

# La Guerra Civil española en el cómic de autoría femenina

**CARMEN MORENO-NUÑO**

University of Kentucky (Estados Unidos)  
<https://orcid.org/0000-0001-5463-754X>

Presentación: 27 jul. 2021 | Aceptación: 20 oct. 2021 | Publicación: 15 dic. 2021

Cita recomendada: Moreno-Nuño, Carmen. 2021. «La Guerra Civil española en el cómic de autoría femenina». *Dictatorships & Democracies. Journal of History and Culture* 9: 49–78. doi: <https://dx.doi.org/10.7238/dd.voig.390805>

**Resumen:** En este trabajo se estudia, desde la perspectiva de género, la representación de la Guerra Civil española en el cómic más contemporáneo. Para ello, el ensayo comienza repasando brevemente los cómics de autoría masculina que tienen a mujeres como protagonistas, para pasar, en una segunda parte, a analizar más detenidamente tres novelas gráficas de autoría femenina: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012), de Cachetejack, *'Winnipeg': el barco de Neruda* (2014), de Laura Martel, y *Tante Wussi* (2015), de Katrin Bacher y Tyto Alba. Su análisis textual evidencia que estos tres cómics se caracterizan por ofrecer una reflexión autoconsciente sobre la importancia de la transmisión de la memoria.

**Palabras clave:** cómic de autoría femenina, Guerra Civil española, *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, *'Winnipeg': el barco de Neruda*, *Tante Wussi*

## The Spanish Civil War in Female-Authored Comics

**Abstract:** In this essay I study how contemporary comics represent the Spanish Civil War, focusing on gender representation. Firstly, I briefly review male-authored comics that portray women as protagonists; secondly, I develop a textual analysis of the following graphic novels, authored by female artists: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012), by Cachetejack, *'Winnipeg': el barco de Neruda* (2014), by Laura Martel, and *Tante Wussi* (2015), by Katrin Bacher and Tyto Alba. Their textual analysis proves how these three comics offer a self-conscious approach to the important issue of the transmission of memory.

**Keywords:** female-authored comics, Spanish Civil War, *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, *'Winnipeg': el barco de Neruda*, *Tante Wussi*

Las mujeres han tenido hasta hace poco una presencia muy escasa en el mundo del cómic español. Entre las excepciones hay que mencionar nombres de larga trayectoria como Ana Miralles o Laura Pérez Vernetti, y el trabajo, muchas veces notable, que realizaron algunas mujeres, especialmente a partir de los años ochenta, para revistas como *Madriz*, *El*

*Víbora* y *El Jueves*.<sup>1</sup> Afortunadamente, en los últimos años han aparecido bastantes historietistas mujeres<sup>2</sup> en un mundo hasta ahora ampliamente dominado por los hombres, destacando entre ellas Ana Penyas, primera autora en ganar el Premio Nacional del Cómic con la obra *Estamos todas bien* (2017). También se ha fundado la Asociación de Autoras de Cómic (AAC).<sup>3</sup> Paralelamente, en los últimos años la memoria histórica de la Guerra Civil se ha consolidado como uno de los temas más cultivados en el cómic español, uniéndose a las aportaciones de los tebeos importados (sobre todo franco-belgas), a la influencia del manga, del cómic social y de las historietas de superhéroes y de aventuras. De ahí que sea importante preguntarse cómo las autoras tratan la memoria de la Guerra Civil en el cómic: esta es la cuestión que guía este trabajo.

Más específicamente, en este ensayo se estudian las siguientes novelas gráficas, creadas por historietistas mujeres: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012), de Cachetejack, *'Winnipeg': el barco de Neruda* (2014), de Laura Martel, y *Tante Wussi* (2015), de Katrin Bacher y Tyto Alba, obras todas ellas que se centran en la representación de la Guerra Civil. Se empezará repasando brevemente, en una primera parte, los cómics de autoría masculina que tienen a mujeres como protagonistas para pasar después a analizar más detenidamente, en una segunda parte, los tres que se acaban de mencionar, de autoría femenina. Esta estructura permite determinar si estas tres obras se suman a las convenciones (narrativas o gráficas) que con frecuencia presentan los cómics contemporáneos de autoría masculina sobre la Guerra Civil o si se apartan de ellas en algún punto. Este estudio no incluye obras que, a pesar de contar con protagonistas femeninas, tratan la guerra de forma tangencial, como es el caso de la ya mencionada *Estamos todas bien*, la cual abarca un periodo

1 Para un repaso de los nombres de las colaboradoras estables de estas revistas, véase Pérez del Solar (2013, 275–276).

2 Entre otras, Carla Berrocal, Bea Tormo (Triz), Ana Galvañ, Yeyei Gómez, Mamen Moreu, Laura y Carmen Pacheco, Andrea Torrejón (Andre), Cristina Bueno, Carmen Carnero, Ana Sainz (Anapurna), Meritxell Bosch, Mireia Pérez, Natacha Bustos, las *mangakas* Irene y Laura (Xian Nu Studio), Ana Oncina y Raquel Córcoles, la autora de *Moderna de Pueblo*, tiras que han alcanzado una gran popularidad en los últimos años.

3 Colectivo de mujeres y hombres profesionales del mundo del cómic que desde 2013 piden la igualdad real en un mercado tradicionalmente dominado por los hombres.

histórico mayor —cuenta la historia reciente de España a través de los ojos de las dos abuelas de la autora, en un homenaje a la generación de mujeres que eran madres jóvenes en los años cuarenta y que hoy son abuelas. Tampoco se incluye, por lo mismo, una obra tan importante como *El ala rota* (2016), de Antonio Altarriba y Kim, consagrada a la memoria de la madre del guionista, ya que su diégesis se extiende más allá de la Guerra Civil. Ni tampoco otros cómics como *Modotti: una mujer del siglo xx* (2007), de Ángel de la Calle, que retrata a esta fotógrafa y militante italiana, íntimamente relacionada con figuras como Diego Rivera y Frida Kahlo, que ofrece un repaso de la vida cultural mexicana de los años treinta.

Este ensayo se centra, por tanto, en el análisis de los cómics de autoría femenina *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, *‘Winnipeg’: el barco de Neruda* y *Tante Wussi*. En dichos cómics, los temas y estrategias de representación de la Guerra Civil coinciden, en numerosos casos, con aquellos que encontramos en obras de autoría masculina, entre los que destaca especialmente el tema de la transmisión del recuerdo traumático. El énfasis en el valor de la transmisión de los recuerdos de la guerra, que no es, por tanto, exclusivo de la producción femenina, adquiere un interés especial en los tres cómics mencionados debido a que la memoria se aborda desde una perspectiva de género. Para analizar este tema, en el ensayo se utilizarán principalmente las ideas que expone Elizabeth Jelin en *State Repression and the Labors of Memory* (2003), más específicamente sus reflexiones sobre la transmisión, los legados y las lecciones de la memoria, desarrolladas como respuesta a una importante pregunta: «A question that immediately arises here is whether we can actually learn from the past. What would be the dynamics of that learning process? What are the “lessons of history”? What is at issue here? A re-presentation of the past or other means by which past experience is captured?» (Jelin 2003, 92). El análisis textual de las obras de Cachetejack, Laura Martel y el tándem formado por Katrin Bacher y Tyto Alba mostrará que estas autoras han desarrollado sus obras partiendo de estas preguntas o, en otras palabras, que sus cómics tienen como rasgo compartido el saber ofrecer una valiosa reflexión autoconsciente sobre la importancia de la transmisión de la memoria, la cual queda reflejada en, entre otros elementos, la figura del niño, el gusto por lo cotidiano y lo pequeño, la exploración de lo íntimo y lo

emocional, la creación de espacios conocidos y familiares, la multiplicación de los momentos de conversación, la formación de nuevas identidades comunitarias, la búsqueda de respuestas individuales y colectivas, y la decisión de mirar al pasado de manera amable y sin rencor.

