

# LAS CAJAS NEGRAS DE LA POSMEMORIA: MATERNIDADES TRAUMÁTICAS, SILENCIOS Y REELABORACIONES ARTÍSTICAS EN EL ALA ROTA DE ANTONIO ALTARRIBA Y KIM<sup>1</sup>

## POSTMEMORY'S BLACK BOXES: TRAUMATIC MOTHERHOOD, SILENCE AND ARTISTIC ELABORATIONS IN ALTONIO ALTARRIBA AND KIM'S EL ALA ROTA

Marina Bettaglio

University of Victoria, Canadá  
[bettaglio@uvic.ca](mailto:bettaglio@uvic.ca)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6298-3423>

**Resumen:** La recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil y del franquismo plasmada a través del Noveno Arte con frecuencia refleja una interpretación androcéntrica del concepto de “postmemoria” (Hirsch), que se declina sobre todo a partir de una genealogía patrilínea. Centrando la atención en la recuperación de una perspectiva matrilineal en cuanto a la memorialización del conflicto bélico y la posguerra, en el presente artículo propone analizar las que denomino «cajas negras» (Latour) de la postmemoria, es decir aquellos cuerpos casi inermes que dan fe de unas maternidades traumáticas como ocurre en la protagonista de *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim. A partir del análisis de las metáforas visuales empleadas en estas narrativas gráficas y en diálogo con las teorizaciones de Bruno Latour y de Jane Bennett en cuanto a la materialidad de los cuerpos y Adriana Cavarero por lo que se refiere a la escritura de las historias de vida analizo la centralidad del cuerpo en un tipo de reelaboración artística mediada por la interlocución.

**Palabras clave:** Maternidad, postmemoria, “cajanegrización”, memoria histórica, *El ala rota*.

**Summary:** In graphic narratives, the process of recovering the historical memory of the Civil War and of Francoism often reflects an androcentric interpretation of the concept of “postmemory” (Hirsch), that is, an interpretation shaped especially by a patrilínea genealogy. The current article instead shifts the critical focus to a matrilineal perspective by proposing an analysis of what I call the «black boxes» (Latour) of postmemory, the almost inert bodies that bear the memory of traumatic motherhood, specifically the protagonist of *El ala rota* by Antonio Altarriba and Kim. Through an analysis of visual metaphors, and in dialogue with Bruno Latour's and Jane Bennett's theories of the materiality of bodies as well as Adriana Cavarero's theory of life writing, I examine the importance of the body in a kind of artistic elaboration mediated through interlocution.

**Key words:** Motherhood, Postmemory, “black boxing,” Historic Memory, *El ala rota*.

**Referencia:** Bettaglio, M., «Las cajas negras de la posmemoria: maternidades traumáticas, silencios y reelaboraciones artísticas en *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 4, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Contexto histórico. 3. Lo que cuentan los cuerpos: *El Ala Rota*. 4.

Conclusiones.

---

<sup>1</sup> La presente investigación se enmarca en el ámbito del proyecto «Maternal Self-Expression in Spanish Graphic Narratives: Beyond Patriarchy and Neoliberalism?», financiado por el Social Sciences and Humanities Research Council de Canadá.

## 1. INTRODUCCIÓN

La visibilización de las aportaciones de colectivos tradicionalmente silenciados e ignorados por la macro y micro historia ha encontrado un poderoso aliado en las narrativas gráficas que, tanto en España como en otros países, han contribuido al actual *boom* sobre la memoria. Como han señalado numerosos críticos, la «memory fever» ha interesado no solo a la literatura y el cine, sino también los relatos secuenciales,<sup>2</sup> ámbito de reflexión artística que se ha mostrado particularmente apto para fomentar una reflexión crítica sobre el pasado traumático del Estado español. Gracias a sus características formales y estilísticas este lenguaje visual verbal «have a representative force that can counter the amnesiac present tense of our media environment».<sup>3</sup> Frente a un presente amnésico, el cómic conmemorativo permite reflexionar sobre el pasado desde las inquietudes del presente, presentando «material altamente revelador del entorno que lo produce», revelando «los síntomas sociales de cada época»<sup>4</sup> estableciendo una conexión emocional con el lector, como señala el mismo Antonio Altarriba.<sup>5</sup> Aunque la recuperación de las memorias *filiativas* en el Noveno Arte se ha plasmado y ha sido estudiada sobre todo desde unas perspectivas y unos lentes interpretativos androcéntricos, que suelen prestar escasa atención a las experiencias vinculadas a la reproducción y a la maternidad, en años recientes asistimos a un progresivo cambio en cuanto a la valoración y la representación de las vivencias de un creciente número de mujeres.

Si bien, tradicionalmente, «En el campo de la memoria histórica, los relatos se han centrado mayoritariamente en aquellos que participaron en la Guerra Civil, pero dado que casi todos eran hombres, sus perspectivas particulares se han tomado como el estándar»,<sup>6</sup> el auge de los feminismos ha auspiciado la inclusión de las memorias maternas. Sobre todo, en diálogo con la tradición de las narrativas gráficas francesas y de unos feminismos que a partir de Simone de Beauvoir han reflexionado críticamente y han profundizado sobre el silencio y la invisibilidad de las madres, la pregunta planteada por Julia Kristeva, «¿qué sabemos de los discursos que se hacen las madres?» parece resonar en un número creciente de narrativas gráficas que, desde una perspectiva filial, proponen un acercamiento a las vivencias de las grandes olvidadas de la historia. Afloran así relatos en los que la reproducción y las prácticas maternas van cobrando protagonismo, otorgando mayor visibilidad y *agencialidad* a los cuerpos de las mujeres.

En un clima cultural marcado por «la importancia axial de la temática histórica», centraremos nuestra atención en *El ala rota*, de Antonio Altarriba y Kim, novela gráfica en la

---

<sup>2</sup> AMAGO, S., «Drawing (on) Spanish History», *Consequential Art. Comics Culture in Contemporary Spain*, Amago y Marr (eds.), University of Toronto Press, 2019, pp. 31-64, espec. p. 31. En el mismo artículo Amago recalca la necesidad de un acercamiento consciente del sesgo de género de estas narrativas al subrayar que «The gendered logics of historical comics production in Spain is a topic worth exploring» (p. 60). A día de hoy son numerosísimas las novelas gráficas sobre la guerra civil y la postguerra, así como las reflexiones críticas sobre dichas obras.

<sup>3</sup> SACCO, J., citado por Worden, J. y Worden, D., «Introduction: Drawing Conflicts», en *Journalism in a Visual World*, University Press of Mississippi, Jackson, 2015, pp. 3-18, espec. p. 3.

<sup>4</sup> ALTARRIBA, A., «Cincuenta años críticos», en Gracia Lana, J. y Asión Suñer, A., *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 17-24, espec. p.18.

<sup>5</sup> ALTARRIBA, A., «Prólogo: del encuadre y del horizonte» en Fernández de Arriba, D. (coord.), *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*, Desfiladero Ediciones, 2019, pp. 9-11, espec. p. 10-11.

<sup>6</sup> CLAUDIO, E., «¿Tu guerra o mi lucha?: una aproximación de género a la memoria histórica en la narrativa gráfica española», *Trazos de memoria, trozos de historia*, Touton, I., Carballés, J. A., Sanz Gavillon, A.-C. y Jareño Gila, C. (eds.), Ediciones Marmotilla, 2021, p. 359.

que aquellos cuerpos «escamoteados, ocultados»,<sup>7</sup> se transforman en dispositivos de memoria, instando un proceso de investigación. Mientras que la historiografía y los estudios culturales han prestado particular atención a los testimonios orales, así como a la materialidad de los restos exhumados de las fosas comunes, Altarriba, tras publicar *El arte de volar*, novela gráfica en la que recrea el periplo vital de su padre, aquí se propone ilustrar la enigmática historia de vida de su madre, a partir de la contemplación de su cuerpo inerte que, en el momento de la muerte, adquiere una nueva significación desafiando, como veremos a lo largo de este estudio, el orden de significación convencional, de cuño patriarcal y *capacitista*.

