

DICIEMBRE DE 2023

21



CuCo
CUADERNOS DE CÓMIC

DICIEMBRE DE 2023

21



CuCo
CUADERNOS DE CÓMIC

DIRECCIÓN

Gerardo Vilches Fuentes (Universidad Europea)

Francisco Sáez de Adana (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

EDICIÓN

Octavio Beares San Martín (investigador independiente)

SECRETARÍA EDITORIAL

Anna Marta Marini (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

COMITÉ EDITORIAL

Viviane Alary (Universidad Clermont Auvergne)

Roberto Bartual Moreno (Universidad de Valladolid)

Esther Claudio (University of California in Los Angeles)

Enrique del Rey Cabero (Universidad de Alcalá)

Laura Vazquez (CONICET, Universidad de Buenos Aires)

EQUIPO TÉCNICO

Maquetación & Diseño Anna Marta Marini

Corrección Sofía Díaz

El Comité Editorial



COMITÉ CIENTÍFICO

María Abellán (Universidad de Murcia)
Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Irene Costa (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Raquel Crisóstomo (Universitat Pompeu Fabra)
Amadeo Gandolfo (Universidad de Buenos Aires–CONICET)
Julio Andrés Gracia Lana (Universidad de Zaragoza)
Gino Frezza (Università degli Studi di Salerno)
Óscar Gual Boronat (Universitat de València)
Elisa G. McCausland (Universidad Complutense de Madrid)
Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) (Universidad de Málaga)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra)
Álvaro M. Pons Moreno (Universitat de València)
Ivan Rodrigues Martin (Universidade Federal de São Paulo)
Pablo Turnes (Universidad de Buenos Aires–CONICET)
Rubén Varillas (Universidad de Salamanca)

www.cuadernosdecomic.com

Imagen del logo creada por Bernardo Pazó a partir de dibujo original: © Evans, A. H. *Birds*. New York, NY: The Macmillan Company, 1900.

Los textos son © de sus autores. Se permite la cita de los mismos pero no su modificación; en todo caso deberá citarse a su autor y a esta publicación como su fuente.

Las imágenes son © de sus autores y como tal se reconocen sus derechos. La utilización de imágenes es únicamente a modo informativo y complementario.

EDITORIAL

Con este nuevo número de la revista cerramos nuestro décimo aniversario, en el que consolidamos el cambio de estructura que iniciamos en el 2021, dedicando el contenido principal del último número a un dossier, en este caso bajo el título «Genealogías feministas y autoficción historietística en América latina (siglo XX y XXI)» en el que se establece una panorámica al cómic femenino y feminista latinoamericano, a través de diversos artículos que abordan distintos países y latitudes bajo la coordinación de Mariela Acevedo, Laura Nallely Nieto Hernández y Lina Flórez G. En este dossier nos encontramos los siguientes trabajos: en primer lugar, Maria da Conceição Francisca Pires y Cintia Lima Crescêncio presentan «*Não mexe comigo que eu não ando só*: una reflexión sobre colectivos e iniciativas de mujeres historietistas en Internet (Brasil, 2010-2023)»; Mara Burkart y Mariela Acevedo firman «Cuando el “cuarto propio” es un espacio colectivo: la emergencia de revistas de historietas feministas en Argentina, Chile y Brasil (2009-2022)»; Ximena Venturini es la autora de «Feminismo y autobiografía en dos historietas contemporáneas desde y en Argentina: *Poncho fue* de Sole Otero y *Familia* de Julia Barata»; Lina Flórez G. y Estefanía Henao B. nos presentan el trabajo «Viñetas feministas en Colombia, una mirada panorámica»; Laura Nallely Hernández Nieto y Alfredo Guzmán Tinajero realizan «Apuntes para una genealogía de las autoras de historieta en México»; y, finalmente, Carla Sagástegui Heredia es la autora de «Tan lejos, tan cerca: una genealogía feminista de la historieta peruana». Completa el dossier el artículo en forma de historieta de la autora chilena Francisca Cárcamo, «Panchulei», titulado «Lápices en la maleta». Consideramos que este trabajo supondrá una completa aproximación a la realidad autoral femenina en el Cono Sur, con indagaciones en mercados poco estudiados aún.

El número se completa con los artículos «“Sería bueno que guardaras esos recortes”. Novela y ucronía en Peter Kampf lo sabía» de Felipe Rodolfo Hendriksen, y «Los predecesores del cómic de ciencia actual: una aproximación» de María Blanca Mayor Serrano y con una entrevista a Joana Estrela por parte de Eva Van De Wiele. Todo ello acompañado, como siempre, de la sección CuCoCrítica, en la que incluimos dos reseñas: la primera del libro *Drawing from the Archives. Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel* de Benoît Crucifix, realizada por Enrique del Rey Cabero, y la segunda sobre *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis*, libro colectivo coordinado por María Porras Sánchez y Gerardo Vilches, cuya reseña realiza Carmen Sofía Díaz Sánchez.

Como siempre, un número con una gran variedad de contenidos, que esperamos que sean del agrado de los lectores.

El Comité Editorial

ÍNDICE

CuCoDoſier

INTRODUCCIÓN. GENEALOGÍAS FEMINISTAS Y AUTOFICCIÓN HISTORIETÍSTICA EN AMÉRICA LATINA (SIGLO XX Y XXI) Mariela Acevedo, Laura Nallely Hernández Nieto y Lina Flórez _____	8
<i>NÃO MEXE COMIGO QUE EU NÃO ANDO SÓ</i> : UNA REFLEXIÓN SOBRE COLECTIVOS E INICIATIVAS DE MUJERES HISTORIETISTAS EN INTERNET (BRASIL, 2010–2023) Conceição Francisca Pires y Cintia Lima Crescêncio _____	13
CÓMIC CUANDO EL «CUARTO PROPIO» ES UN ESPACIO COLECTIVO: LA EMERGENCIA DE REVISTAS DE HISTORIETAS FEMINISTAS EN ARGENTINA, CHILE Y BRASIL (2009–2022) Mara Burkart y Mariela Acevedo _____	34
FEMINISMO Y AUTOBIOGRAFÍA EN DOS HISTORIETAS CONTEMPORÁNEAS DESDE Y EN ARGENTINA: <i>PONCHO FUE</i> DE SOLE OTERO Y <i>FAMILIA</i> DE JÚLIA BARATA Ximena Venturini _____	57
VIÑETAS FEMINISTAS EN COLOMBIA, UNA MIRADA PANORÁMICA Lina Flórez G. y Estefanía Henao B. _____	78
APUNTES PARA UNA GENEALOGÍA DE LAS AUTORAS DE HISTORIETA EN MÉXICO Laura Nallely Hernández Nieto y Alfredo Guzmán Tinajero _____	100
TAN LEJOS, TAN CERCA: UNA GENEALOGÍA FEMINISTA DE LA HISTORIETA PERUANA Carla Sagástegui _____	120
LÁPICES EN LA MALETA Francisca Cárcamo «Panchulei» _____	140

CuCoEſtudio

«SERÍA BUENO QUE GUARDARAS ESOS RECORTES». NOVELA Y UCRONÍA EN <i>PETER KAMPF LO SABÍA</i> Felipe Rodolfo Hendriksen _____	148
LOS PREDECESORES DEL CÓMIC DE CIENCIA ACTUAL: UNA APROXIMACIÓN María Blanca Mayor Serrano _____	161

CuCoEntreviſta

ENTREVISTA CON JOANA ESTRELA. «SIGUE EL CAMINO QUE MÁS TE CONVENCE» Por Eva Van de Wiele _____	186
---	-----

DRAWING FROM THE ARCHIVES.

COMICS MEMORY IN THE CONTEMPORARY GRAPHIC NOVEL

Enrique del Rey Cabero _____ 196

PRECARIOUS YOUTH IN CONTEMPORARY GRAPHIC NARRATIVES: YOUNG LIVES IN CRISIS

Carmen Sofía Díaz _____ 201

CuCoDosier

Introducción. Genealogías feministas y autoficción historietística
en América latina (siglo XX y XXI)

*Introduction. Feminist Genealogies and Autofictional Comics in
Latin America (20th and 21st Century)*

MARIELA ACEVEDO

LAURA NALLELY HERNÁNDEZ NIETO

LINA FLÓREZ

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2403

El dossier que presentamos a continuación comparte la coordinación de investigadoras de tres países —Argentina, México y Colombia— y fue una convocatoria a colegas de la Red de Investigadoras e investigadores de Novela Gráfica (RING LatAm). RING es un espacio que nos nuclea a partir de distintos intereses de investigación, desde donde hemos propuesto entre otras cuestiones leernos, citarnos e intercambiar bibliografía. En esta oportunidad, también nos hemos propuesto, en la medida de lo posible, escribir a cuatro manos: compartir ideas y crear colectivamente para romper con la experiencia solitaria a la que a veces nos empuja la academia. Quienes coordinamos este dossier hemos acordado además que esta propuesta —como parte de las genealogías de producción—investigación—divulgación de historieta feminista— no es ni pretende ser «pionera». Reconocemos así que nuestras inquietudes, problemas y hallazgos tienen una historia, a veces oculta o poco conocida, deudora de las producciones gráficas e indagaciones feministas en toda América Latina.

La premisa de la que partimos es la idea de que una de las mayores novedades de la última década en el campo de creación historietística en América Latina ha sido la irrupción de autoras y autoeditoras que forjaron un circuito de producciones desde el feminismo y el activismo sexodisidente¹. En este marco una serie de iniciativas han explorado la posibilidad de forjar genealogías de creadoras en el medio² y repensar el campo desde las lecturas que habilita la perspectiva de género sobre la producción autoral. Por un lado, entonces exploramos genealogías que se despliegan en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Perú; y por otro, las pesquisas abordan la producción de artistas contemporáneas desde los marcos de los feminismos en tanto formas de construcción de memorias individuales y colectivas donde el género y la sexualidad son dos claves de lectura de la dimensión autoficcional.

Este dossier pretende así ser un recorrido por algunas de las propuestas genealógicas recientes en el campo de la producción de historietas creadas por autoras en la región a partir de desplegar

¹ MELLA GONZÁLEZ, Monserrat. *Viñetas en resistencia. Escena de cómic feminista producido en Chile durante 2008–2018*. Proyecto para optar al título profesional de diseñadora gráfica bajo la guía del profesor Eduardo Castillo Espinoza, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 2020. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/176091>; LORINQUER–HERVÉ, Marie. «Ligne poilue, encre queer, séquence dissidente. L'engagement par le trait dans la bande dessinée argentine contemporaine», en *Caravelle*, n.º 116 (2021). Disponible en <http://journals.openedition.org/caravelle/10700>

² BORGES, Gabriela, SUPNEM, Katherine, MAYOLA, Maira y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en América latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México», en *Tebeosfera*, tercera época, n.º 6 (9–IV–2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html; ACEVEDO, Mariela, MAMONE, Julia, RUGGERI, Daniela y OLIVA, Helena. *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de ayer y hoy*. Buenos Aires, Feminismo Gráfico, 2019; ACEVEDO, Mariela. «Nosotras contamos. Notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933–2019)», en *Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 12, n.º 31, e0106, 2020. Disponible en <http://dx.doi.org/10.5965/2175180312312020e0106>; FLOREZ, Lina y HENAO, Estefanía. «Apuntes para la construcción de una genealogía feminista de la historieta colombiana», en *Revista De La Red Intercatedras De Historia De América Latina Contemporánea*, n.º 15, pp. 87–112, 2021. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/35844>; AGUAYO, María Eliana, CÁRCAMO, Francisca y LAVIN, Vivian. *Catálogo de Mujeres Chilenas en la Historieta – 2021*, Prochile, 2021. PANCHULEI. «Mujeres en la historieta chilena y argentina», en *Revista Blast* (8 de marzo, 2022) Disponible en <https://revistablast.com/especiales/mujeres-en-la-historieta-argentina-y-chilena/>

una metodología feminista que tiene efectos en la forma en que percibimos, contamos y reescribimos la historia, pero también busca ofrecer un panorama de la producción reciente en la región y su vinculación con las demandas feministas en los distintos territorios.

Este volumen abre con el trabajo de la dupla de colegas brasileñas Conceição Pires y Cintia Lima Crescêncio, quienes revisan la producción reciente de colectivas gráficas del norte de Brasil y abordan las formas de organización y movilización empleadas por autoras y disidencias. Su pesquisa presta atención al diálogo entre la virtualidad y la presencialidad, así como a la búsqueda y la defensa de la autonomía creativa, utilizando Internet y redes sociales como herramientas de movilización. Iniciativas como Lady's Comics y proyectos recientes como MAR-PARA, Serendi y MáTinta reflejan la diversidad de estos esfuerzos colectivos, resaltando la importancia de la visibilidad y la reflexión sobre el impacto de Internet en la construcción de un mundo democrático, feminista y anti-patriarcalista cisheteronormativo.

Una idea queda flotando: la de «cuarto propio», que retoman y trabajan las colegas argentinas Mariela Acevedo y Mara Burkart para revisar la producción reciente de revistas de historieta feminista en Argentina y Chile. Destaca la figura emergente de la editora en este periodo, motivada por la necesidad de tener un espacio propio para la toma de decisiones y un cambio en la percepción de las mujeres en el campo de la historieta y el humor gráfico. Además, en el texto se enfatiza la importancia del trabajo colectivo, reflejado en los emprendimientos editoriales analizados.

Sobre la producción reciente en Argentina tenemos también el análisis de Ximena Venturini sobre los límites de lo autobiográfico/autoficcional en *Familia* de Júlia Barata y *Poncho fue* de Sole Otero. El artículo examina dos cómics que exploran el cuerpo femenino, su papel en la familia y la pareja heterosexual, y su relación con la tradición historietil argentina donde las autoras dan voz a experiencias marginadas por perspectivas masculinas y eurocéntricas. Ambas obras abordan temas y traumas relevantes para las mujeres, y dialogan con el feminismo latinoamericano del siglo XXI al representar de manera libre y original las realidades subjetivas de las autoras.

En Colombia, Estefanía Henao y Lina Flórez se ocupan de recolectar y presentar una selección de viñetas feministas, las cuales desde una mirada panorámica son muestras representativas del vínculo establecido entre la narrativa gráfica y los movimientos feministas que van desde las sufragistas colombianas de los años cuarenta, hasta los pensamientos feministas más contemporáneos. Esta selección contribuye con la visibilización de las autoras de viñetas, tiras de prensa e historietas colombianas.

Las producciones que toman por objeto Laura Nallely Hernández Nieto y Alfredo Guzmán Tinajero en México resaltan la presencia de las mujeres en diversas funciones más allá de la autoría. El propósito es desafiar la percepción errónea de que las mujeres creadoras son escasas, destacando su participación esencial como editoras, coloristas y letristas. Este artículo propone un primer paso en la elaboración de una genealogía de la historieta creada por mujeres en México y plantea la importancia de estudiar los vínculos transgeneracionales a través de investigaciones hemerográficas que destaquen a estas creadoras.

Con Carla Sagástegui, recorreremos la historia de las autoras y su producción reciente en Perú. La narrativa gráfica de mujeres, surgida con el Segundo Feminismo, se redefine en medio de la

crisis y reestructuración de la defensa de derechos. Influenciadas por el feminismo contracultural, diversas autoras conectan la historieta con distintas corrientes feministas, generando perspectivas críticas y personales. El artículo destaca que la resistencia al feminismo institucionalizado y la aparición contracultural reforzarán al fanzine y a las agrupaciones de historietistas.

El dossier cierra con el trabajo gráfico de la colega chilena Francisca Cárcamo Rojas «Panchulei», quien entrevistó a autoras latinoamericanas residentes en Europa. A través de su trabajo accedemos a otra experiencia marcada por el género, la sexualidad y las marcas del territorio, la historia y la clase siendo migrante.

Invitamos entonces a recorrer esta propuesta que no pretende ser exhaustiva, ya que como todo eslabón de una cadena genealógica pretende ser un aporte que genere diálogos, que abra la posibilidad de sumar otras experiencias, que aquí no fueron incluidas y que ameritan seguir leyendo e imaginando a América Latina a través de sus ficciones, sus narraciones dibujadas, la presencia de autoras, colectivas, revistas y eventos que han proliferado en la última década. Como señalan los artículos que componen este dossier, esta marea gráfica que pone en escena experiencias personales y colectivas, son parte del movimiento feminista, de mujeres y diversidades de la región. Esperamos contribuir de esta forma a hacer visible lo conquistado y también aquello que aún falta, eso que la ficción nos permite imaginar colectivamente y como autoras, editoras e investigadoras nos empuja a transformar nuestras realidades.

Bibliografía

ACEVEDO, Mariela, MAMONE, Julia, RUGGERI, Daniela y OLIVA, Helena. *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de ayer y hoy*. Buenos Aires, Feminismo Gráfico, 2019.

ACEVEDO, Mariela. «Nosotras contamos. Notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933–2019)», en *Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 12, n.º 31 (2020). Disponible en <http://dx.doi.org/10.5965/2175180312312020e0106>

AGUAYO, María Eliana, CÁRCAMO, Francisca y LAVIN, Vivian. *Catálogo de Mujeres Chilenas en la Historieta – 2021*, Prochile, 2021.

BORGES, Gabriela, SUPNEM, Katherine, MAYOLA, Maira y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en América latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México», en *Tebeosfera*, tercera época, n.º 6 (9–IV–2018). Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla. Disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta-feminista-en-america-latina-autoras-de-argentina-chile-brasil-y-mexico.html>

FLOREZ, Lina y HENAO, Estefanía. «Apuntes para la construcción de una genealogía feminista de la historieta colombiana», en *Revista De La Red Intercátedras De Historia De América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), pp. 87–112. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/35844>

MELLA GONZÁLEZ, Monserrat. *Viñetas en resistencia. Escena de cómic feminista producido en Chile durante 2008–2018*. Proyecto para optar al título profesional de diseñadora gráfica bajo la guía del profesor Eduardo Castillo Espinoza, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 2020. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/176091>

LORINQUER–HERVÉ, Marie. «Ligne poilue, encre queer, séquence dissidente. L’engagement par le trait dans la bande dessinée argentine contemporaine», en *Caravelle*, n.º 116 (2021). Disponible en <http://journals.openedition.org/caravelle/10700>

PANCHULEI. «Mujeres en la historieta chilena y argentina», en *Revista Blast* (8 de marzo, 2022). Disponible en <https://revistablast.com/especiales/mujeres-en-la-historieta-argentina-y-chilena/>



Não mexe comigo que eu não ando só:

una reflexión sobre colectivos e iniciativas de mujeres historietistas
en Internet (Brasil, 2010–2023)

Não mexe comigo que eu não ando só:

*A Reflection on Collectives and Initiatives of Female Historians
on the Internet (Brasil, 2010–2023)*

MARIA DA CONCEIÇÃO FRANCISCA PIRES

Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro

CINTIA LIMA CRESCÊNCIO

Universidad Federal del ABC

Maria da Conceição Francisca Pires es doctora en historia y profesora de Historia del Brasil en la Escuela de Historia y el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro. Coordina el proyecto Cómics y Humor Gráfico Producido por Mujeres (1990–2020) con sede en UNIRIO. Participa como investigadora asociada en el Laboratorio de Historia Global Fronteras y Modernidades (LAHGLOBAL). Ha publicado en varias revistas nacionales e internacionales y ha sido invitada como expositora en congresos y eventos dedicados al campo de la Historia Cultural del Humor y el Cómics.

Cintia Lima Crescêncio es historiadora, magíster y doctora en Historia por el Programa de Posgrado en Historia Cultural de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). Actualmente es docente en la Universidad Federal del ABC (UFABC) en San Pablo, Brasil. Investigadora del Laboratorio de Estudios de Género e Historia (LEGH/UFSC) y coordinadora del Centro de Estudios de Género Esperança García (NEG/UFABC).

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 6 de diciembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2288

Resumen

La ausencia de registros de mujeres historietistas en las últimas décadas del siglo XX ha motivado esfuerzos en el campo de los estudios de género y feministas. Tales esfuerzos se evidencian en escasos artículos, disertaciones, tesis e iniciativas de colectivos de mujeres que buscan, a través de articulaciones, eventos y publicaciones, difundir no solo lo que hoy producen las mujeres historietistas, sino también hacer justicia a la memoria de las artistas del pasado y del presente. Nuestra propuesta es hacer un recorrido por estos colectivos, iniciativas y redes que se comprometen a través de sitios web, blogs, redes sociales *online* y acciones *offline* en la tarea de realizar una importante labor de curaduría, difusión y organización colectiva en Brasil. A partir de 2010, se destacan las iniciativas de Lady's Comics y Mina de HQ, además de los colectivos más recientes surgidos en la región norte, como Mulheres Artistas do Pará – MARPARA y Serendi, que reúne a artistas de Pará, y MáTinta, que está compuesto por mujeres historietistas de la Amazonía.

Palabras clave: mujeres historietistas, memoria, redes sociales *online* y *offline*, Brasil, Norte

Abstract

The few records of women comic artists in the last decades of the twentieth century has spurred research in the field of gender and feminist studies. Such efforts are evidenced by scarce articles, dissertations, theses, and initiatives by women's collectives that seek, through articulations, events and publications, to disseminate not only what is produced today by women comic artists, but also to do justice to the memory of past and present artists. Our objective is to compile a comprehensive overview of these networks, collectives, and projects that are working to carry out the crucial tasks of curating, disseminating, and organizing collectively in Brazil through websites, blogs, online social networks, and offline actions. From 2010, we highlight the initiatives of Lady's Comics and Mina de HQ, in addition to more recent collectives that emerged in the northern region such as Mulheres Artistas do Pará – MARPARA and Serendi, bringing together artists from Pará, and MáTinta, which is composed of women comic artists from Amazonas.

Keywords: exhibition comic, curatorship, artistic fields, exhibition design, museum institutions

Cita bibliográfica

PIRES, MARIA DA CONCEIÇÃO FRANCISCA Y CRESCÊNCIO, CINTIA LIMA «*Não mexe comigo que eu não ando só: una reflexión sobre colectivos e iniciativas de mujeres historietistas en Internet (Brasil, 2010–2023)*», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 21 (2023), pp.

Consideraciones iniciales

Desde hace algunos años nos dedicamos a investigar sobre el cómic/humor gráfico producido por mujeres en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI, explorando las temáticas plurales que abordan en sus obras, las relaciones entre sus experiencias de vida y las prácticas artísticas; trazando paralelismos entre sus producciones gráficas y las pautas de los movimientos negros, LGTBIQ+ y feministas. En ese recorrido, se hizo inevitable abordar las trayectorias profesionales de esas artistas, sus circuitos sociales y laborales, así como los problemas del mercado editorial y de los premios de cómics que, en general, no muestran interés por temáticas que, a nuestro juicio, son erróneamente llamadas «identitarias» y que han sido el núcleo de la producción de las artistas contemporáneas.

Esta negligencia del mercado continúa, a pesar de que el público a quien se dirige este tipo de debates ya ha ganado mayor visibilidad y es reconocido como un nicho relevante en el ámbito del consumo en general, por lo que ya no es razonable considerarlos como minorías consumidoras, ya que representan el 76 % del mercado de consumo en Brasil¹. Para superar estas barreras discriminatorias, las artistas historietistas han aprovechado los cambios provocados por las plataformas de redes sociales y están construyendo formas alternativas, individuales y colectivas, de organizarse con el objetivo de producir, divulgar y comercializar su arte, por un lado, y fomentar nuevos círculos dialógicos intra y entre artistas y lectores, por otro lado.

En artículos anteriores², discutimos los impactos de la Web 2.0 en el campo de los cómics. En esta lectura que hicimos señalamos, de forma preliminar, que el entorno virtual se ha convertido en un espacio importante para artistas independientes y periféricas que comenzaron a utilizar las brechas digitales como vector de difusión, comercialización de sus obras y espacio de intercambio de emociones, ideas y experiencias con sus lectoras. En este ensayo, nos interesa explorar formas y estrategias de movilización colectiva y autoorganización mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación (Internet, redes sociales, plataformas digitales, entre otras) realizadas por historietistas brasileñas.

La Web 2.0 favoreció la creación, expansión y consolidación de nuevos grupos y colectivos en redes que, con bajos costos, lograron anclarse en entornos virtuales, desarrollando también prácticas colaborativas en redes. Además de la posibilidad de realizar un contenido diferente al de los estándares establecidos en los cómics convencionales y de la autonomía en la elección de los temas, la rápida circulación de contenidos favorece la expansión del público y la posibilidad de interactividad. Si bien, como sabemos, la interacción virtual —mirar, seguir, comentar,

¹ Véase INSTITUTO LOCOMOTIVA. «AGÊNCIA BRASIL: Pesquisa mostra que preocupação com diversidade gera lucro às empresas», en *Instituto Locomotiva*, 3 de julio de 2020. Disponible en <https://ilocomotiva.com.br/clipping/agencia-brasil-pesquisa-mostra-que-preocupacao-com-diversidade-gera-lucro-as-empresas/>

² PIRES, Maria da Conceição Francisca. «Autodefinição e corpos negros emancipados nas HQs de Benné Oliveira e Lila Cruz», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*. n.º 15 (2022), pp. 180–205; CRESCÊNCIO, Cintia Lima. «Feminismos, Humor Gráfico e Quadrinhos na Web: uma reflexão a partir do site brasileiro Lady's Comics (2010–2018)», en *Revista Mais que Amélias*. n.º 9 (2022), pp. 1–12. Disponible en <https://rstmaisqueamelias.wixsite.com/maisqueamelias/2022>

compartir— no expresa vínculos profundos con el público, esta práctica ayuda a las organizadoras a ampliar el alcance, las bases de acción y a dinamizar las discusiones. Así, considerando las actividades realizadas por estos grupos/colectivos³, los entornos virtuales, más que ser apenas un medio, asumen un carácter agencial, van más allá de la función del simple *marketing* digital y se convierten en *locus* de acción y reflexión.

Es en este sentido que tales acciones en grupos/colectivos también pueden ser entendidas como formas comprometidas de manifestarse a través de redes, de modo «multisituado», aunque este último no sea exclusivo, frente a procesos de exclusión, silenciamiento y/o invisibilización. Dado que en la contemporaneidad lo remoto no elimina lo presencial y viceversa, entendemos tales formas de organización como parte de un activismo «tecnopolítico», que complementa las acciones presenciales desarrolladas por estos grupos y colectivos y, en ocasiones, les brinda herramientas para ampliar su ámbito y sus horizontes de acción⁴.

Toret usa el concepto de «tecnopolítica» para definir «el uso táctico y estratégico de dispositivos tecnológicos —incluyendo redes sociales— para la organización, comunicación y acción colectiva»⁵. Según este autor, este concepto y sus prácticas se diferencian del ciberactivismo y del «clicktivismo» por trascender la Internet. En este sentido, las redes funcionan tanto para construir y coordinar acciones colectivas como para «tejer el sentido de la propia acción y crear un impulso transformativo en diferentes grupos y sectores sociales»⁶.

Teniendo en cuenta la velocidad del avance de las tecnologías digitales y la creciente «plataformización» de las relaciones sociales, es decir, la intrincada relación entre los entornos virtuales y la vida social, explorar esos ambientes se convierte en una acción fundamental para estos grupos de artistas que se encuentran apartadas del mercado editorial y de los grandes centros de circulación de productos⁷.

En su Trabajo Fin de Máster, la investigadora e historietista Carol Ito Messias⁸ señala que si bien la mayoría de las realizadoras de historietas que publican en redes sociales o plataformas de *streaming* se da cuenta de la posibilidad de lograr una mayor visibilidad a través de Internet, permanece la comprensión de que la publicación impresa sigue siendo el mejor medio para la

³ Si bien somos conscientes de la diferenciación específica de prácticas en grupos, redes o colectivos, en este ensayo optamos por adoptar la autodefinición dada por los grupos/colectivos analizados, sin atenernos a una definición cerrada del término.

⁴ FUENTES, Marcela A. *Activismos Tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020.

⁵ TORET, Javier (ed.). *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema-red 15M como nuevo paradigma de la política distribuida*. Barcelona, Universita Oberta de Catalunya, 2013. Disponible en [https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20\(2\).pdf](https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20(2).pdf)

⁶ *Idem*.

⁷ GONÇALVES, Ítalo Vinicius. «Da etnografia multissituada à “plataformizada”: aproximações entre antropologia e estudos de plataforma», en *Cadernos de Campo*, vol. 29, n.º 2 (2020). pp. 1–20. Disponible en <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i2pe175274>

⁸ MESSIAS, Carolina Ito. Um panorama da produção feminina de quadrinhos publicados na Internet no Brasil. [Tesis maestría]. Universidade de São Paulo, 2018. Disponible en <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-22022019-150556/pt-br.php>

obtención de reconocimiento en el mundo del cómic y que la visibilidad adquirida en redes no significa necesariamente reconocimiento en el mercado.

Después de realizar entrevistas con ocho autoras de webcómic que publican historias continuas en sitios web y otras plataformas virtuales, junto con la realización de un levantamiento parcial de publicaciones de cómics hechas por mujeres en Brasil, la autora constató que las publicaciones permitieron que las artistas lograran desviarse de los filtros editoriales en sus producciones, adquiriendo mayor autonomía creativa. Sin embargo, esto no les garantizó credibilidad y proyección, dado que elementos que siguen ligados a la constante permanencia en los circuitos de premios y eventos relacionados con el ámbito de la historieta y al interés de los medios especializados. En general, el contacto inicial establecido a través de las redes funciona como antesala de futuras acciones y proyectos, al fomentar respuestas colectivas a proyectos en desarrollo y culmina en prácticas tradicionales de comunicación, tales como el lanzamiento de libros presenciales, con debates y la distribución de autógrafos.

Con base en lo antes expuesto, se comprueba que el uso de herramientas digitales y la presencia en entornos virtuales —Facebook, Instagram, blogs, Tumblr, entre otros— es algo irreversible para grupos sociales invisibilizados que buscan autonomía, fomento de espacios para compartir, intercambio y repercusión de debates sobre las agendas políticas contemporáneas. Una vez que comprendemos que, con sus acciones, estos grupos pueden ser reconocidos como mediadores culturales, que traducen a través del cómic tanto sus experiencias individuales como colectivas, nos interesa presentar algunos de estos movimientos que se aglutinan no solo por medio de la acción en el campo de las historietas, sino en el arte en general y en diferentes regiones de Brasil, conduciendo a un desplazamiento hacia los márgenes. Dichos movimientos se organizan en forma de colectivos o grupos y sus propuestas fundamentan la existencia de acciones cooperativas realizadas *online* y *offline*, con el fin de sortear la condición periférica que ocupan en el mercado editorial de historietas.

Este ensayo está organizado de manera que sea posible explicitar las primeras iniciativas de formación de redes, alianzas y colectivos, a partir de 2010, con la creación de Lady's Comics y el reconocimiento de la importancia del trabajo colectivo para las mujeres en el universo del cómic. En un segundo momento, presentaremos iniciativas más recientes que señalan el surgimiento de cuestiones trans, raciales y regionales como marcadores importantes para las acciones conjuntas actuales.

Un Cuarto colectivo

En un cómic publicado en 2019, en el libro *Mulheres & Quadrinhos*, la historietista Lu Cafaggi⁹ agradeció a las mujeres que marcaron su vida como dibujante. Entre referencias a su abuela, a los personajes Mônica y Magali, su madre y sus profesoras, Lu Cafaggi mencionó a las creadoras de Lady's Comics: «Mariamma, Sam y Samara nos dieron un cuarto colectivo»¹⁰. Al hacer

⁹ Perfil en Instagram: @lcafaggi

¹⁰ CAFAGGI, Lu. «Agradecimento», en MARINO, Dani y MACHADO, Laluna (ed.). *Mulheres & Quadrinhos*. São José, Skript, 2019, pp. 55.

mención del libro *Una habitación propia* [*A Room of One's Own*] de Virginia Woolf¹¹, la hoy premiada y reconocida historietista exaltó la importancia de encontrar su lugar como artista, pero subrayó la colectividad del cuarto compartido como central en su trayectoria y en la de otras historietistas.

Lady's Comics fue un colectivo nacido en Internet a partir de la pregunta «¿dónde están las historietistas?». Fue creado en 2010 por mujeres jóvenes de la ciudad de Belo Horizonte que consumían y producían historietas, que finalizó en 2018. El sitio web del grupo fue ampliamente actualizado. Con eventos, encuentros y publicaciones, Lady's Comics amplió su actuación, que no se restringió a las actividades en línea¹², reuniendo a lectoras y a una legión de mujeres que utilizaban Internet para publicar y dar a conocer su producción.

El Lady's se convirtió en uno de los primeros lugares de encuentro, unión y solidaridad de las realizadoras de cómics y puede ser considerado el primer colectivo brasileño dedicado a la cuestión de las mujeres y el cómic, con el expresivo eslogan «Los cómics no son solo para tu novio»¹³. No es que a las mujeres no les interesan los cómics y el humor gráfico antes de 2010 o no los produjeran antes, al contrario.

Hay nombres como Nair de Teffé, que firmaba como Rian se inició en la caricatura a través del género de la caricatura individual y se convirtió en una de las principales artistas del trazo a principios del siglo XX, habiendo publicado su primera caricatura en la revista *Fon-Fon!* en 1909¹⁴. Patrícia Rehder Galvão, más conocida como Pagu, publicó una serie de cinco tiras en el periódico *O Homem do Povo* durante la década de 1930¹⁵. Hilde Weber, una inmigrante alemana que llegó a Brasil en los años de 1930, hizo carrera en la prensa retratando a Brasil en caricaturas¹⁶. Mariza Dias Costas, Cahú y Ciça publicaron en periódicos alternativos y en la prensa de más alcance entre las décadas de 1970 y 1990. Crau da Ilha, al presentar su trabajo para *O Pasquim*, fue encaminada para la revista *O Bicho*, una revista de historietas «no enlatadas»¹⁷. En el caso brasileño, la prensa, especialmente alternativa y feminista, fue un lugar privilegiado de actuación de las mujeres, que rara vez encontraron acogida en publicaciones especializadas o en editoras. La expansión y popularización de la Web 2.0, ya en las últimas décadas del siglo XX,

¹¹ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

¹² En 2014, a través de una campaña de financiamiento colectivo, el grupo Lady's Comics afirma «decidimos ir más allá del medio online» y para ello querían promover un evento para «debatir las formas de transgredir la representación femenina en los cómics». La financiación fue exitosa y superó el objetivo de recaudación de fondos. Con el recurso, el colectivo realizó el 1er Encuentro Lady's Comics. Disponible en <https://www.cattarse.me/ladyscomics>

¹³ Perfil en Instagram: @ladyscomics

¹⁴ CAMPOS, Maria De Fátima Hanaque. *Nair de Teffé: artista do lápis e do riso*. Curitiba, Appris, 2016.

¹⁵ GOIDANICH, Hiron Cardoso y KLEINERT, André (ed.). *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre, L&PM, 2011.

¹⁶ WEBER, Hilde. *O Brasil em Charges (1950–1985)*. São Paulo, Circo, 1986.

¹⁷ EUGÊNIO, Jessica Dainelli. *Elas fazem HQ! Mulheres brasileiras no campo das histórias em quadrinhos independentes* [Trabajo Fin de Máster]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/183629>

tuvo un profundo impacto en la posibilidad de actuación de las mujeres en el campo del cómic, creando posibilidades de encuentros virtuales y de acción colectiva.

Al reflexionar sobre la producción de historietas contra la lesbofobia en Brasil y Chile, Daniela Marino señala que el surgimiento de un colectivo va más allá de la simple formación de grupos a través de las redes sociales:

Lo que se busca con la actuación en colectivos es precisamente una producción conjunta que trasciende la autoría individual y funcione como una forma de sociedad que comparte la coautoría de sus obras de forma colaborativa. Por lo tanto, los colectivos no son grupos cerrados o tribus que se agrupan en torno a un objetivo común, se forman en torno a una producción común¹⁸.

El trabajo de (re)conocimiento de las mujeres historietistas aún está en construcción, por lo que partimos de la premisa de que fue Internet, especialmente las redes sociales, las que permitieron una mayor visibilidad de un vasto número de artistas, así como un sentido de colectividad entre las historietistas. A menudo, ellas crean mecanismos para cuantificar e identificar a las productoras de historietas y humor gráfico en Brasil como BAMQ! – Base de Datos de Mujeres Historietistas, un recurso creado en 2015 en el sitio web *Lady's Comics*, y la lista «Legión de Mujeres en los Comics»¹⁹, como archivo colaborativo y editable creado por la historietista Aline Lemos.

Países como Estados Unidos, con una fuerte tradición en historietas, experimentaron desde la década de 1970 la emergencia de colectivos de historietas como *Wimmen's Comix*²⁰. Talita Sauer Medeiros afirma sobre los Estados Unidos que «los colectivos de cómic hechos por mujeres surgen cuando se encuentran dos importantes movimientos: el feminismo y el *underground comix*»²¹. Ya en el caso de Suecia, que tiene una larga historia de mujeres dibujantes, vio nacer su primer grupo en 2005 con la creación del colectivo feminista *Dotterbolaget*, traducido como Compañía de las Hijas²². Todo indica que las iniciativas son fruto de la circulación de ideas feministas.

¹⁸ MARINO, Daniela dos Santos Domingues. «Brasil e Chile: quadrinhos contra a lesbofobia», en BRAGA JUNIOR, Amaro Xavier y NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva (ed.). *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos*. Leopoldina, Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial, 2020, p. 255.

¹⁹ A la fecha de construcción de este texto, el archivo cuenta con 442 nombres, del pasado y del presente Disponible en <https://docs.google.com/document/d/1prkSTfLl3lLzhLiT6oeQLamIeG9l0M3D5aFV1NfbvAg/edit>

²⁰ ROBBINS, Trina. *Century of Women Cartoonists*. Northampton, Kitchen Sink Press, 1993.

²¹ MEDEIROS, Talita Saer. *Mulheres na produção de histórias em quadrinhos: da invisibilidade à construção de espaços próprios*. [Tesis doctoral]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2020. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216723>

²² STRÖMBERG, Fredrik. «Quadrinhos Suecos no Século XXI: a liderança feminina», en BRAGA JUNIOR, Amaro Xavier. y NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva (ed.). *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos*. Leopoldina, Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial, 2020, pp. 29–39. Traducción de Natania Nogueira.

Gabriela Borges afirma que Lady's Comics fue fruto de la popularización de Internet y de las redes sociales, así como de la fuerza de los feminismos a principios del siglo XXI en Brasil. Debatando las representaciones de la mujer en las historietas y haciendo hincapié en la necesidad de visibilizar y conocer la producción de las propias mujeres, Lady's «dejó un vacío en la producción periodística de historietas»²³ cuando finalizó sus actividades en 2018.

Observamos que, en el caso brasileño, la efervescencia feminista vivida durante los años de la dictadura, entre 1960 y 1980, jugó un papel fundamental en la permanencia e insistencia de debates sobre género que impactaron todas las esferas de la vida, incluida la producción cultural, lo que se expresa en la visibilidad e incluso aumento de mujeres historietistas y artistas en general, cuestión que se vio reflejada en la creación de proyectos, redes, frentes y colectivos que se materializaron en el futuro. El colectivo Lady's, que realizaba entrevistas, publicó historietas, reportajes y artículos, promovió encuentros, cursos, eventos, creó espacios de venta y promoción de historietas hechas por mujeres y abordó el feminismo como algo liberador para las mujeres²⁴. En una entrevista publicada en *Lady's* en 2015, Lu Cafaggi señala que aprendió sobre la importancia del feminismo en el colectivo²⁵. Esto no quiere decir que todas las historietistas, colaboradoras o aliadas del grupo se identificaran como feministas, ni siquiera que retrataran cuestiones de género en sus producciones. El lugar del feminismo en la producción de historietistas y dibujantes contemporáneas es un tema todavía a ser investigado.

También en 2015, Lady's publicó la revista *Risca!* con el título «Memoria y Política de las Mujeres en el Cómic». La publicación fue el resultado de un financiamiento colectivo que celebró los cinco años del grupo²⁶. La revista tuvo una única edición. Los encuentros del colectivo Lady's Comics fueron tres: uno en 2014, en Belo Horizonte; otro en 2016, en el marco del Festival Internacional de Cómic (FIC), también en Belo Horizonte; y el último en 2017, denominado *pocket*, en la ciudad de São Paulo.

²³ BORGES, Gabriela. «Gênero e representação nas histórias em quadrinhos», en MARINO, Dani y MACHADO, Laluna (ed.). *Mulheres & Quadrinhos*. São José, Skript, 2019, p. 184.

²⁴ CRESCÊNCIO, Cintia Lima. *Op. cit.*

²⁵ Disponible en <http://ladyscomics.com.br/entrevistalu-cafaggi>

²⁶ Síntesis del índice de *Risca!*: De la web al papel, editorial que celebra la «salida» del grupo de Internet a la circulación material; Dibujando género, en el que se discuten las nuevas representaciones movilizadas por las personas trans en las historietas; Mujeres negras en los cómics, en el que se debate el empoderamiento y la afirmación de la identidad; Necesitamos hablar del aborto, en el que las artistas abordan el tema del aborto en historietas para reflexionar, denunciar y documentar las experiencias de las mujeres brasileñas; Pioneras en Brasil, donde son presentadas artistas de la época de la dictadura como Cida Godoy, Ciça y Crau da Ilha, además de entradas con algunas historietistas de Brasil y de una entrevista con Trina Robbins.



FIG. 1. Fotografía del Encuentro de Lady's Comics, versión *pocket*, realizado en São Paulo en 2017 en la Quanta Academia de Artes. Disponible en <http://ladyscomics.com.br/encontro-na-quanta-foi-lindo>.

En 2018, cuando terminaron las actividades del grupo, el sitio web continuó en línea, convirtiéndose en un rico acervo de investigaciones sobre historietistas, caricaturistas, así como de esfuerzos para construir la memoria de las mujeres y de los feminismos en Brasil. Gabriela Borges, periodista que fundó Mina de HQ en 2015, afirma que la iniciativa nació de su Trabajo Fin de Máster, *Encuentre su Clitoris*, pero con inspiración de Lady's Comics, «un proyecto nostálgico que dio mucha visibilidad a las mujeres historietistas en Brasil»²⁷.

Con el tiempo y el surgimiento de nuevas investigaciones sobre mujeres historietistas en diferentes regiones de Brasil, es probable que surjan informaciones sobre proyectos, redes, alianzas y colectivos de mujeres historietistas y caricaturistas anteriores a 2010 y a la fundación de Lady's Comics. Ante el escenario actual, es el soporte el que permite conocer este tipo de iniciativas que se complejizan en formatos y medios de acción, superando el esfuerzo por crear espacios de producción propios y seguros, cuando se imponen las cuestiones trans y raciales.

Carolina Ito Messias sostiene que el surgimiento de grupos en las redes sociales para discutir género es un hito importante, pues indica una ausencia de espacios que coloquen a las mujeres en el centro de la reflexión²⁸. Talita Sauer Medeiros recuerda que Internet contribuye al archivo de la producción de mujeres²⁹ y es una consideración importante, ya que uno de los desafíos en la construcción de la historia de las historietistas es el conocimiento y acceso a estas producciones, muchas veces consideradas poco importantes en comparación con la producción de los hombres.

