

¿Estamos todas bien? El empoderamiento femenino por medio de la narrativa gráfica de tres autoras hispanas



Cómo citar este artículo:

Acosta Karen; Walczak, Grazyna. (2023) ¿Estamos todas bien? El empoderamiento femenino por medio de la narrativa gráfica de tres autoras hispanas. Revista Encuentros, vol. 21-01. Universidad Autónoma del Caribe.

Doi: [10.15665/encuen.v21i01-Enero-junio.2998](https://doi.org/10.15665/encuen.v21i01-Enero-junio.2998)

Karen Acosta, Valdosta State University
karacosta@valdosta.edu, 0000-0001-8854-4384

Grazyna Walczak, Valdosta State University
ghwalczak@valdosta.edu, 0000-0002-3439-6627

Recibido: 22 de junio de 2022 / Aceptado: 4 de noviembre de 2022

RESUMEN

Con la creciente popularidad de las narraciones gráficas se observa el aumento de la participación de las mujeres en los círculos literarios. Este trabajo enfoca la obra de tres autoras de cultura hispana, de diversas zonas geográficas, con el fin de examinar su contribución a ese terreno literario híbrido que combina el texto y la imagen: *Poncho fue* (2017) de Sole Otero, *Estamos todas bien* (2017) de Ana Penyas y *Cuarto oscuro* (2018) de Lila Quintero Weaver. Aunque sus obras se relacionan con diferentes épocas del siglo XX, sus trabajos encuentran un denominador común en la memoria individual y/o colectiva, la cual recuperan para construir su identidad y procesar problemas tales como el trauma y la opresión racial o de género. Este análisis revela cómo la combinación de la palabra escrita y la gráfica empodera a las autoras y les permite mostrar el pasado a una luz diferente de la que se tenía hasta entonces y reclamar una visión modificada del presente y el futuro.

Palabras clave: Mujer, Memoria, Trauma, Empoderamiento, Narrativa gráfica, Discriminación étnica

Are we all okay? Female empowerment in the graphic narrative of three Hispanic women authors

ABSTRACT

With the growing popularity of graphic narratives comes the increasing participation of women in literary circles. This work focuses on the work of three authors of Hispanic culture, from different geographical areas, in order to examine their contribution to this hybrid literary field, which combines text and image: *Poncho fue* (2017) by Sole Otero, *Estamos todas bien* (2017) by Ana Penyas, and *Cuarto oscuro* (2018) by Lila Quintero Weaver. Although their works relate to different periods of the 20th century, they show a common denominator in individual and/or collective memory, which they recover to build their identities and process issues such as trauma, and racial or gender oppression. This analysis reveals how the combination of the written word and the graphic rendition empowers the authors and allows them to show the past in a different light than before and reclaim a modified vision of the present and the future.

Key words: Women, Memory, Trauma, Empowerment, Graphic Narrative, Ethnic Discrimination.

Estamos todas bien? O empoderamento feminino na narrativa gráfica de três autoras hispánicas

RESUMO

Com a crescente popularidade das narrativas gráficas vem a crescente participação das mulheres nos círculos literários. Este trabalho centra-se na obra de três autoras de cultura hispânica, de diferentes áreas geográficas, a fim de examinar a sua contribuição para este campo literário híbrido que combina texto e imagem: *Poncho fue* (2017) de Sole Otero, *Estamos todas bien* (2017) de Ana Penyas y *Cuarto Oscuro* (2018) de Lila Quintero Weaver. Embora suas obras estejam relacionadas a diferentes períodos do século XX, seus trabalhos encontram um denominador comum na memória individual e/ou coletiva, que recuperam para construir sua identidade e processar problemas como traumas e opressão racial ou de gênero. Esta análise revela como a combinação da palavra escrita e do gráfico empodera os autores e lhes permite mostrar o passado sob uma luz diferente da anterior e reivindicar uma visão modificada do presente e do futuro.

Palabras-chave: Mulher, Memória, Trauma, Empoderamento, Narrativa gráfica, Discriminação étnica

1. Introducción

Hacer memoria es sumamente importante para los avances feministas, puesto que este es un factor crucial en la toma de conciencia, según afirma Gayle Green (1991). Sin embargo, hay que tener en cuenta que no todos los recuerdos tienen el mismo compromiso con el feminismo. Algunas críticas señalan que la nostalgia, es decir la complacencia con la imagen idealizada del pasado, resulta no solamente improductiva, sino hasta perjudicial por el deseo de perpetuar las realidades donde el lugar de la mujer era secundario al del hombre (Doane y Hodges, 1987; hooks, 1990). A pesar de ello, por lo menos ciertos aspectos de la nostalgia también pueden ser de utilidad, por ejemplo al contraponer las realidades lastimosas del presente con las de antes para reclamar el cambio (Green 1991). En todo caso, la narración sobre el pasado abre la posibilidad de examinar y redescubrir las realidades, independientemente de su intención retardadora o no.

En consonancia con la idea de Green, el presente ensayo examina tres trabajos de autoras de cultura hispana, cuya narración se centra en el pasado propio y/o de sus familiares, y cuya rememoración implica revisión del pasado con el propósito de redefinir su conexión con el presente y el futuro: *Poncho fue* (2017) de Sole Otero, *Cuarto oscuro* (2018) de Lila Quintero Weaver (2018)¹ y *Estamos todas bien* (2017) de Ana Penyas. El medio de la expresión de estas creadoras es la narración gráfica, que en las últimas décadas ha ganado importancia tanto como obra literaria, como artística. A pesar de que varios críticos guardan cautela ante la aceptación de este tipo de narrativa como parte de la literatura, al igual que el mundo de las artes le guarda recelo, muchas feministas lo reciben con entusiasmo, viendo en este arte liminal una posibilidad para las voces marginadas. Rita Felski (2000), por ejemplo, afirma que este medio puede contribuir notablemente a la discusión feminista por provide a model for a politically conscious yet post-avant-garde theory and practice” (p. 187). Consecuentemente, el análisis de las obras selectas se centra en descubrir cómo logran estas escritoras-artistas sus versiones de la realidad, cómo funcionan sus representaciones, de qué manera perturban las versiones establecidas sobre el pasado y cómo sus versiones se convierten en una herramienta para el empoderamiento femenino.

¹ La primera versión se publicó en inglés en 2012, con el título de *Darkroom: A Memoir in Black and White*.

