

## “Lo invisible cotidiano”. El trabajo doméstico y su representación en la novela gráfica española

“The invisible everyday”.  
Domestic work and its representation  
in Spanish graphic novels

Magda Potok

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

[mpotok@amu.edu.pl](mailto:mpotok@amu.edu.pl)

<https://orcid.org/0000-0003-2211-938X>

### Abstract

In recent years, there has been a growing interest in graphic narratives that explore family histories, particularly focusing on women and their roles in daily life. Works such as *El ala rota* by Antonio Altarriba y Kim (2016), *Estamos todas bien* by Ana Penyas (2017) and *Regreso al Edén* by Paco Roca (2020) delve into the lives of mothers and grandmothers, aiming to reclaim their memories and acknowledge the significance of domestic and care labor, often overlooked in Spanish history. The graphic novels offer a dual representation, combining text and images to depict the struggles women faced in different historical periods and the inequalities embedded in domestic work. We aim to critically examine this societal change through literature, which blends history, sociology, and personal experience.

**Keywords:** Spanish graphic novel, domestic work, the everyday, literature and social change, Paco Roca, Antonio Altarriba, Ana Penyas

Partiendo de la icónica cita de una tira de Mafalda (fig. 1), donde la protagonista ironiza sobre la vida de su madre, relegada únicamente a las tareas del hogar, nuestra intención es explorar la reflexión que el arte secuencial ha venido realizando sobre el trabajo doméstico<sup>1</sup>, un elemento fundamental en la cotidianidad de generaciones de mujeres.

<sup>1</sup> En este artículo, nos enfocaremos en el trabajo doméstico realizado por las mujeres en sus hogares, centrándonos principalmente en las denominadas amas de casa. Decidimos no abordar la amplia cuestión



Fig. 1.  
(Quino, 2023)

Si bien el comentario de Mafalda en los años 60 podría considerarse subversivo (y aislado), en la narrativa gráfica española de la última década hemos observado un creciente interés por explorar las historias familiares, con un enfoque especial en las mujeres y su vida cotidiana. Obras como *El ala rota* de Antonio Altarriba (2016), *Estamos todas bien* de Ana Penyas (2017) y *El regreso al Edén* de Paco Roca (2020) ponen en foco a madres y abuelas de los narradores, evidenciando un esfuerzo por recuperar la memoria y valorar el trabajo doméstico y de cuidados, socialmente subestimado. Los autores de estas obras<sup>2</sup> se adentran en la memoria doméstica, reconstruyendo desde lo privado las vivencias de mujeres cuya representación cultural ha sido mayormente marginada.

El cómic español ha jugado un papel fundamental en la recuperación de la memoria histórica y en la representación de los cambios sociales, especialmente en la historia del siglo XX (Matly, 2015; Alary, 2016; Bórquez, 2016; Fernández de Arriba, 2019). Desde diversas perspectivas, ha abordado eventos cruciales como la Guerra Civil, el franquismo y la Transición. Según Antonio Altarriba (2021), la aparición del formato de novela gráfica en España a principios del siglo XXI revitalizó el medio, proporcionando un terreno fértil para la reflexión histórica y sociológica. Altarriba destaca cómo, en las dos últimas décadas, las viñetas se han llenado de relatos más cercanos a la realidad contemporánea e histórica, incluyendo crónicas familiares e historias autobiográficas.

En la narrativa gráfica enfocada en la intimidad, las vivencias femeninas frecuentemente constituyen el elemento central de los relatos. Según Elena Masarah (2019), esta tendencia refleja tanto el creciente desarrollo de los movimientos feministas, cuya influencia social es cada vez más notable, como el interés del cómic contemporáneo en dar voz a sujetos históricamente silenciados. Como era de esperarse, estas circunstancias han fomentado una mayor participación de autoras en el arte secuencial. Altarriba señala que estas nuevas voces han logrado transformar las temáticas y la

---

del trabajo relegado llevado a cabo por las empleadas domésticas (criadas, sirvientas, trabajadoras del hogar), ya que consideramos que las relaciones sociales y económicas que se desarrollan en este contexto son distintas y requieren un análisis independiente. Este último ámbito también abarca el trabajo doméstico de las mujeres inmigrantes, el cual queda fuera del alcance de este estudio.

<sup>2</sup> En este contexto, además de los títulos mencionados que serán analizados, es relevante destacar la novela gráfica *Jamás tendré 20 años* de Jaime Martín (2016), así como una obra colectiva en catalán titulada *Padrines. Cróniques de maternitat i criança d'una generació silenciada*, editada por Mariona Visa Barbosa (2022).

distribución de roles en las tramas. Sin embargo, es importante destacar que el mundo del cómic sigue siendo predominantemente masculino, con las mujeres representando solo el 15% del sector (Altarriba, 2021).

En este contexto, la novela gráfica *Estamos todas bien* de Ana Penyas (2017) merece especial atención, no solo por haber sido creada por una mujer, sino también por su perspectiva feminista. Como señala Esther Claudio, en el cine de memoria ya existen relatos centrados en lo femenino, como las películas *Libertarias* (1996), *Trece Rosas* (2007) o *La voz dormida* (2011), esta última una adaptación de la novela homónima de Dulce Chacón (2002), que retratan la vida cotidiana de mujeres en épocas históricamente conflictivas. Sin embargo, hasta el momento, según Claudio (2024, p. 145), aparte de *Estamos todas bien*, es difícil encontrar otra novela gráfica de memoria o “postmemoria” con un enfoque de género que además haya sido creada por una mujer.

Los cómics<sup>3</sup> seleccionados para nuestro análisis ilustran claramente las tendencias mencionadas. Las tres novelas recuperan memorias individuales y, desde una perspectiva íntima, reconstruyen las experiencias de mujeres, poniendo un énfasis particular en el trabajo doméstico y de cuidados. Así, la narrativa gráfica se convierte en un espacio donde se visibiliza y dignifica la experiencia femenina, desafiando el olvido y la marginalización históricas.