Destacamos también que Internet es, hoy por hoy, uno de los principales medios para la obtención de financiamiento para la producción de mujeres y personas trans, al convertirse en un medio de sustento y de existencia como artista. Thais Linhares afirma en un reportaje para la

²⁷ Disponible en <https://minadehq.com.br/quero-apoiar/>

²⁸ MESSIAS, Carolina Ito. *Op. cit.*

²⁹ MEDEIROS, Talita Saer. *Op. cit.*

revista *As Periquitas*, un proyecto de la historietista Crau da Ilha para debatir y presentar el humor femenino, que Internet fue su «elixir de vuelta a la vida». Antes era imposible hacerse un nombre en este medio (...) Con Internet puede que ni siquiera ganes dinero, pero al menos logras distribuir el material»³⁰.

A partir de ese contexto, se forman numerosos grupos en diferentes configuraciones: proyectos colectivos, redes, grupos de discusión y frentes que no necesariamente constituyen propiamente un colectivo, pero que juegan un papel fundamental en la definición del futuro del cómic en Brasil. Por su parte, mientras estuvo activo, el colectivo Lady's difundía periódicamente todas las iniciativas que surgían, por ejemplo, en 2013 anunció el lanzamiento del proyecto Zine XXX.

Zine XXX llamó la atención sobre la falta de visibilidad de la producción de mujeres en Brasil y reunió a artistas de diferentes regiones³¹. El proyecto fue una iniciativa de Beatriz Lopes que quería incentivar a las nuevas artistas del cómic por medio de la publicación cinco *zines* con contenido exclusivamente producido por mujeres³². En la campaña circulaba el llamado: «Para que las mujeres tengan visibilidad, es necesario estimular la producción y dar espacio para que sus historietas lleguen a los lectores». A través de una financiación colectiva que superó significativamente la meta inicial³³, Beatriz Lopes llevó adelante la publicación de fanzines que contaron con las historietistas Barbara Malagoi, Lovelove6, Laura Lannes, la propia Beatriz Lopes, Morgana Mastrianni, Sirlanney, Roberta Nunes, Mazô, Aline Lemos, Laura Athayde, Marionette, Virgínia Moura y Traquinas Alva³⁴. El Zine XXX se convirtió en un grupo de discusión de Facebook con más de siete mil «me gusta», actualmente³⁵.

Las colaboradoras de Lady también crearon sus propias plataformas, proyectos y grupos, como Gabriela Borges que en 2015 creó Mina de HQ³⁶:

(...) que se convirtió en un sello independiente con foco en género y representación que reúne investigación, curaduría, producción de cómics y contenidos personalizados, alianza con marcas y empresas, organización de cursos y eventos y difusión de cómics realizados por mujeres, personas trans y no binarias³⁷.

³⁰ FRANÇA NOGUEIRA, Maria Cláudia (dir.). *As Periquitas*. São Paulo, Editora Kalaco, 2014, p. 2–3.

³¹ BORGES, Gabriela. *Op. cit.*

³² Disponible en <http://ladyscomics.com.br/zine-xxx>

³³ Disponible en <https://www.catarse.me/pt/zinexxx>

³⁴ Perfiles en Instagram: @bmalagoli, @6lovelove6, @lauralannes, @mastrianimorgana, @sirlanney, @a_linemos, @ltdathayde. No identificamos el perfil de Beatriz Lopes, Roberta Nunes, Mazô, Marionete e Traquinas Lava en Instagram, sino en Facebook: blearghh, piadasrasas, mazô, anaeomaar e matraquinas. No identificamos perfiles de Virgínia Moura.

³⁵ Jéssica Daminelli Eugênio, en investigación del año 2017, informa que en esa época el grupo era cerrado y solo permitía la entrada de mujeres cis y trans. La última actualización de la página es del año 2020. Disponible en <https://www.facebook.com/zinexisxisxis/>

³⁶ Perfil en Instagram: @minadehq

³⁷ BORGES, Gabriela. *Op. cit.*

En la trayectoria del proyecto, es interesante observar un giro hacia un debate más diverso sobre género y sexualidad, con sensibilidad hacia las urgentes cuestiones trans, raciales y regionales que también atraviesan el universo de las historietas y que no eran centrales en años anteriores. Otro factor que vale la pena mencionar es el proceso de convertirse en un sello independiente, convirtiendo a Mina de HQ en una marca. Esto se expresa en la firma de publicaciones en el sitio, por ejemplo, y en las alianzas con marcas. A partir de 2019, las publicaciones en el sitio son firmadas predominantemente como Mina de HQ y no por la fundadora. Por último, destacamos la fuerte presencia de Mina de HQ en las redes sociales³⁸, en especial en Instagram, con más de 37 mil seguidores y seguidoras³⁹.

En 2020, Mina de HQ salió del universo *online* y publicó su primera revista a través de financiación colectiva. Hoy ya son tres revistas publicadas: el número 1 contó con portada firmada por el artista Bennê Oliveira⁴⁰, de Pernambuco; el número 2 tuvo una portada firmada por la artista Carol Ito⁴¹, de São Paulo; y la artista Tai Silva, de Pará, firmó la portada del número 3 y forma parte del colectivo MARPARA, presentado en el próximo apartado. La revista se anuncia como «la única publicación impresa feminista e independiente sobre historietas en Brasil»⁴², y recibió un homenaje especial del 33.º Premio HQ Mix y el trofeo Jayme Cortez de la 37.ª edición de los premios Ângelo Agostini. En 2022, la revista fue finalista del 64.º Premio Jabuti en la categoría Promoción de la Lectura⁴³.

Indicando una expresiva profesionalización, Mina de HQ mantiene algunas características de Lady's Comics. El trabajo con colaboradoras, la constante difusión de lo que se está haciendo en Brasil y América Latina en cuanto a historietas más diversas, incluyendo redes, frentes e iniciativas que siguen surgiendo, y el esfuerzo de construir publicaciones impresas a través de financiamiento colectivo. Muchas otras acciones han surgido desde 2010, algunas de larga duración, otras efímeras.

En 2015 se creó el grupo de discusión Minas Nerds, que utilizó Facebook para discutir el machismo en diferentes universos, incluido el cómic. Hoy el grupo tiene casi cinco mil miembros y sigue activo⁴⁴, extendiendo su actuación también a Instagram con casi quince mil seguidores y seguidoras⁴⁵. Minas Nerds lanza pódcasts, textos y tiene como eslogan «cultura pop por las mujeres»⁴⁶ y aún es administrado por su creadora, Gabriela Franco. También surgió Mulheres em Quadrinhos como grupo de discusión, al igual que el primero, en formato de grupo cerrado de Facebook. El grupo surgió en 2012 para discutir el género en los cómics y otros medios con

³⁸ Mina de HQ también tiene una cuenta en Facebook que, en este momento, cuenta con un poco más de ocho mil «me gusta», considerando la última actualización de septiembre de 2022. https://www.facebook.com/minadehq/?locale=pt_BR

³⁹ Disponible en <https://www.instagram.com/minadehq/>

⁴⁰ Perfil en Instagram: @leve.mente.insana

⁴¹ Perfil en Instagram: @carolito.hq

⁴² Disponible en <https://minadehq.com.br/revistaminadehq/>

⁴³ Disponible en <https://minadehq.com.br/finalistas-do-64o-premio-jabuti/>

⁴⁴ Disponible en <https://www.facebook.com/groups/minasnerds/>

⁴⁵ Disponible en <https://www.instagram.com/minasnerds/>

⁴⁶ Disponible en <https://linktr.ee/minasnerds>

la participación de lectoras e historietistas. Grupos de discusión como estos indican, según Jéssica Daminelli Eugênio, «tensiones relacionadas con la representatividad femenina en el campo de la producción de historietas»⁴⁷.

La bibliografía y los contenidos de los sitios web y redes sociales centrados en mujeres y cómics apuntan a una serie de otras iniciativas muchas veces difíciles de mapear: Dani Marino y Luluña Machado, en la presentación del libro *Mulheres & Quadrinhos* mencionan el sello Pagu Comics⁴⁸; en un capítulo publicado en el libro de la Asociación de Investigadores en Arte Secuencial, Dani Marino menciona a Estúdio Complementares⁴⁹. Desde 2010 los grupos son numerosos y merecen una investigación específica y cuidadosa. Las iniciativas actuales, a su vez, tienen la ventaja de crear condiciones de investigación aún activas, ya que aún operan *online* y también *offline*, lo que permiten la organización, sistematización y análisis de formas de organización en tiempo real. En este texto, pretendemos delimitar la abundancia de propuestas en red que emergen del norte de Brasil, desestabilizando la centralidad del sureste en la producción de historietas e iniciativas colectivas, además de señalar alianzas que ya no están exclusivamente marcadas por el género⁵⁰.

Los colectivos hoy en día

Para las artistas que viven en regiones alejadas de los grandes centros, especialmente de ciudades como São Paulo donde se concentra una parte significativa del mercado editorial, de consumo y de eventos de cómics, la autoorganización en grupos, colectivos y redes ha demostrado ser una herramienta importante tanto para la propagación de sus artes como para la difusión de la cultura en la que se insertan, desafiando borraduras, estigmas y estereotipos. Este es el caso de los colectivos Açai Pesado⁵¹ (Pará), Clube dos Quadrinheiros de Manaus (Amazonas) MáTinta (Amazonas), Ilustra Pretice (Pará), Quadrinistas Indígenas (Amazonas), Serendi (Pará), Iukytaías (Amazonas, Pará y Roraima), MARPARA (Pará) y la Rede Nordestina de HQs.

Cabe mencionar el hecho de que la gran mayoría son del norte de Brasil y tienen una composición mixta, involucrando no solo a mujeres artistas del cómic, sino también a hombres y personas trans de diferentes áreas: ilustración, grafiti, diseño, fotografía, animación, etc. Otro aspecto relevante es que la gran mayoría de las artistas participan en varios colectivos a la vez, configurando una constelación que elabora y promueve narrativas y diálogos grupales, desarrolla acciones conjuntas, se cita y se retroalimenta a través de *hashtags* como #quadrinistasdonorte, #quadrinistasdaamazonia, #quadrinistasparaenses, #quadrinhosbrasileiros, #quadrinistasinde-

⁴⁷ EUGÊNIO, Jessica Dainelli. *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁸ MARINO, Dani y MACHADO, Luluña (ed.). *Mulheres & Quadrinhos*. São José, Skript, 2019.

⁴⁹ MARINO, Daniela dos Santos Domingues (2020). *Op. cit.*

⁵⁰ Parte de las discusiones de este texto son el resultado de la participación en el proyecto Internet como campo de disputas para la igualdad del género, coordinado por Cristina Scheibe Wolff con financiamiento de FAPESC/Brasil.

⁵¹ Los perfiles en Instagram son: @hqcaipesado, @clubedosquadrinheiros, @matintahq, @ilustrapretice, @quadrinistasindigenas, @serendipa, @coletivoiukytaias, @marpara, @redenehq

pendentes, que son algunos de las más comunes. Como apunta Fuentes⁵², los *hashtags* se han convertido en herramientas fundamentales para la movilización virtual, ya que entre otras cosas, posibilitan formas peculiares de construir afiliaciones comunitarias.

Aunque nuestro foco está en los grupos, colectivos y redes de mujeres historietistas que, a partir de 2010, empezaron a cuestionar colectivamente la exclusión y la desigualdad de género en la producción de historietas en Brasil en Internet y en las redes sociales digitales⁵³, consideramos importante reconocer colectivos mixtos. Además de tener el propósito bien definido de autoorganizarse para construir proyectos comunes en el campo de la historieta, este tipo de iniciativas promueven eventos importantes para la difusión del trabajo de las historietistas independientes en sus regiones, dinamizando el mercado de consumo local, tales como la feria de cómics autorales *Quadrinhos no Largo*, la Semana del Cómic Nacional de Manaus y la Manaus Comic Con. De los colectivos mencionados anteriormente, MARPARA, MáTinta HQ y Serendi están integrados exclusivamente por mujeres, aunque no todas las integrantes se dedican únicamente a la producción de historietas, como es el caso de *Mulheres Artistas do Pará – MARPARA*. El panorama más reciente indica, por tanto, una tendencia hacia la formación de redes mixtas con permanencia de colectivos de mujeres. Destacamos que, para este relevamiento, no encontramos colectivos de historietistas y artistas trans.

El colectivo MARPARA fue creado en 2018 y, actualmente, es coordinado por las historietistas y artistas visuales Tai Silva, Renata Segtowick, Moara Tupinambá, Brenda Ilustra y Mandie Gil⁵⁴. El colectivo utiliza un sitio web, Instagram, Facebook y un canal de Youtube para comunicarse y dar a conocer sus proyectos. En el sitio web el grupo se define a sí mismo a veces como un colectivo, a veces como un instituto, y muestra interés en

(...) mapear mujeres artistas visuales del Estado de Pará. (...) desarrollar vínculos, capacitaciones, red de apoyo y ampliar las posibilidades profesionales. (...) reivindicar el espacio femenino en la escena artística de Pará y fortalecer el desarrollo de proyectos a través de la colectividad, (...) además de fomentar el crecimiento de mercados creativos y acciones junto con las comunidades locales⁵⁵.

⁵² FUENTES, Marcela A. *Op. cit.*, p. 169.

⁵³ LAGE, Nara Bretas. *Aconteceu Comigo: mulheres, narrativas de vida e violências nos quadrinhos de Laura At-hayde*. [Tesis doctoral]. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, 2022. Disponible en https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307

⁵⁴ Perfiles en Instagram: @ixe_tai, @renataseg.art, @moaratupinamba, @brendailustra, @mandiegil

⁵⁵ Disponible en <https://marpara.com.br/sobre-nos-2#:~:text=O%20MAR%20%2D%20Mulheres%20Artistas%20Par%C3%A1,regi%C3%A3o%20e%20de%20nossos%20ancestrais>



FIG.2. Participantes del Colectivo MARPARÁ. Fotografía obtenida de <https://loja.marpara.com.br/quem-somos/>

El sitio web presenta una minibiografía con imágenes de las veintinueve artistas que integran el colectivo, pero apenas Renata Segtowick, Tai Silva, Mandie Gil, Carol Coroa, Mandy Barros⁵⁶, Brenda Ilustra, Karina Pamplona, Helô Rodrigues y Marina Pantoja se presentan también como historietistas. Existe el registro histórico de eventos y exposiciones organizadas por el grupo como «Sagrado M.AR. Feminino Plural» (2019), «Mar no Combu» (2019) y el «8M do M.AR» (2020), «I Encontro de Mulheres Artistas do Pará» (2019), «O Futuro é Mulher» (2020), «Tarô Amazônida Arcanas Maiores» (2022) y todas las exposiciones tienen un enlace de acceso disponible.

El grupo también da acceso al proyecto «Tarô Amazônida», creado por las artistas Renata Segtowick, Tai Silva, Moara Tupinambá y Mandie Gil, que fue seleccionado en la convocatoria Moda e Design de la Ley Aldir Blanc Pará. En resumen, el enlace está disponible para la comercialización de obras individuales y colectivas de las artistas, entre las que destacamos las historietas *Colapso Quarentena Gráfica*, que reúne cinco historietas producidas por varios artistas que tematizan la vida durante la pandemia y *Causos de Visagens para Crianças Maluvidas*, una serie de historietas que reúne seis historias de terror amazónico. Actualmente, el colectivo utiliza sus redes para divulgar el proyecto de muralismo en curso, *Anciãs Amazônidas*, donde en un gran mural ubicado en la Casa das Artes (en Belém/PA), las artistas del colectivo pintaron retratos de ancianas que tienen diferentes saberes: curanderas, yerberas, cocineras, maestras, agricultoras, artesanas, chamanas, entre otras⁵⁷.

Como afirmamos anteriormente, si bien MARPARÁ no tiene como objetivo exclusivo incentivar la producción de historietas, se destaca su actuación e inserción en el mercado de las artes

⁵⁶ Perfiles en Instagram: @carolina.coroa, @mandybarros.arte, @karipola, @heloilustra, @mahrin.pan y @mahlice.paper

⁵⁷ *Anciãs Amazônidas* recibió el Premio FCP de Incentivo al Arte y la Cultura 2022. Según lo expuesto en el canal de Youtube, el proyecto «se presenta como una propuesta de homenaje a las mujeres que han contribuido y contribuyen a las culturas y ancestralidades de Pará y han sido invisibilizadas a lo largo de los años, reuniendo también a mujeres artistas amazónicas en esta misión». En el canal se publicaron testimonios de las artistas involucradas, sobre la idea central y el proceso de creación de los murales. Véase https://www.youtube.com/@marpara_

en el norte de Brasil en la medida en que, a través de la organización y planificación *online* y *offline*, ha disputado y conquistado convocatorias públicas con acciones y temas contrahegemónicos: la construcción de un «reservorio de memorias»⁵⁸ de mujeres artistas independientes de Pará y el reconocimiento de la cultura popular producida por mujeres locales como fuente de saber. Según la activista y teórica uruguaya Lúcia Naser, citada por Fuentes⁵⁹, si «contar las historias de las que resisten es una forma de pensar la transformación», creemos que al integrar actividades *online* y *offline* y ocupar espacios institucionales, especialmente durante el gobierno represor, conservador y violento que precedió al actual gobierno brasileño, MARPARA contribuye en gran medida a transformar ese mercado artístico y las formas de hacer y entender las artes visuales.

El Colectivo de Historietistas de Amazônia Serendi también es de Pará. Su nombre es una derivación de *serendipity*, que indica «casualidades felices», y que en el campo artístico se refiere al hallazgo de soluciones creativas. El colectivo fue organizado en 2020 por las historietistas Francy Botelho⁶⁰, Julia Lustosa, Livia Guimarães, Louise Guimarães y Marina Pantoja⁶¹ y, a diferencia de MARPARA, no enuncia una preocupación específica por el tema de género en el mercado artístico, ya sea en la historieta o en las artes visuales de manera amplia, centrándose ocasionalmente hacia la organización de proyectos artísticos y literarios que aborden temas de la región amazónica.



FIG. 3. Integrantes de Serendi en el cartel de la 25.ª Feria Pan-amazónica del Libro y de las Multivoces. Disponible en <https://www.instagram.com/p/Chmeo7bOs1H/>

El primer proyecto que llevaron adelante fue la Historieta *Niara e Imaginario Amazônico*, premiado en el 2021 por la convocatoria de Artes Visuales de la Ley Aldir Blanc, promovida por la Secretaría de Cultura de Pará. Como parte del proyecto, después de su publicación, la historieta fue distribuida en escuelas, bibliotecas públicas y comunitarias de los municipios de Belém y Barcarena, ambos en Pará. Inspirada en las historias, cuentos y leyendas de las comunidades

⁵⁸ FUENTES, Marcela A. *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Perfiles en Instagram: @frannartwork, @ilustralustosa, @liviaguimaraens, @mahrin.pan e @mahlicepaper

⁶¹ Las integrantes Francy y Marina participan aún del colectivo MARPARA; junto con Julia, Marina integra aún el Açai Pesado.

riberañas de la Amazonía, la historieta fue publicada el mismo año de la premiación en tres formatos: digital, impreso y audiodescripción. La historia se apropia de la leyenda amazónica de Poraquê⁶², un guerrero indígena que después de una batalla cae a las aguas del río Amazonas cuando estaba lavando su arma (un garrote que lanzaba rayos), convirtiéndose en un pez que dispara descargas eléctricas a sus enemigos. El personaje que da título al cómic es una niña que navega por los ríos del Amazonas en compañía del pez eléctrico, enfrentándose a seres encantados del Amazonas para ayudar al pez a recuperar su arma y, así, salvar a su pueblo. Este recorrido hecho por Niara y Poraquê es el lema que las artistas utilizan para escenificar varias leyendas y mitos de la región amazónica.

Al igual que las artistas de MARPARA, las historietistas de Serendi utilizaron Instagram y el canal de YouTube para que cada artista presentara partes del proceso de construcción del cómic. La presentación y el coloreado del proyecto estuvieron a cargo de Francy Botelho, el guion y el dibujo de páginas fueron de Livia Guimarães, la concepción de los personajes de Louise Guimarães, el diseño de Marina Pantoja y el arte final de Julia Lustosa, quien también es la narradora de la audiodescripción.

Además de ser una forma de documentar la realización del proyecto y el desarrollo del trabajo colectivo, las prácticas *online* de difusión por etapas, a través de posts, *reels*, *lives* y vídeos, funcionan como una forma de acercar a las historietistas al público al hacerlas visibles y ayudar a compartir referentes (visuales y subjetivos) que guiaron el proceso creativo de la historia, además de dar a conocer las técnicas utilizadas para la producción del cómic. Acompañar esta serie de publicaciones y vídeos también funciona para generar un campo de expectativas sobre la publicación y el compromiso del público, que no solo puede ver los vídeos y publicaciones, sino también comentar, hacer preguntas o intercambiar impresiones con el colectivo.

MáTinta⁶³ es el nombre de otro colectivo, también de la región del norte de Brasil, que se destaca por su propósito de reunir a mujeres historietistas cis y trans para la producción colectiva de *zines* y cómics que tienen como temática la cultura local y las cuestiones de género. Ellas participan y organizan eventos y proyectos artísticos que integran historietistas amazónicas y mujeres lectoras. De los tres presentados, este es el único que se dedica específicamente a debatir sobre la presencia de la mujer en el cómic, como consumidoras y productoras, a recuperar la historia de artistas locales desconocidas para la mayoría del público y a ocupar un espacio marcadamente feminista en este campo, fomentando al mismo tiempo la cultura local.

El nombre del grupo hace referencia a un personaje del folclore del norte del país, Matinta Perera o Mati-Taperê, una anciana sobre la que pesaba la maldición de transformarse en la noche en el pájaro Rasga-Mortalha, que emite sonidos agudos e inquietantes que solo son silenciados con la promesa de donación de tabaco o comida por parte de los vecinos de la casa a la que ella se aproxima. Al día siguiente, en forma de anciana, va a buscar lo prometido, pero si

⁶² Se dice que Poraquê es un nombre tupí que significa «aquel que entorpece». Se le atribuye a un pez común en los ríos de la cuenca del Amazonas, conocido por su tamaño —puede llegar a medir hasta 3 metros— y por liberar energía cuando se siente amenazado. La descarga eléctrica del poraquê puede alcanzar hasta 1 500 voltios. Véase DIAS, Joseli Pereira. *Mitos e Lendas do Amapá*. Brasília, Senado Federal, 2020.

⁶³ Perfil en Instagram: @matintahq

la promesa no se cumple, los habitantes de la casa son maldecidos, contraen enfermedades y mueren.



FIG.4. 1.º Encuentro del colectivo MáTinta. Fotografía obtenida de Instagram. Disponible en <https://www.instagram.com/p/BwQajA3h9Dj/?hl=pt-br>

Si bien la propuesta del colectivo fue concebida de manera virtual en 2018, el primer encuentro en vivo del grupo se registró el 14 de abril de 2019 en el perfil de Instagram y reunió a diecisiete artistas. Según un artículo publicado en el diario *O Globo*⁶⁴, el 29 de enero de 2022, el colectivo contaba con la participación de treinta y seis mujeres y, a través de redes sociales identificamos la participación de las artistas: Adriene Nunes, Ana Paula Corrêa, Ana Valente, Auniverse, Beatriz Figueiredo, Carol Peace, Cecília Frazão, Glenda Larice, Hirlaine Lima Laponica, Ingrid Gonçalves, Izabelle Regina, Ju Pereira, Lílian Reis, Lorena Costta, Lorena Souza, Luísa Reis, Nathalia Sobrinho, Ray Cardoso, Sarah Gabriela Farias⁶⁵.

En la entrevista, Sara cuenta que la idea de crear el colectivo surgió después de participar en el Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), en Belo Horizonte en 2018, cuando, junto con otros artistas de Manaus, constataron la significativa participación de mujeres historietistas en el evento, a diferencia de lo que sucedió en Manaus. Para Sara, esta ausencia de mujeres historietistas se debe a la falta de incentivos a nivel local. Así, la constitución en forma de colectivo surgió de este propósito de reunir a artistas locales, apoyar a artistas principiantes, presentándoles temas para la producción de fanzines, cómics e ilustraciones y orientaciones en el mercado del cómic.

⁶⁴ Disponible en <https://redeglobo.globo.com/redeamazonica/noticia/matinta-conheca-o-grupo-de-mulheres-que-fazem-quadrinhos-em-manaus.ghtml>

⁶⁵ Los perfiles de las artistas en Instagram: @jacklowkonney, @pequenakrishna, @anavalente.hq, @auniverse, @peacemakersama, @mrsfoquis, @gurenda_part2, @laponicasatoru, @a_esdrujula, @iircomix, @confused_ladylih, @lorenacosttaoficial, @lorenna.souza13, @lullu_arts, @ilustraray, @sarah_vox. No identificamos los perfiles de las artistas Beatriz Figueiredo, Ju Pereira y Nathalia Sobrinho.

El perfil de Instagram es la principal red utilizada por el colectivo y se alimenta de forma creativa y variada y, entre las acciones de interacción con las lectoras promovidas a través de Instagram, destacamos: las publicaciones de cómics por parte de las participantes, elaboradas en dúos, mostrando la diversidad de estilos, técnicas y artes de las mismas; el desafío de ilustraciones temáticas denominado *Mermazônia*, en el que participantes y lectoras dibujaron diferentes representaciones de animales y seres de la Amazonía; la propuesta *Matintubro*, que fue el estímulo para la publicación diaria de dibujos durante todo el mes de octubre de 2021 a partir de temas previamente sugeridos; y, por último, la idea de una composición colectiva *Tirinba sem Fio Ilustrado*, en la que una historietista dibuja una página sin muchas informaciones y la pasa, dejando que la artista siguiente continúe la narración. Todos los temas propuestos en esas iniciativas se decidieron con la participación del público en comentarios y, sobre todo, en los *stories*; al final de las publicaciones, siempre había un llamado para que aquellas interesadas en publicar sus dibujos o, incluso, comenzar a producir cómics se pusieran en contacto con el colectivo.

Además de esas tácticas provocadoras, obviamente, son divulgados los proyectos colectivos realizados y en desarrollo. El grupo ya produjo colectivamente los *zines* *MáTinta I*, publicado en 2019, *MáTinta II – Magenta*, que salió en 2020 y *MáTinta III – Ciano*⁶⁶, publicado en 2022 y disponible en las plataformas Tapas y Webtoon, que actúan en el intercambio libre de historietas independientes.

Tras un examen minucioso en el Instagram de MáTinta, son visibles los grandes pasos dados en un corto espacio de tiempo y el alineamiento entre lo que se producía y se transmitía virtualmente con sus participaciones fuera de la red: hay varias entrevistas en diarios locales, sobre todo cuando lanzaron el último fanzine, participaciones en eventos para debatir el tema de la autoría femenina en historietas, entre otras actividades organizadas por sus integrantes, quienes siempre están vinculadas al colectivo, lo que indica el carácter promisorio del proyecto.

Conclusiones

En la última década, las redes sociales digitales se han convertido en espacios indispensables para los actos políticos globales y para la consolidación de tácticas y estrategias de acción en la lucha por el reconocimiento. Para los movimientos feministas y negros, las redes garantizan y potencian el constante estado de asamblea⁶⁷, fundamental para la promoción de iniciativas conjuntas y de gran alcance que integren actividades *online* y *offline*. Entre las manifestaciones generadas desde las redes sociales y que también tomaron las calles, podemos mencionar #NiUnaMenos, #AbortoLegalYa, #Blacklivesmatter, #VidasNegrasImportam, así como las campañas #MeuAmigoSecreto, #MeToo e #PrimeiroAssédio, #EleNao, entre muchas otras. Obviamente somos conscientes de las limitaciones de las redes *online*, especialmente con el control de gobiernos y empresas, y de los *hashtags*, cuando se convierten en una simple parte del

⁶⁶ Disponible en <https://linktr.ee/MaTinta> Recibió el apoyo del Ayuntamiento de Manaus, por medio de la Fundación Municipal de Cultura, Turismo y Eventos (Manauscult).

⁶⁷ NATANSOHN, Graciela y ROVETTO, Florencia. «Apresentação», en NATANSOHN, Graciela y ROVETTO Florencia (ed.). *Internet e feminismos: olhares sobre violências sexistas desde a América Latina*. Salvador, EDUFBA, 2019, pp. 9–13.

ciberactivismo y del «clicktivismo». Mal instrumentado, el entorno virtual demostró ser capaz de reducir asociaciones, entidades y movimientos organizados presencialmente, perdiendo de vista que el origen del problema planteado se asienta en el patriarcalismo cisheteronormativo, en su esencia racista. No cabe duda de que para esta lucha es imperativo desarrollar acciones radicales, muchas veces cuerpo a cuerpo.

Sin embargo, no podemos desconocer la eficacia de las redes en la organización y repercusión colectiva de las acciones, dado el carácter masivo que adquieren y su carácter multiplicador, y para la articulación de reivindicaciones, agendas y debates. Conscientes de estas contradicciones, el ciberfeminismo y el tecnofeminismo, así como los proyectos tecnoracializados, han debatido activamente y caminado hacia la descolonización de Internet, buscando apropiarse de las tecnologías digitales y conquistar la autonomía tecnológica «experimentando nuevas formas de apropiación tecnológica, montando sus propios servidores, desarrollando sus propias aplicaciones, creando redes libres, instalando antenas y tecnologías paralelas»⁶⁸.

En este ensayo, optamos por centrarnos en estas experiencias colectivas generadas y alimentadas con y en Internet, aunque no exclusivamente. Nos interesa destacar esas iniciativas tecnopolíticas, estrategias de visibilización que entendemos que son también reinenciones colectivas ante el desafío de integrar un mercado que parece insistir en mantenerse ajenos a las demandas de los grupos ubicados en los márgenes.

Es también en este contexto donde surgen grupos de mujeres historietistas a partir de 2010 que utilizan Internet y las redes sociales digitales como herramienta de movilización, difusión y trabajo. Observamos que las iniciativas que presentamos surgen de tensiones entre grupos y comunidades ya existentes o de la percepción de exclusión y desigualdad de género en las acciones en el campo de la historieta, ya sean comandadas por el mercado editorial, por grandes eventos o por grupos independientes que en este escenario también se organizaban *online*.

El Lady's Comics es identificado en nuestro relevamiento como el primer colectivo, además de ser un hito importante en este esfuerzo organizativo, que también tiene como característica destacada la actuación *offline* con la publicación de revistas y la organización de eventos. A partir del Lady's surgieron muchas otras iniciativas, asociaciones con un objetivo específico como el Zine XXX, los grupos de discusión que tomaron forma en Facebook y buscaron otras formas de existir, así como proyectos que se convirtieron en marca como Mina de HQ que hoy es, tal vez, la iniciativa más longeva en términos del debate sobre historietas y género en la Internet brasileña, afirmando un compromiso creciente con la visibilidad de artistas trans y no binarias.

Las iniciativas más recientes datan de 2018 e indican caminos muy diferentes de los que tomaron los primeros grupos desde 2010, creados por artistas y lectoras de historietas en su mayoría de la región sureste de Brasil, especialmente São Paulo y Belo Horizonte. MARPARA, Serendi y MáTinta, como colectivos del norte, actualizan formas de organización, temas, rasgos e inquietudes que conducen a una reflexión no solo sobre el futuro del cómic y el arte urbano en Brasil, sino también sobre el papel y el impacto de Internet en un proyecto de un mundo *online*

⁶⁸ *Idem*, p. 12.

y *offline* que puede ser pensado como radicalmente democrático, feminista, antipatriarcal y cis-heteronormativo.

Bibliografía

BORGES, Gabriela. «Gênero e representação nas histórias em quadrinhos», en MARINO, Dani y MACHADO, Laluna (ed.). *Mulheres & Quadrinhos*. São José, Skript, 2019, pp. 181–186.

CAFAGGI, Lu. «Agradecimento», en MARINO, Dani y MACHADO, Laluna (ed.). *Mulheres & Quadrinhos*. São José: Skript, 2019, p. 55.

CAMPOS, Maria De Fátima Hanaque. *Nair de Teffé: artista do lápis e do riso*. Curitiba, Appris, 2016.

COLECTIVO LADY'S COMICS. *Risca!*, n.º1: Memória e Política das Mulheres nos Quadrinhos, en (2015).

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. «Feminismos, Humor Gráfico e Quadrinhos na *Web*: uma reflexão a partir do site brasileiro Lady's Comics (2010–2018)», en *Revista Mais que Amélias*, n.º 9 (2022), pp. 1–12. Disponible en <https://rstmaisqueamelias.wixsite.com/maisqueamelias/2022>

DIAS, Joseli Pereira. *Mitos e Lendas do Amapá*. Brasília, Senado Federal, 2020.

EUGÊNIO, Jessica Dainelli. *Elas fazem HQ! Mulheres brasileiras no campo das histórias em quadrinhos independentes* [Trabajo Fin de Máster]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/183629>

FRANÇA NOGUEIRA, Maria Cláudia (dir.). *As Periquitas*. São Paulo, Editora Kalaco, 2014.

FUENTES, Marcela A. *Activismos Tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020.

GOIDANICH, Hiron Cardoso y KLEINERT, André (ed.). *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre, L&PM, 2011.

GONÇALVES, Ítalo Vinicius. «Da etnografia multissituada à “plataformizada”: aproximações entre antropologia e estudos de plataforma», en *Cadernos de Campo*, vol. 29, n.º 2 (2020). pp. 1–20. Disponible en <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i2pe175274>

INSTITUTO LOCOMOTIVA. «AGÊNCIA BRASIL: Pesquisa mostra que preocupação com diversidade gera lucro às empresas», en *Instituto Locomotiva*, 3 de julio de 2020. Disponible en <https://ilocomotiva.com.br/clip-ping/agencia-brasil-pesquisa-mostra-que-preocupacao-com-diversidade-gera-lucro-as-empresas/>

LAGE, Nara Bretas. *Aconteceu Comigo: mulheres, narrativas de vida e violências nos quadrinhos de Laura Athayde*. [Tesis doctoral]. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, 2022. Disponible en https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307

MARINO, Dani y MACHADO, Laluna (ed.). *Mulheres & Quadrinhos*. São José, Skript, 2019.

MARINO, Daniela dos Santos Domingues. «Brasil e Chile: quadrinhos contra a lesbofobia», en BRAGA JUNIOR, Amaro Xavier. y NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva (ed.). *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos*. Leopoldina, Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial, 2020, pp. 246–263.

MEDEIROS, Talita Saer. *Mulheres na produção de histórias em quadrinhos: da invisibilidade à construção de espaços próprios*. [Tesis doctoral]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2020. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216723>

MESSIAS, Carolina Ito. *Um panorama da produção feminina de quadrinhos publicados na Internet no Brasil*. [Trabajo Fin de Máster]. Universidade de São Paulo, 2018. Disponible en <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-22022019-150556/pt-br.php>

NATANSOHN, Graciela y ROVETTO, Florencia. «Apresentação», en NATANSOHN, Graciela y ROVETTO Florencia (ed.). *Internet e feminismos: olhares sobre violências sexistas desde a América Latina*. Salvador, EDUFBA, 2019, pp. 9–13

PIRES, Maria da Conceição Francisca. «Autodefinição e corpos negros emancipados nas HQs de Benné Oliveira e Lila Cruz», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2022), pp. 180–205.

ROBBINS, Trina. *Century of Women Cartoonists*. Northampton, Kitchen Sink Press, 1993.

STRÖMBERG, Fredrik. «Quadrinhos Suecos no Século XXI: a liderança feminina», en BRAGA JUNIOR, Amaro Xavier. y NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva (ed.). *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos*. Leopoldina, Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial, 2020, pp. 29–39. Traducción de Natania Nogueira.

TORET, Javier (ed.). *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema-red 15M como nuevo paradigma de la política distribuida*. Barcelona, Universita Oberta de Catalunya, 2013. Disponible en [https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20\(2\).pdf](https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20(2).pdf)

WEBER, Hilde. *O Brasil em Charges (1950–1985)*. São Paulo, Circo, 1986.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Cuando el «cuarto propio» es un espacio colectivo: la emergencia
de revistas de historietas feministas en Argentina, Chile y Brasil
(2009–2022)

*When «A Room Of One's Own» Is a Collective Space: The Emer-
gency of Feminist Comics Magazines in Argentina, Chile and
Brazil (2009–2022)*

MARA BURKART

CIAP, UNSAM–CONICET

MARIELA ACEVEDO

IEALC–UBA

Mara Burkart es socióloga, doctora en Ciencias Sociales (UBA), magíster en Sociología de la Cultura y Análisis cultural (EIDAES–UNSAM) e investigadora del CONICET. Es coordinadora del área Humor Gráfico, Historieta e Ilustración del CIAP (UNSAM–CONICET), docente de Historia Social Latinoamericana en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (EIDAES–UNSAM). Editora responsable de la *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea* (RIHALC), segunda época.

Mariela Acevedo es doctora en Ciencias Sociales (UBA), becaria postdoctoral (CONICET), licenciada y profesora de Ciencias de la Comunicación (UBA). Participa del Grupo de Trabajo «Estudios de Género y Feminismos en América Latina» (GEFAL–IEALC) y del GT «Red de género, feminismos y memorias de América Latina y el Caribe» (CLACSO). Editora de la revista *Clitoris. Historietas y exploraciones varias...* y coordinadora de la muestra «Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y hoy».

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 27 de noviembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2301

Resumen

El propósito de este artículo es mapear y poner en diálogo las experiencias de algunas revistas culturales que, desde las historietas y el humor gráfico, contribuyeron a la construcción y sostenimiento de la agenda feminista en la región. Recuperamos las experiencias editoriales de *Tribuna Femenina Comix* (Santiago de Chile, 2008–2014), *Revista Clítoris* (Buenos Aires, 2010–2013), *As Periquitas* (2014), *Tetas Tristes Cómic* (Santiago de Chile, 2015–2018), *Risca!* (2015), *Brígida* (Santiago de Chile, 2018–2023), *Minha de HQ* (2020–2022), *femiñetas* (Argentina–España, 2018–2023) y *¡VLP!* (Buenos Aires, 2018–2020). Nos proponemos analizar las condiciones de emergencia de las propuestas editoriales, de sus editoras y del cruce entre producción de historietas y discursos feministas. Se traza una línea genealógica que conecta demandas del movimiento feminista regional con las producciones de imaginario visual en los cómics de América Latina en la última década.

Palabras clave: Colectivos feministas, Revistas de cómic, Feminismo, Cono Sur, Autogestión

Abstract

The aim of this article is to map and discuss the experience of some cultural magazines while contributing to the construction and maintenance of the feminist agenda in the region from comic and graphic humour. We recovered the editorial experiences of *Tribuna Femenina Comix* (Santiago de Chile, 2008–2014), *Clítoris* (Buenos Aires, 2010–2013), *As Periquitas* (2014), *Tetas Tristes Cómic* (Santiago de Chile, 2015–2018), *Risca!* (2015), *Revista Brígida* (Santiago de Chile, 2018–2023), *Minha de HQ* (2020–2022), *femiñetas* (Argentina–España; 2018–2023), *¡VLP!* (Buenos Aires, 2018–2020). The demands of the regional feminist movement will be linked to the productions of visual imaginary in Latin American comics in the last decade.

Keywords: Feminist Collectives, Comic Magazines, Feminism, South America, Self-Management

Cita bibliográfica

BURKART, Mara y ACEVEDO, Mariela. «Cuando el “cuarto propio” es un espacio colectivo: la emergencia de revistas de historietas feministas en Argentina, Chile y Brasil (2009–2022)», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 21 (2023), pp.

Sempre senti que todas as meninas que entraram nessa área também se sentiam únicas. E não era por serem discriminadas não. Acho que nós gostávamos de nos sentir únicas. Então talvez isso tenha retardado mais o tempo de a gente se juntar. Mas agora que a gente se juntou é muito gostoso, porque a gente encontra pessoas que estão afinadas, de certa forma, com a nossa inquietação¹.

Introducción

En las últimas décadas, la presencia de historietistas y humoristas mujeres se hizo insoslayable en países con una larga y rica tradición de historieta y humor gráfico como Argentina, Chile y Brasil. Esta presencia es producto de varios fenómenos que operaron en simultáneo: el derrumbe de las barreras que obstaculizaban —cuando no impedían— el acceso de las mujeres a la esfera pública y el cambio en la valoración social sobre dicha presencia; la expansión de Internet y de las redes sociales que permitió una mayor inserción y circulación de material producido por mujeres y diversidades sexo-genéricas; y las movilizaciones de mujeres y la revitalización y masificación de los feminismos en los tres países y en otras partes del mundo. Vinculado a estas movilizaciones, un fuerte activismo gráfico entró en escena en el cual el humor gráfico y las historietas cobraron renovado protagonismo, ya sea con nuevas autoras o generando cambios en las obras de autoras ya con trayectoria².

La presencia ineludible de historietistas y humoristas mujeres hizo que un sector del campo de la historieta y el humor gráfico, espacio históricamente bajo dominación masculina, mostrara cierta apertura hacia ellas, pero sin lograr una plena integración. De este modo, en las revistas de historietas editaron números especiales sobre autoras como, por ejemplo, el suplemento «Flores» en *Fierro* (n.º 69, 2014) y en los eventos se hizo habitual incluir una mesa sobre «cómico femenino» o «mujeres historietistas» cuando no directamente se creó una sección paralela como «Batom, lápiz e TPM» en el Salón Internacional de Humor de Piracicaba. Como nota Isabel Molina, una de las editoras de *Brígida*, esto era indicador de que «seguía persistiendo un marcado discurso patriarcal en el que las mujeres seguían apareciendo como invitadas a esta escena»³. Con el propósito de dejar de ser «invitadas» y pasar a ser protagonistas y tener una voz propia que produjera un contratexto de género en la escena de la historieta y el humor gráfico, surgieron colectivos internacionales de historietistas mujeres como *Chicks On Comics* (2008–2022), que reunió historietistas de distintos países, y se organizaron encuentros como *Lady's Comics* (2014–

¹ «Siempre sentí que todas las chicas que entraban en esta área también se sentían únicas. Y no era por haber sido discriminadas. Creo que nos gustaba sentirnos únicas. Entonces tal vez eso haya retrasado más el tiempo para juntarnos. Pero ahora que nos juntamos es muy lindo, porque encontramos personas que están en sintonía, de cierta forma, con nuestras inquietudes» [Traducción propia]. CRAU, *Risca!*, n.º1 (2015).

² GLUZMAN, Georgina, PALMEIRO, Cecilia, ROJAS, Nancy y ROSENBERG, Julia. *Las olas del deseo. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.

³ MOLINA, Isabel. «Revista Brígida: un espacio para las narrativas en cómic hecho por mujeres», en DOMÍNGUEZ, Paloma, HINOJOSA, Hugo y SÁNCHEZ, Jorge (ed.). *Non sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago, Editorial USACH, 2020, p.160.

2017) en Brasil, *Comiqueras* (2016–2023) en Chile, *¡Vamos Las Pibas!* (2017–2023) en Argentina e irrumpieron varios proyectos editoriales dirigidos por editoras.

