



---

*Cuando dibujar es político.*  
**Historiografía y memoria de las  
autoras de cómic en la transición.**

ELENA MASARAH

Universidad de Zaragoza

Licenciada en Historia y Máster en Historia Contemporánea por la Universidad de Zaragoza. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre cómics, feminismo y género en la transición española. Como investigadora especialista en historia de las mujeres en la España contemporánea, ha escrito artículos y asistido a congresos sobre mujeres y catolicismo, y cómics e historia. Es socia del Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer (SIEM) de la Universidad de Zaragoza, desde donde ha organizado diversas jornadas y conferencias, y forma parte, también, del equipo organizador de la Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres.

**Fecha de recepción:** 24 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación definitiva:** 16 de diciembre de 2015

---

## Resumen

El presente ensayo pretende dejar constancia de algunas de las ideas y opiniones manifestadas a lo largo de las jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española* (Zaragoza, 2015), elaborando a su vez un discurso de análisis que permita configurar una primera aproximación al estudio del feminismo y las autoras de cómic en la transición, olvidadas en la recuperación de la memoria de la historieta en España.

Palabras clave: cómic, mujeres, feminismo, historiografía, memoria.

## Abstract

This essay wants to make a record of some ideas and opinions expressed in the conferences *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española* (Zaragoza, 2015), elaborating, in turn, an analytic discourse which allows to configure a first approximation to feminism and comic women artists in the Spanish Transition studies. These women have been forgotten in the recall of the Spanish comic memory.

Keywords: comic, women, feminism, historiography, memory.

## Cita Bibliográfica

MASARAH, E., “*Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición*”, en *CuCo: Cuadernos de cómic*, n.º 5 (2015), pp. 54-75

En el marco del Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer (SIEM) de la Universidad de Zaragoza tuvieron lugar, durante el mes de noviembre de 2015, las jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española*. Realizadas en las instalaciones de la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza, estas jornadas constaron de dos actividades paralelas y relacionadas: por un lado, la exposición *Núria Pompeia sola ante la viñeta*, organizada por el Colegio de Periodistas de Cataluña y comisariada por Pepe Gálvez en el marco de la Mostra CaricArt 2012, y traducida al castellano por el SIEM; y por otro, un ciclo de conferencias cuyo propósito era dar a conocer y examinar el contexto histórico y el surgimiento de varias generaciones de autoras que en la transición, y en los años posteriores, hicieron de su trabajo en el mundo del cómic un medio para la reflexión y la crítica feministas. De este modo, reconocidas figuras de la divulgación, la investigación y la historieta pasaron por las cuatro sesiones de las que constaba el ciclo: la primera dedicada a la figura de Núria Pompeia; la segunda al análisis histórico de la aparición del cómic adulto en los años de la transición; una tercera, de carácter práctico, acerca de las miradas en el cómic —especialmente la mirada sexista y misógina—; y una última donde se dio voz a dos de las más importantes autoras de cómic de los años setenta y ochenta en nuestro país, Marika Vila y Laura Pérez Vernetti.

Dos fueron los objetivos principales de estas jornadas. El primero, dotar de un enfoque histórico e historiográfico al estudio de un medio de comunicación, el cómic, que por sus peculiares características tiende a ser investigado desde perspectivas multidisciplinares —aunque no necesariamente interdisciplinares—: desde la historia del arte y la literatura hasta la sociología o las ciencias de la información, pero siempre con una ausencia notable de la historia. El segundo de los objetivos era realizar una aproximación a la memoria y a la historia de las autoras de cómic que, en la transición a la democracia, no perdieron la oportunidad de realizar una resignificación del discurso masculino y patriarcal, y una crítica feminista a la realidad social y política que estaban viviendo.

De este modo, el presente ensayo pretende dejar constancia de algunas de las ideas y opiniones manifestadas a lo largo de las jornadas, elaborando a su vez un discurso de análisis que permita configurar una primera aproximación al estudio del feminismo y las autoras de cómic en la transición, que fueron olvidadas en esa recuperación de la memoria de la historieta en España.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aunque en el presente artículo nos referimos exclusivamente a las autoras de cómic y humor gráfico de la transición, cabe señalar que la invisibilización de las dibujantes de otros periodos históricos, especialmente aquellas que trabajaron en el mercado del “cómic femenino” y de agencias, ha sido, si cabe, todavía mayor. Es importante señalar algunos de los esfuerzos por rescatar su memoria que han tenido lugar en los últimos tiempos, como en los casos de María Pascual, de quien se han reeditado sus cuentos ilustrados en 2015, y Rosa Galcerán, recientemente fallecida, pionera desde la etapa republicana y última autora en recibir, en 2014, el Premio Honorífico del Colectivo de Autoras en reconocimiento a toda su trayectoria.

## Cómic, historiografía y (des)memoria.

*En la recuperación nostálgica de una serie de personas que leíamos tebeos de pequeños —personas del género masculino—, se ha obviado la existencia de un cómic hecho por mujeres y del cómic dirigido al público femenino. Se puede criticar su calidad como también se puede criticar la calidad del cómic dirigido al público masculino pero, en todo caso, se tiene que recuperar un elemento cultural en igualdad de condiciones.<sup>2</sup>*

Pepe Gálvez

Tradicionalmente, la historiografía ha reducido la narración del pasado al relato de los  *vencedores*, lo que ha supuesto, por tanto, la exclusión o marginación de todos los demás relatos existentes. Para poder comprender tal afirmación, tengamos en cuenta que la historia —tal y como indica el historiador Enzo Traverso— entendida como disciplina y como  *tiempo histórico* nace de la memoria desde el mismo momento en el que toma distancia de ella, principalmente a través de una fractura histórica simbólica —en el caso de la historia contemporánea de España, 1898, 1936 o 1975. La clave reside en que la memoria “se conjuga siempre en presente”,<sup>3</sup> porque tanto la selección de aquellos acontecimientos y testigos considerados dignos de perdurar en el recuerdo como su interpretación se realizan “según las sensibilidades culturales, los dilemas éticos y las conveniencias políticas del presente”.<sup>4</sup> Dicho de otro modo, la mera narración de hechos, por rigurosa que sea, no deja de ser subjetiva e interpretable en tanto que, al no ser posible reconstruir  *todo* el pasado, se seleccionan determinados hechos y no otros. Puestos a narrar acontecimientos, ¿elegiría los mismos una obrera, un jornalero, un excombatiente, una reina o un banquero? La importancia que damos a unos hechos y a unos sujetos por encima de otros es ya, de por sí, subjetiva en tanto que  *interpretativa*.