En la literatura, entre los desafíos que encuentran las escritoras para expresar la condición femenina se encuentra el lenguaje, que – según observó Hélène Cixous en *Le Rire de la Méduse* (1975) – ha sido creado por el patriarcado para el uso del discurso falocéntrico. Paliativa a este problema resulta la adición de la representación visual que, como se verá adelante, es un recurso poderoso en el esfuerzo de transmitir el significado, además de aportar un contenido estético. El cómic resulta particularmente útil para la autorrepresentación. Con su característica de relativamente fácil distribución y acceso, abre espacio para que se representen las historias de diversos individuos en la jerarquía socio-cultural, incluyendo los seres política- o culturalmente marginados. Más importante aún: la combinación de la imagen y la palabra abre más opciones para las mujeres. En las obras de Otero, Quintero Weaver y Penyas los dos modos de la expresión se entretajan y se complementan en su cometido de narrar sus historias, envistiendo a sus creadoras de poder para imponer sus perspectivas sobre la realidad. Sus historias son – o asumen ser – autobiográficas, sin embargo, todas demuestran un propósito feminista que les permite expresar sus preocupaciones y revelar sus puntos de vista sobre las realidades presentadas a un nivel más amplio que el personal. El análisis va a mostrar que a través de sus narraciones gráficas ellas son capaces de mostrar el pasado a una luz diferente de la que se tenía hasta entonces y reclamar la transformación de la visión del presente y el futuro.

2. Metodología

Para examinar el contenido de las obras seleccionadas nos apoyamos por un lado en las indicaciones de la corriente feminista norteamericana bautizada con el nombre de ginocrítica (*gynocritics*), que propone que las mujeres desarrollan su escritura dentro de lo que llaman “zona salvaje” (*wild zone*). La máxima exponente de esta corriente, Elaine Showalter (1981), explica que “in the reality [...], women’s writing is a double-voice discourse ‘that always embodied the social, literary, and the cultural heritage of both the muted and the dominant’” (p. 201). Su idea concuerda con el concepto del dialogismo desarrollado por Mijaíl Bajtín (2003), quien sostiene que en un texto literario siempre existe una pluralidad de voces, aunque esas no se noten a primera vista. La lectura de esos textos implica, por tanto, siempre tener en cuenta que un enunciado no solamente sirve para describir un estado de cosas o informar sobre un hecho en el presente o en el pasado, sino que va más allá de su significado inmediato.

Por otro lado, se aprovechan los hallazgos de Roland Barthes (1971), según quien las imágenes que se producen de manera intencional siempre tienen una codificación. Su decodificación pone en funcionamiento los conocimientos culturales y competencias que tienen que ver con el contexto histórico y social de los espectadores. En una narración gráfica la interpretación depende entonces de la sensibilidad, conocimiento y, sin duda, voluntad de comprensión por parte de los lectores-espectadores.

Además, se toman en cuenta observaciones de estudiosos y estudiosas de la memoria, siendo esta la materia principal de la que están hechas las tres narraciones. Coincidimos con H. Chute (2010), quien observa que las imágenes de los cómics aparecen en fragmentos, así como ocurre con los recuerdos. Esta fragmentación es particularmente notable en la memoria traumática (p. 4). Por esta razón, en el análisis de las gráficas, el texto y lo que se puede leer en los espacios blancos entre las viñetas se toma en consideración la aseveración de Cathy Caruth (1995): “To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event” (pp. 4-5). De utilidad resultan también las observaciones desde el campo de la psicología sobre el trauma. Se asume que la narración, sea en forma lingüística o por medio de las imágenes, o a través de la combinación de ambos medios, es el primer paso para procesar el problema y comenzar la transformación.

Antes de proceder con el análisis cabe aclarar que se usa aquí el término de narración gráfica o narrativa gráfica en referencia a las historias que usan cómics, es decir, combinación de palabras escritas y dibujos, sin importar la proporción entre los dos componentes. Mientras algunos usan la denominación

de “novela gráfica”, que ha estado en boga desde los años ochenta subrayando la capacidad de contar una historia, la realidad es que no siempre se trata de novelas. El carácter de los relatos seleccionados para este examen es más cercano al testimonio, cuyo desarrollo es diferente al de la novela. Por esta razón, en este artículo se privilegia el término de narración gráfica, que engloba tanto el de “novela gráfica”, como “historieta gráfica” o “cómic”.

3. Análisis

3. 1 Sole Otero, *Poncho fue* (2017)

El tono de la obra de Sole Otero, *Poncho fue* se deja sentir desde el título que alude a un juego rudo de niños en la calle, consistente en golpear a alguien al grito de “¡Poncho!” cada vez que se ve un auto VW Beetle, hasta que el otro o la otra diga “fue” o “no juego más”. La arbitrariedad de este pasatiempo se explica en la primera página del libro, donde aparecen los protagonistas, Santiago y Lucía, practicándolo de niños: mientras él anuncia con una sonrisa de satisfacción el conteo de los Beetles vistos – o de los golpes dados –, ella parece abatida. El texto que acompaña esa memoria de la narradora se limita a la explicación en qué consistía la práctica, sin embargo, las imágenes muestran que se trataba de una experiencia dolorosa para ella en más de un sentido. Si bien se puede asumir que los castigos impartidos por su compañero varón le dolían físicamente, el juego es de un impacto aún más relevante, puesto que marca simbólicamente los lugares de poder. La víctima, sin percatarse que ha sufrido un abuso, tiene que aceptar su lugar inferior, asumiendo que es ella quien ha fallado.

El esquema de la relación abusiva se repite años más tarde, de manera más severa, cuando los protagonistas tienen una relación de pareja. El primer conflicto narrado ocurre a raíz de que Santiago no puede aceptar que Lucía se desenvuelva profesionalmente mejor que él y tiene que depender económicamente de ella. Comienza por lo pequeño, con provocaciones verbales y manipulaciones para hacerla sentirse culpable por la supuesta intransigencia que él le adjudica torciendo sus palabras y convirtiendo en acusaciones los razonamientos con los que ella trataba de defenderse. Los argumentos se tornan en retos, el enfrentamiento va en aumento y se vuelve abrumador con el lenguaje abusivo y rabia. El conflicto llega a su clímax en la agresión física y destrozo de cosas.