## INVISIBLES LAS TAREAS, INVISIBLES LAS MUJERES

Es a Pierre Bourdieu (1998) a quien debemos el primer estudio exhaustivo sobre cómo se generan las prácticas culturales entendidas como los esquemas de sentir, pensar y obrar. Este sociólogo asociaba dichas prácticas con la posición social del sujeto y las codificaba bajo el concepto de *habitus*. Sin embargo, es Michel de Certeau quien, en su obra pionera *La invención de lo cotidiano* (de Certeau, 1999), nos mostró la problemática de abordar un tema tan escurridizo y, al mismo tiempo, tan fundamental como las “maneras de hacer” cotidianas. En el segundo volumen de la obra, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (de Certeau, Giard & Mayol, 1999), que comprende la aplicación de la metodología de las “artes de hacer”, Luce Giard, siguiendo el ejemplo de los hábitos alimentarios, nos recuerda que cada acción cotidiana constituye una minúscula encrucijada de historias. Bajo el sistema silencioso y repetitivo de las servidumbres cotidianas se acumula un montaje de acciones, ritos,

<sup>3</sup> Para las obras en cuestión, utilizo indistintamente los términos cómic, historieta y novela gráfica, considerando esta última un formato específico del arte secuencial. La novela gráfica se caracteriza por presentar un relato independiente y cerrado, generalmente encuadrado en tapa dura. En palabras de Santiago García (2010), se trata de un “cómic adulto” con una narración autónoma, de extensión variable, frecuentemente larga. Cabe destacar que cada novela gráfica es un cómic, aunque no todos los cómics son novelas gráficas.

códigos, ritmos, elecciones, usos recibidos y costumbres puestas en práctica. De ahí surge el concepto de “lo invisible cotidiano”, que Giard toma de Paul Leuilliot (cit. en de Certeau, Giard & Mayol, 1999, p. 175).

Al construir relatos que indagan en la esfera privada y reproducen los hábitos cotidianos de las mujeres, los autores de las historietas en cuestión elaboran una sociohistoria de las prácticas relacionadas con el trabajo del hogar. Nuestro objetivo es analizar esta representación dual –en texto e imagen– de los diversos ejes de desigualdad presentes en el trabajo doméstico y de cuidados, así como los abusos sufridos por las mujeres en este ámbito. Examinaremos estas narrativas desde una perspectiva de género que entrelaza la historia, la sociología y la experiencia personal dentro del discurso del cómic.

Desde al menos la década de los 70, autoras como Silvia Federici (2013) y otras han subrayado la urgente necesidad de transformar la realidad cotidiana de las mujeres. Amaia Pérez Orozco (2014) nos recuerda que las miradas feministas encuentran su raíz en el descubrimiento del “otro oculto”. En el caso de las labores del hogar, un fenómeno cultural y económicamente silenciado, las mujeres representan además el “otro explotado”. Mientras que el capitalismo opera en el mercado y en lo público, el patriarcado opera en el ámbito privado-doméstico, dentro de los hogares. El primero implica una explotación de clase a través del trabajo asalariado, mientras que el patriarcado implica una opresión de género materializada en el trabajo doméstico. Las mujeres están sometidas a ambas formas de dominación (Pérez Orozco, 2014, p. 60).

La premisa bien conocida de que “lo personal es político” impulsa el pensamiento feminista a visibilizar el trabajo cotidiano de las mujeres, con el objetivo de cuestionar la carga que conlleva. Esto implica “politizar la existencia y salir de sí”, como señala con acierto el colectivo *Precarias a la deriva*, evocado por Pérez Orozco (2014, p. 201). La intersección entre la transformación de lo cotidiano y los cambios sistémicos se encuentra en el establecimiento de nuevas formas de solidaridad (Federici, 2013) y la creación de un pensamiento colectivo para la subversión (Pérez Orozco, 2014). Las tareas del hogar se sitúan en el centro de estos cambios. El trabajo doméstico, según afirma Nuria Enguita (2022, p. 4), directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), requiere ser dignificado y reconocido en todos sus aspectos: afectivo, social y laboral.

Enguita destaca este punto en relación con la exposición *En una casa. Genealogía del trabajo del hogar y los cuidados* (Herrera & Penyas, 2022) la cual se llevó a cabo en el IVAM en 2022, combinando la narración gráfica con la investigación social<sup>4</sup>. La exposición refleja claramente cómo la politización de lo cotidiano puede manifestarse a través del arte, en este caso, el arte del cómic. Sus autoras nos recuerdan que la cultura refleja pero también construye la ideología y que la representación visual desempeña un papel crucial en este proceso. Afirma Nuria Enguita que los imaginarios

<sup>4</sup> Como la exposición se centra en el trabajo de hogar y cuidados renumerado y realizado fuera de la casa propia, sólo nos referiremos a ella ocasionalmente.

se edifican por medio de la imagen, contribuyendo a la naturalización de estructuras creadas socialmente: “Igual que las «madonnas» y las «pietà» contribuyeron a la naturalización de la imagen de la mujer consagrada a los cuidados, es ahora necesaria la creación de otra imagen que acompañe la deseable transformación de la realidad social de los cuidados” (Enguita, 2022, p. 5).

Así, no resulta sorprendente que el discurso del cómic se haya erigido como un medio eficaz tanto para abordar la historia silenciada de las mujeres como para visibilizar el trabajo doméstico y de cuidados. El poder de la narrativa gráfica reside en la potencia expresiva de la imagen y en la capacidad para representar lo silenciado y lo invisible. El cómic tiene la habilidad de revelar lo que no se menciona directamente, transmitiendo significados más allá de las palabras. Como bien señaló McCloud (1995), el cómic es, ante todo, el arte del “cerrado” (*closure*). En el arte secuencial, lo más importante a menudo es lo que sucede entre las viñetas y, en un sentido más amplio, lo que permanece implícito. Un ejemplo notable de esto lo encontramos en *Estamos todas bien* de Ana Penyas (2017<sup>5</sup>, fig. 2), donde un delantal de cocina adquiere una carga simbólica (dentro del contexto).