No resulta baladí pararse a reflexionar, aunque sea someramente, en torno a estas cuestiones porque la inclusión progresiva de nuevos sujetos y relatos ha sido lo que ha permitido avanzar a la historiografía desde el primer tercio del siglo xx. A este respecto, baste tan solo mencionar la relevancia que supuso la inclusión de la historia obrera en el mundo universitario, que tuvo lugar en los años cincuenta y sesenta: toda una ruptura con respecto a la historia institucional y de grandes acontecimientos, y una contribución a la configuración de la  *historia social*. Desde los años setenta, los cambios en la disciplina histórica, la dispersión, la incorporación de las historiadoras y su interpretación desde postulados feministas, y la renovación de los debates intelectuales, entre otras cuestiones, condujeron a una ampliación temática y de fuentes que se alejaba por completo del historicismo, abriendo la puerta a nuevos paradigmas que demandaban nuevas fuentes y nuevas metodologías.<sup>5</sup> Sin embargo, ¿dónde quedó un medio de comunicación de masas como el cómic en todo este panorama historiográfico? ¿Y dónde las autoras de cómic en la llamada  *historia de las mujeres*?

<sup>2</sup> GÁLVEZ, J., “Núria Pompeia sola ante la viñeta”. Conferencia pronunciada en las jornadas  *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española*. Zaragoza, 29 de octubre de 2015.

<sup>3</sup> TRAVERSO, E.,  *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 18.

<sup>4</sup>  *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> PASAMAR, G.,  *La historia contemporánea. Aspectos teóricos e historiográficos*. Madrid, Editorial Síntesis, 2000, pp. 166-167.

Lo cierto es que en el caso de la recuperación de la historia y de la memoria de estas autoras ha operado lo que aquí vamos a denominar “la doble exclusión” —o, retomando lo dicho más arriba, se han impuesto dos relatos *vencedores*. En primer lugar, hay que destacar la tradicional exclusión del cómic dentro de los estudios académicos —especialmente los históricos— motivada, fundamentalmente, por la valoración negativa de este como un producto artístico y literario de menor calidad, “infantil”, carente de interés y caracterizado por una explotación comercial derivada de su naturaleza como medio de masas.<sup>6</sup> “La historia y evolución del medio”, señala Óscar Gual, “no logró en nuestro país, por su escasa difusión educativa y social, eliminar los grandes prejuicios que existían (y en cierto modo aún existen) sobre la historieta. Esas acusaciones eran producto de una visión parcial y limitada de la cultura, en general, y del entretenimiento en particular, que los propios profesionales del cómic no fueron capaces de desmontar.”<sup>7</sup>

A este descrédito académico —y también social— de la historieta se suma, en segundo lugar, la amnesia sobre el trabajo que en ella han realizado las mujeres como dibujantes y guionistas, en el marco de una industria de historieta mayoritariamente masculina, tanto en creación como en público lector. En fecha tan temprana como 1975, el pionero investigador Juan Antonio Ramírez ya daba cuenta de esta situación en el prólogo de su libro dedicado al “cómic femenino”:

Las historietas de nuestro repertorio han merecido hasta el momento el desprecio casi absoluto de quienes se han dedicado a los análisis críticos de la cultura popular española. [...] Ni Luis Gasca, ni A. Martín, A. Lara, L. Conde y otros especialistas han hecho otra cosa respecto a la historieta que publicar algunos datos aislados de interés hemerográfico y erudito, pero que aclaran muy poco de las implicaciones estéticas y sociales del género.<sup>8</sup>

Tampoco los estudios de género han conseguido incluir a estas autoras y a sus obras en la historia cultural de las mujeres. Lo cierto es que la historia cultural es uno de los campos donde más resistencia se opone a ese afán *totalizador* de la historiografía feminista, que busca abordar un análisis detallado de la historia donde se incluya la aportación social de las mujeres. En una de sus últimas obras, la historiadora Mary Nash destacaba, en relación al periodo de la transición, que “aunque el estudio cultural del feminismo ha suscitado una menor atención historiográfica, consideramos relevante indagar cómo la lucha feminista emprendía una resignificación de los parámetros culturales de género vigentes para cuestionar el discurso hegemónico.”<sup>9</sup> Sirva a modo de ejemplo, sin embargo, que a pesar de señalar específicamente que “uno de los retos decisivos de los movimientos de mujeres y del feminismo en la Transición democrática fue ofrecer representaciones culturales y modelos alternativos de equiparación de género capaces de asentar un régimen de creencias igualitarias

---

<sup>6</sup> GARCÍA, S., *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri, 2010, p. 28 y ss.

<sup>7</sup> GUAL, Ó., *Vinietas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*. Valencia, Universitat de València, 2013, p. 29.

<sup>8</sup> RAMÍREZ, J. A., *El “cómic” femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 20.

<sup>9</sup> NASH, M., “Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo”, en NASH, M. (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid, Alianza Editorial, 2014, p. 190.

sobre las mujeres”,<sup>10</sup> el cómic —como fuente histórica— no tiene cabida en su análisis; ni siquiera el realizado por autoras feministas tan reconocidas como Núria Pompeia. Es aquí donde las mujeres del cómic vuelven a perder la batalla, motivado quizá por el propio desprestigio del medio y por su reciente —y todavía muy parcial— introducción en el ámbito académico. Es hora, pues, de que la historia social y la historia cultural de las mujeres introduzcan sus reflexiones teóricas y sus metodologías en un análisis riguroso de la historieta.

La praxis, la crítica feminista ha efectuado el mismo recorrido que desde los años ochenta del siglo pasado se estaba llevando a cabo desde nuevas corrientes historiográficas: el Neohistoricismo. Este movimiento [...] abre una nueva vía para transitar hacia la comprensión de los fenómenos sociales detectando líneas de fractura o conflictos y explicando la obra de arte, no como la mera expresión de una individualidad emergente, sino de las circunstancias sociales y políticas de su creación. Esta perspectiva creemos que puede ser aplicada al estudio de la producción artística de las mujeres.<sup>11</sup>

### Feminismos a través del cómic en la transición.

*Si a mí una mujer, o un movimiento feminista, me dice: “¿Quieres cobrar como un hombre? ¿Quieres publicar como un hombre? ¿Quieres que tu talento sea reconocido como un hombre?”, yo no puedo decir que no. Con mis compañeros discutía porque les decía: “¿No os dais cuenta de que yo no puedo estar en contra de este discurso? ¿Qué queréis, que no publique? ¿Que no tenga unos derechos mínimos?”*<sup>12</sup>

Laura Pérez Verneti

El siglo xx es, sin duda alguna, el *siglo de las mujeres*. Y lo es porque una de las grandes transformaciones que operaron a lo largo de la centuria —principalmente en los países occidentales— fue la paulatina conquista de los derechos políticos, sociales y sexuales de esa *inmensa minoría*.<sup>13</sup> Conquistas que en el caso español se vieron truncadas por la instauración de la dictadura franquista, que cortó de raíz cualquier atisbo de modernidad y progreso: supuso un retroceso absoluto en cuanto a derechos políticos y civiles de las mujeres, y reforzó el modelo de género tradicional en el que la maternidad, el matrimonio, la religión y la reclusión al ámbito privado apuntalaron el concepto que, a la postre, definiría al sexo femenino como un “ángel del hogar”.<sup>14</sup> Sin embargo, a partir de los años sesenta tuvieron

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, P., “Historia social e historia cultural de las mujeres. Apuntes para un debate”, en *Revista de Historiografía*, n.º 22 (2015), p. 15.

