judío nacido en Polonia, que sobrevivió al Holocausto recurriendo a la animalización de los personajes: la población judía aparece retratada como ratones y los nazis como gatos.

12 Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, p. 78.

13 *Ibidem*, p. 79.

14 Thierry Groensteen, “Autobiographie”, *Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité Internationale de la bande dessinée et de l’image* [En línea], 08/2014: <<http://neuvie-meart.citebd.org/spip.php?article813>>, (consultado el 24/07/2023). La traducción es nuestra.

traumáticas) e historia no da signos de acabarse. Prueba de ello es el reciente premio de Angulema otorgado a Riad Sattouf, autor de la famosa serie *L'arabe du futur*, donde cuenta su juventud en Libia y Siria. Para Groensteen, la riqueza de este género en los últimos treinta años demuestra que el cómic constituye un medio idóneo para el despliegue de este tipo de relatos¹⁵. Por su parte, Muxel defiende que la memoria familiar, que es “una ficción real”, resulta un excelente material novelesco, lo que también podría explicar el interés del noveno arte por estas temáticas¹⁶.

“El regreso de la memoria familiar y de las genealogías como objetos de investigación [...] se inscribe en una problemática más amplia en cuanto a las transformaciones y manifestaciones de la memoria colectiva en nuestras sociedades”, escribían en 2007 Denise Lemieux y Eric Gagnon¹⁷. Este análisis puede aplicarse plenamente al caso de España. El desarrollo del cómic autobiográfico a nivel europeo coincidió con la emergencia del debate sobre la memoria histórica en la península, de modo que, desde principios del siglo XXI, el mundo del cómic ha participado de pleno en el esfuerzo por rescatar los traumas causados a nivel individual y colectivo por la Guerra Civil y los treinta y seis años de dictadura. *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim dio el pistoletazo de salida para lo que luego serían denominados como los cómics de la memoria, en los cuales la llamada segunda generación (los hijos y las hijas de quienes vivieron la contienda) abordaba el pasado reciente de España del lado de las personas represaliadas.

Esta generación de autores empezó a “dar voz a los sin voz”¹⁸, según expresara Carlos Giménez, el autor de *Paracuellos*, pionero cómic auto-

15 Para explicar la afinidad entre historieta y escrituras del Yo, el teórico suizo (*Ibid.*) se atiene al análisis de Alison Bechdel que ve algo “intrínsecamente autobiográfico” en el gesto de expresarse mediante el cómic. Véase Hilary Chute, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 10. La traducción es nuestra.

16 Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996, p. 9. La traducción es nuestra.

17 Denise Lemieux y Éric Gagnon, “Introduction. La famille pour mémoire”, *Enfances Familles Générations* [En línea], 7 (2007): <<http://journals.openedition.org/efg/7516>> (consultado el 24/07/2023). La traducción es nuestra.

18 Guillermo Altarés, “Carlos Giménez, memoria, viñetas y libertad”, *El País* [En línea], 07/02/2021: <<https://elpais.com/eps/2021-02-06/carlos-gimenez-memoria-vinetas-y-libertad.html>> (consultado el 13/07/2023).

biográfico en el que relata su infancia en uno de los hogares del Auxilio social durante la década de los cincuenta. Solo se empezó a publicar a finales de los setenta¹⁹. En España, los cómics de la memoria han permitido arrojar luz sobre experiencias y luchas olvidadas, resistencias invisibles y opresiones silenciosas, devolviendo el protagonismo a individuos o grupos que se habían quedado al margen del relato histórico (mujeres, niños u homosexuales, por ejemplo).

Como recalcó Esther Claudio, “la memoria histórica en la narrativa gráfica española es abrumadoramente masculina”²⁰. Una rápida mirada al corpus de cómics y libros de humor gráfico españoles sobre el franquismo y el exilio publicado en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, confirma, en efecto, la preponderancia de las voces masculinas en el relato del pasado entre 1967 y 2019. Estos trabajos rinden generalmente homenaje a figuras masculinas y se interesan por acontecimientos ligados a las luchas armadas, lo que muestra la dificultad de escapar de las lecturas androcéntricas que han colocado al hombre en el centro hegemónico de la vida social y, por ende, del relato histórico, como apuntó Amparo Moreno hace ya cuatro décadas²¹. La memoria femenina, restringida al espacio privado y a las llamadas “resistencias cotidianas”, ha tardado más en hacerse un hueco en el cómic²². Entre las quince obras sobre la Guerra Civil, el franquismo o la memoria publicadas entre 2015 y 2017, siete tenían a una mujer como protagonista de una historia real o

19 Podemos citar *Un largo silencio* de Miguel Gallardo (De Ponent, 1998; Astiberri 2012), el ya mencionado *El arte de volar* (De Ponent, 2009; Norma, 2016) y *El ala rota* (Norma, 2016) de Antonio Altarriba y Kim, la trilogía dedicada al *Doctor Uriel* de Sento (Astiberri 2013-2018) o *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú (Astiberri, 2015).

20 Esther Claudio, “¿Tu guerra o mi lucha? Una aproximación de género a la memoria histórica en la narrativa gráfica española”, en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon, y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2021, pp. 359-374 (p. 374).

21 Amparo Moreno, *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*, Barcelona, La Sal, 1986, p. 29.

22 Esta tendencia no es propia del mundo del cómic, también se observa en el ámbito de disciplinas como la historia que, durante mucho tiempo, se ha centrado en los grandes personajes y ha tardado en interesarse por la gente común.

ficticia²³, pero solo una había sido guionizada e ilustrada por una mujer, afirma Masarah²⁴. Sin embargo, desde la publicación de *Estamos todas bien* (Salamandra graphic, 2017), la situación parece evolucionar, como lo demuestra la salida de *Cosas nuestras*, de Ilus Ros (Lumen, 2019), *Junta en esto*, de Blanca Vázquez (Astiberri, 2020), o *Padrines. Cròniques de maternitat y criança d'una generació silenciada* (Pagès, 2022), de un colectivo de autoras. En el mismo periodo, la autora argentina Sole Otero publicó *Naftalina* (Salamandra graphic, 2020), en la que indaga sobre la memoria traumática familiar en otras latitudes. Estas obras han abierto una grieta para que otros relatos puedan emerger.

1.2. Presentación de las obras del corpus

En *Y fueron felices comiendo perdices* (1970), Núria Pompeia cuenta la vida de tres generaciones de mujeres de una misma familia unidas por las desgracias y los secretos familiares con la dictadura franquista como telón de fondo, lo que enfatiza aún más el ambiente de silencio y temor en el que viven los personajes²⁵. El libro está dividido en tres partes, cada una

23 Se trata de *Tante Wussi* de Tyto Alba y Katrin Bacher (Astiberri, 2015), *Paseo de los canadienses* de Carlos Guijarro (Edicions de Ponent, 2015), *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim (Norma Editorial, 2016), *Jamás tendré 20 años* de Jaime Martín (Norma Editorial, 2016), *Lamia* de Rayco Pulido (Astiberri, 2016), *Tibirís* de Arnau Sanz Martínez (Trilita Ediciones, 2017) y *Estamos todas bien* de Ana Penyas (Salamandra graphic, 2017).

24 Elena Masarah Revuelta, “Relatos de la extraordinaria cotidianidad”, en *Tebeosfera, tercera época*, 6 [En línea], 9/04/2018: <https://www.tebeosfera.com/documentos/relatos_de_la_extraordinaria_cotidianidad.html>, (consultado el 8/07/2023).

25 Nacida en una familia de la burguesía conservadora de Barcelona, Núria Pompeia (1931-2015) vio sus aspiraciones artísticas truncadas por su padre que no le permitió estudiar Bellas Artes. Con veintiún años, se casó con Salvador Pániker con el que tuvo seis hijos en diez años. En 1967 publica su primer álbum, *Maternasis*, un libro que desvela los miedos y la soledad de las mujeres embarazadas en la España franquista. En los años siguientes, publicará otros tres álbumes en los que cuestiona la situación de las mujeres en España, y denuncia las consecuencias de la educación diferenciada basada en el género. Este despertar feminista la lleva a participar en diversos colectivos. Su implicación en el movimiento de mujeres de la Transición se expresa también a través de las numerosas ilustraciones que realizó para libros, revistas y carteles. Paralelamente,

de ellas narrada en primera persona por una de las mujeres de la familia. Haciendo uso del monólogo interior o voz en *off*, empieza la abuela, prosigue la nieta, Nuri, y termina la madre, Eulalia. Si bien, como en todos los álbumes de la autora catalana, el componente autobiográfico no resulta explícito, son evidentes los préstamos personales para dar cuerpo a los tres personajes. Según explicaba en una entrevista, “sí es verdad que están ahí [en mis libros] metidas una serie de vivencias que yo llamaría incluso colectivas porque corresponden a un montón de mujeres que hemos recibido una educación similar, una visión de las cosas que se nos quería imponer a toda costa”²⁶. La obra destaca por su tono tragicómico y por su sobriedad gráfica: casi no hay segundos planos, por lo que los personajes, esbozados con una fina línea recta, sobresalen de la página en blanco, generalmente acompañados de algunos objetos emblemáticos que permiten situar y ambientar la escena aportando un toque de color²⁷.

En *Estamos todas bien*, Ana Penyas²⁸ rinde un homenaje a sus dos abuelas, Maruja y Herminia, y a todas mujeres olvidadas que, como ellas, fue-

desarrolla una exitosa carrera como dibujante de prensa en distintas publicaciones de la época. A partir de la década de los 80 se irán diversificando sus actividades (escritura, dirección de un centro cultural, presentación de un programa en la televisión catalana, etc.). Su actividad decrece a partir de la segunda mitad de los noventa.