El propósito de este artículo es analizar un conjunto de publicaciones periódicas llevadas adelante por mujeres en Argentina, Chile y Brasil entre 2009 y 2022 en su relación con los feminismos, por un lado, y con el campo de la historieta, por otro lado. Nos proponemos dar cuenta de las condiciones sociales de emergencia de dichos proyectos, reconocer las trayectorias de sus editoras y poner en diálogo sus producciones.

Entre 2009 y la actualidad identificamos tres momentos para la emergencia de publicaciones de historietas feministas. El primer periodo reúne a la chilena *Tribuna Femenina Comix* (2009–2014), la argentina *Clitoris* (2010–2013) y la brasileña *As Periquitas* (2014), como experiencias encabezadas por editoras dispuestas a intervenir sobre el campo de la historieta y el humor gráfico de sus respectivos países. En un segundo apartado, ubicamos a las publicaciones vinculadas a los festivales de historietas hechas por mujeres: comiqueras en Chile con la colectiva y fanzine homónimo *TetasTristes Cómic*s (2015–actualidad), la revista *Risca!* (2015) en Brasil, asociada al festival Lady's Comics, y la publicación *¡Vamos las Pibas!* (2018–2020) del festival del mismo nombre en Argentina. A partir de 2018 emergieron otra serie de proyectos gráficos en la región: el periódico *femiñetas* (Rosario–Barcelona, 2018–actualidad), las revistas *Brígida* (Santiago, 2018–actualidad) y *Mina de HQ* (Florianópolis, 2020–actualidad)⁴.

Estas publicaciones comparten la búsqueda y la conquista de un «cuarto propio» —tomando libremente la idea propuesta por Virginia Woolf hace casi un siglo—, pero no se trata del «cuarto propio» individual, sino de un espacio colectivo que depende de quienes lo construyen, en especial, de quienes asumen la tarea de editoras, y de quienes aceptan colaborar con un proyecto que las interpela y, en algunos casos, les demanda un posicionamiento más o menos explícito hacia los feminismos y sus demandas. Estos proyectos editoriales del siglo XXI se conectan con el ensayo de Woolf de comienzos del siglo XX a través de la experiencia que relata la autora cuando, al entrar en una biblioteca poblada de autores, comprobó cómo ellos tenían tanto para decir de nosotras: siempre narradas y dibujadas por hombres en discursos científicos y artísticos, pero silenciosas, misteriosas. ¿Qué necesita una autora para escribir ficción? El ensayo se encarga de establecer, desde el feminismo liberal, lo que una autora precisa para crear: espacio, tiempo e ingresos fijos como una renta o herencia. Este «cuarto propio» ha ido mutando desde la crítica feminista y por eso hoy podemos pensar que en un «cuarto propio» expandido, colectivo, diverso y no exento de conflictos.

En definitiva, los proyectos muestran un espacio editorial propio donde las mujeres son protagonistas porque son las que toman las decisiones editoriales, las que crean y las que procuran el financiamiento necesario. El hecho de convertirse en editoras es la novedad, ahora son ellas las que tienen poder y lo ejercen porque, como sostiene Bourdieu⁵, el editor tiene el poder de dar existencia pública a un autor, a un texto o a una imagen; muchas veces puede consagrar a alguien

⁴ No solo los únicos, en Argentina también están las experiencias de *Club Vampire* (2015–actualidad) y *Las Fieras* (2018–actualidad), que serán retomadas en otro trabajo.

⁵ BOURDIEU, Pierre. «Una revolución conservadora en la edición», en BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, EUDEBA, 2005 [1999], p. 223.

y eso lo hace a partir de una transferencia de capital simbólico, «que es tanto más importante cuanto quien la realiza está él mismo más consagrado» por su tarea pasada.

Asimismo, se trata de proyectos autogestionados donde se combina trabajo *ad honorem* o de dedicación parcial de editoras, periodistas y autoras, con tiradas que no superan los mil ejemplares, una distribución por fuera del circuito comercial y una producción irregular. En todo caso, y aquí seguimos a Noemí Girbal–Blacha, expresan «una “pasión” individual o colectiva. Toda nueva revista “busca abrir un espacio de sociabilidad (...) desde donde se organicen intercambios y confrontaciones”»⁶. Y agrega que las revistas culturales buscan debatir y reflexionar y, por eso, a veces en ellas tenemos muchas voces —con más o menos matices o uniformidad— que, a veces, son una: la de la revista. A través de estos medios, autoras y editoras intervienen en la escena histórica y lo hacen de modo colectivo. En una sintonía similar reflexiona Fernanda Beigel, para quien las revistas son «textos colectivos» que cumplen «una función aglutinante dentro del campo intelectual y eso las convierte en referencia obligada...»⁷.

Pero, aunque sean textos colectivos, las revistas no son una compilación de páginas con textos e imágenes, ya que en su materialidad constituyen un objeto que produce sentido: portadas, recorridos temáticos, secciones, una selección de materiales. Algunas de las revistas de nuestro corpus se asemejan más a lo que se conoce como fanzines colectivos. Andrea Guzmán, en su aproximación a la potente escena comiquera de autoras que emergió en la Argentina en la última década al calor de los debates del feminismo y las luchas del colectivo LGTBQ+, señala que: «El *fanzine* es un tipo de publicación independiente que refleja las ideas de sus autoras y autores (...) siendo el rédito económico un factor secundario. Estas consideraciones hacen de su potencial político y artístico algo único»⁸. Otro grupo de revistas se asemejan más a magazines, pero también relevamos un periódico, como es el caso de *femñetas*.

En los últimos años en Chile, Argentina y Brasil han prosperado los estudios sobre las historietas y el humor gráfico hecho por mujeres que proponen reconstrucciones genealógicas y la inserción de las autoras en la historia de la historieta que se narran en cada país. Gracias a eso, podemos identificar como antecedentes de nuestras revistas las publicaciones feministas de los años setenta y ochenta que tuvieron entre sus colaboradoras a humoristas gráficas e historietista mujeres⁹. Se trataba de publicaciones militantes de los feminismos en las cuales las viñetas

⁶ GIRBAL–BLACHA, Noemí. «Introducción», en GIRBAL–BLACHA, Noemí y QUATROCCHI–WOISSON, Diana (dir.). *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999. p. 26.

⁷ BEIGEL, Fernanda. «Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana», en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, n.º 20 (2003), p. 106.

⁸ GUZMÁN, Andrea. «Un Aleph Fotocopiado. Un presente posible de los fanzines de historieta y las publicaciones independientes producidas por mujeres e identidades no hegemónicas en Argentina», en *Revista de la RIHALC*, n.º 15 (diciembre 2021–mayo 2022), p. 245.

⁹ Véase LIMA CRESCÊNCIO, Cintia. *Quem ri por último, ri melhor: Humor gráfico feminista (Cone sul, 1975–1988)*. [Tesis doctoral]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/168070>; o el trabajo de la colectiva argentina Feminismo Gráfico con la muestra y catálogo ACEVEDO, Mariela, MAMONE, Julia, RUGGERI, Daniela y OLIVA, Helena. *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de ayer y hoy*. Buenos Aires, Feminismo Gráfico, 2019; también el artículo que explora las experiencias de Argentina, Chile, Brasil y Argentina BORGES, Gabriela, SUPNEM, Kathrine, MAYOLA, Mayra y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en américa latina: Autoras de

fueron un complemento con funciones pedagógicas, de cohesión o de distensión ante una producción escrita y visual considerada seria. Las publicaciones que aquí presentamos retoman esa tradición, pero principalmente disputan un lugar dentro del campo de la historieta y el humor gráfico, un espacio históricamente dominado por temas, abordaje y presencia masculina. Los posicionamientos feministas de las revistas son en muchos casos modos de ampliar los ámbitos de lo decible, lo visible y risible dentro de ese campo específico además de intervenir en el debate público general. Por último, queremos destacar que la novedad de nuestra propuesta es la puesta en diálogo entre las experiencias editoriales de los tres países, para revelar usos, cruces e intercambios que van más allá de las fronteras nacionales y constatar el carácter transnacional de estos fenómenos.

Proyectos editoriales individuales: crear las coordenadas de un espacio feminista de historietas de autoras (Chile, Argentina y Brasil, 2009–2015)

Las publicaciones de historietas feministas que emergieron a finales de la primera década de los años 2000 fueron proyectos ideados e impulsados de manera individual con el propósito de crear las coordenadas de un espacio feminista de historietas de autoras. Podemos constatar esto en el caso de *Tribuna Femenina Comix* de Melina Rapimán en Chile y de *Clitoris* de Mariela Acevedo en Argentina o con el fin de reunir a autoras dispersas como *As Periquitas* de Crau —alias de Maria Cláudia França Nogueira— en Brasil. Se trata de las primeras experiencias como editoras de mujeres que conocen bien el campo de la historieta por ser lectoras asiduas o por ser ellas mismas autoras y experimentar de primera mano los obstáculos que se les impone por el hecho de ser mujeres. Son mujeres que, frente a la evidencia de ausencias y omisiones de autoras, se propusieron transformar esas realidades.

Estamos en una coyuntura donde el feminismo aún tiene una carga peyorativa para buena parte de la sociedad, sin embargo, la conquista de nuevos espacios en la esfera pública se constata en distintos ámbitos, aunque especialmente en el mercado laboral, la educación superior y la política. Argentina, Chile y Brasil tuvieron activos movimientos feministas en los años setenta y ochenta, que en los noventa y comienzos del siglo XX se encauzaron institucionalmente a través de programas, áreas o comisiones en entidades estatales, de la sociedad civil o en organizaciones no gubernamentales¹⁰.

Argentina, Chile, Brasil y México» en *Tebeosfera*, n.º 6 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html

¹⁰ Escapa a los límites de este artículo profundizar en las características que asumieron los movimientos feministas en los distintos países, sin embargo, distintos estudios coinciden en el proceso descrito en el cuerpo del texto. Para mayor información véase: MATOS, Marlise y PARADIS, Clarisse. «Los feminismos latinoamericanos y su compleja relación con el Estado: debates actuales», en *Íconos* n.º 45 (2013), pp. 91–107; RICHARD, Nelly. «Memorias, latencias y estallidos: La insurgencia de mayo 2018 en Chile», en D'ANTONIO, Débora, GRAMMÁTICO, Karin y TREBISACCE, Catalina (ed.). *Tramas feministas al Sur*. Buenos Aires, Mardeselva, 2022, pp. 19–36; BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010; y GARCÍA, Carla C. *Breve História do Feminismo*. São Paulo, Claridade, 2011.

A su vez, entre 2006 y 2011, Chile, Argentina y Brasil tuvieron por primera vez presidentas mujeres electas democráticamente: en 2006 en Chile asumió Michelle Bachelet, en 2007 lo hizo en Argentina Cristina Fernández de Kirchner y en 2011 Dilma Rousseff en Brasil. Estos gobiernos no se identificaron con el feminismo ni se propusieron desarrollar políticas feministas, es más, cuando se aprobaron medidas o leyes en ese sentido, por más que hayan sido promovidas por el movimiento feminista y de disidencias sexuales, fueron anunciadas en nombre de la ampliación de derechos personalísimos y del progresismo que estos gobiernos representaban. No obstante, la llegada de las mujeres al poder ejecutivo agitó los debates sobre el lugar de las mujeres en la sociedad, sus representaciones mediáticas y las de sus cuerpos, y puso en agenda demandas feministas y del movimiento de mujeres.

En enero de 2009, en Santiago, la diseñadora e historietista Melina Rapimán lanzó *Tribuna Femenina Comix*. Desde 2005, Rapimán participaba del colectivo Irenkómics, donde junto a Viviana Gormaz eran las únicas mujeres. Sin embargo, allí no eran tomadas en serio: una vez llegaron juntas a una reunión y un hombre les dijo: «oye, ¿y ustedes, pololas de quién son?»¹¹. Rapimán, que en ese entonces estaba procesando un ataque sexual que había sufrido, asoció la poca atención y apoyo brindado a las sobrevivientes de violencia sexual con ese destrato sufrido por el colega de Irenkómics. De ese malestar surgió *Tribuna Femenina Comix*, que buscó abrir el campo de la historieta chilena a autoras, a temas y abordajes que representaran otras experiencias. Rapimán se propuso terminar con el «Club de Tobi», que había popularizado la tira cómica «La Pequeña Lulú» de Marjorie Henderson Buell a mediados de 1930 en la cual los niños tenían un club que, bajo el lema «No se admiten chicas», excluía a Lulú y a otras niñas.

El nombre *Tribuna Femenina* y el primer editorial «¿Qué es la obrera?» de Rosa Rubí —texto originalmente publicado en *La Tromba* en 1898— homenajeaba a la prensa anarquista de fines del siglo XIX. La bajada del título, «Historietas de mujeres», explicitaba la iniciativa de crear un espacio para hacer otro tipo de cómics y reunir viñetas creadas por mujeres, para mujeres. Pero, en retrospectiva, Rapimán relata que fue una empresa muy desgastante: apenas había salido el primer número cuando las lectoras, los lectores y las colaboradoras cuestionaron la posición feminista que asumió Rapimán, señalaron al feminismo como una expresión beligerante y le pidieron que aclarara que no se trataba de ir «en contra» de los varones¹².

Aunque se propuso ser semestral, *Tribuna Femenina* tuvo una salida irregular, editándose cuatro números entre 2009 y 2014. La publicación tuvo un formato fanzine de trece por veinte cm, con portada a color y cuarenta y ocho páginas en blanco y negro. La edición y financiación estuvo a cargo de Rapimán y en el diseño colaboraron Viviana Gormaz y Cristina Arancibia «Nictálope». Las portadas estuvieron a cargo de Rapimán (n.º 1), Alejandra Suckel (n.º 2), Carla Berrocal (n.º 3), y Sol Díaz (n.º 4) (FIG. 1).

Antes de la aparición del segundo número (marzo, 2010), Rapimán junto a Alejandra Suckel publicó *Malén Splendor*¹³ (agosto, 2009), un fanzine donde descargaba todo el feminismo que deseaba plasmar y que notaba que en *Tribuna Femenina* no sucedía. Rapimán esperaba que, al

¹¹ DOMÍNGUEZ, Paloma. «Tribuna femenina: de la creación de un espacio a la formación de un discurso de la mujer», en *Dibujos que Hablan V* (enero 2020). [inédito]

¹² Entrevista de Mariela Acevedo, 7 de agosto de 2023.

¹³ Malén significa «joven mujer» en mapudungún, una lengua mapuche.

crear las coordenadas de una publicación para autoras, las colaboraciones tenderían a cuestionar el reparto de poder, las injusticias y desigualdades de género, pero eso no sucedió. En 2012, relanzó el segundo número publicado inicialmente en 2010 con la temática «Violencia» y anunció que las convocatorias tendrían un tema definido y se recibirían sólo historietas de autor y de calidad¹⁴. Al equipo editorial conformado por Rapimán y Suckel se sumaron Sol Díaz, Daniela Gallardo y Margarita Valdés. El tema del tercer número (mayo, 2013) fue «Hambre» y el del cuarto (marzo, 2014) «Pelos», el del quinto número iba a ser «Monstruos», pero no llegó a ver la luz. Para ese momento ya existía otra percepción del feminismo y una generación de autoras treintañeras que podía sostener nuevos espacios de publicación. Rapimán decidió cerrar el ciclo de *Tribuna Femenina Comix*. Aun así, los números publicados fueron suficientes para convertirse en modelo para otras publicaciones de historietas feministas en Chile y en Argentina, donde en 2010 apareció *Clitoris*.

Al igual que *Tribuna*, *Clitoris* también tuvo cuatro números en la calle. En realidad, fueron cinco si se cuenta el número cero con el que obtuvo el financiamiento del Estado. En diciembre de 2010, el proyecto fue uno de los ganadores del Concurso Nuevas Revistas Culturales «Abelardo Castillo» de la Secretaría de Cultura de la Nación. Durante los nueve meses que demoró en cobrarse el dinero, el número cero circuló en las ferias de historieta de Buenos Aires. Los números del 1 al 4 salieron regularmente cada seis meses entre 2011 y 2013 con portadas de Cintia Bolio, Mariana Salina, Ignacio Minaverri y Cecilia «Gato» Fernández (FIG. 1). Con la bajada «Revista de historietas y exploraciones varias», *Clitoris* se presentaba como una revista de «crítica cultural feminista» y se proponía unir la narración gráfica y la mirada feminista para intervenir políticamente en el espacio público. Encontraba inspiración en *Tribuna Femenina*, pero también en revistas de cómics feministas estadounidenses de los años sesenta como *It Ain't Me Babe Comix*; de la España de los años noventa, como *Cambio polvo por brillo* de Marika Vila y en los fanzines de Mirta Lamarca, que abogaban por educación sexual integral (ESI) en viñetas y circularon por el Encuentro Nacional de Mujeres de 2008. En 2006, en Argentina se había promulgado la ley de ESI y la sociedad debatía las leyes de ampliación de derechos como la de matrimonio igualitario (2010) y la de identidad de género (2012). El activismo feminista hablaba de derechos, pero también de deseo.¹⁵

Mientras se gestaba *Clitoris*, su editora, Mariela Acevedo, estaba finalizando su carrera de grado en Ciencias de la Comunicación con su tesina *Imago Fémina. Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas* en donde exploraba el campo autoral de las historietas en la Argentina y otros países desde la perspectiva de género. Acevedo se presentó como directora de un grupo, pero como le sucedió a Rapimán, le fue muy difícil sostener el concepto personal de la revista con los dos primeros *staff*. A partir del tercer número bajo su edición, con Javier Hildebrandt a cargo del diseño —que se había sumado en el segundo número— y colaboraciones rotativas, logró concretar las siguientes publicaciones. El financiamiento garantizó la edición de los números, pero no podía pagar las colaboraciones. La revista tuvo un formato

¹⁴ TRIBUNA FEMENINA COMIX, «Fanpage» en *Facebook*, 19 de julio de 2012. Disponible en <https://bit.ly/3OXxZFZw>

¹⁵ Una aproximación más detallada a la propuesta de los cuatro números de la revista en Acevedo (2015).

de diecinueve por veintisiete cm y cuarenta y ocho páginas, con portada en papel *couché* y un pliego central a color.

En el primer editorial, sin firma pero escrito por Acevedo, *Clitoris* se presentó como un lugar para las creadoras de historietas como sujetas deseantes y alentó la posibilidad de discutir el reparto de poder, de espacios y roles, de capital material y simbólico. En ese primer número, con historietas de Cintia Bolio (México) y tiras de humor gráfico de Magola (Colombia), Acevedo entrevistaba a Patricia Breccia, quien «amadrinó» la revista. La propuesta reunía historietas, artículos breves y humor gráfico para «visibilizar ese sitio de placer femenino y reinstalarlo en el centro de la escena, desde el humor, pero también desde la reflexión»¹⁶. En referencia al nombre de la publicación¹⁷, el editorial del primer número señalaba: «comenzamos por nombrar el placer y su lugar, por escribir “clitoris”, a repetirlo, escucharlo, dibujarlo con cursivas, con moñitos, con pliegues (...) y esperar la sorpresa, la sonrisa, el sonrojo, y también el desconcierto, el cuestionamiento»¹⁸. La revista reunía autoras y autores de diferentes realidades desde lo geográfico, cultural o étnico hasta sus orientaciones sexuales e identidades de género. También dio lugar a las masculinidades y transgeneridades como espacio de discusión y de crítica al sistema binario y a la heteronorma.



FIG. 1. De arriba abajo y de izquierda a derecha: *Tribuna Femenina Comix* (2009–2014), números del 1 al 4; *Revista Clitoris* (2011–2013), números del 1 al 4.

¹⁶ ACEVEDO, Mariela. «Placeres alternativos», en *Clitoris*, n.º 1 (2011), p. 3.

¹⁷ La idea de llamar «Clitoris» a la revista surgió en la agrupación feminista «Desobediencia y Felicidad» que Acevedo integraba previamente a la revista. Pensado inicialmente como *stencil*, la intervención gráfica pretendía rescatar el lugar físico de placer, poniendo en escena a sujetas creadoras de relatos culturales que traman el imaginario social y no resultan sólo musas o modelos, siempre narradas desde la visión masculina.

¹⁸ ACEVEDO, Mariela. *Op.cit.*, p. 3.

Tras los cuatro números comprometidos con la Secretaría de Cultura, la revista mutó el proyecto a libro de antología y, bajo la coordinación de Mariela Acevedo, el sello Hotel de las Ideas publicó *Clitoris. Sex(t)ualidades en viñetas* en 2014 y *Clitoris. Relatos gráficos para femininjas* en 2017. Al igual que las revistas, las antologías convocaron autoras y autores desde coordinadas feministas y «sexodisidentes». Cada volumen reunió ocho historietas breves —de ocho páginas— y cuatro ensayos a cargo de activistas y/o académicas sobre distintos temas vinculados a la agenda feminista.

En Brasil en tanto la aparición de *As Periquitas* en 2014 concretó un proyecto editorial largamente postergado, la idea de hacer una revista de humor hecho por mujeres se le ocurrió a Crau, humorista gráfica que inició su carrera en los años setenta en *O Bicho*, la revista de Fortuna (Reginaldo José Azevedo Fortuna, 1931–1994). Como cuenta Crau en el editorial, en 1995 durante la edición del tradicional Salón Internacional de Humor de Piracicaba, que se celebra en esa ciudad del estado de San Pablo, circulaba la eterna pregunta «¿por qué hay tan pocas humoristas mujeres?»¹⁹. En el evento, entre los cien participantes ella era la única mujer, pero por fuera del mismo, Crau logró reunir cuarenta dibujantes mujeres y así surgió la idea de *A Periquita* —por entonces, en singular— Sin embargo, en esa época pre-Internet, el proyecto no fue viable por no disponer de una estructura editorial para crear y sostener la revista.²⁰

Cinco años más tarde, Crau le ofreció el proyecto de revista a Maria Cristina Merlo, licenciada en comunicación social, gestora cultural e investigadora sobre historietas brasileñas en la Universidad de San Pablo. Fue recién en 2013 que Merlo consiguió un editor interesado en producir la revista, que se concretaría bajo dirección de Crau: la editorial Kalaco, dirigida por el dibujante Franco de Rosa. De las autoras convocadas en los años noventa, solo tres la acompañaron en 2014: Natalia Forcat, Thais Linhares y Mariza. Pero, como sostiene Crau en el editorial: *As Periquitas* finalmente «rompieron el cascarón. Salieron del huevo. Huevos que invernarón desde el milenio pasado. Aves solitarias que finalmente encontraron su bandada»²¹. *As Periquitas* reunió a humoristas, guionistas e ilustradoras ignoradas por la mayoría de las publicaciones de humor gráfico e historietas brasileñas. Su propuesta no pretendía abordar temáticas consideradas femeninas ni posicionarse desde el feminismo, pues, en palabras de Crau, querían hablar de todo y «no solo hablar como dice aquella muestra *Lapis, Batom e TPM*, pues eso es lo que nos diferencia, nosotras queremos ver lo que nos une con la humanidad»²².

Aunque en sus contenidos había caricaturas, ilustraciones, cuentos cortos, entrevistas y ensayos documentales, *As Pequiritas* se definió como una revista de humor gráfico (FIG. 2), su lema fue «Chicas con humor y opinión» y fue en ese campo donde se inscribió: el número estaba dedicado a Fortuna y el nombre era un homenaje a *O Papagaio*, una revista de humor de comienzos del siglo XX hecha por humoristas varones. También realizó un importante rescate de un linaje de

¹⁹ FRANÇA NOGUEIRA, Maria Cláudia. «Mulher, condição: cartunista», en *As Periquitas*, n.º 1 (2014), p. 2.

²⁰ Es interesante señalar que el Salón Internacional de Humor de Piracicaba recién detectó la presencia de mujeres en 2011 y, a partir de esa fecha, organiza la exposición «Batom, lápis e TPM» (TPM corresponde a «tensión premenstrual»), que funciona en paralelo a la muestra central. Véase <https://salaointernacionaldehumor.com.br/batom-lapis-e-tpm/>

²¹ FRANÇA NOGUEIRA, Maria Cláudia, *Op. cit.*

²² COLECTIVO LADY'S COMICS. «Crau Da Ilha. Os 40 anos entre O Bicho e as Periquitas», en *Risca!*, n.º 1 (2015), p. 73.

dibujantas, ilustradoras e historietistas que se remontaba a Nair de Tefé von Hoonholtz a comienzos del siglo XX. La entrevistada estrella fue Laerte Coutinho, humorista e historietista trans cuya trayectoria también ponía en diálogo y tendía un puente entre distintas generaciones, ya que como Crau y Mariza, se había iniciado en la profesión en los años setenta, aunque en ese entonces lo hacía bajo identidad masculina. *As Periquitas* no superó ese primer y único número, publicado en formato magazine con tapas en cartón *couché* a colores y noventa y seis páginas de papel de calidad impreso en blanco y negro. Si bien contó con cuenta en Facebook, que se mantuvo activa hasta el 2021, no tuvo demasiados seguidores.

Tribuna Femenina Comix, *Clítoris* y *As Periquitas* comparten el hecho de ser proyectos editoriales gestados de manera individual por sus editoras como medio para intervenir en una escena dominada por hombres, en la cual las autoras eran tratadas como invitadas. Asumir el rol de editoras y abrir un espacio de encuentro e intercambio no fue tarea fácil en una coyuntura en la cual el feminismo cargaba con su histórica carga peyorativa, incluso entre mujeres. Finalmente, si bien las dificultades para conseguir financiamiento condicionaron la continuidad de estos proyectos, todas se convirtieron en una referencia a la hora de reunir autoras e incursionar en los registros de la historieta y el humor gráfico desde el feminismo.

Proyectos editoriales colectivos: De los encuentros de historietas a las revistas y fanzines (2015–2017)

A partir de 2015, aparecieron proyectos editoriales nuevos promovidos por colectivos de autoras, decididas a contar con su propia publicación: en Brasil, *Risca!* estaba vinculada a la colectiva que organizaba *Lady's Comics*; en Chile, *Tetastristes Comics* se relacionaba con *Comiquerías*; en Argentina, el festival *¡Vamos las Pibas!*, comandado por Agustina Casot y el fanzine homónimo. En estos casos sobresale el trabajo editorial y organizativo grupal junto al uso de las redes sociales como medio de reunión y difusión y, a partir de la cual, se intentará pasar al papel. La combinación evento–sitio web/red social–publicación daba por sentada la existencia de historietistas mujeres y «sexodisidentes», además de reconocer la necesidad de crear espacios de encuentro para la difusión de sus trabajos y para crear o hacerse de un público. La publicación en papel surgió como un paso más del colectivo con el propósito de trascender y dejar constancia física de su existencia frente a lo efímero de la virtualidad y el aquí y ahora del encuentro presencial.

Risca! fue el esfuerzo de plasmar el trabajo virtual del colectivo Lady's Comics formado por Mariamma Fonseca «Amma», Samara Horta y Samanta Coan. Colaboraron además Aline Lemos, Ellie Irineu, Day Lima y Laura Athayde. Este colectivo surgió en 2010 buscando historietistas mujeres en Brasil y reseñando sus hallazgos para un sitio web. *Risca!* salió en noviembre de 2015 con formato magazine de ochenta y dos páginas y financiamiento colectivo. El nombre estaba asociado a la idea de rescatar la memoria de las historietistas, de hecho, el número tiene como tema «Memoria y política de las mujeres en las historietas». La palabra «risca» se traduce como tachadura y también remite a los inicios del oficio: tachar, borrar y volver a comenzar. Como ellas mismas dicen «Necesitamos de esto: construir/rescatar juntxs una memoria que fue olvidada, perdida y que se reescriba y fortalezca quien éramos, lo que somos y a dónde queremos

llegar»²³. Su portada amarilla reforzaba el mensaje, creada por Amma, una figura femenina se dibuja a sí misma (FIG. 2). En su presentación, Lady's Comics señalaba que la concreción de la revista demostraba la existencia de lectoras y lectores, productoras y productores, artistas e investigadoras e investigadores con interés en cambiar el escenario actual de historietas en Brasil. Lady's Comics era entonces incomodidad, curiosidad y reflexión²⁴.

La revista combinaba historietas con notas de opinión e investigaciones, presentadas en secciones: «Dibujando el género», «Mujeres negras en las historietas», «Necesitamos hablar de aborto» y «Precursoras». En esta última, como había sucedido con *As Periquitas*, *Risca!* se inscribió en una genealogía de autoras brasileñas, pero reconocía deudas más allá también, como se advierte con la publicación de una entrevista realizada a la historietista e investigadora feminista estadounidense, Trina Robbins, que ese año había sido invitada a Brasil por la Universidad de San Pablo.

Un años antes de la aparición de *Risca!*, Lady's Comics había organizado en 2015 el primer evento latinoamericano de historietas I Encontro Lady's Comics – Transgredindo a representação feminina nos quadrinhos, en el Día Mundial de la Mujer lanzó el BAMQ!²⁵ —Banco de Mulheres Quadrinistas—, que daba visibilidad a las mujeres que estaban produciendo historietas, al año siguiente organizó un II Encontro Lady's Comics en Belo Horizonte y, en 2017, una versión reducida en San Pablo. A comienzos de 2018, Lady's Comics anunció su disolución.

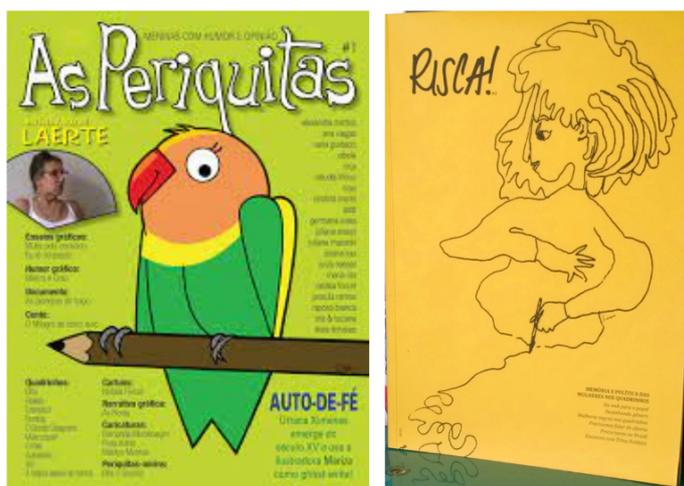


FIG. 2. Portadas de los números únicos de las revistas *As Periquitas* (2014) y *Risca!* (2015).

Desde mediados de 2015, distintos acontecimientos modificaron las coyunturas que dan sentido a estos proyectos editoriales y las realidades sobre la que estos buscaban operar e intervenir. La denuncia de los femicidios y violencias extremas contra las mujeres se hizo viral bajo la consigna #niunamenos y dio lugar a un feminismo caracterizado por la masividad, la pluralidad y lo transnacional. Posteriores movilizaciones, paros de mujeres y acciones se realizaron en la región sumando además la demanda por el aborto legal. Las acciones visibilizaron las violencias e

²³ COLECTIVO LADY'S COMICS. *Op. cit.*, p. 9.

²⁴ COLECTIVO LADY'S COMICS. *Op. cit.*, p. 7.

²⁵ El BAMQ! sigue disponible en <http://ladyscomics.com.br/bamq>

instalaron los femicidios como tema de agenda en los distintos países tanto a nivel político–institucional como mediático.

En esa coyuntura de fuerte movilización emergió en Chile la agrupación de autoras *Tetastristes* que estuvo inicialmente conformada por Raiza Cartulina, Rancia, Katherine Supnem y Shobie: jóvenes, estudiantes universitarias y de secundaria de la región metropolitana. Salvo Supnem, la agrupación fue renovando sus integrantes. En los últimos años, a Supnem se sumaron Nickolo, Desobediencia Visual y Emma Rojas «Flor de Loto». A diferencia de *Tribuna Femenina* o *Clítoris*, *Tetastristes* fue inicialmente un grupo de acción en redes sociales. Las convocatorias se hacían por medio de *hashtags* y el material reunido luego era impreso en tiradas cortas para llevar a ferias de fanzines.

El nombre del grupo es un gesto de autoafirmación, como ellas mismas explicaron en la nota que les hizo Lady's Comics para su sitio web, evidenciando los vínculos entre ambas colectivas:

«Aceptar el propio cuerpo y demostrarlo. Dibujarse en pelota como son, sin disimular tetas chicas, piernas peludas o estrías. Llamar a otras a hacer lo mismo. Es la idea de las Tetastristes, (...) generar diálogo sobre otros temas femeninos como el acoso callejero y la masturbación. (...) Se trata de unir fuerzas para aceptarse como son, y no son tristes»²⁶.

En 2015, editaron tres fanzines temáticos: «Acoso callejero», «Masturbación femenina» e «Identidad Trans» donde se reúnen trabajos enviados por usuarios de redes (FIG. 3). En 2016, la colectiva editó trabajos de les integrantes del grupo. Una siguiente compilación en 2018, un poco más extensa, también reunió solo trabajos de la colectiva.

Además de ferias de fanzines, muestras y talleres, desde 2016 Tetastristes organiza el Festival Comiqueras, que ya lleva siete ediciones (2016–2023). El festival toma la idea de Lady's Comics en el que Supnem estuvo invitada en su segunda edición, a mediados de 2016. Tetastristes se inspiró en los eventos Lady's Comics, pero también en revistas como *Tribuna Femenina* y *Clítoris*.²⁷

Casi en paralelo, en Argentina en 2017 Agustina Casot impulsaba el festival de autoras de historietas ¡Vamos las Pibas! El evento, que hasta el momento lleva realizadas once ediciones — dos por año, con versiones o reducidas durante el aislamiento y la apertura de la pospandemia Covid-19—, ha funcionado como motor de la producción en el campo de las autoras. El reciente anuncio sobre la suspensión de la segunda edición de 2023 abre un resquicio de incertidumbre sobre su continuidad.

²⁶ FONSECA, Mariamma. «Tetastristes», en *Lady's Comics*, 12 de mayo de 2015. Disponible en <http://ladys-comics.com.br/tetastristes>

²⁷ SUPNEM, Katherine. «Comiqueras: disidencia, resistencia y revolución en la historieta *underground* feminista interseccional» en DOMINGUEZ JERÍA, Paloma, HINOJOSA, Hugo y SÁNCHEZ, Jorge (comp.). *Non sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago, Editorial USACH, 2022, p. 155.

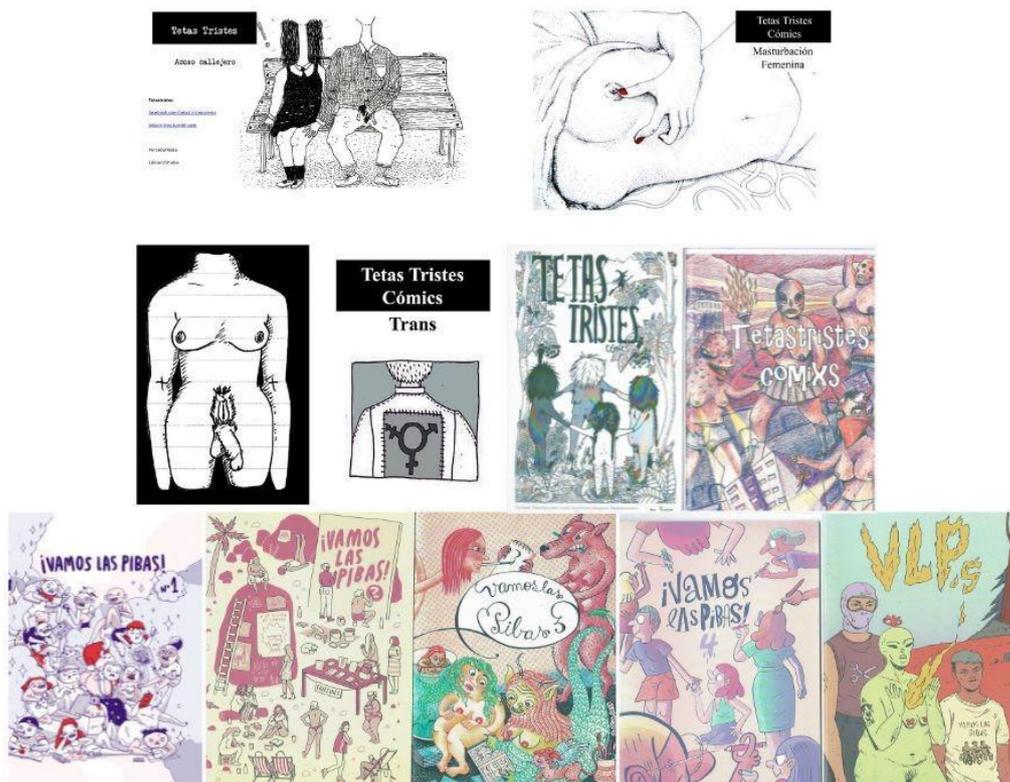


FIG. 3. Las cuatro primeras imágenes corresponden a portadas del fanzine *Tetastristes* (2015–2018), las siguientes imágenes corresponden a las cuatro primeras portadas del fanzine *¡Vamos las Pibas!* (2018–2019), renombrada como *¡VLP!* en el n.º 5 de 2020.

A partir de la segunda edición del festival, Casot editó un fanzine homónimo que, a modo de pequeño catálogo, reunió una selección de historietas de autoras que participaron del evento. Se publicaron cinco fanzines de veinte páginas con un breve texto, «Manifiesto ¡Vamos las Pibas!», donde abogaban por incentivar y difundir la producción de historietas realizada por autorías femeninas e identidades «sexodisidentes», y por promover el compañerismo y los espacios libres de discriminación. La edición del fanzine número 5 señalaba un cambio significativo: *¡Vamos las Pibas!* pasaba a llamarse *¡VLP!* como gesto inclusivo de todas las identidades femeninas y/o «sexodisidentes»²⁸ (FIG. 3).

Las experiencias aquí reunidas dan cuenta de iniciativas colectivas que trascienden la publicación que, en el caso de *¡VLP!*, pareciera tener un carácter de catálogo en tanto reúne un registro parcial de cada festival de historietas. En cambio, con *Risca!* se busca ampliar lo que sucede en los festivales y plasmar en papel los debates, intercambios y la información vertida en la plataforma web y en *Tetastristes Comics*, en continuidad con *Tribuna Femenina*, hacer números temáticos. Si bien los problemas para conseguir financiamiento se mantienen, con estas experiencias se consolida la figura de editora y gestora cultural como se advierte en las convocatorias de los eventos y de las publicaciones.

²⁸ CASOT, Agustina *et al.* *¡VLP!*, n.º5 (febrero 2020).

Publicaciones emergentes en el efervescente espacio feminista latinoamericano (2018–actualidad)

El 2018 fue un año intenso para los movimientos feministas de Argentina, Chile y Brasil. En Argentina, se abrió el debate parlamentario en torno a la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo y la marea verde del activismo feminista desbordó las calles y las redes. La ley aprobada en la Cámara de Diputados no logró aprobarse en el Senado, pero se volvió a debatir en 2020 cuando finalmente fue aprobada bajo el gobierno de Alberto Fernández. Al calor del debate se formó la colectiva gráfica Línea Peluda, de fuerte presencia en redes sociales.

En Chile, el reclamo feminista por una educación antisexistista iniciado en marzo de 2018 le siguió el estallido social en octubre de 2019. La militancia estudiantil por la educación pública tuvo ciclos intensos en 2008, 2011–2012 y 2015–2016. Como señala Federico Mare, en 2018 este activismo tuvo un giro «político–ideológico importante» al masificarse las denuncias contra los abusos sexuales, la inequidad de género, la misoginia y la discriminación machista al interior del sistema educativo²⁹. Esta politización se reactivó y expandió en octubre de 2019 cuando, tras un aumento del boleto del metro, las y los estudiantes de Liceos llamaron a «evadir» o saltar los molinetes, lo que desató el estallido social más grande en la historia del país. Bajo el lema «Chile despertó», la protesta se extendió durante meses y solo pudo ser desmovilizada con el aislamiento obligatorio que impuso la pandemia de Covid–19. En el contexto del estallido, se viralizó la *performance* «Un violador en tu camino» de la colectiva de Valparaíso LasTesis, que tuvo réplicas en decenas de ciudades en todo el mundo.

En Brasil, el feminismo se movilizó fuertemente por el asesinato de Marielle Franco —militante de los derechos LGTBIQ+ y concejala carioca por el Partido Socialismo y Libertad (PSOL)— y contra la candidatura de Jair Bolsonaro. A mediados de 2018, surgió Mujeres Unidas contra Bolsonaro a partir de un grupo de Facebook que, bajo la consigna #EleNão, se dispuso a confrontar contra el neoconservadurismo y el posfascismo del líder del Partido Social Liberal. Además de tener un fuerte activismo en redes, este movimiento ocupó las calles con importantes movilizaciones de mujeres en distintas ciudades del país. Karina Bárcenas Barajas³⁰ señala que Mujeres Unidas contra Bolsonaro logró la unidad de los feminismos en Brasil y visibilizó la centralidad y trascendencia de una agenda feminista interseccional para los regímenes democráticos contemporáneos que, como veremos, será recuperada por las historietistas feministas brasileñas.

En esta coyuntura de masificación y transnacionalización de los feminismos surgieron nuevos proyectos editoriales de mujeres decididas a intervenir tanto en la realidad que las atraviesa como en el campo de la historieta y del humor gráfico, reconociendo las potencialidades de ambos registros. En este apartado nos interesa analizar aquí *Brígida* de Chile, *Mina de HQ* de Brasil, *femiñetas* de Argentina–España.

²⁹ MARE, Federico. «La primavera de Chile: revuelta popular y estéticas callejeras», en SALAS, Ricardo (dir). *Luchas sociales, justicia contextual y dignidad de los pueblos*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2020, pp. 295–311. Disponible en <<http://books.openedition.org/ariadnaediciones/6304>>

³⁰ BARCENAS BARAJAS, Karina. «#EleNão (Él no): Tecnofeminismo interseccional en Brasil frente al ascenso del neoconservadurismo evangélico y el posfascismo», en *Alteridades*, vol. 59, n.º 3 (2020), pp. 43–56.

En abril de 2018, en Santiago apareció la revista *Brígida* que, a la fecha, tiene quince números editados. Es una revista trimestral de veintiséis páginas con portadas a color y papel de gran gramaje. El interior es a dos tintas, generalmente blanco y negro. *Brígida* combina rasgos de fanzine al presentar una compilación de historietas breves y autoconclusivas en su interior con un exterior de revista magazine por su tamaño, portadas, contratapas y sus respectivas retiraciones de alta calidad gráfica. También se destacan el editorial, a cargo de Isabel Molina, y un pliego pequeño donde se presenta la imagen de tapa, el comité editorial, el índice y un texto poético breve de una autora invitada. La revista es producto del encuentro entre Marcela Trujillo Maliki y Sol Díaz, creadoras en 2016 del pódcast *La polola* con Isabel Molina y Pati Aguilera, ambas socias en la Galería PLOP! y con experiencia editorial³¹.

