

**Feminismo y autobiografía en dos historietas contemporáneas
desde y en Argentina:**

Poncho fue de Sole Otero y *Familia* de Júlia Barata

*Feminism and Autobiography in Two Contemporary Comics
from and in Argentina:*

Poncho fue by Sole Otero and *Familia* by Júlia Barata

XIMENA VENTURINI

Universidad de Salamanca

Ximena Venturini es doctora en Español y Portugués por la Universidad de Tulane (Nueva Orleans, EE.UU.). Actualmente, es Investigadora Postdoctoral en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca (España). Durante el año académico 2021–2022 fue profesora visitante en Sarah Lawrence College (Nueva York, EE.UU.). Estudió Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid (2013), además del Máster en Literatura Española (2015) y otro en Literatura Hispanoamericana (2016). Desde los estudios culturales y transmediales trabaja la literatura, los cómics y el cine, tanto de Argentina como de España. Ha participado en congresos especializados en España, Estados Unidos, Italia, Argentina e Inglaterra y su trabajo se ha publicado en varias revistas académicas de España, Italia, Argentina y Estados Unidos. Durante el año académico 2019–2020 fue becaria de la Universidad Libre de Berlín (Alemania) e investigadora visitante de la Universidad Complutense de Madrid (2021).

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 21 de diciembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2294

Resumen

A partir de la problematización llevada a cabo por investigadoras que realizan una genealogía feminista o que problematizan la existencia de autoras dentro del campo historietístico en Argentina, en el presente artículo se estudiará el cómic como un medio idóneo para la autoficcionalización de las mujeres, por un lado, y la representación de los cuerpos femeninos en el ámbito privado, por otro lado, ya sea tanto en las relaciones de pareja como en las tareas de cuidado dentro de la familia. Se estudiarán dos cómics que dialogan con la tradición historietística argentina y latinoamericana: *Familia* de Júlia Barata y *Poncho fue* de Sole Otero.

Palabras clave: Sole Otero, Júlia Barata, Autobiografía, Cómic Argentino, Cómic Hecho por Mujeres

Abstract

Regarding the field of feminist studies, the research and problem identification carried out by some researchers has contributed to demonstrate and gain a deeper understanding of the existence of female authors within the comic field in Argentina. Therefore, this article will study both the comic as a suitable medium for the self-fictionalization of women and the representation of female bodies in the private sphere —either in couple relationships or in the tasks of family care. Two comics that dialogue with the Argentine and Latin American comic tradition will be studied: “Familia” by Júlia Barata and “Poncho fue” by Sole Otero.

Keywords: Sole Otero, Júlia Barata, Autobiography, Argentinian Comics, Comics Made by Women

Cita bibliográfica

VENTURINI, Ximena. «Feminismo y autobiografía en dos historietas contemporáneas desde y en Argentina: *Poncho fue* de Sole Otero y *Familia* de Júlia Barata», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 21 (2023), pp.

Introducción

A partir de la problematización realizada por investigadoras que desarrollan una genealogía feminista¹ o que trabajan la existencia de autoras dentro del campo historietil en Argentina² en el presente artículo estudiaré, por un lado, al cómic como un medio idóneo para la autoficcionalización de las mujeres y, por otro, la representación de los cuerpos femeninos en el ámbito privado, ya sea tanto en las relaciones de pareja como en las tareas de cuidado dentro de la familia. Trabajaré dos cómics que dialogan con la tradición historietística argentina y latinoamericana: *Familia* de Júlía Barata y *Poncho fue* de Sole Otero.

A través de las lecturas de estos dos cómics, propongo pensarlos como feministas, ya que se preguntan por la representación de las mujeres y sus problemas dentro del ámbito familiar y privado. Si en *Familia* la protagonista busca encontrarle un nuevo sentido a las decisiones de vida que tomó anteriormente, Lu en *Poncho fue* debe tratar de entender las distintas relaciones abusivas de pareja en la que se encuentra. Por otro lado, me interesa también utilizar el concepto de violencia simbólica como mecanismo de control sutil y difuso sobre los cuerpos femeninos, que coaccionan y se convierten en formas de opresión social en casos de dominación. Analizar de qué manera las novelas gráficas exploran los abusos y las diversas violencias sobre los cuerpos de las protagonistas será central en este artículo.

Genealogías feministas y autobiografía en el cómic

Alejandra Restrepo³ trabaja la importancia que tiene la genealogía feminista como opción metodológica para la investigación. La autora la define como una revisión crítica del presente que analiza también las condiciones de emergencia y devenir de ideas, concepciones, prácticas y experiencias del sujeto mujeres. Sin duda esta metodología, como forma de pensar el vínculo entre mujeres en un sistema opresor como es el patriarcado, resulta indispensable. Como señala Mariela Acevedo, las nuevas epistemologías críticas como es el caso del feminismo, visibilizan los sesgos de clase, raza y género, a la vez que critican la mirada eurocentrista y androcentrista tradicional⁴. Para nuestro trabajo, importa pensar estos cuerpos femeninos y de qué manera se relacionan con otras mujeres en cada uno de los cómics que estudiamos. En relación al cómic y la autobiografía, Alfredo Guzmán Tinajero la define como:

¹ RESTREPO, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista», en BLAZQUEZ GRAF, Norma y CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (coord.). *Lecturas críticas en investigación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 14.

² ACEVEDO, Mariela. «Nosotras contamos. Notas en torno a construir una genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933–2019)», en *Revista Tempo e Argumento*, vol. 12, n.º 31 (2020), pp. 2–28.

³ RESTREPO, Alejandra. *Op. cit.*, p. 14.

⁴ ACEVEDO, Mariela. «Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los Estudios Comunicacionales», en *Cuaderno 54. Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 2015, p. 138.

un relato retrospectivo en cómic con un trenzado causal en el que una persona real da cuenta de su existencia, poniendo el acento en su vida individual particularmente en la historia de su personalidad. Entendemos, también, por historia de su personalidad todos aquellos acontecimientos, acciones e ideas que el autor ha acumulado en su vida⁵.

Guzmán Tinajero también puntualiza la necesidad de que la identidad entre el personaje y el autor quede señalada de manera definida; quizás por el uso del mismo nombre o por el parecido entre el autor y el personaje⁶. Además, destaca que este tipo de cómics adopta dos formas: una factual y otra ficcional. En las dos existe un discurso de identidad y plantean un «yo gráfico», pero con procedimientos distintos. A diferencia de las factuales, en las ficcionales existe un proceso de autofabulación donde el cómic se presenta como un acto lúdico: no solo aparece un proceso de autorrepresentación, sino que también hay sitio para la construcción de anécdotas y hasta de situaciones inverosímiles⁷. Para el crítico, el formato del cómic ha permitido a los autores una libertad que les ha habilitado a expresar sus historias íntimas, fantasías, sueños y pesadillas⁸.