Fig. 2  
(Penyas, 2017)

El comentario que acompaña al dibujo son las palabras del esposo respecto a la vestimenta inapropiada de su esposa al salir de compras, seguidas por su respuesta resignada: “Pues sí, es que tenía mucho trabajo”. La combinación del texto con la imagen convierte el dibujo en una representación simbólica del destino femenino relegado a las labores del hogar. Se evidencia la ausencia de la figura humana, en este caso, la abuela Herminia, propietaria o portadora del delantal, lo que simboliza la invisibilidad de la mujer como individuo en la familia y, más ampliamente, en la

<sup>5</sup> Al igual que algunas otras novelas gráficas, el libro de Penyas prescinde de la paginación, por lo que solo se citará el año de publicación de la obra.

cultura patriarcal, de la cual la familia es una emanación. La identidad de la mujer se reduce aquí a los servicios que brinda, es decir, las tareas domésticas. Además, el delantal, con su encanto pretendido, ilustra la trampa del “mito de la belleza” (Wolf, 1991) impuesta a las mujeres por una cultura que establece expectativas inalcanzables, convirtiéndose en otra fuente de malestar. Finalmente, llaman la atención las cintas del delantal, alegremente desatadas. ¿Podrían ser un indicio de una próxima liberación?

A lo largo de varias generaciones, las mujeres se vieron confinadas a roles que las limitaban a ocuparse únicamente del hogar y de los hijos. Este destino las sumía en una rutina de trabajo interminable, que no recibía el reconocimiento ni la valoración que merecía. Giard (1999, p. 161) habla en este contexto de “mujeres extremadamente pacientes”, obligadas a repetir incesantemente las mismas tareas.

Es importante tener en cuenta que la carga desproporcionada de labores domésticas en las mujeres no es aleatoria, sino que refleja un orden cultural arraigado en el capitalismo y el patriarcado. El trabajo invisibilizado de las mujeres pone de manifiesto las profundas injusticias que sustentan nuestra sociedad, estratificando la labor entre trabajo masculino de producción y trabajo femenino de reproducción. Según Silvia Federici (2013, p. 59), la familia opera como la institucionalización del trabajo no remunerado de las mujeres, perpetuando su dependencia económica de los hombres y la desigual distribución del poder. En este contexto, el género se convierte en un símbolo de subordinación que perpetúa estas jerarquías sociales.

Federici argumenta que el trabajo doméstico no solo es una labor sin salario, sino también una herramienta de opresión del capitalismo sobre las mujeres. La invisibilidad de este trabajo proporciona mano de obra gratuita al capital y domestica a las mujeres para aceptar esta carga como su deber y fuente de realización. “De la misma manera que Dios creó a Eva para dar placer a Adán, el capital creó a la ama de casa para servir al trabajador masculino, física, emocional y sexualmente” (Federici, 2013, p. 37). Federici identifica esta peculiar combinación de servicios físicos, emocionales y sexuales como el núcleo del papel de sirvienta que las amas de casa están obligadas a desempeñar para el capitalismo, lo que hace que su trabajo sea tan pesado y al mismo tiempo tan invisible.

Una de las obras de arte que ejemplifica de manera contundente la rutina agotadora de quien realiza meticulosamente las mismas tareas domésticas día tras día es *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman (1975). Esta película se ha establecido como una referencia clave en los patrones de representación de “lo invisible cotidiano”. Luce Giard también la destaca como un hito significativo en dirigir la atención hacia lo cotidiano y al considerar dignas de interés aquellas prácticas ordinarias que suelen ser consideradas insignificantes. Giard se compromete con la tarea de registrar las costumbres de estas “mujeres escuras”, cuyos nombres, fuerzas y valentías ya nadie recuerda. A lo largo de las generaciones, estas mujeres han realizado tareas básicas, continuas y repetitivas en el ámbito doméstico, en un ciclo interminable que abarca

desde la preparación de las comidas hasta el cuidado diario de los demás (de Certeau *et al.*, 1999, pp. 156-158).

Los “héroes oscuros de lo efímero”, término utilizado en *La invención de lo cotidiano* (de Certeau *et al.*, 1999, p. 265) para describir, entre otros, a las amas de cocina, a menudo se representan en la narrativa gráfica mediante elementos que sugieren la penumbra, la ausencia y la invisibilidad, manifestándose a través de un dibujo expresivo y el uso de la idea de *cerrado*, características distintivas del cómic. *Regreso al Edén* comienza con páginas en negro, planteando la pregunta: “¿Durante cuánto tiempo no existió Antonia?” (Roca, 2020, p. 4). La noción de inexistencia no solo refleja la fugacidad de la vida humana, sino también la insignificancia de la vida de una mujer que transcurre en la sombra y la invisibilidad.

El negro, como atributo inherente a la mujer, reaparece en diversos contextos, como señal de duelo, humildad y, muchas veces, pobreza. Antonia rememora a su madre siempre vestida con el mismo atuendo negro, y observa la dimensión simbólica de este color: “Su rostro iba a juego con el vestido negro, siempre melancólico, apenas sonreía” (Roca, 2020, p. 69). Resulta irónico que la única variación en el atuendo de Carmen fuera el delantal de cocina, símbolo de su papel servil (fig. 3).