A través del enfoque matrilineal al tema de la postmemoria — noción plasmada por Marianne Hirsch para referirse a la experiencia de las generaciones que no han participado directamente en los traumáticos eventos narrados, sino que se basan en testimonios familiares de historias transmitidas por las generaciones anteriores — propongo analizar la *agencialidad* del cuerpo agonizante de Petra, personaje que guardó un obstinado silencio en cuanto a su historia de vida. En diálogo con las teorizaciones de Bruno Latour en cuanto a los procesos de “cajanegrización” en la investigación científica, veremos cómo las madres en el orden heteropatriarcal desempeñan un rol social invisibilizado, carente de reconocimiento social, en una economía simbólica en la que su funcionamiento se da por sentado. En este sentido, el rol desempeñado por las madres recuerda el de los proyectores de transparencias descritos por Latour en uno de sus famosos ensayos. Según señala el filósofo francés en *La esperanza de Pandora*, solo cuando el proyector se estropea, tomamos conciencia de su existencia. En situaciones normales, «su presencia se da por supuesta».<sup>8</sup> Sin embargo, en el momento en el que deja de desarrollar su función de manera eficiente, «la pequeña crisis sirve para recordar a todo el mundo que el proyector existe».<sup>9</sup>

A partir de estas consideraciones, proponemos una lectura de *El ala rota* que señala cómo el cuerpo enfermo, defectuoso, inmovilizado de Petra finalmente lo vuelve visible, permitiéndole adquirir la necesaria *agencialidad* para llamar la atención sobre su discapacidad, elemento que hace aflorar una historia largamente silenciada. De esta forma, la fisicidad de un cuerpo que la enfermedad sustrae a la economía reproductiva—economía de significados sobre la que se rige el orden capitalista-patriarcal—hace emerger lo que suele quedar oculto dentro de una sociedad que no solo no le concede ningún espacio de expresión, sino que la relega a una aplastante subalternidad. La hipótesis que propongo en este estudio es que la enfermedad dota de una nueva fuerza expresiva a la fisicidad del cuerpo en el momento en el que el *disciplinamiento* al que ha sido sometido se escapa a la voluntad del sujeto. Dicha fisicidad, elemento sustancial del lenguaje visual verbal del Noveno Arte, adquiere protagonismo en las páginas de esta novela gráfica en la que, como veremos, la materialidad de la existencia se simboliza a partir de un sistema de significación que insta a nuevas indagaciones para revelar una verdad que nunca pudo expresarse a través del habla.

---

<sup>7</sup> PINTOR IRANZO, I., «Reescrituras políticas del pasado: una aproximación gestual e iconológica a la representación del pasado en el cómic español contemporáneo», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 4.2, 2020, pp. 259-283, espec. p. 261.

<sup>8</sup> LATOUR, B., *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios sobre la ciencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 219.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 219.

Este tipo de estudio complementa una lectura más biopolítica, centrada en el análisis de los dispositivos disciplinarios que moldean los roles de género, subordinando y disciplinando a las mujeres durante el régimen franquista. A partir de un análisis de las metáforas visuales<sup>10</sup> empleadas por Altarriba y Kim en este segundo volumen de las memorias familiares, el relato gráfico revela la inusitada *agencialidad* que deriva del cuerpo inerte de Petra que, como señalaremos a continuación, adquiere un lenguaje propio haciendo aflorar un pasado traumático, nunca verbalizado. A través de las teorizaciones de Bruno Latour en cuanto a las «cajas negras» como dispositivos de memoria y la teoría de la materia vibrante («vibrant matter») de Jane Bennett, veremos cómo el cuerpo agonizante de Petra, madre de Antonio Altarriba, despliega su fuerza de resistencia (resistance force), instando a su hijo a investigar y descubrir su historia de vida.<sup>11</sup>

Asimismo, a partir de las formulaciones de Adriana Cavarero, por lo que se refiere a la escritura y el cuerpo, se pondrá el foco en la fisicidad de un relato que emerge gracias a las interpelaciones del público lector que, como explica el mismo Altarriba, jugó un rol crucial en la génesis de esta obra, cuyo núcleo inicial se origina a partir de una simple pregunta que una lectora formuló durante la presentación de *El arte de volar*, novela gráfica que relata la vida del padre del guionista. A través de la relación dialógica mediada por la creación artística, Altarriba plasma un relato que refleja su propio cuestionamiento, no solo del rol de su madre durante la dictadura, sino, sobre todo, de su ceguera a la hora de relegarla a simple «contrapunto beato y frígido de la trayectoria épico-rebelde-trágica de mi padre».<sup>12</sup> Eso permite superar las limitaciones impuestas por aquella realidad moldeada e interpretada a partir de unos lentes hermenéuticos androcéntricos, que se demostraron incapaces de «ver» y comprender las historias que se ocultan en aquel cuerpo materno con el que convivió a lo largo de su vida. Este tipo de análisis pone el foco en la capacidad de la resistencia que los cuerpos oponen al olvido, proporcionando nuevas herramientas teóricas para la recuperación del legado matrilineal. Además, a lo largo de este estudio se señalará el poder terapéutico de la creatividad, elemento que, a partir de la serie *Paracuellos* de Carlos Giménez, constituye un aspecto importante del auto-grafismo.<sup>13</sup>

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO

La asentada tendencia de guionistas y dibujantes a privilegiar los eventos relacionados con la contienda bélica y sus efectos en los que vivieron en carne propia el conflicto militar, da lugar a un tipo de recuperación de la memoria histórica de corte testimonial, que privilegia la representación de las vivencias paternas. Como ha señalado gran parte de la crítica reciente,<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> EL REFAIE, E., *Visual Metaphors and Embodiment in Graphic Illness Narratives*, Oxford University Press, 2019.

<sup>11</sup> Me refiero a la obra: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC, Duke University Press, 2010.

<sup>12</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, op. cit., p. 257.

<sup>13</sup> Con este término me refiero a la noción de “autographics” desarrollada por Gillian Whitlock en su artículo «Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comic», *Modern Fiction Studies*, 52.4, 2006, pp. 965-979.

<sup>14</sup> Me refiero en particular al reciente volumen coordinado por Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño Gila, *Trazos de historia, trozos de memoria. Cómic y Franquismo* y al artículo: CENARRO, Á. y MASARAH, E., «Historia y memorias de la posguerra: *Paracuellos* y el recuerdo del Auxilio Social», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, primavera 2020, <https://journals.openedition.org/ceec/9262>, así como a los artículos de Sara Harris, Ana Merino o Anne Magnussen y a las propuestas didácticas que recoge David F. De Arriba en *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*.

tanto en España como en Francia el ingente número de novelas gráficas sobre la Guerra Civil y la postguerra adoptan una perspectiva patrilineal. Como es bien sabido, el auge de las narrativas sobre la memoria, inspirado por obras fundacionales como *Maus* de Art Spiegelman, se decanta por ilustrar las historias de vidas de los padres, personajes que, sobre todo en el ámbito español, son los que se vieron mayormente involucrados en la Guerra Civil. En muchos casos, en España, la producción gráfica dedicada a la representación de una postmemoria guardada a cal y canto durante las décadas de la dictadura franquista, surge gracias a la labor de unos hijos o nietos que van reconstruyendo el pasado republicano o anarquista de sus progenitores, pasado que tuvieron que ocultar en una caja custodiada en el interior de su memoria, como dibuja Paco Roca en una impactante viñeta de *Regreso al Edén*,<sup>15</sup> novela gráfica que al reconstruir una genealogía matrilineal, incluye referencias al pasado militar del padre y del hermano de su madre.