La presencia de la mujer en el cómic abarca una realidad compleja que comprende cuestiones de representación (personajes femeninos en las historietas), de recepción (mujeres lectoras), de autoría (historietistas mujeres) y de industria (participación y liderazgo de la mujer en la industria editorial del cómic). En las últimas décadas han aumentado los estudios sobre estos diferentes aspectos, aunque todavía queda mucho por hacer. En el mundo anglosajón, que cuenta con una larga tradición en el estudio del cómic, destacan libros como *Women and the Comics* (1985), de Trina Robbins y Catherine Yronwode, y *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010), de Hillary Chute. En España han surgido también, aunque todavía tímidamente, algunas publicaciones académicas, entre las que pueden citarse «Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo» (2012), de Maricarmen Vila, y *El tebeo femenino* (2011), de Purita Campos. El estudio de la representación de la mujer en el cómic abarca, por tanto, numerosos aspectos, que van desde las superheroínas, con una trayectoria que empezó con Wonder Woman a mediados del siglo xx, hasta la creación actual de nuevas figuras femeninas que funcionan como inspiración para las mujeres: el cómic se convierte en un espacio de empoderamiento capaz de romper el dominio masculino en un medio que ha objetivado a la mujer durante décadas. El terreno de la recepción es también complejo, ya que, si los tebeos de superhéroes, que hacen del cómic un género para niños, crean durante décadas un público lector masculino, las transformaciones del medio desde los años sesenta —el cómic de adultos, el *underground* y la novela gráfica— no logran romper completamente con las dicotomías de género tradicionales. Los magazines ahondan estas dicotomías con una construcción de género enfocada, desde la infancia, a promover y representar el consumismo en las jovencitas (el maquillaje, la ropa, la música popular). Como consecuencia, «comics became increasingly dislocated from both actual girls and social constructions of girlhood across class during the 1970s and 1980s» (Gibson 2017, 291). En el siglo XXI, el manga ha ayudado mucho a romper la división entre el público, por la

cual se destinaban los magazines a las lectoras y los cómics a los lectores. El cómic de autoría femenina puede ser determinante en este sentido.

Volviendo a la Guerra Civil, el recuerdo de la guerra había aparecido de manera esporádica en las historietas *underground* y de adultos, que predominaron en los años setenta y ochenta como respuesta tanto al final de la dictadura como a la influencia del cómic estadounidense. Se pueden encontrar, por tanto, viñetas, muy pocas, que tienen a mujeres como protagonistas, aunque están escritas y dibujadas por hombres. Un ejemplo es «Y el latido del mar en la garganta» (1984), tira de Raúl y Hernández Cava publicada en *Madriz*, una de las pocas excepciones de historietas de memoria y, en general, de cómics comprometidos con el recuerdo de la Guerra Civil dentro del contexto de la Movida madrileña, que apostaba claramente por la desmemoria. El siglo XXI trae una nueva tendencia: el *boom* de la memoria. Esta surge como consecuencia del movimiento de recuperación de la memoria histórica, que comienza con el trabajo de exhumación de los muertos de la guerra que lleva a cabo la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica desde el año 2000, que alcanza su clímax con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2007 y su declive con la búsqueda fallida de Federico García Lorca en 2009–2010, y que tiene como epílogo la exhumación de Franco del Valle de los Caídos en 2019.

Samuel Amago ha estudiado el cómic sobre la Guerra Civil que se publica en estos años para mostrar cómo utiliza una serie de temas, como la representación de la memoria traumática personal y el descubrimiento y la preservación de la historia familiar, y una serie de estrategias formales, como el *close-up*, para desvelar historias que no habían sido contadas. Estamos ante la producción de unas nuevas generaciones de artistas que saben utilizar las potencialidades del cómic para representar el pasado mediante la intimidad y la conexión afectiva. Para Amago, la novela gráfica histórica en España se caracteriza por crear una relación de proximidad o cercanía entre los creadores, los testigos históricos y los lectores contemporáneos:

What is noteworthy about recent Spanish historical comics is [...] the sustained attention they devote to visualizing the emotional, affective links that make intergenerational communication possible. Sensitive rendered drawings of

human beings in distress form the aesthetic core of contemporary Spanish ‘postmemory’ comics. (Amago 2019, 32–33)

La creación de un espacio íntimo es, por tanto, la estrategia más usada por los narradores de unos sucesos que, al quedar atrás generacionalmente, reclaman una respuesta a nivel personal, familiar, comunitario y nacional.

Michel Matly ha dedicado el extenso volumen *El cómic sobre la Guerra Civil* (2018) al estudio de la representación de este conflicto bélico en el cómic nacional e internacional, señalando la importancia de temas como la violencia contra los civiles, el papel de la Iglesia católica, el exilio, la cárcel y la Segunda República. Con respecto a los cómics publicados en el siglo XXI, Matly subraya el impacto que ha tenido en la producción historietista el movimiento para la recuperación de la memoria histórica, pero también destaca algunas ausencias notables, ya que los temas más candentes de debate público —las exhumaciones de las fosas comunes, la erradicación de los símbolos franquistas de los espacios públicos y la identificación de los niños robados a las familias republicanas— apenas han sido abordados en las historietas (Matly 2018, 157). Si entre los años 2007 y 2010 se publican cómics que reflejan la crispación social que produce el trabajo memorialístico, a partir de 2010 las burlas a las derivas revisionistas y negacionistas de la España más conservadora tienen que convivir con las denuncias de los discursos pactados y de los silencios cómodos de las versiones republicanas. En la segunda década del siglo XXI también se produce «una vuelta a la narración [y] un esfuerzo por relatar meticulosamente cada uno de los episodios de la guerra» (Matly 2018, 194).

### Cómic de autoría masculina

Repasemos ahora brevemente algunos de los cómics que cuentan con protagonistas femeninas. *El corazón del sueño: verano y otoño de 1936* (2014), de Rubén Uceda,<sup>4</sup> autor del texto y de las ilustraciones, es una

4 Rubén Uceda Villanueva (Madrid, 1972), quien también ha trabajado como fotógrafo e ilustrador, ha publicado los títulos *Vahidos* (Klinamen), *El decapital. Tratado sobre el divino consumo* (La Oveja Roja) y *Versoñetas* (Libros en Acción).

novela gráfica que recrea numerosos episodios históricos protagonizados por grupos libertarios durante el verano y el otoño de 1936. Algunos de los relatos giran en torno a mujeres (entre ellos «Soy la miliciana», sobre Simone Weil, y «Mujeres del frente», sobre Casilda Méndez), mientras que otros («Cuidados», «Prostitución», «Liberación» y «Boda a la libertaria») repasan episodios emblemáticos en los que intervinieron las mujeres de la lucha anarquista, como los Liberatorios de Prostitución promovidos por la asociación Mujeres Libres. En *Las damas de la peste* (2014), obra ganadora del Premio Ciutat de Palma de Còmic en 2012, Javier Cosnava, encargado del guion, y Rubén del Rincón, ilustrador, retratan la amistad de unas mujeres comprometidas con la lucha antifascista en diferentes contextos históricos: la rebelión de Asturias de 1934, la Guerra Civil, el exilio de los republicanos en Francia y el París de la Revolución de 1968. *El convoy* (2015), de Denis Lapière y Eduard Torrents, cuenta la historia de una mujer catalana llamada Angelita que vive en Francia, en 1975, y que está atravesando una crisis matrimonial. Un día descubre que, para su sorpresa, su madre está en un hospital en Barcelona, aunque había jurado no volver a España mientras durara la dictadura. El viaje a la Ciudad Condal hace revivir a Angelita los recuerdos del exilio que emprendieron sus padres y ella en 1939. Además, le hace descubrir la verdad sobre la vida de sus padres y extraer del pasado las lecciones necesarias para manejar las riendas de su propia vida. *Asylum* (2015), de Javier de Isusi, cuenta paralelamente el exilio de una anciana de noventa y cuatro años, que recuerda el camino que tuvo que recorrer desde Otxandio hasta Venezuela, pasando por Barcelona y Francia, y otras narraciones de éxodos contemporáneos. El relato, que su nieta escucha con avidez, se entreteje con las historias de cuatro inmigrantes, en una representación del exilio, del asilo y de la migración que muestra las enormes dificultades que tienen que superar todos aquellos que tienen que abandonar su país para salvar la vida. Por último, *Cuerda de presas* (2005), de Jorge García y Fidel Martínez, destaca tanto por su gran poder expresivo como por la profundidad con la que los autores reflexionan sobre la naturaleza del recuerdo traumático, ya que las vivencias de las mujeres en las cárceles de la posguerra se cuentan a través de unas historias que permiten reconstruir la terrible experiencia del horror a la vez que cuestionan la posibilidad misma de contarlo.