Fig. 3  
(Roca, 2020, p. 69)

Ante el vasto campo de estudio de la vida cotidiana, Luce Giard se preocupaba por cómo encontrar las palabras exactas para narrar “estas secuencias de acciones mil veces eslabonadas que tejen la tela infinita de las prácticas culinarias en la in-

timidad de las cocinas” y cómo seleccionar palabras lo suficientemente auténticas para transmitir la sensación de pesadez en el cuerpo o la irritación que surgen frente a esta tarea siempre reiniciada (Giard, 1999, p. 205). El análisis de las obras examinadas sugiere que uno de los enfoques para representar la cotidianidad puede ser a través del discurso del cómic, donde las imágenes se yuxtaponen con el fin de provocar una respuesta (McCloud, 1995, p. 9). Como señaló el eminentе cronista del arte secuencial, los creadores de cómics nos invitan a participar en “un baile silencioso” entre lo visible y lo invisible: “Ese baile es exclusivo de los cómics. Ningún otro arte brinda tanto al público mientras también le exige tanto” (McCloud, 1995, p. 92).

### ¿QUIÉN MERECE SER RECORDADO?

Las tres novelas que analizamos se centran en las experiencias femeninas, reconstruidas a través de la “postmemoria afiliativa”<sup>6</sup> (Hirsch, 2012; Faber, 2014). En este enfoque, los narradores basan sus relatos en los testimonios de generaciones anteriores, en este caso, madres y abuelas, destacando no solo el vínculo biológico, sino también el ideológico al compartir la perspectiva del sujeto femenino, relegado a un papel secundario en la sociedad patriarcal. Los descendientes de estas mujeres, dos hijos y una nieta en los casos tratados, rescatan sus experiencias cotidianas a través de conversaciones familiares y recuerdos propios, a veces complementados con documentos de la época<sup>7</sup> para contextualizar el entorno político y social.

En *El Ala Rota*, Antonio Altarriba (2016) nos sumerge en la vida de su madre, quien se ve relegada al ámbito doméstico con sus rutinas centradas en el servicio a los familiares. A lo largo de cuatro capítulos, se exploran las relaciones fundamentales de Petra, incluyendo su padre abusivo y su marido. La obra forma parte de un tríptico, junto con *El arte de volar*, un cómic donde Altarriba (2010) relató la historia de su padre. En *El Ala Rota*, Petra emerge como protagonista, lo que permite a Altarriba exponer la opresión y la resiliencia femenina en la España del siglo XX, ofreciendo

<sup>6</sup> Los conceptos de “postmemoria afiliativa” (Hirsch, 2012) y “acto afiliativo” (Faber, 2014) resaltan el proceso de solidarización intergeneracional. Hirsch lo aplica a las víctimas del Holocausto, mientras que Faber destaca su particularidad en el caso español, donde el acto afiliativo se arraiga en gran medida en la dimensión política de la memoria histórica. En el contexto de las novelas gráficas que estamos analizando, la memoria afiliativa se vincula con las víctimas del patriarcado.

<sup>7</sup> Este comentario se refiere principalmente a la obra *Estamos todas bien* de Ana Penyas. La autora utiliza técnicas como el collage y el fotomontaje para integrar en el cómic imágenes de documentos históricos, especialmente fotografías familiares, creando así una especie de “panel de recuerdos”, que combina diversos espacios. Para un desarrollo más detallado de la reflexión sobre las técnicas empleadas por Penyas, recomiendo el interesante ensayo de Esther Claudio (2024) en el cual clasifica *Estamos todas bien* como una forma de *craftivismo*, argumentando que Penyas emplea la artesanía como una forma de arte de oposición.

una reflexión sobre la vida cotidiana de las mujeres en una sociedad dominada por el machismo.

En su obra *Estamos todas bien* (2017), Ana Penyas honra la vida de dos mujeres comunes: sus abuelas, cuyas existencias estuvieron marcadas por la dureza de la posguerra y la opresión de una sociedad patriarcal. A través de una narrativa entrelazada de recuerdos y flashbacks, se revelan las experiencias de estas mujeres desde la España de la posguerra hasta la actualidad. Herminia, madre de cinco hijos y en un matrimonio convencional, contrasta con Maruja, cuya vida se ve caracterizada por la monotonía y la soledad en su relación de pareja, lo que pone de manifiesto las distintas realidades familiares. Además de ello, la obra aborda temas como la vejez, la soledad y el papel secundario de las mujeres en la historia, destacando su fortaleza y capacidad de adaptación.

También en la novela gráfica de Paco Roca (2020), *El Regreso de Edén*, recibimos una historia contada en clave autobiográfica, donde el autor rinde homenaje a la vida de su madre, Antonia. La trama entrelaza dos líneas temporales: una donde Antonia busca obsesivamente una foto familiar de 1946, y otra que relata su infancia y sus recuerdos. A través de estas historias, la novela aborda la difícil realidad de la posguerra, caracterizada por la miseria, la opresión de la moral católica y el mercado negro. Roca presenta una narrativa realista que destaca la cotidianidad de las personas comunes y la opresión que enfrentaban, especialmente las mujeres, en la España de Franco. Similar al diptico de Antonio Altarriba y Kim, *El Regreso de Edén* puede interpretarse como una continuación de *La Casa* (2015), donde el autor hizo protagonista a su padre.

Las tres obras mencionadas comparten una característica fundamental: la revisión del pasado desde una perspectiva de género con el propósito de evidenciar el trato discriminatorio hacia las mujeres a lo largo de la historia. En los tres cómics, se lleva a cabo una reconstrucción de una genealogía matrilineal, a diferencia de la mayoría de las novelas gráficas españolas sobre la misma época, las cuales adoptan una perspectiva patrilineal (*cf.* Bettaglio, 2022, pp. 40-41). Esta aproximación permite desafiar una tradición cultural en la que las experiencias femeninas han carecido de un espacio significativo de representación.

En *El ala rota*, se nos ofrece una escena en la que el personaje que representa al autor, Antonio Altarriba, descubre en los últimos días de vida de su madre que su brazo está inmóvil. En este instante, presenciamos cómo el descubrimiento de esta disfunción, que su madre había ocultado durante toda su vida, lo afecta profundamente y cómo este acontecimiento se convierte en la motivación para la redacción del libro que estamos leyendo.