Por otro lado, Claudia Andrade Ecchio trabaja la presencia del yo en diversas autoras contemporáneas como uno que se rebela y cuestiona el androcentrismo tradicional de la historieta. La crítica chilena señala que es en estas narrativas visuales de corte autobiográfico donde aparece un yo que posee un tipo de enunciación que se articula desde un relato retrospectivo, al que define como uno que «resignifica el camino de vida a partir de instancias de auto-reconocimiento y de auto-ficción, dialoga con su entorno en tanto se identifica con una generación, una clase, una etnia, un sexo-género, etc»⁹. Para el propósito de nuestro trabajo, interesa aquello que la crítica señala como lo que se permea a través de los discursos del yo enunciador que encarna el protagonista, siendo esta perspectiva: «desde la cual se articula no sólo la visión de mundo que se quiere relevar, sino, además, la postura ideológica que se desea plasmar»¹⁰. Este yo gráfico se refuerza además por la identificación del que lee y el yo que se representa en el cómic, donde se instituye entonces como «un mecanismo ideológico clave a partir del cual es posible develar cómo se refuerzan o cuestionan determinadas posiciones enunciativas»¹¹. Por otra parte, esto se relaciona con aquellos elementos relevados o invisibilizados, tanto de manera explícita como implícita¹².

⁵ GUZMÁN TINAJERO, Alfredo. *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, p. 232. Disponible en <https://www.tesisenred.net/handle/10803/456586>

⁶ *Ibid*, p. 235.

⁷ *Ibid*, p. 329.

⁸ *Idem*.

⁹ ANDRADE ECCHIO, Claudia. «Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: El autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia», en *Universum: Revista de humanidades y Ciencias Sociales*, n.º 2 (2019). p. 21.

¹⁰ *Ibid*, p. 24.

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

También es interesante aquello que sostiene Adela Cortijo Talavera cuando analiza de qué manera las dibujantes y guionistas mujeres muestran y representan su cuerpo¹³. Talavera señala que cuestiones como la maternidad o la sexualidad se conectan directamente con momentos históricos precisos a la vez que, con una ubicación social, de clase, de género o de raza donde está inscripto el individuo que narra¹⁴. El cuerpo aparece en los cómics autobiográficos como un soporte de ciertos discursos ideológicos, muchas veces subversivos¹⁵.

En relación al feminismo y a los cómics, es interesante señalar aquello que dice Susan Kirtley en relación con la segunda ola del feminismo en Norteamérica, donde los cómics ofrecieron una forma perfecta para el autoexamen haciéndose eco de la famosa frase feminista que «lo personal es político»¹⁶. La autora señala que el feminismo invitó a investigar sobre la importancia de la experiencia propia, confrontando desigualdades, brindando una comprensión más integral de los problemas a la vez que estas nuevas voces representan una visión de un nuevo mundo marcado por nuevas posibilidades y promesas¹⁷. Por su parte, Hilary Chute se ha centrado en el uso del material personal en las historias de mujeres y su empleo para representar su testimonio en relación con las narrativas de trauma y violencia de género. Ella señala que son estas narrativas gráficas las que traen una hibridez y autobiografía, teorizando el trauma en conexión con lo visual, donde lo textual representa cuerpos y traumas relegados al silencio, a la invisibilidad y al mundo privado¹⁸. Además, Tahneer Oksman puntualiza la fisicidad de los cómics como una fractura inherente, señalando que:

in drawing autobiographical comics featuring images that are meant to reflect particular, emphatically incomplete, and distorted versions of themselves and their experiences, (...) authors frame their graphic narratives by the contradictions and disjunctions inherent in the act of autobiography¹⁹.

En relación al cuerpo femenino representado en las historietas latinoamericanas, Jasmin Wrobel señala que fue gracias a la aparición de nuevas revistas feministas como *Clitoris* en Argentina o *Brígida* en Chile, entre otras, que muchas historietistas ya no dependieron de plataformas

¹³ CORTIJO TALAVERA, Adela. «Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de *Ah! Nana*», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 139–167.

¹⁴ *Ibid*, p. 143.

¹⁵ *Ibid*, p. 144.

¹⁶ KIRTLEY, Susan. «A Word to You Feminist Women»: The Parallel Legacies of Feminism and Underground Comics», en BAETENS, Jan, FREY, Hugo y TABACHNICK, Stephen E. (ed.). *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 271.

¹⁷ *Ibid*, p. 283.

¹⁸ CHUTE, Hillary. *Graphic Women Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 4.

¹⁹ OKSMAN, Tahneer. «How Come Boys Get to Keep Their Noses?»: *Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs*. Nueva York, Columbia University Press, 2016, pp. 188–190; «al dibujar cómics autobiográficos con imágenes que pretenden reflejar versiones particulares, rotundamente incompletas y distorsionadas de sí mismos y de sus experiencias, (...) los autores enmarcan sus narraciones gráficas en las contradicciones y disyunciones inherentes al acto autobiográfico». Traducción propia.

dominadas por hombres²⁰. En estas producciones el cuerpo femenino se muestra no estereotipado y aparecen temas relacionados con el género o la violencia sexual en las narrativas gráficas hechas por mujeres en el siglo XXI²¹. En virtud de lo discutido previamente, a continuación, se propone un análisis de los cómics de dos autoras que están produciendo en este momento desde Latinoamérica, como es el caso de la portuguesa radicada en Argentina, Julia Barata, o de la argentina radicada en Francia, Sole Otero, cuyo trabajo dialoga con la tradición historietística argentina y latinoamericana.

Poncho fue de Sole Otero

La primera novela gráfica de Sole Otero es *Poncho fue* (2017), que fue paralelamente publicada por Hotel de las Ideas en Argentina y en España por Ediciones La Cúpula. Como señala Mariela Acevedo, Otero posee una larga trayectoria que incluye *Salita Roja*, un webcómic publicado en 2006, trabajos breves como *Agustina Apple se transporta* y otros que realizó como parte de la colectiva internacional de autoras *Chicks on Comics* o de la argentina *Historias Reales*²². *Poncho fue* es el retrato de una relación emocionalmente abusiva, donde la protagonista Lu es maltratada por su pareja, Santi. La línea del dibujo es fina, casi inexistente, y la paleta de colores empleada refleja las emociones y los estados psicológicos de sus protagonistas; asimismo, hay un trabajo con el tamaño diverso y cambiante de los globos con el peso simbólico del texto. Además, la historia no se cuenta de manera lineal, pues, a partir de los últimos días de la relación, se utilizan *flashbacks* para comprender no solo el proceso de enamoramiento, sino también la degradación psicológica de Lu. Como señalan Muñoz-Rivas, Graña, O'Leary y González²³, lamentablemente, el maltrato en las relaciones de pareja es un fenómeno frecuente y habitual. Las autoras y los autores subrayan algo que se ve claramente en la relación retratada en el cómic, donde la violencia no suele surgir de forma espontánea, sino que se inicia durante el noviazgo. Asimismo, dentro de una práctica «normalizada», las formas de violencia se presentan en varias actitudes de hostilidad, como una dominación e intimidación a la pareja, en una degradación constante ante la otra persona y un control restrictivo sobre la persona física; estas violencias están presentes en el cómic. Se emplea el término «cómic» al entenderse como un montaje de palabras e imágenes que requieren del lector habilidades interpretativas tanto verbales como visuales²⁴.