Si la memoria de los vencidos fue sujeta a mecanismos disciplinarios particularmente represores, la publicación tanto en España como en Francia de obras que toman como referencia las vivencias maternas durante el conflicto bélico y la posguerra, aporta nuevas perspectivas sobre las «formas de transmisión intergeneracional del trauma de la represión política».<sup>16</sup> De esta manera, el Noveno Arte va subsanando un vacío de representación, ya que como señala Kate Polak: «too often the voices of the victims, the marginalized and those subject to extreme oppression and violence are not included in the historical record».<sup>17</sup> La explicación de esta exclusión residiría, según la investigadora norteamericana, en una multitud de factores entre los cuales señala: «sometimes because no one asks, sometimes because we can't understand, but also, sometimes, because those who would speak have been destroyed».<sup>18</sup> A estas razones podemos añadir no solo la falta de entendimiento de los que podrían hacer preguntas o la eliminación de los que podrían otorgar testimonios, sino el peso de una mirada androcéntrica, particularmente presente en el cómic, que impide ver en el otro una vida digna de ser representada y dibujada.

Lo que ocurre en el ámbito de la recuperación de la memoria histórica en el Noveno Arte en general y en el caso particular de Antonio Altarriba en cuanto a la recuperación de las historias de vida de sus padres, guarda cierto parecido con el fenómeno estudiado por Judith Butler. En su análisis de los contextos de guerra dentro de su libro *Frames of War. When is Life Grievable?* plantea una pregunta crucial para entender los mecanismos a través de los cuales algunas vidas, observadas desde la perspectiva de los que ocupan el poder de representación, se transforman en «grievable lives», es decir vidas que merecen ser lloradas.<sup>19</sup> En contraposición a las vidas a las que se les otorga el privilegio de ser objeto de reconocimiento colectivo, hay otras doblemente víctimas de las violencias bélicas, a las que ni siquiera se reconoce la posibilidad de ser dignas de duelo. En este sentido *El arte de volar*, novela gráfica que retrata el periplo vital de

---

<sup>15</sup> ROCA, P., *Regreso al Edén*, Astiberri, 2020, p. 63, viñeta 3.

<sup>16</sup> FABER, S., «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2.1, 2014, pp. 137-155, espec. p.139.

<sup>17</sup> POLAK, K., *Ethics in the Gutters. Empathy and Historical Fiction in Comics*, The Ohio State University Press, 2019, p. 15 [«con demasiada frecuencia las voces de las víctimas, de los marginalizados, de las personas objeto de opresiones y violencias extremas no han sido incluidos en el registro histórico»] (esta y todas las traducciones incluidas en el presente estudio son p).

<sup>18</sup> *Ibid.*, [«porque a veces nadie pregunta, a veces porque no entendemos, pero también porque a veces los que podrían hablar han sido destruidos»].

<sup>19</sup> BUTLER, J., *Frames of War. When is Life Grievable?*, New York, Verso, 2009.

Antonio Altarriba padre, ilustra esta tendencia, mostrando a su madre como un ser marginal, cuya existencia queda relegada a un rol secundario, que en algunos momentos hasta alcanza el papel de antagonista, como señala el propio autor en el apartado final de *El ala rota*.

Las razones por las que autores como Altarriba y muchos otros establecen una relación jerárquica en cuanto a las vidas de sus progenitores ahondan en una potente y con frecuencia incuestionada tradición cultural literaria, filosófica e historietística que, negando la interdependencia y la vulnerabilidad de los seres humanos, ensalza la figura del héroe, denigrando las aportaciones de la cultura de los cuidados a cuyo cargo quedan figuras carentes de aquel capital cultural necesario para tener acceso al mundo de la creación y de la representación. Sin duda, en este sistema de valores, cuestionados por los feminismos actuales, encontró un válido aliado en el discurso Nacional Católico, que ensalzó el genio masculino en detrimento de las mujeres. Por ende, las madres, sobre todo las que pertenecen a las clases populares que no accedieron ni siquiera a la enseñanza básica, a pesar de la heroicidad que implica criar y cuidar a familias numerosas en entornos tan hostiles, raramente acceden a espacios de representación.

En la rígida asignación de roles de género que se va desarrollando a lo largo del Franquismo, la sagrada figura de la madre está destinada a volcar su existencia al servicio silencioso e incansable de la familia, en un discreto segundo plano desde el que resultaría imposible cuestionar el discurso hegemónico. Su silencio e invisibilidad por lo tanto resultan esenciales para mantener el *status quo*, ya que, si hubieran podido expresar su punto de vista sobre los malos tratos, el desamparo, el hambre, la miseria y el dolor que acompañaba la condición de muchas madres, el triunfalismo del régimen y las grandilocuentes demostraciones misóginas de la Sección Femenina se habrían visto inexorablemente cuestionados. Para mantener aquel decorado de cartón piedra sobre el que se edificaba el contrato sexual supuestamente “natural” que sostenía el tiránico poder franquista, era necesario que la maternidad fuera sujeta a un doble discurso que ensalzaba el rol materno, como único destino natural de las mujeres, al tiempo que se las privaba de la posibilidad de articular un discurso propio y por consecuente contrahegemónico, invalidando el poder fáctico del Nacional Catolicismo.

Aunque a partir de finales de los años sesenta el feminismo de artistas gráficas como Nuria Pompeia con obras como *Maternasis* e *Y fueron felices comiendo perdices* cuestionan abiertamente el mito de la felicidad materna, esta potente institución cultural sigue siendo a día de hoy un territorio conflictivo, atravesado y asediado por la retórica ultraderechista, por lo tanto la recuperación de las memorias maternas resulta particularmente complicada, debido a la dificultad de encontrar un lugar desde el que enunciar y dar forma a vivencias y sentimientos que las madres han aprendido a censurar.<sup>20</sup> Igualmente problemática es la apropiación de la voz materna o la glorificación del rol de cuidadora, corriendo así el riesgo de contribuir a reafirmar la retórica franquista, según la cual el único destino de las mujeres era el matrimonio y la

---

<sup>20</sup> Me refiero a *Maternasis*, París, Barcelona, Kairós 1967 (nueva edición, 2022) y a *Y fueron felices comiendo perdices*, Barcelona, Kairós, 1970. Sobre la obra de Núria Pompeia, señalamos el artículo: Jareño Gila, C. y Sanz-Gavillon, A.-C., «Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia», *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 3, 2018, pp. 59-76. En cuanto a la invisibilidad de las madres en el Noveno Arte y su lento acceso a la representación véase: Bettaglio, M., «Madres de cómics, del silencio al protagonismo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43.1, 2018, pp. 69-91.

maternidad.<sup>21</sup> En la tensión entre los discursos esencializantes y el intento de recobrar una identidad más poliédrica, que permita a la mujer existir sin ser fagocitada por la función materna, se va configurando *El ala rota*, texto que en algunas ocasiones deja entrever estas tensiones, sobre todo al ilustrar el pasado de una madre poco dada al recuerdo y a las confidencias.

Por estas razones, hasta años muy recientes el foco principal de la investigación de la memoria histórica de los cómics pasaba a través de un «proceso resignificador»<sup>22</sup> que otorga algunas pistas para la recuperación de las memorias familiares de las madres, sin que esas se conviertan en protagonistas del relato. Estas características se aprecian en numerosas obras gráficas que, con guiones, técnicas narrativas y estilos gráficos muy diversos, investigan desde un anclaje tanto autobiográfico como ficcional aquellas historias que marcaron la existencia de sus familiares en un arco temporal que abarca los años de la Segunda República, la Guerra Civil y la larga posguerra.