Por otro lado, ante la muerte de Antonia, vemos a su hijo sumido en la desolación, abrumado por la magnitud de su ignorancia, al darse cuenta de que se enfrenta a una situación irremediable. La fuerza expresiva de las imágenes trasciende el texto, revelando la desesperación y la vergüenza del protagonista directamente al lector, en una conexión cara a cara (fig. 4 y 5).



Fig. 4  
(Altarriba y Kim, 2016, p. 5)



Fig. 5  
(Altarriba y Kim, 2016, p. 11)

Las tres novelas se enfocan en relatos protagonizados por mujeres, resaltando sus experiencias cotidianas. La aparente normalidad de sus rutinas adquiere, en este contexto, una relevancia digna de ser narrada. Luce Giard, en su investigación sobre prácticas culinarias, subraya que registrar estas historias nos proporciona las voces de las mujeres (junto con sus imágenes en nuestro caso), que “expresan la vida de la gente y de las cosas”, aunque generalmente no han recibido la atención que merecen (de Certeau *et al.*, 1999, p. 164). En las obras de los autores mencionados, el arte secuencial llena un vacío de representación al rescatar y preservar las experiencias cotidianas de las mujeres en la esfera privada, desafiando así el discurso dominante.

Sin embargo, es importante destacar que mientras Ana Penyas centra deliberada y directamente su interés en las experiencias cotidianas de las mujeres, Antonio Altarriba y Paco Roca han necesitado un estímulo particular para cambiar su perspectiva. Inicialmente, ambos autores se enfocaron en escribir biografías gráficas sobre sus padres. Altarriba consideró la idea de crear un libro sobre su madre únicamente después de que, durante las presentaciones de *El arte de volar*, una lectora le interrogara directamente sobre ella, una conversación que Altarriba (2016, p. 257) reproduce al final de *El ala rota*. Por otro lado, Paco Roca ha compartido en varias entrevistas su pesar por no haber profundizado en el pasado de su padre mientras aún estaba vivo. Para evitar una situación similar con su madre, comenzó a conversar sobre el pasado tanto con ella como con otros miembros de la familia de su misma generación.

Otra característica distintiva de la obra de Ana Penyas, en comparación con la de los autores varones, es su evasión de la perspectiva victimista. La abuela Herminia sorprende al confesar que para ella, “lo de la casa y los chiquillos no fue mucho trabajo” (Penyas, 2017). Además, exhibe una faceta emancipadora al asumir el control de su vida tras la muerte de su esposo, aventurándose en nuevas experiencias como aprender a conducir y viajar sola a Madrid.

Esta visión se corresponde con las afirmaciones de Amaia Pérez Orozco, quien enfatiza la necesidad de ir más allá del slogan de “y las mujeres, peor”. Este lema sitúa a todas las mujeres en una posición de subordinación sin reconocer las diferencias ni las desigualdades entre ellas. Según la investigadora, es crucial comprender la (re)creación social del poder: cómo el sistema establece diferentes niveles en los que algunas vidas son consideradas dignas de ser mantenidas y rescatadas, mientras que otras no (Pérez Orozco, 2014, p. 49). Esto se aplica tanto a nivel biológico como a nivel discursivo y literario (*cf.* Butler, 2010): algunas vidas merecen ser narradas y otras no. Esta reflexión constituye la esencia de nuestro análisis.

### SILENCIOS QUE HABLAN

A partir de lo expuesto hasta ahora acerca de “lo invisible cotidiano” y su implicación en la experiencia de las mujeres, surgen varios interrogantes en relación con las novelas analizadas. ¿Cómo podemos destacar la centralidad de las mujeres y sus actividades diarias en los relatos? ¿Cuáles son las implicaciones inherentes a esta perspectiva? ¿Se logra exponer de manera eficaz la naturaleza precaria y abusiva del trabajo doméstico, así como la vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres que lo llevan a cabo?

Al nacer en familias de escasos recursos, las protagonistas de las historietas en cuestión se ven inevitablemente abocadas a asumir el rol de madres y esposas, sujetas a las responsabilidades del hogar. En las viñetas, se las representa ocupadas en actividades cotidianas como cocinar, limpiar y lavar la ropa, entre otras. En *Regreso a Edén*, se observa cómo Carmen, mientras realiza estas tareas domésticas, transmite a su hija un mensaje claro: “Una mujer debe trabajar para ayudar a su familia”, aunque lo matiza con firmeza: “Pero solo hasta que se case. Luego su trabajo es cuidar del marido” (Roca, 2020, p. 72).

La manera en que se retrata el papel de la mujer en *Regreso a Edén* refleja y reafuerza la estructura patriarcal predominante, que las protagonistas aceptan sin cuestionamientos. Esto implica que los cuerpos de las mujeres están sujetos a un control disciplinario, en consonancia con la noción de *biopoder* de Foucault (2002). En este contexto, el biopoder se utiliza para mantener y perpetuar el patriarcado, empleando diferentes instituciones, como la Iglesia, para promover hábitos y actitudes que sustenten sus principios.

Es importante destacar que la carga de responsabilidad en las labores domésticas no recae únicamente en las amas de casa, sino también en sus familiares cercanas, especialmente en las hijas. En las historietas de Antonio Altarriba & Kim y Paco Roca se ilustra cómo las mujeres desde una edad temprana se ven obligadas a realizar las tareas del hogar, ya sea ayudando a sus madres o asumiendo directamente sus responsabilidades, como ocurrió en el caso de Petra (fig. 6), y previamente con su hermana

mayor, Florentina. Como consecuencia, estas mujeres abandonaban prematuramente la escuela y quedaban analfabetas. Esta discriminación debe entenderse como un aspecto fundamental del sistema, que además de explotarlas, las chantajeaba con conceptos como el amor y la devoción, que supuestamente “debían” a sus maridos e hijos.