²⁰ WROBEL, Jasmin. «Tinta(s) femenina(s): la recuperación del cuerpo en la narrativa gráfica española y latinoamericana», en CALLSEN, Berit, y GROSS, Angelika (coord.). *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánica*. Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana Vervuert, 2020, p. 36.

²¹ *Ibid*, p. 36.

²² ACEVEDO, Mariela. «La madre y la abuela desde la perspectiva de hijas y nietas: silencios que se rompen en las viñetas de María Alcobre, Femimutancia y Sole Otero», en *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), p. 128.

²³ MUÑOZ RIVAS, Martina *et al.* «Physical and psychological aggression in dating relationships in Spanish university students», en *Psicothema*, vol. 19, n.º 1 (2007), pp. 103.

²⁴ EISNER, William, *Comics and Sequential Art*. Londres, W.W.Norton & Company, 2008, p. 2.

Además, dado que la historia relatada se asemeja más a un testimonio autobiográfico, no lo pensamos exclusivamente como una novela gráfica²⁵.

Martín Sueldo señala que en *Poncho fue* la pareja de la protagonista, que es un escritor, representa a un personaje masculino con claros rasgos patriarcales²⁶. Es un hombre violento, manipulador, inseguro, mentiroso y emplea tácticas para que su víctima se sienta aislada e incomprendida —su amiga, que se queja de su novio, le dice que no la entiende, «tu novio es divino, no podés entenderme»²⁷— Por su parte, Karen Acosta y Grazyna Walczak analizan *Poncho fue* de Sole Otero como una forma de revisar el pasado y encontrar una conexión con el presente²⁸. Es interesante cómo las autoras resaltan la importancia de las narrativas gráficas como una forma de acceso de las voces marginadas, en este caso las mujeres, para contar su realidad²⁹. Las críticas ven un gesto de empoderamiento femenino en esta revisión del pasado y su posterior representación en el cómic. Resaltan la importancia que tiene el cómic a la hora de usarlo como forma de autorrepresentación, donde en él: «se representen las historias de diversos individuos en la jerarquía socio-cultural, incluyendo los seres política —o culturalmente marginados»³⁰. Ambas críticas enfatizan que la combinación entre imagen y palabra abre más opciones para las mujeres. En el caso de Otero, señalan su propósito feminista al permitirle expresar su preocupación y su mirada sobre la historia que relata. Esta capacidad de retratar el pasado bajo una luz diferente ayuda también a reclamar una transformación de la visión del presente y del futuro³¹.

En el cómic se retrata la relación amorosa, desde su comienzo hasta su fin, entre Lucía y Santiago. Las críticas señalan el carácter autobiográfico de la autora en la narradora, como ha confirmado la misma Sole Otero³². En palabras de Alfredo Guzmán Tinajero, se podría calificar como un cómic ficcional donde habría un proceso de autofabulación, ya que también hay espacio para lo lúdico: si bien el cómic retrata situaciones violentas, justamente el título del mismo remite a un juego de niños donde hay que golpear al otro si ve un auto *VW Beetle*, hasta que el compañero quiera dejar de jugar exclamando «fue». El cómic se presenta como experimental a nivel técnico y del lenguaje, a la vez que realiza un minucioso trabajo sobre lo que le va ocurriendo emocionalmente a la protagonista. Mariela Acevedo señala que el trabajo emocional de la autoficción, a la hora de retratar la propia historia, también implica «la re-visión de la propia historia, decisiones sobre el grado de exposición y las estrategias de ficcionalización muchas veces para proteger a seres queridos, por el temor de que lo que se produce pueda afectarles»³³.

²⁵ ACOSTA Karen y WALCZAK, Grazyna. «¿Estamos todas bien? El empoderamiento femenino por medio de la narrativa gráfica de tres autoras hispanas», en *Revista Encuentros*, vol. 21 (2023), p. 171.

²⁶ SUELDO, Martín. «Novela gráfica, feminismo y literatura en las obras de las autoras Sole Otero y María Luque», en *Argus-a*, vol. X, n.º 39 (2021), p. 11.

²⁷ OTERO, Sole. *Poncho fue*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017, p. 66.

²⁸ ACOSTA Karen y WALCZAK, Grazyna. *Op. cit.*, p. 169.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibid*, p. 170.

³¹ *Idem*.

³² *Ibid*, p. 172.

³³ ACEVEDO, Mariela. «La madre y la abuela desde la perspectiva de hijas y nietas: silencios que se rompen en las viñetas de María Alcobre, Femimutancia y Sole Otero», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15, (2021), pp. 124.

En el cómic se retratan no solo la relación de pareja, sino también sus amigas y sus padres. Acevedo señala que muchas veces estos trabajos son realizados como una forma de catarsis, que es algo que la misma Sole Otero ha confirmado en varias entrevistas.

Como ya se ha señalado anteriormente, la protagonista de *Poncho fue* es víctima de varias violencias: psicológica, económica, afectiva y simbólica, y sería esta última la que habilita de alguna forma las restantes. El sociólogo Pierre Bourdieu caracterizó a la violencia simbólica como una forma que busca mantener o restablecer un orden social jerárquico, siendo este un esquema de poder asimétrico, que no es impuesta sino elegida y que nunca se la reconoce como tal:

symbolic violence, the gentle, invisible form of violence, which is never recognized as such, and is not so much undergone as chosen, the violence of credit, confidence, obligation, personal loyalty, hospitality, gifts, gratitude, piety – in short, all the virtues honoured by the code of honour – cannot fail to be seen as the most economical mode of domination, i.e. the mode which best corresponds to the economy of the system³⁴.