Fuente: Sole Otero (2017). *Poncho fue*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.²

² Imagen reproducida con el permiso de la editorial Hotel de las Ideas, p. 16.

Otero demuestra con imágenes codificadas cómo el exceso verbal literalmente inunda a la mujer y quién es el que causa esa inundación (pp. 14-15). Las nubes hiper infladas de palabras y el estilo dramático de las ilustraciones devuelven el clima del enojo y la dimensión de la rudeza, los colores rojos representan la violencia y el caos del altercado (pp. 16-17). En contraste, los colores oscuros y azules representan la confusión que sigue después de la agresión. El aturdimiento se amplifica para el lector por el hecho de que no se puede ver la cara de la mujer en la mayor parte de la página, mientras ella trata de calmarse a sí misma, repitiendo la palabra “tranquila, tranquila, tranquila” como un mantra, tratando de templar el caos y enfocarse en el cuadro que estaba pintando (p. 19).

La calma de la víctima no es, sin embargo, el propósito de su agresor, de manera que éste entra en escena una vez más para dar su último golpe y, con él, sellar su supuesta supremacía: Santiago destruye el trabajo de Lucía, tras lo cual la deja sola para lidiar con las consecuencias del desafuero, literal y físicamente. Aunque desde la perspectiva ética la acción de limpiar y arreglar las cosas rotas corresponde al responsable de un conflicto, en este caso sirve para reforzar los sentimientos de culpa de la víctima. A pesar de que la violencia ha sido provocada por el hombre, éste actúa como si él fuera el agraviado, la acusa de loca y se muestra enojado con ella, reforzando así la narrativa de que la culpable es ella. Con esa técnica de abuso psicológico, conocida con el nombre inglés de *gaslighting*,³ Santiago se establece como el abusador y Lucía como la víctima de la violencia de pareja, que ha de marcar un impacto traumático en ella.

Los psicólogos describen la violencia como “una situación considerada como un acontecimiento negativo, que, en mayor o menor medida, produce un impacto en la vida de la víctima y una ruptura en su comportamiento y modo de vida habitual, generando una situación de desequilibrio” (López, L., et al., 2007, p. 4). En el caso de Lucía, los abusos verbales repetidos en múltiples ocasiones, además de otras vejaciones de parte de su pareja, tales como humillarla en un lugar público o dejarla sola y sin dinero en una ciudad extranjera, le ocasionan malestar físico y psicológico, y la llevan al borde de un colapso. La mujer pierde seguridad, se deprime, se vuelve farmacodependiente y empieza a fallar en su trabajo. En los momentos críticos Santiago juega el papel de su protector, ejerciendo a sus anchas la manipulación psicológica.

El desequilibrio de Lucía se presenta de manera textual y gráfica al mismo tiempo. Cuando su pareja usa el lenguaje abusivo, le grita y la acusa de loca, ella se dibuja mucho más pequeña que él, con pensamientos de culpa irradiando de su cabeza. Esas situaciones afectan su autoestima y la hacen sentirse inferior. El texto que acompaña los dibujos revela los pensamientos discordantes que la inmovilizan: “no puedo más, lo tengo que dejar, me acabo de mudar, no puedo, lo quiero, no puedo más, lo quiero, no puedo más, lo tengo que dejar, me acabo de mudar, no puedo” (p. 154).

El saneamiento de la situación de desequilibrio es complejo y, según los psicólogos, depende mucho de los estilos de afrontamiento del maltrato, además de otras variables, tales como la valoración cognitiva de la situación, el apoyo familiar, el apoyo social, etc. ((López, L., et al., 2007, p. 14). La narradora de *Poncho fue*, alter ego de la escritora, según declara la autora en la entrevista en RTVE (Jiménez, 2017), se observa en diversas etapas de afrontamiento de su situación, pasando desde la minimización del acto violento, el desafío de los recursos de adaptación, intentos de explicar por qué ocurrió y del significado de lo ocurrido, hasta la reevaluación positiva, cuando decide buscar ayuda y finalmente separarse de su pareja.

En su intento de comprender su situación, Lucía se pregunta cómo llegó a encontrarse en una relación

³ La expresión “hacer luz de gas” o *gaslighting*, se usa para describir una forma de abuso psicológico que consiste en suplir información falsa para hacerle dudar a la víctima de sus capacidades intelectuales tales como su percepción, su memoria o su cordura. La práctica puede consistir en acusaciones o simples negaciones por parte del abusador, que hacen dudar a la persona sobre si determinados sucesos ocurrieron o no, o bien llenar a la víctima del sentimiento de culpa o de duda, con el fin de manipular el sentido de realidad de esa persona. El término proviene de la obra de teatro británica *Gas Light* (1938), basada en la obra de Patrick Hamilton, seguida de adaptaciones cinematográficas.

tan tóxica. Esta es una pregunta frecuente a las mujeres en relaciones abusivas. Otero utiliza una perspectiva narrativa no lineal, para ilustrar de manera convincente la evolución de la relación y la lenta transición al abuso. Los episodios de atropello que se presentan a lo largo del libro son intercalados con las escenas retrospectivas o *flashbacks* de los comienzos de la relación de pareja. En esas escenas se observa a los personajes hablando amistosamente, enamorándose, teniendo sexo, y compartiendo momentos íntimos. Se utilizan colores claros y pasteles para acompañar el tiempo en que la relación era nueva y buena. El contrapeso de *gaslighting* son las palabras positivas del novio que hacen que la narradora se sienta liviana y parece flotar, inspirada y feliz (pp. 50-51). Esas escenas ilustran el poder de las palabras y aunque ejercían un efecto positivo en aquel momento, están lejos de la nostalgia de la protagonista, puesto que el contexto del resto de la historia demuestra que forman parte de la manipulación. Resulta claro que esas escenas se colocan allí para evidenciar que el estado emocional de ella depende de la opinión de él.