Brígida abrió un espacio para la obra de autoras. Su bajada es clara, «Revista de cómic hecho por mujeres», una definición que se flexibiliza con la incorporación de autorías no binarias. El nombre, recuerda Molina, se eligió porque remite a algo o alguien a quien tomar en serio. Las editoras plantearon una serie de premisas para *Brígida*: que fuera de papel; publicar únicamente el trabajo de mujeres; no incluir el término feminista en el nombre o bajada, sino que la inscripción sea más bien implícita; evitar secciones o categorías; y que las convocatorias fueran «tema libre», al tomar distancia de las experiencias de *Tribuna Femenina* y *Tetastristes Comics*. Inicialmente nadie cobró por su trabajo y fueron convocadas autoras conocidas por las editoras, solicitándoles una historieta breve, de una o dos páginas. Se trató de colaboradoras nacionales y extranjeras, lo cual revelaba los vínculos y el conocimiento de sus editoras con las historietistas de otras latitudes.

Brígida sobresale por sus portadas y por los editoriales. El motivo de tapa que se reitera número a número es la de un torso desnudo de una mujer. Sol Undurraga, convocada para el primer número, fue quien propuso esos pechos caídos en primer plano. Como recuerda Isabel Molina, la ilustración era una forma de representar críticamente una parte del cuerpo de las mujeres hipersexualizada durante siglos por los hombres. Al igual que en la propuesta de *Tetastristes*, la portada desafía las representaciones hegemónicas de las mujeres. La irrupción de las jóvenes feministas que salieron en mayo de 2018 con los torsos desnudos y pasamontañas en señal de reapropiación de sus cuerpos³² también influyó en la decisión de las editoras para mantener la imagen de los pechos en la portada, aunque reversionada por distintas autoras. Así es que en los quince números la ilustración de tapa ha recorrido una diversidad de pechos en tamaños, colores y texturas diferentes, intervenida además por la coyuntura (FIG. 4). Por ejemplo, en el número 7 (primavera–verano de 2019/2020) se incorporó el pañuelo verde, símbolo de la lucha por el aborto legal, y en la portada de invierno de 2020 sumó el barbijo por la cuarentena a causa del Covid-19.

³¹ MOLINA, Isabel. *Op. cit.*

³² Véase el análisis de RICHARD, Nelly. *Op. cit.*, p. 28.



FIG. 4. Portadas de *Brígida* de los números 1 al 15.

En su primer editorial, «No estás sola, Julie», que homenajea a la historietista canadiense Julie Doucet, Molina señala que existía «un gran y diverso grupo de mujeres que nos movíamos en torno a la historieta durante la última década en distintos circuitos y que buscábamos generar nuestros propios espacios de producción y difusión»³³. El cuarto número, motivado por el viaje al Festival de Historietas de Angoulême (Francia), se presentó un número especial silente (n.º 4, verano de 2019) y el editorial se tituló «Brígida: sin palabras, pero con mucho que decir» (traducido al inglés y al francés). *Brígida* se posiciona tanto en el campo de la historieta como en el de la política. La revista ha ido documentando los movimientos que han sacudido a la sociedad chilena. En ese sentido, apostaron a realizar tres números temáticos dedicados a distintas situaciones como el estallido social (n.º 7, primavera/verano de 2019/2020), la pandemia de Covid-19 (n.º 8, invierno 2020) y el «Apruebo» (n.º 9, verano de 2021), el proceso por el que se buscaba cambiar la constitución de Chile que data de 1980 y, con modificaciones desde entonces, es parte de la herencia de la dictadura de Augusto Pinochet (1973–1990). Al momento de redactar este texto, *Brígida* acaba de presentar su número 15, dedicado a los 50 años del golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende.

En junio de 2018 salió el primer número de *femiñetas. feminismo en viñetas*, un proyecto periodístico de formato tabloide y a colores, con espíritu «transoceánico» que tiene un pie en Rosario (Argentina) y otro en Barcelona (España). Creado por la argentina Flor Coll, *femiñetas* irrumpe con dos figuras «aliadas»: la humorista gráfica argentina Maitena y la historietista española MARIKA VILA, ambas reconocidas por la publicación como antecesoras a la presencia masiva de los feminismos y su valoración positiva³⁴. Las portadas de cada número tienen una imagen central

³³ MOLINA, Isabel. *Op. cit.* p. 159.

³⁴ COLL, Flor *et al.* *Femiñetas*, n.º 1 (junio 2018), p. 2.

realizada por una ilustradora distinta y acompañada por titulares de distinto tamaño (FIG. 5). La tapa del primer número anunciaba: «2018: El año en el que paramos las mujeres del mundo y nos vieron». En el ángulo superior izquierdo está el nombre de la publicación, en minúsculas, como todos los nombres y apellidos de las colaboradoras en homenaje a la escritora y activista feminista estadounidense bell hooks.

El proyecto de un periódico feminista ilustrado fue ideado en el marco de la maestría que Coll cursó en la Universidad Autónoma de Barcelona: «Nace *femiñetas* porque somos cada vez más las mujeres feministas, queers, trans que estamos poniendo todo patas para arriba»³⁵. El periódico consta de veintiocho páginas y, tras la portada, hay una sección editorial a cargo de Coll y otra de biografías donde se presentan autoras e ilustradoras, luego se alternan historietas, viñetas y columnas sobre cuestiones feministas como las redes de cuidados colectivos, ecofeminismos, salud mental, sexualidades, migraciones, etc., o ensayos sobre la historia de las conquistas de derechos para las mujeres, acompañadas todas por ilustraciones. El debate en torno a la ley del aborto en Argentina tuvo una especial cobertura a lo largo de los dos años que llevó su sanción.

Femiñetas es la única publicación de las abordadas en este artículo que tiene publicidad y contó también con apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, a través del programa Gestionar Futuro, para financiar la décima edición del periódico. El último número, del 11 de marzo de 2023, mutó a fanzine como un pliego doble A3 a color y su bajada cambió a «Plataforma transoceánica artivista y feminista en viñetas».



FIG. 5. Portadas de los once primeros números de *femiñetas*.

Por último, en 2020 apareció desde la isla de Florianópolis la revista *Mina de HQ*, cuya bajada anuncia «una mirada independiente, feminista y con perspectiva de género sobre las historietas». Se trata de una publicación anual de sesenta páginas a color y papel *couché*, financiada colectivamente por el sistema de preventa. Su fundadora y editora es Gabriela Borges, una periodista

³⁵ *Idem*.

e investigadora que realizó estudios de posgrado en Buenos Aires, donde conoció a Mariela Acevedo y la experiencia de *Clitoris*, que se convirtió en su objeto de estudio. De regreso a Brasil, siguió el trabajo de Lady's Comics y de Zine XXX, que inspiraron su propio sitio web, Mina de HQ. Cuando apareció la revista, Acevedo y Samanta Coan de Lady's Comics colaboraron con textos sobre historietistas latinoamericanas.

Mina de HQ tiene su propio personaje basado en la misma Gabriela Borges, creado por Anna Mancini (Manzanna), responsable del personaje y la identidad visual de la marca. Con *Mina de HQ*, Borges se propuso ampliar el espacio y la visibilidad del mercado de historietas brasileño: «Las historietas no son solo cosa de hombres y niños. Tampoco son solo superhéroes y “Turma da Mônica”»³⁶. A diferencia de *Risca!*, que tuvo un dirección editorial grupal, *Mina de HQ* es el proyecto de Borges quien, en el primer número, cuenta su trayectoria y presenta su propuesta como inscrita en el feminismo interseccional. Hasta el momento, *Mina de HQ* editó tres números, con tapas-contratapas de Benné Oliveira, Carol Ito y Taí Silva (FIG. 6). Si bien cada una con su estilo, se advierte en particular la diversidad étnica de las mujeres. En *Mina de HQ* se puede encontrar colaboraciones de Sol Díaz (Chile) y Alejandra Lunik (Chile-Argentina), pero la mayoría de las colaboradoras son brasileñas, con un esfuerzo de representar las distintas regiones del país y superar la centralidad del eje Río de Janeiro-San Pablo.

La revista publica historietas de una o dos páginas de distintas autoras y, como *Clitoris*, *Risca!* y *femiñetas*, incluye ensayos y reseñas de historietas de colaboradoras. Sobresalen los reportajes a autoras como Bliquis Evely, Adriana Melo, Juliana Monique, Liv Strömquist y la sección de entrevistas dibujadas a cargo de Gabriela Güllich, por donde pasaron PowerPaola, Emil Ferris, Amrita Patil, Luiza de Souza. Por último, *Mina de HQ* también tiene una sección editorial a cargo de su directora y que funciona como presentación de cada número, más que como un posicionamiento frente a algún hecho de coyuntura.



FIG. 6. Portadas de *Mina de HQ*.

Conclusiones

Hasta aquí hemos hecho un recorrido por el panorama de revistas de historietas y humor gráfico producidas por mujeres entre 2009 y 2022. Durante esos años, irrumpió y se consolidó la figura

³⁶ BORGES, Gabriela. «É hora de celebrar!», en *Mina de HQ*, n.º 1 (diciembre 2020), p. 3.

de la editora de historieta y humor gráfico, surgida a partir de la necesidad de contar con un «cuarto propio», es decir, un espacio sobre el cual poder tomar decisiones, ser protagonista y de un cambio en la percepción de las mujeres sobre sí mismas y sobre cómo disputar un espacio en el campo de la historieta y el humor gráfico. Como señala Crau en el epígrafe que abre este texto, las mujeres advierten que es mejor trabajar en conjunto con otras mujeres que ser la única entre los hombres. Todos los emprendimientos editoriales aquí analizados se basan en la premisa del trabajo colectivo.

En principio, distinguimos tres momentos para el despliegue de estos proyectos de manera que, en el primer apartado, reunimos la experiencia de revistas que se constituyeron al interior de la escena comiquera tradicional dominada por la mirada y presencia masculina. *Tribuna Femenina Comix* en Chile, *Clitoris* en Argentina y *As Periquitas* en Brasil plantearon desde sus páginas que no era cierto que no hubiera autoras haciendo historietas o humor gráfico y fueron en su búsqueda. *Tribuna Femenina Comix*, *Clitoris* y *As Periquitas* comparten el hecho de ser proyectos editoriales individuales y personales de gestoras como Mariela Acevedo o autoras devenidas editoras como Melina Rapimán y Crau, decididas a intervenir sobre el campo de la historieta y el humor como agentes de difusión. Ellas dirigieron las revistas, pero también fueron editoriales, columnistas y distribuidoras que, junto a colaboradoras, pero con fuerte impronta personal, llevaron adelante cuatro números en el caso de *Tribuna* y *Clitoris* o un único número en el caso de *As Periquitas*. Estos proyectos fueron impulsados en una coyuntura de gobiernos progresistas, denominados también como «ola rosa» en la que se discutieron y ampliaron derechos de minorías, con el feminismo actuando desde distintas instituciones y no tanto en las calles ni en las redes sociales.

En un segundo momento, que podemos situar cerca de 2015, se caracteriza por la emergencia de publicaciones vinculadas a festivales que convocan a autoras de historieta y humor gráfico: *Risca!* condensa parte del trabajo del colectivo que lleva adelante el Festival Lady's Comic en Brasil; en Chile, la colectiva *TetasTristes* tiene un fuerte activismo en redes y elabora fanzines y, a partir de 2016, pasa al territorio con el festival Comiqueras. En Argentina, la publicación *¡Vamos las Pibas!* (números del 1 al 4 entre 2018 y 2019 y luego renombrada como *¡VLP!* en el número 5, 2020) es homónima del festival de autoras que impulsa Agustina Casot desde 2017 junto a un grupo de colaboradoras, que son también autoras y autoeditoras, que sostienen la feria y se suman a dar talleres, charlas o moderan espacios.

El tercer momento es el de las publicaciones que emergen a partir de 2018, ya que se trata de proyectos de revistas imbuidas de los procesos de movilización feminista que resaltan el empoderamiento de las mujeres como colectivo y las experiencias de colectivas «sexodisidentes». Las publicaciones se posicionan desde una historieta hecha por mujeres desde un feminismo interseccional: los quince números de las revistas *Brígida* a cargo del equipo de editoras Maliki, Sol Díaz, Isabel Molina y Pati Aguilera en Chile; el periódico transoceánico a cargo de Flor Coll, *femiñetas*, devenido en su último número —el 11 en 2023— en fanzine y los tres números de *Mina de HQ* de la periodista Gabriela Borges en Brasil.

Todos los proyectos, en mayor o menor medida, se potenciaron con la expansión de redes sociales: algunos nacieron primero en la web como las prácticas ciberfeministas de *TetasTristes* o el proyecto de *Lady's Comic* que, antes de ser festival y lanzar la revista *Risca!*, fueron una *fanpage* para visibilizar el lugar de las autoras en el campo de las *histórias em quadrinhos*. Para los

proyectos del primer momento, Internet les permitió contactar a autoras que se creían en soledad, primero a través de los blogs y luego a través de redes sociales como Facebook e Instagram, al ser ambas plataformas útiles para mostrar y difundir las propuestas. Hoy también son espacios que facilitan el financiamiento a través de campañas, como las que impulsa *Mina de HQ*, y sus sitios web funcionan como una suerte de archivo.

Si en la creación literaria encontrábamos la necesidad de un «cuarto propio» para crear, en la producción editorial los proyectos necesitan sostenerse en la experiencia colectiva: la habitación se llena de voces para construir la voz del medio, la de la revista que las reúne y presenta la propuesta vinculada a su contexto. Conviene retomar algunas de las reflexiones de Fernanda Beigel cuyo objeto son las revistas de las vanguardias latinoamericanas de comienzos del siglo XX, para pensar nuestras revistas de historietas y su relación con los feminismos. Beigel señala que las revistas cumplieron un papel determinante en la conformación del campo cultural latinoamericano, que materializó nuevas formas de difusión cultural ligadas a una aspiración de alguna manera «revolucionaria». En sus palabras, las revistas «servían como terreno de articulación entre política y literatura». Creemos que, en nuestro caso, esa articulación puede sintetizarse como la de «feminismos e historietas» y sustituir la revolución socialista a la que apuntaban aquellas revistas por las aspiraciones de máxima de Flor Coll, editora de *femiñetas*, «seguir dibujando y escribiendo el presente. Hasta que caiga el patriarcado!!» u otros deseos circunscritos al campo de la historieta: «el sueño es cambiar la historia de las historietas en el Brasil», como dicen las Lady's Comics al presentar *Risca!*

Este recorrido tiene un sentido cronológico, atendiendo a su diálogo con la coyuntura de los feminismos a nivel nacional y transnacional, podríamos hacer otro tipo de agrupamiento. Por ejemplo, por formatos, donde distinguiríamos las revistas tipo magazines, si tenemos en cuenta su intención de construir un espacio que incluya entrevistas, notas, crónicas; otro conjunto de revistas que asumen el formato fanzine o compilación de historietas. Sin embargo, en este grupo tenemos que distinguir entre aquellos proyectos que reservan un espacio editorial para comunicar o explicitar intenciones de los que no. El editorial permite posicionarse ante el contexto y, en ese sentido, las revistas *Brígida* han podido documentar las movilizaciones callejeras y protestas populares, las alianzas entre feministas, pueblos originarios y sectores empobrecidos que dieron dibujadas en sus páginas. Las producciones de las autoras que salen publicadas en esos números constituyen hoy una memoria social en viñetas. La ausencia de un espacio editorial también es significativa y amerita una interpretación: en el caso de *Tribuna Femenina Comix*, por ejemplo, el espacio editorial desaparece a partir del tercer número. Este «enmudecimiento» de la revista resulta significativo y sintomático de cierto reclamo que percibe Rapimán sobre su explícita posición anarcofeminista con la que lanza la revista. La forma en la que colaboradoras y lectoras y lectores le reclaman a Rapimán que modere o suavice su propuesta, interpretada como beligerante, decanta finalmente en el agotamiento del proyecto cuando su editora percibe una transformación en el ámbito comiquero al que se incorporan nuevas autoras y editoras.

Por último, queremos señalar que al iniciar este texto teníamos la ambición de abordar en profundidad los contenidos —textos e imágenes— de los proyectos que mapeamos y pusimos en diálogo. Por cuestiones de extensión, no hemos podido hacerlo. Esto nos compromete a dejar pendiente esta cuestión para futuras indagaciones en las que nos proponemos analizar las revistas, sus discursos e imaginario visual en vínculo con las agendas de los feminismos y, de ese

modo, indagar en cómo a través de sus publicaciones estos proyectos editoriales intervinieron en las luchas simbólicas y políticas de estas últimas décadas.

Bibliografía

- ACEVEDO, Mariela. «Revista Clítoris. Historietas y exploraciones varias. Feminismos y textualidades» (artículo en línea), en *Tebeosfera*, n.º 13 (2008) (2015). Disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/revista-clitoris-historietas-y-exploraciones-varias-feminismos-y-textualidades.html>
- , MAMONE, Julia; RUGGERI, Daniela y OLIVA, Helena. *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de ayer y hoy*. Buenos Aires, Feminismo Gráfico, 2019.
- BARCENAS BARAJAS, Karina. «#EleNão (Él no): Tecnofeminismo interseccional en Brasil frente al ascenso del neoconservadurismo evangélico y el posfascismo», en *Alteridades*, vol. 59, n.º 3 (2020), pp. 43–56.
- BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
- BEIGEL, Fernanda. «Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana», en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, n.º 20 (2003), pp. 105–115.
- BORGES, Gabriela, SUPNEM, Kathrine, MAYOLA, Mayra y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en américa latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México» (artículo en línea), en *Tebeosfera*, n.º 6 (2018). Disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta-feminista-en-america-latina-autoras-de-argentina-chile-brasil-y-mexico.html>
- BORGES, Gabriela. *Encuentre su clítoris. Observaciones sobre una revista de historieta de género en Argentina*. Paraíba, Marca de Fantasía, 2020.
- «É hora de celebrar!», en *Mina de HQ*, n.º 1 (diciembre 2020), p. 3.
- BOURDIEU, Pierre. «Una revolución conservadora en la edición», en BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, EUDEBA, 2005 (1999), pp. 223–264.
- CASOT, Agustina *et al.* ¡VLP!, n.º5 (febrero 2020).
- CASTILLO, Rodrigo. «Las chicas se apoderan de la historieta chilena», en *Las Últimas Noticias*, 12 de enero de 2009, p. 38. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-343389.html>
- COLECTIVO LADY'S COMICS. «Crau Da Ilha. Os 40 anos entre O bicho e As Periquitas», *Risca!* n.º1 (2015), pp. 70–73.
- COLL, Flor *et al.* *femiñetas*, n.º1 (junio 2018).
- DOMÍNGUEZ, Paloma. «Tribuna femenina: de la creación de un espacio a la formación de un discurso de la mujer», en *Dibujos que Hablan V* (enero 2020). (inédito).
- «Feminismos en la historieta chilena: un análisis de la panorámica nacional», en DOMÍNGUEZ, Paloma, HINOJOSA, Hugo y SÁNCHEZ, Jorge (comp.). *Non sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago, Editorial USACH, 2022, pp. 93–103.
- FERNÁNDEZ CORDERO, Laura. «Cómo hacer cosas con revistas», en FERNÁNDEZ CORDERO, Laura (ed.). *Hacer cosas con revistas. Publicaciones políticas y culturales del anarquismo a la nueva izquierda*. Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2023, pp. 11–18.

- FONSECA, Mariamma. «Tetastristes», en *Lady's Comics*, 12 de mayo de 2015. Disponible en <http://ladyscomics.com.br/tetastristes>
- FRANÇA NOGUEIRA, Maria Cláudia. «Mulher, condição: cartunista», en *As Periquitas*, n.º 1 (2014), pp. 2–3.
- GARCÍA, Carla C. *Breve História do Feminismo*. São Paulo, Claridade, 2011.
- GIRBAL–BLACHA, Noemí. «Introducción», en GIRBAL–BLACHA, Noemí y QUATROCCHI–WOISSON, Diana (dir.). *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999, pp. 21–30.
- GLUZMAN, Georgina, PALMEIRO, Cecilia, ROJAS, Nancy y ROSENBERG, Julia. *Las olas del deseo. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.
- GUZMÁN, Andrea. «Un Aleph Fotocopiado. Un presente posible de los fanzines de historieta y las publicaciones independientes producidas por mujeres e identidades no hegemónicas en Argentina», en *Revista de la RIHALC*, n.º 15 (diciembre 2021–mayo 2022), pp. 243–257.
- LIMA CRESCENCIO, Cintia. *Quem ri por último, ri melhor: Humor gráfico feminista (Cone sul, 1975–1988)*. (Tesis doctoral]. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/168070>
- MARE, Federico. «La primavera de Chile: revuelta popular y estéticas callejeras», en SALAS, Ricardo (dir.). *Luchas sociales, justicia contextual y dignidad de los pueblos*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2020, pp. 295–311. Disponible en <http://books.openedition.org/ariadnaediciones/6304>
- MATOS, Marlise y PARADIS, Clarisse. «Los feminismos latinoamericanos y su compleja relación con el Estado: debates actuales», en *Íconos*, n.º 45 (2013), pp. 91–107.
- MELLA GONZÁLEZ, Montserrat. «Escena de cómic feminista en Chile» en DOMÍNGUEZ, Paloma, HINOJOSA, Hugo y SÁNCHEZ, Jorge (comp.). *Non sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago, Editorial USACH, 2022, pp. 104–128.
- MOLINA, Isabel. «Revista Brígida: un espacio para las narrativas en cómic hecho por mujeres», en DOMÍNGUEZ, Paloma, HINOJOSA, Hugo y SÁNCHEZ, Jorge (comp.). *Non sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago, Editorial USACH, 2022, pp. 159–169.
- RICHARD, Nelly. «Memorias, latencias y estallidos: La insurgencia de mayo 2018 en Chile», en D'ANTONIO, Débora, GRAMMÁTICO, Karin y TREBISACCE, Catalina (ed.). *Tramas feministas al Sur*. Buenos Aires, Mardreselva, 2022, pp.19–36.
- SUPNEM, Katherine. «Comiquerías: disidencia, resistencia y revolución en la historieta *underground* feminista interseccional», en DOMÍNGUEZ, Paloma, HINOJOSA, Hugo y SÁNCHEZ, Jorge (comp.). *Non sequitur. Variaciones de las Historietas en Chile*. Santiago, Editorial USACH, 2022, pp. 129–158.
- TRIBUNA FEMENINA COMIX, «Fanpage», en *Facebook*, 19 de julio de 2012. Disponible en <https://bit.ly/3OXxZFZw>

**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/Fráncfort 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.

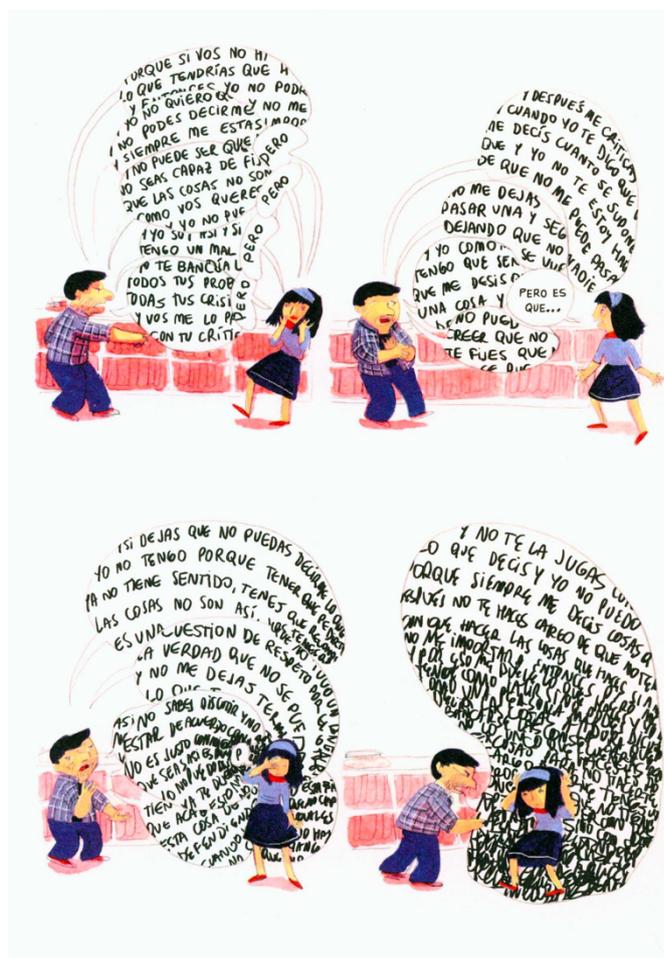


FIG. 1. OTERO, Sole. Poncho fue. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2017, p. 15.

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, Júlía. *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, Ocnér. «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.

Viñetas feministas en Colombia, una mirada panorámica

Feminist Comics in Colombia, a Panoramic View

LINA FLÓREZ G.

Investigadora independiente

ESTEFANÍA HENAO B.

Investigadora independiente

Lina Flórez es periodista de la Universidad de Antioquia. Además, es coautora de los cómics periodísticos: *Emilia* (Cohete Cómics, 2019) y *Tres Horizontes* (Cohete Cómics, 2021) y de *Crónicas de una mujer de 1,49*, la antología periodística de Emilia Pardo Umaña (FCE, 2018). Es cocreadora de Altais Cómics, un espacio dedicado a la investigación, producción y divulgación del cómic en Colombia y también es co-investigadora de Incógnitas: Mujeres en el Cómic Colombiano de Ayer y Hoy, un proyecto que busca visibilizar a las mujeres que hacen parte del cómic en Colombia.

Estefanía Henao es licenciada en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. Es coordinadora de Indulfania Cómics, un taller de lectura, estudio y creación del cómic en la Universidad de Antioquia (2015–2019). Además, es autora de los cómics *Tres Picas* (2020) y *El Canto de la golondrina* (2023). Es miembro de RING y coinvestigadora de Incógnitas: Mujeres en el Cómic Colombiano de Ayer y Hoy, un proyecto que busca visibilizar a las mujeres que hacen parte del cómic en Colombia.

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 13 de diciembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2305

Resumen

Este artículo presenta una selección de viñetas feministas realizadas en Colombia entre 1940 y 2022 con el objetivo de brindar una mirada panorámica sobre algunas autoras colombianas de historieta y sus obras, aportando así a la visibilización de la participación de las mujeres en la historia del cómic en Colombia. Partiendo de la clasificación de «arte feminista» planteado por la investigadora Andrea Giunta y proponiendo una categorización consonante con las olas del feminismo en Colombia, las viñetas, tiras de prensa e historietas han sido reunidas de acuerdo con diferentes temas abordados por los movimientos feministas/de mujeres en Colombia como: las movilizaciones a favor del voto de las mujeres; contra la discriminación y los estereotipos de género; contra la violencia doméstica, el abuso sexual y otras formas de violencia de género; por el derecho al control de la reproducción, incluyendo el acceso a la anticoncepción y al aborto seguro y legal, entre otros temas. Finalizará con unas conclusiones generales sobre la relación entre la gráfica y el feminismo en el país.

Palabras clave: Cómic Colombiano, Mujeres en el Cómic, Feminismo, Género, Viñetas

Abstract

This article presents a selection of feminist cartoons made in Colombia between 1940 and 2022, with the aim of providing a widespread view of some Colombian comic authors and their works, and thus contributing to the visibility of women's participation in the history of comics in Colombia. Using Andrea Giunta's classification of "feminist art" as a starting point and proposing a categorization in accordance with the waves of feminism in Colombia, the cartoons, press strips and comics will be gathered according to different themes addressed by feminist/women's movements in Colombia, such as: the protests for women's vote; against discrimination and gender stereotypes; against domestic violence, sexual abuse and other forms of gender violence; for the right to control reproduction, including access to contraception and safe and legal abortion, among other issues. The presentation will conclude with some general conclusions about the relationship between graphics and feminism in the country.

Keywords: Colombian Comics, Women in Comics, Feminism, Gender, Panels

Cita bibliográfica

FLOREZ G., Lina y HENAO G., Estefanía. «Viñetas feministas en Colombia, una mirada panorámica», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 21 (2023), pp.

Introducción

Si bien hoy en día existe un mayor interés y apertura desde los estudios de cómic para conocer e investigar a las autoras y sus creaciones¹, aún en Colombia es muy poco lo que se sabe en cuanto a sus producciones y a la interrelación que existe entre estas, el contexto social y la influencia que pudo o puedan tener los pensamientos feministas en sus trabajos. Además, visibilizar el trabajo de estas autoras sigue siendo una necesidad frente a la recuperación histórica de la participación de las mujeres en diferentes artes y oficios, como lo plantea Eli Bartra:

Tener conocimiento de lo que las mujeres han creado y crean hoy en día ayuda sustancialmente a entender mejor al grupo social; saber en qué medida su proceso de creación es igual o diferente al de los hombres puede contribuir tanto a la formación de una identidad femenina más integral como a cambiar las condiciones de su existencia, en la medida en que revalorar el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente les es propia².

Nombrar, visibilizar y reconocer a las autoras es una forma de aportar para la transformación de la inequidad de género³, por esto enfocamos este texto en las creaciones de autoras de cómics en Colombia, haciendo hincapié en un medio que, durante mucho tiempo, ha sido infravalorado por la academia y la divulgación cultural, de manera que las mujeres que han dedicado sus esfuerzos creativos al noveno arte han contado con muchas menos posibilidades de ser valoradas o reconocidas desde una mirada histórica.

Consideramos también para este artículo la necesidad de una «emancipación estética ciudadana», un concepto planteado por la investigadora Andrea Giunta que propone el derecho que tenemos los seres humanos de ver y conocer, cuestionando el hecho de que solo llegue a ser visible aquel arte que responde al gusto estético del sistema patriarcal⁴, perdiendo de vista creaciones y autores diversos que se salen del estándar determinado por este sistema. En este sentido, la gran mayoría de las viñetas que se plantean en este texto, al ser construidas muchas de ellas por fuera del margen estético del sistema patriarcal, han pasado desapercibidas en análisis e investigaciones sobre el cómic colombiano.

Así, en este artículo buscamos visibilizar las viñetas, tiras de prensa e historietas producidas por autoras colombianas que han permanecido en los márgenes y que aquí son observadas a la luz de varios temas abordados por los movimientos feministas/de mujeres en Colombia, pasando

¹ Es necesario considerar los importantes avances en cuanto a investigación y divulgación sobre el trabajo de autoras realizados en Latinoamérica por Mariela Acevedo, Gabriela Borges, Katherine Supmem, Mayra Mayola y Paloma Domínguez y en España por Elisa McCausland, Carla Berrocal y el Colectivo de Autoras de Cómic, entre otras, cuyos trabajos invitamos a consultar y seguir.

² BARTRA, Eli. «Apuntes sobre feminismo y arte popular» en BARTRA, Eli y HUACUZ, María Guadalupe (coord.). *Mujeres, feminismo y arte popular*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, p.24.

³ GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2019, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

por las movilizaciones sufragistas de comienzos del siglo XX y finalizando con una aproximación a algunos pensamientos feministas contemporáneos que nos permiten considerar la interrelación que existe entre estas viñetas y autoras dentro de este contexto social y político.

Conceptualización inicial

En la mirada panorámica de la producción de cómic colombiano es importante tener en consideración las viñetas, tiras y cómics realizados por mujeres y que, además, responden a los temas abordados desde los pensamientos feministas. Para comprender mejor esta relación entre creación, mujeres y feminismos se retoma el planteamiento de la investigadora Giunta, quien propone distinguir entre «arte feminista» y «arte femenino»:

En América Latina las artistas han resistido la identificación de artistas feministas, incluso de artistas mujeres. Desde una perspectiva histórica, es relevante dar cuenta de las diferencias, ya que en ella se inscriben políticas específicas y subjetividades que no pueden uniformarse: que la obra sea producto de un artista mujer no significa que sea una obra feminista⁵.

Para fines de este texto se comprenderán las «viñetas feministas» como aquellas que fueron realizadas o empleadas como un medio para generar conciencia sobre temas abordados desde los pensamientos feministas, ya sea el derecho del voto para las mujeres, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, la necesidad de la redistribución de las cargas del trabajo doméstico, entre otros. Se mencionan estos temas ya que son abordados por los «movimientos feministas/de mujeres»⁶ en Colombia y que, a su vez, veremos representados en varias de las viñetas seleccionadas para este artículo.

Es importante aclarar que no necesariamente todas las autoras del material propuesto para este artículo se identificaron a sí mismas como feministas, sin embargo, se observa que las viñetas seleccionadas para este texto presentan un importante reflejo de los temas feministas abordados durante los periodos de tiempo en que se produjeron las viñetas. Realizar la diferenciación entre «viñetas feministas» y «viñetas femeninas» es relevante en la medida en que, al no hacerlo, se estaría desconociendo el esfuerzo de aquellas autoras que intencionalmente crearon unas obras con un contenido político y feminista, como bien lo plantea Giunta:

Clasificar la obra de todas las artistas mujeres como feminista no sólo elimina el espesor histórico de aquellas que llevaron adelante un arte feminista, desarrollando su obra vinculada a la militancia o a operaciones estéticas particulares, sino que borra las posiciones

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ Se retoma para este artículo el concepto de «movimientos feministas/de mujeres» planteado por Doris Lamus al «significar la existencia de un movimiento amplio y diverso en el cual confluyen no sólo las múltiples diferencias, sino también todos sus conflictos, nudos y tensiones». Véase LAMUS CANAVATE, Doris. «Movimiento feminista o movimiento de mujeres en Colombia», en *Revista Temas Socio-Jurídicos*, vol. 57 (2009), p. 135.

con las que ellas se identificaron, las cuales hacen a la construcción de un debate y una problemática específica y situada en términos históricos⁷.

Selección de viñetas feministas colombianas

Hasta la fecha ha sido posible identificar viñetas, tiras e historietas desarrolladas totalmente por autoras o en colaboración con otras y otros dibujantes, de corte sufragista, críticas con respecto al modelo de belleza hegemónica, que abogan por los derechos de las mujeres o que visibilizan acciones colectivas o activismos de lideresas. Este material continúa siendo objeto de investigación en Colombia, debido a la dificultad de contar con archivos especializados en cómic o incluso la misma diseminación y la falta de clasificación de viñetas creadas por mujeres dificulta su localización y hallazgo ya que, en palabras de Michelle Perrot, hay una «carencia de huellas»⁸ de las autoras colombianas. Es preciso indagar en publicaciones periódicas regionales, archivos de organizaciones de mujeres y archivos personales con el fin de lograr la consecución de más material creado por autoras que permita ampliar el corpus para el análisis de la información. Aun así, es necesario crear precedentes con los materiales identificados hasta ahora con el fin de motivar nuevas líneas de investigación que también incluyan las creaciones de las autoras o se dediquen exclusivamente a su estudio.

Así, la siguiente selección de viñetas, tiras e historietas creadas por autoras ha sido clasificada para fines de este artículo en tres grandes categorías⁹: la primera responde a las «Sufragistas», allí se ubican una serie de viñetas publicadas en la revista feminista *Agitación Femenina* (1944 – 1946); la siguiente categoría es la «Segunda ola», donde se encuentran varias historietas y tiras de prensa que fueron producidas entre los años ochenta y noventa y responden a diferentes temas abordados por los movimientos feministas/de mujeres en Colombia en ese periodo¹⁰. Y, finalmente, se encuentra la categoría de «Feminismos contemporáneos», en la que se hace énfasis en un material producido desde la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, conocida como Comisión de la Verdad¹¹, el cual se relaciona con diferentes luchas feministas contemporáneas¹², en especial con los aportes del feminismo negroafrocolombiano, un feminismo cimarrón que «se construye colectivamente para lograr una

⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁸ PERROT, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Fondo Cultura Económica, 2009, p. 14.

⁹ Las categorías propuestas no buscan crear un relato lineal de los feminismos en Colombia, sino situar a las autoras y sus trabajos en este contexto, considerando, además, que de algunos períodos solo poseemos algunas muestras representativas que no dan cuenta de toda la temporalidad. Sin embargo, en consonancia con la historia de los movimientos feministas en Colombia, se pueden establecer los siguientes marcos temporales: «Sufragistas», entre los años treinta y cincuenta; «Segunda ola», entre los años setenta y noventa; y «Feminismos contemporáneos» de la primera década de los años 2000 hasta la actualidad.

¹⁰ LAMUS CANAVATE, Doris. *Op. cit.*

¹¹ En el marco del Acuerdo Final para Paz realizado entre el Gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo FARC–EP, se creó la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición como un mecanismo de carácter temporal y extrajudicial del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición – SIVJRNR para conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado. Disponible en <https://web.comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad>

¹² LAMUS CANAVATE, Doris. *Op. cit.*, pp. 76–86.

interpretación acertada de la historia y de las realidades actuales que afectan el devenir de las comunidades negras y amenazan la vida de las mujeres»¹³.

Sufragistas

Voto femenino

La historia del sufragio femenino en Colombia está marcada por una serie de luchas que más tarde configurarían la consecución final de este derecho. Entre sus principales promotoras se encuentran Josefina Valencia de Hubach, Esmeralda Arboleda Cadavid, Georgina Fletcher, Aydée Anzola y Ofelia Uribe de Acosta. Todas ellas fueron mujeres que, en su momento, promovieron no solo el derecho al voto femenino en Colombia, sino además otras causas y luchas feministas tales como la obtención de los derechos patrimoniales de las mujeres (separación de bienes), el acceso a la educación, entre otras, impulsadas por la idea de que hombres y mujeres pudieran gozar de los mismos derechos.

En Colombia el debate por el voto femenino estaba cada vez más álgido a medida que este derecho era obtenido por los diferentes movimientos sufragistas de otros países, en especial, de Latinoamérica. Así, el sufragio femenino se convirtió entonces en la punta de lanza del movimiento feminista en Colombia, pues significaría no solo alcanzar la igualdad civil, sino también un modo de reafirmar las luchas y derechos antes conquistados.

Agitación Femenina

En este contexto, en 1944 Ofelia Uribe de Acosta junto con Eloísa Mariño de Machado, Inés Gómez de Rojas, Josefina Gómez de Calderón, Solita de Aguirre, Lilia Mendoza de Buitrago, Olga de Hoyos, Marina de Pinzón Saavedra, Alcira Solano Sanabria y Elvira Sarmiento de Quiñones fundarían la revista *Agitación Femenina*, la cual alcanzaría un total de diecinueve números entre 1944 y 1946¹⁴. Esta publicación buscaba ser una plataforma para las voces de las mujeres y reafirmar la importancia de la participación femenina en los temas políticos y sociales del país, tal como se indicaría en el primer número:

¹³ LOZANO, Betty Ruth. «Feminismo Negro–Afrocolombiano: ancestral, insurgente y cimarrón. Un feminismo en–lugar», en *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, vol. 5, n.º 9 (2016), p. 43.

¹⁴ Varias de estas mujeres ya conocían el trabajo de Uribe de Acosta gracias a su programa radial *La hora feminista* (1937) y sus múltiples participaciones políticas como la presentación de su ponencia a favor de los derechos patrimoniales de la mujer en el IV Congreso Internacional Femenino (1930). Véase ANGARITA, Valeria. *Ofelia, la insurgente. El periodismo al servicio del feminismo (1899–1988)*. [Trabajo Fin de Grado]. Pontificia Universidad Javeriana, 2014, p. 31. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/18415>

Este órgano de expresión femenina, de orientación diferente a la de sus similares del país, se propone iniciar una seria campaña que agite y haga vibrar la opinión nacional en torno al reconocimiento de las prerrogativas de la ciudadanía a la mujer colombiana.

No nos seducen ya los viejos temas del bordado y la moda, ni nos apasiona el arte culinario, ni nos inquieta el comentario cineasta, porque entendemos que el momento actual impone una colaboración activa de todos los elementos que forman el contenido social del Estado.

Queremos intervenir en la marcha política de la Nación, no con la menguada y torpe determinación de mezclarnos en la revuelta y sucia confusión de apetitos personales, de enconadas luchas cargadas de rencores y de odios, y en fin, de todo aquello que constituye en nuestro país lo que se llama LA POLÍTICA, sino con el noble propósito de moderar el torbellino insano de las revueltas partidistas¹⁵.

Ofelia Uribe de Acosta (1900–1988) asumió la dirección de esta publicación para la que escribió múltiples artículos y editoriales en los cuales abanderaba el sufragio femenino, enaltecía el papel de la mujer en la sociedad y respondía a los argumentos de sus contradictores en un tono marcadamente irónico en especial a través de los personajes Serafina y Doña Cucufata, que tenían sus propias columnas.

Viñetas sufragistas

Es precisamente en esta dinámica donde surgen las viñetas feministas presentes en esta publicación.¹⁶ La mayoría de estas viñetas aparecen firmadas con la letra R, que puede atribuírsele a Rafael Patarroyo Barreto, pues según Valeria Angarita: «El colaborador gráfico era Rafael Patarroyo Barreto, quien firmaba como Ralph, y era el encargado de ilustrar la revista y dibujar las caricaturas sin cobrar un peso»¹⁷. Sin embargo, vale la pena mencionar que aún no se conocen los datos biográficos de este autor, pese a su amplia producción gráfica para los diecinueve números de *Agitación Femenina*, probablemente por tratarse de una publicación femenina. Por su parte, aunque Ofelia Uribe de Acosta ha sido ampliamente reconocida y estudiada desde los estudios políticos, el periodismo y el feminismo en el país, se ha dejado de lado su posible participación como creativa y correalizadora de viñetas junto con Rafael Patarroyo Ralph.

Las primeras viñetas de este tipo las encontramos en el número 1 de *Agitación Femenina* (1944), acompañando el artículo «Sentencias de la prensa capitalina», en el cual Ofelia Uribe de Acosta responde a algunos de los argumentos difundidos por los grandes periódicos del país en contra del sufragio femenino.

¹⁵ URIBE DE ACOSTA, Ofelia. «Adelante», en *Agitación Femenina*, n.º 1 (1944), p. 3.

¹⁶ Si bien en este apartado en particular nos ocuparemos de las viñetas feministas a favor del sufragio femenino en Colombia, vale la pena mencionar que no fue la única publicación, por lo que sería desacertado considerar las viñetas presentes en *Agitación Femenina* como las únicas viñetas feministas de este período, sin embargo, sí constituyen las que hemos podido rastrear en el marco de esta investigación.

¹⁷ ANGARITA, Valeria. *Op. cit.*, p. 33.



FIG. 1. URIBE DE ACOSTA, Ofelia y PATARROYO, Rafael. «Sentencias de la prensa capitalina», en *Agitación Femenina*, n.º 1 (1944), pp. 14–15.