Como señalan Sosa y Grosso Ferrero, se podría aplicar esta definición para repensar la violencia simbólica y la violencia de género³⁵. Las autoras señalan varios elementos que consideran esenciales para entender este concepto en relación a la violencia de género. Primeramente, esta forma de dominación no se impone a través de la fuerza, sino con el consentimiento del dominado³⁶, pero este consentimiento racional no lo es tal, ya que existen estructuras sociales que dictan la práctica diaria de las personas. El efecto de esta dominación simbólica no solamente se ejerce de manera consciente, sino también de forma inconsciente, lo que explica por qué no se la percibe como violencia. Bourdieu (1998) finalmente presenta a la dominación masculina y la consecuente sumisión femenina como ejemplo de violencia simbólica por excelencia, espontánea e impuesta a la vez:

Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o

³⁴ BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 1977, p. 192; «La violencia simbólica, la forma suave e invisible de violencia, que nunca se reconoce como tal, y que no es tanto sufrida como elegida, la violencia del crédito, la confianza, la obligación, la lealtad personal, la hospitalidad, los regalos, la gratitud, la piedad –en resumen, todas las virtudes honradas por el código de honor– no puede dejar de ser vista como el modo más económico de dominación, es decir, el modo que mejor corresponde a la economía del sistema». Traducción propia.

³⁵ SOSA, Lorena y GROSSO FERRERO, Mariana. «La prohibición de la violencia simbólica y mediática en la Argentina: ¿superación de la dicotomía público/privada?», en *Revista Electrónica. Instituto de Investigaciones Ambrosio L. Gioja*, n.º 20 (2018), p. 162.

³⁶ *Idem*.

una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel³⁷.

Por su parte la antropóloga argentina Rita Segato cree que esta violencia es la que sostiene a la sociedad y la define como violencia moral. Ella la define como:

El conjunto de mecanismos legitimizados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los estatus relativos entre los términos de género. Estos mecanismos de preservación de sistemas de estatus operan también en el control de la permanencia de jerarquías en otros órdenes, como el racial, el étnico, el de clase, el regional y el nacional³⁸.

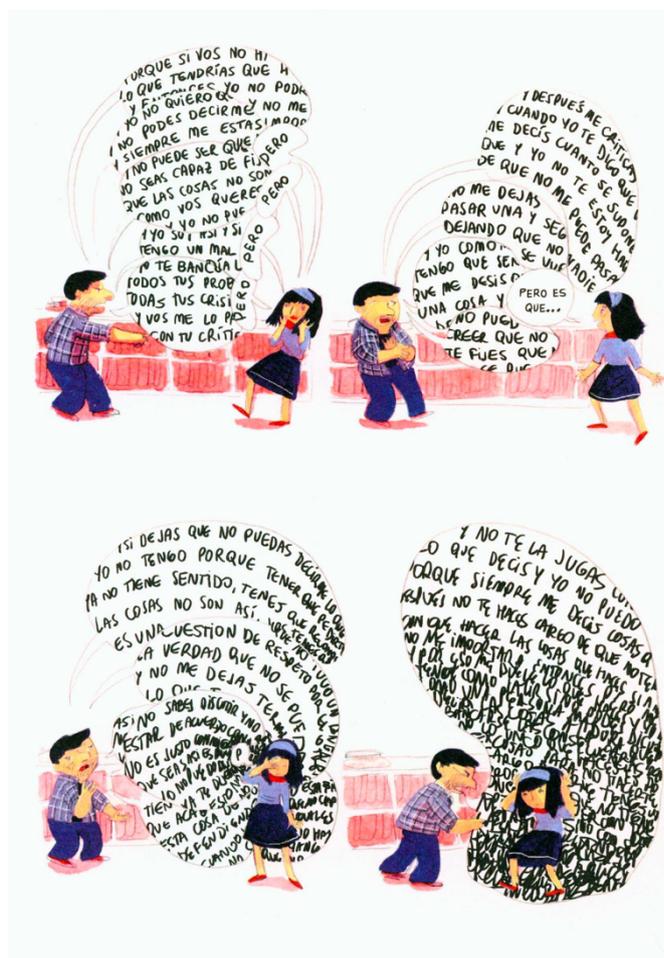


FIG. 1. OTERO, Sole. Poncho fue. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017, p. 15.

Este sistema de estatus desiguales se reproduce gracias a un repetitivo ciclo de violencia, restaurándola constantemente, donde se organizan la relación de estatus de poder y subordinación, representados por el hombre y la mujer, y en el que se reproduce el sistema total de relaciones sociales³⁹. Claramente, esta construcción simbólica que se da en lo público, también en lo privado, y se siente de manera «natural». Como señalan Acosta y Walczak⁴⁰, Lu es víctima de abuso psicológico, ya que su pareja —el verdadero culpable y abusador— se muestra enojado con ella, reforzando el sentimiento de culpa en la protagonista. Las autoras remarcan que esta técnica de abuso psicológico se denomina *gaslighting* y sirve para llenar de culpa y de dudas a Lu sobre su comportamiento o su cordura⁴¹. En una de sus peores peleas, él no la deja hablar y le grita acusándola de maltratarlo, aunque es el quien termina rompiéndole su trabajo violentamente.

³⁷ BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998, pp. 11–12.

³⁸ SEGATO, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Buenos Aires, Prometeo, 2003, p. 107.

³⁹ *Ibid*, p. 144.

⁴⁰ ACOSTA Karen y WALCZAK, Grazyna. *Op. cit.*

⁴¹ *Ibid*, p. 172.



FIG. 2. OTERO, Sole. *Poncho fue*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017, p. 16.

Además, Santiago también realiza otro tipo de violencia de género sobre Lu que es la económica. Ocnér Córdova López define la violencia que se da cuando el agresor controla el dinero en el hogar, aun si él no fue quien lo consiguió, o cuando «reclama constantemente en qué lo ha gastado y cómo lo ha gastado»⁴². En el cómic, el dinero es siempre un problema en la pareja y Santiago se ve constantemente amenazado por el poder y el dinero que genera Lu. Aunque Lu es la que sostiene económicamente la casa o la que paga el viaje, Santiago se enoja cuando ella gana más que él⁴³. Allí, Santiago aparece dibujado cada vez más pequeño y ella demuestra sentimientos de culpabilidad ante sus logros financieros. En otro momento, cuando controlan el

⁴² CÓRDOBA LÓPEZ, Ocnér. «La violencia económica y/o patrimonial contra las mujeres en el ámbito familiar», en *Persona Y Familia*, vol. 1, n.º 6 (2017), p. 40.

⁴³ OTERO, Sole. *Op. cit.*, p. 105.

presupuesto para realizar un viaje, él le reprocha sus gastos⁴⁴ y, ya de viaje, no quiere que ella gaste dinero ni en comida ni en hacerse un autorregalo por su cumpleaños⁴⁵.



FIG. 3. OTERO, Sole. *Poncho fue*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017, p. 144.