Ya a partir de la publicación de *Un largo silencio* de Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Gallardo (1997), obra pionera en cuanto a la recuperación de las memorias filiativas, el testimonio del padre del ilustrador catalán deja constancia del pasado traumático de su propia madre, es decir la abuela del dibujante.<sup>23</sup> Como señala Francisco Gallardo Sarmiento en el apartado titulado «Recuerdos de infancia», su progenitora, víctima de violencia obstétrica al dar a luz a su primer hijo, falleció a la temprana edad de 27 años, dejando huérfanos a sus dos criaturas de tres y cinco años, que fueron criadas gracias a la presencia de familiares cercanos. Si en palabras de Miguel Gallardo, la gran «hazaña» de su padre fue sobrevivir, condición que implicó la necesidad de «convertir[se] en una sombra durante mucho tiempo y las sombras no tienen voz»,<sup>24</sup> lo mismo no fue posible para numerosas mujeres en una época en la que la atención a la salud reproductiva brillaba por su ausencia. Por ende, las muertes perinatales, así como las pérdidas gestacionales y la mortalidad infantil, antes, durante y después de la Guerra Civil causan estragos sobre todo entre las clases más humildes en las zonas rurales, donde un tratamiento médico requería de enormes sacrificios económicos por parte de las familias, como se lee en *Un largo silencio*.

Madres muertas, madres en cautiverio, madres privadas de sus hijos aparecen en algunas de las historias que conforman la novela gráfica *Cuerda de preses* de Jorge García y Fidel

---

<sup>21</sup> Sobre este aspecto, ver en particular el estudio de ROCA I GIRONA, J., *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la posguerra española*, Madrid, Ministerio de educación y cultura, 1996, así como *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic* de Aurora G. Morcillo, *Sección femenina 1934-1977. Historia de una tutela emocional*, de Begoña Barrera y *Usos amorosos de la posguerra española*, de Carmen Martín Gaité. Sobre la época anterior a la Guerra Civil, época en la que se crio Petra, madre de Antonio Altarriba, podemos referir, entre otros, el libro de NASH, M., *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1983, además del ensayo de IMAZ, E., *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*, Cátedra Feminismos, 2010.

<sup>22</sup> SÁNCHEZ ZAPATERO, J., «Estrategias reescriturales en el cómic de la memoria: a propósito de *El arte de volar* y *El ala rota*», Pérez Bowie, J. A. y Gil González, A. J. (eds.), *Ficciones nómadas: procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, pp. 337-363, espec. p. 340.

<sup>23</sup> GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, Bilbao, Astiberri, 2012 (primera edición 1997), pp. 9-10. Sobre la génesis de la obra ver en particular el artículo de ESPINA BARROS, D., «El día que mi padre comenzó a hablar. Trauma y memoria en la Guerra Civil Española en *Un largo silencio de Miguel Gallardo*», *CuCo Cuadernos de Cómic*, 7, diciembre, 2016, pp. 88-109.

<sup>24</sup> GALLARDO SARMIENTO, F. y GALLARDO, M., *Un largo silencio*, op. cit., p. 5.

Martínez (2005), que pone de manifiesto las múltiples formas de represión cruenta ejercidas en las cárceles de mujeres durante la dictadura. Publicado en un momento en el que eran escasos los cómics dedicados a las vivencias de las mujeres durante la posguerra,<sup>25</sup> la obra relata las violencias sufridas por las mujeres republicanas represaliadas por el régimen franquista. Entre las once historias que conforman el libro aparecen relatos que dan fe de las duras condiciones a las que se enfrentaron las mujeres embarazadas que dieron a luz en cautiverio en una época en la que la condición femenina venía acompañada de una serie de dispositivos represivos que acompañaron a las protagonistas a lo largo de su existencia.

Los traumas vinculados con la maternidad se pueden vislumbrar también a partir de la serie *Paracuellos* de Carlos Giménez, publicada desde 1977, reúne historias de maltratos padecidos por niños que se criaron en los orfanatos del Auxilio Social durante la posguerra, es decir, niños sin madres. En las tiras de Giménez, que sufrió en carne propia los horrores de estas instituciones, como en algunas historietas de *Cuerda de presas*, destaca cómo se reservaba un trato particularmente vejatorio sobre todo a los que denominaban “hijos de rojos”. Si estos niños estaban expuestos a «una violencia diaria e institucionalizada por los adultos» en un entorno de tintes carcelarios, poco sabemos de aquellas madres a las que fueron sustraídos por la brutalidad de la represión franquista.<sup>26</sup>

Algunas de aquellas historias salen a la luz a partir de relatos gráficos en los que se entrelaza la historia presente con el intento de recuperar las memorias del pasado como ocurre por ejemplo en *Rupturas. Los bebés robados del franquismo* de Laure Sirieix y Lauri Fernández.<sup>27</sup> En sus páginas, las historias de tres generaciones de mujeres atravesadas por la violencia fratricida del conflicto bélico se desarrollan entre Francia y España, desvelando la brutalidad de las prácticas urdidas con la complicidad del clero en el tráfico de niños no solo en los centros penitenciarios, sino también en algunas maternidades gestionadas por monjas afines al régimen. En una trama que entreteje diferentes planos temporales, gracias al apoyo de Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, emergen detalles del pasado de Carmen, abuela de la protagonista, cuya primera hija, nacida en un centro de reclusión para mujeres republicanas, fue víctima del robo de bebés, así como de Dolores, la enfermera que le atendió en el Hospital del Mar en sus últimos días, que fue una de aquellas niñas robadas.<sup>28</sup>

En la progresiva recuperación de relatos maternos, que se lleva a cabo en el fértil intercambio artístico entre España y Francia, *El ala rota* ocupa un lugar privilegiado en un panorama cultural en el que las vivencias de las mujeres durante el conflicto bélico y la larga

---

<sup>25</sup> Sobre el proceso de documentación y las decisiones argumentales y estilísticas, véase el testimonio de los autores: GARCÍA, J. y MARTÍNEZ, F., «Desde la noche y la niebla: notas sobre *Cuerda de presas*», *Trazos de memoria, trozos de historia*, *op. cit.*, pp. 291-98.

<sup>26</sup> DE BOIS, P-A., «*Paracuellos* y *Barrio* de Carlos Giménez: una infancia bajo el franquismo, plasmada en cómic», *op. cit.*, p. 277.

<sup>27</sup> Publicada en 2020, esta novela gráfica resulta particularmente interesante a la hora de indagar las vivencias de aquellas mujeres que tuvieron que callar el dolor de la desaparición de su hija, así como de los avances en cuanto a la recuperación de la memoria histórica. Publicada en Francia con el título *Rupture*, está disponible en versión española, en el catálogo de la editorial barcelonesa Bang.

<sup>28</sup> Sobre los niños robados del franquismo se puede leer el cómic *Contrapaso. Los hijos de los otros*, de Teresa Valero, publicado en 2021 por Norma Editorial.

posguerra van lentamente emergiendo del olvido, gracias a una serie de dibujantes que reconstruyen la vida cotidiana de sus padres o sus abuelos. Entre ellos recordamos *Jamais je n'aurai 20 ans*, obra en la que el dibujante español Jaime Martín, relata la historia de su abuela Isabel, cuya juventud fue arrollada por la sublevación golpista, y de su abuelo Jaime.<sup>29</sup> En sus viñetas, la maternidad se perfila como «un privilegio», ya que, como señala Elena Masarah, la joven mujer logra burlarse de la vigilancia franquista amamantando o escudándose tras su estatus de madre mientras transporta ilegalmente tabaco, actividad que le permite sobrevivir en la dura posguerra.<sup>30</sup> Al poner el foco en la memoria de sus abuelos, el dibujante abre así el camino para un tipo de postmemoria que permite acercarse a una generación que no tuvo acceso al relato y a la representación, inaugurando un filón sobre la memoria que encontrará feliz expresión en *Estamos todas bien* de Ana Penyas, una exitosa novela gráfica, que pone de manifiesto la importancia de acercarse a las vivencias íntimas de una generación silenciada, que se hizo adulta, se casó y tuvo hijos durante los años de la represión franquista.<sup>31</sup>

En esta línea de corte autobiográfico se insertan también obras posteriores a *El ala rota*, en particular *Regreso al Edén* de Paco Roca, que rinde homenaje a la historia de su propia madre, Antonia, una mujer de origen humilde, perteneciente a una familia numerosa en los años de la difícil posguerra. Tras la publicación de *La casa*, en la que el legado familiar se declina a partir de la historia paterna, en este nuevo cómic apaisado, cuyo formato recuerda los tebeos de los años cincuenta y sesenta, el dibujante valenciano entrelaza la genealogía personal con los eventos de la época, mostrando el peso de la moral católica, la represión sexual y el ostracismo social de las mujeres que no cumplían con los estrictos roles de género, además del analfabetismo y la elevada mortalidad perinatal e infantil. A partir de una foto familiar reconstruye el periplo vital de Antonia, su madre en el contexto de unas historias familiares marcadas por la represión franquista y la aún más dura represión social y sexual de la que es víctima la hermana de la protagonista que, tras perder a su recién nacido, no sobrevivió a su segundo embarazo.