<sup>12</sup> PÉREZ VERNETTI, L., “Diálogos con autoras”. Participación en la mesa redonda llevada a cabo en las jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española*. Zaragoza, 19 de noviembre de 2015. Para evitar reiteraciones a lo largo del artículo, salvo que se indique lo contrario, las citas textuales de Laura Pérez Verneti pertenecerán a esta conferencia.

<sup>13</sup> La idea de una “inmensa minoría”, que da título y base teórica y conceptual al trabajo de M.ª Ángeles Larumbe derivado de su tesis doctoral, toma como modelo el planteado por el psicólogo social Serge Moscovici sobre la influencia de las minorías activas en los mecanismos psicosociales. LARUMBE, M.ª A., *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza, PUZ, 2002, p. 25 y ss.

<sup>14</sup> Numerosas son las investigaciones acerca del análisis de la dictadura franquista desde parámetros de género, pero especialmente relevantes son los trabajos de Carme Molinero, quien los introduce en el marco de

lugar algunos cambios, pequeños pero importantes, que empezaron a afectar a la realidad social de las mujeres españolas: principalmente, el acceso de manera creciente al mercado laboral y a las enseñanzas media y superior, que conviviría, empero, con toda una serie de discriminaciones políticas y legales. Por mencionar tan solo algunas: hasta la aprobación de la reforma del Código Civil en 1975, la mujer necesitaba autorización marital para disponer de sus bienes o abrir una cuenta bancaria; el adulterio —femenino, por supuesto— no fue despenalizado hasta 1977; los anticonceptivos empezaron a ser legales a partir de 1978; y las leyes sobre divorcio y aborto no llegaron hasta 1981 y 1985, respectivamente.

Estos avances no se entienden si no se contextualizan en el auge que el movimiento feminista tuvo en España a partir de 1975: declarado por la ONU el “Año Internacional de la Mujer”, en diciembre de ese mismo año —apenas unos días después de la muerte del dictador— se celebraron en Madrid las primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer. Con cierto retraso histórico respecto a Europa y Estados Unidos como consecuencia de las circunstancias políticas y sociales del país, el feminismo español se gestó en el último periodo de la dictadura unido al antifranquismo y a la lucha por la democracia, y eclosionó durante los años de la transición como un movimiento de gran diversidad y pluralidad, con presencia en toda la geografía y una agenda reivindicativa clara.<sup>15</sup>

Esa toma de conciencia política, tanto de la sociedad en general como de las mujeres en particular, no fue ajena a la historieta, como señala Marika Vila: “Ese fue el *quid* que cambió en la transición: que de profesionales dedicados al ocio pasamos a ser dibujantes comprometidos con el medio que teníamos entre las manos, y empezamos a hacer política.”<sup>16</sup> Una generación “del compromiso” que se materializó en proyectos como el Equipo Butifarra, que en palabras de Josep Rom fue “un col·lectiu de dibuixants i escriptors amb la voluntat d'utilitzar el còmic com a eina transformadora de la societat”,<sup>17</sup> algo que reitera también Marika Vila:

Los movimientos sociales emergen con gran fuerza en los setenta, entre ellos el feminismo, pero también los movimientos de barrio, por ejemplo. Yo formo parte del Equipo Butifarra, que es de los primeros radicales y reivindicativos que mueven las asociaciones de vecinos, por las necesidades de los cinturones industriales que rodean Barcelona. Todo eso lo trasladamos al cómic y con ello ayudamos a que se modifique. La conciencia de tener un medio en las manos con el que puedes cambiar la sociedad, en algunos autores comprometidos, es muy fuerte.

---

una historia social comparada con los fascismos europeos. MOLINERO, C., “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada de un ‘mundo pequeño’”, en *Historia Social*, n.º 30 (1998), pp. 97-117.

<sup>15</sup> LARUMBE, M.ª A., (2002), *op. cit.*, pp. 159 y ss.

<sup>16</sup> VILA, M., “Diálogos con autoras”. Participación en la mesa redonda llevada a cabo en las jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española*. Zaragoza, 19 de noviembre de 2015. Para evitar reiteraciones a lo largo del artículo, salvo que se indique lo contrario, las citas textuales de Marika Vila pertenecerán a esta conferencia.

<sup>17</sup> ROM, J., “I si un còmic no és només un entreteniment? L'estètica militant de la revista 'Butifarra!'”, en VVAA, *Butifarra! El còmic del barris (1975-1987)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB), 2015, p. 249.

La revista *Butifarra!* nació en 1975 “como un modesto panfleto vecinal de combate para convertirse en la revista de cómic comprometida e ideologizada por antonomasia”,<sup>18</sup> y lo hizo gracias a la colaboración de la Asociación para el Estudio de la Comunicación Humana y Ecología, una entidad del Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Barcelona y uno de los focos principales del discurso feminista en Cataluña. En ella publicaban Marika Vila y Montse Clavé, dos de las escasas voces femeninas del panorama historietístico español de los años setenta, junto a Mariel Soria en *El Jueves* y la pionera Núria Pompeia, de quien hablaremos más adelante.

Algunas de las autoras mencionadas —como fue el caso de Marika— se iniciaron en el cómic de agencia para dar el paso después al cómic de autor: “Yo empecé haciendo cómic romántico para Inglaterra y Escocia, y por lo tanto me eduqué en el cómic dibujando chicas ‘perfectas’, peinados y dibujo estético. Primero te gusta, porque estás dibujando y se publica lo que haces, pero de golpe te das cuenta, en una época en la que estás muy concienciada, de lo que estás transmitiendo y de que es una contradicción.” Con su paso al cómic adulto —no sin dificultades— y gracias a la incorporación de temáticas y grafismos diferentes, estas mujeres se convirtieron en todo un referente para lo que Viviane Alary llama “la segunda ola de mujeres dibujantes”, entre quienes destacan Isa Feu, Laura, Pilar, Victoria Martos, Ana Juan o Ana Miralles.<sup>19</sup>

Ni las primeras ni las segundas lo tuvieron fácil en los inicios de sus respectivas carreras en el mundo del cómic, donde el trabajo de las mujeres —tal vez más que en otros ámbitos y profesiones— era considerado muy inferior, pues se relacionaba exclusivamente con la producción de historieta femenina a la que fueron relegadas sus predecesoras durante el franquismo: “Cuando nos ponemos a dibujar” —afirma Marika— “nuestros mismos compañeros dicen: ‘¿pero es que van a publicar? ¡Si hacen cómic femenino!’” Las dificultades a las que se tuvieron que enfrentar venían desde la utilización de pseudónimos para ocultar su nombre hasta sentirse ignoradas en reuniones de trabajo con otros hombres, y comprobar la realidad de que la presencia de un varón cercano —la propia pareja o los compañeros de trabajo— era fundamental para poder publicar y crearse un hueco en el mercado del cómic. Reproducimos a continuación una serie de extractos muy ilustrativos a este respecto de la sesión con Marika y Laura:

Laura: A mí me animó mucho, me dio un gran impulso para probar el camino de dibujante, ver que aquí en España había autoras. Así que me dirigí a *El Víbora*, donde había una mujer, Isa Feu. Pero resultó que era la mujer de un dibujante y su marido se preocupaba de colocarle las páginas. Entonces pensé: “yo a mi pareja la tengo fuera de la editorial, estoy sola”. Y encima era muy tímida. Entonces, claro, en los ochenta sí que es verdad que tuvimos el ejemplo de los setenta, pero luego el comienzo también fue muy duro, porque tenías que tener al lado a un hombre que defendiera tus páginas; a ti sola no te hacían caso.