Estas agresiones son realizadas por Santiago poco a poco, sutil e imperceptiblemente, generando en Lu culpa o enojo. Como señala Córdova López, esta violencia es difícil de identificar y, a medida que el tiempo pasa, la agresión va en aumento, escalando en violencia psicológica o física⁴⁶. En este caso, se trata de violencia psicológica. En el cómic, se resalta de varias maneras la violencia que sufre Lu, como se observa en el comienzo del viaje, cuando ella aparece pintada de color blanco, casi transparente, aludiendo quizás a su frágil estado al lado de Santi, que está pintado con colores mucho más fuertes. En el mismo viaje, Santiago la abandona sola en una ciudad extranjera sin dinero, castigándola debido a que no aprueba los gastos monetarios que

⁴⁴ *Ibid*, p. 115.

⁴⁵ *Ibid*, pp. 143–144.

⁴⁶ CORDOVA LÓPEZ, Ocnec. *Op. cit.*, p. 40.

Lu decidió realizar. Como explican Acosta y Walczak, Lu comienza a tener problemas en el trabajo, tiene problemas físicos y mentales y hasta se vuelve farmacodependiente debido a estos maltratos⁴⁷.

Además, interesa pensar lo que Martina Ferloni y Lucía Nosseinte plantean al hablar del amor romántico como forma de opresión femenina. Ellas señalan cómo las feministas en Argentina están pensando en la importancia de repensar el amor, a partir de cierta responsabilidad afectiva, como una forma de respeto y cuidado entre las personas. Sobre todo, en el momento de establecer vínculos en un contexto de liberalización de los campos sexuales, donde ya no hay una regularización clara del amor romántico y sí una desigualdad profunda entre varones y mujeres hetero-cisgénero o hetero-cis⁴⁸. Las autoras definen este tipo de responsabilidad como una «búsqueda de algún tipo de seguridad en un contexto de ruptura respecto a los ideales del amor romántico y frente a la inestabilidad característica de los vínculos en general»⁴⁹. Lo consideran como un recurso esencial que utilizan las mujeres hetero-cis en relaciones con varones hetero-cis, aunque es aplicable a todo tipo de relaciones amorosas. Esta responsabilidad sería entonces una respuesta feminista ante un cuidado más igualitario, donde el objetivo último sería entonces «crear acuerdos de cuidado mutuo»⁵⁰. En el cómic, Santiago no solo maltrata a Lu a través de los mecanismos antes mencionados, sino que también la abandona con el resultado de la desesperación de ella. Después de una pelea, él se va y ella le escribe, pero él no le contesta. El cómic la muestra preocupada, ansiosa y triste porque Santi no responde, le envía correos electrónicos y tampoco recibe respuestas, hasta le hace dudar de si sigue o no en una relación con ella. La única persona que le comenta que el comportamiento de él hacia ella no es muy responsable es su amiga, que le dice que no está muy bien que la trate así, a sabiendas que la hace sufrir (Fig. 4).

Esta forma de violencia hace que Lu no pueda tener control sobre su vida ni sobre su relación, donde el abusador es el único que señala los tiempos de comunicación. En diferentes oportunidades, durante su relación, Santi obliga a Lu a hacer cosas que ella no quiere a modo de castigo, como comer comida chatarra que luego le hace mal al estómago. Pero no es esta la única vez que la trata de esta manera porque, después de otra gran pelea, Santi le pide que se vaya de la casa, la bloquea del teléfono y de todas las formas posibles de contacto por Internet. Este mecanismo inhabilita los medios a Lu para poder terminar la relación.

Por otro lado, interesa señalar que es gracias a las redes femeninas que Lu posee, sus amigas, su madre, además del apoyo que encuentra en otra mujer como su psicóloga, que poco a poco logra entender lo tóxica que es esa relación y puede volver a concentrarse en su trabajo. Hablando con una de sus amigas, de las que antes se había separado un poco estando con Santi, su amiga la felicita y le anima a irse con una beca a Perú. Allí se va a encontrar con otra amiga, Sonia, y poco a poco empieza a relacionarse con más gente y a tener más confianza en sí misma. Por ejemplo, logra viajar sola. Finalmente, Santi la llama para hablar pasado un año y, en esa charla,

⁴⁷ ACOSTA Karen y WALCZAK, Grazyna. *Op. cit.*, p. 172.

⁴⁸ FERLONI, Martina y NOSSEINTE, Lucía. «Apuntes sobre el amor romántico y la responsabilidad afectiva», en *Mora*, n.º 28 (2022), p. 74.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

solo hay reproches, pero Lu logra irse de la conversación con tranquilidad. Como señalan Acosta y Walczak, relatar la historia de una sobreviviente de una relación abusiva como es Lucía o Sole Otero es una forma de afrontar el trauma sanando, de explicar lo que le ha ocurrido, para que ante los ojos de los demás se empaticen con ella⁵¹. Además, compartir esta historia ayuda a otras lectoras y lectores a sentirse reflejados en su testimonio y, probablemente, ayude a singularizar escenas violentas como las reflejadas en el cómic. En un mundo patriarcal donde la relación de pareja podría todavía señalarse como la relación primordial —o por lo menos en detrimento de otras— en la vida de las mujeres, la historia de *Poncho fue* demuestra que también puede ser fuente de abuso y dolor. Con un gesto feminista que señala el crecimiento de la protagonista, el cómic demuestra que una mujer puede lograr superar el trauma ocasionado por una pareja tóxica con redes de contención fuera de la pareja, pero también puede ser feliz estando soltera. Lu es plenamente feliz encontrándose con su trabajo, con sus amigas y viajando sola.



FIG. 4. OTERO, Sole. *Poncho fue*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017, p. 76.

⁵¹ ACOSTA Karen y WALCZAK, Grazyna. *Op. cit.*, p. 173.

Familia de Júlia Barata

Familia (2022) de Júlia Barata fue publicada por Musaraña Editora y Editorial Sigilo. *Familia* retrata la vida familiar de la protagonista, una mujer joven que vive con su hijo pequeño llamado León y su marido. El cómic experimenta con diversas formas de narrar, donde sugiere secuencia, pero sin utilizar necesariamente el formato tradicional del cómic al no haber cuadros que definan la acción ni a los personajes. Esto sin duda es un acierto, ya que, en un corto tiempo de espacio gráfico, la protagonista posee varias emociones juntas. Por otra parte, solo se utilizan tres colores: el rojo, el negro, el blanco y sus diversos matices. En *Familia* se habla de la crisis incipiente o latente de una madre agotada por la rutina familiar. El insomnio que la protagonista va experimentando da a lugar a tocar temas tan diversos como la monogamia, la maternidad, las tareas de cuidado, los roles de género y hasta la migración. Debido a la forma misma del cómic, donde los dibujos ni siquiera están divididos por viñetas, sino que la página es un todo, no voy a referirme a *Familia* como una «novela gráfica» para evitar la idea de una centralidad narrativa lineal. Como destaca Hillary Chute, en el caso de ciertos cómics que pueden señalarse como «autoficcionalizados», ayuda no designarlos como «novelas gráficas», ya que rechazan las categorías de ficción o no ficción en sus historias autobiográficas⁵². Justamente, la no centralidad del cómic ayuda a la creación de más de un sentido y de un contenido más libre y menos designado.