En particular, varias de las viñetas de Uribe y Patarroyo respondían a las columnas del periodista Enrique Santos Montejo (1886–1971), quien firmaba como Calibán dado que este solía dedicar su sección «La Danza de las horas» en el diario *El Tiempo* a esgrimir argumentos en contra de la autonomía y obtención de derechos de las mujeres y, en especial, en contra del voto femenino. Siendo así que el texto entre comillas que acompaña las viñetas anteriores pertenece a fragmentos de textos de Calibán, retomados por Ofelia en tono irónico e incluso haciendo mofa de sus afirmaciones o «sentencias», que resultaban no solo desafortunadas, sino además ataques directos al movimiento feminista y sufragista de la época. El siguiente párrafo ilustra el tono y carácter con que Ofelia encaraba dichos artículos:

Por fortuna quizás no sería tan grande el número de ejecuciones pues otro muy notable periodista opina que las feministas no pasan de dos o tres, claro, no pueden ser más de dos las que se atreven a pasar por feas y quizás menos de dos las que pueden exteriorizar su pensamiento en este país democrático y republicano en donde los hombres, nuestros benefactores, lo disponen todo, lo resuelven todo y lo usufructúan todo para su propio provecho y para honor y gloria de nosotras las mujeres que vivimos tan satisfechas y tan agradecidas de la protección que nos dispensan. Eso de votar a ninguna se le ha ocurrido, ni que se le ocurra, porque, qué diría "La Razón" de tamaña sin razón?¹⁸

En aquella época eran pocas las mujeres que se atrevían a denominarse a sí mismas como «feministas», algunas no por desconocimiento sobre dicho movimiento o falta de convicción en dichas ideas, sino por lo que nombrarse de este modo podía implicar a ojos de la sociedad, pues en muchos casos significaba, incluso, ponerse en peligro. Sin embargo, como la cita anterior permite constatar, Ofelia no dudaba en suscribirse y enunciarse dentro de los movimientos feministas, lo que deja en claro no solo su postura política, sino además que se trataba de una

¹⁸ URIBE DE ACOSTA, Ofelia y PATARROYO, Rafael. «Sentencias de la prensa capitalina», en *Agitación Femenina*, n.º 1 (1944), pp. 14–15.

mujer que estaba al tanto de las luchas y pensamientos feministas de otras latitudes, lo que le permitía configurar su propio feminismo a la luz de su contexto.

Asimismo, Ofelia también opinaba activamente de la política colombiana a través de sus columnas, por supuesto, acompañadas por las viñetas de Ralph. Por ello, lo que se propone aquí entonces es una relación de coautoría entre Ofelia Uribe de Acosta y Rafael Patarroyo, entendiendo estos dos en una dinámica de colaboración, similar a lo que sucede hoy en día con las duplas de guionista y dibujante. Esta relación de complementariedad se hace evidente al separar viñetas y texto, como el caso de la viñeta que acompaña el artículo «Lo que vemos las mujeres. Curiosidades de diversa índole por SERAFINA» (1945), en el que Uribe de Acosta aborda el tema de las elecciones presidenciales que tendrían lugar en 1946, en este expresa:

LA SEÑORA Presidencia ha sido siempre dama muy cortejada por todo galán que aspire a honores y dignidades. Es tan elegante aquello de llevar un dictadillo antepuesto al nombre, como Excelencia, Señoría" etc., que si antes se despepitaban por obtenerlo, qué será ahora cuando se dan de balde como la malva.¹⁹

Misma postura y tono irónico que puede verse en las viñetas que acompañan este artículo, una de estas:



FIG. 2. URIBE DE ACOSTA, Ofelia y PATARROYO, Rafael. «Lo que vemos las mujeres», en *Agitación Femenina*, n.º 8 (1945), p. 14–15.

Más tarde estas viñetas y artículos tomarían un carácter más personal y directo contra el mismo Enrique Santos Montejó Calibán e incluso otras figuras de la política y la prensa nacional. Igualmente, vale la pena mencionar que las viñetas realizadas por Uribe de Acosta y Ralph solían acompañar los textos de Serafina y Doña Cucufata, ambos seudónimos de Uribe de Acosta. Por lo que también es acertado comprender estas viñetas dentro de un marco narrativo de los personajes anteriormente mencionados.

Ahora bien, es cierto que probablemente estas no son las únicas viñetas feministas ni sufragistas realizadas en Colombia, sin embargo, consideramos oportuno reconocer las viñetas sufragistas realizadas en *Agitación Femenina*, pues si bien la pluma que las dibujó perteneció a un varón, tras la conceptualización y/o «guionización» sin duda se encontraban los pensamientos feministas a favor del sufragio femenino y la postura combativa y firme de Ofelia Uribe de Acosta.

¹⁹ URIBE DE ACOSTA, Ofelia y PATARROYO, Rafael. «Lo que vemos las mujeres», en *Agitación Femenina*, n.º 8 (1945), p. 14–15.

Segunda Ola

Durante los años sesenta y setenta Latinoamérica se encontraba inmersa en un ambiente represivo, originado por las dictaduras y los gobiernos autoritarios. A la vez, surgían diferentes movimientos sociales y organizaciones de mujeres y feministas, críticas y contestatarias que reclamaban garantías de derechos, como lo explica la socióloga Doris Lamus:

El contexto y el momento fundacional del feminismo de la segunda ola en Colombia, como en el resto de los países de América Latina, está relacionado con las ideas socialistas, de izquierda, que en los años 70 circulaban por las universidades, los sindicatos de trabajadores, el magisterio, y algunos grupos clandestinos en Colombia²⁰.

La segunda ola feminista colombiana también se vio impactada por el ambiente de tensión que se vivía en el país debido a la violencia producto del narcotráfico y de la intensificación del conflicto armado interno. Además, fue el periodo en el que se implementó el Estatuto de Seguridad²¹, un régimen penal de seguridad propuesto por el presidente Turbay Ayala (1978 – 1982) mediante el Decreto 1923 de 1978 y que permitió a las Fuerzas Armadas Colombianas perseguir a cualquier persona sospechosa de ser «subversiva». Adicionalmente, la segunda ola del feminismo en Colombia se vio influenciada por los logros conseguidos gracias a las luchas de los movimientos feministas/de mujeres en cuanto a derechos ciudadanos, educativos y reproductivos, después «de cuatro décadas de acceso de las mujeres a la educación superior»²².

Es importante aclarar que, si bien el país contaba con cambios en cuanto a las leyes a favor de los derechos de las mujeres, el acceso a estos derechos continuaba y continúa siendo desigual para las mujeres indígenas, campesinas, negras, raizales y empobrecidas, quienes no contaban con la información, los medios o las oportunidades para acceder a derechos que ya se habían conseguido como, por ejemplo, el acceso a la educación o a métodos confiables de regulación de la natalidad. En medio de este ambiente tuvo lugar el Primer Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe, el cual se realizó en Bogotá en julio de 1981. Un espacio que reunió a trescientas mujeres de diferentes países, «comprometidas con la práctica feminista para intercambiar experiencias, opiniones, identificar problemas y evaluar las prácticas desarrolladas, así como planear tareas y proyectos hacia el futuro»²³.

Después de la realización del Primer Encuentro Feminista surgieron múltiples grupos, colectivos y organizaciones feministas²⁴. La necesidad de realizar acciones conjuntas, de ofrecer redes

²⁰ LAMUS CANAVATE, Doris. *Op. cit.*, p. 125.

²¹ COMISIÓN DE LA VERDAD. *El Estatuto de Seguridad*. Bogotá, s.f. Disponible en <https://www.comision-delaverdad.co/el-estatuto-de-seguridad>

²² CASTELLANOS LLANOS, Gabriela y ESLAVA RIVERA, Katherine. «Hacia una historia del feminismo en Colombia: de las certezas sufragistas a las incertidumbres de hoy. El caso de Cali» en HERNÁNDEZ, Franklin y PÉREZ-BUSTOS, Tania (comp.). *Feminismos y estudios de género en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2018, p.46.

²³ SUAZA VARGAS, María Cristina. *Soñé que Soñaba: Una Crónica del Movimiento Feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Colombia (AECID), 2008, p. 89.

²⁴ CASTELLANOS LLANOS, Gabriela y ESLAVA RIVERA, Katherine. *Op. cit.*, p.50.

de apoyo, de socializar el conocimiento legal para la defensa de los derechos de las mujeres se intensificó y la gráfica y la Educación Popular tuvieron un papel muy importante durante ese momento.



FIG. 3. CASTELLANOS, Diana. Afiche «Primer Encuentro Feminista Latinoamericano», en SUAZA VARGAS, María Cristina. *Soñé que Soñaba: Una Crónica del Movimiento Feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Colombia (AECID), 2008, p. 91.

Cartillas sobre trabajo doméstico, Derecho de Familia y Derecho Penal

Desde finales de los años setenta diferentes grupos de mujeres se reunían en Bogotá en el espacio propiciado por las hermanas Sánchez, Luz Helena, Olga Amparo y María Eugenia, un grupo feminista que finalmente creó la corporación Casa de la Mujer²⁵. La Casa abrió sus puertas oficialmente el 8 de marzo de 1982. Allí se realizaban talleres sobre sexualidad y salud, derechos políticos, familia e identidad, también brindaban asesorías legales, psicológicas y médicas a mujeres víctimas de violencia sexual, física y psicológica. Además, contaban con un servicio de guardería y un centro de documentación²⁶.

En 1981, al mismo tiempo que se llevaba a cabo el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano, el Círculo de Mujeres y el Servicio Colombiano de Comunicación Social realizaron la cartilla «Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico»²⁷, un material pedagógico que contó con la investigación de Sofía Arenas, Ana María Rodríguez, María Teresa Aulí, Clara

²⁵ SUAZA VARGAS, María Cristina. *Op. cit.*, p. 105.

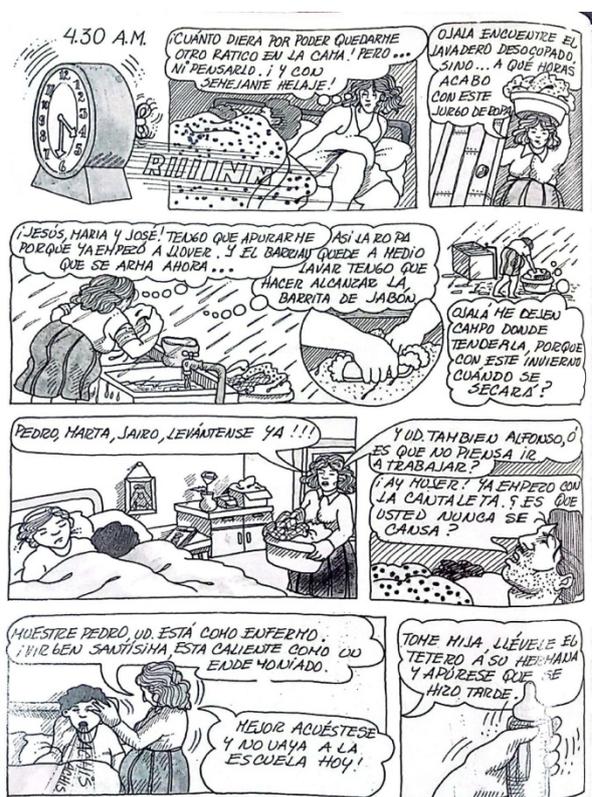
²⁶ CASA DE LA MUJER y CÁCERES, Cecilia. *Dolores, cartilla sobre Derecho Penal*. Bogotá, s.n., 1987.

²⁷ CÍRCULO DE MUJERES y SERVICIO COLOMBIANO DE COMUNICACIÓN SOCIAL. *Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico*, 1981, p.8. Archivo Histórico Vamos Mujer – Movimiento Social de Mujeres (AHVM–MSM), Laboratorio de Fuentes Históricas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (Colombia). Código de referencia: CO.AUN.AHVM.001.001.54.3.1.

Marcela Laverde, María del Rosario López, Ana María Orozco, Clara Zapata, Constanza Gutiérrez, Fabiola Campillo, Marlen Laverde, Gloria Henao, Patricia Forero, Clara Lucía Garzón, Miriam Torres, María Cristina Laverde y el diseño e ilustración de Diana Castellanos.

La participación en este material de la ilustradora editorial y diseñadora publicitaria bogotana Diana Castellanos resulta muy interesante, ya que Castellanos también hizo parte del grupo organizador del Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y, posteriormente, participaría en otras producciones de la corporación Casa de la Mujer:

Recuerdo que mucho de la preparación se terminó haciendo en mi casa. Empezó a llegar gente no sólo de Colombia sino de México. [...] Las mujeres que después formaron la Casa de la Mujer estaban muy metidas en toda la organización. Un día antes del Encuentro, como a mi casa había llegado una gran cantidad de material, empezaron a llamar a la madrugada diciendo que nos iban a allanar, que ya habían ido a la casa de las Sánchez, y que el paso seguido era mi casa. Yo no me preocupaba, pero a Tuco se le pararon los pelos. Margarita Medina pasó al otro día en un carro y se llevó todo el material a la casa de alguien que era neutro²⁸.



La cartilla «Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico» presenta las historias de tres mujeres, Ligia, Inés y Blanca y un epílogo que reúne «el problema de muchas mujeres» con respecto a la doble jornada laboral que les representa asumir la carga de trabajo doméstico en sus hogares. Con una narración en primera persona, se evidencia la experiencia de un día en la vida de las tres protagonistas quienes, en un ambiente lleno de dificultades económicas, maltrato y presión laboral, deben también hacerse cargo de sus hijos e hijas, así como de resolver diferentes tareas de cuidado en sus hogares.

Este material pedagógico en historieta buscaba analizar las condiciones socioeconómicas de las mujeres en Colombia, así como contribuir con la concientización sobre los mandatos sociales que pesaban y pesan sobre las mujeres, como «Que las labores que realizan las mujeres en el hogar, durante muchas horas, en condiciones difíciles, no son trabajo»²⁹.

8 FIG. 4. CÍRCULO DE MUJERES Y SERVICIO COLOMBIANO DE COMUNICACIÓN SOCIAL. *Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico*, 1981, p.8. Archivo Histórico Vamos Mujer – Movimiento Social de Mujeres (AHVM-MSM), Laboratorio de Fuentes Históricas, Universidad Nacional de Colombia.

²⁸ Diana Castellanos citada en SUAZA VARGAS, María Cristina. *Op. cit.*, p. 93.

²⁹ CÍRCULO DE MUJERES Y SERVICIO COLOMBIANO DE COMUNICACIÓN SOCIAL. *Op. cit.*, p 5.

Posterior a la creación de «Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico» y también producto de talleres y encuentros con círculos de mujeres, a mediados de los años ochenta el colectivo de trabajo de Casa de la Mujer creó una serie de historietas sobre derecho, enfocado en tres áreas: Derecho de Familia, Derecho Penal y Derecho Laboral. Estos temas que eran recurrentes en sus grupos con mujeres:

Las cartillas son resultado del diario vivir la situación de subordinación de la Mujer, del revelarnos buscando múltiples estrategias para transformar dicha situación, y del trabajo colectivo de las Mujeres que desde diferentes posiciones, conocimientos y experiencias, colaboraron para que estas fueran una realidad³⁰.

A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, se produjo en Colombia y en Latinoamérica un auge de organizaciones no gubernamentales y con estas creció la necesidad de producir y divulgar contenidos que buscaban generar conciencia sobre diferentes derechos, como el acceso a la salud, la educación, entre otros. Así se implementaron múltiples herramientas para transmitir la información, entre ellas la Educación Popular, una estrategia pedagógica cuyo «enfoque consistía en proponer procesos de transformación social a partir de experiencias prácticas en las que los miembros de determinadas comunidades comprendían su situación y construían estrategias para influir en su realidad inmediata»³¹.

La serie de historietas sobre Derecho, realizadas por Casa de la Mujer, fueron desarrolladas desde la estrategia Educación Popular, ya que como lo proponen en la presentación del material: «las cartillas pretenden contribuir al conocimiento de las mujeres acerca de la ley y a un acercamiento entre las mujeres en la medida en que no somos una con una sola historia, sino millones con la misma historia»³². Estas cartillas presentan unas historias sobre mujeres víctimas de diferentes tipos de violencias, a su vez cuentan con un personaje que ofrece a las mujeres consejo y asesoría sobre cómo enfrentar estos problemas, los cuales parten de las historias comunes en los círculos de mujeres. Además, cuentan con una narradora representada en una pequeña bruja, quien habla directamente a las lectoras, con comentarios irónicos sobre las situaciones que se presentan en las viñetas.

Estas cartillas fueron elaboradas por el equipo de investigación de Casa de la Mujer, las mujeres participantes de los talleres de Mujer y Familia y las mujeres asistentes al Servicio de Asesoría Legal. El primer número, *Cartilla sobre Derecho de Familia*³³, contó con la dirección artística y las ilustraciones de Diana Castellanos, quien ya había realizado el material de «Serie mujer y sociedad n.º 1 mujer y trabajo doméstico». Para el segundo número, *Dolores, cartilla sobre Derecho Penal*³⁴, Diana Castellanos se encargó de la dirección artística y las ilustraciones fueron

³⁰ CASA DE LA MUJER y CÁCERES, Cecilia. (1987). *Op. cit.*, p. interior de portada.

³¹ BARÓN, María S., PINILLA, Gabriela y ORDOÑEZ, Camilo. *De la vía armada a la vía láctea. Monos e historietas de Joe Broderick*. Bogotá, Idartes, 2018, p. 54.

³² CASA DE LA MUJER y CASTELLANOS, Diana. *Cartilla sobre Derecho de Familia*. Bogotá, s.n., 1985, portada interior.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Idem.*

elaboradas por Cecilia Cáceres Amaya, una diseñadora gráfica e ilustradora santandereana que en 1988 crearía la tira de prensa «Miss Cosas» y ganaría el premio de historieta La Scacchiera en Italia³⁵.



FIG. 5. CÁCERES, Cecilia y CASA DE LA MUJER. *Do-
lores, cartilla sobre Derecho Penal*. Bogotá, 1987. p. 27.

Esta serie de historietas producidas en la década de los años ochenta son un material claramente influenciado por los movimientos feministas colombianos de la segunda ola y su producción, mediada incluso por organizaciones feministas, demuestra la intención de «colectivizar el conocimiento». Fue construido pensando en acercar el lenguaje complejo del derecho a la población general y, en particular, a las mujeres que hacían parte de los grupos de trabajo de la Casa de la Mujer, así como en socializar diferentes problemas experimentados por muchas mujeres, pero también ofrecer herramientas que les permitieran hacerles frente. Estas viñetas son un claro reflejo de las realidades de las mujeres colombianas durante los años ochenta, muchas de las cuales, tristemente, siguen vigentes hoy en día.

Tiras de prensa, Subsana, Miss Cosas, Lucrecia y Magola

Para los años noventa el impacto de las acciones generadas por los movimientos feministas/de mujeres habían llegado a diferentes ámbitos sociales, así surgieron múltiples revistas feministas como, *Cuéntame tu Vida* y *La Manzana de la Discordia* en Cali³⁶, *Brujas* en Medellín, o *Vamos Mujer*, el boletín informativo de Casa de la Mujer en Bogotá³⁷, entre otras. A la vez, durante

³⁵ FLÓREZ, Lina y HENAO, Estefanía. «Cecilia Cáceres Amaya, una de las mujeres Incógnitas del cómic colombiano», en *Altas Cómics*, s.f. Disponible en <https://www.altas-comics.com/cecilia-caceres-amaya-una-de-las-mujeres-incognitas-del-comic-colombiano/>

³⁶ CASTELLANOS LLANOS, Gabriela y ESLAVA RIVERA, Katherine. *Op. cit.*, p. 50.

³⁷ SUAZA VARGAS, María Cristina. *Op. cit.*, p. 105.

esos años se agudizó la violencia generada por el conflicto armado interno y la influencia del narcotráfico se desplegó no solo en las esferas políticas y económicas, sino también en la vida privada:

su influencia tuvo graves consecuencias para las mujeres, sobre todo en Medellín y en Cali, donde el auge de la cirugía plástica condujo a nuevos estereotipos estéticos y exigencias para el cuerpo femenino. Se consolida una imagen de la mujer como objeto consumible y símbolo de estatus para los narcotraficantes³⁸.

Este era el ambiente que permeaba a las mujeres que, durante esa época, estaban terminando sus estudios universitarios y comenzaban la etapa laboral, como era el caso de las diseñadoras gráficas Myriam Neira y Cecilia Cáceres, la comunicadora social Lucía Lozano y la bióloga y dibujante Adriana Mosquera. Cada una de ellas, con sus intereses personales y su voz visual crearía una tira con una mujer como protagonista, mujeres que no respondían a los cánones de belleza establecidos por la estética dominante y quienes además hablaban abiertamente de lo que no les gustaba. Si bien algunas de estas autoras no se reconocían a sí mismas como feministas, sus creaciones dan cuenta de esa necesidad que era ya una consigna feminista: «mi cuerpo es mío».

Mujeres por fuera de los cánones estéticos establecidos

«Subsana» fue creada en 1986 por la diseñadora gráfica Myriam Neira. El personaje surgió para una tira de prensa que salía cada semana en las páginas finales de la revista femenina *Carrusel*, del diario *El Tiempo*³⁹. En la tira se hablaba «de la tala de los árboles, de los derrames de petróleo, de la contaminación del agua, de la contaminación auditiva»⁴⁰, una preocupación por el cuidado del ambiente que es visible en esas viñetas. «Subsana» era la voz que reclamaba, denunciaba y protestaba frente a los abusos de consumo y las graves consecuencias de la contaminación ambiental que hoy estamos viviendo. Su voz no fue bien recibida por el equipo directivo de la revista y dejó de aparecer en 1988.

Para el segundo semestre de 1988 apareció una nueva tira en las páginas finales de la revista *Carrusel*, «Miss Cosas», creada por la diseñadora gráfica Cecilia Cáceres (1956–2002), quien desde 1986 ya realizaba ilustraciones editoriales para la misma revista⁴¹. Cáceres utilizaba el espacio vertical ubicado al lado de la sección de «El tarot» para crear «Miss Cosas», una tira que

³⁸ CASTELLANOS LLANOS, Gabriela y ESLAVA RIVERA, Katherine. *Op. cit.*, p. 54.

³⁹ FLÓREZ, Lina, y HENAO, Estefanía. «Apuntes para la construcción de una genealogía feminista de la historieta colombiana», en *Revista De La Red Intercátedras De Historia De América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), p. 101. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/35844>

⁴⁰ Myriam Neira citada en FLÓREZ, Lina y HENAO, Estefanía. (2021). *Op. cit.*, pp. 101–102. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/35844>

⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

presenta las situaciones y pensamientos de «una mujer común y corriente»⁴² como ella misma la nombró en una entrevista. La autora también empleaba este espacio para realizar cuestionamientos al canon de belleza establecido, como lo hizo por ejemplo en la tira del 4 de noviembre de 1988 en la que dibuja a una reina de belleza rodeada de las críticas y comentarios despectivos que recibían las mujeres que participaban y participan en dichos eventos. Cáceres cierra su tira manifestando que lo que se espera es el reinado de la perfección, que era y continúa siendo la exigencia para el cuerpo de las mujeres: responder a un estándar de perfección. Posterior a «Subsana» y «Miss Cosas», en los años noventa aparecen dos nuevas mujeres protagonistas: Lucrecia y Magola.

La comunicadora social Lucía Lozano (1962) fue la autora de la tira «Lucrecia», la cual apareció en 1992 en la revista de cómic *ACME* y luego, en 1995, en *Concorde. le journal de la communauté française et francophile de Colombie*⁴³. Ese mismo año también aparece la tira «Magola» en el diario *El Espectador*. Esta fue creada por la bióloga y dibujante Adriana Mosquera (Nani), quien ante «la rabia de ver que los hombres siempre dibujan mujeres perfectas, como si las demás no existiéramos»⁴⁴, dibuja a una mujer por fuera de los estereotipos de belleza establecidos para las mujeres.

Uno de los rasgos que guardan en común estas cuatro tiras es que sus protagonistas mujeres fueron dibujadas por fuera del estereotipo estético del cuerpo femenino, incluso en una época en la que la influencia ejercida por el narcotráfico agravaba la situación para las mujeres en Colombia. Además, en estas tiras se observa la preocupación por abordar temas que afectaban y afectan directamente a las mujeres y no estaban siendo abordados desde la narrativa gráfica del país en ese momento. Es de resaltar que la tira «Magola» continúa siendo publicada en el diario *El Espectador* hasta el día de hoy.

Feminismos contemporáneos

Las grandes movilizaciones sociales y feministas que han tenido lugar en Latinoamérica durante la última década llevan a pensar en la aparición de una nueva ola del feminismo⁴⁵. Este es un periodo en el que nuevas generaciones realizan una revisión crítica a los procesos desarrollados durante años por los movimientos feministas, a la vez que se toman las calles y las redes sociales para manifestarse por la defensa de sus derechos.

⁴² GODOY, María Ximena. «Mujer, Caricaturista y premio Mundial», en *El Tiempo*, 15 de abril de 1988, p.14. Disponible en <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19880415&printsec=frontpage&hl=es>

⁴³ FLÓREZ, Lina y HENAO, Estefania. «Lucía Lozano Uribe, una historietista colombiana de los años noventa», en *Altas Cómics*, s.f. Disponible en <https://www.altas-comics.com/lucia-lozano-uribe-una-historietista-colombiana-de-los-anos-noventa/>

⁴⁴ HORTA, Diana. «Adriana Mosquera, Nani: “La participación de las mujeres en la caricatura se ha normalizado”», en *WMagazín*, 3 de diciembre de 2021. Disponible en <https://wmagazin.com/adriana-mosquera-nani-la-participacion-de-las-mujeres-en-la-caricatura-se-ha-normalizado/>

⁴⁵ LAMUS CANAVATE, Doris. «La irrupción de una nueva ola feminista: ¿La cuarta ola?», en *En Otras Palabras... Grupo Mujer y Sociedad. Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia*, n° 28 (2021), pp. 76–86.

En Argentina, esta «ola» se convirtió en una «marea verde» que fue tiñendo desde el sur todo el continente con la proclama «¡Ni una Menos!»⁴⁶. En Chile fueron multitudinarias las «protestas de las jóvenes universitarias contra la tolerancia institucional al abuso y al acoso sexual»⁴⁷. En cuanto a Colombia, estas manifestaciones feministas también están presentes, aunque es necesario no perder de vista los más de sesenta años de violencia producida por el conflicto armado interno y el narcotráfico; esto marca la diferencia en lo masivas que puedan llegar a ser las movilizaciones en las calles, ya que las secuelas de nacer y vivir «en un país donde décadas de guerra y gobiernos conservadores, en connivencia con un sicariato y una paramilitarización brutales, han provocado que exponerse públicamente sea una muestra de gran valentía»⁴⁸. Los movimientos de mujeres/feministas colombianos han concentrado sus esfuerzos durante décadas en la «agenda de paz agenciada por organizaciones territoriales y plataformas nacionales compuestas mayoritariamente por mujeres indígenas, afro y campesinas, lideresas comunitarias, defensoras de los territorios y el ambiente y víctimas del conflicto armado»⁴⁹ y, como lo expresa la investigadora Aristizábal, esta experiencia también debería ser un «referente para la región»⁵⁰.

Por todo esto llama la atención la producción de *La hora de las lavanderas*⁵¹, una historieta creada con la participación del Colectivo de Mujeres de Turbo a partir del relato de Jazmín Patricia García, el guion e investigación de Clara Inés Valdés, las ilustraciones de Nathalia Villegas y la producción de las Integrantes del Grupo de Género de la Comisión de la Verdad, ya que es una unión de muchas mujeres y organizaciones la que posibilita la aparición de estas viñetas.

Este material surge como un trabajo colectivo posterior al proceso psicosocial que realiza el Colectivo de Mujeres de Turbo, conformado por «mujeres negras del gran Darién, lo que se conoce como el Urabá extendido»⁵², víctimas del conflicto armado interno, en su mayoría víctimas de violencia sexual quienes, ante este hecho victimizante, buscan estrategias de sanación a partir de las prácticas ancestrales del pueblo negro, entre ellas juntarse a lavar la ropa, que era en sí mismo un proceso de resistencia.

Posteriormente, en el acompañamiento realizado desde la Comisión de la Verdad, construyen el relato y lo transforman en una historieta para darlo a conocer a otras personas. Finalmente, como lo expresa la investigadora Clara Valdés, «el valor está puesto en lo que esto le ha significado a las mujeres»⁵³. Estas viñetas representan un ejemplo de «*insurgencia de saberes* de las

⁴⁶ GARGALLO, Francesca. *Ideas y prácticas del entre-mujeres*. Chiapas, Librería La Cosecha, 2019, p. 38.

⁴⁷ Nicole Möller citada en LAMUS CANAVATE, Doris (2021). *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁸ GARGALLO, Francesca. *Op. cit.*, p. 43.

⁴⁹ ARISTIZÁBAL, Lorena María. «Ya somos marea». Aportes para una caracterización del movimiento feminista hoy», en *Ideas verdes, análisis político*, n.º 16 (2019), p. 19.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ VALDÉS, Clara Inés *et al.* *La hora de las lavanderas*. S.l., Comisión de la Verdad y ONU Mujeres, 2020. Disponible en <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/publicaciones/la-hora-de-las-lavanderas>

⁵² ALTAIS CÓMICS. *Historieta La Hora de las Lavanderas*. [Entrevista en vídeo], en *Youtube*, 20 de junio de 2023. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=x9uXLqyhpps&t=1s&ab_channel=AltaisCómics

⁵³ *Idem.*

mujeres negras»⁵⁴ a la que hace alusión la historiadora Betty Ruth Lozano cuando se refiere a los liderazgos, prácticas y saberes ancestrales de las mujeres negras/afrocolombianas que les han permitido una construcción y apropiación del territorio a pesar de las múltiples formas de violencia a las que han sido sometidas, incluso:

Hay poblaciones en donde las mujeres son las únicas con la fuerza posible para levantarse a protestar, movilizarse, pronunciarse. A partir de todas estas luchas y sufrimientos las mujeres negras están construyendo lo que podría denominarse un *feminismo otro*⁵⁵.

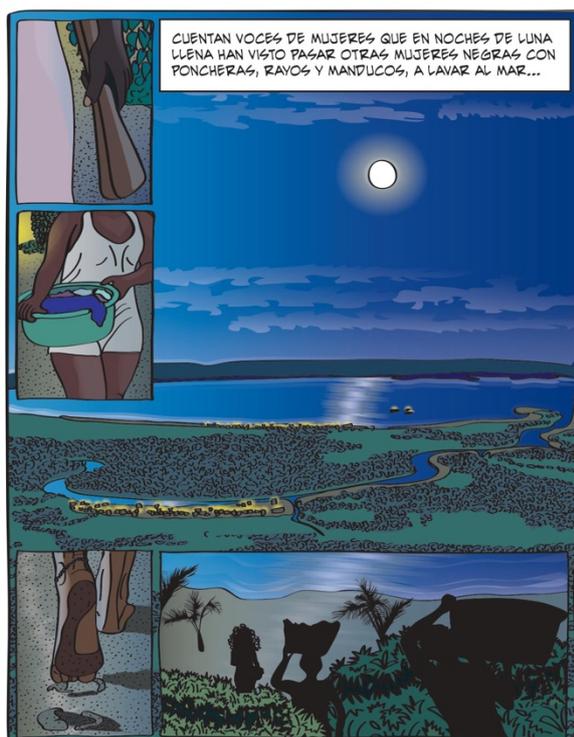


FIG. 6. VALDÉS, Clara Inés *et al.* *La hora de las lavanderas*. Comisión de la Verdad y ONU Mujeres, 2020, p. 3. Disponible en <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/publicaciones/la-hora-de-las-lavanderas>

Estos aportes desde un «feminismo otro», responden a uno de los temas centrales que, de acuerdo con Aristizábal, atraviesan el feminismo actual, en cuanto a las problemáticas y propuestas de «las corrientes antirracistas y decoloniales y su crítica al feminismo hegemónico institucional»⁵⁶.

Si bien para fines de este artículo es importante llamar la atención sobre el aporte feminista de la historieta *La hora de las lavanderas*, cabe mencionar que son cada vez más los cómics feministas creados en Colombia. La aparición del número 12 de *Dr. Fausto*, edición especial de autoras colombianas (2019), realizado en colaboración con el colectivo feministas Hiedras⁵⁷, es una

⁵⁴ LOZANO, Betty Ruth. «El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano», en *La manzana de la discordia*, vol. 5, n.º 2 (2010), p. 20.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶ ARISTIZÁBAL, Lorena María. *Op. cit.*, p. 3.

⁵⁷ HENAO Barrera, Estefanía. «El fanzine Dr. Fausto», en *Tebeosfera*, n.º 14 (2020). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_fanzine_dr_fausto.html

importante representación de ello, así como el creciente número de viñetas digitales, autopublicaciones, novelas gráficas feministas, pues como bien expresa Aristizábal «el uso estratégico de las nuevas formas de comunicación»⁵⁸ representa una de las estrategias claves de lucha feminista actual.

Conclusiones

La mirada panorámica realizada en este artículo constata no solo la presencia de las mujeres en la historia del cómic colombiano, sino además la participación de mujeres con pensamientos e ideales políticos, quienes asumieron una postura a favor de las luchas feministas de su época de la que dejaron evidencias en sus viñetas. La selección de las viñetas, tiras e historietas presentadas dan muestra de esto, pues desde su creación contaron con una afiliación a los pensamientos feministas de sus tiempos. A la vez, esta selección aporta nuevos hallazgos para la construcción historiográfica del cómic colombiano, la cual históricamente ha desconocido la participación femenina y más aún la participación feminista.

El caso de las viñetas sufragistas que fueron publicadas en la revista *Agitación Femenina* es una muestra de cómo la gráfica y los movimientos feministas en Colombia han estado vinculados desde los años cuarenta. Estas viñetas creadas por Ofelia Uribe de Acosta y Rafael Patarroyo emplean la sátira como activismo que responde inteligentemente ante las críticas editoriales del momento, las cuales cuestionaban la capacidad de las mujeres para votar. Uribe de Acosta y Patarroyo utilizaron la gráfica en consonancia con la línea editorial de la revista, que buscaba informar sobre la importancia del sufragio femenino empleando el humor como una herramienta práctica para establecer comunicación con su público lector.

Ahora bien, con respecto a las historietas producidas durante la segunda ola, en particular las cartillas «Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico», «Cartilla sobre Derecho de Familia» y «Dolores, cartilla sobre Derecho Penal», evidencian una necesidad de informar y educar a las mujeres sobre sus derechos. Estos materiales se crearon en medio de importantes esfuerzos colectivos que buscaban capacitar a más mujeres sobre recursos y herramientas que les permitieran superar sus problemas. En este caso las historietas fueron un mecanismo feminista para la educación de las mujeres, en las que confluyeron investigadoras, ilustradoras, activistas y participantes de los grupos de trabajo, quienes dejaron constancia de sus necesidades en esas viñetas.

Finalmente, en el caso de la historieta *La hora de las lavanderas*, aparecen los procesos de resistencia de las mujeres como un activismo feminista, el cual pone el acento en la fuerza colectiva de las mujeres colombianas quienes vienen realizando esfuerzos desde hace muchos años por la defensa de sus comunidades y territorios ante la violencia ejercida por los grupos armados durante los más de cincuenta años de conflicto armado en el país. Esta historieta da cuenta de estrategias de afrontamiento que emplearon las mujeres para hacer frente a las violencias

⁵⁸ ARISTIZÁBAL, Lorena María. *Op. cit.*, p. 3.

machistas de las que fueron víctimas durante el conflicto armado, como la unión y la organización comunitaria por la defensa de la vida⁵⁹.

Si bien este artículo logra concretar una selección de viñetas feministas, de las cuales algunas permanecían al margen de lo que se considera cómic colombiano, es importante mencionar que esta selección genera nuevas preguntas sobre otras viñetas, tiras o historietas creadas por autoras y que aún permanecen incógnitas, sin identificar, y que probablemente fueron publicadas en medios masivos, en espacios femeninos y feministas durante las diferentes movilizaciones que han tenido lugar en la historia de estos movimientos en el país. Dicho sea de paso, es importante mencionar que el lapso que separa los hallazgos correspondientes a las viñetas «sufragistas», de la «segunda ola» y «feminismos contemporáneos» no implica que no existiera más material creado por autoras en estos períodos⁶⁰. Por el contrario, estas ausencias reafirman la necesidad de plantear nuevas investigaciones que permitan ahondar en el análisis de la participación de las mujeres en el cómic colombiano, en especial en estos períodos en los que aún no se tienen hallazgos.

Durante la construcción de este panorama se hizo evidente que estas viñetas, tiras e historietas, junto con otros materiales aún por investigar, permanecen en su mayoría en los centros de documentación de organizaciones feministas o archivos personales de las mujeres, debido a esto pudieron ser donadas a varios archivos públicos en Colombia, como es el caso de la entrega del archivo de la Corporación Vamos Mujer al Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional, con sede Medellín⁶¹, y las donaciones de documentación de la Red Nacional de Mujeres al Archivo General de la Nación⁶², así como la entrega reciente del archivo personal de la líder feminista María Cristina Suaza a esta misma institución. Gracias a este ejercicio de documentación realizado por las propias mujeres y colectivas, es posible realizar investigaciones de este tipo que indagan en la relación entre las narrativas gráfica y los movimientos feministas en Colombia, por lo que es importante reconocer que la búsqueda de las autoras participantes en la historia del cómic colombiano debe hacerse, sobre todo, desde aquellos espacios que propiciaron y ocuparon las mujeres.

Aún queda mucho por investigar con respecto a los trabajos que fueron producidos por las mujeres en Colombia desde las creaciones institucionales, las ONG, las revistas feministas y femininas que pudieron albergar viñetas, tiras e historietas. Estos materiales pudieron ser también espacio de experimentación para las autoras, quienes desarrollaron allí historias de corto y

⁵⁹ COMISIÓN DE LA VERDAD. *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. T. 7, Mi cuerpo es la verdad: experiencias de mujeres y personas LGBTIQ+ en el conflicto armado*. Bogotá, 2022, p. 252. Disponible en <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

⁶⁰ Por ejemplo, se tiene noticia de la tira de prensa «Pirulita», creada por Victoria Franco de Sandoval, la cual fue publicada en el diario *El Tiempo* a partir del 24 de julio de 1963, sin embargo, hasta la fecha no se conocen los datos biográficos de la autora, ni se ha indagado a profundidad sobre esta tira.

⁶¹ LÓPEZ OSEIRA, Ruth. Archivo Histórico Vamos Mujer – Movimiento Social de Mujeres (AHVM–MSM). Disponible en <https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/laboratorios/fuentes-historicas/fondos/archivo-historico-vamos-mujer.html>

⁶² ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN). «Llega al AGN la exposición: “Las mujeres y la lucha por sus derechos”», 3 de abril de 2019. Disponible en <https://www.archivogeneral.gov.co/llega-al-agn-la-exposicion-las-mujeres-y-la-lucha-por-sus-derechos>

mediano aliento, lo cual es necesario indagar más, así como la gráfica feminista que ha sido producida durante los últimos años, gran parte del cual permanece aún al margen de investigaciones académicas.

Bibliografía

ALTAIS CÓMICS. *Historieta La Hora de las Lavanderas*, [entrevista en vídeo], en *Youtube*, 20 de junio de 2023.

ANGARITA, Valeria. *Ofelia, la insurgente. El periodismo al servicio del feminismo (1899–1988)*. [Trabajo Fin de Grado]. Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/18415>

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. «Llega al AGN la exposición: “Las mujeres y la lucha por sus derechos”», 3 de abril de 2019. Disponible en <https://www.archivogeneral.gov.co/llega-al-agn-la-exposicion-las-mujeres-y-la-lucha-por-sus-derechos>

ARISTIZÁBAL, Lorena María. «Ya somos marea». Aportes para una caracterización del movimiento feminista hoy», en *Ideas verdes, análisis político*, n.º 16 (2019), pp. 1–24.

BARÓN, María S., PINILLA, Gabriela y ORDOÑEZ, Camilo. *De la vía armada a la vía láctea. Monos e historietas de Joe Broderick*. Bogotá, Idartes, 2018.

BARTRA, Eli. «Apuntes sobre feminismo y arte popular» en BARTRA, Eli y HUACUZ, María Guadalupe (coord.). *Mujeres, feminismo y arte popular*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

CASA DE LA MUJER y CASTELLANOS, Diana. *Cartilla sobre Derecho de Familia*. Bogotá, s.n., 1985.

— y CÁCERES, Cecilia. *Dolores, cartilla sobre Derecho Penal*. Bogotá, s.n., 1987.

CASTELLANOS LLANOS, Gabriela y ESLAVA RIVERA, Katherine. «Hacia una historia del feminismo en Colombia: de las certezas sufragistas a las incertidumbres de hoy. El caso de Cali», en HERNÁNDEZ, Franklin y PÉREZ-BUSTOS, Tania (comp.). *Feminismos y estudios de género en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2018, pp. 39–72.

CÍRCULO DE MUJERES y SERVICIO COLOMBIANO DE COMUNICACIÓN SOCIAL. *Serie mujer y sociedad n.º 1: mujer y trabajo doméstico*, 1981, p.8. Archivo Histórico Vamos Mujer – Movimiento Social de Mujeres (AHVM–MSM), Laboratorio de Fuentes Históricas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (Colombia). Código de referencia: CO.AUN.AHVM.001.001.54.3.1.

COMISIÓN DE LA VERDAD. *El Estatuto de Seguridad*. Bogotá, s.f. Disponible en <https://www.comisiondelaverdad.co/el-estatuto-de-seguridad>

— *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. T. 7, Mi cuerpo es la verdad: experiencias de mujeres y personas LGBTIQ+ en el conflicto armado*. Bogotá, 2022. Disponible en <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

FLÓREZ, Lina, y HENAO, Estefanía. «Apuntes para la construcción de una genealogía feminista de la historieta colombiana», en *Revista De La Red Intercatedras De Historia De América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), pp. 87–112. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/358444>

— «Cecilia Cáceres Amaya, una de las mujeres Incógnitas del cómic colombiano», en *Altais Cómics*, s.f. Disponible en <https://www.altais-comics.com/cecilia-caceres-amaya-una-de-las-mujeres-incognitas-del-comic-colombiano/>

— «Lucía Lozano Uribe, una historietista colombiana de los años noventa», en *Altais Cómics*, s.f. Disponible en <https://www.altais-comics.com/lucia-lozano-uribe-una-historietista-colombiana-de-los-anos-noventa/>

GARGALLO, Francesca. *Ideas y prácticas del entre-mujeres*. Chiapas, Librería La Cosecha, 2019.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2019.

GODOY, María Ximena. «Mujer, Caricaturista y premio Mundial», en *El Tiempo*, 15 de abril de 1988, p. 14. Disponible en <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19880415&printsec=frontpage&hl=es>

HENAO Barrera, Estefanía. «El fanzine Dr. Fausto», [artículo en línea] en *Tebeosfera*, n.º 14 (2020). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_fanzine_dr_fausto.html

HORTA, Diana. «Adriana Mosquera, Nani: “La participación de las mujeres en la caricatura se ha normalizado”», en *WMagazín*, 3 de diciembre de 2021. Disponible en <https://wmagazin.com/adriana-mosquera-nani-la-participacion-de-las-mujeres-en-la-caricatura-se-ha-normalizado/>

LAMUS CANAVATE, Doris. «Movimiento feminista o movimiento de mujeres en Colombia», en *Revista Temas Socio-Jurídicos*, vol. 57 (2009), pp. 119–132.

— «La irrupción de una nueva ola feminista: ¿La cuarta ola?», en *En Otras Palabras...* Grupo Mujer y Sociedad. Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, n.º 28 (2021), pp. 76–86.

LÓPEZ OSEIRA, Ruth. «Archivo Histórico Vamos Mujer – Movimiento Social de Mujeres (AHVM–MSM)», en *Universidad Nacional de Colombia*, s.f. Disponible en <https://cienciashumanasyeconomicas.meddellin.unal.edu.co/laboratorios/fuentes-historicas/fondos/archivo-historico-vamos-mujer.html>

LOZANO, Betty Ruth. «El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano», en *La manzana de la discordia*, vol. 5, n.º 2 (2010), pp. 7–24.