Las duras condiciones de vida de las mujeres, cuyo destino estaba indisolublemente vinculado con la reproducción, se pueden rastrear en la recién publicada novela gráfica catalana *Padrines. Cròniques de maternitat i criaça d'una generació silenciada*, obra colectiva ideada y coordinada por Mariona Visa.<sup>32</sup> A partir de testimonios reales, la investigadora, autora de influyentes estudios teóricos sobre la maternidad, recurre al lenguaje del cómic de la mano de ilustradoras como Clara Tanit, Lorena Rivega, Alba Feito, Ivila Caballero, Laia Arquerós y Tinta Fina para revelar lo que se oculta tras el silencio de una generación criada durante el Franquismo. A través de una forma dialógica, las abuelas de la guionista y otras mujeres de la misma generación finalmente relatan sus propias experiencias en cuanto a la gestación, el parto, la lactancia, así como lo que significó en su vida transformarse en madres y criar a sus retoños en entornos complejos, marcados por las limitaciones de la posguerra.

---

<sup>29</sup> MARTÍN, J., *Jamás tendré 20 años*, Barcelona, Norma Editorial, 2021.

<sup>30</sup> MASARAH REVUELTA, E. «La memoria de las mujeres...», *op. cit.*, p. 63.

<sup>31</sup> El éxito de *Estamos todas bien*, ganadora del premio nacional de cómic en 2017 ha inspirado obras menos conocidas como *Padrines. Cròniques de maternitat i criaça d'una generació silenciada*, coordinada por la académica Mariona Visa y publicada por Pagès Editors en 2022.

<sup>32</sup> VISA, M., ET AL., *Padrines. Cròniques de maternitat i criaça a d'una generació silenciada*, Lleida, Pagès Editors, 2022.

Salen así a la luz unos relatos que por décadas habían sido prisioneros de un obstinado silencio fomentado no solo por la represión franquista, aliada de un machismo avasallador, sino también de una tradición cultural en la que las vivencias maternas carecen de representación. Si, por un lado, la enorme influencia de la iglesia y el adoctrinamiento de la Sección Femenina de Falange contribuyeron a que sus historias quedaran herméticamente selladas, el pacto del olvido y los resquicios de una cultura de marco patriarcal contribuyeron a que el silencio de las madres perdurara hasta entrado el siglo XXI. Frente a ese “olvido”, obras autobiográficas como *El ala rota* cuestionan la mirada hegemónica que estructura el discurso sobre la memoria, dejando aflorar aquellas historias que sus protagonistas nunca llegaron a articular.

### 3. LO QUE CUENTAN LOS CUERPOS: *EL ALA ROTA*

Publicada en 2016, *El ala rota* representa un texto paradigmático en cuanto a la toma de conciencia de la invisibilización de las mujeres-madres por parte de intelectuales formados en una tradición cultural, en la que el culto de la heroicidad masculina contrasta con una devaluación de los aportes de todas aquellas figuras cuyas vidas transcurrieron en la sombra. Como señalan Lydia Vázquez y Juan Manuel Ibeas-Altamira, *El ala rota* retrata la existencia de una mujer que podría ser considerada representativa de toda una generación, en cuanto:

Nuestras madres, abuelas, bisabuelas también fueron así. Por eso, podemos afirmar que Antonio Altarriba no hace autoficción; él cuenta lo que de universal tienen los destinos de su padre y de su madre, de manera que lo que está narrando no es una historia personal y ombliguista, sino que está haciendo la crónica de la historia de España, la de verdad, con minúscula esta vez, la de la gente pequeña, de todo el siglo XX, y en la que nos reconocemos todos... y todas, porque en esta historia con minúscula las mujeres siempre han tenido un gran papel.<sup>33</sup>

Si bien la historia de Petra puede leerse como reflejo de las duras condiciones de vida de la gente humilde en las zonas rurales del país, *El ala rota* efectúa un cambio de perspectiva en cuanto a la representación de los cuerpos maternos, además de ilustrar las vivencias de una mujer, que «queda moldeada por su entorno social».<sup>34</sup> En este sentido, esta obra responde implícitamente no solo a la pregunta de una lectora francesa durante la presentación de *El arte de volar* en un pueblo en el sur del país galo, sino sobre todo a un proceso de cuestionamiento de las mitologías sobre las que se edifica el universo representacional de este autor.<sup>35</sup> Por eso, la estructura narrativa empleada en *El ala rota* resulta especular y «complementario»<sup>36</sup> respecto a *El arte de volar*, otorgando particular fuerza expresiva al cuerpo materno.

---

<sup>33</sup> VÁZQUEZ, L. e IBEAS-ALTAMIRA, J. M., «Volar con el ala rota. Mujeres bajo el franquismo», Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), <http://www.antonioaltarriba.com/esas-mujeres-de-la-guerra -y-el-franquismo-en-el-ala-rota-de-antonio-altarriba-y-kim/> (fecha de consulta: 01-12-2022).

<sup>34</sup> BEHIELS, L., «Un modo de ser mujer: género y posguerra en el cómic *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim», *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*, Madrid, Iberoamericana, 2021, pp. 213-237, espec. p. 216.

<sup>35</sup> En el apartado final de *El ala rota*, titulado «¿Y si no puedes volar?», Altarriba recuerda que la obra se originó a partir de una simple pregunta por parte de una lectora que intervino al final de la presentación de *El arte de volar* diciendo «¿Y su madre?», *El ala rota*, op. cit., p. 257.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ ZAPATERO, J., «Estrategias reescriturales en el cómic de la memoria: a propósito de *El arte de volar* y *El ala rota*», op. cit. p. 345.

Al igual que en *El arte de volar*, en esta obra Altarriba configura un relato que empieza *in extrema res*, reflejando la idea de Michel de Montaigne, según la cual filosofar es aprender a morir. De hecho, la vida de Antonio Altarriba padre se caracteriza por una serie de intentos por elevarse sobre la prosaica realidad de injusticias sociales, hasta emprender lo que se interpreta como un vuelo liberador. Por otra parte, la existencia de Petra parece transcurrir a ras de suelo, a causa de aquella “ala rota” que da título a la obra, sin posibilidad de grandes movimientos. A nivel visual estas diferencias se ilustran a través de viñetas que enfocan las extremidades del cuerpo de ambos progenitores, contrastando la semi-verticalidad del hombre, del que aparecen los pies a la horizontalidad de la mujer, de la que en la viñeta inicial aparece un plano anatómico de un brazo. De allí que, mientras que la historia paterna está caracterizada por el movimiento, la existencia de Petra, debido a su minusvalía y a las limitaciones impuestas a las mujeres en su época, «más modestamente, con su ala rota, se limitó a saltar de rama en rama»<sup>37</sup> lo cual, como recuerda el guionista hacía que «llegara más lejos».<sup>38</sup>

A pesar de las evidentes diferencias, en ambos casos, los instantes finales de su existencia instan a un proceso retrospectivo de indagación que lleva a Antonio Altarriba hijo a reconstruir sus historias de vida haciendo suya la voz paterna, ya que, según indica en la página inicial de la obra, siente un vínculo profundo con su progenitor: «siempre he estado en él, porque un padre está hecho de hijos posibles».<sup>39</sup> Sin embargo, según la tradición del *bildungsroman*, la figura materna queda atrás en el proceso de individuación del joven intelectual que desde la adolescencia va alejándose de aquella mujer aparentemente conformista y profundamente religiosa, con la que no siente el mismo tipo de conexión ideológica que se establece con el padre.