Al igual que la autora, la protagonista es una arquitecta que dibuja historietas y trata de conciliar la vida familiar con su vida personal. Creemos que la autoficción en el cómic ayuda a tener una visión feminista donde ser madre y estar felizmente en pareja no evita tener dudas y desear muchas veces el poder escapar de esa familia formada. En un momento dado la protagonista viaja a Portugal, su país natal, sola con su hijo y se plantea en sus dudas la situación legítima de la infelicidad o la incomodidad femenina ante la estructura misma del matrimonio y la familia.

La maternidad, las tareas de cuidados y hasta los roles de género se ven representados y problematizados en el cómic. La protagonista es madre, esposa y trabaja como arquitecta fuera de su casa. Nos interesa pensar dentro del feminismo latinoamericano la figura de la madre y sus connotaciones políticas. Como señalan Roberta Flores y Oliva Tena Guerrero, hablar de cuidados no es nada fácil, ya que representa todavía uno de los elementos esenciales al patriarcado, donde se sostiene la división sexual del trabajo⁵³. Las autoras destacan que, si bien tradicionalmente la maternidad era ejercida como una forma de denominación, luego el feminismo problematizó la importancia de los cuidados y los propuso como una forma de trabajo que debe ser remunerado⁵⁴. Las autoras, además, señalan como cuidado el vínculo entre quien brinda los cuidados y el que los recibe, ya que la persona que da los cuidados además hace un esfuerzo mental, físico y psicológico para poder cumplir con sus tareas⁵⁵. Es decir, se podría señalar que este esfuerzo se relaciona también con la atención diaria hacia las necesidades de la familia.

⁵² CHUTE, Hillary. *Op. cit.*, p. 3.

⁵³ FLORES, Roberta y GUERRERO TENA, Oliva. «Maternalismo y discursos feministas latinoamericanos sobre el trabajo de cuidados: un tejido en tensión», en *Íconos 50. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 18, n.º 50 (2014), p. 28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

Como señala Marcela Lagarde, es una fórmula enajenante que mantiene a las mujeres cuidadoras muchas veces descuidando la propia salud física y mental, en pro de cuidar⁵⁶. Lagarde señala lo que con frecuencia sucede en las subjetividades de las madres y aquellas mujeres que ayudan a cuidar, sean empleadas o familiares:

La fórmula enajenante asocia a las mujeres cuidadoras otra clave política: el descuido para lograr el cuidado. Es decir, el uso del tiempo principal de las mujeres, de sus mejores energías vitales, sean afectivas, eróticas, intelectuales o espirituales, y la inversión de sus bienes y recursos, cuyos principales destinatarios son *los otros*. Por eso, las mujeres desarrollamos una subjetividad alerta a las necesidades de *los otros*, de ahí la famosa solidaridad femenina y la abnegación relativa de las mujeres. Para completar el cuadro enajenante, la organización genérica hace que las mujeres estén políticamente subsumidas y subordinadas a *los otros*, y jerárquicamente en posición de inferioridad en relación a la supremacía de *los otros* sobre ellas⁵⁷.



FIG. 5. BARATA, Júlia. *Familia*. Buenos Aires, Musaraña Editora y Editorial Sigilo, 2022, p. 12.

En *Familia*, se puede observar como la protagonista experimenta progresivamente esa enajenación, producto de su sometimiento al cuidado. El cómic comienza con un viaje familiar donde la tensión entre la protagonista y su compañero va aumentando ante el comportamiento normal de León, su hijo pequeño. Mientras que ella se va preocupando por el estado de la pareja, su compañero visiblemente más relajado le contesta que no se preocupe. La falta del diálogo sobre los problemas de crianza en la pareja no reduce las preocupaciones y las ansiedades, sino que las acrecienta (Fig. 5).

Ya en la rutina familiar, el insomnio comienza a aparecer con mucha más frecuencia. Al contrario de lo que le ocurre a su compañero masculino, el padre de su hijo y quien pareciera poder conciliar su descanso y su vida familiar, ella sí muestra síntomas de agotamiento que se traducen en noches infinitas. Esto, además, llena de culpa a la protagonista, que busca un poco de diversión y tranquilidad en fiestas, en reuniones con amigos y hasta en viajes con otros historietistas. Pero como siente que debe seguir con su rutina de trabajo dentro y fuera de la casa, va a

⁵⁶ *Ibid*, p. 157.

⁵⁷ LAGARDE, Marcela. «Mujeres cuidadoras: entre la obligación y la satisfacción», en VV. AA. *Cuidar cuesta: Costes y beneficios del cuidado Congreso Internacional SARE 2003*. Vitoria-Gasteiz, Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer, 2004, p. 157.

ver a un psiquiatra que la medica para que pueda continuar sin planteos incómodos con la vida familiar:



FIG. 6. BARATA, Júlia. *Familia*. Buenos Aires, Musaraña Editora y Editorial Sigilo, 2022, p.161.

Aunque la protagonista intenta encontrar espacios propios, al mismo tiempo siente culpa cuando los consigue. Como señalan Flores y Tena Guerrero, se podría pensar todavía la figura de la madre como símbolo de la estabilidad social⁵⁸. En términos de los tiempos, el cuidado de los otros se refleja en la dificultad de las mujeres por encontrar espacios destinados a ellas exclusivamente, lo cual tiene consecuencias negativas.

⁵⁸ FLORES, Roberta y GUERRERO TENA, Oliva. *Op. cit.*, p. 34.