Marika: Es curioso lo que cuentas del “apadrinamiento masculino”, porque ha sido durante muchísimo tiempo una condición *sine qua non*. Desde Núria Pompeia, que está sola pero va arropada

<sup>18</sup> DOPICO, P., *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 146.

<sup>19</sup> ALARY, V., *Historietas, cómics y tebeos españoles*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 128.

porque su familia tiene la editorial Kairós, que publica sus libros, y además su marido es un intelectual de pro; hasta Mariel, cuya pareja es el guionista Andreu Martín, primero seleccionador de trabajos de Bruguera y después guionista y novelista. Cuando ibas a visitar editores con los compañeros, a ti te trababan estupendamente al principio, pero al hablar de trabajo se dirigían solo a ellos. Lo cual se trasladaba también a la parte progresista, donde la batalla era más dura porque te sorprendía más.

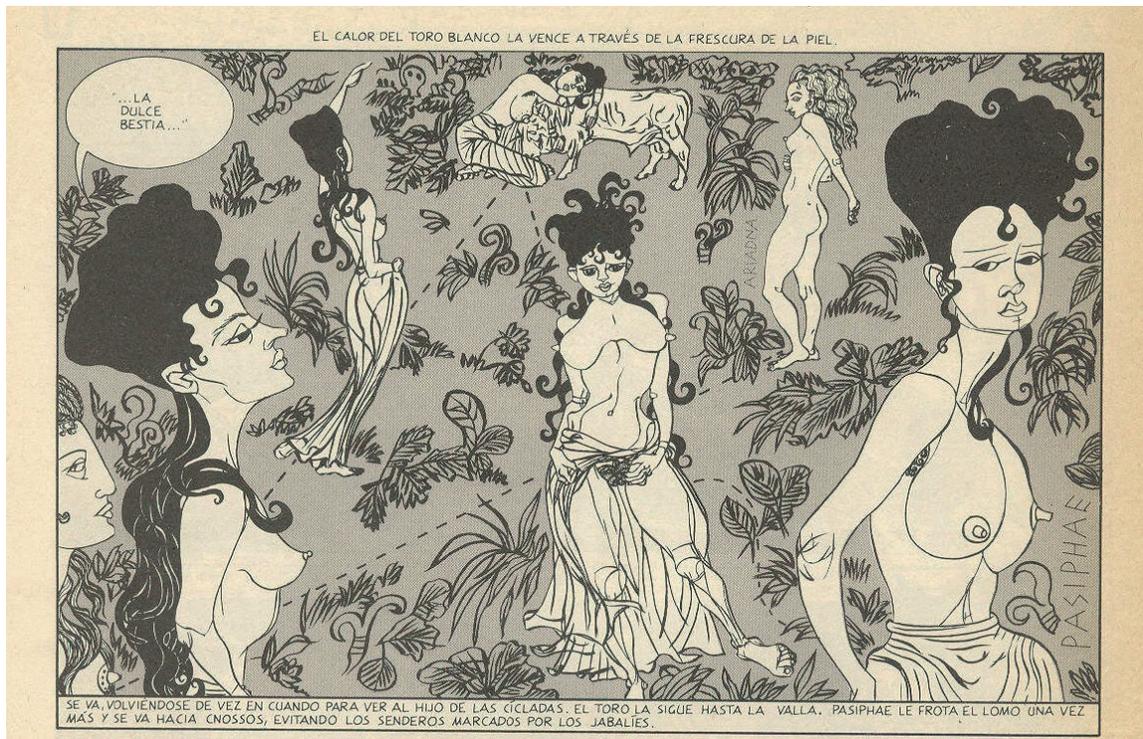


FIG. 1. LAURA Y LO DUCA, “El toro blanco”, en *El Vibora*, n.º 84 (noviembre de 1986), p. 78.

Laura: Si yo estaba en *El Vibora* era porque tenía el reconocimiento de mis compañeros, Pons, Gallardo, Max..., aunque ellos publicaban antes. Yo tenía que esperar meses para publicar dos o cuatro páginas, hasta que llegó el respaldo de Francia, donde un crítico dijo: “el mejor dibujante que tienen ustedes es un tal Maracaibo”. Y Maracaibo era yo, aunque se pensaba que era un hombre. Así publiqué mi primer álbum [*El toro blanco*].<sup>20</sup> Firmé como Maracaibo porque pensé que como mujer iba a tener problemas.

Marika: Cuando compartía estudios con mis compañeros tenía que mantener una estrategia amable pero dura para marcar a lo que yo iba, que era a trabajar y no a ligar. Por eso me llamaban “Marica”, porque consideraban que era una chica con la que no podían ligar ni un compañero a quien contar confidencias. Decidí que vale, que aceptaba el nombre porque Marica es nombre de mujer pero lo utilizaban para insultar, así que hay que empoderar y recuperar espacios femeninos. Cuando hicimos la primera revista y firmé Marica se escandalizaron todos —los que se creían *progres*— y me censuraron: me pusieron una K en la C. Yo ya lo vi publicado así, pero la acepté, porque la K es una letra guerrillera y transgresora.

<sup>20</sup> “El toro blanco” comenzó como publicación seriada en *El Vibora* entre los números 82 y 87. Posteriormente, La Cúpula lo editó como álbum en 1989.

Núria Pompeia, Marika, Mariel, Montse Clavé o Laura en España; Claire Bretécher, Nicole Claveloux, Chantal Montellier y las mujeres de *Ah! Nana* (1976-78) en Francia; Cinzia Leone, Cecilia Capuana o Pat Carra en Italia; Trina Robbins, Roberta Gregory y