26 Fernando Lara, “Nuria Pompeia y la condición femenina”, *Triunfo*, 545 (10/03/1973), p. 55.

27 Como recalca Alfredo Guzmán Tinajero, aunque es cierto que buena parte de los cómics “con vocación personal aspiran a relatar un pasado tortuoso” y abordan “temáticas serias”, no faltan los autores que optan por la comedia, la sátira o la ironía. Véase Alfredo Carlos Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017 [tesis doctoral].

28 Nacida en 1987 en Valencia, Ana Penyas estudió diseño industrial y luego se graduó en Bellas Artes. Cuenta con una extensa y variada producción gráfica: ha colaborado como ilustradora con diversas entidades (empresas, instituciones y asociaciones) y con la revista feminista *Pikara*. Ha realizado las portadas y las ilustraciones de libros para adultos o para niños y ha participado en diferentes fanzines. Es autora de varios trabajos autoeditados y de dos novelas gráficas —ambas publicadas en Salamandra graphic— *Estamos todas bien* (2017) y *Todo bajo el sol* (2021) por las cuales ha recibido prestigiosos premios (Premio internacional Fnac-Salamandra graphic en 2016, Premio nacional de cómic en 2018, Eco-fauve Raja en Angulema en 2023). El desarrollo de su carrera artística está estrechamente vinculado con su compromiso feminista y con los movimientos sociales. Las temáticas de la comunidad, de los cuidados y el protagonismo femenino son centrales en sus trabajos.

ron educadas (y silenciadas) bajo el franquismo, con las que siente que, como mujer, tiene una deuda²⁹. La autora bucea en las historias paralelas de estas dos mujeres, utilizando múltiples soportes como fragmentos de prensa o fotografías, lo que confiere a la obra una dimensión documental. La propia Penyas afirma:

Me gustaría que mis cómics fueran una forma de docuficción [...]. De hecho, aprendí a narrar a través de los pequeños detalles y el costumbrismo trabajando con sociólogos, antropólogos, etc. En cierto sentido, a veces considero mi trabajo más cercano a la antropología que a las Bellas Artes³⁰.

Penyas recuerda los esfuerzos y los sacrificios que tuvieron que hacer como esposas y madres en la encorsetada sociedad franquista, haciendo hincapié en la vida cotidiana y en los cuidados invisibilizados e infravalorados por el régimen. La alternancia entre el pasado y el presente le permite retratar el paso de la juventud a la vejez de toda una generación de mujeres invisibles. Cabe destacar la gran economía de palabras, así como la importancia concedida a los objetos cotidianos y a los espacios en secuencias narrativas que rompen con la estética y organización habitual del cómic. Los diferentes personajes asumen directamente la narración en primera persona: si bien la propia Ana se retrata en la obra, no aparece como narradora omnisciente de la historia.

Con la crisis argentina de 2001 como telón de fondo, *Naftalina* (2020) de Sole Otero³¹, galardonada con el Premio del Público en An-

29 Esther Claudio-Moreno, “‘I Prefer To Explore The Contradictions, The Nuances’: A Conversation with Valencian Artist Ana Penyas”, *The Comic Journal* [En línea], 20/03/2023: <<https://www.tcj.com/i-prefer-to-explore-the-contradictions-the-nuances-a-conversation-with-valencian-artist-ana-penyas/>> (consultado el 25/07/2023). La traducción es nuestra.

30 *Ibidem*.

31 Sole Otero nació en Buenos Aires en 1985 y se graduó en diseño textil en 2010. Empezó a trabajar como historietista a mediados de los años 2000, publicando tiras en su blog y webcomics. Ha trabajado con numerosas editoriales argentinas y extranjeras como ilustradora infantil. Miembro de varios colectivos de historietistas como Chicks on comics, que reúne a autoras de diferentes países e Historias reales, creado por autoras y autores latinoamericanos, también ha participado en el colectivo Línea peludo a favor de la despenalización del aborto en Argentina. En

gulema (2023), cuenta la instalación de Rocío, una joven de diecinueve años, en la casa de Vilma, su abuela recién fallecida. Se zambulle entonces en el pasado familiar y, en concreto, en la vida de Vilma con la que le unía una relación no exenta de conflictos y tensiones. Reconstituyendo poco a poco la historia, la joven encuentra las claves para entender la personalidad áspera de esta mujer que terminó su vida completamente sola. La alternancia de momentos de narración en presente y pasado junto con diálogos intercalados entre la protagonista y su abuela tanto reales como ficticios traduce la complejidad narrativa de la obra, así como las tensas relaciones que unen a ambas protagonistas³². La biografía de Vilma es la de miles de europeos que migraron al nuevo mundo durante el primer tercio del siglo XX para escapar de las guerras o persecuciones políticas, pero también la historia de las renunciadas y los sacrificios de millones de mujeres. La narración la asume Rocío, *alter ego* de Sole Otero, desde un Yo cuya perspectiva rige el relato. Se dirige directamente a su abuela, a través de un “vos” que recuerda la forma epistolar, incluso en la caligrafía manuscrita empleada cuando la narradora recrea el pasado.

2. LAS MUJERES FRENTE A UN ENTRAMADO DE VIOLENCIAS

Pese a tener la dictadura como telón de fondo —la franquista en el caso de *Y fueron felices comiendo perdices...* y de *Estamos todas bien*, la argentina

los últimos años ha publicado tres novelas gráficas que despertaron el interés de los críticos y del público: *Poncho fue* (La Cúpula, 2017), *Intensa* (Astiberri, 2019) y la multipremiada *Naftalina* (Salamandra graphic, 2020). El análisis de las relaciones personales contemporáneas con toda su complejidad y contradicciones constituye la columna vertebral de su trabajo.

32 Para facilitar la lectura a quien no conociera las obras dejamos aquí este recordatorio con los nombres de los personajes de las tres historias:

- *Y fueron felices comiendo perdices...*: la abuela (único personaje sin nombre), Eulalia (la hija), Nuri (la nieta)
- *Estamos todas bien*: Maruja y Herminia (las abuelas paternas y maternas), Ana (la nieta)
- *Naftalina*: Genoveva (la tatarabuela), Vilma (la abuela), Rocío (la nieta)

en el caso de *Naftalina*³³— las tres mantienen deliberadamente el contexto histórico en un segundo plano para reflejar, en palabras de Sole Otero, “el lugar asignado a las mujeres durante siglos, quedarse en la casa [...]” pues “la historia de las mujeres ha sido la misma en todas partes hasta hace poco”³⁴. Más allá de las fronteras, Vilma, Herminia, Maruja, Nuri y su abuela, como la mayoría de las mujeres de su tiempo, recibieron el mismo tipo de educación “y jugaron el papel que se esperaba de ellas”³⁵, es decir, no tuvieron “un papel activo contra la dictadura”³⁶. Ahora bien, si en los tres relatos las abuelas no se interesan por la política³⁷, no significa que sus existencias no estuvieran marcadas por el contexto en el que les tocó vivir.

2.1. *Abuelas y nietas: dos generaciones frente a las violencias de su tiempo*

El exilio es una de las secuelas directas de las dictaduras, ya sea hacia un país extranjero o dentro del propio país, para aquellos que se quedaron atrapados en un territorio que les era extraño y hostil. Como apunta Tatiana Blanco-Cordón, “dentro de la denominada era del Yo, la migración y la memoria ocupan un lugar privilegiado en relatos que surgen de un acontecimiento intenso, a menudo dramático”³⁸. De hecho, las tres obras de nuestro corpus abordan el tema de la migración forzada: en *Y fueron*

33 La diferencia más notable radica en que la publicación de *Y fueron felices...* es coetánea de la dictadura, mientras que los otros dos libros se dibujaron en el momento actual.

34 Eric Guillaud, “Rencontre avec Sole Otero, lauréate du Fauve d’Angoulême Prix du public France Télévisions pour son album *Naphtaline*”, *France 3 Pays de la Loire* [En línea], 02/02/2023: <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/rencontre-avec-sole-otero-laureate-du-fauve-d-angouleme-prix-du-public-france-televisions-pour-son-album-naphtaline-2705798.html>> (consultado el 8/07/2023). La traducción es nuestra.

35 *Ibidem*.

36 Esther Claudio-Moreno, “I Prefer To Explore”. La traducción es nuestra.

37 Vilma, la abuela de *Naftalina*, expresa un claro recelo hacia la política: “todo lo que la política trae son problemas, Fíjate solamente en nuestra familia y en lo que pasó por culpa de la política” (p. 135).

38 Tatiana Blanco-Cordón, *op. cit.*, p. 38.

felices..., la hija, Eulalia, militante antifranquista, tiene que huir de España después de haberse visto “envuelta en una cosa un poco oscura. Una manifestación y una explosión bancaria”³⁹. Tras esconderse un tiempo en el campo, busca refugio en París, donde acaba instalándose definitivamente. En *Naftalina*, los bisabuelos de Rocío, tienen que huir de la Italia de Mussolini en los años 1920: la militancia comunista del bisabuelo y de sus hermanos se convierte en un peligro para la seguridad de su esposa y de sus dos hijos. Como consecuencia, Vilma, la abuela de Rocío, crecerá en San Martín, una ciudad industrial cerca de Buenos Aires, a la que llega a los pocos meses de nacer, y será criada por una madre que nunca logra superar la pena causada por el desarraigo. En *Estamos todas bien*, la abuela Maruja, experimentó también el desarraigo, producto de las circunstancias: en la posguerra, siendo niña, fue entregada a su tía —como muchos niños de aquella época que fueron encomendados a familiares con una situación menos precaria. Creció lejos de sus padres, trabajando en algo que no le gustaba: “Me daba asco el bar... Tenía que esperar a mi tía que volvía a las doce de la noche”⁴⁰. Años más tarde, tuvo que seguir a su marido, al que no amaba, a más de 400 km del lugar donde se crio. En el pueblo de Valencia donde se instalaron, vemos que vive sintiéndose terriblemente sola. En cuanto a Herminia, la otra abuela de Ana Penyas, que creció en un ambiente abierto y progresista —su abuelo había montado el teatro del pueblo y su abuela sabía leer, algo poco frecuente en aquella época⁴¹—, todo parece indicar entre líneas que la familia debió de sufrir el escarnio público tras la Guerra Civil.