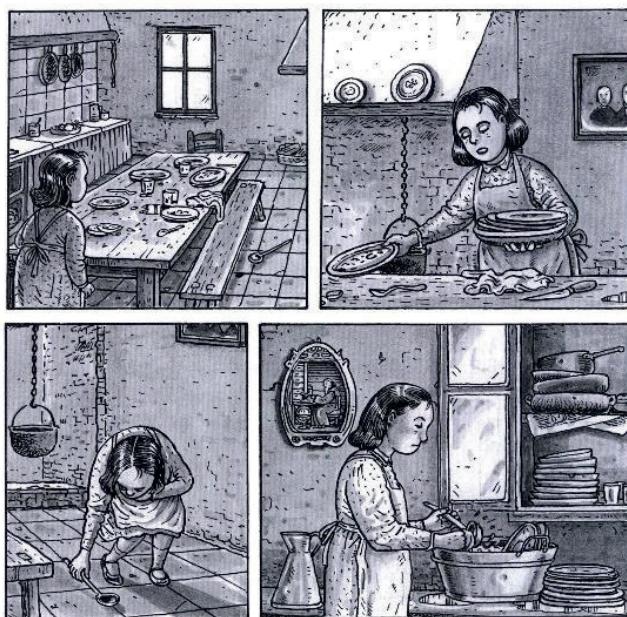


Fig. 6  
(Altarriba & Kim, 2016, p. 60)

En *Regreso a Edén*, tras el fallecimiento de Carmen, la familia espera que su hija adolescente asuma las responsabilidades del hogar. Esta situación obliga a Antonia a abandonar sus aspiraciones educativas, las cuales veía como una oportunidad para mejorar su vida. En su lugar, se ve forzada a someterse a la voluntad de su padre, quien, enfurecido, le increpa: “¿Pero tú quién te has creído que eres?” (Roca, 2020, p. 157).

En una secuencia de viñetas, la protagonista femenina aparece desprovista de voz (fig. 7). Sin embargo, el uso de colores vibrantes y expresiones faciales dinámicas logra transmitir su metamorfosis interna. La metáfora visual de un volcán en erupción, que gradualmente se extingue en su alma, ilustra su viaje emocional desde el asombro y la ira, pasando por la desesperación, hasta llegar finalmente a la resignación (en la página siguiente). Esta escena, marcada por la escasez de texto, resulta sumamente emotiva. El silencio presente en ella obliga al lector a involucrarse, a proponer su propia interpretación de lo que ocurre entre viñetas (*closure*), para conectar en un todo los elementos del proceso mental que implica la represión de la ira y la adopción de una posición sumisa.



Fig. 7  
(Roca, 2020, p. 158)

Resulta notable que las protagonistas de *Regreso a Edén* y *El ala rota* se ocupen del cuidado de sus padres hasta sus fallecimientos, a pesar de que estos últimos no les brindaron el cuidado adecuado ni propiciaron las condiciones para su desarrollo durante su vida. Es emblemática la representación de Petra, de pie junto a la cama de su padre postrado, donde su rostro y su cabeza no son visibles: la figura principal en el dibujo es ella con su delantal, lo cual puede y debe leerse como la reducción de la persona a su función de cuidadora (fig. 8).



Fig. 8  
(Altarriba y Kim, 2016, p. 75)

La antropóloga Alba Herrero (2022, p. 8) resalta la importancia del trabajo de cuidado, entendido como un conjunto de prácticas imprescindibles para la vida, que a menudo involucran situaciones muy demandantes, a veces desagradables (y, desde luego, muy feminizadas). Esto se evidencia claramente en el caso de Petra. Atender a su padre resulta extenuante para ella, tanto física como mentalmente. A pesar del agotamiento, Petra nunca considera eludir esta responsabilidad, buscando en su fe el apoyo necesario para sobrellevarla: “Virgen mía, te pido ayuda una vez más... Dame fuerzas para cuidar de mi padre” (Altarriba & Kim, 2016, p. 80).

De manera similar, Antonia, la madre protagonista de *Regreso a Edén*, asume la responsabilidad de cuidar a su anciano padre, llevándose consigo al marcharse de la casa familiar. En una secuencia de imágenes impactantes, se muestra en flashbacks a su padre comiendo a escondidas un plato de caracoles mientras sus propios hijos padecen hambre durante la época del franquismo. Sobre estas imágenes se superponen las significativas palabras del narrador: “Lo cuidó hasta el final. Era su obligación como hija ocuparse de él y así lo hizo, ni lo dudó”, para concluir con un desgarrador: “Aunque no lo mereciera” (Roca, 2020, p. 59).

En estas narrativas, las mujeres asumen el cuidado de sus familias sin reconocer la discriminación subyacente y, por supuesto, sin posibilidad alguna de hacer valer sus derechos. Sin embargo, la gestión de estos cuidados muestra una explotación evidente, especialmente en términos de género y clase social. Se observa claramente cómo el trabajo de cuidados se impone a las mujeres y las relega al ámbito doméstico. Según Pérez Orozco (2014, p. 225), esta feminización de la responsabilidad de los cuidados, gestionada bajo una ética reaccionaria y en línea con la división sexual del trabajo, naturaliza la capacidad y el deseo de cuidar como algo propio de la condición femenina. Por otra parte, la investigadora recuerda que todas las personas necesitamos cuidados, dado que nuestras vidas son intrínsecamente vulnerables (Pérez Orozco, 2014, p. 107). Esta realidad se ilustra claramente en el relato de Petra, quien, en su vejez y enfermedad, finalmente reconoce su fragilidad y solicita a su esposo que se encargue de las compras: “A ver si alguien cuida de mí... Me he pasado la vida cuidando de los demás” (Altarriba & Kim, 2016, p. 207).