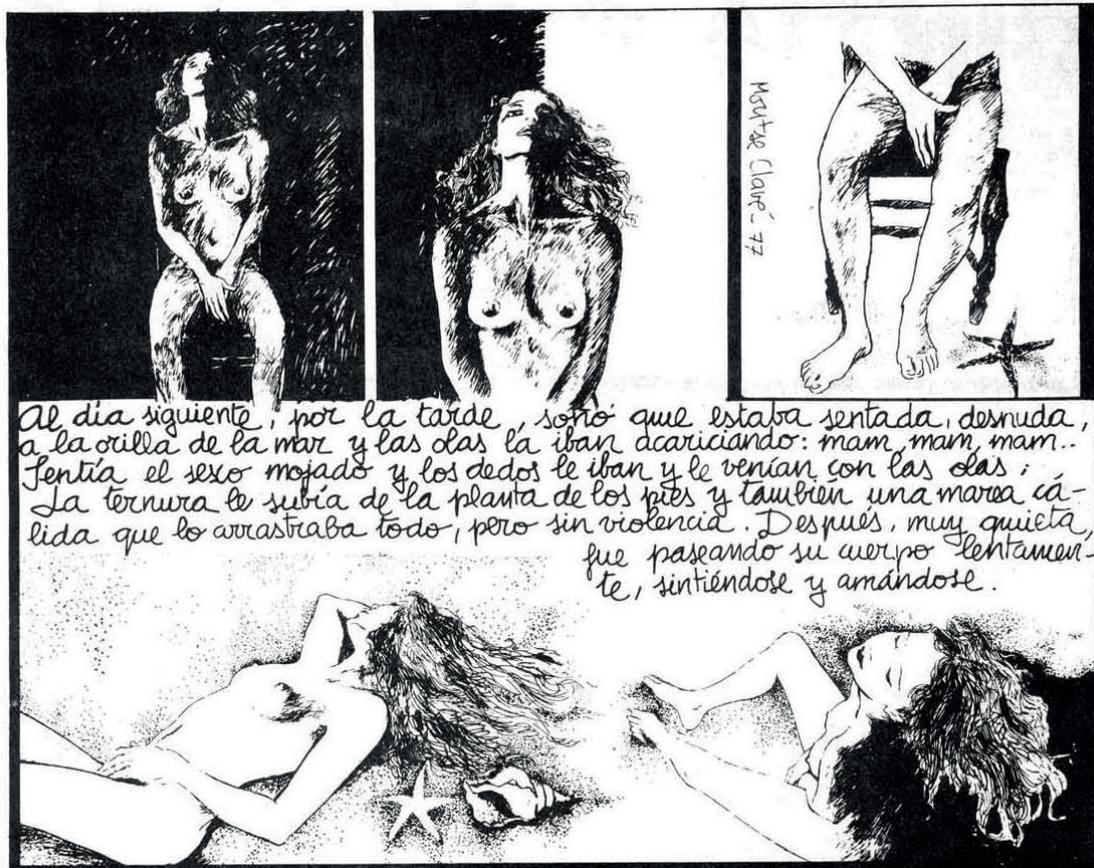


FIG. 2. CHORDA, M. Y CLAVÉ, M., "La Mar", en *Totem*, extra n.º 2, Especial mujeres, 1977, p. 97.

el resto de autoras de *Wimmen's Comix* (1972-92) en Estados Unidos. Todas ellas mantuvieron contacto —más o menos militante, y no sin ciertos roces—<sup>21</sup> con esos feminismos de los años sesenta y setenta que rescataron *lo personal* para el ámbito público. En el caso español —como ya se ha visto— matizado por el contexto político del tardofranquismo y la transición. Esos contactos y reflexiones se tradujeron, a grandes rasgos, en al menos dos aportaciones fundamentales de estas autoras al mundo del cómic. Por un lado, abrieron la puerta a nuevas temáticas que tenían mucho que ver con los problemas

<sup>21</sup> "Reírse de las mujeres no significa ser misóginos", declara Claire [Bretécher], que se define ultrafeminista desde la edad de catorce años. "Pero mis relaciones con las feministas acaban invariablemente volviéndose pésimas. Es que no consigo entenderme con ellas...". En BELLENANI, L., "De tú a tú con Claire Bretécher. Neuróticos de todo el mundo, podéis contar conmigo", en *Totem*, extra n.º 2, Especial mujeres, 1977, p. 4; "Totem: ¿Feminista? Mariel: Mujer." En Anón., "Mariel Soria: del dibujo animado a la historieta", en *Totem*, extra n.º 2, Especial mujeres, 1977, p. 83.

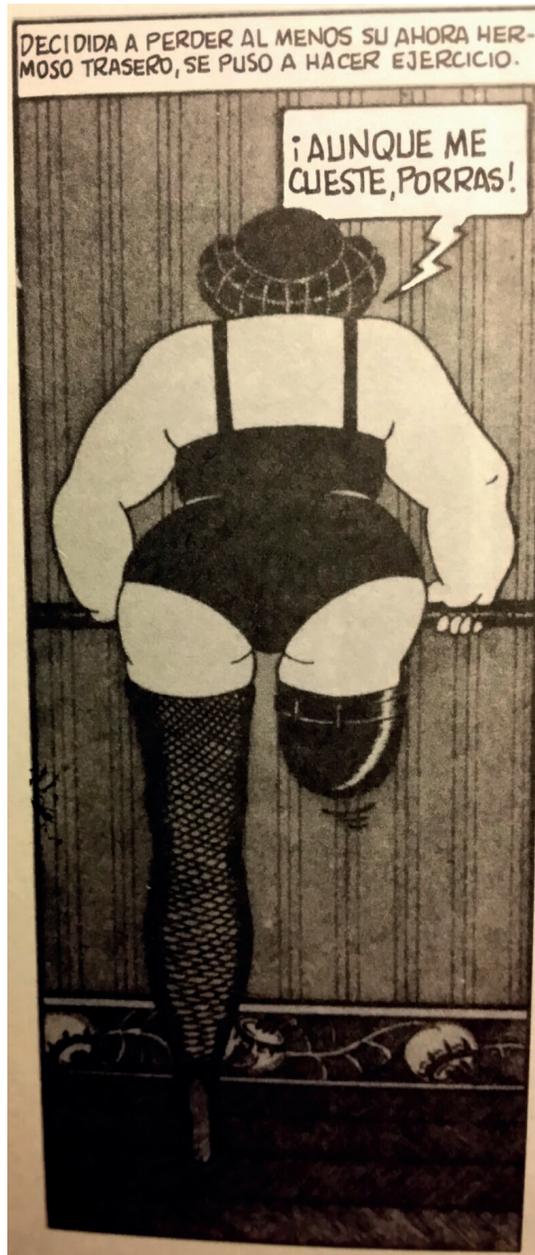


FIG. 3. KELECK, "Sucesos", en *Totem*, extra n.º 2, Especial mujeres, 1977, p. 52.

y los intereses específicos de las mujeres: desde la violencia machista, pasando por la maternidad, la familia, la educación y la sexualidad. Cuestiones que no habían formado parte del lenguaje del cómic o que se habían tratado a través de una mirada masculina y, en ocasiones, misógina.<sup>22</sup> Tal fue el caso del desnudo femenino —convertido en au-

<sup>22</sup> MUÑOZ, J., "Tres miradas en el mundo del cómic: mirada sexista, mirada misógina, mirada feminista". Conferencia pronunciada en las jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española*. Zaragoza, 12 de noviembre de 2015.



FIG. 4. MARIKA, "En un lugar sin límites", en *Rambla*, n.º 24 (noviembre de 1984), p. 52. Ilustración para texto de Julio Donoso.

téntica hipersexualización—, que fue tomado como bandera y símbolo de las libertades democráticas recién recobradas en la España de los setenta. “El término de ‘destape’ fue invención del periodista Ángel Casas, y se aplicó a todo producto cultural que incluyera algún atrevimiento erótico.”<sup>23</sup>

La presencia de mujeres en la historieta —como autoras y como lectoras— está íntimamente ligada a su representación. En la etapa que nos interesa, esa representación estaba marcada, por un lado, por la erotización y sexualización extremas —el “destape” al que hacíamos referencia— y, por otro, por los estereotipos: la novia o compañera del héroe, la romántica o la *femme fatale*, entre otros. Esta situación recurrente a lo largo de los años llevó —en opinión de Marika Vila y Josune Muñoz— al abandono de la historieta por parte de muchas mujeres. Y es que la industria del cómic no supo —o no quiso— atraer a un público lector femenino que terminó por buscar otros referentes e historias en la literatura.