En las obras de Sole Otero y Ana Penyas, el exilio vivido por las abuelas encuentra cierta resonancia en la inestabilidad geográfica de las nietas y en el regreso a la casa familiar, hechos que se conectan con los problemas económicos actuales. Con las crisis económicas de 2001, en Argentina, y 2008, en España, muchos jóvenes dejaron de poder asumir el coste de su independencia y, acorralados por la pérdida del empleo o la precariedad laboral, tuvieron que volver al hogar familiar. Muchos sintieron la necesi-

39 Núria Pompeia, *Y fueron felices comiendo perdices...*, Barcelona, Kairós, 1970, p. 218.

40 *Ibidem*.

41 “La abuela Hermenegilda sabía leer, y ¡entonces no te creas que leían todas las mujeres! Había una biblioteca pequeña en el teatro, allí tenían ‘Las mil y una noches’ y mi abuela luego me lo contaba a mí” recuerda con cariño y orgullo Herminia” (s/p.).

dad de retornar a los orígenes en busca de respuestas ante un mundo que se desmoronaba⁴².

Estamos todas bien tiene como trasfondo la resaca de la crisis que golpeó a España y causó desastres sociales en las clases y en los barrios trabajados, obligando a que se desarrollaran solidaridades intergeneracionales para amortiguar las consecuencias de las políticas de austeridad. En el caso de la protagonista de *Naftalina*, la instalación en la casa vacía de la abuela es producto del contexto en la que está sumergido el país: sus padres no quieren vender la vivienda debido a la situación económica argentina y, por el mismo motivo, no quieren dejarla vacía. Centrada, como muchos adolescentes, en sus propios problemas, Rocío parece ajena al “quilombo bárbaro” que atraviesa el país, pero es consciente, sin embargo, de los cambios que ha sufrido el barrio como lo expresa en una conversación con su amiga Vale al inicio del relato: “Crecí acá pero cambió un montón últimamente” [...]. Por acá una vez al mes prendían fuego una fábrica. [...] Era eso o quebrar. Y así fueron desapareciendo una a una y el barrio quedó así”. Del mismo modo que la violencia política se percibe en las tres novelas gráficas, la violencia económica que amenaza a las jóvenes protagonistas de las dos obras contemporáneas también es palpable. Como vemos en el relato de Ana Penyas, quien confiesa haberse politizado con el 15M⁴³, la violencia producto de la sociedad capitalista y del neoliberalismo recae igualmente en las generaciones de ancianos: en *Estamos todas bien* se esboza un modelo socioeconómico neoliberal que no valora el trabajo de los cuidados, y que condena al olvido a la gente que, como los mayores, no son “útiles”, a pesar de haber actuado como “colchón” para tratar de atenuar los efectos de la crisis en las siguientes generaciones⁴⁴.

42 De hecho, Ana Penyas aborda este tema de manera más directa en su novela gráfica posterior, *Todo bajo el sol* (2021).

43 Sara Beltrame, “Ana Penyas y sus abuelas, la revelación del Salón del Cómic de Barcelona”, *Pikara* [En línea], 12/04/2018: <<https://www.pikaramagazine.com/2018/04/ana-penyas/>>, (consultado el 23/07/2023). La preocupación de Ana Penyas por el tema de los cuidados es patente en varios de sus trabajos (colaboración con la asociación Senda de cuidados en 2019, ilustración del cuaderno *Biosindicalismo desde los territorios domésticos*, escrito por un colectivo de trabajadoras del hogar, y los cuidados en 2021: exposición “En la casa. Genealogía de los trabajos del hogar y los cuidados”, co-realizada con la antropóloga Alba Herrero Garcés en el IVAM, en 2022, y, del mismo año, el fanzine *Derechos y dignidad* con catorce trabajadoras del hogar en el marco de la exposición).

44 Ana Pérez-Albarracín e Inmaculada Montero García, “De sustentados a sustenta-

Maruja, por ejemplo, pese a la edad y los achaques⁴⁵, es la “abuela cuidadora” de toda la familia mientras que de ella se ocupa Rosa, una mujer ajena al núcleo familiar⁴⁶. Esta realidad se relaciona con la crisis de los cuidados: las familias delegan este trabajo en otras personas, muchas de ellas extranjeras, quienes dejan en sus países de origen a sus hijos en manos de sus madres para ocuparse de las abuelas europeas. Estas mujeres forman lo que María Ángeles Durán ha denominado “el cuidatoriado”, una nueva clase social emergente, pero “con muy pocos derechos”, porque “casi carece de conciencia de clase y de capacidad de reivindicación”⁴⁷, y que vio también empeorar sus condiciones laborales y sus derechos como resultado de la recesión económica.

2.2. Violencias machistas, sacrificios y horizontes truncados

A lo largo de sus vidas, las abuelas de las tres historias experimentan un amplio abanico de lo que hoy se denominan violencias machistas, aunque, a menudo, no se interpretaran como tal por las protagonistas. Mariela Acevedo escribe a propósito de *Naftalina*: “lo personal es político en tanto nos permite entender esas historias mínimas de forma colectiva y situar estos acontecimientos que parecen particulares y aislados como acciones políticas, específicamente de política sexual en un contexto de dominación masculina”⁴⁸; una reflexión que se puede aplicar a las tres obras de nuestro corpus.

La violencia se manifiesta de forma brutal en *Naftalina* a través de una agresión sexual que sufre la joven Vilma por parte del hijo del empresario al que pertenece la fábrica en la que trabaja. La dominación de género

dores. El rol de las personas mayores en la familia durante la crisis económica”, *ReiDoCrea*, 5 (2016), pp. 40-55.

45 Una página de *Estamos todas bien* nos la enseña haciendo ejercicios para pacientes enfermos de parkinson.

46 Véase Sara Luna Rivas, *Abuelas cuidadoras: análisis de indicadores y efectos asociados a la asunción de cuidados hacia familiares ascendentes y descendentes*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018 [tesis doctoral].

47 María Ángeles Durán “El ‘cuidatoriado’, una clase social emergente pero con muy pocos derechos”, *La Vanguardia* [En línea], 03/07/2019: <<https://www.lavanguardia.com/vida/20190703/463277117159/el-cuidatorio-una-clase-social-emergente-pero-con-muy-pocos-derechos.html>>, (consultado el 24/07/2023).

48 Mariela Acevedo, *op. cit.*

es aquí amplificadas por la desigualdad de clase de los personajes. Como muestra la obra, la victimización es doble, puesto que, al descubrir que está embarazada, la joven Vilma, juzgada y humillada, es obligada por su madre a casarse con el primer pretendiente que se presenta. A su trauma inicial se agrega la boda con un desconocido y la renuncia a la ambición de estudiar. La escena de la violación recreada en la mente por Rocío y la representación del diálogo que nieta y abuelas mantienen al respecto, décadas más tarde, constituye uno de los momentos claves de *Naftalina*. A su nieta, que le hace ver que se trató de una violación, puesto que ella no lo había consentido, Vilma contesta con vehemencia: "Claro que quería. No correspondía, lo hubiera preferido de otra forma, pero quería". Para una lectora contemporánea, esta respuesta es llamativa, en tanto que Vilma parece restarle importancia a un hecho cuyas secuelas marcaron el curso de su vida. Por otra parte, la aceptación de parte de la responsabilidad en lo ocurrido parece propia de una generación que no disponía de las herramientas conceptuales para nombrar las violencias de género, a diferencia de la de Rocío. Pero, a la vez, esta respuesta puede ser vista como un indicador del temperamento de quien la formula: una mujer fuerte que, al rechazar el término violación, también se niega a ser categorizada como víctima. Finalmente, su reacción también puede leerse como reflejo del conflicto entre el deseo sexual y los mandatos de género que negaban a las mujeres el derecho a vivir una sexualidad libre.

Otro brutal ejemplo de violencia machista lo encontramos en *Estamos todas bien*: hojeando el álbum familiar, Herminia le cuenta a su nieta, Ana, que cuando era pequeña, antes de la guerra, su madre abandonó su hogar para seguir a un hombre del que se había enamorado, arriesgando su vida. Al darse cuenta de su intención, una prima la denunció y los hombres del pueblo la persiguieron con palos para matarla.