Siguiendo los planteamientos de diversos trabajos en ciencias sociales, es necesario reconocer que el contexto moral de la sociedad ejerce una influencia considerable en la forma en que las personas experimentan y practican el cuidado. Esto es especialmente notable en el caso de las mujeres, quienes con frecuencia se ven afectadas por sentimientos de culpa, autoexigencia y una carga excesiva (Esteban, 2017, cit. por Herrero Garcés, 2022, p. 8). A pesar de los avances sociales y el progreso hacia una distribución más equitativa de las tareas domésticas, los hogares aún no han logrado asumir estas responsabilidades de manera justa. Según datos recogidos en 2010, las mujeres dedican en promedio 4 horas y 29 minutos diarios al trabajo doméstico, mientras que los hombres destinan 2 horas y 32 minutos a estas labores (Herrero Garcés,

2022, p. 15). Si esta disparidad persiste en la actualidad, es lógico suponer que era aún más pronunciada en generaciones anteriores, como las representadas en los cómics analizados.

En este contexto, la narrativa gráfica se revela sumamente sugestiva. En *Estamos todas bien*, se ilustra cómo la familia de Herminia se muda a Valencia. Su esposo anuncia que estará fuera de casa la próxima semana por motivos de negocios. Ante esta situación, su esposa se ve obligada a hacerse cargo de todo: “No te preocupes, me las apañaré sola” (Penyas, 2017). Sin embargo, las viñetas siguientes, de tono sombrío y sin diálogos, dejan en claro el estado de ánimo de Herminia, marcado por la soledad y la angustia. Se muestra un edificio alto con las persianas cerradas y la figura de Herminia dibujada desde atrás, abrumada por los muebles descargados en la calle desde un camión de mudanza. En la última viñeta, aparece una suerte de consuelo personal: “No estés triste, Herminia” (Penyas, 2017, p. 61).

No deberíamos cansarnos de concienciar sobre la dureza de las tareas del hogar y de cuidados, y nuestros autores lo hacen de manera muy convincente. Como recuerda Silvia Federici (2014):

El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa. Es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día tras día. Es la crianza y cuidado de nuestros hijos –los futuros trabajadores– cuidándoles desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo (p. 55).

Federici desarrolla su argumentación dentro del marco del feminismo marxista, donde sostiene que el trabajo doméstico y el papel de la familia son fundamentales en la estructura de la producción capitalista. Las narrativas que hemos examinado, aunque desprovistas de una inclinación ideológica explícita, corroboran sus observaciones: la feminización del trabajo doméstico, su invisibilidad y la falta de compensación económica, así como la completa carencia de protección laboral.

En el cómic de Ana Penyas, se despliega una secuencia de seis viñetas que ilustran variaciones en el entorno familiar (fig. 9). En estas imágenes, se observa a distintos miembros de la familia transitando por el pasillo, cada uno absorto en sus propias actividades. Sin embargo, Herminia, la madre de familia, permanece constante en todos los encuadres: de pie junto a la cocina, vistiendo un delantal mientras lava los platos o prepara la comida. A su lado, un cuenco desbordante de ropa sucia enfatiza su papel en el hogar. Herminia aparece siempre de espaldas, ocultando su rostro en todas las viñetas. Así, una vez más, su cara queda fuera de la vista. El delantal de cocina y el servicio que brinda a su familia emergen como los elementos definitorios de su identidad.



Fig. 9  
(Penyas, 2017)

Desde otra perspectiva, es importante destacar la identificación con el rol asignado que ocurre en algunas ocasiones. Es cierto que en algunos momentos, las mujeres parecen encontrar satisfacción en las labores domésticas, disfrutando de las múltiples responsabilidades relacionadas con el cuidado y la gestión del hogar. Esto se evidencia especialmente en la cocina. En *Regreso al Edén*, la suegra de Antonia expresa su amor por su hijo al llevarle comida al trabajo a diario (y a casa los domingos). También la abuela Herminia en *Estamos todas bien* aprende con entusiasmo a cocinar lentejas y las prepara para sus hijos adultos, aunque estos no lo esperen y se sientan avergonzados por el esfuerzo desproporcionado que ella realiza en la cocina. Como señala Luce Giard, con base en la investigación realizada, las actividades culinarias, con su alto grado de ritualización y su profunda inversión afectiva, representan para muchas mujeres un espacio de felicidad, placer e inversión: “Estas cosas de la vida reclaman tanta inteligencia, imaginación y memoria como las actividades tradicionalmente consideradas como superiores, como la música o el tejido. En este sentido, tales cosas constituyen por derecho uno de los puntos más importantes de la cultura ordinaria” (Giard, 1999, p. 154).

Sin embargo, la actitud mencionada constituye una perspectiva marginal en los cómics objeto de análisis. Lo que prevalece es la invisibilidad y la instrumentalización del trabajo realizado por las mujeres, quienes son representadas sin rostro, sin cabeza, reducidas a meros emblemas del servicio, como lo es el delantal. Más bien, estos cómics sugieren una tendencia hacia la devaluación y autodevaluación del trabajo cotidiano.

Un buen ejemplo de esto se observa en las reflexiones de la abuela Maruja cuando se da cuenta de que la división del trabajo en su familia está lejos de ser equitativa y de que a ella le ha tocado la parte menos valorada, o incluso que no se la valora en absoluto. Reflexionando sobre su esposo, observa: “Él era médico y yo no era nadie” (Penyas, 2017). La misma impresión parece ser compartida por las mujeres del pueblo, quienes reverencian al doctor (“Antonio es un santo”), mientras que se refieren a ella con desapego o incluso hostilidad.

Las mujeres que trabajan en el hogar se estigmatizan a sí mismas y son subestimadas por otras mujeres. Ana Penyas ilustra una escena reveladora en este sentido, en la que los hijos adultos visitan a su madre, Herminia. Los hijos trabajan profesionalmente y no dejan de quejarse de su situación. Cuando Herminia expresa una ligera impaciencia, aprende de su hija que no debería tomar la palabra, ya que ella nunca ha tenido jefe. “¡Ya me gustaría a mí ser ama de casa!”, continúa la hija sin reparos. “¡Haces las cosas cuando quieres, nadie te manda!” (Penyas, 2017). Como respuesta, la dibujante decide enseñarnos una viñeta con un cuenco lleno de ropa sucia y un traslado en el tiempo a la secuencia en la que Herminia, como madre, se encuentra ante la encimera de la cocina (ver imagen anterior).