Marika: Como chica, tu ámbito de lectura era pequeño, tanto que enseguida lo superabas; se te quedaba corto y pasabas a los tebeos de aventuras de los chicos, donde pasaban *más cosas*. Entonces era cuando te tenías que “travestir”: en el colegio, con 11, 12 o 13 años, jugábamos al Capitán Trueno, pero la que hacía de Sigrid se aburría muchísimo porque la ataban al palo y se quedaba todo el patio agarrada al palo. A partir de ahí, si no te alimentaban te ibas: unas nos fuimos a la literatura, donde encontrábamos más amplitud, y otras se fueron a las revistas del corazón o a las fotonovelas, si lo que buscaban era lo mismo que les ofrecía el cómic, pero en versión adulta. Yo al cómic regresé después, por dibujar, y allí volví a reconocermé y a conocer referentes, sobre todo europeos —italianos, Moebius, los Humanoides, Hugo Pratt—. Pero me seguía teniendo que “travestir” como en el Capitán Trueno, porque aunque la mujer era tratada mejor por los autores más sensibles, seguía sin ser la acción.

Precisamente, y al hilo de la representación femenina en el cómic, la segunda gran aportación de todas estas autoras fue la configuración de nuevas miradas y la experimentación con grafismos que subvertían las narrativas masculinas a través de unos cuerpos femeninos mucho más realistas. Y es que el cuerpo ha sido, quizá, el gran caballo de batalla en el pensamiento feminista: es un territorio de placer, de exploración de distintas dimensiones de las identidades sexuales, pero también una herramienta de control para coartar cualquier tipo de desviación con respecto a la norma. La mirada masculina —casi exclusiva en la historieta— reproducía un tipo de cuerpo femenino muy concreto: mujeres jóvenes, esbeltas y sexualizadas a través de unos atributos femeninos muy marcados. “En cuanto al tipo de mujer” —decía Laura sobre el trabajo de Milo Manara— “cogió un estereotipo que siempre es el mismo”. Frente a esa normatividad, estas autoras enriquecieron al medio introduciendo una mirada mucho más amplia y variada.

Marika: Tuvimos que reivindicar la calidad y después la necesidad de la crítica al discurso masculino, que no lo entienden. Ahí empezamos: sientes una necesidad de separarte absolutamente

---

<sup>23</sup> VILCHES, G., “Las mujeres en la primera etapa de la transición española (1975-1977). Una mirada a través de la prensa satírica”, en *Historia del presente*, n.º 23, II época (2014), p. 87. El dato sobre la autoría del término “destape” en PONCE, J.M., *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*. Barcelona, Glénat, 2004, p. 14.

de esa “percha” que estabas dibujando hasta entonces, y empiezas a expresar, a rayar, a estriar, a decir “hay tetas caídas, hay barrigas, piernas desproporcionadas”. Lo que buscas es la expresión. Por otra parte, utilizas el experimento como herramienta de transgresión, buscas distintos estilos que te lleven a cambiar el lenguaje tradicional, el formato tradicional. En los tangos [FIG. 5] me parecía muy evidente: el expresionismo ahí podía emerger de manera clarísima con las líneas, con los cortes de la pluma, demostrando la ironía sin cambiar una coma del tango; la ironía del machismo y la trampa del mensaje.

Laura: Cuando publiqué *El toro blanco* era la primera vez que en *El Vibora* se publicaba mitología, y el lector lo agradeció, fue un gran éxito. A mí me extrañó porque la protagonista es una mujer que ya tiene cierta edad, con dos hijos que ya son adolescentes, y su cuerpo va variando a lo largo del álbum: le ponía a veces los pechos un poco caídos, estrias por el cuerpo, algunas ojeras, signos de la edad. No era una lolita pero sin embargo tuvo éxito, y yo creo que es porque había cierto cansancio en cuanto al producto de *El Vibora*, que se estaba empezando a repetir mucho.



FIG. 5. MARIKA, “Amablemente”, en *Gimlet*, n.º 10 (diciembre de 1981), p. 44. Detalle.

## Núria Pompeia sola ante la viñeta.

—Lo que impresiona de tus historias (especialmente en “Y fueron felices...”) es ver cómo sufren los personajes femeninos, lo mal que lo pasan, siempre entre tragedias, llorando, sin lograr la más mínima satisfacción...

— ¡Es que lo pasan muy mal las mujeres! Y las que no lo pasan mal es porque ellas mismas se han autovacunado, se han resignado. La opción es muy clara: o te rebelas o te resignas. Si te resignas, es posible que dejes de sufrir... pero a mí esto de la resignación me da mucha angustia: creo que sólo puedes aceptarlo en el momento de la muerte. Hay que intentar siempre rebelarse un poco, ¿no? Dentro de lo poquísimo que se puede, de acuerdo, pero algo es algo...<sup>24</sup>

Núria Pompeia

En el año 2013, la entonces recién creada Asociación de Autoras de Cómic —convertida recientemente en colectivo— tuvo a bien crear un Premio Honorífico con el que rendir homenaje a las autoras españolas olvidadas en el cómic. El primer premio recayó en Núria Pompeia,<sup>25</sup> periodista y humorista gráfica en algunas de las revistas más importantes de la transición. Un año antes, Pepe Gálvez había comisariado una exposición sobre su obra en la Mostra CaricArt 2012. Algo empezaba a moverse en la recuperación de la memoria de una de las más importantes dibujantes de nuestro país: su obra, “cuyo trazo y agudeza” —en palabras de Viviane Alary— “nunca fueron igualados en España”,<sup>26</sup> ha sido referente para muchas mujeres que veían en sus dibujos y en sus reflexiones un refugio feminista donde sentirse representadas. No es objetivo de este ensayo el realizar un análisis profundo de la vida y la obra de la autora catalana, pues requeriría mayor espacio, profusa investigación y reflexión reposada. Pero sí intentaremos dar cuenta del valor de sus principales trabajos durante la transición, así como ofrecer algunas pinceladas que puedan servir de primera toma de contacto con sus obras. Dejar, en fin, unas cuantas palabras a modo de *memoria*. Porque precisamente fue la memoria lo que motivó, en última instancia, el origen de la exposición sobre Núria Pompeia, que explicaba así el propio Pepe Gálvez en la inauguración de la exposición en Zaragoza:

El origen de la exposición está en la programación de la Semana Negra de Gijón, donde decidieron hablar del cómic hecho por mujeres. [...] En el momento en el que empecé a trabajar sobre el tema de Núria Pompeia me quedé enganchado de la persona, del trabajo y de ese juego cruel de la memoria: era una persona que tuvo un peso decisivo, con cierta influencia en sectores femeninos que tenían conciencia feminista en la sociedad española de los años setenta, pero su obra y su figura habían sufrido un olvido y, al mismo tiempo, descubrimos que ella tenía Alzheimer. Ese juego fue el que hizo que, en cuanto pudimos encontrar un hueco en la programación del Colegio de Periodistas de Cataluña, propusiéramos la exposición sobre Núria Pompeia.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> LARA, F., “Nuria Pompeia y la condición femenina”, en *Triunfo*, año XXVII, n.º 545 (10 de marzo de 1973), p. 55. Disponible *online* en <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXVII&num=545&imagen=55&fecha=1973-03-10>. Consultado el 11 de noviembre de 2015.