— «Feminismo Negro–Afrocolombiano: ancestral, insurgente y cimarrón. Un feminismo en-lugar», en *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, vol. 5, n.º 9 (2016), pp. 23–48.

PERROT, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Fondo Cultura Económica, 2009.

SUAZA VARGAS, María Cristina. *Soñé que Soñaba: Una Crónica del Movimiento Feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Colombia (AECID), 2008.

URIBE DE ACOSTA, Ofelia. «Adelante», en *Agitación Femenina*, n.º 1 (1944), p. 3.

— y PATARROYO, Rafael. «Sentencias de la prensa capitalina», en *Agitación Femenina*, n.º 1 (1944), pp. 14–15.

— «Lo que vemos las mujeres», en *Agitación Femenina*, n.º 8 (1945), p. 14–15.

VALDÉS, Clara Inés *et al.* *La hora de las lavanderas*. S.l., Comisión de la Verdad y ONU Mujeres, 2020. Disponible en <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/publicaciones/la-hora-de-las-lavanderas>

Apuntes para una genealogía de las autoras de historieta en México

Notes for a Genealogy of Female Comics Creators in Mexico

LAURA NALLELY HERNÁNDEZ NIETO

Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco

ALFREDO GUZMÁN TINAJERO

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Laura Nallely Hernández Nieto es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su línea de investigación es la narrativa gráfica mexicana. Ha publicado en diversos libros colectivos y revistas académicas y, asimismo, ha participado como ponente en eventos académicos en diferentes países. Actualmente, es *chair* del *Comic Art Working Group* de la *International Association for Media and Communication Research* (IAMCR).

Alfredo Guzmán Tinajero es licenciado en Literatura Inglesa por la Universidad Autónoma de México. Realizó un Máster en Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona con una tesina sobre el espacio narrativo en el cómic *Palomar* de Gilbert Hernández. En la misma universidad, realizó el doctorado en teoría literaria y literatura comparada con la tesis *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. Ha participado en diversos coloquios internacionales y ha publicado artículos sobre cómics, escrituras del yo, memoria y cómic documental. Actualmente, es investigador posdoctoral en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. También es copresentador del podcast *Conversacómix*.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 13 de noviembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2291

Resumen

El presente artículo analiza la participación de las mujeres en la historieta mexicana a través de las distintas etapas de su historia. Se propone mapear los distintos roles que han ejercido para mostrar y comprender mejor su amplia presencia en la industria, así como su incidencia y condicionantes. A pesar de las problemáticas y falta de archivos, este artículo recupera y devela un número significativo de mujeres historietistas, lo que desafía la percepción errónea de su ausencia en el medio mexicano; exponiendo con ello la diversidad temática y creativa que les ha permitido adaptarse a los desafíos de los entornos cambiantes. Mediante una investigación historiográfica y hemerográfica, el artículo sienta las bases para estudiar las conexiones genealógicas entre las creadoras.

Palabras clave: Historieta Mexicana, Mujeres en el Cómic, Feminismo, Autoras Mexicanas, Cómic en México

Abstract

This article examines how women have participated in Mexican comics throughout different stages of its history. In order to demonstrate and gain a deeper understanding of their widespread presence in the sector, as well as their influence and disadvantages, it seeks to map the various roles they have performed. Despite the challenges and lack of records, this article recovers and reveals a significant number of female cartoonists, challenging the misleading assumption that they are absent from the Mexican media. This shows the thematic and creative diversity that allowed them to adapt to the challenges of the changing circumstances. Using an historiographic and hemerographic research, the article sets the basis for researching similar roots among the female creators.

Keywords: Mexican Comics, Women in Comics, Feminism, Mexican Female Authors, Comics in Mexico

Cita bibliográfica

HERNÁNDEZ NIETO, Laura Nallely y GUZMÁN TINAJERO, Alfredo. «Apuntes para una genealogía de las autoras de historieta en México», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 21 (2023), pp.

Introducción

Aunque la idea de la ausencia de escritura sobre las mujeres en la historieta mexicana está generalizada, sí existen algunos trabajos donde las mencionan. Posiblemente, el primero en reconocer a una autora fue Rafael Carrasco, quien en 1953 escribió el libro *La caricatura en México*. En 1972 Rosalva de Valdés mencionó a las guionistas contemporáneas en el especial *La historieta mexicana* de la revista *Artes de México*. En los tres tomos de *Puros Cuentos* —libros publicados entre 1989 y 1994— Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea incorporaron a algunas mujeres dentro de la historia de la historieta. Por su parte, Agustín Sánchez González publicó *Las moneras llegaron ya* (2003) y *Siete moneras* (2013). Desde la crónica, Rubén Eduardo Soto Díaz escribió el libro autopublicado *Elia D'Erzell, la dama generosa de la historieta mexicana*. Además, existen artículos académicos panorámicos como *Mujeres machas en Adelita y las guerrillas* (2011)¹ de Ricardo Viguera o *Cómics 'femeninos' y feministas en el México del siglo XX: de la representación a la autodesignación* (2018)² de Felipe Gómez, entre otros que son estudios de caso³. Asimismo, se han publicado un número considerable de artículos de difusión sobre este tema. El propósito de este breve resumen es demostrar que ya existe una masa crítica de estudios desde distintos enfoques y metodologías.

De este modo, el objetivo de este artículo es valorar la participación de las mujeres en la historieta mexicana a través de la investigación historiográfica y hemerográfica, con el fin de construir una visión general que reúna los datos disponibles acerca de cada una de ellas. Para esto, tomamos la periodización propuesta por otros autores y buscamos identificar los procesos que se dieron en torno a las mujeres en cada una de estas etapas. Intentaremos establecer una cartografía que sirva como guía para indagar en los distintos territorios donde han estado presentes como dibujantes, guionistas, coloristas, ayudantes, entre otras áreas.

Inicios: vestigios y ausencias

La primera etapa de la historieta en México podría denominarse como historieta decimonónica. Aparecieron las primeras expresiones gráficas que estaban entre la caricatura y una incipiente historieta. En 1826, en el semanario *El Iris*, se publicó una alegoría de la tiranía que se considera la primera caricatura política de México. En los años posteriores se experimentó un notable crecimiento en la prensa periódica, lo que llevó a un aumento en la producción de calendarios, gacetas y folletos de diversas temáticas. Estas publicaciones marcaron la aparición de las que se

¹ VIGUERAS FERNÁNDEZ, Ricardo. «Mujeres machas en Adelita y las guerrillas», en *Tebeosfera*, 2011. Disponible en https://revista.tebeosfera.com/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html

² GÓMEZ, Felipe. «Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: De la representación a la autodesignación», en *Descentrada*, vol. 2, n.º 2 (2018). Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75552>

³ También destacan los estudios de caso realizados por la investigadora Isuki Castelli Olvera en torno a las autoras mexicanas de manga como *El alma y la venganza en la historieta Mexicana: El caso Camila, de Aujerji* (2023), así como el artículo *The Power of Butterflies: The Legacy of the Mirabal Sisters in an Exhibition by the Mexican Cartoonist Cintia Bolio* (2020) de Laura Nallely Hernández Nieto e Iván Facundo Rubinstein. A pesar de esto, llama la atención que esta masa crítica sigue siendo primordialmente hecha por hombres.

consideran las primeras secuencias gráficas: el *Cuadro Histórico del General Santa Anna* (1856)⁴ y *Rosa y Federico* (1869–1870)⁵. Ambas obras contenían sucesiones de cuadros con ilustraciones y didascalias al pie de cada imagen.

En los años de la República Restaurada (1867–1876), que comenzó con la derrota del Segundo Imperio, y durante el régimen de Porfirio Díaz (1876–1911) florecieron las publicaciones de sátira política como *El Mundo Ilustrado* y *El Abuizote*. En esta época las mujeres estaban incurriendo en la prensa: el primer nombre de una mujer periodista que se registró fue el de Ángela Lozano en *El Búcaro*, en 1869⁶. También aumentaron las publicaciones femeninas, cuyos antecedentes podemos rastrear en el *Almanaque de las señoritas* (1825). En primer lugar, estaban las revistas mayormente realizadas por hombres y, en segundo lugar, las que eran dirigidas y redactadas por mujeres como el periódico literario *Violetas del Anáhuac* (1887–1889) y *La Mujer Mexicana* (1904–1906).

Del lado de la educación artística, fue en 1841 cuando se registró la primera solicitud de una mujer para ingresar a un taller en la Academia de San Carlos⁷, aunque no fue hasta 1881 cuando pudieron ingresar como estudiantes. Los archivos que abarcan las exposiciones entre 1850 y 1898 muestran la participación de artistas aficionadas de diversas procedencias. La mayoría de ellas provenían de familias acomodadas que habían recibido educación en sus hogares, sin embargo, en los catálogos se habla de ellas con cierto tono condescendiente «nos ha complacido ver que nuestro bello sexo no se muestra diferente a las glorias de las bellas artes»⁸. Las mujeres poco a poco fueron dejando el espacio doméstico para recibir educación. En otro sector de la sociedad, los cambios económicos generados por los procesos de urbanización e industrialización que se dieron hacia 1890 permitieron la entrada de las mujeres a la fuerza de trabajo, esto dio lugar a la figura de la trabajadora asalariada.

A principios del siglo XX, durante los últimos años del Porfiriato (1876–1911), las historietas comenzaron a incorporar elementos propios del cómic moderno como globos de diálogo, líneas de fuerza y onomatopeyas dibujadas. Un ejemplo de esta evolución es *Las aventuras de Adonis*, publicada en 1908 por Rafael Lillo.

⁴ AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando. *Puros cuentos I. La historia de la historieta en México (1874–1934)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1988, p. 61.

⁵ CARDOSO VARGAS, Hugo Arturo. «La primera novela ilustrada mexicana: Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 8 (2002) [2014]. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_primera_novela_ilustrada_mexicana_rosa_y_federico_novela_ilustrada_contemporanea.html

⁶ LAU JAIVEN, Ana. «La Escritura Revolucionaria: Vida Y Publicaciones De Mujeres Periodistas Durante El Porfiriato», en *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 26, n.º 48 (2014), p. 76. Disponible en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/83>

⁷ FUENTES ROJAS, Elizabeth. «Mujeres artistas en la Academia de San Carlos», en *Omnia, revista de la Coordinación de Estudios de Posgrado*, n.º 6 (1990). Disponible en http://poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/11.pdf

⁸ *Ídem*.

Los años posrevolucionarios: las pioneras

Después del fin de la fase armada de la Revolución mexicana (1920), las historietas comenzaron a aparecer en los suplementos dominicales de periódicos como *El Herald*, *El Demócrata* y *El Universal* a lo largo de la década de los años veinte y continuaron hasta mediados de los años treinta. A pesar de que este trabajo se centra en las autoras de historieta, en la descripción de esta etapa consideramos relevante resaltar a las mujeres que incursionaron en la caricatura, dado que esta actividad estaba predominantemente vinculada a los hombres.

Corresponde a esta época el primer caso de una autora documentada en un libro, aunque se dispone de poca información biográfica. El filósofo Rafael Carrasco Puente escribió que Emma Best era «la mujer mexicana con el mayor número de caricaturas publicadas en diversas revistas»⁹, aunque no se especifican los medios donde se difundió. Además, en el mismo libro se incluye una caricatura creada por la propia autora donde retrata al músico Agustín Lara. Por otra parte, en *Las sombras largas*, memorias del poeta José Juan Tablada, se menciona el casamiento de Emma Best con el artista Jorge Enciso¹⁰. También se conoce que escribió los cuentos *La perla azul* (1937) y *Doce cuentos* (1938), los cuales fueron firmados como Emma Best de Enciso¹¹.

En este mismo periodo encontramos a Carmen Mondragón, más reconocida por su seudónimo Nahui Olin. La artista nació en 1893 y, al igual que Emma Best, estudió en París donde tuvo una educación en diversas artes. A su regreso a México, se casó y en 1914 se mudó a San Sebastián [España], donde vivía su familia. Se tiene registro que empezó a hacer caricatura en ese lugar, aunque no publicó¹². Ella regresó a México en 1921 donde convivió con grupos intelectuales y artísticos del país. A Nahui Olin se le reconoce como pintora y caricaturista, pero en algunos de sus dibujos observamos que se esbozan narrativas, tal es el caso de *Alegoría del movimiento muralista* (ca.1923) y en la serie que compone el viaje a Nautla [en el estado de Veracruz, México] realizado en 1926.

Observamos que ambas mujeres tuvieron acceso a una educación privilegiada debido a su pertenencia a una clase social acomodada. Es posible que la razón por la cual exista algún registro sobre su obra se deba a la convivencia con la élite intelectual, lo que facilitó la publicación o la escritura acerca de sus trabajos.

La era de esplendor: construyendo la industria

La llamada Época de Oro de la historieta en México inició en 1934 con la aparición de la revista *Paquín* (1934) a la que, posteriormente, se sumaron *Chamaco* (1936) y *Pepín* (1936) y las tres

⁹ CASTRO PUENTE, Rafael. *La caricatura en México*. México, Imprenta universitaria, 1954, p. 175.

¹⁰ CURSOS DUA. *Presentación del libro Murió antes de partir de la autora Laura Bolaños*. [Vídeo]. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Derecho, en *Youtube*, 19 de noviembre de 2014. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R5MJK6Dy_ro

¹¹ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Las moneras llegaron ya*. México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2003, p.7.

¹² ZURIÁN, Tomás. *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México, Museo Estudio Diego Rivera, 1992, p. 135.

publicaciones son consideradas como los pilares del período. Estas revistas alcanzaron una gran circulación, pero, a pesar de su enorme popularidad, la lectura de historietas fue desacreditada, ya que se la consideraba propia de gente sin educación. Debido a esto, algunos autores y autoras ocultaban su trabajo en el medio.

En esta época centraremos nuestro trabajo en tres mujeres que, a nuestra consideración, serán el punto de partida para la inclusión de otras en el mundo de la historieta. En primer lugar, está Yolanda Vargas Dulché (1926–1999), quien se unió a la industria de la historieta en los años cuarenta y trabajó en la revista *Chamaco* como parte de un equipo que escribía «Rutas de Emoción», una serie de tono melodramático. Por este grupo también pasaron Alicia Ibañez, Elia D'Erzell y Laura Bolaños, pero a ellas no se les dio crédito, ya que los guiones aparecían firmados por la poetisa Rosario Sansores, que era popular por su columna de sociales¹³. Vargas Dulché escribió «Ladronzuela» y fue uno de los episodios más exitosos de la serie, por lo que decidió pelear por su autoría y, tras este suceso, logró que sus guiones se publicaran con su firma. Tiempo después, se cambió a *Pepín* donde logró posicionarse en el gusto del público.

En segundo lugar, está Elia D'Erzell (1920–2018) que, aparentemente, ingresó al mundo de la historieta por su prima Yolanda Vargas Dulché. A los 18 años participó como actriz en una película y en obras de teatro. Elia se encargó de adaptar las novelas de su madre, la escritora Catalina D'Erzell, a historieta como fue el caso de *La inmaculada* y *¡Ay señor juez, si usted fuera mujer!* Asimismo, realizó adaptaciones de otras obras como *Fausto* de Goethe o la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi y Antonio Ghislanzoni. Es probable que D'Erzell haya sido la primera guionista en México en llevar a cabo estas versiones literarias al lenguaje del cómic¹⁴.

En la tercera posición se encuentra Laura Bolaños, quien comenzó su carrera como dibujante en la revista *Pepín*, ya que había estudiado dibujo comercial. Si bien había sido una gran lectora de historietas en su infancia, no le gustaba dibujarlas. Bolaños refiere que fue su primo, Gaspar Bolaños, autor de la historieta *Rolando el Rabioso*, quien la apoyó para hacer sus primeros argumentos¹⁵. Posteriormente, se cambió a la revista *Chamaco*, donde ascendió a supervisora y transformó el contenido y, de esta manera, la convirtió en la primera revista de historieta femenina. Eliminó las historias de hombres y «fuera de Guillermo de la Parra que sí sabía hacer historieta femenina, nos quedamos con puras mujeres como argumentistas, los hombres sólo se dedicaban a dibujar»¹⁶, recuerda Laura Bolaños.

Estas mujeres que trabajaron en el llamado «género rosa» adquirirán una gran relevancia a principios de los años cincuenta, en la última parte de la época dorada de la historieta mexicana. Yolanda Vargas Dulché asumió la dirección de *Pepín* y Laura Bolaños tomó el liderazgo

¹³ AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando. *Puros cuentos III. La historia de la historieta en México (1934–1950)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1993, pp. 335–358.

¹⁴ SOTO DÍAZ, Rubén. *Elia D'Erzell, la dama generosa de la historieta mexicana*. México, Editorial Mucahi Metiche, 2013, p. 17.

¹⁵ ALVA MARQUINA, José Miguel. «El inicio de la historieta Femenina en México, entrevista con Laura Bolaños, creadora del Libro Semanal», en *Artes9*, 16 de septiembre de 2017. Disponible en <https://artes9.com/el-inicio-de-la-historieta-femenina-en-mexico-entrevista-con-laura-bolanos-creadora-del-libro-semanal/>

¹⁶ *Idem*.

editorial en *Chamaco*. Elia D'Erzell inició su carrera en esta época y continuó en la llamada Época de Plata (1950–1980) donde destacó en las revistas de fotonovela.

Es importante destacar que Vargas Dulché, D'Erzell y Bolaños no fueron las únicas que destacaron en la industria en esa época. Josefina Cruz fue ayudante de su hermano, el dibujante José G. Cruz, desde la década de los cuarenta cuando él trabajaba en *Pepín*. En los anuncios de la propia revista se publicaban como una dupla creativa al haber sido autores de *Adelita y las guerrillas*, *Ocaso*, *El cielo y tú*, *Aventura en Oriente* y *Cumbres borrascosas*. Ella fue dibujante, portadista y argumentista, además de ser la inspiración gráfica para la heroína Adelita; lamentablemente, no hay más datos biográficos sobre esta autora.

Por otra parte, en una revisión hemerográfica, en la revista *Chamaco* y *Muñequita* encontramos que firmaron como dibujantes Carmen Estrada, María Elena Leucona, Esperanza C. Martínez y M. Isabel Camberos. Como guionistas hallamos a Silvia Rey, Alicia Ibañez, Ana Elba, Julia Emersson, Cristina del Río, Estela de la Peña, Martha Gil, Ruby Cardós de Mancera, Chela Tovar, Geo Marnay, Isabel Saveña, Josefina Argüelles, Josefina Díaz Herrera, Deofilia L. de Trujeque, Delfina L. Ureña, María Luisa López, Elia de la Parra, Guillermina Hassey, Laura Butze, Margarita Loreto, María de los Ángeles Ibañez, María Isabel Camberos, María M. de Valdés, Mary Vidal, Rosa María Philips, Xóchitl Stela, Yolanda Viadana, y Susana Hernández Martínez. Encontramos una mujer que firma solo como «Raquel», sin añadir apellido, tal vez para mantener el anonimato ante el prejuicio que la historieta tenía en esa época. Esto nos hace pensar que, posiblemente, algunos nombres de esta lista no sean verdaderos.

Época de Plata: continuidad y transformación

Para mediados de los años cincuenta, tanto *Pepín* como *Chamaco* entraron en decadencia y eventualmente dejaron de publicarse. La producción de historietas disminuyó debido a la expansión de la televisión. Sin embargo, durante este período varios autores que ya habían ganado popularidad decidieron establecer sus propias editoriales.

José G. Cruz fue uno de los autores que decidió independizarse de la revista *Pepín* y fundar su propio sello. Recuperó los argumentos que había publicado durante la década pasada y los modernizó gracias a un equipo conformado por Guillermo Marín, Delia Larios, Ignacio Sierra y Josefina Cruz¹⁷. En la reedición de *Adelita y las Guerrillas* se contó con la participación de Delia Elisa Larios y Orozco, que ha sido considerada como «la primera mujer en dibujar historietas en México»¹⁸, aunque como ya se mencionó otras autoras ya habían incursionado en la gráfica desde los años cuarenta. Durante la década de los sesenta, Larios y Orozco también participó en publicaciones de Ediciones Recreativas —posteriormente, Editorial Novaro— como *Vidas ilustres*, *Leyendas de América* y *Joyas de la mitología*.

Yolanda Vargas Dulché también se independizó. En 1955 fundó Editorial Argumentos junto a su esposo Guillermo de la Parra, en la cual ambos rescataron historias que habían escrito

¹⁷ AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando (1993). *Op. cit.*, p.229.

¹⁸ VIGUERAS, Ricardo. «Delia Elisa Larios y Orozco», en *Tebeosfera*, 2015. Disponible en https://www.tebeosfera.com/autores/larios_y_orozco_delia_elisa.html

durante la década pasada, las adaptaron a la época y las publicaron de nuevo. En el nuevo sello lanzaron revistas como *Ayúdeme Doctora Corazón*, *Biografías selectas*, entre otras. La revista más popular fue *Lágrimas, Risas y Amor* donde se publicaron series como «Rubí», «María Isabel», «Yesenia», «El pecado de Oyuki» y «Rarotonga». Estas historias se adaptaron a cine y telenovelas, y además se exportaron a otros países lo que significó ganancias económicas significativas. Como mencionamos, para Vargas Dulché fue importante mantener su autoría desde inicios de su carrera, por lo cual rechazó trabajar en algunas editoriales, ya que le pedían que sus guiones los firmara Guillermo¹⁹. Sobre su trabajo, ella escribió:

Las cartas y los comentarios que recibo de personas en todos los niveles sociales me dan la conciencia de que soy leída por muchos; al gozar de sus simpatías siento muy dentro de mí, una satisfacción incomparable que posiblemente habría sido muy difícil lograr si me hubiera dedicado a escribir 'en serio'. Me acusan, ahora, de que con la historieta he logrado una desahogada posición económica. Lo hacen ahora pero me ignoraron ayer, cuando trabajaba como una asalariada²⁰.

Con el fin de *Chamaco*, Laura Bolaños creó *El libro semanal* con la misma idea de tener solo mujeres argumentistas. En esa revista ella también escribió historias bajo el seudónimo de Abril. La publicación de *El libro semanal* inició a mediados de los años sesenta y sobrevivió hasta mediados de la segunda década del siglo XXI y, en su mayor apogeo, alcanzó tirajes de hasta quinientos mil ejemplares semanales. En su última fase cambió el nombre a *Historia Semanal*. La autora señaló que sus historias trataban de elevar la autoestima de las mujeres y buscaban presentar a protagonistas fuertes:

Precisamente lo que yo inauguré en la historieta que fue acabar con la novela rosa (...) Yo, a las señoras que entrené para que escribieran argumentos, les decía «miren, los temas esos de la señora que sufre mucho porque la dejó el marido y al final su premio es que el señor regresa... eso, y pornografía no se admiten. Aquí se acabaron las *caperucitas rojas* y las *cenicientas*». Sin embargo triunfamos, aunque no como Yolanda Vargas [Dulché]. Quedamos muy abajo de ella a pesar de que tuvimos un éxito loco²¹.

Por su parte, Elia D'Erzell se fue a trabajar a Editorial Argumentos con Yolanda Vargas Dulché. Ahí escribió para *Ayúdeme Doctora Corazón*, *Criollo*, *Amigos de la pobreza*, entre otros. D'Erzell también se dedicó a la dirección artística de fotonovelas a color en las que tuvo la idea de incluir a figuras populares del medio artístico. En estas publicaciones colaboró con Kena Moreno,

¹⁹ ACOSTA GUTIÉRREZ, Alfonso. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023. Alfonso Acosta Gutiérrez es nieto del dibujante Antonio Gutiérrez, que fue la mancuerna gráfica de Yolanda Vargas Dulché por más de 40 años.

²⁰ VARGAS DULCHÉ, Yolanda. «¿Qué es la historieta para mí?», en *Artes de México, La historieta mexicana*, n.º 158 (1972), p.14.

²¹ CURSOS DUA. *Op. cit.*

editora de la revista femenina *Kena*²². En 1973 fue galardonada con el Tlacuilo de Oro —premio de la Sociedad Mexicana de Caricaturistas— a la mejor fotonovela del año.

En este segundo aire de la historieta, las mujeres estaban presentes como coloristas y en la traducción de títulos estadounidenses que se publicaban en México, como en la Editorial Novaro. Surge entonces la pregunta «¿qué pasaba con las jóvenes que querían ser historietistas?». En este caso, encontramos a Palmira Garza que, como que menciona, era lectora de *La Familia Burrón* y buscó al autor Gabriel Vargas. Él la aceptó en su taller donde ingresó como ayudante a los quince años. Trabajó en *Sucesos para todos* y en la revista *Fem* —autodenominada *revista seminal feminista*— donde realizó tanto caricaturas como historietas. Sobre su trabajo refiere que llegó a recibir comentarios machistas, aunque la mayoría de sus compañeros del medio fueron respetuosos: «fue difícil convivir con ellos porque no podían hacer sus chistes o comentarios en el tono que están acostumbrados, pues siempre hubo una mujer: yo»²³. Sin embargo, la lucha más difícil que enfrentó Palmira fue con su familia, la cual nunca aceptó su oficio.

Con el cierre de las grandes revistas, el estudio de los dibujantes se trasladó a sus casas. Un departamento adjunto, un piso superior o una parte de la vivienda eran los lugares donde se producían las historietas; finalizado el trabajo, este se iba a entregar directamente a las oficinas de la revista o a la imprenta. Había un autor principal, el dueño de la casa, que tanto enseñaba a los nuevos como repartía el trabajo con el resto de los ayudantes, de tal manera que funcionaban como una cadena de producción. En las entrevistas que realizamos para esta investigación descubrimos que, al trasladarse al espacio doméstico, las mujeres pasaron a ser parte de dicha cadena. Mónica Valencia, hija de Sixto Valencia, más conocido por ser el creador gráfico de *Memín Pinguín*, recuerda:

Vivíamos en un departamento muy grande en la Colonia Obrera. Se montó un estudio en un área donde tenía que ser el comedor. Cuando yo era hija única me ponía a jugar abajo de los restiradores. Para mí era muy familiar estar en este ámbito. Sabía todo el proceso desde que se trazaban los cuadritos. Mi papá me decía «échame la mano con negritos [sombreado]» o «bórrame los cartones» así que te vas familiarizando. Yo convivía con todos los dibujantes. Hubo una época en que había tanto trabajo que a veces mi papá pasaba dieciocho horas dibujando. Realmente se apoyó mucho en mi mamá, ella era la ayudante administrativa: Llevaba el trabajo, entregaba, iba y venía. Mi mamá nunca aprendió a dibujar pero le entró a la ‘borrada’ o al gouche. [...] Yo casi siempre hice letras a partir de los catorce o quince años. Eso me gustaba porque me pagaba y ya tenía dinero para los fines de semana, así que yo le pedía más trabajo²⁴.

Por otra parte, en el taller del dibujante Antonio Gutiérrez —quien era la mancuerna gráfica de Yolanda Vargas Dulché— colaboraron como vestuaristas Martha Estela G. de Acosta, hija del dibujante, y Virginia Monterrubio, hija de Manuel Monterrubio, fondista del mismo estudio. Ellas se encargaban de detallar las vestimentas en dibujos, ya fuera vestuario de época o actuales, para lo cual se documentaban en revistas de moda y libros. G. de Acosta trabajó dos años en el

²² SOTO DÍAZ, Rubén. *Op. cit.*, p. 47.

²³ BERNAL, GABRIELA. «Palmira Garza abrió la brecha», en *El Universal*, 23 de junio de 2003. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html>

²⁴ VALENCIA NOGUEZ, Mónica. Entrevista personal, en *Zoom*, 2022.

estudio y Monterrubio cuatro. Ambas recibían un sueldo y, además, se les daba crédito en cada número²⁵.

Otro caso que observamos en esta editorial es el de Eduardo del Río «Rius» que, en *Los Agachados*, revista que comenzó su publicación en 1966, le dio crédito como colorista a su primera esposa Rosita W. —Rosita Dobleú, como Rius la nombra en sus memorias²⁶— incluso, de manera humorística, pone el nombre de Raquel, su hija recién nacida, en el «sonido». Suponemos que estos no fueron los únicos casos en que las hijas, esposas o familiares de los dibujantes entraron a la cadena de producción.

La Editorial Posada fue otro de los sellos exitosos de la Época de Plata. Su línea era principalmente política, aunque también publicaron sobre temas científicos y paranormales. En *La Garrapata* participó una dibujante llamada Alicia, pero no se conoce mucho más de ella²⁷, y en *Duda, lo increíble es la verdad* participó como guionista la actriz Lilia Aragón, que después se enfocó en cine y televisión.

La crisis: buscando entre las ruinas

A finales de los años setenta inicia el periodo que podemos llamar de «La Crisis» y que está marcado por el derrumbe de una parte de la industria del cómic en México. La investigadora Isuki Castelli Olvera apunta varios factores que llevaron a esto: el primero fue la diversificación del consumo cultural, ya que a medida que la historieta industrial decaía llegaron al país otros productos gráficos; en segundo lugar, la multiplicación de las opciones de ocio y avances tecnológicos como la videocasetera²⁸; por último, la crisis económica de 1982, una de las peores que ha vivido México en la segunda mitad del siglo XX, que impactó en el poder adquisitivo y desfavoreció enormemente la venta de historietas. Sumado a esto tenemos las crisis del papel, que perjudicó significativamente el ciclo de producción²⁹.

En los albores de este periodo sale a la venta *El libro vaquero* (1978), a partir del cual se creó el mercado de los llamados *sensacionales* a lo largo de las siguientes dos décadas con un desarrollo comercial sustancial bajo las editoriales Mango y Tucán³⁰. Si bien estas revistas de consumo popular representaron el mantenimiento de la industria, el estigma cultural que se construyó a su alrededor como consecuencia del machismo con el que se presentaba los temas eróticos y

²⁵ ACOSTA GUTIÉRREZ, Alfonso. *Op. cit.*

²⁶ DEL RÍO, Eduardo. *Mis confusiones. Memorias desmemoriadas*. México, Debolsillo, 2018, p. 361.

²⁷ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Op. cit.*, p.7.

²⁸ CASTELLI OLVERA, Isuki. «El campo y la historieta mexicana de fin de siglo», en *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 5, n.º 25 (2020), p.43.

²⁹ CAMACHO MORFÍN, Thelma. «Dibujar historietas. Una enseñanza fuera de la Academia», en DE LOS REYES, Aurelio. *La enseñanza del dibujo en México*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, pp. 335–358.

³⁰ BARTRA, Armando. «Fin de fiesta: gloria y declive de una historieta tumultuaria», en *Curare*, n.º 16 (2000), p. 126.

pornográficos, orilló a muchos autores a usar seudónimo³¹. En este entorno heteronormativo, la presencia de mujeres parecería poco viable. No obstante, se tiene registro de algunas coloristas y argumentistas e, incluso, hay un recurrente número de mujeres en las «colaboraciones especiales» en *Las chambeadoras* y *Perversas*, aunque no se especifica en qué consistía. Cabría resaltar a María del Carmen de Pardo que figura como directora artística en varios números de *El libro vaquero*.

Frente a esto hubo una reducción del campo laboral que, como es habitual, afectó en mayor medida a las mujeres. Considerando lo anterior, sospechamos que también había dibujantes y argumentistas mujeres que laboraban con seudónimo, ya sea por el estigma o como simple trabajo de sustento. Como ya se ha mencionado, es claro que las editoriales no se sostienen únicamente con el trabajo de dibujantes y argumentistas, por lo que es más que factible que la presencia de las mujeres en esta época se diera en el apartado logístico y administrativo de las editoriales, aunque debemos recalcar que estas labores tienden a ser sistemáticamente invisibilizadas.

En paralelo ocurrió que algunas artistas visuales cruzaron de la pintura o el grabado a las caricaturas o historietas, así como sucedió a principios del siglo XX. En muchos casos solo quedan menciones de estas porque no iban más allá de ejercicios creativos que no maduraban en gran medida por la falta de espacios debido a la escasa oferta laboral. Estos cruces también se dieron entre escritoras que fueron contratadas como guionistas o adaptadoras, sobre todo para las historietas de corte didáctico. En su mayoría eran jóvenes escritoras que aceptaban el trabajo como una «tarea alimentaria»³². Un ejemplo es Paz Alicia Garciadiego en la serie *Novelas mexicanas ilustradas*, creada por la SEP en 1981 para fomentar la lectura. Garciadiego fue responsable de, por lo menos, cinco adaptaciones para después volverse una reconocida guionista cinematográfica. Junto a ella estaban otras adaptadoras como Beatriz Granda o Myriam Laurini que se dedicaron posteriormente a la literatura.

Uno de los problemas que tuvieron las aspirantes de la época a hacer historietas fue encontrar sitios para desarrollarse creativamente, ya que algunos de los pocos espacios que surgieron fueron los suplementos en periódicos y las incipientes revistas y fanzines. En 1979 salió el «Másomenos» del periódico *Unomásuno* en el que dieron sus primeros pasos algunos de los nombres que serían relevantes de los años ochenta y noventa. En 1987 Bulmaro Castellanos Loza «Magú», editó «Histerietas» en el diario *La Jornada*. A pesar de que por este último pasaron más de cien autores³³, en estos suplementos la presencia de las mujeres fue exigua, pero para nada anecdótica. Se tiene registro de un par que son fundamentales: Ana Barreto y Cecilia Pego.

Se tiende a pensar que toda historieta realizada por una mujer es feminista, sin embargo, el investigador Felipe Gómez propone la diferencia entre cómic «femenino» y cómic «feminista». El primero corresponde a todas las creaciones gráficas hechas por mujeres desde la Época de

³¹ GONZÁLEZ, Jesús y ESPINOSA LUCAS, Emmanuel. «La industria cultural de la historieta mexicana: Una visión desde la economía política», en *CuCo: Cuadernos de cómic*, n.º 16 (2021), p.140.

³² COVO–MAURICE, Jaqueline. «Lecturas para el pueblo: Novelas mexicanas ilustradas», en BOTREL, Jean–François (coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean–François Botrel*, Francia, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2005, p. 442.

³³ BARTRA, Armando. *Op. cit.*, p.124.

Oro, mientras que el segundo son aquellas que, además de estar hechas por mujeres, se centran en visibilizar, reflexionar y subvertir los estereotipos heteronormativos y patriarcales hegemónicos³⁴. Estas estaban influenciadas por el contexto que se venía gestando a nivel internacional, con mayor fuerza desde la década de los setenta, con respecto a las luchas feministas.

Como una buena parte de las dibujantes de esta época, Ana Barreto venía de una formación en artes plásticas. En 1986 editó junto a Andrea Batista la revista *Esporádica*, que tenía un corte feminista similar al de *Wimmen's Comix* o *Ah Nana!*, incluso Aline Kominsky participó en el segundo número con un cómic. La revista se editó sin apoyos institucionales, lo que puede ser visto como un precedente del movimiento actual del fanzine y la historieta independiente en México³⁵. Entre 1991 y 1992 publicó en medios como *El Sol de Toluca*, *Histerietas* y *FEM*. Su compromiso derivó en activismo al colaborar en el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas A.C. (CAMVAC). En este sentido, Barreto marcó una línea divisoria de la presencia de mujeres en el medio mexicano por su manera de entender el quehacer gráfico, asumiéndolo como feminista, a lo que añadiríamos que su trabajo inaugura lo que definimos como historieta (feminista) militante.

En este periodo, a pesar de los pocos ejemplos de autoras, observamos una descentralización geográfica en la creación. Un ejemplo sería Jazmín Velasco «Jotavé», que colaboró en el semanario *Paréntesis* en el estado de Jalisco y en *Unomásuno* con la serie «TV Marte», de corte cómico costumbristas. Otro ejemplo sería Patricia Aguilar Palafox «Landy» en Tabasco. Esto nos hace intuir que en los periódicos locales del resto del país también debió haber autoras dibujando, pero debido al tamaño de la geografía nacional y la compleja situación de los archivos, es necesaria una mayor investigación.

Desde Chihuahua, Cecilia Pego comenzó a finales de los ochenta en los suplementos de *El diario de Ciudad Juárez*, *Histerietas* o *Másomenos*, entre otros, tanto de monera como de historietista. En *Histerietas* concibió la serie «Terrora y Taboo» que narra las aventuras de una espía que siembra el caos por el mundo acompañada de su inseparable gato piraña. Simultáneamente, dibujó pequeñas historias humorísticas costumbristas en las que abordaba las problemáticas de las mujeres. Su trabajo establece una subjetividad femenina particular que eludía la caricatura que se hacía en ese momento³⁶. Pego posiciona el empoderamiento de las mujeres de manera simbólica, dado que sus historietas no son militantes, pero sí intenta por otros derroteros como la cotidianidad que abreva del cómic alternativo estadounidense o denunciar y transformar su realidad y las estructuras de género³⁷. En estos años Guadalupe Rosas, otrora directora del Museo de la Caricatura, y Maricruz Ruiz Gallut, participaron en distintos suplementos y algunas

³⁴ GÓMEZ, Felipe. *Op. cit.*, p.6.

³⁵ ESPINO, Alejandra. «Ana Barreto: Historietas feministas como las de antes... Y como las de ahora también», en *Biblioteca de México*, n.º 137 (2021). Disponible en <https://www.bibliotecademexico.gob.mx/revis-tabm/RBMX173/HTML/AlejandraEspino.html>

³⁶ CASTRO, Maricruz. «Exilia, de Cecilia Pego, el canon literario y el ethos social», en *Romance Notes*, vol. 54, n.º 4 (2014), p. 56.

³⁷ GONZÁLEZ, Carina. «Mujeres, monstruos y asesinos seriales. La historieta gótica en la pluma de Cecilia Pego», en *Revista de estudios filológicos*, n.º 26 (2014). Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-10-gonzalez_monstruos.htm

revistas, pero su labor fue mayoritariamente de dibujantes de cartón político, sin embargo, su trabajo historietístico fue destacable.

De estas autoras, la gran mayoría abandonó la historieta, mientras que a algunas simplemente se les perdió el rastro y una gran parte cambiaron de oficio. Solo Pego siguió por unos años más, aunque actualmente se dedica al cine. De acuerdo con Barreto, al no poder vivir de la historieta se dedicó al *storyboard* y a impartir talleres en su galería. Guadalupe Rosas se dedicó al grabado y Jotavé a la ilustración. Entrevemos que este cambio de rumbo o abandono es consecuencia de la falta de oportunidades y la hostilidad del medio, dominado por hombres en las últimas dos décadas del siglo XX.

Al final de esta etapa tenemos un caso diciente de cómo la industria trató de sobrellevar la crisis al hacer historietas con personajes de la farándula como cantantes, actores e incluso futbolistas del momento. Uno de estos es la experiencia historietística de Gloria Trevi. Al principio de su carrera solista, justo antes de lanzar su segundo disco, *Tu ángel de la guarda* (1991), sacó al mercado la revista *Las insólitas e increíbles aventuras de Gloria Trevi* (1991). Era una revista de chismes y reportajes musicales, pero siempre tuvo espacio para las historietas dibujadas y escritas por la propia cantante. Cabe señalar que con estas estaríamos ante una de las primeras historietas abiertamente autobiográficas en México. La presencia de una revista como esta no es extraña, dado que se puede explicar como una forma de establecer un diálogo con las clases populares, lo que es un resquicio de la popularidad que tuvo la historieta mexicana en un momento de cambio profundo y distanciamiento de los públicos masivos.

La globalización: ¿apertura?

El periodo llamado de la Globalización está marcado por la entrada de las políticas neoliberales al país en los años ochenta, que derivaron en una crisis económica terrible en 1994. Desde principios de la década esta situación impactó de distintas maneras en la historieta industrial, que era cada vez menos redituable. En respuesta a esto y a la falta de identificación de los autores jóvenes, en 1992 se publicó *Gallito Cómic*, que fue parteaguas en la (re)construcción editorial del país con respecto a las historietas. Sus colaboradores integraron formas del lenguaje que combinaban lo propio con lo extranjero y se instauraron como una generación renovadora. Si bien en *Gallito Cómic*³⁸ hubo participación de mujeres, mayormente fueron extranjeras, ya que mexicanas encontramos solo a Carolina Esparragoza, que se dedica actualmente a las artes visuales, y a Jimena Padilla, conocida como Ida Moh! y que también participó en otras publicaciones como *Pulpo Comix*, aunque actualmente es ilustradora.

También inician algunos cambios sociales y en las políticas culturales con respecto a la historieta. En 1994 Edgar Clement fue beneficiario de la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)³⁹ para hacer una novela gráfica. Por otro lado, en 1994 Óscar González Loyo, Oscar González Guerrero y Susana Romero crearon el estudio de historietas

³⁸ PRIEGO, Ernesto. «Taller del Perro: por una historieta de autor», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 6 (2002), pp. 63–64.

³⁹ Estas becas son otorgadas por el gobierno mexicano a través de la Secretaría de Cultura desde 1989 a artistas de hasta 35 años en todos los rubros de las artes.

¡Ka-Boom! En este mismo año se fundó la revista de humor político *El Chahuistle* que después se convirtió en *El Chamuco y los hijos del Averno*. En 1996 la revista organizó el Primer Concurso de Moneras y recibieron decenas de participaciones en formato historieta y cartón político.

En un número especial aparecieron los trabajos Luzbel, Erika Martínez, Bibi Ayala y Cintia Bolio⁴⁰. La única que hasta la fecha se mantiene activa es Cintia Bolio que, de alguna manera, sigue la línea militante de Ana Barreto. En *El Chamuco* ha creado las series «Huesos», «Puras Evas», «Álbum de Familia», «La Chamuca» y también colaboró en *La Jornada* y *Milenio*. Ha buscado denunciar la opresión que sufren las mujeres dentro del sistema patriarcal a través de sus historietas y cartones políticos, incluso en tiempos recientes con una suerte de lenguaje híbrido entre ambas formas.

En este periodo entre milenios, la presencia de mujeres en la historieta en su forma autoral fue prácticamente anecdótica. Es importante señalar que fue en estos años cuando comenzó a gestarse una escena de fanzines y de publicaciones independientes dentro de los espacios subculturales y marginalizados. Junto a las publicaciones anarquistas, posmodernas y punks, aparecieron varias revistas feministas y con perspectiva de género⁴¹. De ellas destacamos *LesVoz* (1996–2003) o *Los Amantes de la Luna* (1993–2003) en las que Silvana Miró y Lulú Nava tuvieron una participación constante como historietistas. Con un sentido de exploración del lenguaje de la historieta, Ana Bell Chino publicó el fanzine *Zapping Mental* (2002), durante un tiempo continuó dibujando y, actualmente, se dedica a la enseñanza para lo que elaboró el manual *Narrativa y descriptiva gráfica. Los elementos narratológicos y semióticos de la historieta*.