Plasmados desde una interpretación de la vida que privilegia la relación con la muerte, más que con la natalidad y el principio de la vida, el díptico conformado por *El arte de volar* y *El ala rota* da fe de estas polaridades, así como de un proceso de toma de consciencia de la invisibilización y “cajanegrización” de la madre —personaje con el cual se reconcilia gracias al poder terapéutico de la creación artística—. El arte de narrar, con su función apaciguadora, queda reflejado en la viñeta inicial, que retrata a Petra de pequeña, adormecida en el regazo de su hermana mayor, Florentina, que la crió desde el día en que, al nacer, se quedó huérfana y perdió el uso del brazo izquierdo debido a la furia destructora de su propio padre.

La elección de esta imagen, que ocupa el lugar del dibujo de una foto familiar que preside *El arte de volar*, resulta particularmente significativa, si la analizamos a la luz de las teorizaciones de Jan Baetens y Pascal Lefevre, los cuales señalan que “comics demands a reading that seeks out, over and above linear relations, those features or fragments of panels that may enter into a network with features or fragments of other panels”.<sup>40</sup> De hecho, si leemos la imagen dentro del contexto en el que aparece, aprendemos que ese momento de serenidad en la

---

<sup>37</sup> ALTARRIBA, A., «¿Y si no puedes volar», *op. cit.*, p. 262.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> ALTARRIBA, A., *El arte de volar*, *op. cit.*, p. 11, viñeta 6.

<sup>40</sup> BAETENS, J. y LEFEVRE, P., *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam y Bruselas, Sherpa-CBBD, 1993, p. 72, citado por Groensteen, T., en «The Art of Braiding: A Clarification», *European Comic Art*, vol. 9, n. 1, 2016.

accidentada infancia de Petra tiene lugar en un momento en el que encuentra confort escuchando un cuento inventado y recitado por su padre, aquella misma persona que trató de quitarle la vida el día de su nacimiento, cuando su madre murió de parto.<sup>41</sup> Reunida con su padre tras años de ostracismo —durante los cuales sobrevivió gracias a la generosidad de las mujeres que la trajeron al mundo y de su hermana mayor—, Petra encuentra consuelo en el poder sanador del relato oral, que logra sosegarla.

El aspecto reconfortante de la narración es, por ende, un elemento fundacional de este volumen, que, a través de una relación de *tressage*, o trenzado, entre viñeta resalta la importancia de la creación artística para sanar dolorosas heridas y convocar una precaria armonía entre el padre y la hija, gracias a la presencia reconfortante de la hermana mayor de la protagonista, a la cual el iracundo padre asigna el papel de madre, rol que llevaba desarrollando desde hace años. De hecho, como aprendemos en las páginas treinta y seis y treinta y siete de la obra, la pequeña Petra, que sobrevivió a duras penas a la furia destructora del padre el día de su nacimiento, recobra la serenidad gracias a la fabulación de aquel progenitor irascible y alcohólico, amante del teatro y de la fabulación. De esta manera, Altarriba apunta a la posibilidad de hacer las paces con su madre a través de un relato que, en palabras del mismo guionista, surge de la toma de consciencia de la influencia de un aparato interpretativo androcéntrico. De ahí la voluntad de subsanar la representación de aquella mujer que había descrito como «contrapunto beato y frígido de la trayectoria épico-rebelde-trágica de mi padre»,<sup>42</sup> para poder hacer justicia. Partiendo de unos datos escuetos, ya que Petra, educada en la escuela del silencio suscribe la máxima «las rosas para fuera y las espinas para dentro»,<sup>43</sup> el guionista va hilvanando una historia en la que a nivel estilístico cobran protagonismo las imágenes.

A través de una arquitectura narrativa en la que prevalece «el silencio como recurso narrativo»,<sup>44</sup> resaltando el poder representacional de las imágenes en su fisicidad y corporalidad, *El ala rota* desarrolla aún más que *El arte de volar* el aspecto figurativo, otorgando protagonismo al dibujo. La potencia expresiva de la imagen se hace patente a partir de la primera viñeta en la que el *close-up* de un dibujo casi geométrico encuadra un detalle anatómico. Sin recurrir a algún elemento textual que pueda poner en antecedentes al lector, aparecen unos orificios, unos agujeros rodeados de moretones que configuran un enigmático entramado. Gracias a la copresencia de las imágenes se va desvelando el origen de estas marcas siniestras, dejadas por unas vías insertadas en el brazo derecho de una anciana paciente, mostrando así la dimensión temporal de una enfermedad que ha necesitado un largo y doloroso tratamiento.

Frente a aquel brazo devastado por las frecuentes endovenosas, una voz lanza un interrogante, mientras que el encuadre deja ver un catéter endovenoso para la administración de medicamentos. A medida que la perspectiva del encuadre pasa a mostrar progresivamente el cuerpo agonizante de Petra, madre del guionista, otra voz en off pregunta por qué razón no utilizaron el otro brazo. De allí que la enfermera, ahora visible y en actitud de cuidado revela

---

<sup>41</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, *op. cit.* p. 38, viñeta 1.

<sup>42</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, *op. cit.* p. 257.

<sup>43</sup> En uno de los raros momentos en los que vemos a Petra en su rol de madre, un día en que su hijo la acompaña a la compra, le explica la importancia de ser muy cuidadosos con lo que se revela. En un plano picado dominado por la presencia de un cartel que celebra los “25 años de paz”, Altarriba pone en boca de su madre esta reveladora máxima, necesaria para sobrevivir en un país en el que «Hay mucho envidioso y mucho cotilla», *El arte de volar*, p.196.

<sup>44</sup> MASARAH REVUELTA, E., «La memoria de las mujeres...», *op. cit.*, p. 60.

algo que deja atónito a su interlocutor: «Su madre no puede estirar el brazo derecho... y apenas lo separa del cuerpo... así que allí no podemos pincharle...», respuesta a la que añade «¿No lo sabía?». <sup>45</sup> La explicación de la enfermera que aparece en la penúltima viñeta desconcierta a Altarriba, que finalmente aparece en el encuadre final con una expresión asombrada, farfullando incrédulo «No... no sabía nada...». <sup>46</sup>

En la composición de cada viñeta y en la secuencialización de la acción se evidencia el potencial expresivo de este medio que permite que la mirada del lector coincida con la del narrador, que contempla las mismas escenas, enfrentándose a un enigma celosamente guardado en el cuerpo agonizante de Petra. En el detalle de un brazo largamente martirizado se conforma un dibujo abstracto que, como señala la filósofa italiana Adriana Cavarero en su teoría de la narración, deja entrever la historia de vida de esta silenciosa mujer. En este sentido, podemos leer esas marcas como señales que alertan de un pasado traumático en cuanto, en palabras de la teórica italiana «il disegno che ogni essere umano si lascia dietro non è altro che la storia della sua vita». <sup>47</sup> El dibujo en el antebrazo de Petra es como un jeroglífico que pertenece a un sistema semiótico no verbal, que, sin embargo, tiene el potencial de alertar sobre el doloroso pasado de Petra, ya que la materialidad de su cuerpo enfermo adquiere una nueva capacidad de significación como una “materia vibrante” que alerta de la necesidad de interpretar las señales que involuntariamente emite.