<sup>25</sup> Colectivo de Autoras, “Manifiesto y Premio AAC 2013”, en *Autoras de Cómic* (2 de diciembre de 2013). Disponible *online* en <http://asociacionautoras.blogspot.com.es/2013/12/discurso-fundacional.html>. Consultado el 2 de noviembre de 2015.

<sup>26</sup> ALARY, V., *op. cit.*

<sup>27</sup> GÁLVEZ, J., “Núria Pompeia sola ante la viñeta”, *op. cit.*



FIG. 6. Núria Pompeia. Foto: Ramón Rodríguez. En LARA. F., *op. cit.*

Núria Pompeia —cuyo nombre real es Núria Vilaplana Buixons— nació en Barcelona en 1931. Estudió Artes Decorativas en la Escola Massana, especializándose en retablos, pero trabajó en el medio editorial como periodista, grafista y editora, llegando a ser redactora jefa de las revistas *Por Favor* y *Saber*. Como dibujante de humor gráfico colaboró en medios tan importantes como *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Por Favor*, *Vindicación Feminista*, *Dunia*, *El Món*, *Emakunde* y las publicaciones extranjeras *Linus*, *Charlie Hebdo* y *Brigitte*. En su faceta como escritora publicó obras de narrativa —*Cinc cèntims* (1981) e *Inventari de búltim dia* (1986)—, crónicas culturales en *La Vanguardia* y colaboraciones en el *Diario de Barcelona*. Como periodista realizó guiones para televisión y dirigió, en 1984, el programa *Quart creixent* en TVE Catalunya. Y, finalmente, destaca su extensa actividad como ilustradora de carteles, muy ligada a las reivindicaciones sociopolíticas y, especialmente, a las feministas.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Toda la información sobre su biografía ha sido consultada en: GÁLVEZ, J., *Núria Pompeia sola ante la viñeta. Humor gráfico*. Catálogo de la exposición. Barcelona, Editorial Kairós, 2015, p. 2 y p. 23; biografía de Núria Pompeia en ADPC (Associació de Dones Periodistes de Catalunya). Disponible *online* en [http://www.adpc.cat/06\\_Period/docum/06\\_PompeiaN.htm](http://www.adpc.cat/06_Period/docum/06_PompeiaN.htm). Consultada el 8 de noviembre de 2015.

A la historieta, Núria llegó tarde. Tenía ya 36 años y cinco hijos cuando decidió dedicarse al dibujo: “Tal vez yo dibujo —o comencé a dibujar de un modo profesional— simplemente por falta de alternativas, porque no tenía estudios ni profesión y, menos, tiempo para alcanzarlos. En aquella época tenía bastantes hijos pequeños y la necesidad de expresar mi visión crítica de la realidad la encaminó a esta práctica de fácil compaginación con mis *obligaciones* domésticas y familiares.”<sup>29</sup>

Además de su indudable talento, su situación personal —casada entonces con Salvador Pániker, intelectual de la alta burguesía barcelonesa y fundador de la editorial Kairós—<sup>30</sup> le permitió no solo dedicarse al humor gráfico, sino ver publicados sus libros e historietas, lo que sin duda fue clave en la difusión de su obra. En 1967 publicó su primer libro, *Maternasis*, en el que desmitificaba la maternidad, plasmaba los miedos del embarazo y mostraba el aislamiento que sentían las mujeres a través del silencio. Innovador y transgresor en estética—con una o dos imágenes por página— y contenido, *Maternasis* retrata a una mujer que tapa su boca con su propia mano, mientras se va desarrollando su embarazo hasta llegar al momento del parto, auténtico tema tabú que Pompeia representa con las páginas completamente negras.

Tras *Maternasis* llegaron obras como *Y fueron felices comiendo perdices...* (Editorial Kairós, 1970) y *Mujercitas* (Editorial Punch, 1975), en las que la denuncia de la situación social de las mujeres era clara y combativa. En la primera —una novela hecha en imágenes— se articulan tres frustraciones de mujeres de una misma familia, “la de la mujer que no cuestiona el despotismo machista y se sublima con la maternidad, la de aquella que intenta escapar de la jaula dorada del matrimonio a través de diversas aventuras sentimentales y la de quien, desde la militancia izquierdista, evoluciona hasta el feminismo.”<sup>31</sup> En *Mujercitas* destaca, también, la denuncia directa de la situación discriminatoria de las mujeres en la práctica social de la España de esos años, pero en clave humorística.

Entre su obra como humorista gráfica destacaremos aquí sus trabajos en tres revistas en concreto, tanto por su calidad estética como por su discurso feminista, crítico e irónico: *Triunfo*, *Por Favor* y *Vindicación Feminista*. Las relaciones con la intelectualidad catalana la llevaron a trabajar, entre otros, con Manuel Vázquez Montalbán en *Triunfo*, donde juntos darían forma a *La educación de Palmira*: una crítica a la formación de las jóvenes, que se ven rodeadas tanto de los prejuicios más reaccionarios como de la hipocresía más *progre*. Sin embargo, no fue ese el primer trabajo de Núria Pompeia en la revista. En el año 1968 empezó a publicar la serie “Las metamorfosis” (FIG. 7), una vanguardista obra de crítica social, no solo hacia la situación de las mujeres sino también sobre el consumismo y la pasividad

---

<sup>29</sup> POMPEIA, N., Catálogo de la exposición *Papel de mujeres* (1988). Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud. En GÁLVEZ, J., *Núria Pompeia sola ante la viñeta. Humor gráfico, op.cit.*, p. 4. Cursiva en el original.

<sup>30</sup> A modo de anécdota, señalaremos que el nombre de la editorial, Kairós —que significa “buena suerte”— fue sugerencia de la propia Núria Pompeia, como afirma Pániker en una entrevista concedida a *La Vanguardia*. ESCUIR, N., “Salvador Pániker: ‘Tengo mucho de mujer, o eso dicen aquellas que amé’”, en *La Vanguardia* (24 de mayo de 2015). Disponible *online* en <http://www.lavanguardia.com/gente/quien/20150524/54431407588/salvador-paniker-mujer-decian-aquellas-ame.html>. Consultado el 8 de noviembre de 2015.

<sup>31</sup> GÁLVEZ, J., *Núria Pompeia sola ante la viñeta. Humor gráfico, op. cit.*, p. 10.