Por otro lado, resulta interesante que la protagonista sea una persona migrante, cuya lengua materna no es el castellano. Como señala María Porras Sánchez, la migración está presente en muchas narrativas gráficas a través de relatos autobiográficos, biográficos o ficcionalizados⁵⁹. Asimismo, no deja de ser interesante lo que señala Porras sobre el cómic mismo como un medio transnacional, como un medio migrante capaz de adaptarse y reimaginarse según el contexto, siempre marcado por intercambios y diversas influencias⁶⁰. En *Familia* la protagonista habla en castellano con su pareja y, a veces, en su lengua natal —el portugués— con su hijo. Muchas veces cuando se supone que hay monólogos de ella, se hacen en portugués, pero en otros momentos ella piensa en castellano. En un momento de crisis profunda, la pareja decide que ella necesita ir con su hijo a su país, a reencontrarse con sus padres. Ya desde el avión la protagonista escucha su lengua natal, la que siente un poco ajena y demasiado formal. Al final se abraza con su familia y el castellano se mezcla con el portugués. Luego del viaje, regresando, la protagonista saluda a «su» mundo diciendo que se vuelven al «nuestro». Su hijo León le señala que ella pertenece a Argentina, indagando en esto tan confuso para él que es tener familias en dos países distintos, en «dos mundos». Claramente, en su condición de emigrante, la protagonista se siente errática y no necesariamente de un lugar o de un país determinado. Su condición de emigrante no deja de representarse como un tema identitario no resuelto, una situación entendible debido a que su compañero y su hijo son argentinos. En medio del viaje, ya volando sobre las nubes, la protagonista aparece por la ventanilla con su hijo dormido en sus piernas hasta que vuelve a encontrarse en Argentina con su pareja. Sin duda, este viaje de solo ella y su hijo representó un regreso a su identidad portuguesa, dejada de lado ahora por la argentina. Asimismo, el aislamiento es una condición que acompaña a la protagonista. Ya por su condición de migrante, al tener lejos a su familia y a su país, así como por su condición de madre. Sin duda, uno de los temas del cómic es la representación de la maternidad de la protagonista. Esta maternidad aparece no idealizada como un estado permanente de felicidad, sino que es un retrato normalizador de lo difícil que puede ser a veces: es una madre profesional que se pregunta sobre su papel como madre, pero también problematiza su rol de esposa y de trabajadora. Como señala Marina Bettaglio, solo recientemente se ha individualizado a las madres en el cómic, reflejando ahora sí las luces y las sombras de la maternidad contemporánea⁶¹. Bettaglio señala la importancia en los cómics latinoamericanos de *Mafalda* como un ejemplo que desafió ya desde los años sesenta el orden social y problematizó los imperativos de género⁶². El personaje de Mafalda, en los diversos planteos que le hacía constantemente a su madre Raquel en su rol de ama de casa, se convirtió en portavoz de un discurso emancipador feminista a la vez que denunció los efectos de la división sexual del trabajo. Bettaglio destaca cierta caracterización negativa hacia el rol de la madre, lo que señala como «el ejemplo a evitar»⁶³. Además, Bettaglio subraya la importancia de la historietista argentina Maitena que refleja unos años después la maternidad como algo que es una fuente de realización personal, pero a la vez trae consigo consecuencias negativas en la esfera

⁵⁹ PORRAS SÁNCHEZ, María. «Introducción. Un medio migrante: los imaginarios transnacionales y transfronterizos del cómic», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19, 2022, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶¹ BETTAGLIO, Marina. «Madres de cómics: del silencio al protagonismo», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 43, n.º 1 (2018), p. 70.

⁶² *Ibid.*, pp. 71–72.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

laboral. Estas madres de Maitena ahora están visibilizadas, pero aparecen «estresadas, agobiadas, acechadas por la sensación de inadecuación que deriva de la imposibilidad de cumplir con los actuales exigentes modelos de feminidad y maternidad»⁶⁴. Estas nuevas mujeres parecen condenadas a la duda, a sentirse inadecuadas y, sobre todo, culpables de no poder satisfacer aquello que la sociedad les impone: un modelo de perfección claramente inalcanzable. En *Familia*, la protagonista dialoga con estas mujeres de clase media supuestamente acomodadas de Maitena, que no tienen grandes deficiencias ni materiales ni emocionales. Como señala la protagonista, tiene una pareja estable, una linda casa y un sano hijo. No debería haber ningún problema que altere el sueño de la familia casi perfecta. Pero como señala el cómic, la protagonista se plantea desde la monogamia que mantiene con su pareja hasta si son realmente felices juntos o si solo están por pereza o costumbre. Como ya se señaló anteriormente, es ella la que constantemente tiene dudas o plantea su disconformidad a su pareja, que rechaza esas vacilaciones mientras que la hace sentirse culpable por no disfrutar sin decir nada —casi parece que molestan las dudas, aunque el personaje se muestre abierto a dialogar y a pensar qué es lo que le ocurre a ella— Quizás estas pequeñas sospechas que se van respondiendo en el insomnio de la protagonista son los mejores hallazgos del cómic. La deconstrucción de la vida familiar, del mandato burgués cis-heteronormativo, se cuele en la vida de la protagonista de una manera tan paulatina que, aunque hagan muchos esfuerzos conscientes por mantener esos vínculos, no pueden controlar lo que les pasa. Las drogas, los amigos, el sexo con otras personas, son como refugios que la protagonista encuentra para poder salir y entrar de la pareja sin destruirla totalmente. Finalmente, luego del viaje, las dudas y los planteos no logran superarse. Aquel sentimiento de extrañeza que siente ella, parece no haberse arreglado con el viaje, sino que, por el contrario, lo subraya. La crisis final se refleja como un terremoto que sufren los tres integrantes de la familia: un sismo que finaliza con todos volando por los aires.

Igualmente, es interesante cómo en medio de una profunda crisis personal, y por lo tanto familiar, la protagonista necesita volver a la casa de sus padres, a ser un poco hija más que solamente madre. La figura de la madre aquí aparece como refugio, no como un mandato, sino como el lugar donde volver cuando se necesita calma y consuelo. Es notorio de qué manera tanto la relación con su madre como con su hermana se muestra fluida y cercana, no tanto como con el padre. El apoyo de las dos mujeres en su vida se nota constante y marca una genealogía femenina necesaria y cercana. Su hermana, separada, le pregunta qué tal va la relación con su cuñado y la convivencia. La protagonista quiere saber si ella se arrepintió de haber dejado a su pareja y su hermana le responde negativamente. Sin duda, esta afirmación sobre la posibilidad de una maternidad en solitario abre una ventana hacia una posibilidad que igualmente estaba negada en ella. También la caída accidental que sufre su madre le hace pensar en lo lejos que está ella y que vivir cerca de su familia le ayudaría mucho. El momento en que los padres dejan de cuidar y hay que cuidarlos, significa un quiebre emocional muy fuerte. Otra vez, la protagonista se pregunta si está tomando las decisiones justas en su vida.