Los tres álbumes se esmeran en visibilizar lo que la socióloga británica Liz Kelly denomina los escalones intermedios de un *continuum* de violencias que hunden sus raíces en actitudes como el sexismo y la misoginia, y que pueden culminar en el feminicidio o suicidio forzado⁴⁹. La desilusión del amor romántico, la renuncia a los sueños, la falta de independencia

49 Liz Kelly, "The Continuum of Sexual Violence", en *Women, Violence and Social Control*, eds. Jalna Hanmer y Mary Maynard, London, Pelgrave Macmillan, 1987, pp. 46-60.

o la soledad son abordadas en las tres obras desde la inevitabilidad de destinos trazados desde la infancia. La boda se plantea como el único medio para asegurar el futuro, ascender socialmente, salir de un ambiente asfixiante o salvar la honra familiar. Es llamativa, de hecho, la escena en *Estamos todas bien* de la televisión, transmisora incansable de discursos de género, en la que aparece una imagen de la princesa Letizia, posible guiño al sueño clásico de las mujeres de casarse con un príncipe y terminar con su humilde condición. El matrimonio, que marca el paso de la juventud a la vida adulta, pero también la renuncia a una vida que podría haber sido otra, es abordado en nuestro corpus como una institución de sumisión y sacrificio que infantiliza a las mujeres⁵⁰. Las representaciones casi calçadas de la noche de bodas en las tres obras son muy elocuentes: resaltan la ausencia total de conocimiento del propio cuerpo, de complicidad y de placer sexual y auguran un matrimonio sin ilusión ni pasión entre los cónyuges (Figs. 1, 2 y 3)⁵¹. La imposibilidad de gozar de una sexualidad plena por falta de acceso a la planificación queda patente tanto en *Naftalina* como en *Y fueron felices...* a través de los embarazos no deseados⁵² y del sufrimiento que acarrear⁵³. En los tres cómics, la promesa del amor romántico deja paso a una vida marital caracterizada por expectativas diferentes, dificultades de comunicación, familias políticas invasivas⁵⁴ y excesivo consumo de alcohol⁵⁵.

50 Más allá de las discriminaciones que, retomando la expresión de Rosario Ruiz Franco, hacían de las mujeres “eternas menores”, en las tres obras se recalca la juventud de las mujeres al casarse y la diferencia de edad de los esposos.

51 “El Eusebio me respetó varios días y varias noches porque yo era muy joven y de la misa no me sabía la mitad” dice la abuela de Nuri al inicio de *Y fueron felices* cuando evoca los inicios de su matrimonio.

52 “Y así los fui teniendo de dos en dos [...]. A los cuatro años de casadas ya tenía siete criaturas. (...) Cuando nacieron los últimos gemelos mi madre dijo [...] que éramos unos insensatos, que si yo no me lavaba”.

53 “Yo no quería eso”, dice a su hermano una joven Vilma llorando tras el nacimiento de su primer hijo (*Naftalina*, p. 178).

54 En las tres obras vemos a las recién casadas molestas por la presencia y los comentarios, no siempre benevolentes, de las mujeres de su familia política (la suegra en el caso de Nuri y de Vilma, la cuñada en el caso de Maruja).

55 En *Naftalina*, el padre de Vilma, tal vez para ahogar la pena de haber tenido que abandonar su Italia natal, cae progresivamente en el alcoholismo. En *Y fueron felices*, esta problemática afecta a Nuri, quien empieza a beber para olvidarse de su aburri-

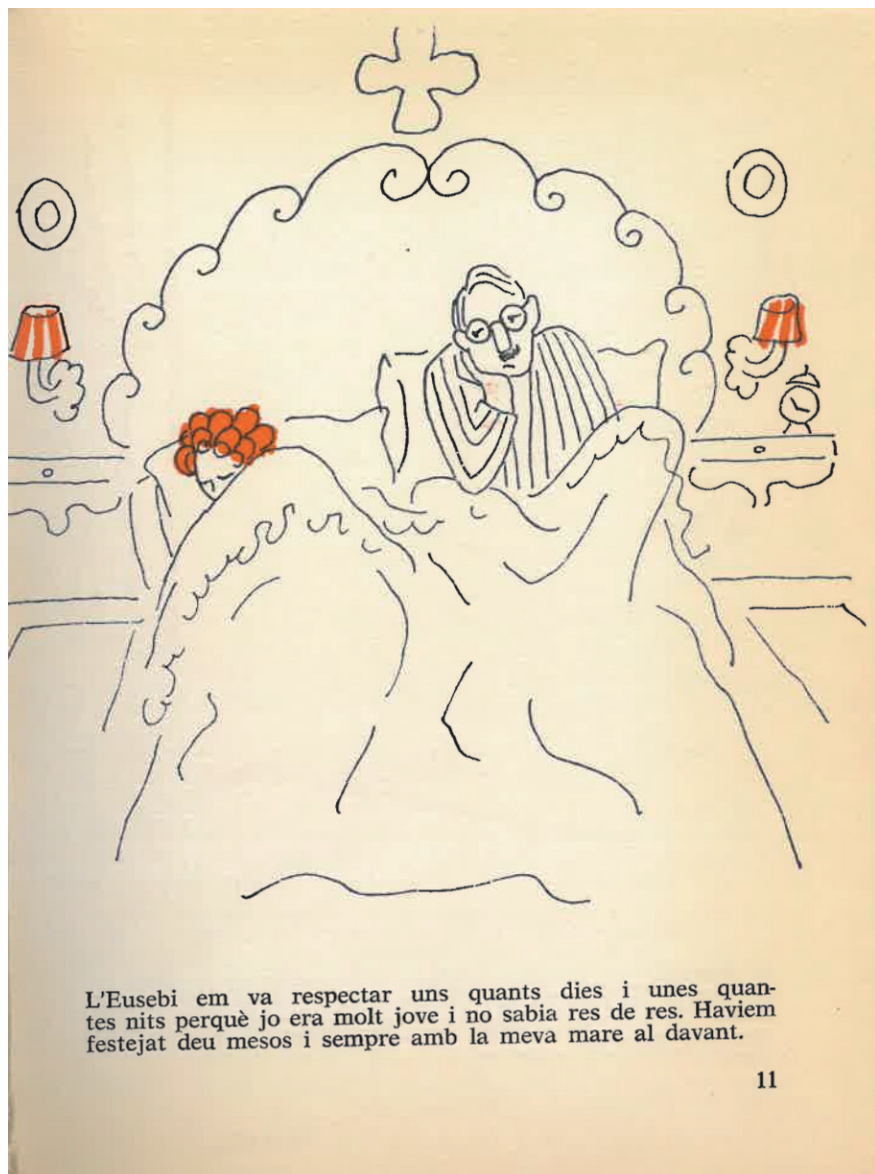


Figura 1 - © *Y fueron felices comiendo perdices*, Núria Pompeia, 1970, p. 11.

miento y frustraciones, y a su abuelo, quien empieza a ausentarse del hogar cuando su esposa se niega a tener relaciones sexuales por miedo a un nuevo embarazo.

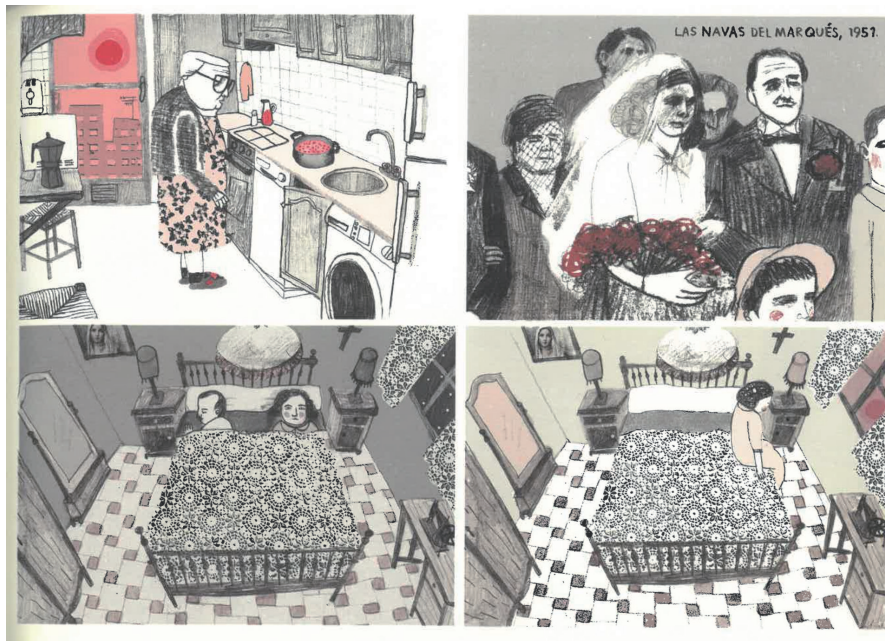


Figura 2. - © *Estamos todas bien*, Ana Penyas, 2017, s/p.



Figura 3 - © Naftalina, Sole Otero, 2020, p. 160.

La reificación de los cuerpos femeninos es también perceptible en nuestro corpus. En *Estamos todas bien* Maruja, ya mayor, mira con cierta perplejidad un programa de televisión en el que se espera que unas jóvenes adopten posturas lascivas para ganar un concurso. Esta escena sirve para mostrar que la cosificación del cuerpo de las mujeres no es propia de la dictadura franquista, sino que se inscribe en una “memoria larga”⁵⁶: si bien el franquismo hizo del discurso sobre la domesticidad uno de sus pilares, las opresiones basadas en el género no acabaron con la llegada de la democracia. De manera general, las tres obras evidencian cómo las discriminaciones perviven más allá de los contextos políticos al tratarse de violencias estructurales.