De estos cómics, la tira «Y el latido del mar en la garganta» y, más recientemente, la novela gráfica *Cuerda de presas* han sabido utilizar las capacidades expresivas del medio para reflexionar de manera crítica sobre las dificultades que presenta la transmisión del recuerdo traumático de la guerra, por lo que merecen una mención especial. En todas las obras anteriores se hacen presentes los géneros de aventuras, el de acción y el bélico, además del homenaje constante al papel que desempeñaron las mujeres en la guerra, como se ve claramente en *Las damas de la peste* y *El corazón del sueño*. Sin embargo, llama la atención cómo se representa la violencia, ubicua en todas las historietas, ya que esta ha sido utilizada tradicionalmente en el cómic como motivación para las acciones de los personajes masculinos. Como se ha denunciado repetidamente, las mujeres «have historically been far more likely than men to be murdered, raped and tortured». Además, «while male characters who are killed or otherwise harmed are usually at some point restored to their original power and position, this is argued to be much less the case with regard to female characters» (Gibson 2017, 287). También es problemático el tratamiento del cuerpo femenino en los cómics de adultos, en los que, como es bien sabido, abundan las viñetas con escenas sexuales explícitas y desnudos femeninos. La mujer como fantasía para un lector tradicionalmente masculino puede verse en las posturas sexualizadas y físicamente imposibles que se hace adoptar a los personajes femeninos en las historietas (Coca *apud* Gibson 2017, 287), lo cual se hace patente en *El convoy* y *Las damas de la peste*. La apuesta narrativa de ambas novelas gráficas por un modelo progresista de femineidad queda internamente contradicha por sus mismos dibujos; estamos ante la repetición del mismo estilo de ilustración que ha ofrecido durante décadas una representación estereotipada de la mujer como objeto de deseo de la mirada masculina. Cogiendo como ejemplo *Las damas de la peste*, nos encontramos con tres mujeres guapísimas como protagonistas de unas viñetas bien adobadas de violencia y sexo. Baste como ejemplo el desnudo de Caridad, que tendrá que ir a lavarse cuando le llega la menstruación (imagen 1), lo cual convierte una situación que era a menudo difícil para las mujeres en los frentes de batalla en la excusa para la cosificación del cuerpo femenino.



1 *Las damas de la peste* (Dibbuks, 2011). El desnudo de Caridad lavándose cuando le llega la menstruación convierte una situación difícil para las mujeres en los frentes de batalla en la excusa para la cosificación del cuerpo femenino.

La perpetuación de este tipo de elementos en el cómic para adultos podría llevar a preguntarnos si las historias gráficas femeninas deberían ofrecer un tipo de representación diferente o, dicho de otra manera, si el cómic de autoría femenina va a ser capaz de desarrollar otros recursos distintos, dentro de la inmensa potencialidad que ofrece el medio del cómic, para representar el papel que tuvieron las mujeres en la Guerra Civil. Este ensayo, sin embargo, no pretende enmarcarse dentro de las ideas sobre la *Écriture féminine*, o “escritura femenina”, que Hélène Cixous elaboró en su ensayo *Le rire de la Méduse* (1975), las cuales han sido muy debatidas desde entonces. En el susodicho ensayo, Cixous intentó establecer un género de escritura literaria que se desviara del estilo tradicional de escritura masculino, examinando cómo se producen las inscripciones culturales y psicológicas del cuerpo femenino en el lenguaje y en el texto.<sup>5</sup> Esta posición

5 Basándose en el psicoanálisis, Cixous sugiere que algunos estilos más fluidos, como por ejemplo el flujo de conciencia, tienen una estructura y un tono más femeninos que otros modos más tradicionales de escritura. La consecuencia de abrazar este estilo sería que las mujeres, que ocupan tradicionalmente la posición del *otro* dentro del orden simbólico masculino, podrían reafirmar su conocimiento del mundo mediante la aceptación de su propia otredad.

ha sido objeto de numerosas críticas, entre ellas ser excesivamente teórica por utilizar el lenguaje como fundamentación para el activismo feminista, caer en el esencialismo por su dependencia del concepto de la “diferencia”, que lleva a demonizar lo masculino como repositorio de todo lo negativo, y, de manera no menos importante, excluir del canon de la literatura feminista muchas obras escritas por mujeres. Por eso, el análisis de *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, *‘Winnipeg’: el barco de Neruda* y *Tante Wussi* no tiene como objetivo principal el encontrar elementos dispares con respecto a la producción masculina del cómic sobre la Guerra Civil, aunque sí se explicitarán dichos elementos a lo largo del ensayo, como parte del análisis de estas obras.

### **Cómic de autoría femenina**

Si pasamos ahora a los tres cómics de autoría femenina que constituyen el objeto principal de este ensayo, de ellos llama la atención que la representación de la Guerra Civil se centre en la transmisión de la memoria y, consecuentemente, en el pasado como herencia para las nuevas generaciones. A propósito de la difusión, el legado y las lecciones de la memoria, Elizabeth Jelin ha señalado la importancia de las ficciones que generan el arte y la literatura:

A crucial issue regarding mechanisms of transmission: the limited role of historical and documentary discourses in educational attempts at transmission, and the place of the imaginative discourse of art and literature. In other words, the question is how to combine the transmission of information and knowledge, of ethical and moral principles, with the necessary stimulus for the development of distinct moods and sensibilities. (Jelin 2003, 99)

En los cómics *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, *‘Winnipeg’: el barco de Neruda* y *Tante Wussi* vemos el esfuerzo de las autoras por transmitir y aprender del pasado. En este sentido, cabe destacar la centralidad del mundo infantil y juvenil en estas tres obras, el gusto por lo íntimo y lo cotidiano e incluso lo pequeño, y el tono amable en el que se busca contar el trauma, pero no reactualizarlo. También el retrato

de la vida de las mujeres en contextos de represión y violencia, lo cual nos recuerda a *Persépolis* (2007), obra canónica de Marjane Satrapi. Es importante recordar que estamos ante un número muy pequeño de obras, solamente tres, por lo que cualquier generalización sobre el cómic sobre la Guerra Civil de autoría femenina sería seguramente prematura. A pesar de ello, merece la pena prestar atención a estas obras, porque reflejan la visión del pasado de un pequeño grupo de jóvenes autoras dentro de un medio de expresión, y acerca de un tema (la Guerra Civil), que ha relegado tradicionalmente a la mujer a un segundo plano.

### **Todo lo que nos contaron nuestros abuelos**

*Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012) es la primera publicación de Nuria Bellver y Raquel Fanjul, las cuales firman conjuntamente sus trabajos bajo el pseudónimo de Cachetejack.<sup>6</sup> Editado por Ultrarradio, este librito contó con una pequeña tirada de cien copias que se distribuyeron pronto en librerías y festivales de cómics, siendo difícil de encontrar en la actualidad. Es también «uno de los primeros álbumes hechos por mujeres, hasta aquí ausentes del cómic sobre la contienda» (Matly 2018, 183). Cachetejack nos hace revivir el conflicto bélico mediante el motivo de la transmisión generacional: para contestar a una pregunta del nieto, la abuela le muestra un álbum de fotografías antiguas. En la portada del cómic se aprecian ya los rasgos formales del estilo de las autoras: el dibujo es amable, infantil, de trazos visibles, con adornos simétricos que recuerdan el naif y con atención a los detalles. La dedicatoria —«A nuestros abuelos, por su inolvidable adolescencia»— participa de la ironía que caracteriza el trabajo de ambas ilustradoras, ya que el adjetivo “inolvidable” suele presentar una connotación positiva. El óvalo que enmarca las figuras de los abuelos evoca los marcos de las fotografías antiguas, mientras

6 Raquel Fanjul (1988) y Nuria Bellver (1988) son dos jóvenes ilustradoras de Valencia y Teruel que colaboran desde 2011, último año de sus estudios de bellas artes. Han trabajado en una gran variedad de medios y formatos, como libros, revistas, periódicos, ropa, dibujo, pintura, paredes e ilustración, y para plataformas tan importantes como *The New York Times*, *New Yorker*, *El Mundo* y FNAC. Su estilo es fresco y único, y sus ilustraciones están llenas de colores, energía, humor e ironía. El nombre de Cachetejack proviene de una noche de bromas surrealistas.

que la mesa camilla remite a las conversaciones familiares. La familia se representa como marco social del recuerdo, tal y como afirma Maurice Halbwachs en su estudio seminal *On Collective Memory*, en el que defiende que la memoria adquiere todo su significado solamente si atendemos a su naturaleza social, que se articula dentro de los marcos institucionales de la familia, la Iglesia, las clases sociales y la nación. En este cómic la familia se encarna de manera significativa en la abuela, como homenaje al fuerte ascendiente que las mujeres pueden llegar a tener cuando consiguen ejercer aspectos tan importantes como el liderazgo político, la autoridad moral, el control de la propiedad, la custodia de los hijos y, como en este caso, la preservación del acervo cultural.