La narrativa disruptiva cumple un propósito doble, ya que a través de la misma la narradora intenta no solo mostrar la evolución de la relación sino también enfatizar que no fue una relación abusiva desde el comienzo. Los *flashbacks* sirven por tanto no solo de aclaración, sino también de justificación. Otero está consciente del ojo de su audiencia y de esta forma trata de responder las preguntas que el lector puede tener después de leer la primera sección de su historia. Su estrategia encaja en la teoría de Henri Berger (1972), quien sostiene que las mujeres siempre se perciben a través de la mirada del otro y no se necesita la presencia física de nadie porque el público ante el cual se desempeñan está integrado en su percepción:

Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus, she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight. (p. 47)

Aunque la aseveración de Berger tiene mucho sentido en cuanto al dialogismo narrador-lector de *Poncho fue*, también merece una revisión. Queda claro que la narradora pinta literal y metafóricamente su imagen de la manera que quiere que la perciba su público. Sin embargo, no convence del todo la suposición de que ese público sea masculino. La alusión a la noción hegeliana del otro capta la tradicional dominación masculina en la cultura, pero no da cabida a la situación en la que esa construcción social se modifique. Según nuestra lectura, el voyeur masculino no está descartado y no cabe duda de que el objeto de la narración gráfica espera la mirada autoritaria, sin embargo, encontramos que también aguarda ser visto y comprendido por la otra, es decir por quien comparte su situación de género considerado inferior, potencialmente expuesto a maltratos similares.

La historia narrada por Sole Otero responde la necesidad de hablar sobre el trauma que ha pasado al ser víctima de abuso psicológico. Al mismo tiempo, es un intento de recobrar la dignidad ante los ojos del otro o de la otra para que no la juzguen mal por haber sucumbido a una situación lastimosa. Para tal fin, la narradora debe mostrar que ha superado el problema y lo hace por medio de un *flashforward*: un año después de la ruptura con su abusador, se observa a la protagonista recuperada, sin dolores de estómago, ni de cabeza, sin haber usado medicamento alguno, disfrutando de la vida sana, viajando y realizándose profesionalmente. Al estar contando su historia, Lucía – o Sole Otero – practica el afrontamiento postraumático que le ayuda sanar. La prueba más contundente de haber superado su desequilibrio es que rechaza volver a la relación tóxica con el hombre abusivo. Abandona el metafórico juego de “Poncho fue” golpeada, pero de manera definitiva. En cambio, crea una obra de alto valor estético y de contenido significativo para las personas que han estado sujetas a manipulaciones como las que ella sufrió.

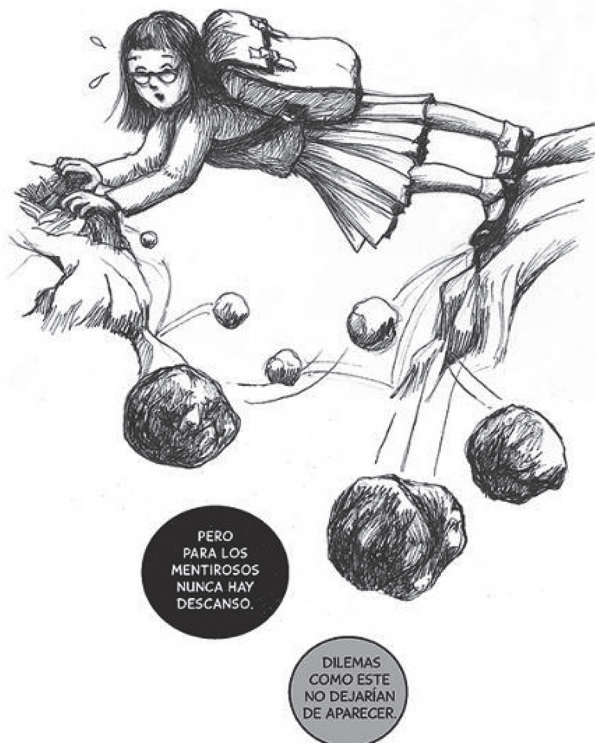
3.2 Lila Quintero Weaver, Cuarto oscuro (2018)

Cuarto oscuro es una narración autobiográfica en la que Lila Quintero Weaver procesa e investiga los hechos históricos y cambios culturales que ocurrieron durante su niñez, cuando su familia emigró de su país natal, Argentina, a los Estados Unidos. A través de la palabra y la imagen, la autora intenta reconstruir y hacer sentido del pasado que de pequeña no alcanzaba a entender del todo y, al mismo tiempo, construir su propia identidad. La narración de su historia personal incluye los eventos históricos ocurridos en el lugar de su nueva residencia, de modo que sus recuerdos son parte de la memoria colectiva norteamericana o, por lo menos, del sur estadounidense. Su necesidad de rememorar sus años formativos dentro de un grupo nacional responde a la lógica definida por el filósofo y sociólogo francés Maurice Halbwachs (1992): “It is in society, that people normally acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize, and localize their memories” (p. 38). Es decir que el individuo se nutre de la memoria colectiva y a la inversa, el yo narra a los otros a través de su perspectiva subjetiva. Sin embargo, para los inmigrantes esta tarea resulta más compleja ya que su identificación es con más de un solo grupo nacional, en adición a otros grupos con los que pueden tener ciertas afinidades, por ejemplo según el género, la época, la etnia, la raza, la afiliación política o religiosa, etc. Esta tarea también puede resultar dolorosa o conflictiva, si los recuerdos de ese grupo implican división y violencia, como es el caso de la comunidad imaginaria de esta autora.⁵⁻

En su memoria gráfica, la historia de Lila comienza cuando su familia se muda de Buenos Aires, Argentina a Marion, Alabama en el año 1961, motivada por las expectativas de una mejoría económica. Ella tenía entonces seis años de edad y aunque se verá más adelante que la parte argentina juega un rol cultural importante en su vida, la autora establece desde el principio que el período más impactante de su formación fue su experiencia en Alabama.

Cuando la familia Quintero llegó a Marion, esta era una ciudad pequeña, habitada en su mayor parte por la población afroamericana, pero dominada por la minoría blanca. Desde la llegada, la pequeña Lila observa con asombro la división racial entre los habitantes de raza blanca y de raza negra en la vida cotidiana del pueblo. En el libro abundan las imágenes que le impactaron como absurdas, tales como el

LA ASTUCIA ME SACÓ DEL APRIETO. ME PERMITIÓ OCULTARLES A MIS PADRES EL ASUNTO DEL CONCURSO Y A LAS MAESTRAS LA DESAPROBACIÓN DE ELLOS.



Fuente: Lila Quintero Weaver (2018). *Cuarto oscuro. Recuerdos en blanco y negro* (K. E. Vázquez, Trad.). Tuscaloosa: University of Alabama Press.⁴

⁴ Imagen reproducida con el permiso de la editorial University of Alabama Press, p. 123.