En *Estamos todas bien* el sacrificio de las mujeres se refleja asimismo en la lógica del trabajo doméstico. Como hemos mencionado más arriba, el peso de los cuidados es uno de los temas centrales. En una secuencia, vemos a Herminia llamando por teléfono a todos sus hijos y nietos que se excusan de no poder ir a visitarla por falta de tiempo, lo que pone de relieve la soledad de muchos mayores. La escena dialoga con otra secuencia posterior en la que Herminia recibe a sus hijos a comer. Llama la atención la falta de interés de todos ellos por el estado de su madre, y la naturalidad con la que perciben y aceptan los cuidados que les prodiga, a pesar de su avanzada edad, lo cual informa de la naturalización de los roles y la infravaloración de su trabajo. “¡Ya me gustaría a mí ser ama de casa! Haces las cosas cuando quieres, nadie te manda”, exclama una de sus hijas a Herminia, totalmente ajena a la carga del trabajo que implica el hogar. De hecho, las reacciones de los hijos parecen reactivar la memoria en Herminia: en la secuencia siguiente, la vemos en 1971, silenciosa, afanada en sus tareas, de espaldas, haciendo la colada a mano mientras los hijos y el marido pasan por la casa para comer, traer ropa sucia o pedirle dinero. Este diálogo presente-pasado visibiliza la multitud de tareas asumidas por las mujeres en el hogar y resuena con una declaración de Maruja: “tengo la impresión de que me he pasado la vida cosiendo sábanas”. Ambas son conscientes, al final, de los sacrificios

56 Ludmila de Silva Catela, “Poder local y violencia: memorias de la represión en el Noroeste argentino”, en *En los márgenes de la ley: inseguridad y violencia en el Cono Sur*, Buenos Aires, Paidós Tramas sociales, 2007, pp. 211-228. *Apud* Esther Claudio, “¿Tu guerra o mi lucha?”, p. 372.

que han hecho por la familia y del poco reconocimiento. Como escribe María Herminia Di Liscia,

Maternidad, cuidado hacia otros/as, los relatos desde el cuerpo, la reproducción doméstica, son constitutivos en las narrativas femeninas, son los anclajes entre su identidad individual y el lazo con las identidades intergenéricas y sociales. A partir de estos pilares dan sentido y valoración a lo vivido y resignifican acontecimientos del pasado para fortalecer y situarse en el presente⁵⁷.

Al poner el foco sobre estas tareas que definieron la identidad de sus personajes, las autoras de nuestro corpus recuperan y valoran unas subjetividades infravaloradas.

Los movimientos feministas y los *gender studies* se han encargado de mostrar que el mismo orden patriarcal y heteronormativo que oprime a las mujeres también violenta a los cuerpos e identidades disidentes. Las dos obras más recientes ahondan en esta problemática, que significa uno de los hilos narrativos de *Naftalina* a través del personaje de Antonio, hermano mayor de Vilma, quien también es víctima de un sistema que lo obliga a disimular y a vivir una existencia oculta. Este niño afeminado y vulnerable no encaja con el modelo de masculinidad hegemónica imperante en la época. Como Vilma, Antonio acaba casándose para mantener las apariencias, sin poder renunciar nunca a su identidad. Siendo ya mayor, la revelación pública de su secreto le cuesta su trabajo y su círculo social y familiar estalla, lo que lo induce al suicidio. Las trayectorias vitales de Antonio y Vilma son una ilustración del análisis de Halbwachs sobre la familia: “En ninguna parte está más predeterminado el lugar del individuo sin que se tenga en cuenta lo que quiere y lo que es”⁵⁸.

57 María Herminia Di Liscia, “Género y memorias”, *Aljaba* [En línea], XI (2007): <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166957042007000100007&lng=es&nrm=iso> (consultado el 14/07/2023).

58 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 163. *Apud* Anne Muxel, *op. cit.*, Paris, Nathan, 1996, p. 9.

3. NI HEROÍNAS, NI SUMISAS: RETRATAR LA REALIDAD SIN FILTROS

3.1. *Escapar de los estereotipos, revelar las complejidades*

Hablando de sus abuelas en una entrevista, Ana Penyas advierte de que el hecho de no haber luchado contra la dictadura “no significa que la aceptaban. Ni que fueron víctimas. Eran gente común que navegó como pudo dentro del sistema”⁵⁹. Para Núria Pompeia, frente a las circunstancias que les tocó vivir, aquellas mujeres tenían solo dos opciones: resignarse o rebelarse, “dentro de lo poquísimo que se puede”⁶⁰. Los relatos de las tres obras del corpus son un ejemplo de cómo la vida de la mayoría de las mujeres osciló entre esas opciones.

Las tres protagonistas de *Y fueron felices...* adoptan actitudes diferentes frente a un sistema diseñado para alienar a las mujeres: la abuela del relato es el arquetipo de las que, en palabras de Pompeia, se “han autovacunado” para dejar de sufrir y que terminan oprimiendo a otras. Eulalia, su hija, encarna un modelo radicalmente opuesto: en Francia se dedica en cuerpo y alma a la política y luego al feminismo; y aunque acabe siendo pobre, cumple sus ambiciones profesionales. En cuanto a Nuri, la nieta, no logra encontrar su propio camino: como las dos mujeres de las generaciones anteriores se casa muy joven con un rico del que se cansa rápidamente. En su caso, el ascenso social es sinónimo de encierro en una jaula dorada de la que trata de escapar saltando por la ventana: un intento que la deja postrada de por vida en una silla de ruedas. El hecho de que la única que logra realizarse como persona sea la que tiene que salir de España parece indicar que, para Pompeia, quien escribió y dibujó este libro durante la dictadura franquista, las mujeres no tenían la posibilidad de emanciparse quedándose en el país.

En *Naftalina*, Vilma es un personaje de veras complejo: por una parte, no logra rebelarse contra su familia ni luchar por cumplir sus sueños, pero tampoco se resigna del todo; lo cual la lleva a no encarnar el arquetipo de mujer promovido por el discurso de la domesticidad. Por mucho que lo intente, nunca será una de “esas Penélopes ejemplares condenadas a coser, a callarse y a esperar” de las que habla Carmen Martín Gaité en la

59 Sara Beltrame, *op. cit.*

60 Fernando Lara, *op. cit.*, p. 55.

cita que abre *Estamos todas bien*⁶¹. Víctima de su inconformismo con el orden patriarcal, Vilma simboliza una forma de rebeldía inacabada, tal vez involuntaria. Podemos encontrar ciertas resonancias entre la actitud de Vilma y las constantes quejas de Maruja en *Estamos todas bien* a las que ya aludimos. Como en el caso de Vilma, tal vez sea excesivo considerar a Maruja como un personaje rebelde, pero es cierto que, al envejecer, deja de callarse y reclama un poco de tiempo y de atención. Frente a la frustración patente de Maruja, Herminia, a pesar de ser consciente de los esfuerzos realizados para los suyos, se antoja mucho más resignada. Pero tampoco encarna el arquetipo de mujer promovido por el régimen: mientras hojea el álbum familiar con Ana, le confiesa a su nieta que disfrutó con su marido de una vida sexual plena y satisfactoria “hasta que el cuerpo lo aguantó”; algo que en una sociedad que condenaba el deseo y el placer femeninos puede considerarse como una forma de subversión.

Sole Otero y Ana Penyas pertenecen a una generación de jóvenes que, como apuntan Lemieux y Gagnon, frente a los cambios y transformaciones a los que se ven sometidos, buscan una identidad que les brinde cierta estabilidad. Ahora bien, lo hacen manteniendo una relación crítica con la memoria, “que se pone constantemente en tela de juicio, para escapar de las garras del pasado o denunciar sus lagunas y la ocultación de ciertos acontecimientos”⁶², como se observa en sus obras. La visión poco idealizada de las abuelas, que actúan a veces como correa de transmisión de violencias, también nos ayuda a entender su doble condición como víctimas y verdugos del sistema patriarcal. Un buen ejemplo de ello lo desarrolla Esther Claudio cuando analiza el significado del encuentro fortuito entre Maruja y dos personas de género fluido en el Madrid de la Movida: “Maruja proyecta los mecanismos de opresión que han operado sobre ella durante años sobre las personas no heteronormativas. [...] La jerarquía no se puede negar, ya que Maruja pertenece al grupo hegemónico de mujeres cis heteronormativas”⁶³. Respecto a este tema, Ana Penyas explica que no quería hacer de sus abuelas “el estereotipo de las abuelitas adorables y frágiles”, sino mostrar seres humanos con su

61 Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2011 [1987], p. 72. *Apud* Ana Penyas, *op. cit.*

62 Denise Lemieux y Éric Gagnon, *art. cit.* La traducción es nuestra.

63 Esther Claudio, “¿Tu guerra o mi lucha?”, p. 373.

carácter, sus contradicciones y sus opiniones. De hecho, la autora valenciana no elude el tema de las tensiones familiares. La escena en la que Ana conversa con su padre yendo a casa de Maruja, los consejos que le da —“bueno papá estate tranquilo, intenta ser paciente”— y la respuesta que este le da —“pero es que tú eres su nieta, conmigo no hace más que quejarse y reprocharme cosas”— sugieren que la comunicación entre la madre envejecida y el hijo no es fácil.

En la misma línea, Sole Otero dibuja una Vilma de trato difícil, arisca y solitaria, como ilustran las tensas relaciones con su entorno. El cúmulo de frustraciones termina alterando profundamente su carácter. La actitud que muestra, en especial hacia sus hijos y su marido, alternando fases de cariño y rechazo, se asemeja a una forma de maltrato psicológico. La autora insistió en varias entrevistas sobre la dimensión conflictiva de la abuela que inspiró el personaje de Vilma: su completa soledad al final de sus días o la ruptura con el hermano son elementos reales y constituyen “la raíz de lo que [ella] quería contar: cómo ese conflicto no resuelto se traslada de una generación a otra y se expresa en espejo, como un rebote de ese conflicto”⁶⁴. Esta voluntad de retrospectiva se respalda en el interés de Otero por las constelaciones familiares⁶⁵. Con *Naftalina*, intenta entender a su abuela para hacer así las paces con el dolor que sentía. Podemos considerar que el trabajo de la autora argentina posee una dimensión performativa en tanto que busca, a través de la comprensión, romper con la cadena de transmisión intergeneracional del sufrimiento familiar. En este sentido, existe una diferencia notable con el trabajo de Pompeia: Rocío —que es una mezcla de Sole Otero en diferentes periodos de su vida como lo expresó la propia autora— consigue al final del libro cortar la transmisión del dolor y de la frustración, cosa que no ocurre con los personajes de Pompeia: creados bajo una dictadura, están atrapados en vidas que parecen condenadas a repetirse.