La nueva línea: irrupción colectiva y autogestiva

En este estudio proponemos que en el 2007 se abre un nuevo periodo en la producción de la historieta en México al que llamaremos «la nueva línea», que se prolonga hasta la actualidad. Sugerimos este año debido a que fue cuando se relanzó la revista *El Chamuco*⁴². Esta fue un epicentro para las y los dibujantes porque era la única revista que tenía un respaldo editorial, una distribución nacional y garantizaba la periodicidad y el pago por colaboración. Esta etapa se caracterizaría, sobre todo, por las transformaciones de los medios de producción y distribución, tanto en los espacios alternativos como en los tradicionales. Estos se vuelven más autogestionados e independientes, facilitando con ello la autonomía de las creadoras. Así, la presencia de mujeres en este periodo se incrementa de forma exponencial, debido a la falta de ataduras institucionales, la apertura de nuevos mecanismos de producción, una creciente colectivización y un entorno revolucionado con respecto a las luchas feministas.

Así como dio cabida a nuevos autores, en esta segunda época de *El Chamuco* —que continúa hasta la fecha— la aparición de colaboradores ha sido constante, como Citlali del Río o Lu

⁴⁰ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 7.

⁴¹ BARRANCO, María. *Análisis pragmático discursivo de las revistas lésbico-feministas «Las amantes de la Luna» (1993–2003), «LESVOZ» (1996–2004), y «Notan queer» (2002–2004) por el reconocimiento de sus derechos sexuales en la Ciudad de México*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

⁴² Si bien tiene un regreso previo en 2006, este se trata de una edición especial. Es hasta 2007 que comienza con su segunda etapa.

Soriano, entre otras. Desde el inicio, Cintia Bolio está presente como una de las autoras más reivindicativas y conscientes de los movimientos sociales que refleja cabalmente. A su vez, se ha incrementado el número de colaboradoras fijas hasta las cuatro actuales que la acompañan: Idalia Candelas, Ana Karenina y Beatriz Gutiérrez de Velasco «Beatrix». Es sugerente que estas estén dedicadas al cómic reportaje y que cada una lo haga con un estilo particular y feminista; como ya mencionamos, está el acercamiento ensayístico de Bolio; el estilo investigativo y formal de Beatrix y Candelas y la aproximación como reportaje íntimo de Ana Karenina. Esto enriquece enormemente el género y el medio.

Aunado a esto, la aparición de blogs desde finales del milenio operó en favor de la propagación de la historieta, ya que una nueva generación comenzó a encontrar otros espacios de distribución y de exhibición. Al hacerse las interfaces más amigables, autoras como Alejandra Espino o Inés Estrada recurrieron a estas plataformas. Con el incremento en el uso de redes sociales⁴³ como espacios de propagación, la exposición dejó de ser solo local, Tania Camacho y Alejandra Gámez son muestra de ello. Esta sería otra característica de este periodo, el intercambio constante con otras tradiciones y geografías. Simultáneamente, las autopublicaciones y fanzines de la segunda década del siglo XXI se posicionan en el espacio público de forma preponderante.

Al tiempo que se ocuparon los espacios virtuales y se realizaron ferias, encuentros y talleres, las políticas culturales estatales con respecto a la historieta han ido avanzando paulatinamente. En 2012 se instauró el rubro de «Narrativa gráfica» en el programa Jóvenes Creadores. Alejandra Espino y Beatriz Torres «Zirta» fueron parte de la primera generación y, hasta la fecha, treinta y cinco autoras las han obtenido, incluso algunas de ellas han pasado a ser tutoras. Estas becas que, si bien no son cuantiosas, permiten a las autoras trabajar con cierta comodidad durante un tiempo determinado e implican una validación en el medio artístico. De igual forma, a nivel estatal se creó el Premio Nacional de Novela Gráfica Joven en 2016, el cual ganó en 2019 Paulina Márquez con *Tormenta de mayo* y en 2022 Brenda Castro Milán con *Cándidos*. En este tenor, pero dentro de la iniciativa privada, surgió el concurso de cómic Secuenciarte que ha dejado desde 2014 diez ganadoras⁴⁴ de treinta y dos galardonadas. Esto representa la instauración de dinámicas de promoción creativas estables en las que las mujeres han ocupado el espacio.

A pesar de que ahora existe un reconocimiento institucionalizado, una gran parte de estas autoras se iniciaron en la autogestión de ferias de fanzines, que es donde han consolidado su trabajo. La creación de fanzines en México tiene un largo recorrido que se remonta a los ochenta⁴⁵, pero no fue sino al final de la segunda década del siglo XXI que se fortalecen como espacios de distribución para una nueva generación de autoras⁴⁶. Un ejemplo de esto es el primer encuentro Zin Amigos organizado por Inés Estrada, Rodrigo Simancas y Carlos Olvera en 2012. Esta feria también condujo al desarrollo del archivo de fanzines, como la Fanzinoteca, dentro del

⁴³ Recordemos que Facebook y Flickr comienzan en 2004, Behance en 2005, Tumblr 2007 e Instagram 2010. Blogspot y Wordpress abren en 1999.

⁴⁴ Tania Camacho, Alejandra Gámez, Raven Bazán, Alba Glez, Virus Visual, Adriana Pérez, Paulina Márquez, Renata Rodríguez Cruz, Pau Izumi, Ale Guani.

⁴⁵ ARRIAGA, Enrique y ESTRADA, Inés. *Fanzinología mexicana: 1985–2015*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

⁴⁶ MARTÍN DEL CAMPO, Juan. «El fanzine como fenómeno cultural en la Ciudad de México», en *Caleidoscopio – Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 23, n.º 42 (2020), p. 116.

Archivo Desobediente del Museo Universitario del Chopo. Inés Estrada «Inechi», para ese momento tenía un recorrido importante en los circuitos alternativos de la historieta nacional e internacional. Comenzó a publicar fanzines a principios de los años 2000 y rápidamente se posicionó como una de las autoras más particulares de su generación. En 2012 fue la primera mujer mexicana en ser nominada a un Ignatz Award y, de igual forma, fue la primera mujer mexicana en ser publicada por la editorial Fantagraphics con su obra *Alienation* (2019). Un caso similar es el de Eva Cabrera, que ha desempeñado la mayor parte de su carrera en Estados Unidos, siendo incluso la única mexicana en ser nominada al Eisner Award (2017).

En la última década, han surgido otras ferias a lo largo del país como Fanzinorama, Lobo Zin Pellejo, Zine-Lugar, Fayuca, Rayón o Dolor Local, entre otras, en las cuales se cruzan autoras de distintas generaciones y lugares de origen, lo que ha propiciado el diálogo y el intercambio de ideas que se deja ver en las constantes colaboraciones y acompañamiento. Destaca el festival descentralizado Zinespora⁴⁷ por su postura política feminista y, además de la feria, han organizado entre 2021 y 2023 encuentros en el Museo del Chopo en el que la participación es exclusiva de disidencias y mujeres. La apertura que se vive actualmente contrasta con los obstáculos que experimentaron las autoras de generaciones anteriores, estas nuevas dinámicas han facilitado la creación de espacios autogestionados en los que desarrollan su trabajo con mayor autonomía y libertad. Algunas de las autoras que han sobresalido de estos espacios son Beli de la Torre, Flor Guga, Lisseiz, Jozz Ojeda, Mónica Quant, Atenea Castillo o Anahí H. Galaviz.

También emergieron un número considerable de colectivos y editoriales, que se suman a los esfuerzos antes mencionados. Un ejemplo de ello es *El Molúsculo* (2017–2020) formado entre otras por Alejandra Espino, Gina Fuentes, John Marceline, Pamela Medina, Nuria Mel, Gala Navarro, Griselda Ojeda y Diana Zela. También surgió *Proyecto Jentai* (2021), una antología de *hentai* feminista y disidente que acompañan las prácticas individuales en el *performance*, dibujo, etc., de Liz Misterio, Taco Cat, Malware, Delillirum Candidum y Dulcito Federal. En este punto, ahondar en autoras que han desarrollado su trabajo en el manga⁴⁸ o webcómic es una labor que supera los alcances de este estudio.

Otro ejemplo de esto es el trabajo de Iurhi Peña junto a Frosh Samo en la editorial Beibi Creisi (2018) que publicaron *Caminar en la ciudad* (2019), catálogo de 16 mujeres dibujantes mexicanas. Iurhi Peña es una versada dibujante que conforma junto a Gelen Jeleton a su vez la colectiva Autoeditoras, a través de la cual organizan actividades para la promoción de las publicaciones autogestionadas feministas. De igual manera, se han encargado de crear una «archiva de fanzines feministas mexicana» que dio como resultado el libro *Autoeditoras: Hacemos Femzines!* (2022), en los que se recopila material historietístico. Recientemente, Iurhi Peña dibujó la serie *Art Morras* (2022–2023) en la que aborda la presencia de las mujeres en el arte.

Es admirable que, en este contexto, exista también una voluntad de hacer memoria y de guardar registro de lo que están haciendo a través de archivos físicos y digitales, fanzinotecas o

⁴⁷ Formado por Anahí H. Galaviz de Atópica Editorial; Tonanzin Arreola y Claudia Sandoval del Colectivo Nopalitos; Brunx Langle de Flores Rosxs; Eduardo Illesca y Yokebed Islas de Saca la Lengua; Paola Buendía de Polillx; y Menen Meza Espiga de Pasto.

⁴⁸ Con respecto a las autoras de manga se puede acudir a la tesis doctoral *La introducción del manga en México* (2017) y los artículos académicos de la investigadora Isuki Castelli Olvera.

exposiciones⁴⁹. Nombrar a todas las autoras que en los últimos años han surgido y pasado por el medio sería complejo por el espacio y la intención de esta investigación. En este punto, se vuelve fundamental mencionar el catálogo digital *Lista de autoras comiquerías mexicanas* [disponible en la página web <https://virusvisal.com/lista-comiquerias>] creada por la artista Viridiana Viveros, conocida como Virus Visal, en el que concentra hasta el momento 186 autoras, por lo cual es un buen mapa del panorama actual⁵⁰.

Como observamos, estas prácticas conjuntas editoriales y creativas son un indicio de que algunas autoras han desarrollado una conciencia de colectividad con la que han reconfigurado el medio con sus propias dinámicas de vinculación, producción y distribución. Un último ejemplo es Sociedad de Tinta que se fundó en 2022 como una plataforma de apoyo a las autoras en todos los aspectos relativos a la producción. Las firmantes del manifiesto bajo el que se creó fueron Diana Zela, Ely Galvar, Flor Guga, Idalia Candelas, Judith White, Layla Dysaster, Mena Bo, Raven Bazán, Selma Sánchez y Yaha Go!

Las autoras de este periodo conforman un horizonte floreciente, se encuentran conquistando y tomando todos los espacios desde muy distintas aristas y perspectivas. Algunas parten desde la militancia y la vanguardia, mientras otras desde el lenguaje y la destreza. No obstante, y más que nunca, su presencia es necesaria e inevitable.

Conclusiones

Este artículo es un primer acercamiento que consideramos necesario para elaborar una genealogía de historieta —cómic— creada por mujeres en México. La investigación historiográfica y hemerográfica realizada arrojó un número considerable de mujeres participantes en la industria. Entendemos que por cuestiones de falta de archivos es casi imposible reunir las a todas, pero intentamos nombrar al mayor número de ellas con el propósito de mostrar que siempre estuvieron presentes de manera fundamental para el desarrollo del medio. Llegamos a la conclusión de que, al contrario de la posible creencia de que las mujeres creadoras son pocas porque solo se destaca a las que lograron reconocimiento, estas existieron más allá de la firma autoral en una amplia variedad de labores como editoras, coloristas, letristas, vestuaristas, incluso dentro de la familia como un eslabón más de la cadena laboral.

De igual forma, a través de este panorama, intentamos romper con las ideas sobre las cuales se han creado generalizaciones de su ausencia o militancia. En el imaginario social, persiste la noción de que toda la producción hecha por mujeres tiene una postura feminista y de crítica al patriarcado. En este recorrido, quisimos mostrar la diversidad creativa, de abordajes sociales y de pluralidad temática. Actualmente, ante el fin de la industria masiva y la falta de espacios, las autoras han creado mecanismos para diversificarse y dar salida a sus inquietudes historietísticas, no sin encontrar barreras o contradicciones. Este es un paso inicial y sugerente para estudiar el

⁴⁹ Posiblemente, la más significativa ha sido «Gabinete de Sororidades, Mujeres y Cómic», una exposición presentada en la Alianza Francesa de México en 2019.

⁵⁰ Existen otros espacios donde se registra la actividad de las autoras como *Almanaque de Narrativa Gráfica Mexicana* disponible en https://www.instagram.com/almanaque_ngm/ o *Tándem Cómic* disponible en <https://tandemcomics.mx/>

modo en el que se construyen los vínculos transgeneracionales mediante investigaciones hemerográficas que las nombren.

Bibliografía

ALVA MARQUINA, José Miguel. «El inicio de la historieta Femenina en México, entrevista con Laura Bolaños, creadora del Libro Semanal», en *Artes9*, 16 de septiembre de 2017. Disponible en <https://artes9.com/el-inicio-de-la-historieta-femenina-en-mexico-entrevista-con-laura-bolanos-creadora-del-libro-semanal/>

ARRIAGA, Enrique y ESTRADA, Inés. *Fanzinología mexicana: 1985–2015*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando. *Puros cuentos I. La historia de la historieta en México (1874–1934)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1988.

— *Puros cuentos III. La historia de la historieta en México (1934–1950)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1993.

BARRANCO, María. *Análisis pragmático discursivo de las revistas lésbico-feministas «Las amantes de la Luna» (1993–2003), «LESVOZ» (1996–2004), y «Notan queer» (2002–2004) por el reconocimiento de sus derechos sexuales en la Ciudad de México*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

BARTRA, Armando. «Fin de fiesta: gloria y declive de una historieta tumultuaria», en *Curare*, n.º 16 (2000), pp.90–135.

BERNAL, Gabriela. «Palmira Garza abrió la brecha», en *El Universal*, 23 de junio de 2003. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html>

CAMACHO MORFÍN, Thelma. «Dibujar historietas. Una enseñanza fuera de la Academia», en DE LOS REYES, Aurelio. *La enseñanza del dibujo en México*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, pp. 335–358.

CARDOSO VARGAS, Hugo Arturo. «La primera novela ilustrada mexicana: Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 8 (2002) [2014]. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_primera_novela_ilustrada_mexicana_rosa_y_federico_novela_ilustrada_contemporanea.html

CASTELLI OLVERA, Isuki. *La introducción del manga en México*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2017. Disponible en <http://200.57.56.70:8080/xmlui/handle/231104/3061>

— «El campo y la historieta mexicana de fin de siglo», en *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 5, n.º 25 (2020), pp. 42–56. Disponible en <https://doi.org/10.46652/rgn.v5i25.665>

CASTRO PUENTE, Rafael. *La caricatura en México*. México, Imprenta Universitaria, 1954.

CASTRO, Maricruz. «Exilia, de Cecilia Pego, el canon literario y el ethos social», en *Romance Notes*, vol. 54, n.º 4 (2014), pp. 55–65. Disponible en <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0051>

COVO–MAURICE, Jacqueline. «Lecturas para el pueblo: novelas mexicanas ilustradas», en BOTREL, Jean–François (coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean–François Botrel*. Francia, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2005, pp. 239–250. Disponible en <https://dial-net.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=225864>

CURSOS DUA. *Presentación del libro Murió antes de partir de la autora Laura Bolaños*. [Vídeo]. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Derecho, en *Youtube*, 19 de noviembre de 2014. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R5MJK6Dy_ro

DEL RÍO, Eduardo. *Mis confusiones. Memorias desmemoriadas*. México, Debolsillo, 2018.

ESPINO, Alejandra. «Ana Barreto: Historietas feministas como las de antes... Y como las de ahora también», en *Biblioteca de México*, n.º 137 (2021). Disponible en <https://www.bibliotecademexico.gob.mx/revis-tabm/RBMX173/HTML/AlejandraEspino.html>

FUENTES ROJAS, Elizabeth. «Mujeres artistas en la Academia de San Carlos», en *Omnia, revista de la Coordinación de Estudios de Posgrado*, n.º 6 (1990). Disponible en http://poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/11.pdf

GÓMEZ, Felipe. «Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: De la representación a la autodesignación», en *Descentrada*, vol. 2, n.º 2 (2018). Disponible en <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/75552>

GONZÁLEZ, Carina. «Mujeres, monstruos y asesinos seriales. La historieta gótica en la pluma de Cecilia Pego», en *Revista de estudios filológicos*, n.º 26 (2014). Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-10-gonzalez_monstruos.htm

GONZÁLEZ, Jesús y ESPINOSA, Emmanuel. «La industria cultural de la historieta mexicana: Una visión desde la economía política», en *CuCo: Cuadernos de cómic*, n.º 16 (2021), pp. 132–153. Disponible en <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.16.1397>

JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela. «Palmira Garza abrió la brecha», en *El Universal*, 23 de junio de 2003. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html>

LAU JAIVEN, Ana. «La Escritura Revolucionaria: Vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato», en *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 26, n.º 48 (2014), pp. 75–85. Disponible en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/83>

MARTÍN DEL CAMPO, Juan. «El fanzine como fenómeno cultural en la Ciudad de México», en *Caleidoscopio – Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 23, n.º 42 (2020), pp. 107–124. Disponible en <https://doi.org/10.33064/42crscsh2154>

PRIEGO, Ernesto. «Taller del Perro: por una historieta de autor», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 6 (2002), pp. 63–67. Disponible en https://rlesh.mogno.com/06/06_priego.html

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Las moneras llegaron ya*. México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2003.

SOTO DÍAZ, Rubén. *Elia D'Erzell, la dama generosa de la historieta mexicana*. México, Editorial Mucahi Metiche, 2013.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *José Juan Tablada, vida, letra e imagen*. Instituto de Investigaciones Filológicas, s.f. Disponible en <http://www.tablada.unam.mx/archivo/acuarel/notas/i14-5aa.html>

VALENCIA NOGUEZ, Mónica. Entrevista personal, 2022.

VARGAS DULCHÉ, Yolanda. «¿Qué es la historieta para mí?», en *Artes de México, La historieta mexicana*, n.º 158 (1972), p.14.

VIGUERAS FERNÁNDEZ, Ricardo. «Mujeres machas en Adelita y las guerrillas?», en *Tebeosfera*, 2011. Disponible en https://revista.tebeosfera.com/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html

— «Delia Elisa Larios y Orozco», en *Tebeosfera*, 2015. Disponible en https://www.tebeosfera.com/autores/larios_y_orozco_delia_elisa.html

ZURIÁN, Tomás. *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México, Museo Estudio Diego Rivera, 1992.



Tan lejos, tan cerca:
una genealogía feminista de la historieta peruana

So Near, Yet So Far:
A Feminist Genealogy of the Peruvian Comic

CARLA SAGÁSTEGUI HEREDIA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Carla Sagástegui Heredia es doctora en Arte, Literatura y Pensamiento por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es profesora de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, autora del cómic *La Mujer Nueva*, historia política de Magda Portal (2021) y junto con Jesús Cossio, coautora del cómic *Ya nadie te sacará de tu tierra, un cómic sobre la Reforma Agraria en el Perú* (2019). Sus temas principales de investigación sobre historieta y novela gráfica están centrados en una comprensión situada de la representación de la sociedad peruana, con énfasis en los estudios de género, la racialización y la influencia del catolicismo. Sus trabajos se encuentran en *Los primeros ochenta años de la historieta peruana* (2003), catálogo de la exposición realizada con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano; en revistas especializadas y en los capítulos de libros como *Redrawing the Nation* (2009); *Bumm! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992* (2016), *Comics Beyond the Page in Latin America* (2020), y *Burning Down the House. Latin American Comics in the 21st Century* (2022).

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 30 de noviembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2290

Resumen

Al igual que en América Latina, en Perú los feminismos lucharon desde finales del siglo XIX hasta culminar el siglo XX por la incorporación de la mujer al sistema educativo, por conseguir el reconocimiento de su ciudadanía y por su destacada inserción en la producción cultural peruana, de notoria primacía masculina. Fueron los movimientos feministas que se forjan como resultado del desmontaje de las políticas públicas del gobierno militar de 1968, los que consiguieron dar vida a la transformación feminista cultural ocurrida en la década de los años 90. Además de apoyar la producción lírica, narrativa y la comunicación radiofónica, esta movida incorpora la historieta como un lenguaje que se había utilizado en proyectos feministas populares. Tras la inclusión de mujeres en los concursos de historieta, las autoras peruanas que emergieron en el nuevo milenio se concentraron en la exploración plástica de los cuerpos y de sus propias subjetividades. El presente artículo trata de como un conjunto de autoras seleccionadas por el protagonismo del enfoque de género en sus proyectos hicieron de lo personal lo artístico, legando lo político a las activistas, a quienes apoyan en su lucha por los derechos, pero desde una mirada crítica y abierta a la diversidad.

Palabras clave: Genealogía, Feminismo Peruano, Historieta Hecha por Mujeres, Cuerpo, Subjetividades

Abstract

From the end of the 19th century until the end of the 20th century, feminisms fought in Perú, as was happening in all Latin America, for the incorporation of women into the educational system, for achieving the recognition of their citizenship, and for their outstanding insertion in the Peruvian cultural production within its notorious male primacy. The feminist movements that were forged as a result of the dismantling of the public policies of the military government of 1968 were the ones that successfully bring to life the cultural feminist transformation that took place in the 90s. In addition to supporting poetry, fiction and radio performances, this movement included comics a language that was used in popular feminist projects. After the inclusion of women in comic strip contests, the Peruvian female authors, who emerged in the turn of the century, focused on the plastic exploration of bodies and their own subjectivities. This article deals with how a group of selected artists, due to the prominence of the gender approach in their projects, made artistic creations from their personal experiences, leaving the political matters to the activist movements which they supported as they were fighting for their rights but from a critical perspective, more open to diversity.

Keywords: Genealogy, Peruvian Feminism, Comic Made by Women, Body, Subjectivities

Cita bibliográfica

SAGÁSTEGUI HEREDIA, Carla. «Tan lejos, tan cerca: una genealogía feminista de la historieta peruana», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 21 (2023), pp.

Introducción

Uno de los roles adjudicados a la mujer desde el arribo de la modernidad fue el hacerse cargo de las relaciones sentimentales de la familia, una tarea que fue entendida en el ámbito de la producción doméstica y se trató de una faena productiva más añadida a las ya establecidas desde siglos atrás por el patriarcado¹. Su acontecer puede verse con nitidez en la novela moderna, donde la autoficción de las novelistas de los siglos XVII y XVIII dio cuenta del impacto que tuvo en la vida de las mujeres ilustradas la racionalización de las emociones y de los nuevos vínculos matrimoniales². Incorporada la tarea sentimental al imaginario instituido, su sedimentación en la construcción moderna del género femenino se hizo manifiesta cuando el sentimentalismo y la autoficción fueron comprendidos como *esenciales* para ser mujer. De ahí quedaron la subjetividad y la autorepresentación como características de la producción artística femenina. Afirmar que una escritura femenina fuese «naturalmente» diferente de la masculina, omitía el haber sido resultado de la adaptación del sistema de «dominación patriarcal» a la industrialización capitalista. En todo caso, ambas posturas, la del determinismo biológico y la del constructivismo social, son hasta ahora dos enfoques centrales en la historia del feminismo que se pueden cartografiar en los debates sobre los derechos de la mujer que se producen en el ámbito académico³.

Hoy, cuando el cómic, el manga y la historieta han pasado por el proceso de novelización —subjetivación y exploración plástica— que, según Mijaíl Bajtín⁴, estaba ocurriendo en todos los géneros literarios, el presente artículo propone una revisión genealógica de la historieta, fanzine y manga peruanos hecho por mujeres para repensar los límites de la autoficción con que las autoras emergentes compusieron subjetividades y sexualidades disidentes en vínculo —o indiferencia— con el movimiento feminista y su plural devenir durante el desarrollo de los estudios de género.

Trazar una genealogía, como nos propuso Michel Foucault, permite analizar las condiciones de producción de los discursos, situar cómo emergen los conceptos, las imágenes y las ideas en disputa, en el devenir social, político y cultural marcado por las relaciones de poder en las que estamos inmersos⁵. Una genealogía «feminista» surge de la necesidad de historizar la presencia de la mujer en la lucha por sus derechos, pues al haber sido invisibilizadas durante los milenios que lleva la historia escrita por los hombres, nos es fundamental recuperar todo lo vivido por

¹ BOLLA, Luisina y ESTERMANN, Victoria. «A las vueltas con el enemigo principal: capitalismo y patriarcado en la teoría de Christine Delphy», en *Zona Franca*, n.º 29 (2021), pp. 46-77. Disponible en <https://doi.org/10.35305/zf.vi29.195>

² DONOVAN, Josephine. «Women and the Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory», en *Signs*, vol. 16, n.º 3 (1991), pp. 441-462. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3174584>

³ AGUILAR, Teresa. «El Sistema sexo-género en los movimientos feministas», en *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n.º 8 (2008), pp. 1-11. Disponible en <https://journals.openedition.org/amis/537>

⁴ BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

⁵ RESTREPO, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista», en BLÁZQUEZ GRAF, Norma y CASTAÑEDA, Martha Patricia (coord.). *Lecturas críticas en investigación feminista*. México, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, 2016, pp. 1-19.

nuestras antepasadas, reconocer los hilos que nos vinculan y seguirlos como intuición provisoria para recolectar lo disperso y enfrentar los vacíos y fisuras de nuestra presencia⁶.

De manera singular, en el contexto peruano no se trata de feminista la genealogía solo por analizar las obras de historietistas antepasadas, sino porque si establecemos un punto de origen para el cómic hecho por mujeres, este emerge del entramado que el Segundo Feminismo⁷ estableció con la narrativa gráfica y la historieta a fines del siglo pasado. Es una genealogía también porque la historia del feminismo y de la historieta hecha por mujeres requiere comprender el porqué de su diversidad, de las discontinuidades ocurridas, para revisar sus fisuras y recorrer los feminismos personales⁸ como material principal del que están hechas sus piezas gráficas.

La narrativa gráfica femenina y el feminismo desde el Estado peruano

Las primeras historietas peruanas tuvieron como autora principal en el siglo XIX a Aurora San Cristóval, quien realizó más de veinte grabados «epigramáticos» para la revista el Perú Artístico (1895). El trabajo de San Cristóval como artista profesional fue reconocido desde un inicio por Clorinda Matto de Turner, la primera mujer directora de una revista nacional, y difundido gracias al empeño de Elvira García y García que escribió sobre las «mujeres célebres» del país⁹. En 1924 y 1925, García y García publicó los resultados de todas sus investigaciones e hipótesis sobre las mujeres en la historia del Perú en el marco de la Segunda Conferencia Panamericana de Mujeres realizada en Lima como parte del Tercer Congreso Científico. Su obra fortaleció el desarrollo artístico e intelectual de las mujeres peruanas quienes, a través de sindicatos y partidos políticos, continuaron reclamando los derechos planteados por el Primer Feminismo¹⁰. Sin embargo, cuando se consolida el arte del cómic en el Perú alrededor de 1950, ninguna mujer se dedica a la historieta de manera profesional ni tampoco había surgido un personaje femenino que protagonizara alguna de las historietas. La política y el mundo de la prensa se habían vuelto ámbitos tan masculinos que una escritora feminista como Magda Portal, que fundó y dio su libertad por el Partido Aprista Peruano, tuvo que romper después de que se retirara el derecho al voto de las mujeres dentro de la organización. Fue así como congresistas conservadoras que accedieron al poder fueron quienes consiguieron el derecho al voto de la mujer en 1955. La propuesta la presentó la esposa del dictador, María Delgado, como parte de sus labores como

⁶ *Ibid*, p. 12.

⁷ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. «Un bosquejo del feminismo/s peruano/s: los múltiples desafíos», en *Estudios Feministas, Florianópolis*, vol. 22, n.º 2 (2014), pp. 637-645. Disponible en <https://www.scielo.br/j/ref/a/JSC8XO5Bs5sjCsZn89cVqZK/?format=pdf&lang=es>

⁸ Distinto el feminismo personal del feminismo autónomo que plantea Laura Masson en *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007. En el presente artículo, solo el feminismo de Águeda Noriega podría considerarse autónomo, además de personal.

⁹ PACHAS, Sofía. «Aurora San Cristóval. Una litógrafa en el Perú del siglo XIX», en *Boletín de Arte*, n.º 20 (2020) pp. 1-11. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/>

¹⁰ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. *Op. cit.*, p. 638.

primera dama *al estilo* argentino¹¹. El hecho fue interpretado como una apuesta política, pues duplicó el número de electores inscritos, a pesar de que entonces las personas analfabetas no podían votar, de las cuales el 60 % eran mujeres y si, eran campesinas la situación. se deterioraba aún más, pues buena parte hablaba una lengua distinta del castellano. El abandono de las zonas rurales en manos de los terratenientes generó una masiva ola migratoria del campo a la ciudad que fue recibida con un racismo cruelmente reaccionario, que otorgó espacios de trabajo doméstico de baja remuneración a las mujeres sin resolver su acceso a la educación. En ese contexto, en las historietas más populares y profesionales de aquel momento producidas por la iglesia peruana, ingresó a las aventuras de Coco, Vicuñín y Tacachito (*Avanzada*, 1953-1968) el personaje «extra» de Chelita, una niña ama de casa que se encargaba del cuidado del centro del sacerdote que encomendaba las aventuras a los personajes y que reaparecía en las páginas finales de la revista ilustrando una sección de recetas de cocina.

En las zonas urbanas, tras la dictadura de Odría, las mujeres que consiguieron terminar la educación secundaria empezaron a ingresar a carreras universitarias asociadas a los roles asignados al cuidado, la crianza y protección; excepcionalmente, estudiaban ingeniería, artes plásticas, medicina o las recién fundadas ciencias sociales. En 1961 las mujeres ya componían un tercio de la población universitaria¹². Pocos años después, en 1968 los militares formados en el reciente Centro de Altos Estudios Militares que tuvieron el encargo de acabar con los movimientos campesinos, comprendieron las razones que tenían para levantarse y decidieron transformar el país¹³. Diseñaron un ambicioso plan nacional y dieron un golpe de Estado bajo la dirección de Juan Velasco. El filósofo Augusto Salazar Bondy, a quien se le encargó el proyecto de la Reforma Educativa, propuso crear un sistema liberador que transformaría a las peruanas y los peruanos, respetando su diversidad y reconociendo a los más desvalidos, en dignos ciudadanos. Helen Orvig, su esposa, quien tenía una columna en el diario *Expreso* sobre la revaloración de la mujer, se haría cargo de los capítulos requeridos para desplegar por primera vez los derechos de la mujer desde un enfoque feminista para los servicios del Estado¹⁴. Fue desde esta iniciativa pública como surgió el Segundo Feminismo Peruano¹⁵. Con el insólito patrocinio del gobierno, las hermanas Maryknoll se separaron de la iglesia, fundaron el proyecto Creatividad y Cambio y organizaron con el Instituto Nacional de Cultura el Seminario sobre la Problemática de la Mujer (1972). Producto del seminario, se crea el Grupo de Trabajo Flora Tristán (1973) y se organiza la Comisión Nacional de la Mujer Peruana (1975). De pronto, ese mismo año, el

¹¹ POULSEN, Karen. «Mujeres y ciudadanía: La consecución del sufragio femenino en el Perú (1933-1955)», en *RIRA*, vol. 1, n.º 2 (2016) pp. 141-197. Disponible en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revis-taira/article/download/14919/15461/>

¹² MUÑOZ, Fanni y MONZÓN, Flor de María. *La igualdad de las mujeres en la República: una promesa por cumplir*. Lima, Ministerio de Cultura, 2002p. 123.

¹³ SARAIVA, Gerardo. «Luis Pásara: Velasco prestó poca atención a las demandas de los actores sociales concretos», en *Revista Ideele*, n.º 304 (2022). Disponible en <https://www.revistaidede.com/2022/07/23/luis-pasara-velasco-presto-poca-atencion-a-las-demandas-de-los-actores-sociales-concretos/>

¹⁴ ORVIG, Helen. «También antes hubo algo», en CEVASCO, Gaby (ed.). *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas. Seminario Nacional (16 y 17 de septiembre 2004)*. Perú, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004, pp. 18-23. Disponible en [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/\\$FILE/BVCI0003574.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/$FILE/BVCI0003574.pdf)

¹⁵ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. *Op. cit.*, p. 640.

general Francisco Morales Bermúdez da un golpe de Estado a Velasco y detiene todas las reformas¹⁶. Durante el desmontaje de las políticas públicas para la liberación, el discurso feminista peruano se emancipó progresivamente de la tutela de organismos de salud pública, de la Iglesia y sus discursos; también respecto del propio discurso humanista revolucionario del velascato. Construyendo un lenguaje propio, se forjaron diversas organizaciones feministas que, reunidas en un solo local, desarrollaron vínculos que a lo largo de una década consolidaron, tanto en el Estado como en el movimiento feminista, discursos institucionales respecto del control del cuerpo, la reproducción, la sexualidad y la prostitución¹⁷.

La narrativa gráfica adquirió también nuevos lenguajes como consecuencia inesperada del desmontaje. Durante la reubicación de los funcionarios públicos, algunos artistas e intelectuales dejados sin tareas formaron un importante grupo que canalizó a través de la historieta y el humor gráfico los cuestionamientos políticos, sociales y existenciales que se estaban viviendo tras la caída de Velasco. El resultado fue la revista *Monos y Monadas* (1978), un hito fundamental en la historia del cómic peruano¹⁸. Originalmente, esta revista de humor gráfico fue fundada en 1907 y en ella trabajaron escritores y artistas de gran trayectoria y reconocimiento. El nieto del fundador ofreció el espacio y convocó a mujeres. Así, trabajaron María *la China* Zöllner con una columna de humor y Marisa Godínez con sus viñetas surrealistas, las que pueden considerarse las primeras historietas peruanas del siglo XX creadas por una mujer¹⁹ y, sin duda, también las primeras historietas «feministas».

Tanto la vida personal de Godínez como su arte van a entramarse con el Segundo Feminismo. Recién casada, realizó un conjunto de viñetas movilizadas por su propio estado de maternidad durante los dos años que trabajó en la revista. Sus piezas componían breves episodios de reflexiones míticas protagonizadas por mujeres que carecían de agencia, que si realizaban alguna acción esta sería mecánicamente, sin vitalidad alguna. Al revés del brillo de los ojos exacerbados en los cómics y mangas, sus personajes carecían dolorosamente del reflejo de la luz. Sus cuerpos y acciones surreales nos remiten a la influencia de Escher por el recurso cíclico —un cuerpo dentro de otro, por ejemplo— y la de Magritte por sus puestas en escena. Es con estos ojos con los que Marisa «hace ver» el encierro doméstico, la inmovilización como un conjunto de ataduras entre los cuerpos que componen la institución familiar. Cuando Godínez deja *Monos y Monadas* y se integra al Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán descubre que, al leer e informarse acerca de la mujer y sus derechos, resultaba posible liberarse de los roles establecidos para la mujer, para la madre. Entusiasmada por compartir la experiencia, escuchándose unas a otras en las reuniones grupales de trabajo, ella asume el proyecto de escribir e ilustrar folletos de información para los talleres con mujeres que realizaban en barrios marginales de Lima. Una gráfica

¹⁶ BARBOZA, Marco. *La Liberación de la mujer en el Perú de los 70's: una perspectiva de género*. [Trabajo Fin de Máster]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

¹⁷ *Ibid.* pp. 165 y ss.

¹⁸ ACEVEDO, Juan y SAGÁSTEGUI, Carla. «La historieta de la liberación», en SÁNCHEZ, Miguel (ed.). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima, PUCP, 2020, pp. 125-142.

¹⁹ SAGÁSTEGUI, Carla. «Amando nuestro cuerpo. El género en la gráfica de Marisa Godínez», en VILLAR, Alfredo (ed.). *BÚMM! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992*. Lima, Reservoir Books, 2016, pp. 42-55.

opuesta a los cuentos de hadas patriarcales, con la que ilustra a la mujer haciendo tantas tareas domésticas a la vez que no sueña con ser princesa, sino una diosa de múltiples brazos de la India. Esta nueva gráfica es narrativa pero muy lejana de la viñeta y sus narraciones surreales, pues sigue un orden informativo, aunque libre de una cuadrícula que encierre. Marisa Godínez no retornará a la narrativa gráfica, pero sí a la ilustración surrealista de las ataduras y los cuerpos de la mujer²⁰.

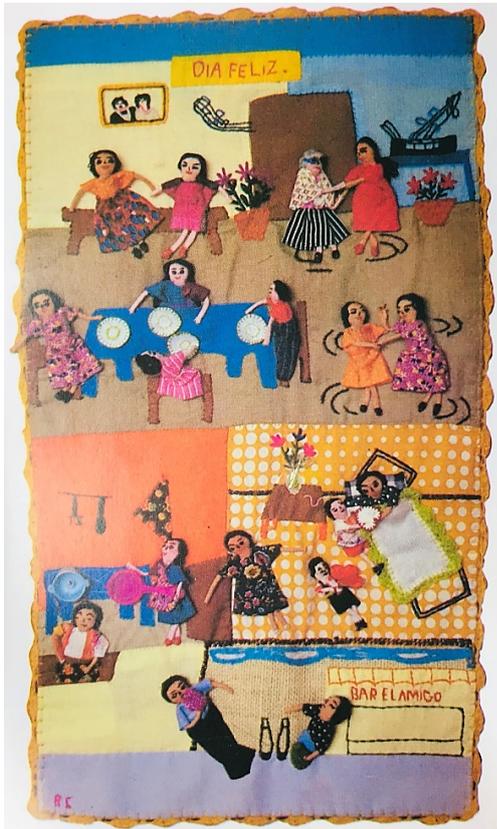


FIG. 1. R.C. Día Feliz. En FRANGER, Gaby. *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, CMP Flora Tristán, 1988, pp. 66.

Mientras Marisa trabajaba en *Monos y Monadas*, la convocatoria a la Asamblea Constituyente de 1978 revivió a los partidos políticos y a la izquierda que, aunque fragmentada en muchos de ellos, consiguió un gran espacio de representación. En ese contexto se gestó el Movimiento Manuela Ramos, formado por las parejas de militantes del partido socialista Vanguardia Revolucionaria. Su agenda y enfoque surgió desde y para las organizaciones populares de mujeres. Las fundadoras confiaban en que emancipar económicamente a las organizaciones o a sus integrantes sentaría una base segura para su concienciación respecto de sus derechos²¹. Entre la diversidad de dispositivos utilizados para conseguirlo, la narrativa gráfica que desarrollaron con las mujeres de Collique y Pamplona fue la de la arpillera, una técnica que reposicionó sus saberes domésticos (coser, bordar, tejer) como medio de liberación²².

La arpillera surgió en los talleres de bordado con lana realizados por Violeta Parra con parejas de pescadores de Isla Negra. Años después, bajo la dictadura de Augusto Pinochet, la iglesia católica chilena creó la Vicaría de la Solidaridad para proteger los derechos humanos de los desaparecidos y sus familias. La Vicaría les dio a las mujeres un espacio en Santiago para crear arpilleras y ganar dinero. Si bien tal era el objetivo, su exportación convirtió los bordados en una narrativa gráfica que le contó al mundo las atrocidades de la dictadura y consiguió vencer los encubrimientos y negaciones de los crímenes cometidos²³. Recogiendo esos saberes, el Movimiento Manuela Ramos creó el taller de arpilleras Mujeres Creativas en 1985 en el que

²⁰ GODÍNEZ, Marisa «La niña no mirada». [Exposición]. Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima, 2022.

²¹ OLEA, Cecilia. «La trayectoria del movimiento feminista en el Perú», en *Labrys, études féministes/estudios feministas*, n.º 11 (2007). Disponible en <https://www.labrys.net.br/labrys11/peru/olea.htm>

²² FRANGER, Gaby. *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, CMP Flora Tristán, 1988.

²³ AGOSIN, Marjorie. «Agujas que hablan: las arpilleras chilenas», en *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n.º 132 (1985), pp. 523-529. Disponible en <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>

participaron dirigentes barriales, líderes de clubes de madres, comedores populares y comités de vaso de leche²⁴. Elaboradas durante más de una década, quedaron narradas en sus viñetas textiles sus labores como mujeres organizadas²⁵. Tal fue la mayor participación de mujeres en la narrativa gráfica en la década de 1980. Folletos, arpilleras y ninguna historieta en la prensa, la cual, mientras tanto, reforzaba los roles de género convencionales asignados a la mujer. Continuando con el rol atribuido a Chelita, la primera protagonista de una historieta convencional fue dibujada por Jorge *Monty* Monterrey. Se llamaba Matilde y estaba dedicada a la cocina. Fue publicada en 1986 en el Suplemento «Tareas para el hogar» del diario *Ojo*²⁶. Sin mujeres historietistas, con excepción de la obra plástica de Marisa, al cerrar la década los intentos de revistas con una historieta contracultural duraron breve tiempo como el *Suplemento No!* (1987) o la revista *Búmm!* (1988). De todos los proyectos, el más trascendente por su vigencia hasta el día de hoy fue la conformación del Club Nazca, como un espacio de autores, coleccionistas e investigadores de historieta de alta calidad conformado solo por hombres. Su primera publicación fue *Nazca Cómic* (1990), con la gallina Cló-Cló como único personaje femenino —eso sí, consciente de sus derechos— dibujado por Javier Prado.