⁵ Usamos el término “comunidad imaginaria” en el sentido de Benedict Anderson (1983), quien se refiere con ello a amplios grupos de personas que no tienen interacción entre sí, pero mantienen las mismas imágenes mentales de su afinidad, es decir comparten las mismas referencias culturales y cultivan la misma memoria colectiva.

hecho de que los afroamericanos tenían que usar las puertas traseras cuando llegaban a las casas de la gente blanca o a la clínica, o sentarse en el balcón alejado de la pantalla del cine para no incomodar a los de la minoría dominante sentados en la sala principal. Los muchachos blancos se sentían con derecho de atisbar a las muchachas afroamericanas, mientras que los muchachos negros no debían ni siquiera mirar a las chicas blancas. La forma de dirigirse la palabra entre los representantes de los dos grupos raciales reflejaba el código de la diferencia: mientras un hombre afroamericano saluda respetuosamente a un blanco de su misma edad con “Buendía, señor Green”, su contraparte le responde “Buenas, Big Jim” (p. 69), es decir desde la posición superior.

Los Quintero eran la primera familia latina del pueblo y no encajaban en ninguno de los dos grupos. Como inmigrantes, necesitaban acoplarse a su nuevo entorno, mientras cultivaban las costumbres heredadas de su país de origen. Físicamente se asimilaban más a la población blanca y recibían el mismo trato, pero siendo extranjeros con su uso de lengua española en público y en privado, con su tono de piel y algunos rasgos físicos que no se adecuaban exactamente al “estándar” del grupo dominante, estaban en una posición única y vulnerable. El padre, quien trabajaba de maestro de idiomas, además de ser pastor y fotógrafo, era el más involucrado en la realidad americana. La madre era ama de casa, pero también era artista y hacía comisiones de retratos para clientes de Alabama y otros lugares. Ella era la conexión más fuerte con el país de origen: se mantenía en contacto con los familiares en Argentina, hablaba a sus hijos de las costumbres en su país natal y procuraba mantener las prácticas alimenticias y educativas de allí. Su idea, compartida por el esposo, era de mantener en los hijos la identidad cultural argentina, esperando volver a su país dentro de unos años.

A pesar de los esfuerzos de los padres, los hijos oían las historias de la vida en Buenos Aires cada vez más como “cuentos de hadas” (p. 111) y fueron asimilándose rápidamente a la cultura americana. Las dos hermanas, Ginny y Lissy, usaban la ropa, el peinado y el maquillaje que dictaba la moda de las revistas locales, para asimilarse a las chicas blancas. Una de ellas hasta trataba de esconder sus labios en las encías para aparentar tener la boca más fina y una sonrisa más anglosajona. Lila, más tímida, imitaba un poco a sus hermanas y cuando aprendió a hablar el inglés, se negó a usar el español, por lo menos en la década de su crecimiento.

La transición de la niñez a la adolescencia de Lila y sus hermanos se presenta con los problemas y ansiedades típicas de la edad: las inseguridades de las relaciones sociales, los gustos por la música, el interés en los libros controversiales y las actitudes ante la escuela. A diferencia de sus hermanos, la pequeña desarrolla su predisposición artística. Al lado de su padre, un fotógrafo consumado, y su madre, una pintora de retratos, excelente pastelera y modista, ella se manifiesta como una dibujante disciplinada y creativa. También es una lectora ávida y desarrolla su imaginación al soñar despierta.

Sin embargo, su tiempo de maduración está marcado también por las tensiones raciales. Encima de la segregación racista presente en el pueblo, Lila observa los actos de violencia sistemáticos por parte de la policía y los políticos locales, y toma consciencia de las consecuencias que estos actos implican. Ella y su familia deben aprender a navegar las aguas raciales de los conflictos que están muy presentes en su nuevo día a día porque “Las leyes que regían las relaciones raciales no estaban escritas en ninguna parte, pero se daba por sentado que uno las conocía” (p. 76). Al desafiar las imposiciones de conducta racista y hacerse amiga de estudiantes afroamericanos, la protagonista entra en conflicto con el grupo blanco. Su hermano Juani, a pesar de ser menor, llega a verse en la posición de tener que defenderla de unos niños que iban a confrontarla y quizás lastimarla. En el momento crítico, cuando el grupo de los bravucones se cerraba alrededor de ella, Juani la tomó de la mano y la llevó a casa. Sin embargo, este recuerdo la lastimó por años. De adulta, por fin pudo reescribir el final de este acto, por lo menos en su libro: “¡Cómo me gustaría rebobinar la escena! Y volver al instante en el que tomo a Juani de la mano. Dejando afuera ese momento, yo me dirigiría al líder del grupo y mirándole esos ojos llenos de odio, le

exigiría que me lo **dijera directamente en mi cara**". En los globos acompañando a los dibujos que siguen, el líder dice: "**Tú no eres más que una de esas a las que les gusta andar con negros**", ella responde: "¿Y tú consideras a eso un insulto? ¡Idiota!" (pp. 236-237)⁶ y respira feliz por haber defendido su terreno. Aunque es obvio que Quintero Weaver no puede cambiar los hechos del pasado, colocar su respuesta diferente como una posibilidad dentro de su libro es a todas luces una experiencia liberadora del trauma persistente desde su adolescencia.

La memoria individual de la protagonista abarca eventos históricos: las marchas exigiendo respeto de los derechos civiles, la represión policial, los arrestos y las protestas son eventos que marcaron la vida del estado de Alabama, entre otros, en la década de los sesenta. Uno de estos hechos fue el asesinato de un joven afroamericano llamado Jimmie Lee Jackson por parte de la policía, a tan solo una cuadra de su casa. De adulta, Quintero Weaver investiga este caso para tratar de entender lo que pasó y conectarlo con los susurros que ella había escuchado de niña. En su tarea de reconstruir lo ocurrido la autora se apoya en los periódicos de la época y en los trabajos que ha dejado su padre. Las fotografías y las filmaciones de las marchas y protestas en su área se convierten así en los sitios de la memoria no solamente familiar, sino colectiva, del pueblo de Alabama y de los Estados Unidos.