En su octavo cumpleaños, un niño le pide a su abuela que le cuente cómo era ella a su edad, lo cual da pie a un *flashback* narrativo que nubla el ambiente de celebración que daban la tarta y los juguetes. Al embarcarse en la narración del pasado, la abuela perpetúa la tradición que hace de las mujeres la fuente de transmisión del relato oral. El álbum de fotos es el punto de origen de una historia que parte de unas fotografías imposibles de encontrar en un álbum familiar normal. Se puede deducir, por tanto, que el lector no ve realmente esas fotografías, sino unas imágenes que surgen como reactualización y reconfiguración de un pasado que trenza el recuerdo individual (de la abuela) con el colectivo. Efectivamente, los dibujos responden algunas veces a un punto de vista privilegiado, que solo unos pocos testigos históricos escogidos podrían haber tenido, y otras veces a un punto de vista imposible según las leyes de la física. Como ejemplos pueden citarse las viñetas sobre la manifestación del 14 de abril de 1931, inicio de la Segunda República, y sobre las huelgas del Bienio Negro, cuyos encuadres muestran el punto de arranque de estas protestas. Otros exponentes de ello son los dibujos del rey Alfonso XIII montándose en el tren que le llevará al exilio (imagen 2) y el de los aviones del bando nacionalista subiendo verticalmente hacia el cielo en un ángulo de 90 grados, y no en una gradación ascendente oblicua.



**2** *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (Ultrarradio, 2012).

El encuadre muestra un punto de vista privilegiado del que solo unos pocos testigos históricos podrían haber disfrutado.

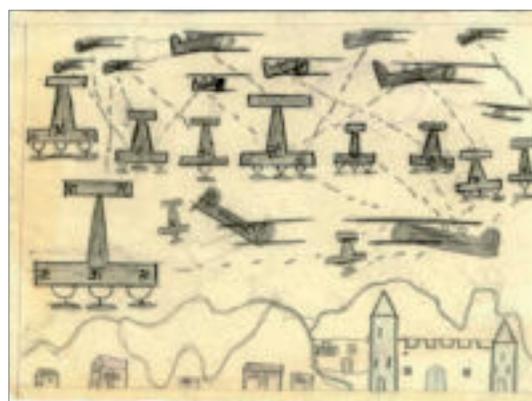
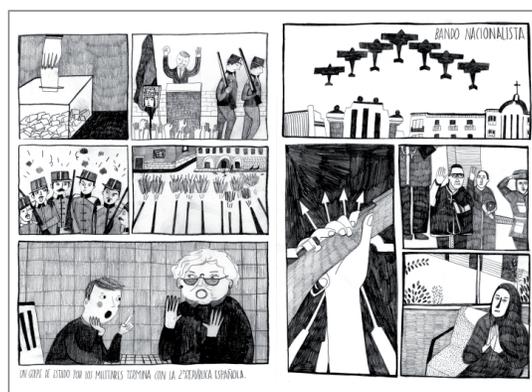
Cachetejack ha sustituido las fotografías que deberían componer el álbum familiar por dibujos que revelan las reconfiguraciones *a posteriori* de la memoria. Refleja, de este modo, que las imágenes del pasado no son copias fidedignas, sino construcciones narrativas que se van remodelando con el tiempo, tal y como nos demuestran los estudios existentes sobre el testimonio (Jelin 2003, 68–71). El álbum de la abuela sirve, así, para recrear unos recuerdos que se quieren transmitir a las generaciones siguientes o, si usamos el concepto de Marianne Hirsch, una postmemoria. De esta manera, *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* representa la memoria como construcción, ya que las viñetas nos obligan a pensar qué son, y también qué no son, estas imágenes. La conversación entre abuela y nieto tiene lugar sin diálogos explícitos y, de hecho, no aparecen bocadillos. Si nos detenemos en la voz narrativa, vemos que se presenta mediante la paradoja, ya que, a la misma vez, cuenta y no cuenta: lo que se cuenta remite a la transmisión femenina del relato oral, mientras que lo que no se cuenta remite al silencio de unas mujeres que han sido históricamente privadas de voz, especialmente en tiempos de guerra. La posición que ha ocupado la mujer como sujeto subalterno ha sido, como es bien sabido, extensamente estudiada. Baste como botón de muestra la colección de ensayos *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, en la que Judith Butler reflexiona sobre las

formas culturales que regulan las disposiciones afectivas y éticas frente a la violencia en las guerras, intentando explicar por qué unas vidas se consideran precarias y, por eso, se lloran menos, es decir, su pérdida o daño adquiere menos visibilidad pública. La falta de voz de la abuela explica que esta se transforme en una especie de narrador que no se reconoce como tal, porque tampoco hay carteleras ni cartuchos. La relación entre la Guerra Civil y el silencio es bien conocida, de hecho, una parte importante de España permaneció en silencio durante décadas por miedo. Esto nos lleva otra vez a la ironía: la falta de diálogos subvierte el título del cómic (*Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*), ya que algunos abuelos no lo contaron realmente todo. A propósito de la narración del trauma, Primo Levi propone en su conocido libro de ensayos *Los hundidos y los salvados* que hay dos tipos de supervivientes: los que se refugian en el silencio y los que sienten la necesidad imperiosa de contar su experiencia, siendo el tema de la narración (contar o no contar) central en toda experiencia traumática. El uso de la palabra no es ajeno a consideraciones de género y justifica la pregunta, de compleja respuesta, de si son los hombres o las mujeres los más propensos a contar el trauma histórico, y de qué manera.

Por otra parte, el carácter voluntariamente infantil del dibujo contrasta con la violencia de algunas de las páginas, que las autoras no evitan. La guerra se cuenta a los niños sin los rodeos que suelen darse habitualmente para no herir su sensibilidad, y, así, aparecen hombres muertos, mujeres gritando, madres intentando proteger a sus hijos, personas en refugios antiaéreos, prisioneros detrás de alambradas, etc. La función tradicional de la mujer como cuidadora es resignificada por el trauma del pasado: la abuela cuida pero no miente, porque cuidar es decir la verdad. La representación de la violencia es literal y también figurativa, como en la viñeta en la que aparece una pared de ladrillos, a modo de trinchera, coronada por una alambrada, símbolo de la falta de espacio libre y de vida, y de la imposibilidad de ir hacia adelante y tener un futuro. Los episodios que integran este relato sobre la guerra, de fuerte contenido político, invitan a una conversación que debe darse en cada familia; de ahí que los diálogos no estén previamente escritos: cada familia debe escribir el suyo, aunque dentro de los parámetros del reconocimiento de la verdad histórica. Ese reconocimiento lleva a las autoras a no omitir los

episodios más dolorosos y controvertidos del pasado: la proclamación de la Segunda República, las reformas educativa y agraria, los derechos de las mujeres, el golpe de Estado militar, los muertos tirados en el suelo, los enfrentamientos urbanos, los bombardeos, el apoyo de la Iglesia católica a los golpistas, la cárcel, los campos de concentración y el exilio.

A nivel formal, el estilo recuerda los dibujos que pintaban los niños refugiados en las colonias infantiles de la España republicana durante la guerra, recopilados en *They Still Draw Pictures*. De hecho, llama la atención el significativo parecido entre la viñeta de los aviones despegando en vertical y el dibujo recogido en la página 58 de este libro.