64 Mariela Acevedo, *op. cit.*

65 Este controvertido método de terapia familiar desarrollado en los años treinta por Bert Hellinger parte de la idea de que las personas heredan, de forma inconsciente, los conflictos y los traumas de las generaciones anteriores, y que estos afectan en su conducta y su forma de relacionarse al repetir ciertos patrones.

3.2. Representación de los cuerpos: dibujo con conciencia de género

Llegados a este punto, nos interesa detenernos en el tratamiento del cuerpo. Desde sus propios estilos, las tres autoras manifiestan el mismo deseo de escapar de los estereotipos y de la erotización del cuerpo femenino. En el trabajo de Núria Pompeia, la lucha contra las normas de género pasa por dibujar cuerpos ligeros, casi flotantes (impresión reforzada por la ausencia, casi siempre, de decorados), con un trazo aparentemente infantil. Los representa sin ornamentación ni idealización, huyendo de toda sofisticación, y optando por despojarlos de cualquier elemento superfluo. La aparente simpleza de los dibujos no le impide crear personajes extremadamente expresivos cuyas emociones y pensamientos se leen gracias a una mínima variación en la mirada o las expresiones de los rostros. Asimismo, no busca disimular detalles como las ojeras, los pechos caídos, los vientres hinchados o las arrugas que traducen el cansancio, los esfuerzos realizados durante la crianza y el paso del tiempo.

En el caso de Sole Otero, la historietista argentina reivindica “una forma feminista de enseñar los cuerpos”⁶⁶. Como sus autoras y autores de referencia (Marc Conlan, Tara Booth, Tommy Parrish, Catalina Cartagena, Eleanor Davis o Genie Espinosa), pretende crear cuerpos que escapen del *male gaze* y de las proporciones heteronormadas, mujeres fuertes que no existen para complacer a los hombres. Para *Naftalina*, optó por dibujar cuerpos grandes con cabezas pequeñas. Aunque el estilo de Otero diste mucho del de Pompeia, los cuerpos levemente hinchados de los personajes de *Naftalina*, al igual que los de *Y fueron felices...*, parecen poseer cierta ligereza a pesar de sus dimensiones, como si fuesen de algodón. Estos elementos refuerzan el carácter onírico del álbum, al igual que la gama cromática, la representación de los sueños de Rocío o el diálogo interior que mantiene con su difunta abuela.

En la misma línea que la argentina, Ana Penyas, desde sus inicios como ilustradora, buscó un estilo que saliera “del concepto clásico de ‘cosa bonita’ que una mujer ilustradora tenía que hacer”⁶⁷ para arrojar luz sobre discursos alternativos. En *Estamos todas bien*, el cuerpo de las abuelas es representado con su mirada casi antropológica. La ilustradora

66 Eric Guillaud, *op. cit.*

67 Sara Beltrame, *op. cit.*

valenciana nos muestra la realidad de unos cuerpos ajados por la edad a través una serie de primeros planos diseminados por el libro: los rostros surcados de arrugas, los pechos flácidos y estriados, los pies con juanetes, las manos con artrosis de tanto lavar, una borrosa aguja que enfatiza una vista cansada de tanto coser, las pastillas para los achaques... Esta cruda representación del cuerpo mayor no impide que sea palpable la ternura de la autora por sus modelos. También enfatiza la belleza de los cuerpos moldeados por el paso del tiempo, el trabajo y la maternidad. En 1998, Angélica Gorodischer utilizó en el prólogo de *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*⁶⁸ la expresión “escritura con conciencia de género” para hablar de relatos que, en palabra de Silvana Aiudi⁶⁹, “superan lo incomunicable” para hacer “de lo íntimo una narrativa de algo compartido”. Defendemos aquí que, siguiendo su ejemplo, podemos hablar de dibujo con conciencia de género para calificar las tres obras de nuestro corpus.

4. MEMORIA, LUGARES Y OBJETOS COTIDIANOS

En las dos obras más recientes hay una voluntad manifiesta de recuperar la memoria familiar entendida, en palabras de Lepoutre et Cannoodt, como un conjunto de “recuerdos legítimos, valorados o, si son negativos, integrados en una visión generalmente positiva del pasado familiar”⁷⁰. Estos recuerdos —recalcó Anne Muxel a zaga de Halbwachs— necesitan “un marco concreto” para inscribirse de manera duradera en la memoria. Tienen que estar anclados, adosados⁷¹. Los “soportes de la memoria” pueden ser de muchos tipos, tanto materiales como inmateriales: imágenes, álbumes, recuerdos, olores, etc. Pero no cabe duda de que, entre estos

68 Angélica Gorodischer, “Prólogo”, en *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*, Angélica Gorodischer, Rosario, Ameghino, 1998.

69 Silvana Aiudi, “Literatura y feminismo: una nueva cartografía latinoamericana”, *Nueva sociedad* [En línea], 03/2020: <<https://www.nuso.org/articulo/literatura-escrita-por-mujeres-una-nueva-cartografia/>>, (consultado el 24/07/2023).

70 David Lepoutre y Isabelle Cannoodt, *Souvenirs de familles immigrées*, Paris, Odile Jacob, 2005, pp. 334-335. La traducción es nuestra.

71 Anne Muxel, *op. cit.*, p. 44. La traducción es nuestra.

soportes, los lugares ocupan un sitio especial. La casa y el espacio familiar, sobre todo, tienen un fuerte poder de evocación; de hecho, las tres obras transcurren la mayor parte del tiempo de puertas adentro.

En *Naftalina*, la casa de la abuela se ha mantenido intacta tras el fallecimiento de su propietaria. Todavía conserva el olor típico de los hogares de las personas mayores, lo que activa inmediatamente la “memoria involuntaria⁷²” de su nieta, quien tiene sueños repetidos con ella. La casa se convierte, para una Rocío en plena construcción identitaria, en un nido protector que estimula sus recuerdos. Los objetos acumulados a lo largo de una vida (fotos, juguetes, etc.) permiten a la joven bucear en el pasado familiar donde se encuentra con los fantasmas de quienes la habitaron. Gracias a estos artefactos y a las reminiscencias que provocan, halla en sí misma las claves para ordenar los fragmentos sueltos de su historia y dar entonces sentido a los silencios. Al reconstruir este puzle, desentierra los dolores acallados para sanar las heridas. Con este viaje interior, Rocío asume que las sombras del pasado forman parte de su historia: “A veces pienso en todos los eventos, la cadena de acontecimientos que desencadenaron mi existencia [...] y tiemblo al darme cuenta de que las persecuciones llevadas a cabo por Mussolini encabezan la lista” (p. 60). También va aceptando que ciertas incógnitas forman parte de su identidad: “¿cuánta gente tendrá tantas incertidumbres sobre su nacimiento? (p. 177)” se pregunta al tratar de reconstituir el árbol genealógico (Fig. 4). Este proceso cognitivo le permite hacer las paces con su abuela, con la que logra entablar la conversación que le fue imposible mantener mientras vivía. Después de un último sueño en el que la anima a hacer lo que ella no pudo, es decir, a tomar las riendas de su vida, Rocío decide abandonar la casa/nido con el gato de Vilma, al que dirige las palabras con las que se cierra el libro: “Vos tampoco la sentís ya, ¿no? Creo que se fue junto con su olor” (p. 330), afirma refiriéndose a su abuela. Tal y como lo describió Anne Muxel, respirar el pasado trajo en Rocío “recuerdos, buenos y malos, alegrías y heridas, traumas, como de una caja de Pandora⁷³”, de los que se acaba liberando.

72 Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Gallimard, 1954, vol. 1, p. 643. *Apud* Anne Muxel, *op. cit.*, p. 103.

73 *Ibidem*, p. 104.