Es significativo que las ilustraciones de este libro se realizan en blanco y negro, en parte replicando el estilo de los periódicos, películas y documentos históricos de la época, y en parte por el simbolismo implícito. Siguiendo el pensamiento de Barthes (1971), todos los elementos de las imágenes plasmadas de manera intencional tienen una codificación más o menos compleja. En el caso de esta narración gráfica es suficiente conocer el contexto socio-histórico del sur de los Estados Unidos para asumir que los colores blanco y negro se refieren a las razas: blanca y negra, un grupo en oposición al otro, y la ausencia de un punto medio en este conflicto.

En el esfuerzo de definir su identidad Lila Quintero Weaver se recuerda también en el contexto de su familia argentina. La memoria de sus padres, la cocina y las enseñanzas de su madre, las noticias regulares de Argentina procedentes tanto de los periódicos, como de las cartas y las llamadas telefónicas de sus familiares en el extranjero son parte de su formación. En las últimas páginas del libro la autora se retrata en el avión a Buenos Aires en compañía de su hijo, a donde iría luego muchas veces de visita. A pesar de su rebeldía juvenil en contra de usar el idioma español, este volvió a ser su medio de comunicación a la par con el inglés.

A través del ejercicio combinado de escritura y dibujo que la autora puede dirigir su atención y su mirada crítica al pasado, marcada explícitamente a lo largo del libro con la imagen de los ojos -ya sean los suyos o los de su padre-, de anteojos y lentes, de la dificultad de ver o distinguir cosas, de la tabla optométrica, o del acto mismo de observar, que denota no solo la acción de documentar sino también de tomar conciencia a nivel personal y familiar de la percepción de los otros. Es justamente a través de esa mirada del otro, del fiscal interno, por usar el concepto de Berger, que la autora logra la perspectiva interna y externa al mismo tiempo. Este proceso le permite reclamar su propio pasado, a dirigir su mirada a ese "cuarto oscuro" en el que quedaban tantos secretos aún por revelar y finalmente traerlos a la luz. Con su auto-observancia Lila Quintero Weaver ejerce el poder de construir su identidad como americana y argentina al mismo tiempo, edificar su imagen de escritora-artista, y expresar su posición sobre las realidades del pasado que atañen tanto a ella como a su comunidad.

3.3 Ana Penyas, *Estamos todas bien* (2017)

En *Estamos todas bien*, Ana Penyas dirige su atención a los recuerdos de sus abuelas Maruja y Herminia, y – a través de ellas – a una generación de mujeres que crecieron y criaron a sus familias en la España franquista. El texto y los dibujos de las protagonistas imaginadas en su juventud se combinan con

⁶ Los subrayados son del original.

collages de fotografías y documentos culturales de la época, rescatando al mismo tiempo aspectos de la memoria individual e histórica. Las imágenes del pasado se alternan con el presente, creando espacio para replantear el rol de las mujeres en la reconstrucción de una nación en la época de la posguerra y su participación social antes y ahora.

El enfoque en la memoria se anuncia desde la portada, en la cual aparece de espaldas una mujer de edad avanzada, sentada sobre una banca solitaria entre edificios habitacionales. El mensaje lingüístico del título refiere a una voz femenina que se expresa en el nombre propio y de otras mujeres. Leído literalmente informa sobre el bienestar de su grupo, sin embargo, puede tener otros significados si es que se contempla a través del filtro de la parodia que, según la define Linda Hutchinson (1989), sirve para tanto legitimar, como subvertir lo que parodia (p. 101). Es decir que la imagen, al igual que las palabras, pueden tener interpretaciones francamente opuestas y al mismo tiempo aceptables. Esta complejidad se observa también en otros mensajes de la obra. Para comprender la comunicación múltiple, conviene recordar de nuevo la perspectiva planteada por Roland Barthes (1971) sobre la lectura de la imagen que configura los significados a priori a través de una serie de signos discontinuos cuyo entendimiento es de sentido común.

Siguiendo el concepto barthesiano, la anciana de la portada es un signo connotado que destaca inminentemente la idea del paso del tiempo y el enfoque en la memoria comunitaria. Se requiere tan solo de un saber sencillo para entender que la imagen denotada, aunada al mensaje lingüístico formulado en plural, es de todo un grupo de mujeres desconocidas al público, puesto que nadie más aparece en la imagen, mientras que la cara de la persona retratada no se ve. La edad avanzada de esta señora indica que sus memorias deben abarcar los tiempos de la posguerra. A su vez, los edificios son típicos para la clase media y baja que habita los suburbios de las grandes ciudades, que albergan viviendas para muchas personas como ella. La figura encorvada de la portada es entonces el emblema de una parte silenciosa de la nación, cuyos miembros femeninos podrían, sin duda, contar historias parecidas a la suya, repetidas al igual que la arquitectura que le rodea. Leer su relato es conocer parte de la historia nacional silenciada.

En las primeras páginas, la abuela Maruja aparece en el momento actual, es decir cerca de la compleción del libro en 2015. Penyas la retrata con arrugas en los senos y en la cara, pelos en el mentón, y demostrando serias dificultades para moverse. Maruja pasa la mayor parte de sus días en silencio y soledad, con excepción de la ocasional llamada de sus hijos o conversaciones breves con sus vecinas cuando sale a la plaza del barrio con ayuda de su andador. La televisión le hace compañía y también sirve de puente entre dos realidades distantes y difusas, los recuerdos de tiempos pasados y la cotidianeidad de un presente donde ella está perdiendo gradualmente su sentido de la realidad.

Los *flashbacks* muestran a Maruja a partir del año 1946, cuando de soltera trabajaba en un bar, expuesta al acoso de los hombres del pueblo. No tenía muchas opciones, entonces aceptó casarse con un hombre mucho mayor que ella: “[...] al final pensé... mira, me caso con el médico y así me saco del bar”. Su vida de casada le ocasionó otras aflicciones: en su nueva casa, el lugar de la patrona ya estaba ocupado por su cuñada, de modo que Maruja tenía que competir con ella. Su esposo, quien se ocupaba solamente de su trabajo, gozando de mucha estima en el pueblo, era indiferente a los problemas y necesidades de su joven esposa y seguía confiando el manejo de la casa a su hermana. A los ojos de las mujeres del pueblo Maruja estaba en un sitio privilegiado, sin embargo, según su propia percepción, el matrimonio la colocó en un lugar aún peor que antes, cuando tenía por lo menos alguna autonomía: “me acordaba de las navas y me daba una pena... Él era médico y yo no era nadie”.