Con respecto a su propio cuerpo, es interesante observar de qué manera la protagonista señala muchas veces la molestia ante la mirada de su pareja. Si bien siempre es una mirada cargada de connotación sexual, ella se muestra incómoda con su cuerpo. Aunque en *Familia* no existe una violencia explícita, la sexualidad representada aparece más como una obligación matrimonial

⁶⁴ *Ibid*, p. 76.

que como la expresión de un deseo —que sí le ocurre a la protagonista no solo con su amiga, sino también en un viaje que hace y en el que le gusta otro hombre— Si bien ella no está obligada a estar casada, el peso y la permanencia de los roles de género tradicionales parecieran ser los que la aturden y comprometen su salud mental. Por ejemplo, en vez de ir a un psicólogo y tratar de entender el origen de su ansiedad e insomnio, la respuesta fácil parece ser ir al psiquiatra a que la mediquen para poder seguir funcionando como esposa, madre y trabajadora. Cuando visita a sus padres, su padre le cuenta que él se había hecho adicto al Valium, uno de sus grandes temores: hacerse realmente dependiente de las pastillas. Cuando se confiesa con su madre le dice que, aunque ella trabaje mucho y gane bien, siente que tiene que pedir permiso a su pareja antes de comprarse algo para ella. Aunque su pareja no ejerce explícitamente violencia económica, ella sí siente que es un problema. Claramente, es un síntoma de que algo no va bien en su pareja. Su madre la reconforta diciéndole que tiene que mantener su independencia económica y también que los visite más a menudo, como ya se dijo antes, para no sentirse tan lejos ni tan sola.

Conclusiones

En el artículo se trabajó la representación autobiográfica de dos cómics escritos por mujeres desde Argentina, que dialoga con la tradición historietil argentina. A partir de problematizar el cuerpo femenino y su rol, tanto en la familia tradicional como en la pareja heterosexual, se trabajó de qué manera el formato del cómic sirve para que voces marginales expresen sus subjetividades, muchas veces invisibilizadas por la mirada tradicional masculina. Estas narrativas gráficas sin duda representan una mirada femenina y feminista, ya que hablan de temas, de traumas, de problemas que competen a las mujeres. En el caso de *Poncho fue*, Sole Otero reconstruye el trauma de su relación tóxica especificando los distintos tipos de violencia que una mujer puede padecer dentro de una relación cis-heterosexual. En *Familia*, Júlia Barata problematiza la historia de una mujer aparentemente feliz en la familia que armó y de la cual se siente ahora prisionera. Ambas narrativas dialogan con el feminismo latinoamericano y sus problemas en el siglo XXI, a la vez que utilizan libre y originalmente el formato del cómic para representar las realidades subjetivas de sus protagonistas, que son a su vez representaciones autobiográficas de ellas mismas.

Bibliografía

ACEVEDO, Mariela. «Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los Estudios Comunicacionales», en *Cuaderno 54. Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (2015), pp. 137–148.

— «Nosotras contamos. Notas en torno a construir una genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933–2019)», en *Revista Tempo e Argumento*, vol. 12, n.º 31 (2020), pp. 2–28.

— «La madre y la abuela desde la perspectiva de hijas y nietas: silencios que se rompen en las viñetas de María Alcobre, Femimutancia y Sole Otero», en *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15, (2021), pp. 113–136.

- ACOSTA Karen y WALCZAK, Grazyna. «¿Estamos todas bien? El empoderamiento femenino por medio de la narrativa gráfica de tres autoras hispanas», en *Revista Encuentros*, vol. 21 (2023), pp. 168–181.
- ANDRADE ECCHIO, Claudia. «Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: El autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia», en *Universum: Revista de humanidades y Ciencias Sociales*, n.º 2 (2019), pp. 17–40.
- BARATA, Júlía. *Familia*. Buenos Aires, Musaraña Editora y Editorial Sigilo, 2022.
- BETTAGLIO, Marina. «Madres de cómics: del silencio al protagonismo», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 43, n.º 1 (2018), pp. 69–91.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977. Traducción de Richard Nice.
- *La dominación masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998. Traducción de Joaquín Jordá.
- CHUTE, Hillary. *Graphic Women Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York, Columbia University Press, 2010.
- CÓRDOBA LÓPEZ, Ocner. «La violencia económica y/o patrimonial contra las mujeres en el ámbito familiar», en *Persona y Familia*, vol. 1, n.º 6 (2017), pp. 39–58.
- CORTIJO TALAVERA, Adela. «Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de *Ab! Nana*», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 139–167.
- EISNER, William. *Comics and Sequential Art*. Nueva York–Londres, W.W.Norton & Company, 2008.
- FERLONI, Martina y NOSSEINTE, Lucía. «Apuntes sobre el amor romántico y la responsabilidad afectiva», en *Mora*, n.º 28 (2022), pp. 65–79.
- FLORES, Roberta y GUERRERO TENA, Oliva. «Maternalismo y discursos feministas latinoamericanos sobre el trabajo de cuidados: un tejido en tensión», en *Íconos 50. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 18, n.º 50 (2014), pp. 27–42.
- GUZMÁN TINAJERO, Alfredo. *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. Disponible en <https://www.tesisenred.net/handle/10803/456586>
- KIRTLEY, Susan. «“A Word to You Feminist Women”: The Parallel Legacies of Feminism and Underground Comics», en BAETENS, Jan, FREY, Hugo y TABACHNICK, Stephen E. (eds.). *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 269–85.
- LAGARDE, Marcela. «Mujeres cuidadoras: entre la obligación y la satisfacción», en VV. AA. *Cuidar cuesta: Costes y beneficios del cuidado Congreso Internacional SARE 2003*. Vitoria–Gasteiz, Emakunde–Instituto Vasco de la Mujer, 2004, pp. 155–160.
- MUÑOZ RIVAS, Martina *et al.* «Physical and psychological aggression in dating relationships in Spanish university students», en *Psicothema*, vol. 19, n.º 1 (2007), pp. 102–107.
- OTERO, Sole. *Poncho fue*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017.
- OKSMAN, Tahneer. «How Come Boys Get to Keep Their Noses?»: *Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs*. Nueva York, Columbia University Press, 2016.
- PORRAS SÁNCHEZ, María. «Introducción. Un medio migrante: los imaginarios transnacionales y transfronterizos del cómic», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19, (2022), pp. 7–14.

RESTREPO, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista», en BLAZQUEZ GRAF, Norma y CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (coord.). *Lecturas críticas en investigación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 23–41.

SEGATO, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Prometeo, 2003.

SOSA, Lorena y GROSSO FERRERO, Mariana. «La prohibición de la violencia simbólica y mediática en la Argentina: ¿superación de la dicotomía público/privada?», en *Revista Electrónica. Instituto de Investigaciones Ambrosio L. Gioja*, n.º 20 (2018), pp. 156–185.

SUELDO, Martín. «Novela gráfica, feminismo y literatura en las obras de las autoras Sole Otero y María Luque», en *Argus-a*, vol. X, n.º 39 (2021), pp. 1–19.

WROBEL, Jasmin. «Tinta(s) femenina(s): la recuperación del cuerpo en la narrativa gráfica española y latinoamericana», en CALLSEN, Berit, y GROSS, Angelika (coord.). *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánica*. Madrid/Fráncfort del Meno, Iberoamericana Vervuert, 2020.