**3 y 4** Cabe subrayar el parecido entre la viñeta de los aviones despegando en vertical en *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (arriba) y el dibujo recogido en la página 58 de *They Still Draw Pictures* (abajo).

También sobresale el amplio despliegue de recursos formales utilizados por las autoras: entre otros, figuras que se prolongan de una viñeta a otra, encuadres poco frecuentes (*Dutch tilts*), distintos tipos de montaje dentro de la página y juegos con las líneas demarcatorias, que llevan a confundir las líneas horizontales del techo del vagón del tren con las líneas horizontales negras que enmarcan las viñetas. Incluso hacen una referencia intermedial al *Guernika*, de Pablo Picasso, en una viñeta *flash*: el primer plano de una mujer gritando congelado en el tiempo sirve como discurso sobre la maternidad. De esta manera, el despliegue de técnicas narrativas y gráficas de este pequeño cómic consigue crear una cuidada reflexión sobre la necesidad, y también la dificultad, de transmitir el pasado como un doloroso legado de diálogo para el presente. Y también sobre el importante papel desempeñado por las mujeres en su transmisión.

### **‘Winnipeg’: el barco de Neruda**

*‘Winnipeg’: el barco de Neruda* (2014), de Laura Martel y Antonia Santolaya,<sup>7</sup> cuenta desde el punto de vista de una niña el largo camino del exilio, presentando una clara perspectiva de género. El tema central de esta novela gráfica es la solidaridad: un padre y su hija consiguen llegar a París y después embarcar en el buque *Winnipeg*, fletado gracias a las diligencias del poeta chileno Pablo Neruda, que los acoge en el muelle de salida. La historia está basada en un hecho histórico real, cuyo legado se extiende hasta nuestros días. Movidos por una carta de Rafael Alberti, Neruda y su esposa, Delia del Carril, decidieron que tenían que hacer algo para ayudar a paliar el horror de la tragedia española. Cuando el presidente de la República de Chile, Pedro Aguirre Cerda, accedió a acoger a 2.000 españoles, Pablo y Delia se trasladaron a París para seleccionar a los refugiados. Allí contaron con la ayuda del Gobierno español en el exilio y con la maravillosa sorpresa de que los cuáqueros se ofrecieron a pagar la mitad de cada pasaje. El 3 de septiembre de 1939 el *Winnipeg* arribó

7 Antonia Santolaya es ilustradora de cuentos e historias, cuaderista de viajes y dibujante en tela. Ha obtenido el Premio Apelles Mestres (2000), la Mención de Honor en México Norma Ediciones (2010) y el Premio Álbum Ilustrado Biblioteca Insular Gran Canaria (2011).

a las costas de Valparaíso con unos 2.200 republicanos que huían de la represión de la España de Franco. El poeta, que había publicado en 1937 *España en el corazón*, exclamó: «Que la crítica borre toda mi poesía. Pero este poema, que hoy recuerdo, no podrá borrarlo nadie». Hoy los más de 15.000 chilenos descendientes de los pasajeros del *Winnipeg* se llaman a sí mismos “hijos de Neruda”. Laura Martel (2014, 81), autora del texto, explica en la nota que cierra el cómic a modo de epílogo: «La historia me cautivó. Creo que porque trata de antídotos: de la solidaridad frente a la barbarie, de los pequeños gestos frente al derrumbe global». En el año de publicación del libro, el 2014, España todavía no había agradecido de manera oficial a Chile este gesto de acogida. Cinco años más tarde, en septiembre de 2019, se conmemoró el ochenta aniversario del arribo del barco en el Salón de Honor del Parlamento chileno y en presencia de la ministra de Justicia de España y de algunos de los supervivientes.

*‘Winnipeg’: el barco de Neruda* nos ofrece una respuesta a la pregunta de qué lecciones podemos aprender sobre la memoria de la Guerra Civil. Las autoras nos cuentan las penalidades por las que pasan Víctor y su hija Julia, de siete años, desde que salen de Barcelona: el paso a Francia por los Pirineos, las condiciones miserables del campo de concentración, los malos tratos por parte de las fuerzas del orden, la separación de las familias y las peleas entre refugiados por conseguir un trozo de pan. No obstante, también muestran escenas de solidaridad, individual y colectiva, como la del campesino francés que acoge a los protagonistas en la frontera, la de los pasajeros que admiten como iguales a los polizones (entre los que hay judíos y negros) y la de los chilenos que les dan la bienvenida en el puerto, invitando a los pasajeros a sus casas. Abundan las escenas que remiten de maneras diversas a la pérdida y a la consiguiente posibilidad de reconstrucción de la familia y de la comunidad perdidas, reflejando la importancia de las comunidades de memoria para la identidad individual y colectiva, y también para la construcción de una subjetividad femenina. Al final de la historia, como en una fábula, el padre no puede borrar la sonrisa de su rostro surcado de lágrimas, mientras su hija mira hacia adelante. Es importante recordar que, en la tradición literaria, es el hijo, no la hija, quien frecuentemente representa la posibilidad de futuro, tendencia que está cambiando en las últimas décadas gracias al *Bildungsroman*

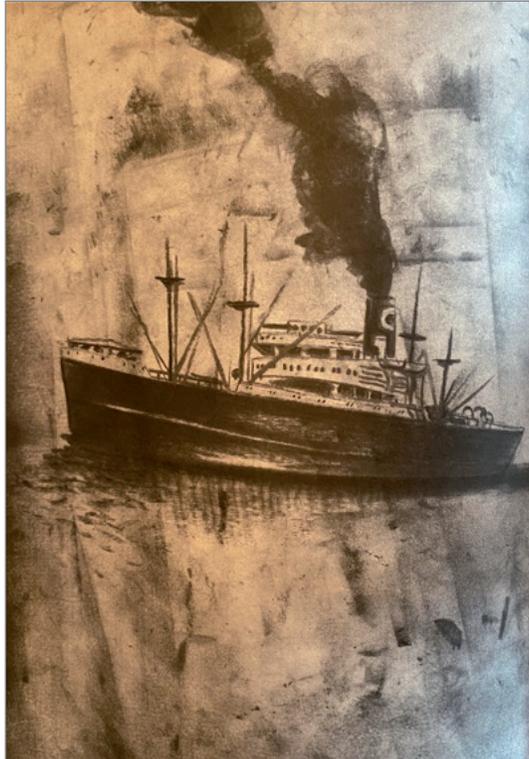
femenino. La apuesta por los valores humanos (solidaridad, generosidad, aceptación, agradecimiento, fraternidad) podría hacernos pensar en una regresión a la búsqueda de universalidad que caracterizó la producción literaria sobre la Guerra Civil en los años ochenta. La novela queda, sin embargo, lejos del silencio histórico que marcó las primeras décadas de la democracia en España, y también lejos de la ingenuidad, ya que también se presentan las luchas políticas para que el *Winnipeg* no desembarcara los pasajeros que llevaba. Efectivamente, las fuerzas políticas chilenas conservadoras, incluida la prensa, hicieron todo lo posible para que esta empresa humanitaria fracasara: los derrotados republicanos eran vistos como parias, ateos, comunistas, delincuentes y violadores que iban a robar el trabajo a los chilenos.

Las lecciones que nos anima a recoger este cómic del pasado deben pasarse a las nuevas generaciones, lo cual se representa figurativamente mediante la forma en la que el padre guía y enseña a su hija. En palabras de Jelin (2003, 97), «such memories attain a formative or educational significance when they can be interpreted in “exemplary” forms». Aunque se trata en realidad de una pesadilla, el exilio se convierte para la pequeña Julia en un viaje fascinante, lo cual nos recuerda otras obras de ficción que miran el horror desde una perspectiva infantil que está centrada en el juego y en la aventura.<sup>8</sup> Los dibujos de Santolaya ayudan a perfilar esa mirada, que invita a recordar el pasado desde la amabilidad. Las líneas precisas del lápiz se mezclan con los trazos gruesos, imprecisos y difuminados del carboncillo para conseguir matices sutiles. El dibujo a carboncillo es una de las técnicas clásicas en el mundo del arte y supone la base de las bellas artes, ya que permite crear bocetos rápidos y también dibujos más elaborados y detallados; sobre todo, permite trabajar con los grises, ya que este color es predominante en las imágenes de la época.<sup>9</sup> Se trata,

8 Algunas películas muy conocidas son *El niño con el pijama de rayas*, *Jojo Rabbit* y *La vida es bella*, adaptaciones, respectivamente, de la novela homónima de John Boyne, *El cielo enjaulado*, de Christine Leunens, y el libro *He derrotado a Hitler*, de Rubino Romeo Salmonì.