De manera parecida a la primera abuela, Herminia se presenta con todas las crudezas de la vejez, aunque sus capacidades físicas son un poco mejores, puesto que no necesita la ayuda de nadie para poder funcionar diariamente. Los *flashbacks* la sitúan a partir del año 1969, cuando se muda con su

marido y sus cinco hijos de su pueblo a la ciudad de Valencia. En ellos se observa a una Herminia joven, siempre inmersa en el caos del hogar, lavando ropas, limpiando, cocinando, y en varias ocasiones pidiendo ayuda a alguno de sus hijos, que están siempre ocupados y con excusas de tener algo más importante que hacer.

Las dos abuelas aparecen en las memorias en el contexto de una gran variedad de materiales culturales de su época – otros signos connotados en el sentido de Barthes. Entre ellos se encuentra la publicidad de productos para la limpieza o el hogar, dirigida claramente hacia el ama de casa femenino. Los avisos enfatizan la identidad de las mujeres como madres, esposas y encargadas del hogar. Ellas siempre aparecen en los anuncios bien arregladas o haciendo alguna tarea doméstica. El mensaje cultural denotado queda claro: la mujer está definida por el papel que cumple en su familia. Colocadas dentro de este marco histórico de la España de la posguerra, las abuelas sirven, por tanto, de puente entre lo individual y lo universal, conectando a las historias de todo el grupo femenino de su generación – mujeres cuya voz no ha sido parte de la memoria histórica, aunque han sido indispensables para el progreso de la sociedad entera.

En consonancia con las expectativas de su género, las protagonistas de *Estamos todas bien* aparecen siempre en acción. A Maruja se le ve corriendo entre su casa y la de su tía para perfeccionar sus dotes culinarios y fungir como la esposa ideal. Aunque Herminia está ocupada en un sinfín de labores domésticas, tanto ella, como su familia tienden a minimizar su esfuerzo. Le dice a Penyas: “Pues para mí lo de la casa y los chiquillos no fue mucho trabajo”. Hasta la actualidad, las dos siguen atendiendo a sus seres queridos, a pesar de su edad avanzada. Sin embargo, sus esfuerzos no les han otorgado más que confinamiento al ambiente casero. Una de las imágenes significativas en este aspecto son las rejas, detrás de las cuales se encuentran las mujeres: los barrotes de las ventanas y de las puertas sirven para proteger a sus hogares, sin embargo, a través del filtro de la parodia, se pueden ver como un tipo de cárcel para las protagonistas.

La abuela Maruja expresa verbalmente su amargura por su posición subalterna cuando se ha convertido en esposa del doctor del pueblo, además se queja de aburrimiento y abandono del momento actual: “Me parece que me he pasado toda la vida haciéndole puntilla a las sábanas [...] Tanto sacrificio para nada”. Para Herminia, a su vez, su deseo de autonomía se ha cumplido al recibir su carnet de manejar y poder usar el carro: “Lo mejor que me ha pasado en la vida es conducir”. Con ello, ha podido tomar los cursos de costura, disfrutar de ir al cine y asistir a las reuniones con sus amigas. A pesar de esos pequeños avances, Herminia es subestimada hasta por sus propios hijos que no reconocen la importancia de su trabajo: “¡Ya me gustaría a mí ser ama de casa! Haces las cosas cuando quieres, nadie te manda” y la consideran de menos cuando pide que compartan sus planes con ella: “Mamá, no lo entenderías”. Es entonces de entender que las abuelas no están felices con su situación y se quejan entre ellas: “Ya sabes, somos viejas, no le interesamos a nadie”, “Bueno, nosotras ya hemos vivido lo nuestro. Ahora toca mirar cómo viven ellos”, “Ahora somos un trasto”, “Ahora son instantes”.

El desdén hacia esas mujeres ha sido una norma a la cual ellas mismas se habían acostumbrado tanto, que expresan sorpresa ante el interés de la nieta por escribir sus historias, convencidas de su insignificancia. No obstante, Penyas enfoca el problema de la marginalización femenina porque desde su perspectiva la percepción de las mujeres que han dedicado su vida a las labores caseras como personas de menos importancia no es justa. En una nota del periódico *El País*, se refiere a su trabajo como “un ejercicio de rescate” ya que las mujeres de la generación de sus abuelas no pueden narrarse a sí mismas. Ellas hicieron el difícil trabajo de sostener a sus familias mientras España se recuperaba de la guerra civil y a lo largo de décadas de dictadura, y cargaron con el peso del trauma nacional aunado al problema de la marginalización de género. Al captar su subestimación, la autora de *Estamos todas bien* apunta a generar incomodidad ante las posturas displicentes y despertar las conciencias.

A su estado senil, el encierro doméstico de las abuelas continua, acrecentado por su condición de salud decrepita. Sin embargo, ellas aparecen siempre atentas para vestir y arreglarse bien, y, sobre todo, continuar siendo útiles. Llama la atención la insistencia de la autora en mostrarlas casi siempre en acción, comunicando así la tenacidad de ellas, el valor que tienen al resistir la opinión de los demás y los cambios físicos de la edad, siempre adelante, con un espíritu de superación admirable.

No obstante, sus esfuerzos, el paso del tiempo es implacable y la salud cae en declive. Debido a su soledad y al estado fluido en el que percibe su realidad, una de las abuelas confunde a veces lo que está pasando en los programas televisivos con su vida personal y se pone a hablar con las personas en la pantalla. Este aspecto refuerza la idea de otra realidad, a la que las protagonistas de *Penya* no tienen acceso. Al mismo tiempo, señala de manera paródica la continuación de ciertos esquemas culturales, ya que de manera parecida a los anuncios que educaban a las amas de casa de hace años, las jóvenes del programa promueven las expectativas genéricas de su tiempo: son hermosas y ruidosas, están maquilladas y vestidas en ropas elegantes, y su tema constante de conversación son los hombres.