Al dejar de ser un cuerpo autosuficiente, dominado por una mente que racionalmente reproduce y participa en el orden de opresión imperante, el cuerpo de Petra deja de ser “invisible” y silencioso, llamando la atención de su hijo. Como en la teorización de Latour en cuanto a la “cajanegrización”, a la que hicimos referencia anteriormente, la enfermedad que deja inmobilizada a Petra en una cama de hospital, actúa como un dispositivo que dinamita la (in)visibilización de una historia de vida inscrita en su anatomía. Víctima y testigo silencioso de un intento de infanticidio, el cuerpo de Petra funciona como una caja negra, custodiando el recuerdo de eventos traumáticos y alertando, desde su inmovilidad, de un enigma que finalmente será esclarecido a lo largo del libro. La fisicidad de las marcas en su brazo consigue desafiar el *capacitismo* que caracteriza la sociedad franquista y postfranquista, demandando una atención largamente negada sobre una historia sepultada.

Desde el asombro de aprender en punto de muerte que la persona que lo gestó, lo parió y lo cuidó era prácticamente manca, Altarriba, desconcentrado por la revelación, pone rumbo a Logroño para interpelar a su padre, buscando el testimonio oral de aquella persona que cree conocer mejor que nadie a su madre. Sin embargo, el coloquio con el anciano padre no otorga ninguna información sobre aquel brazo paralizado, sino que añade más dudas y desconcierto. «¿Cómo hemos podido pasar tanto tiempo a su lado sin darnos cuenta?» <sup>48</sup> pregunta el hijo, casi de forma retórica frente al desconocimiento de la minusvalía. Ese detalle de la vida de su madre desencadena una serie de interrogantes en cuanto al tipo de relaciones que mantuvieron los dos cónyuges, su intimidad y su vida en común. Por lo tanto, frente al muro de silencio que distancia

---

<sup>45</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota, op. cit.*, p. 5, viñeta 5.

<sup>46</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota, op. cit.*, p. 5, viñeta 6.

<sup>47</sup> CAVARERO, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 8. «El dibujo que cada ser humano deja tras de sí, no es otra cosa que la historia de su vida».

<sup>48</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota, op. cit.*, p. 7, viñeta 5.

el hijo del padre, simbolizada en la última viñeta de la página siete, ya de regreso a casa busca explicaciones en las fotos familiares. En la soledad de su estudio, a la luz de una lámpara muy parecida a la que iluminó sus días de estudiantes, retratados en el tercer apartado del libro, se dedica finalmente a investigar el pasado de su madre, cuya existencia pareció transcurrir sin muchos sobresaltos bajo las rígidas normas de la moral Nacional Católica, que, probablemente posibilitó que la intimidad del matrimonio de Altarriba se desarrollara en la oscuridad, sin grandes muestras de cariño recíproco, ocultando así su minusvalía.

La indagación de los testimonios visuales, es decir de las fotos familiares, se plasma a través de unas imágenes que retoman elementos iconográficos presentes en las viñetas que ilustran la época universitaria de Altarriba, el particular el cono de luz que emana una lámpara de escritorio que, al iluminar sus libros, relega a la sombra las frecuentes peleas familiares. Aquel mismo cono de luz, muy al contrario de la iconografía de la bombilla encendida, muy común en los tebeos para indicar un momento de toma de consciencia, se dirige finalmente a esclarecer el enigma de la “invisible” minusvalía materna.

Tras años dedicados a dirigir su atención a la cultura escrita, mientras su biblioteca personal va creciendo a medida que cambiaban sus gustos musicales y cinematográficos, finalmente en una casa propia rodeada de estanterías y de libros, desde su posición de intelectual, vuelve la vista a los únicos documentos que puedan dar fe de la discapacidad de aquella mujer, cuya salud había dado por sentada y cuya historia de vida había largamente ignorado. Comparando las imágenes que lo retratan durante los primeros años de carrera, en varias viñetas sin texto en las páginas doscientos cuatro y cinco, siempre enfrascado en sus estudios, con la mirada puesta en las páginas de unos tomos que analiza con atención, con las viñetas en las que examina las fotos de su madre, vemos que, tras dar la espalda a la realidad familiar, finalmente, ya desde la adultez, se dedica a esclarecer el misterio de aquella madre a la que nunca prestó suficiente atención en los años en los que cumplía eficientemente su función de cuidadora.

Resulta interesante notar cómo a lo largo del volumen, en los momentos más significativos de la vida de Petra, es un malestar físico lo que la alerta de unos cambios importantes en su vida reproductiva. Mareos, bajadas de tensión, momentos en los que no puede seguir realizando sus funciones de ama de casa, anuncian unas alteraciones en su salud y en su ciclo reproductivo, reclamando una atención hacia la fisicidad de existencia, elemento que Petra, al igual que sus familiares, suelen ignorar. Mientras su cuerpo se va metamorfoseando, en el momento en el que se hacen patentes los síntomas de su embarazo, así como durante el climaterio y aparecen los malestares relacionados con la menopausia, vemos que la vida de Petra adquiere la suficiente importancia para ser relatada.

Miradas con detenimiento, las escasas fotografías que retratan a Petra ya de novia o con su hijo revelan los trucos con los que durante el noviazgo y la maternidad va ocultando su discapacidad. Un bolso colgado del brazo, un recién nacido al que dedica su mejor sonrisa y un brazo que sirve de soporte disimulan un secreto que finalmente sale a la luz, cuando su condición de salud pone al descubierto la minusvalía. Desesperado no solo por el desconocimiento, sino sobre todo por no haber prestado atención a su madre, con las lágrimas en los ojos exclama: «¡Qué poco sabía de ti, mamá...! O, peor, ¡Qué poco caso te hice...! No te escuché ni me preocupé por entenderte... ahora cobran sentido muchas cosas... empiezan a encajar las piezas

del puzzle». <sup>49</sup> Esta toma de consciencia póstuma pone fin a este apartado más propiamente autobiográfico para dejar espacio a una estructura cuadripartita en la que la vida de Petra está marcada por la presencia de personajes masculinos que, según Altarriba, constituyeron una referencia fundamental en una existencia pasada a la sombra de un ininterrumpido yugo patriarcal.

Como en *El arte de volar*, la historia de vida de Petra se narra cronológicamente. Cada etapa está vinculada a una figura masculina, señalando así el yugo impuesto por una sociedad eminentemente patriarcal. <sup>50</sup> Como es de esperar, las figuras más representativas son su padre Damián y su esposo Antonio, con el que estuvo casada durante treinta y cinco años. Sin embargo, es la etapa en la que entró al servicio del coronel Juan Bautista Sánchez González en Zaragoza (1942-1950), que se ve reflejada en la cubierta del volumen, donde Petra, pulcramente vestida con su uniforme de criada, ofrece una bandeja llena de copas de champán durante un evento social en el que participan los altos mandos del régimen franquista. De esta forma, comparando la imagen que ocupa la portada de la edición de la editorial Norma *El arte de volar*, se establece un contraste entre el grito de libertad del padre, que con el puño en alto reivindica derechos políticos y sociales, y la actitud de subordinación de Petra. La centralidad de estos años, en los que Petra fue testigo de importantes eventos históricos, permite adentrarse en los entresijos del régimen, mostrando la faceta más maquiavélica del franquismo, revelando las intrigas y las divergencias que se gestaron dentro del ejército, es decir «la represión de Franco entre los suyos». <sup>51</sup> Finalmente, la cuarta parte del libro está presidida por la imagen de Emilio, el hombre con el que Petra recobró la alegría de la juventud gracias a una amistad de tintes castamente románticos en la casa de reposo en la que transcurrió su última etapa vital.