9 La dibujante explicó en una entrevista a RTVE: «Cuando buscaba cómo enfocar la estética de las imágenes elegí en un primer momento un tono gris y sepia, al final opté por dejarlo solo en grises. Las imágenes de esa época que yo había visto eran en ese color y creí que le iba bien. Las historias están llenas de matices y busqué en los grises la representación de una lectura sin contornos, sin definición».

por tanto, de una elección acertada, que evoca las fotografías de los años treinta y también el mundo de los deberes escolares tradicionales, como en las viñetas en las que aparecen el mar y el *Winnipeg*.



5 ‘Winnipeg’: el barco de Neruda (Hotel de Papel, 2014).<sup>10</sup>  
El dibujo a carboncillo evoca las fotografías de los años treinta y también el mundo de los deberes escolares tradicionales, como en las viñetas en las que aparecen el mar y el *Winnipeg*.

Así pues, el mundo infantil es central en este cómic desde que Julia y sus primas abren la historia. Es más, Julia representó la figura central para la construcción del guion, tal y como ha explicado Martel.<sup>11</sup> Cuando

<sup>10</sup> Las páginas no aparecen numeradas en este libro.

<sup>11</sup> En una entrevista a *Nueva Tribuna*, aclaró: «La niña protagonista de la novela es un personaje de ficción, no está basado en nadie real. Es la vida que le imaginé a una niña que sale en la foto del embarque del *Winnipeg*, en esa foto aparece Neruda rodeado de niños, una de ellas mira a la cámara

el padre aparece por primera vez, lo vemos en un plano medio de cintura para abajo con su hija, que le abraza las piernas. Esta viñeta va seguida de un plano general corto de ella. El cambio de perspectiva muestra que ella es la verdadera protagonista de la historia.



**6** 'Winnipeg': el barco de Neruda (Hotel de Papel, 2014).  
Un cambio de perspectiva transforma el plano medio en un plano general corto de Julia, revelándola como verdadera protagonista de la historia.

La caja de lápices, que Julia regala generosamente a Neruda como muestra de agradecimiento, funciona como referente metaficcional de la técnica pictórica elegida y también como símbolo: es la posesión más preciada de la niña porque simboliza la capacidad artística femenina, desplazada tradicionalmente fuera de los espacios institucionales de la creatividad. *Winnipeg* nos ayuda a conocer mejor el pasado extrayendo de él una lección de gran relevancia para un mundo en el que las migraciones y los exilios siguen multiplicando sus víctimas. En estos desplazamientos las mujeres tienen un papel fundamental por su capacidad para forjar nuevas identidades y proyectos de futuro. Esta novela gráfica, en conclusión, representa un excelente ejemplo de las ideas que expone Tzvetan Todorov en

---

con infinita tristeza, sobre esa imagen construí a Julia. Lo que sí hice fue incorporar muchas anécdotas que me contaron, como la necesidad de aferrarse a algo hermoso, una caja de lápices de colores, para soportar el horror».

*Los abusos de la memoria*, en donde advierte contra la instrumentalización de la memoria. Frente a la lectura literal y sacralizada del pasado, que permite utilizarlo para justificar la victimización, el autor propone el uso ejemplar del recuerdo, que hace que el pasado salga de lo privado a lo público para convertirse en ejemplo, lección y principio de acción, es decir, en herramienta para mejorar el presente, lo cual se logra en este cómic en buena parte gracias a la perspectiva de género.

### **Tante Wussi**

La autoría del último cómic que analizamos no es solamente femenina, ya que los autores son la guionista Katrin Bacher y el ilustrador Tyto Alba.<sup>12</sup> *Tante Wussi* (2015) retrata la odisea de la tía-abuela de la guionista, cuya familia judeoalemana vive en Mallorca; a la llegada a la isla de las tropas franquistas a principios de la Guerra Civil, decide volver a su país, convirtiéndose en víctima de la Alemania nazi. Las conversaciones en las que Katrin y su tía-abuela, Tante Wussi, entretienen el pasado y el presente son el vehículo de transmisión del legado intergeneracional. Dicha transmisión surge de la sororidad entre ambas mujeres y se nutre del espacio íntimo de los entornos que les son cotidianos, de sus conversaciones, de su complicidad, de su amistad y de su cuidado mutuo.

Ganadora del Premio Ciutat de Palma en 2014, *Tante Wussi* propone una imagen muy diferente de la visión estereotipada y maniquea que convierte a todos los alemanes en nazis despiadados aliados del fascismo franquista. Por el contrario, en esta novela gráfica vemos una familia que está integrada en la vida de Mallorca y que incluso contribuye a su desarrollo cultural: los numerosos retratos y paisajes fotografiados por el padre todavía pueden encontrarse en algunos libros y exposiciones. La fotografía es, de hecho, uno de los grandes temas de esta obra. Los avances técnicos de este arte (el padre es fotógrafo de profesión y amante de las novedades) simbolizan

<sup>12</sup> Katrin Bacher (Karlsruhe, Alemania, 1978) es licenciada en estudios culturales, lingüísticos y de traducción, y ha trabajado para varias empresas en el ámbito de la traducción. Tyto Alba (Badalona, 1975) es pintor, dibujante, guionista y realizador de cortometrajes. Es autor de numerosos proyectos y obras, entre las que se puede citar *La casa azul* (Astiberri, 2014), y ha obtenido el Premio Junceda en la categoría de cómic.

el conocido motivo de la llegada de una modernidad que viene tanto acompañada de progreso como de, tristemente, el horror del fascismo. Pero, sobre todo, los álbumes de fotos despiertan la curiosidad de Katrin por conocer mejor a su familia, lo cual está íntimamente ligado a la memoria y a la representación, tal y como ha estudiado Marianne Hirsch en *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Las fotografías familiares preservan la historia y perpetúan la memoria usando una serie de convenciones que sirven para construir una imagen idealizada de la identidad familiar. Paralelamente a cómo Hirsch revela la decepción que esconde el desvelamiento de estos mecanismos de autorrepresentación, Bacher y Alba muestran cómo el exilio que tiene que emprender la familia de Wussi con el estallido de la guerra tiene como consecuencia una distancia que crece con los años, separando cada vez más el ideal de la familia unida en el paraíso mallorquín y la crudeza de la realidad. Las fotografías del álbum de Tante Wussi son reveladoras tanto del poder de la imagen para el recuerdo social y cultural como de todo aquello que permanece fuera de ellas, en sus márgenes, en este caso las dislocaciones traumáticas de la masacre española y del holocausto nazi.

El exilio es uno de los temas más tratados en los cómics de las últimas décadas —«Más de treinta cómics hablan del exilio» (Matly 2018, 341)—, tal y como hemos visto en *El convoy* y *'Winnipeg': el barco de Neruda*. Es el tema principal de obras gráficas tan importantes como *Los surcos del azar* (2013), de Paco Roca, y el tema secundario de numerosos cómics, como *El arte de volar* (2009), de Antonio Altarriba y Kim. En *Tante Wussi*, el exilio se representa como un continuo desplazamiento entre países y entre núcleos poblacionales dentro del mismo país. El primer traslado desde Friburgo a Palma, en 1933, provoca en la niña un sentimiento de extrañamiento ante las nuevas costumbres que la familia tendrá que adoptar, lo cual se representa mediante el primer plano de un conejo muerto que tienen que comerse después de criarlo (13) y la viñeta, de una página de extensión, que aparece cubierta de unos peces (sardinas) para ellos extraños, que deberán convertir en parte esencial de su menú diario (15). Tras el estallido de la guerra en España, la vuelta a Alemania provoca un rechazo en Wussi que se transmite mediante el feísmo: los habitantes de Múnich tienen caras deformadas y feas (44-45). Comienzan, así, unos

traslados que se prolongan durante años y que obligan a dejar atrás no solamente las sucesivas viviendas, sino a los miembros más queridos de la familia. Mientras tanto, Wussi va creciendo y enfrentándose sola a una adolescencia en la que no caben las preguntas, porque no hay nadie que pueda contestarlas. El vivir con familiares cada vez distintos provoca una continua destrucción y reconstrucción del núcleo familiar. Wussi tiene que decir adiós a su padre y a sus hermanas mayores, a su niñera y a su hermana pequeña, a su madre y a su hermano, a sus tíos y a su prima, a su tío el cura, etc., en una interminable sucesión de pérdidas provocadas por unos desplazamientos que forzosamente hay que emprender para escapar del hambre, de los bombardeos, de la guerra (su cuñado muere en el frente) y de los campos de concentración nazis (su tía y su prima mueren en Auschwitz). La detención de su madre en la estación de Génova, de camino a Alemania, primera experiencia angustiosa de separación para la protagonista, se representa mediante un dibujo de las niñas esperando a la madre en el que han desaparecido las líneas demarcatorias que delimitan las viñetas, sugiriendo la vastedad del mundo en el que Wussi y su hermana podrían quedar solas y abandonadas (42). La maternidad es, también así, representada a través de la pérdida.