Considerando los textos examinados, se puede afirmar que la novela gráfica de la última década en España destaca por su exploración de la realidad doméstica, ofreciendo una perspectiva afiliativa sobre las experiencias de las mujeres en un contexto patriarcal. A través del arte secuencial, los autores logran rescatar historias habitualmente pasadas por alto, como las experiencias de las amas de casa, incluyendo a madres y abuelas de los autores, proporcionando una representación visual de sus rutinas cotidianas.

El cómic en clave matrilineal se distingue por su hábil empleo de los silencios. Las secuencias de escenas mudas (fig. 10) muestran a mujeres inmersas en sus quehaceres cotidianos, revelando que la dedicación a las tareas del hogar no disipa la sensación de soledad, sino que con frecuencia la profundiza, generando alienación. En este sentido, el cómic promueve una reflexión interesante sobre la coexistencia entre la fortaleza y la vulnerabilidad en la experiencia femenina.



Fig. 10  
(Penyas, 2017)

Estas reflexiones evidencian que las historietas son poderosas herramientas para la concienciación y el cambio social al visibilizar las experiencias femeninas y cuestionar las normas de género arraigadas, fomentando así la comprensión y empatía. Según Silvia Federici (2013, p. 40), visibilizar el trabajo del hogar es el primer paso para rechazar su imposición, y la narrativa gráfica, al hacerlo, representa un avance hacia la transformación.

Las semillas del cambio germinan en la profundidad de estos relatos afiliativos, donde el arte del cómic las hace madurar. Cuando una niña como Petra es instruida desde pequeña en las tareas del hogar con la justificación de ser su destino, la reacción de su tía desafía esta noción al cuestionar: “Puede que Petrita tenga más oportunidades que nosotras. Algun día las mujeres saldrán de los fogones” (Altarriba & Kim, 2016, p. 49).

El arte, aunque no sustituye la acción política, puede plantear desafíos éticos y reflejar preocupaciones por un mundo más justo. La historieta promueve una mirada atenta que lleva a reconsiderar las realidades cotidianas. Al fusionar imágenes y palabras, el arte secuencial se convierte en un medio crucial para explorar, dar espacio y voz a lo “invisible cotidiano” de las mujeres, contribuyendo así a un mayor entendimiento y aprecio de sus vidas y experiencias, aspectos fundamentales para avanzar hacia la igualdad de género y la justicia social.

## BIBLIOGRAFIA

- Alary, V. (2016). La Guerra Civil española vista desde la historieta. *Diablotexto Digital*, 1, 6-28. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8911>.
- Altarriba, A. (2021). Asomados a la viñeta. *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, 18.
- Altarriba, A. & Kim (2016). *El ala rota*. Barcelona: Norma Editorial.
- Bettaglio, M. (2022). 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*, 4, 35-57. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_neuroptica/neuroptica.2022410012](https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410012).
- Bórquez, N. (2016). La historieta de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en viñetas. *Diablotexto Digital*, 1, 29-55. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8853>.
- Bourdieu, P. (1998 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. M. Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- Butler, J. (2010 [2009]). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. B. Moreno Carrillo. Barcelona: Paidós.
- de Certeau, M. (1999 [1980]). *La invención de lo cotidiano 1*. Trad. A. Pescador. México: Universidad Iberoamericana
- de Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P. (1999 [1980]). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar; cocinar*. Trad. A. Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- Claudio, E. (2024). *Estamos todas bien as craftivism: Your War or Our Struggles?*. In X. Dapena & J. Britland (eds.), *The Political Imagination in Spanish Graphic Narrative* (pp. 130-147). London: Routledge.
- Enguita, N. (2022). Redistribución social, responsabilidad compartida. In A. Herrero & A. Penyas (eds.), *En una casa. Genealogía del trabajo del hogar y los cuidados* (pp. 3-6). Valencia: IVAM.
- Faber, S. (2014). Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2,1, 137-155. <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.1.663>.
- Federici, S. (2013 [2012]). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas Feministas*. Trad. C. Fernández Guervós & P. Martín Ponz. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernández De Arriba, D. (2019) (coord.). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia: Desfiladero Ediciones.
- Foucault, M. (2002 [1976]). *Historia de la sexualidad, I- La voluntad de saber*. Trad. U. Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- Giard, L. (1999). Hacer de comer. In M. de Certeau, L. Giard, & P. Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar; cocinar* (pp. 151-256). México: Universidad Iberoamericana.
- Herrero, A. (2022). En una casa. Genealogía del trabajo del hogar y de los cuidados. In A. Herrero & A. Penyas, *En una casa. Genealogía del trabajo del hogar y los cuidados* (pp. 7-18). Valencia: IVAM.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Martín, J. (2016). *Jamás tendré 20 años*. Barcelona: Norma Editorial.
- Masarach, E. (2019). La memoria de las mujeres en el cómic contemporáneo. In D. Fernández de Arriba (coord.), *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic* (pp. 57-67). Valencia: Desfiladero Ediciones.
- Matly, M. (2015). Dibujando la guerra civil. Representación de la guerra civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 13, 99-125.
- McCloud, S. (1995). *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona Ediciones B.
- Penyas, A. (2017). *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra graphic.

- Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía. Sobre el conflicto capital- vida*. Madrid: Traficantes de sueños
- Quino (2023). *Todo Mafalda*. Barcelona: Lumen.
- Roca, P. (2020). *El regreso a Edén*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- Wolf, N. (1991 [1990]). *El mito de la belleza*. Trad. M. Pérez. Barcelona: Emecé.
- Visa Barbosa, M. (ed.). (2022). *Padrrines. Cróniques de maternitat i criança d'una generació silenciada*. Barcelona: Pagès editors.