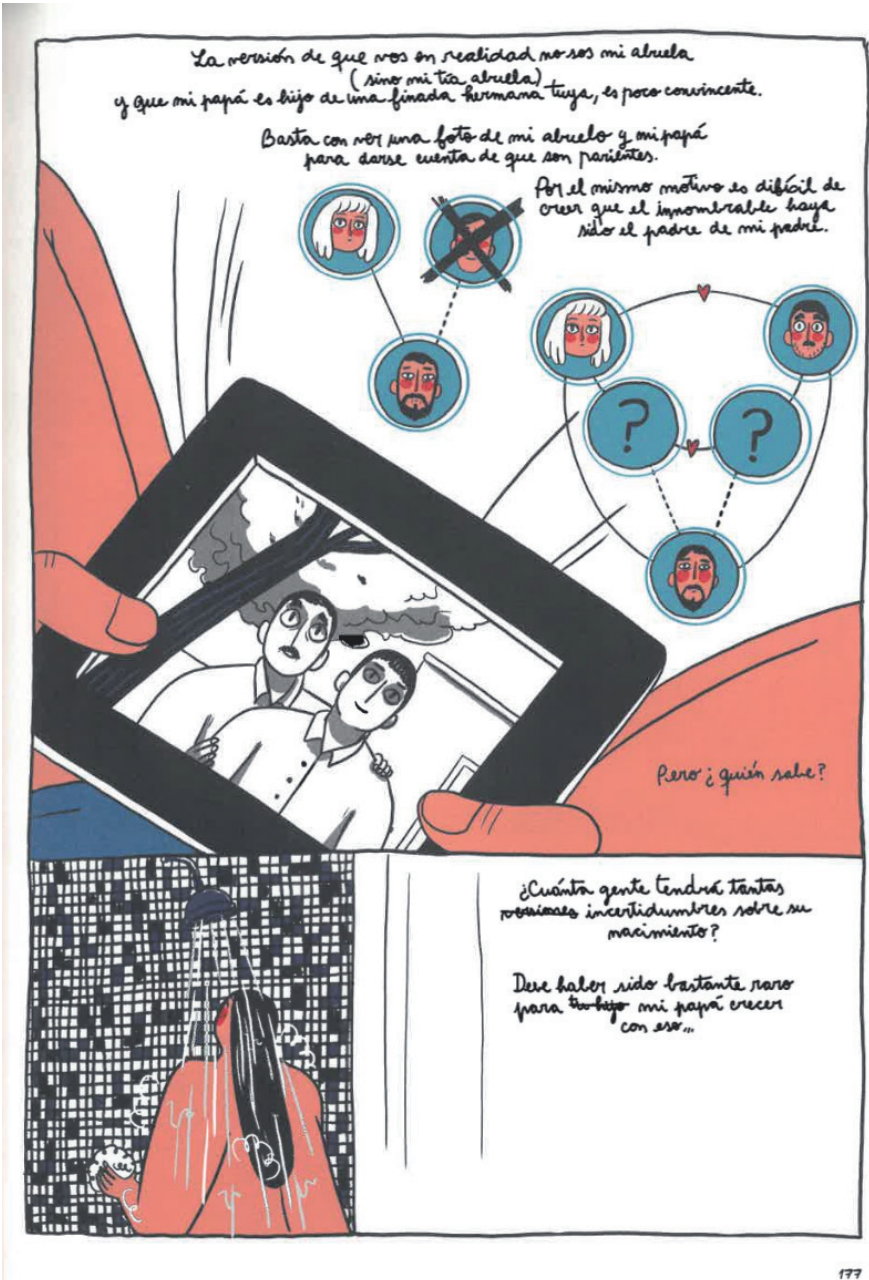
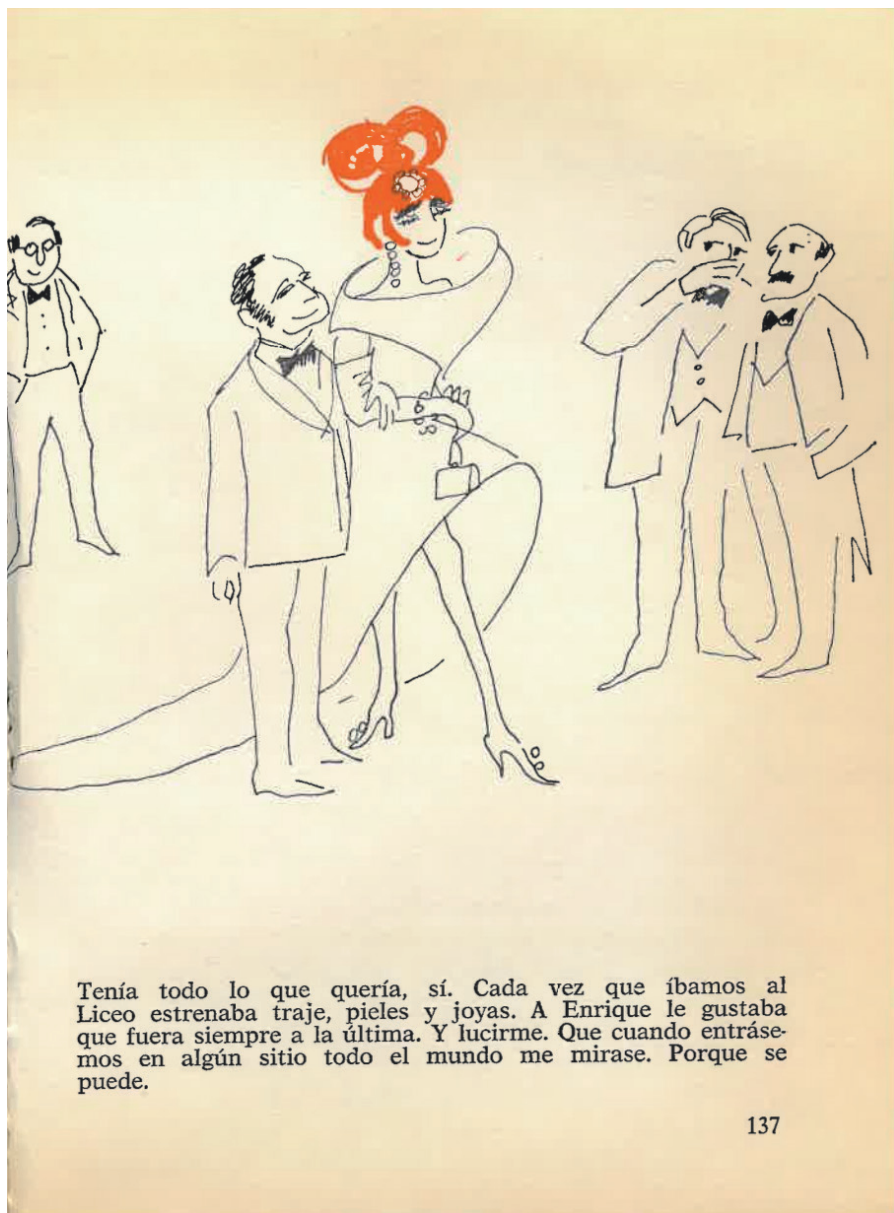


Figura 4. - © Naftalina, Sole Otero, 2020, p. 177.

Al igual que el espacio, los objetos son excelentes guardianes de la memoria del tiempo. En *Estamos todas bien*, los objetos, como elementos narrativos, nos acercan a la cotidianidad de las abuelas: toman vida a través de gestos y tareas diarias mil veces repetidas: lavar la ropa, acicalarse con el pintalabios, pelar patatas, poner los garbanzos en remojo o encender la televisión. Numerosos planos detalle ponen de realce los objetos cotidianos de la casa con los que se identifican las protagonistas como extensiones de su propio cuerpo: la fotografía de la primera comunión, el reloj, el gallo de Portugal, *souvenir* tal vez de un viaje; el jarrón con flores de plástico, el teléfono, la escultura de un pequeño Cristo, las zapatillas de estar por casa, las pinzas de depilar o una sopa de letras. Estos objetos poseen una dimensión casi universal, ya que podrían encontrarse en cualquier casa de cualquier abuela de cualquier barrio obrero del extrarradio de cualquier ciudad española, con lo que vienen a formar “referencias colectivas” susceptibles de activar la memoria de quienes vivieron o crecieron rodeados de ellos.

De hecho, Ana Penyas explica en una entrevista que el hincapié en los objetos no fue algo casual, sino que, al hablar con su abuela Maruja, se dio cuenta de que estos “la representaban a ella, los cuadros, la mujer burguesa sentada esperando. En ese sentido, ella era un objeto. Todos esos objetos reflejaban quien tiene que ser ella, había un diálogo de doble sentido con los objetos⁷⁴”. Como en la obra de la valenciana, en *Y fueron felices...* los objetos cotidianos adquieren también un protagonismo crucial: en un álbum que carece totalmente de decorado, los artefactos dibujados permiten anclar la historia en una realidad familiar, a la vez que recalcan la importancia del espacio doméstico donde transcurre la vida de las mujeres. Como en *Estamos todas bien*, los objetos se convierten en la prolongación, dentro del círculo familiar, de los cuerpos que los utilizan. El ejemplo más paradigmático de la mujer-objeto lo tenemos en Nuri, la nieta de *Y fueron felices...*, quien, casada con un hombre rico, acaba transformándose a lo largo de las páginas en un objeto de consumo y de exhibición para el marido (Fig. 5).

74 Sara Beltrame, *op. cit.*



Tenía todo lo que quería, sí. Cada vez que íbamos al Liceo estrenaba traje, pieles y joyas. A Enrique le gustaba que fuera siempre a la última. Y lucirme. Que cuando entrásemos en algún sitio todo el mundo me mirase. Porque se puede.

137

Figura 5. © *Y fueron felices comiendo perdices*, Núria Pompeia, 1970, p. 137.

Tanto Sole Otero como Ana Penyas escenifican la recuperación de la memoria familiar en sus trabajos. Como acabamos de ver, en *Naftalina* el espacio y los objetos provocan un viaje onírico al pasado, mientras que en la obra de Ana Penyas la voluntad documental se hace evidente hasta en el grafismo. La autora valenciana utiliza fotografías dibujadas gracias a la transferencia de instantáneas con disolvente, que combina con un dibujo de apariencia naif, lo cual confiere a su obra un estilo visual muy característico, semejante al *collage*. La amalgama de estas técnicas refuerza la sensación de veracidad, a la vez que crea un llamativo contraste entre el “dibujo infantil” y las “historias de adultos”⁷⁵. Por lo que atañe a la narración, la dibujante valenciana opta por retratar este proceso incluyéndose a sí misma en el relato, un recurso también empleado por Paco Roca en *Los surcos del azar*, o en *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú⁷⁶. Así, vemos a Ana hablando por teléfono con su abuela Maruja para contarle la intención de escribir un libro sobre ellas.