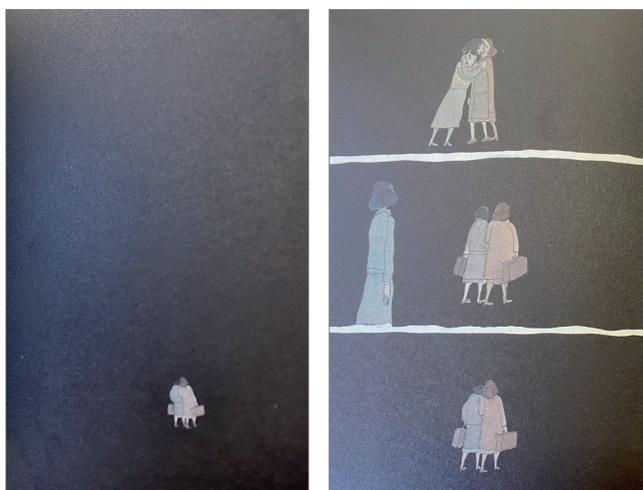
Como es bien sabido, la sucesión de las generaciones está íntimamente relacionada con los procesos de memoria social, y también con la temporalidad. Esta novela gráfica ofrece una compleja representación de la temporalidad que tiene en cuenta los tres aspectos que caracterizan la relación que existe entre el tiempo y la memoria, tal y como los ha desarrollado Elizabeth Jelin (2003, 91–92). En primer lugar, existe una temporalidad personal, de crecimiento, maduración y envejecimiento, que se encarna en el personaje de la tía-abuela, representante de la primera generación del trauma —«When reaching old age, many want to ‘transmit,’ to convey and leave something of their experience for future generations» (Jelin 2003, 92). También se refleja en la amiga que la busca muchos años después porque no ha podido olvidar la injusticia de su expulsión del internado (114–115), en un nuevo guiño a la importancia de la sororidad entre las mujeres. En segundo lugar, tenemos la temporalidad de los mismos acontecimientos históricos, que en el cómic adopta diversas formas, como los avances técnicos de la fotografía antes mencionados o la

denuncia del desarrollo del modelo económico actual de las Islas Baleares, por su dependencia de un turismo no sostenible que enriquece solamente a las grandes empresas (22–24). En tercer lugar, la sucesión generacional implica inevitablemente el reemplazo de los agentes históricos. Las dos últimas páginas del cómic presentan dos manifestaciones de signo político contrario en las calles de Alemania, con activistas gritando frente a la policía (117–118), en una reflexión sobre la persistencia de unas luchas memorialísticas que, en el fondo, siguen siendo las mismas aunque hoy en día estén protagonizadas por nuevos agentes históricos.

En *Tante Wussi*, la transmisión del recuerdo se hace mediante la palabra y, muy especialmente, el dibujo, realizado en acuarela. Los tonos suaves y las pinceladas ligeras de muchas de las viñetas contrastan con otras en las que predomina el color negro con algún detalle en ocre, en un uso del color que nos recuerda las pinturas negras de Francisco de Goya, especialmente *El perro*.<sup>13</sup> Este famoso cuadro presenta, en negro y ocre, la cabeza pequeña de un perro que parece sobresalir sobre un plano inclinado, de modo extremadamente austero y sin ninguna otra figura: suele interpretarse como una representación de la soledad. A manera de anticipo, el negro predomina en el dibujo del barco que les lleva a Mallorca por la noche (10–11), y, a lo largo del cómic, van apareciendo viñetas cubiertas casi por entero de gris muy oscuro o negro, excepto por un pequeño detalle o figura, normalmente en colores ocre. Una de estas viñetas muestra un grillo atrapado en una jaula, metáfora de unos personajes igualmente atrapados en la época histórica que les ha tocado vivir (55). Los ejemplos abundan: cuando tienen que correr a refugiarse de los bombardeos nocturnos (32–33); cuando el cónsul alemán aconseja al padre que se divorcie de su esposa por ser judía (35); cuando Tante Wussi recuerda que no volvería a ver a su hermanita hasta muchos años después (59); cuando su cuñado muere en la guerra pero no se les comunica oficialmente y su hermana pasa los años esperando que regrese (70–71); cuando su tía y su prima se

13 *El perro*, o *Perro semihundido*, supone una ruptura de las convenciones de representación pictórica, ya que desaparecen desde la ilusión de perspectiva hasta el paisaje mismo. Prefigura la abstracción y el surrealismo, propias de la pintura moderna. Así pues, en su obra Goya se avanza a su época, como ya hace con respecto a otras corrientes pictóricas de las vanguardias como el impresionismo y el expresionismo.

despiden antes de ser trasladadas a un campo de concentración (80–83), como muestran las imágenes 7 y 8.



**7 y 8** *Tante Wussi* (Astiberri 2015). En muchas viñetas predomina el color negro con algún detalle en ocre, en un uso del color que nos recuerda las pinturas negras de Francisco de Goya, especialmente *El perro*.

Ilustrando la alargada sombra del pasado en el presente, esta despedida viene seguida de una fotografía en blanco y negro de las dos *Stolpersteine* —placas conmemorativas incrustadas en el suelo— que honran en la vida real la memoria de la tía y la prima de la protagonista, haciendo que el viandante se pare y se incline para leer sus nombres (85).



**9** *Tante Wussi* (Astiberri 2015). La fotografía en blanco y negro de las dos *Stolpersteine* ilustra la pervivencia del pasado en el presente.

Aunque esta fotografía ilustra que el reconocimiento institucional es una parte necesaria de toda política de memoria, como ejemplifican las miles de *Stolpersteine* que se han colocado en varios países europeos, en las calles o delante de las casas de las personas deportadas por los nazis, Bacher y Alba ponen el énfasis no en la memoria pública, sino en la privada, es decir, en las historias pequeñas, como la de la tía-abuela de la guionista, de las que quedan ya solo fragmentos, y en la importancia de las nuevas generaciones para recoger, reconfigurar y recomponer su sentido. También ponen de relieve la extraordinaria capacidad que tradicionalmente han mostrado las mujeres para recoger, guardar y transmitir las historias familiares, incluso si estas se reducen a unos pocos fragmentos. Como Jelin (2003, 101) señala a propósito de los procesos de transmisión memorialística: «What we encounter is not the insistence on public memory and recognition promoted by memory entrepreneurs but their opposite: traces and fragments, even in body language, that remain even when their origins and meanings have been forgotten. It is often new generations, those who did not live through the period that left these marks, who render them visible and ask questions about them». Para ello, Bacher y Alba apuestan por la complementariedad de la objetividad de la historia y la subjetividad de la memoria: la tarea de reconstrucción de las vidas de los personajes se completa con una voz narrativa omnisciente, indicada con un cambio en el *lettering* y acompañada de dibujos sin enmarcar por calles ni viñetas, que explica los contextos históricos en los que ha ido desplegándose la historia. En suma, en esta novela gráfica las capacidades expresivas del medio son utilizadas para reflexionar de manera crítica sobre la urgencia y la dificultad que presenta la transmisión del recuerdo traumático, cuando este, además, aparece entretejido con las complejidades de la representación de género.