En la última imagen se observa a Maruja como parte de la imagen de la televisión. A diferencia de la escena anterior donde ella era tan solo una espectadora, esta imagen está invertida como en un espejo. Las cuatro mujeres ya no están sentadas en el mismo sofá del estudio televisivo, sino en la sala de Maruja, formando parte de su realidad. Cuando su nieta le llama por teléfono para preguntarle cómo está, ella responde: “Estamos todas bien”, incluyéndose en el grupo de las que charlan en la pantalla. La parodia de la escena es evidente tanto a nivel gráfico como textual y dirige a revisar el significado del título del libro. Según explica Hutcheon (1989), “Through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference” (p. 93). Si por un lado se puede interpretar la imagen final como un desvarío de la mente de la anciana, por el otro es posible detectar una burla que suprime lo expresado, pero al mismo tiempo no se puede ignorar la seriedad de la aserción. En este momento el título del libro toma un nuevo significado, se vuelve casi una frase de consuelo, como la forma en que las madres calman y aseguran a sus hijos después de una caída o un accidente: “estás bien, está todo bien”. “Estamos todas bien” se convierte así en un mensaje de esa generación a la nuestra, después del trauma. Al mismo tiempo, el guiño paródico indica que el bienestar es relativo e induce a reflexionar y quizás dudar de lo que anuncia.

4. Conclusiones

A casi medio siglo de que Hélène Cixous (1995) exortara a las mujeres a “escribir su cuerpo” sin miedo, hablar de su sexualidad y sus deseos, romper las reglas y prohibiciones del lenguaje (p. 55), Otero, Quintero Weaver y *Penyas* comunican lo relativo a sus cuerpos o los de sus protagonistas valiéndose de una expresión mixta entre lo lingüístico y lo visual. Con esa herramienta logran transmitir versiones diferentes de las que se conocían antes sobre el pasado y así ejercer su influencia sobre el presente, así como sobre el futuro para que incluya a las mujeres. Sea a nivel privado, familiar o comunitario, en sus relatos la figura femenina se inserta en el lugar central y hace uso de la memoria para denunciar las realidades de su entorno, expresar preocupaciones, curar traumas o dar a conocer sus puntos de vista sobre la experiencia vivida.

Para la narradora-protagonista de *Poncho fue* contar su historia resulta curativo porque así puede alejar el trauma que le ha causado ser víctima del abuso sistemático ejercido por su pareja. Al evocar buenos y malos momentos de su relación, Sole Otero libera de la culpa a su *alter ego* por haber sucumbido a una situación deplorable, en la cual su cuerpo y su dignidad han sufrido humillaciones. En su afrontamiento postraumático, la autora defiende tanto su dignidad de persona, como su imagen artística. Aunque muestra momentos en los que ha dudado de sus capacidades, también relata cómo ha logrado

sobreponerse a esa depresión. El efecto final resulta satisfactorio porque crea una gran obra artística y literaria, además de proporcionar una enseñanza para sus lectoras.

En *Cuarto oscuro*, Lila Quintero Weaver ilustra con sus dibujos y su texto la experiencia “americana” de una familia sudamericana que fue testigo y partícipe de una época de varios eventos históricos en el sur de los Estados Unidos. Al recuperar las memorias de su crecimiento, Quintero Weaver define también su identidad múltiple como americana y como argentina, puesto que por un lado desde la niñez comparte su historia con la comunidad sureña norteamericana, mientras que por el otro la unen los lazos culturales con la comunidad sudamericana. En el proceso de su rememoración reclama también su estatus de artista: la creatividad fluye en la casa de los Quintero de varias formas y ella la hereda, y la desarrolla a su manera. Esta creatividad la enviste de poder para curar su trauma generado por la violencia en su comunidad y para brindar sus perspectivas del pasado.

A su vez, en *Estamos todas bien* Ana Penyas rescata los recuerdos de sus dos abuelas para conectarse con la memoria colectiva de las mujeres de la generación de posguerra española y hablar de su papel en la construcción del bienestar del país. Esas mujeres han sido excluidas de la memoria histórica y sus esfuerzos no han sido suficientemente valorados. En su edad senil ellas carecen de la atención hasta de sus seres queridos. Con su presentación de este grupo femenino Penyas rinde homenaje a esas mujeres, al mismo tiempo que advierte a sus coetáneas del peligro que corren si el papel femenino sigue en la posición inferior al grupo dominante.

Según nuestra lectura, las tres autoras hacen un llamado al cambio de la situación femenina secundaria con respecto al hombre y reclaman un lugar más seguro del que provee, si acaso, el patriarcado. Al hacerlo, se envisten del poder en el sentido en que lo define Carolyn G. Heilbrun (1988): “The true representation of power is not of a big man beating a smaller man or a woman. Power is the ability to take one’s place in whatever discourse is essential to action and the right to have one’s part matter” (p. 18). Los mensajes de las tres obras examinadas son poderosos, capaces de influir sobre nuestra visión del mundo. Su expresión invoca una humanidad compuesta por hombres y mujeres con las mismas oportunidades, sin diferenciación entre las razas, una sociedad que no segmente, ni contraponga roles.

Referencias

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1971). Retórica de la imagen. En *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London, UK: Penguin.
- Caruth, C. (1995). Trauma and Experience. In *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. (A. M. Moix, Prol. y Trad., M. Díaz-Diocaretz, Revisión). Barcelona: Anthropos. (Obra original publicada en 1975)
- Chute, H. (2010). *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP.
- Constenla, T. (2017, Diciembre 6). *Elogio de las abuelas*. El País. https://elpais.com/cultura/2017/12/01/actualidad/1512131829_641320.html
- Doan, J. & Hodges, D. (1987). *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. New York: Methuen.
- Felski, R. (2000). *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. NYU Press.
- Heilbrun, C. (1990). *Writing a Woman’s Life*. New York: WW Norton & Company.

- hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, MA: South End.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Jiménez, J. (2017, Abril 1). *Sole Otero: Poncho fue es la historia de una relación tóxica*. RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20170401/sole-otero-poncho-fue-historia-relacion-toxica/1514821.shtml>
- López, L., Apolinaire, J., Array, M. y Moya, A. (2007). Respuesta de estrés en la mujer maltratada en la relación de pareja. Una aproximación a su estudio. *MediSur*, 5 (1), 5-9. UCM de Cienfuegos, Cuba. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180020178004>
- Otero, S. (2017). *Poncho fue*. Buenos Aires: Ediciones Hotel de las Ideas.
- Penyas, A. (2017). *Estamos todas bien*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- Quintero Weaver, L. (2018). *Cuarto oscuro. Recuerdos en blanco y negro* (K. E. Vázquez, Trad.). Tuscaloosa: University of Alabama Press. (Obra original publicada en 2012)
- Showalter, E. (1981). Feminist Criticism in the Wilderness. In *Critical Inquiry* 8 (2), 179-205.