“Recordar es transitar en un mundo de imágenes”⁷⁷, escribe Anne Muxel. Por su parte, Susan Sontag afirma que la fotografía “secciona un momento y lo congela”⁷⁸; de ahí que sirva para aportar pruebas de lo real y cimentar el relato en un contexto histórico preciso. Las fotografías son auténticas “cápsulas espaciotemporales” que permiten luchar contra el olvido a la vez que tejen un vínculo entre pasado y presente, nos dice Christine Ulivucci⁷⁹. Lejos de ser “guardiana[s] de un tiempo inmutable y nostálgico [...], exhorta[n] a reconsiderar el pasado”. A través de las instantáneas, se trata entonces de revitalizar y volver a interrogar “la

75 Esther Claudio-Moreno, “I Prefer To Explore”. La traducción es nuestra.

76 Véase Patricia García Ocaña, “Cuestionamientos fenomenológicos alrededor de la memoria en *La vida es un tango y te piso bailando* y *Los surcos del azar*: la memoria, entre realidad y ficción”, *L'Entre-deux* [En línea], VII, 2 (diciembre 2020): <<https://www.lentre-deux.com/?b=141>>, (consultado el 31/07/2023).

77 Anne Muxel, *op. cit.*, p. 43. La traducción es nuestra.

78 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Debolsillo, 2008, [1977], p. 25. *Apud* Elena Masarah, “El cómic en la era del testimonio. Una aproximación teórica” en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2021, pp. 37-46 (p. 42).

79 Christine Ulivucci, *Ces photos qui nous parlent. Une relecture de la mémoire familiale*, Paris, Payot, 2014, p. 18. La traducción es nuestra.

memoria de las experiencias vividas"⁸⁰. Así, por ejemplo, en una escena de *Estamos todas bien*, Herminia le muestra a su nieta el álbum familiar, donde se yuxtaponen fotografías reales y otras dibujadas, a medida que le va contando las historias que encierra cada instantánea, animada por las preguntas que esta le hace. En la página, que imita la del álbum de fotos, aparecen abuela y nieta conversando y hojeando este objeto tan simbólico de la memoria familiar, como si, al construir juntas la memoria, pasasen a formar parte de dicho álbum (Fig. 6).



Figura 6. © *Estamos todas bien*, Ana Penyas, 2017, s/p.

En el caso de *Naftalina* y de *Estamos todas bien*, las voces de las abuelas y nietas dialogan, se completan, se superponen y, a veces, se sustituyen. El Yo es asumido a veces por las nietas y otras por las abuelas, de modo que parece fluir como si se tratara de pasar el testigo entre generaciones. A diferencia de *Estamos todas bien*, en *Naftalina* el proceso de investigación llevado a cabo previamente por la autora queda fuera del relato, pero

80 *Ibidem*.

esta obra también reposa sobre el diálogo con los antepasados vivos o muertos. Como explica Sole Otero, “rescato principalmente las historias que me contaba mi mamá: las ha repetido tantas veces que son [...] como mitos familiares [...]. Lo que hice fue volver a preguntar y escuchar esas historias para unirlas con historias del barrio de mis abuelos”⁸¹.

La memoria y el diálogo intergeneracional evidencian las conexiones y las continuidades de las opresiones, pero también acercan, a pesar de las diferencias, las experiencias de las abuelas a las nietas a partir de problemáticas comunes, generando un sentimiento mutuo de empatía y de compasión, pues la memoria compartida, en palabras de Lemieux y Gagnon, “nos permite habitar el mundo con otros, tener un mundo en común”⁸²; permiten, asimismo, romper el silencio que envuelve a las familias, causando malentendidos y alimentando tensiones que se heredan y se transmiten. *Estamos todas bien* constituye un excelente ejemplo del papel positivo y crucial que ejercen las abuelas en la educación de las nietas y la transmisión de la memoria familiar. Valga como ejemplo la viñeta en la que Herminia le cuenta a su nieta Ana que su abuela, la tatarabuela de Penyas, le contaba cuando niña los cuentos “que luego te contaba yo a ti cuando eras pequeña”.

Sin embargo, la transmisión de la memoria se topa también con sus escollos por el paso del tiempo, el desinterés de la sociedad o de los propios miembros de la familia, pues, como le espeta Vilma a Rocío, “¿cuál es el sentido de recordarlo? si el pasado ya pasó y la historia no se puede cambiar”. En el caso de *Y fueron felices...*, la abuela es la encargada de educar a su nieta, pero también la transmisora de una memoria “inventada” sobre su hija, Eulalia. Por este motivo Nuri, la nieta, está convencida de que su madre murió ahogada en el mar, cuando en realidad huyó de España por motivos políticos. Cabe destacar que *Y fueron felices...* es la única obra del corpus en la que no hay ningún diálogo entre las protagonistas. La estructura fragmentada de la novela gráfica y el empleo de tres idiomas diferentes para cada relato (la abuela se expresa en catalán, Eulalia en francés y Nuri en castellano) refuerza la sensación de ruptura entre generaciones que no pueden dialogar entre sí. La historia familiar, a la que sí acceden quienes leen el libro, nunca llega a transmitirse entre ellas.

81 Mariela Acevedo, *op. cit.*

82 Denise Lemieux y Eric Gagnon, *op. cit.*

CONCLUSIONES

De las tres autoras de nuestro estudio, Núria Pompeia fue la primera en abordar los secretos y traumas familiares desde el humor y la ironía en *Y fueron felices...* Abrió así un género autoficcional *avant la lettre*, convirtiéndose en una pionera dentro de lo que podemos denominar una “autobiografía colectiva”, retratando las experiencias íntimas de buena parte de las mujeres de su generación. Las dos obras contemporáneas de nuestro corpus se adscriben a esta misma tendencia. Los tres relatos aquí estudiados, aun con su componente imaginativo y las licencias creativas del cómic, acarrearán una “veracidad subjetiva”, y como tal son parte de lo que María Rosón y Rosa María Medina denominan “un archivo de lo íntimo”⁸³; mientras que Mariela Acevedo prefiere hablar de “un archivo feminista colectivo”, es decir, de un archivo “construido sobre voces anónimas [...] que nos ayudan a comprender, a mirar a nuestras abuelas, a mirarnos en ellas”⁸⁴.

Como hemos observado, la libertad creativa y la búsqueda incesante de un nuevo lenguaje estético que materialice discursos alternativos y disonantes sobre el género va de la mano de un discurso feminista que se expresa tanto en la forma como en el fondo, y que se nutre del contexto sociopolítico en el que las tres autoras han desarrollado y desarrollan sus carreras. Sole Otero y Ana Penyas pertenecen a una generación que mira hacia el futuro con cierta angustia, pero que también pone su mirada en el pasado para intentar encontrar respuestas al malestar de las sociedades actuales.

Según Julio Aróstegui, la española se encontraría, desde hace unos años, en lo que denomina la “memoria de la reparación”⁸⁵, una fase en la que la memoria de los “vencidos” emerge en el espacio público reforzada

83 María Rosón y Rosa María Medina-Doménech, “Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, xxiv, 2 (2017), p. 421.

84 Mariela Acevedo, *op. cit.*

85 Claudia Jareño, Anne-Claire Sanz-Gavillon, Jesús Alonso Carballés e Isabelle Touton, “Introducción”, en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2021, p. 20.

por los testimonios de sus actores y actrices o de sus descendientes. Esta nueva etapa se ha visto acompañada por una nueva sensibilidad y por un contexto social propicio para la recepción de tales testimonios. Para Ana Messuti, abogada de la querrela argentina, los jóvenes de la “generación activa”, que tienen entre veinticinco y treinta y cinco años, “no pueden recordar lo que no han vivido. Pero pueden ayudar a recordar”⁸⁶. A diferencia de la generación de los testigos, que presencié y sufrió los acontecimientos, y de la siguiente, a la que se ocultó los hechos, esta “generación activa”, nacida y educada en democracia, pregunta y se interesa por lo sucedido —en algunos casos, pero no siempre—, para liberarse del miedo, de los traumas y de los silencios que atraviesan las historias familiares. En nuestro caso, el papel de las nietas y su interés por el pasado resultan cruciales: son a la vez generadoras y transmisoras de estas memorias marginadas⁸⁷. En eso, feminismo y memoria histórica tienen algo en común, observa Penyas, pues “ambos se interesan por lo que ha sido tradicionalmente ignorado, deformado y devaluado por la Historia con H mayúscula”⁸⁸. En este sentido, los trabajos de las nuevas generaciones, entre las que se cuentan Sole Otero y Ana Penyas, junto con pioneras como Núria Pompeia, son un medio fundamental para rescatar, releer integrar e interpretar nuestro pasado reciente, poniendo ya en el centro de la “memoria democrática” la de las mujeres y los cauces de su transmisión.

86 Ana Messuti, *op. cit.*, p. 7.

87 Sobre la figura del nieto de republicano, Odette Martínez-Maler escribe: “El lugar que ocupan estos descendientes de republicanos (...) responde ante todo a profundas necesidades personales. (...). Algunos de estos descendientes son autores de obras en las que a veces se retratan a sí mismos (...). Convertidos en ‘transeúntes’, son, junto con otros, protagonistas de acciones de memoria. Sus actos responden a la necesidad de sacar a la luz pública, ante todo para ellos mismos, partes de las memorias relegadas”. Nos parece que esta reflexión puede aplicarse también a las dos autoras jóvenes de nuestro corpus: ver Odette Martínez-Maler, “Passeur de mémoire et figure du présent. *El nieto de republicano* (le petit-fils de républicain). En *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts visuels, la littérature et le théâtre*, dirs. Carolina Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian y Cristina Marinas, Palaiseau, éditions de l’École Polytechnique, 2008, pp. 43-52.

88 Esther Claudio-Moreno, “I Prefer To Explore (...)”.