## Conclusiones

Toda sociedad se enfrenta a la tarea, a menudo urgente por la avanzada edad de las víctimas, de legitimar el reconocimiento público del pasado. Este proceso nunca es neutral, porque los relatos sobre el pasado suelen enfrentarse unos a otros. Por eso las naciones que arrastran un trauma

histórico no deben aspirar solamente a la acumulación de información sobre el pasado, sino a dotarlo de sentido dentro de un marco socialmente compartido. La ficción, como es bien sabido, tiene un papel fundamental en esta construcción social de la memoria. Y el género del cómic, que ha alcanzado una mayor calidad y difusión en España en los últimos años, no se ha mantenido ajeno a esta tarea: de ahí la necesidad de un estudio detallado de todos aquellos textos gráficos que puedan resultar más significativos. Entre estos merecen una atención especial los (todavía) pocos que tienen autoría femenina.

El análisis de *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, *‘Winnipeg’: el barco de Neruda* y *Tante Wussi* ha revelado que los cómics sobre la Guerra Civil creados por historietistas mujeres presentan unas características comunes. Estas obras comparten con los cómics creados por autores varones rasgos tan importantes como poner en valor la importancia de contar como respuesta al movimiento de recuperación de la memoria histórica, y la necesidad de hacerlo apelando a la empatía del lector. En el caso de estos tres cómics, se trata de relatos que, además, ponen el énfasis en las huellas de la Guerra Civil, ofreciendo una reflexión sobre la transmisión, el legado y las lecciones de la memoria; es decir, son historias que intentan ofrecer una respuesta a la importante pregunta de qué podemos aprender realmente del pasado. En estos cómics es clave la figura del niño: los niños son los protagonistas; se reproduce el mundo infantil y su lectura es apta para el público tanto juvenil como adulto. De ellos llama la atención el gusto por lo cotidiano e incluso lo pequeño, en lo cual las ilustraciones tienen un papel fundamental, y también por lo íntimo, por lo emotivo y por la conexión afectiva. Como muchas novelas gráficas sobre la Guerra Civil, estas tres obras se caracterizan por forjar una relación de proximidad o cercanía entre los creadores, los testigos de los hechos históricos y unos lectores contemporáneos que se encuentran temporalmente alejados de dichos sucesos. La creación de espacios conocidos y familiares, de oportunidades para la conversación y el intercambio, de personas generosas e interlocutores empáticos y de nuevas identidades comunitarias son algunas de las estrategias elegidas para la narración de unos hechos del pasado para los que se busca una respuesta a nivel personal, familiar, grupal y nacional. Estas obras reflejan,

además, el deseo de rescatar y contar cada uno de los episodios de la Guerra Civil que se hacen patentes en las primeras décadas del siglo XXI, lo cual se hace desde la apuesta por la narración. Estos cómics se caracterizan, por tanto, por responder a los importantes interrogantes que plantea el problema de la transmisión de la memoria desde una mirada amable que busca no reactualizar el trauma, pero sí contarlo.

Asimismo, en estos tres cómics sobresale el uso de unas estrategias y convenciones que dan forma a la representación de la memoria femenina de la Guerra Civil. La recreación de la guerra responde a una reflexión sobre la transmisión del recuerdo traumático, pero desde una perspectiva de género, ya que las autoras reconstruyen a la vez la terrible experiencia del horror y el cuestionamiento de cómo contarlos desde una perspectiva femenina que se reviste de sororidad, creatividad, valores éticos y roles familiares. Además, estas obras ofrecen una respuesta a los problemas de la representación de la violencia y del cuerpo femenino en el cómic, en el que tradicionalmente se ha victimizado y cosificado a la mujer. Demuestran, así, que la obra gráfica de autoría femenina es capaz de desarrollar otros recursos distintos, dentro de la inmensa potencialidad que ofrece el medio del cómic, para representar el papel que desempeñaron las mujeres en la Guerra Civil. Cabe destacar, por tanto, que estas autoras han sabido encontrar un estilo propio, distinto del que caracteriza el trabajo de otras obras gráficas sobre este conflicto. El despliegue de técnicas narrativas y gráficas en estos tres cómics consigue transmitir una cuidada reflexión sobre la necesidad, pero también la dificultad, de transmitir las vivencias de las mujeres en la guerra como un doloroso legado de diálogo para el presente. De ahí la reiteración de elementos como la mesa camilla, las fotos, las conversaciones familiares, la formación de nuevas comunidades, la familia como marco para el recuerdo y el trenzado del recuerdo personal con el colectivo. La calidad de *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*, de Cachetejack, *Winnipeg: el barco de Neruda*, de Laura Martel, y *Tante Wussi*, de Katrin Bacher y Tyto Alba, nos invita a seguir prestando atención al cómic de autoría femenina.

## Bibliografía

- Altarriba, Antonio, y Kim. 2009. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- . *El ala rota*. 2016. Barcelona: Norma.
- Amago, Samuel. 2019. «Drawing (on) Spanish History». Dentro Samuel Amago y Matthew J. Marr, ed., *Consequential Art: Comics Culture in Contemporary Spain*, 31–64. Toronto: University of Toronto Press.
- Bacher, Katrin, y Tyto Alba. 2015. *Tante Wussi*. Bilbao: Astiberri.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Cachetejack. 2012. *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*. Madrid: Ultrarradio.
- Campos, Purita. 2011. *El tebeo femenino*. S. l.: Imágica.
- Cava, Felipe H., y Raúl. 1984. «Y el latido del mar en la garganta». *Madriz* 9: s. p.
- Cazabaret. 2015. «Winnipeg, el barco de Neruda». *Nueva Tribuna*, 4 marzo. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/winnipeg-barco-neruda/20150302115647113132.html>.
- Chute, Hillary. 2010. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press.
- Cixous, Hélène. 2015. *Le rire de la Méduse*. París: Honoré Champion.
- Cosnava, Javier, y Rubén del Rincón. 2014. *Las damas de la peste*. Madrid: Dibbuku.
- De la Calle, Ángel. 2007. *Modotti: una mujer del siglo xx*. Madrid: Ediciones Sinsentido.
- García, Jorge, y Carlos Maiques. 2008. *Lina Odena: palabras (de) mayores*. Barcelona: Fundació Pere Ardiaca.
- García, Jorge, y Fidel Martínez. 2005. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.
- Geist, Anthony, y Peter N. Carroll. 2002. *They Still Draw Pictures: Children's Art in Wartime from the Spanish Civil War to Kosovo*. Champaign: University of Illinois Press.
- Gibson, Mel. 2017. «Comics and Gender». Dentro Frank Bramlett, Roy T. Cook, Aaron Meskin, ed., *The Routledge Companion to Comics*, 285–293. Nueva York: Routledge.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: Chicago University Press.
- Isusi, Javier de. 2015. *Asylum*. Bilbao: Astiberri.
- Jelin, Elizabeth. 2003. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jiménez, Jesús. 2015. «Winnipeg, el barco con el que Neruda salvó a dos mil supervivientes de la Guerra Civil». RTVE, 2 marzo. <https://www.rtve.es/noticias/20150302/winnipeg-barco-neruda-salvo-dos-mil-supervivientes-guerra-civil/1105261.shtml>
- Lapière, Denis, y Eduard Torrents. 2015. *El convoy*. Barcelona: Norma.
- Levi, Primo. 2014. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Península.
- Martel, Laura. 2014. *'Winnipeg': el barco de Neruda*. Madrid: Hotel de Papel.
- Matly, Michel. 2018. *El cómic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- Penyas, Ana. 2017. *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- Pérez del Solar, Pedro. 2013. *Imágenes del desencanto: nueva historieta española (1980–1986)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- Robbins, Trina, y Catherine Yronwode. 1985. *Women and the Comics*. Nueva York: Eclipse Books.
- Roca, Paco. 2013. *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- Satrapi, Marjane. 2007. *Persepolis*. Nueva York: Pantheon.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Uceda, Rubén. 2014. *El corazón del sueño: verano y otoño de 1936*. Madrid: Confederación Sindical Solidaridad Obrera.
- Vila, Maricarmen. 2012. «Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo». *Historietas 2*: 97–104.



This work is subject to a [Creative Commons Attribution 4.0 International Public License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).