Analizando la representación del periplo vital de Petra, podríamos preguntarnos por qué el hombre al que más amó y cuidó, es decir, su hijo, no ocupe un lugar central en la estructuración del relato gráfico. Sin duda, resulta llamativo que la maternidad de Petra, evento que supone un hito fundamental dentro de la ideología Nacional Católica, no se anuncie y se tome como punto de partida a la hora de representar diferentes etapas de su vida. En un contexto histórico en el que «la mujer que no era madre era considerada, en definitiva, una anomalía», <sup>52</sup> la decisión de quitarle protagonismo al evento supone un rechazo del imaginario franquista, al tiempo que indica la dificultad de acercarse a un rol social tan ensalzado y a la vez denostado. Por esta razón, resaltando la vida de Petra como mujer, antes que como su progenitora, Altarriba apuesta por recobrar una identidad que no sea vinculada únicamente a la maternidad. Probablemente, en esta decisión tenga que ver cierto pudor por parte del autor, cierta reticencia a mostrar a su madre en una versión más marcadamente “familiar”. Indudablemente, el contraste entre las consideraciones que Altarriba pone en boca de su padre durante el embarazo de su mujer y el silencio en cuanto a cómo Petra se acercó a la maternidad resulta llamativo. De hecho, a lo largo del libro nada sabemos de cómo vivió el embarazo, de cuáles fueron sus

---

<sup>49</sup> ALTARRIBA, A., *El ala rota*, op. cit., p. 11, viñeta 5.

<sup>50</sup> Kyra Kietrys señala que: «By structuring her life-story around four men, the author lays bare the patriarchal frame for his readers opening a space for criticism of this framework», [«Al estructurar su historia de vida alrededor de cuatro hombres, el autor pone al desnudo la estructura patriarcal para sus lectores, abriendo un espacio para la crítica de dicha estructura»], «Antonio Altarriba's *El ala rota*: remembering a woman hidden in 'the back room of history'», *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 13, 3, pp. 368-393, espec. p. 380.

<sup>51</sup> ALTARRIBA, A., «Y si no puedes volar...», op. cit., p. 261.

<sup>52</sup> IMAZ, E., *Convertirse en madres...*, op. cit., espec. p. 70.

preocupaciones y sus miedos, si deseó transformarse en madre o si al acercarse al parto, sintió con más dolor la ausencia de su madre, que falleció al dar a luz. Sin duda, podemos imaginar que para una mujer huérfana de madre, el momento del parto tuvo que conllevar mucha preocupación, sin embargo se trata de temas que pasan desapercibidos. Estos silencios demuestran una vez más el peso del tabú que rodea las funciones reproductivas, sobre todo durante la época franquista.

Lo que sí aprendemos de la lectura de *El arte de volar* y de *El ala rota* es que los primeros momentos de la maternidad de Petra están retratados según la iconografía tradicional, mediada por el culto mariano, por lo tanto, la recién estrenada madre aparece extática mientras abraza cariñosamente a su recién nacido.<sup>53</sup> Tras un parto difícil, el matrimonio Altarriba recibe una noticia desconcertante: debido a una complicación cardíaca, Petra no puede volver a tener hijos. El médico es tajante a la hora de comunicar el diagnóstico que la parturienta recibe con total indiferencia, mientras se dispone a amantar a su pequeño. Diferente es la reacción del marido al escuchar las palabras del ginecólogo que alude a la posibilidad de una vida de castidad para evitar ulteriores embarazos.<sup>54</sup> En una imagen muy reveladora, la serenidad materna contrasta con la incredulidad paterna. De ahí que, como se demuestra en las secuencias que ocupan el resto de la página y la siguiente, el cuidado del bebé queda totalmente a cargo de Petra, que encuentra en la maternidad su misión vital y la excusa perfecta para evitar ulteriores momentos de intimidad con su esposo, suscribiendo a la noción Nacional Católica según la cual toda «sexualidad con otro fin que no fuera el procreativo» queda proscrita.<sup>55</sup> Aquella mujer que fue víctima de violencia sexual durante la primera adolescencia, sustituye el erotismo con el gozo de la crianza, disfrutando de las numerosas tareas de cuidados y el manejo de la casa. Mientras tanto, la ferviente religiosidad de Petra es la cifra temática que caracteriza su existencia y que la distancia cada vez más de su esposo.

A medida que Toñín va creciendo, las viñetas resaltan la resiliencia de Petra, su capacidad de sortear obstáculos y superar graves dificultades, su determinación y su pasión por el teatro y aquel arte de contar cuentos aprendida de la boca de su padre, dramaturgo amateur, amante de las artes escénicas. Esta herencia queda reflejada a lo largo de la novela gráfica a través de unas metáforas visuales que aluden a aspectos teatrales. En numerosas ocasiones vemos a Petra retratada en el acto de colgar cortinas, adecentando viejos cuartos destartados y creando la ilusión de espacios vivibles para acoger y dar cobijo a sus familiares. Sin embargo, la representación de la familia moderadamente feliz se esfuma en el momento en el que su adorado hijo vuela del nido y los cónyuges, tras un devastador desahucio, en una situación económica precaria, acaban separándose.

La trayectoria vital de Petra emprende otro rumbo en cuanto los desacuerdos entre los cónyuges van aumentando, por consecuente su vejez transcurre en una residencia para ancianos donde esta mujer pía y devota encuentra un ambiente acogedor, hasta el momento final, del que da fe el capítulo inicial del libro. Cuando es trasladada a un hospital, su silencio contrasta con la expresividad de su cuerpo.

---

<sup>53</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota, op. cit.*, p. 147, viñeta 5.

<sup>54</sup> ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota, op. cit.*, p. 148, viñeta 4.

<sup>55</sup> IMAZ, E., *Convertirse, op. cit.*, p. 70.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, hemos tratado de demostrar la resistencia que el cuerpo de Petra opone a los dispositivos de silenciamiento a los que no solo la doctrina franquista, sino sobre todo la tradición intelectual y humanística occidental lo ha sometido. Si a lo largo de su vida, esta resiliente mujer «superó su minusvalía al punto de hacerla desaparecer a los ojos de los demás»,<sup>56</sup> la potencia expresiva de la materialidad del cuerpo emerge, transformándola en un dispositivo acerca de la memoria, que guarda datos esenciales para entender eventos traumáticos de un pasado cruento. Como en el caso de las protagonistas de las narrativas gráficas francesas *Dolores* de Bruno Loth y *Rupturas. Los bebés robados del franquismo* de Laure Sirieix y Lauri Fernández, estos cuerpos, tradicionalmente considerados privados de *agencialidad*, cuerpos disciplinados y moldeados por la represión del discurso Nacional Católico. Sin embargo, adquieren un particular tipo de significación justo en el momento en el que, al dejar de ser gobernados por una racionalidad represora, adquieren una nueva forma de expresión. Desde la enfermedad cardíaca, en el caso de Petra, o a causa de la demencia, en *Dolores* y *Rupturas*, las historias ocultas de unas mujeres violentamente golpeadas por la contienda bélica y la violencia machista, adquieren la capacidad de escaparse del control y de la represión ejercidos por parte del sujeto racional. De esta manera, cuando ya no tienen acceso a un tipo de habla disciplinado por su racionalidad, empiezan finalmente a emitir señales que alertan de la necesidad de “leer” y descifrar unas historias que han quedado grabadas en su piel y en sus huesos.

La *agencialidad* de la materialidad de los cuerpos maternos se presenta como un baluarte capaz de resistir los mecanismos de silenciamiento, invisibilización y marginalización que caracterizaron su existencia. Es nuestra esperanza que, a partir de esta investigación, se abra un debate sobre la que he denominado, siguiendo a Latour, la “cajanegrización” de las madres. Por lo tanto, en línea con la mejor tradición secuencial, propongo un fructífero “continuará” en diálogo con creadoras, creadores e intelectuales interesadas en contribuir a este debate sobre la recuperación matrilineal de las memorias afiliativas.

---

<sup>56</sup> ALTARRIBA, A., «Y si no puedes volar...», *op. cit.*, p. 262.