FIG. 7. POMPEIA, N., "Las metamorfosis", en *Triunfo*, n.º 309, año XXII (4 de mayo de 1968), p. 83.

social: en ella “las imágenes evolucionan en un proceso convergente de transformación, tanto de las formas como del contenido.”<sup>32</sup>

*Por Favor*, “una revista hecha por y para la clase media de izquierdas partidaria de la democracia, para ‘intelectuales politizados’”,<sup>33</sup> en opinión de Gerardo Vilches destacó entre las revistas satíricas de la transición porque “a través de los textos de Nuria Pompeia, Soledad Balaguer y, en menor medida Maruja Torres, concedió un espacio fijo semanal al feminismo que la diferenció de sus competidoras.”<sup>34</sup> En ella, Núria Pompeia colaboró extensamente desde el primer número —recordemos que llegó a ser su redactora jefa—, y lo hizo mediante historietas, ilustraciones de artículos de otros autores —entre ellos, Manuel Vázquez Montalbán, con quien ya había trabajado en *Triunfo*— y secciones fijas propias. La primera de ellas fue “Los felices 70”, una serie donde dos septuagenarios repasan tópicos de la tercera edad en un diálogo siempre monopolizado por la mujer. La otra gran sección fue “Nosotras: las mujeres objeto-ras”, donde ilustra sus propios textos de evidente crítica y humor feminista —“ras, ras, ras, por delante y por detrás”.

*Vindicación Feminista* fue una revista portavoz del feminismo, desde su nacimiento en 1976 hasta su final en 1979. Fundada por Carmen Alcalde y Lidia Falcón, contó con la colaboración, entre otras, de Maruja Torres, Carmen Sarmiento, Montserrat Roig, Pilar Aymerich y Núria Pompeia. Esta última participó desde el principio con historietas que, en clave de humor, resultaban claramente combativas. Además, elaboró junto a Falcón la sección “Cartas a una idiota española”, que en 1974 publicaría Diosa en formato libro. “Las ilustraciones de esta sección son de gran tamaño y utilizan la capacidad narrativa de las metáforas gráficas”<sup>35</sup> para sintetizar de forma directa las diversas opresiones que sufrían las mujeres.

Debemos destacar, por último, los numerosos carteles que se vieron acompañados de las ilustraciones de Pompeia, tanto dentro como fuera del ámbito catalán, durante las luchas feministas de los setenta y los ochenta. Entre ellos, se han podido localizar algunos del Frente Feminista de Zaragoza —dentro del archivo de la Asociación Cultural Liberación (FIG. 9)—, que no demuestra sino la enorme difusión de la obra de la dibujante entre los círculos feministas de todo el país. Precisamente, es toda esa generación de mujeres que lucharon activamente durante la transición quienes no han olvidado las viñetas de Núria Pompeia, que sigue siendo para ellas un referente de crítica, reflexión y humor.

## A modo de reflexiones

Un primer acercamiento al estudio de las mujeres que a través del cómic realizaron una crítica feminista de la sociedad de la transición muestra una situación clara: existe una laguna

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>33</sup> VILCHES, G., *Las revistas satíricas de la primera transición (1975-1977)*. Trabajo fin de máster, UNED, 2012. Inédito.

<sup>34</sup> VILCHES, G., (2014), *op. cit.*, p. 91.

<sup>35</sup> GÁLVEZ, J., *Núria Pompeia sola ante la viñeta. Humor gráfico, op. cit.*, p. 18.



FIG. 8. POMPEIA, N., «La represión sexual», en *Por Favor*, n.º 150, año IV (16 de abril de 1977), p. 23. Detalle.



FIG. 9. «Por un divorcio que no discrimine a la mujer». Carteles del Frente Feminista en el archivo de la Asociación Cultural Liberación, cajas 30-31. Donación a la Universidad de Zaragoza, año 2011.

historiográfica que afecta tanto al mundo del cómic en particular como a la disciplina histórica en general. En el caso de las historias del arte español que se han escrito hasta ahora, se ha concedido una importancia muy escasa al peso de los discursos y reflexiones feministas. Y no porque la historia de las mujeres no lo haya reivindicado. Una parte muy importante en la historiografía feminista —que surgió en los años setenta— ha sido la construcción de genealogías como consecuencia de la ausencia de las mujeres en la historia oficial: era necesario —decían las feministas— crear una tradición propia a la que remitirse que no fuese la tradición patrilineal. Y ahí, nombrar y homenajear a otras mujeres del pasado resultaba fundamental.

Sin embargo, la recuperación de la memoria y el homenaje a las mujeres del cómic no ha terminado de llegar. Ni ha llegado desde la historiografía académica ni lo ha hecho, tampoco, desde el propio medio, que ha puesto la nostalgia en el centro de la revalorización de su historia; una nostalgia vinculada a la memoria específica de unos lectores, siempre de sexo masculino, que no han reconocido ni el valor ni la necesidad de rescatar del olvido a todos los agentes culturales en igualdad de condiciones.

Es muy necesaria una revisión historiográfica que dé cuenta de todas esas prácticas artísticas feministas, así como aquellas que, aunque no se reconozcan como tal, incorporan una reflexión sobre las desigualdades de género. A este respecto, aunque no podamos hablar de *cómic feminista* como una etiqueta, sí podemos analizar obras y autoras que han llevado a cabo una crítica, consciente o no, desde postulados feministas. En opinión de Marika Vila: “Yo diría que sí ha habido cómic feminista, porque considero que lo que yo he hecho siempre ha sido cómic feminista, pero como género no ha existido en España; han existido autoras feministas pero no una etiqueta. [...] De hecho, considero que cualquier autora que rompa un trozo de territorio y avance, está haciendo cómic feminista.”

El objetivo de la historia de las mujeres, empero, no debe ser únicamente la visibilización de los sujetos y la denuncia de sus ausencias, como si de un justiciero se tratara: ha de analizar los porqués de esos vacíos en su contexto social y político. Como señala Pilar Díaz Sánchez a propósito de las relaciones entre la historia social y la historia cultural de las mujeres:

El presentismo, sobre todo en España en ésta y en otros campos de la historiografía reciente, impregna la historia de las mujeres aspirando a “hacer justicia a las mujeres” desde la perspectiva actual. En toda investigación histórica, que se precie de tener un rigor científico, es necesario partir de una tesis, intentar demostrar una teoría aportando datos y justificando científicamente aquello que se pretende demostrar, pero no forzando la investigación con una misión redentora o mesiánica de la historia restituyendo a las mujeres “en el lugar que les corresponde”. Si las mujeres no estaban reflejadas en tal o cual obra, la misión de las historiadoras actuales es explicar por qué no están, publicar *adendas*, reescribir la historia a la luz de nuevas investigaciones, pero no corregir lo que ya se hizo, modificar lo que ya ha tenido lugar.<sup>36</sup>

En el caso de la historia de las mujeres en el cómic y el humor gráfico en España, no podremos llegar a ese fin si antes no realizamos un ejercicio de reivindicación de la memoria

---

<sup>36</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, P., *op. cit.*, p. 22.

de todas ellas en el mismo plano de igualdad que ha tenido la recuperación de la memoria de sus compañeros varones, guionistas y dibujantes. Mientras la historiografía feminista no llene estas lagunas, que devienen en verdaderas ausencias históricas sobre las mujeres del cómic, la *historietografía* seguirá siendo parcial, fragmentaria, interesada e injusta.