A lo largo de la década, mientras las aulas de Letras se llenaron de mujeres en todas las universidades, las agrupaciones feministas se reorganizaron como un movimiento unificado y alternativo a los partidos políticos altamente fragmentados. Pero las constantes tensiones internas que produjeron los vínculos con el Estado, llevaron al movimiento a su fin el año 1991²⁷. El sector principal de feministas optó por replantearse como organizaciones no gubernamentales (ONG), de forma que disminuyó el peso del pensamiento teórico feminista, favoreciendo la militancia y las negociaciones con un Estado que tuvo que acercarse obligado a cumplir con las políticas requeridas por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial para resolver la profunda crisis económica. Las ONG feministas comenzaron la década de 1990 con el objetivo de ampliar el «movimiento cultural» bajo la batuta de las Poetas Feministas de los años 80 y enrumbando a las mujeres más jóvenes hacia nuevos ámbitos de producción intensamente masculinos: el del cuento a través del concurso Magda Portal del Centro Flora Tristán; el de la comunicación radiofónica con Milena Radio, la emisora del Colectivo Radial Feminista (CRF) conformado por el Movimiento Manuela Ramos, el Centro Flora Tristán, Calandria y Micaela Bastidas de Trujillo; y el de la historieta, por medio del concurso juvenil de la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria organizado con el diario *El Comercio*. Si bien este concurso

²⁴ En 2007, las ONG Aspen, Aprodeh y Yuyasun en el marco posterior a la guerra contra Sendero Luminoso, realizaron el proyecto Sin Documentos Somos como Sombras para que las integrantes de la Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán, Mama Quilla, a través de la confección de arpilleras reflexionaran colectivamente sobre su experiencia durante el conflicto armado. Impacto de esta experiencia fue la difusión del arte y su incorporación a la artesanía comercial en Lima y el sur del Perú. Al respecto, véase BERNEDO, Karen. *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria*. [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

²⁵ FRANGER, Gaby. *Op. cit.*

²⁶ Dirigido por Raúl Villarán fue codirector de *Última Hora* cuando publicó las primeras tiras cómicas nacionales en 1952 y este tabloide dio gran cabida a la historieta. Desde su fundación en 1968, optó por un estilo sencillo y libre de lenguaje vulgar para fomentar la lectura en mujeres y hombres adultos y también en niños y adolescentes. Véase MENDOZA, Raúl. «El Gordo Villarán», en *Domingo. Suplemento de La República*, 15 de septiembre de 2008. Disponible en <http://www.larepublica.com.pe/content/view/243769/>

²⁷ OLEA, Cecilia. *Op. cit.*

se mantuvo abierto al público general en todas sus ediciones, por primera vez convocó a mujeres a participar y a tomar en serio la profesión. Los hombres ganadores provenían de la movida subterránea limeña, con experiencia en la exploración plástica de los fanzines que se repartían en los conciertos. Con el respaldo del concurso, conformaron una generación de artistas que lanzó grandes proyectos de revistas de historieta contracultural como *Crash, Boom y Zap* (1998), *Carboncito* (2001) que abrió el espacio a mujeres historietistas de toda la región²⁸ y *Hecatombe* (2002) donde Águeda Noriega, estudiante de Filosofía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y finalista en el concurso de historieta juvenil de Calandria el año 1994, será la primera mujer en participar con sus obras. Poco después, con la publicación de la tira cómica *Alter Ego*, su primera pieza de producción sostenida, Noriega se erige como la primera mujer historietista profesional del Perú²⁹. La tira estaba protagonizada por una universitaria que al igual que su autora es una feminista «de izquierdas»³⁰ y con una puesta en escena humorística de aquellos momentos personales en los que la subjetividad se desborda con ironía. El feminismo de Noriega se desarrolló ajeno a cualquier organización feminista, ya que es personal y se sostiene en los trabajos de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf acerca de la mujer artista. Lo dibuja en *Ágathos* (2014), su propio fanzine. Cada número contiene dos o tres historias que condensan los intentos de emancipación de mujeres a través del arte y el matrimonio. Noriega las define como «situaciones relevantes dentro de la línea de vida» de artistas y pensadoras del pasado, mujeres valiosas que no son tan conocidas fuera del ámbito cultural, pero que son referentes útiles para conseguir trascender. «Las mujeres todavía estamos en ese terreno de inmanencia intrascendente», sostiene Noriega. Por eso considera que tanto la literatura como la historieta hecha por mujeres «sigue siendo muy autorreferencial y muy inmanente a lo cotidiano, a lo doméstico, porque es el mundo que nosotras conocemos —y con alguna mayor dificultad, nuestros propios cuerpos— porque el ámbito público siempre lo han dominado y todavía lo dominan los hombres»³¹. Su feminismo aspira a que una artista y toda mujer, indudablemente, al igual que una científica o una filósofa, busque en la universalización la trascendencia de las cosas: «me parece que la persona tiene que esforzarse por una trascendencia, que es lo mismo que sostenía Simone de Beauvoir. Entonces, caramba esfuérzate por ser trascendente, ¿no?»³².

²⁸ BORGES, Gabriela, SUPNEM, Katherine, MAYOLA, Mayra y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en américa latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México», en *Tebeosfera*, n.º 6 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html; ACEVEDO, Mariela. «Autoras de cómics e investigadoras de historieta. Una alianza para forjar genealogías feministas», en *América Latina. Revista Estudios Psicosociales Latinoamericanos*, vol. 3, n.º 1 (2020), pp. 108-131. Disponible en <https://journalusco.edu.co/index.php/repl/article/view/2612/3985>

²⁹ SAGÁSTEGUI, Carla. «Las aventuras de Águeda y su personaje “Alter ego” en la historieta peruana», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), pp. 138-153.

³⁰ El feminismo de Noriega puede considerarse autónomo en tanto es de izquierdas, pero sin pertenecer a un partido político. Al respecto, véase MASSON, Laura. *Op.cit.*

³¹ NORIEGA, Águeda. Entrevista personal, en *Zoom*, 13 de junio de 2023.

³² *Ibid.*

La iniciación de Águeda con el premio de Calandria coincide con una crisis muy dura para el feminismo peruano. Era el año 1995 y para disminuir la percepción de su gobierno como una dictadura, Alberto Fujimori se rodeó de incondicionales mujeres congresistas con las que emprendió una campaña mediática de defensa de los derechos de la mujer. La campaña abarcó desde la inauguración de la Conferencia de Beijing hasta la creación del Ministerio de Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano. Faltaban pocos años para que los crímenes del gobierno saltaran a la luz. En ese contexto, el Movimiento Manuela Ramos y el CMP Flora Tristán promovieron la creación en 1997 de una Mesa con el Estado para supervisar la labor del gobierno en políticas de población y desarrollo. Poco tiempo después, una integrante anunció que había recogido más de doscientas denuncias por esterilización forzada debido a que se impuso una cantidad de anticoncepciones quirúrgicas a los encargados de los servicios de salud en zonas pobres y rurales³³.

La noticia removió al feminismo y a las instituciones del Estado involucradas. Al decidir las organizaciones feministas el no renunciar y mantener la Mesa, se produjeron distintos cismas dentro de los movimientos y entre ellos, provocando la diáspora de muchas militantes hacia asociaciones de mujeres que, por tener como consigna el ser contrarias a la dictadura, solo tuvieron vigencia hasta el retorno de la democracia³⁴. En ese contexto, la creciente presencia de las mujeres en la narrativa gráfica a lo largo de la primera década de los años 2000 se produjo fuera del ámbito del feminismo peruano institucionalizado³⁵.



FIG. 2. NORIEGA, Águeda. «Brontë. La fuerza de tres», en *Agathós*, n.º 3 (2015).

Las historietistas peruanas del siglo XXI

Como se expone a continuación, el ser mujer historietista surgió como una apuesta individual ligada a la formación profesional en un entorno social que facilitó vínculos con la historieta, el fanzine y el discurso feminista. Como parte de ese entorno, el inicio de los estudios académicos

³³ Tras las investigaciones posteriores se puede afirmar que, sin tomar en cuenta sus creencias ni sus prácticas culturales, 272.028 mujeres fueron esterilizadas mediante la ligadura de trompas, un método quirúrgico irreversible. Cifras oficiales indican que más de siete mil de estas mujeres, en su gran mayoría campesinas, indígenas y pobres, fueron esterilizadas contra su voluntad. Actualmente, se encuentra una muestra gráfica en el Lugar de la Memoria: <https://lum.cultura.pe/exposiciones/ikumi-esterilizaciones-forzadas-en-el-per%C3%BA#:~:text=272.028%20mujeres%20fueron%20esterilizadas%20mediante,fueron%20esterilizadas%20contra%20su%20voluntad.>

³⁴ ESCOBAR, María. Relaciones tensas entre la Sociedad Civil y el Estado: Reconfiguración de la incidencia y presión política en el caso de la Mesa Tripartita de Seguimiento de la Conferencia de Población y Desarrollo (El Cairo). [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

³⁵ MASSON, Laura. *Op.cit.*

sobre la historieta condujo a que, desde el año 2005, la Pontificia Universidad Católica del Perú convocara durante diez años el concurso de cómic de nivel nacional y su publicación en la revista *Tira línea*. Ale Torres, artista plástica trujillana ganadora de dos premios (2009), fue incitada por el jurado a continuar como historietista debido al aporte de sus piezas en el imaginario cultural peruano y por la creencia de que aún se carecía de mujeres en el cómic. Pero ocurría que, así como había aparecido Ale, nuevas autoras habían empezado a publicar en revistas de Lima y Trujillo. Ante el creciente número de mujeres historietistas en distintas ciudades del Perú, la editorial Contracultura, primera editorial independiente de libros de música e historieta, propuso a Avril Filomeno editar la primera antología peruana, *Venus ataca* (2010), libro prologado por la feminista Rocío Silva Santisteban, una de las Poetas Feministas de los años 80, quien de manera similar a Noriega llegó al feminismo no por la militancia, sino por observar la realidad y leer literatura. Silva Santisteban empieza el prólogo afirmando que no preguntará si existe un cómic femenino, pues tal postura³⁶ afectó la crítica de la literatura hecha por mujeres. Considera que la pregunta, por distraerse en la transversalidad de ser mujer, no da cuenta de la complejidad de la obra de cada autora. La antología recogió estilos tan distintos entre sí que le daba la razón respecto del espesor de cada historieta de fanzine en una sociedad, como la describe Silva Santisteban, sexista, subalternizadora y racista.

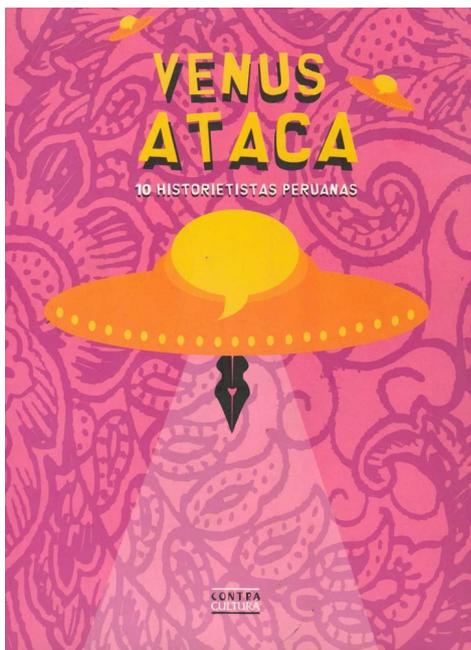


FIG. 3. FILOMENO, A. et al. *Venus Ataca*. Lima, Editorial Contracultura, 2010.

Si bien tuvo como precedente los experimentos gráficos de Juan Acevedo y sus colegas, esta «Generación del fanzine» en que las mujeres se integraron al arte del cómic, añadió nuevas experiencias a los imaginarios y profundizó la exploración de las nuevas subjetividades y los nuevos cuerpos de sus personajes³⁷. Podemos observar cómo la novelización del cómic peruano trascendió la tradición masculina de la historieta peruana. Ale Torres y Avril Filomeno lideraron el primer colectivo de mujeres historietistas, *Las Fulanas* (2013). Filomeno se formó como artista en las Escuelas de Bellas Artes de Lima, La Paz y Asunción; y Torres, después de estudiar Derecho, se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Trujillo. Ambas llegaron a las ferias de fanzines de Lima y se asentaron en la Capital. Actualmente, Torres vive en España. Ella ha producido breves relatos gráficos protagonizados por mujeres. Romper con amantes, dominar afectos, controlar emociones: sus cómics deconstruyen el amor romántico como máquina de defensa. La subjetivación del deseo sexual –hacia cualquier género– es su propuesta para que la mujer recupere la posesión de su cuerpo. Sus relatos muestran personajes con una altísima conciencia sobre sí mismos y las normas sociales de género, con un estilo psicodélico, lujurioso, hedonista y sensual.

³⁶ La búsqueda de marcas femeninas devino del enfoque esencialista que caracterizó al feminismo francés de *la diferencia*. Véase AGUILAR, Teresa. *Op. cit.*

³⁷ SAGÁSTEGUI, Carla. «Las mujeres de Marisa Godínez y Ale Torres», en *Memoria Gráfica*, n.º 11 (2018), pp. 10-17.

El aporte de Torres a la historieta peruana ha sido dotarnos de mujeres que viven, que piensan, se observan, que deciden³⁸. Y, por esa razón, Ale Torres fue considerada feminista antes de ella haberse percibido como tal. Sus lectores le decían que sus mujeres eran muy fuertes. «Sin intención, terminé haciéndolo. Fue la necesidad de quiero leer historias como estas y como no las encuentro, entonces las voy a hacer»³⁹. Como ella señala, no tenía pretensión didáctica, sino «simplemente compartir que tenemos este tipo de mujeres, a las que nos molesta que nos subestimen». Sobre el papel, Torres muestra el material que considera reside en lo más íntimo del interior femenino, un interior transversal a las mujeres: un malestar sentimental que las mantiene pensando en el amor, «en conflictos en los que nos derrumbamos con las cuestiones afectivas». Sus protagonistas suelen ser mujeres heterosexuales que viven intensas relaciones sexuales, que las enamoran y las ponen en riesgo. La intención de hablar de la sexualidad es manifiesta, pues Torres busca explicitarla para poder dialogar con otras mujeres que se atrevan, pues siente que es una necesidad que debía atender. Durante su proceso de reconocerse como feminista, fue tomando conciencia de problemas también «íntimos» sobre salud y libertad sexual, la sexualidad como problema social, las instituciones, etc. Por esa razón, así fueran mujeres heterosexuales, se propuso que el sexo debía ser disruptivo. Es entonces cuando se produce en la obra de Torres el alejamiento de la autoficción y toma una postura política:

Si voy a graficar un acto sexual. ¿Qué acto sexual me conviene? Si tengo una postura política, no voy a escoger justamente la pose del misionero. Tengo que coger algo que no sea reproductivo, que sea más disruptivo. Entonces voy a escoger el sexo anal. La pregunta de si me gusta o no me gusta es intrascendente. La pregunta es, qué sirve para mi historia y para la construcción de mi personaje⁴⁰.

Ser reconocida como feminista la condujo a participar en acciones de voluntariado. Como resultado, empezó a formarse, pues sentía que se trataba de una responsabilidad estar al tanto de la estructura patriarcal. Sin embargo, algunas prácticas vinculadas a la revalorización del cuerpo de la mujer, el derecho al aborto y la violencia de género la mantuvieron con una mirada crítica respecto del feminismo en la década del 2010. En conflicto con el feminismo institucional, esa década se caracterizó por la emergencia de grupos pequeños, denominados «colectivas» que se organizaron según la diversidad social y cultural que las distinguía, lo cual repercutió en la constante fragmentación de agrupaciones más grandes como *Déjala Decidir* (2014) o *Ni una menos* (2016). Unas se desarrollaron en espacios universitarios, mientras que otras en zonas barriales. La convivencia permitió asumir que no existía un feminismo hegemónico, asociado al que provenía de la universidad y la teoría feminista. No obstante, los nombres escogidos por las colectivas como Manada, Comando, Insurgentes dieron cuenta del predominio de un feminismo

³⁸ *Ibid.*

³⁹ TORRES, Ale. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁴⁰ *Ibid.*



FIG. 4. TORRES, Ale. «Day Dreaming», en *Carboncito*, n.º 19 (2016), pp. 62-63.

contracultural, afín al feminismo abolicionista que encontró en la toma de las redes sociales, en las estrategias de *shock* de cuerpos desnudos y en las intervenciones performativas al estilo guerrilla una forma mediática de protesta⁴¹. A diferencia de otras colectivas vinculadas a la ilustración y la historieta hecha por mujeres, como Las Fulanas, que provenían de distintos sectores sociales de todo el país, Torres percibía a las feministas con las que tuvo contacto en Lima como un grupo reducido de jóvenes de clase media con privilegios que, en algunas ocasiones, replicaba la misma violencia machista hacia los hombres⁴². Esta carencia de reflexión le resultó muy preocupante, pues considera que por ello los problemas de mujeres de otros sectores sociales del país o el malestar sentimental no son labor del feminismo que se impuso hegemónico, concentrado en una *performance* victimizante y masculina. Esta mirada crítica no se opone a su compromiso gráfico con las campañas feministas⁴³, sino que produce nuevas exploraciones.

Filomeno ha tomado un compromiso similar. A diferencia de historietistas limeñas, al formarse en Bolivia, vino de una cultura de cómic distinta porque en La Paz el cómic estuvo liderado por Susana Villegas desde 1990. Al regresar a Perú, Filomeno se sintió «aterrizar en un mundo masculino del siglo pasado». Promover el colectivo Las Fulanas y realizar la antología *Venus Ataca* en Lima fue su respuesta ante la necesidad que encontró en las mujeres historietistas quienes, al igual que las jóvenes feministas, debían agruparse para conseguir reconocimiento. Filomeno considera que la manera en la que se presenta el cuerpo y la sexualidad en la historieta hecha por mujeres es distinta que la hecha por los hombres en el Perú. Con excepción de la exploración onírica de Rodrigo la Hoz y el humor críticamente machista de David Galliquio, reconocidos autores de novela gráfica, Filomeno considera que el grueso de los cómics hechos por hombres, en particular los cómics de aventura, hacen de sus personajes objeto de deseo. Por el contrario, las mujeres historietistas trabajan la subjetividad y la sexualidad como una forma de rebeldía contra el sistema que las reprime, revisando sus vínculos con la maternidad, la autoafirmación y la identidad⁴⁴. Como artista plástica que va de la cerámica a la ilustración dinámicamente, para Filomeno la historieta no es constante o realizada disciplinadamente; por el contrario, se trata de algo generalmente personal. Los signos y símbolos de su obra —muy crítica, por cierto—, la acercan más hacia la poesía que a la narrativa. Ella reconoce dos tendencias en sus piezas: una anecdótica acerca de su vida personal, en tanto historia; y otra más onírica y visceral. Formada en las filas de María Galindo y del movimiento feminista Mujeres Creando de La Paz, Filomeno colabora en Lima en múltiples proyectos contra la violencia de género.

⁴¹ MUÑOZ, Fanni. «Ni Una Menos, más allá de la marcha, el campo en disputa», en *Discursos del Sur*, n.º 4 (2019), pp. 9-24. Disponible en <https://doi.org/10.15381/dds.v0i4.17000>

⁴² MASSON, Laura. *Op. cit.*, p. 124.

⁴³ TORRES, Ale. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁴⁴ FILOMENO, Avril. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

Ante la poca reflexión que también percibe en las colectivas feministas, considera haber encontrado en la «diversidad de género» un campo de trabajo menos incriminatorio y más flexible que el feminismo. Ella considera que «uno es las dos cosas, no que uno es uno y tiene que ser uno»⁴⁵. Así es como sintetiza la posibilidad de que un hombre pueda ser femenino y una mujer masculina. Se opone a la radicalización de los roles que diversas instituciones de la sociedad imponen, cuando el género, así sostiene, abarca más cosas. Considera que su percepción del género es afín y más cercana a lo plástico, que significa no solamente el arte, sino la capacidad de moldearlo y cambiarlo.

Esta percepción del género, arribó en Perú cuando la pandemia del sida a fines del siglo pasado hizo que los gobiernos tuvieran que producir políticas públicas sobre sexualidad en los sectores de educación y salud. Durante este período una de las feministas fundadoras del CMP, Flora Tristán, impulsó el Diplomado de Estudios de Género en la Pontificia Universidad Católica junto con profesores de la Facultad de Ciencias Sociales de esa universidad. Se podría afirmar que esa nueva «disciplina» impulsó el feminismo contracultural: se revalorizaron textos de autoras lesbianas feministas con base en las nuevas teorías radicales de la sexualidad, en particular la teoría *queer*⁴⁶. Bajo este enfoque se posicionó la crítica a la heteronormatividad y al esencialismo de las identidades entre las jóvenes universitarias y las «colectivas» de zonas urbanas. A la par, llegó a Perú el manga con sus géneros dedicados a una diversidad sexual propia de la cultura japonesa y a su millonaria industria del sexo. Pronto los adolescentes de diversos sectores sociales, pero sobre todo mujeres, encontraron en el manga un nuevo imaginario con el que se han sentido más afines, tomándolo como un efectivo recurso defensivo e identitario. De inmediato se crearon agrupaciones que empezaron a producir sus primeros mangas, pero en el año 2008 se produjo una explosión de mangas *yaois* y *yuris*, muchos publicados por Punto Aparte, un proyecto editorial de Tania Salcedo, *mangaka* peruana de Ica, con ventas en Lima y todo el Perú. El *yaoi* es un género iniciado por las *Magníficas del 24*, mujeres *mangakas* que en la década de 1970 empezaron a reescribir historias de manga y anime *shōnen* como relaciones homosexuales entre los protagonistas. El primer fanzine de *yaoi* peruano se llamó *Suggestion*⁴⁷. Actualmente, el manga es la narrativa gráfica más consumida y producida por el público adolescente peruano, pero cuesta a buena parte de los historietistas nacidos el siglo pasado, reconocerlo como un estilo de historieta peruana. Noriega, sostiene una postura muy definida en contra de la calidad del manga, por la estandarización de los argumentos, la facilidad de su dibujo y la figura racista de sus personajes, por lo que reclama no darle «una nariz indígena a un personaje andino, por poner un caso»⁴⁸.

Brenda Román fue la primera historietista en incorporar plásticamente algunos elementos del manga que, al fusionarlos con la influencia de Milo Manara y otros clásicos europeos, produjeron su inconfundible estilo y un osado espíritu que la condujo al arte del cómic erótico. Desde su experiencia, manifiesta su preocupación por la baja exigencia que hay en los concursos de

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. *Op. cit.*, p. 643.

⁴⁷ ANTEZANA, Iván. «Sugoi y los inicios del manga de minorías sexuales en el Perú», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 30-38; SAGÁSTEGUI, Carla. «De dónde vino y cómo llegó la diversidad sexual a la historieta peruana», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 39-42.

⁴⁸ NORIEGA, Águeda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

manga peruano, a diferencia de los estándares con los que cuentan los concursos de historieta, en particular los promovidos por el Estado peruano desde hace pocos años atrás. Román es la editora de la revista *La otra damita*, la primera revista peruana de historietas de mujeres. A diferencia de las publicaciones anteriores realizadas por colectivas, los cinco números publicados fueron realizados por convocatoria porque el objetivo de Román es que se consiga publicar a historietistas peruanas de todas las regiones del Perú y contar con un espacio para autoras de otros países interesadas en el proyecto. Esta apertura le ha otorgado reconocimiento latinoamericano y ha ampliado los vínculos entre las artistas fuera y dentro de las ferias internacionales de cómic. Román considera que su revista se trata de un acto feminista que ella realizó sin haberlo considerado como tal, pues el dibujar historietas eróticas pensaba que iba en contra del feminismo. Román denomina acto feminista a la razón que le dieron especialistas en cómic de diversos países para que ella revalorizara el solo hecho —el acto— de ser mujer historietista en un mundo masculino y que lo reconociera como un ser feminista que estaba yendo a contracorriente⁴⁹. No obstante, Román realiza una tercera aclaración: «toda mujer historietista está tratando de manifestar su voz y una mujer que quiere expresar su voz, ya sea mediante la historieta o una canción, mediante una expresión artística, es feminista. Mas no activista». Esta distinción la sustenta al comparar la historieta con el cómic de Noriega o Godínez a quienes considera activistas porque se refieren directamente a la lucha de las mujeres. Al otro extremo, aun cuando se quieran desmarcar y negar ser feministas, su historieta de todas maneras es un acto feminista —que conlleva un cierto mensaje feminista—, ya que es una expresión desde una mujer. Como se ha señalado, Román no tenía en mente cuando hizo la revista que fuera algo feminista, pero como para ella el feminismo significa «dar la mano» a otras mujeres y no hablar mal de ellas, bajo esa lupa considera que su publicación sí lo es. Si no lo pone en el título de la revista, se debe a que no es una pieza «activista» sobre la lucha de las mujeres.

La solidaridad entre mujeres es para Román el principio ético del feminismo, pues en el mundo masculino de la historieta peruana se estigmatiza a las mujeres, exhibiendo su imposición a través del acoso y la intimidación. Considera que las mujeres que han publicado sus historietas e impreso sus fanzines han sido valientes: «él puede, yo también puedo. Esa ha sido la actitud realmente. Estar en eso nos ha hermanado»⁵⁰. La solidaridad surgió en un entorno machista en el que los hombres ponían condiciones a las mujeres para publicar en sus revistas o, como ocurrió con ella, intentaron estigmatizarla en las redes sociales haciendo pública su obra erótica para adultos sin su consentimiento. Cansadas de eso, sostiene Román, se produjo «una especie de rebelión femenina».

El primer número de *La otra damita* (2018) estuvo dedicado al amor⁵¹. Román reconoce la riqueza de cada trabajo, la

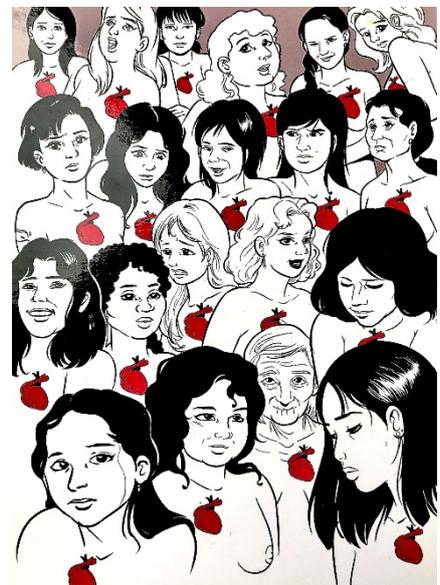


FIG. 5. ROMÁN, Brenda. Tarjeta postal de presentación, 2022.

⁴⁹ ROMÁN, Brenda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ ROMÁN, Brenda. *La otra damita. Amor*. S.d., n.º 1 (2018).

diversidad de estilos para representar el tema y los compara con el monotemático enfoque del amor en los hombres historietistas, reducido para ella a llorar y beber por las mujeres que mal pagan, bajo la égida de Charles Bukowski. Tampoco observa que sus personajes masculinos demuestren cariño entre ellos, como sí lo pueden hacer las mujeres en las obras de las historietistas. Tal represión que sufre el hombre es la manera en la que es enseñado a reprimir, concluye Román. Ante tal contexto, Román considera que el feminismo se encuentra aún en pañales porque la mujer aún no ha desarrollado la solidaridad feminista intelectual, que ella considera esencial⁵². Para Román, en el circuito de historietistas la falta de solidaridad se manifiesta en la denigración entre mujeres, la cual puede producirse como crítica pública por realizar ilustraciones eróticas, por estar vinculadas afectivamente a su pareja o por mantener espacios con acosadores y difamadores de otras artistas. Al otro extremo, los eventos y colectivos solo de mujeres también debilitan al feminismo, pues la mujer debe conseguir la paridad para combatir el machismo en la historieta, sostiene Román.

La misma postura respecto del feminismo sostiene Lucero Huamaní, autora de *La Pinky Comic* (2016), *Hablemos Claro* (2017) y *Abuela Emo* (2020). Para Lucero, quien introdujo la educación sexual en la historieta peruana, el feminismo es una fuerza que permite a las mujeres realizarse, ser visibles, que impulsa la creación artística y el liderazgo. Es también una sensibilidad respecto de las limitaciones y violencias que enfrentan las mujeres, pero considera que la generación posterior a la marcha «Ni una menos» del año 2016 distorsionó el feminismo. Uno de sus ejemplos es el uso imperativo de la paridad como respuesta a un enfrentamiento entre géneros que «no debería ser una lucha de género, sino un entendimiento de ambos lados». Concentrada en el personaje de su abuela, migrante de la sierra que suma a su obra el racismo como forma de exclusión, reconoce haber dejado pendiente el tema de la diversidad sexual.

Aunque el enfoque de género y la diversidad sexual se han desplegado más en el manga, Brenda considera que el *yaoi* y el *yuri* todavía son un tema *underground* a pesar de los esfuerzos para realizar anualmente el festival de cómic LGTBIQ+ (desde 2022) organizado por Crónicas de la Diversidad y, de su comercialización como fuente de ingreso para algunas mujeres. Sin embargo, en sus críticas al manga, Noriega nota la banalidad de lo narrado opuesto a la búsqueda de una profundidad que se relacione con el entorno social, configurando sus historias «como un escape del individuo, de la individua, de una realidad social que te traga, te come y te aniquila»⁵³. La *mangaka* Priscila Venegas le da la razón: se trata de un espacio para descansar de la realidad. Venegas Purishira es autora de webcómic y, en particular, del género manga *Boys Love* (BL). No obstante, de lo señalado por Noriega, en el *webtoon* de Purishira, *En este lado del río* (2018), aunque persiste el escape a una realidad de ensueño, se remite a una realidad limeña, en la que viven, comen y hablan personajes limeños de manga.

⁵² ROMÁN, Brenda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁵³ NORIEGA, Águeda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.



FIG. 6. VENEGAS, Priscila. Capítulo 7: *En este lado del río*, en Webtoon, 202.

Conclusiones

La narrativa gráfica de las mujeres nació en Perú de la mano del Segundo Feminismo. Tras su crisis y reestructuración en la defensa de los derechos bajo la hegemonía del feminismo contracultural y los estudios de género, el reencuentro de la historieta con la diversidad de feminismos ha decantado en un feminismo personal en las autoras, muy crítico respecto de una carencia reflexiva en la protesta contra la violencia de género, la ausencia del malestar sentimental en las agendas y la indiferencia respecto de necesidades en los sectores marginados por pobreza y razones étnicas. El cuestionamiento y rechazo al feminismo institucionalizado y la emergencia contracultural del colectivismo reforzó el fanzine y la creación de agrupaciones de historietistas en proyectos editoriales que consideran la apertura a todas las diversidades el mejor medio para fortalecer una cultura feminista de la solidaridad. En todas las historietistas, el feminismo tiene como base la igualdad entre hombres y mujeres y la solidaridad y el cuidado entre mujeres como primera consigna. Manifiesto, como en la obra de Águeda, o implícito, como en el proyecto

⁵⁴ VENEGAS, Priscila. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

editorial de Brenda Román, el mensaje –y el acto– feminista se presentan en las subjetividades que sirven de material a las artistas que, sean ellas mismas o no, tienen mujeres como protagonistas.

Podemos concluir que, en un mundo masculino de producción de historietas, la irrupción de historietistas mujeres con el feminismo y el éxito del *yaoi* hecho por *mangakas* mujeres ha liberado la exploración de la sexualidad en el arte del cómic peruano, pero en medio de profundas oposiciones respecto de una postura crítica o evasiva de los problemas que se enfrentan desde el género femenino y las sexualidades disidentes.

Bibliografía

ACEVEDO, Juan y SAGÁSTEGUI, Carla. «La historieta de la liberación», en SÁNCHEZ, Miguel (ed.). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima, PUCP, 2020, pp. 125-142.

ACEVEDO, Mariela. «Autoras de cómics e investigadoras de historieta. Una alianza para forjar genealogías feministas», en *América Latina. Revista Estudios Psicosociales Latinoamericanos*, vol. 3, n.º 1 (2020), pp. 108-131. Disponible en <https://journalusco.edu.co/index.php/repl/article/view/2612/3985>

AGOSIN, Marjorie. «Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas», en *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n.º 132 (1985), pp. 523-529. Disponible en <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>

AGUILAR, Teresa. «El Sistema sexo-género en los movimientos feministas», en *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n.º 8 (2008), pp. 1-11. Disponible en <https://journals.openedition.org/amis/537>

ANTEZANA, Iván. «Sugoi y los inicios del manga de minorías sexuales en el Perú», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 30-38.

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

BARBOZA, Marco. *La Liberación de la mujer en el Perú de los 70's: una perspectiva de género*. [Trabajo Fin de Máster]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. «Un bosquejo del feminismo/s peruano/s: los múltiples desafíos», en *Estudios Feministas, Florianópolis*, vol. 22, n.º 2 (2014), pp. 637-645. Disponible en <https://www.scielo.br/j/ref/a/JSC8XQ5Bs5sjCsZn89cVqZK/?format=pdf&lang=es>

BERNEDO, Karen. *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria*. [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

BOLLA, Luisina y ESTERMANN, Victoria. «A las vueltas con el enemigo principal: capitalismo y patriarcado en la teoría de Christine Delphy», en *Zona Franca*, n.º 29 (2021), pp. 46-77. Disponible en <https://doi.org/10.35305/zf.vi29.195>

BORGES, Gabriela, SUPNEM, Katherine, MAYOLA, Mayra y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en América latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México», en *Tebeosfera*, n.º 6 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html

DONOVAN, Josephine. «Women and the Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory», en *Signs*, vol. 16, n.º 3 (1991), pp. 441-462. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3174584>

ESCOBAR, María. *Relaciones tensas entre la Sociedad Civil y el Estado: Reconfiguración de la incidencia y presión política en el caso de la Mesa Tripartita de Seguimiento de la Conferencia de Población y Desarrollo (El Cairo)*. [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

FILOMENO, Avril *et al.* *Venus Ataca*. Lima, Editorial Contracultura, 2010.

FRANGER, Gaby. *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, CMP Flora Tristán, 1988.

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira. «Cuarta parte. La mujer en las bellas artes», en S.a. *La Mujer Peruana a Traves De Los Siglos* (Tomo II). Lima, Imprenta americana, 1925.

GODÍNEZ, Marisa. «La niña no mirada». [Exposición]. Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima, 2022.

ISLA, Martín. *Dibujantes peruanos 2*. Lima, ISPEKA ediciones, 2023.

MASSON, Laura. *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

MENDOZA, Raúl. «El Gordo Villarán», en *Domingo. Suplemento de La República*, 15 de septiembre de 2008. Disponible en <http://www.larepublica.com.pe/content/view/243769/>

MUÑOZ, Fanni y MONZÓN, Flor de María. *La igualdad de las mujeres en la República: una promesa por cumplir*. Lima, Ministerio de Cultura, 2002.

MUÑOZ, Fanni. «Ni Una Menos, más allá de la marcha, el campo en disputa», en *Discursos del Sur*, n.º 4 (2019), pp. 9-24. Disponible en <https://doi.org/10.15381/dds.v0i4.17000>

OLEA, Cecilia. «La trayectoria del movimiento feminista en el Perú», en *Labrys, études féministes/estudos feministas*, n.º 11 (2007). Disponible en <https://www.labrys.net.br/labrys11/peru/olea.htm>

ORVIG, Helen. «También antes hubo algo», en CEVASCO, Gaby (ed.). *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas. Seminario Nacional (16 y 17 de septiembre 2004)*. Perú, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004, pp. 18-23. Disponible en [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cen-docbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/\\$FILE/BVCI0003574.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cen-docbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/$FILE/BVCI0003574.pdf)

PACHAS, Sofía. «Aurora San Cristóval. Una litógrafa en el Perú del siglo XIX», en *Boletín de Arte*, n.º 20 (2020) pp. 1-11. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/>

POULSEN, Karen. «Mujeres y ciudadanía: La consecución del sufragio femenino en el Perú (1933-1955)», en *RIRA*, vol. 1, n.º 2 (2016) pp. 141-197. Disponible en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/download/14919/15461/>

RESTREPO, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista», en BLÁZQUEZ GRAF, Norma y CASTAÑEDA, Martha Patricia (coord.). *Lecturas críticas en investigación feminista*. México, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, 2016, pp. 1-19.

ROMÁN, Brenda. *La otra damita. Amor*. S.d., n.º 1 (2018).

SAGÁSTEGUI, Carla. «Amando nuestro cuerpo. El género en la gráfica de Marisa Godínez», en VILLAR, Alfredo (ed.). *BÚMM! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992*. Lima, Reservoir Books, 2016, pp. 42-55.

— «Las mujeres de Marisa Godínez y Ale Torres», en *Memoria Gráfica*, n.º 11 (2018), pp. 10-17.

— «Las aventuras de Águeda y su personaje “Alter ego” en la historieta peruana», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), pp. 138-153.

— «De dónde vino y cómo llegó la diversidad sexual a la historieta peruana», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 39-42.

SARAVIA, Gerardo. «Luis Pásara: Velasco prestó poca atención a las demandas de los actores sociales concretos», *Revista Ideele*, n.º 304 (2022). Disponible en <https://www.revistaideele.com/2022/07/23/luis-pasara-velasco-presto-poca-atencion-a-las-demandas-de-los-actores-sociales-concretos/>

VENEGAS, Priscila. *En este lado del río*. EE.UU., Webtoon, 2018. Disponible en https://www.webtoons.com/es/challenge/en-este-lado-del-río/capítulo-1/viewer?title_no=566530&episode_no=1

WROBEL, Jasmin. «Resisting Imposed Lines, (Feminine) territoriality in the work of Chilean comics artist Panchulei», en FERNÁNDEZ, Laura Cristina, GANDOLFO, Amadeo y TURNES, Pablo (ed.). *Burning Down the House Latin American Comics in the 21st Century*. Londres, Routledge, 2022, pp. 166-182.



Lápices en la maleta

Cuatro historietistas que viajaron desde Chile/Argentina a Europa

Pencils in the Suitcase

Four Women Comics Artists Who Travelled from
Chile/Argentina to Europe

FRANCISCA CÁRCAMO ROJAS «PANCHULEI»

Francisca Cárcamo Rojas, Panchulei (Santiago de Chile, 1987) es historietista, ilustradora y editora. Cuenta con estudios de posgrado en Ilustración y Diseño Editorial tanto en Chile como en España y es Máster en Edición (Universidad Diego Portales). Actualmente se especializa en no ficción, publicando en medios e instituciones en EE.UU., Eslovaquia, Reino Unido, Colombia, Chile y España, representando a Chile en diversos festivales de historieta y del libro en el mundo. Fue una de las curadoras del catálogo *Mujeres chilenas en la historieta*. Actualmente se encuentra trabajando en la historieta de divulgación científica *Un destello azul* junto al físico Juan José Gómez Cadenas (DIPC y Jot Down Kids), en *Las balas de Washington* junto al historiador Vijay Prashad (Tricontinental), en el Laboratorio de Conservación y Bienestar Humano (IEB Chile) y desarrolla su proyecto personal *El Otro Archivo*.

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2402

Cita bibliográfica

CÁRCAMO ROJAS, Francisca «Panchulei». «Lápices en la maleta. Cuatro historietistas que viajaron desde Chile/Argentina a Europa», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 21 (2023), pp.

LÁPICES EN LAS MALETAS

CUATRO HISTORIETISTAS QUE VIAJARON DESDE CHILE/ARGENTINA A EUROPA

por Panchulei

Siempre nos estamos cuestionando con las colegas, queridas compañeras de viaje, nuestro «quehaceres historietísticos» como mujeres en el mundo del cómic.

Pero si a esto le agregamos el hecho de migrar a Europa, aunque sea de forma temporal, y en muchas ocasiones incluso ser parte de la escena del cómic en el país elegido, nos encontramos con situaciones, pensamientos y sensaciones similares que ponen en jaque nuestra identidad, así como nuestra visión política en nuestras vidas y trabajos.

Es por eso que entrevisté a cuatro autoras de historietas que aprecio y admiro mucho, no solo porque dibujen lindo y estén metidas en los mismos fregados que yo, sino que también tienen una visión de mundo que quiero destacar.



Victoria Rubio (Nancagua, 1984), es una historietista chilena que se ha destacado por sus publicaciones como *Lesbilais* (2014) y *Loreto poco hetero* (2018). Se le reconoce como una de las autoras referente en Latinoamérica sobre historietas lésbicas, lo cual la ha llevado a participar de diversos eventos en Bolivia, Brasil y Argentina. Actualmente realiza cómic sobre género y destacando la historia de otras mujeres en formato webcómic y videos, destacando *En busca de la lesbiana perdida*. Desde el año 2021 vive en España.



Lauri Fernández (San Rafael, 1980), es una dibujante argentina que también ha desarrollado una carrera en el mundo académico. Se ha desempeñado como dibujante en; *Tupamaros, La fuga/1971* (2015) junto a Roy y *Rupturas* (2022) junto a Laure Siriex, pero también como autora integral en *Turba, memorias de Malvinas* (2022). Recientemente realizó una residencia en la Maison des Auteurs en Angoulême, Francia.



Nacha Vollenweider (Río Cuarto, 1983), es una artista argentina que se ha destacado por realizar a través de la autobiografía una visión sobre las migraciones. En su cómic *Notas al Pie* (2017), narra su migración hacia Alemania en 2013 donde posteriormente realizó un Máster en la Universidad de Ciencias Aplicadas en Hamburgo, para luego en *Volver* (2023) hablar sobre lo que ha significado vivir nuevamente en Argentina. Se desenvuelve en distintas disciplinas como el diseño, el muralismo y la ilustración.



Estefani con E (Santiago, 1985), es una ilustradora chilena dedicada principalmente al rubro de la animación. En 2015 viajó a Barcelona a realizar un curso de especialización en ilustración infantil, lo que a su regreso la motivó a realizar historietas publicando *Por ti, por mí, por todas* (2019), su primer cómic que busca divulgar sobre el feminismo en niñas y adolescentes. En paralelo, ha realizado webcómic sobre el Estallido Social en Chile, la maternidad y temas relacionados a las mujeres.



¡Hola compañeras! Qué bien tenerlas en estas viñetas. Me encantaría conocer más sobre sus motivaciones para hacer historietas.

¿CUÁLES SON LAS HISTORIAS QUE LAS MUEVEN?



Al principio me interpelaba más la ficción por una cuestión de inseguridad, pero desde que dibujé *Tupamaros: La fuga/1971*, tuve que hacer entrevistas a extupamaros y mucho trabajo de investigación, algo que yo hago en el mundo académico y me sentí muy cómoda.

Luego de esa experiencia comencé a hacer mis propios guiones. Lo que me interpela son los temas sociales, problemáticas que tienen que ver con la realidad precarizada, la crisis en el trabajo, como interpela el pasado en el presente.



Los cómics que realizo son sobre visibilidad lésbica. Lo hago porque estas son las historias que me hubiese gustado haber leído cuando era pequeña, esas referentes me hicieron falta.

Me voló la cabeza el trabajo de Alison Bechdel, Roberta Gregory o a Rosemary Valero-O'Connell, que hacen historias sobre lesbianas, pero también me gusta el humor como *Penauts* o *Mafalda*. De mayor me motiva mucho leer todo tipo de historias hechas por mujeres.



Hago historietas, arte callejero, afiches y lo veo como un todo parte de lo mismo que se expande. Me gusta accionar no generando verdades, si no que reflexionando a través de nuestras historias.

Trabajando desde lo documental he encontrado un nicho para trabajar en otros proyectos similares, hablando de otras personas en otros contextos, todo a través por esta cuestión política, sobre el porqué de las injusticias y así reflexionar sobre lo que pasa.



Me gusta mucho la autobiografía, tanto hacerla como leerla, tal vez por mi alma curiosa, ya que me encanta aprender de la vida de las demás personas.

Algunos de los temas que me mueven en estos momentos son sobre lo social, la maternidad y las diferentes problemáticas que tenemos las mujeres, como la endometriosis. Me convertí en mamá durante la pandemia y fue una experiencia muy extraña que vale la pena ser contada.

Veo que la no ficción las interpela a las cuatro, desde diversas situaciones y distintos lugares, pero el retratar la realidad es algo que las comunica de algún u otro modo.

Pero esas realidades son múltiples, así como la forma de representarlas en la historieta. Es por eso que me produce una profunda curiosidad saber:

¿HAY UN DISCURSO Y/O VISIÓN POLÍTICA EN SUS TRABAJOS COMO CREADORAS?

Con el contexto de ser historietista, mujer y migrante proveniente de Latinoamérica, se me hace difícil no poder hablar de la realidad desde mi lugar de origen. Por lo general hago temas personales, hablando por ejemplo de mi experiencia migratoria, lo cual es muy político.

En los trabajos más autorales, creo que hay una línea ideológica. Hay una postura crítica y política que se puede alinear. Yo creo que la historia se construye desde la necesidad del presente, así como también la memoria.

A la gente en España les molesta que una hable de eso, porque aquí la sociedad no se asume como racista ni xenofóbica.

Se piensa que hay migraciones válidas y no válidas, eso me parece terrible. Hablar sobre la existencia lesbica también es político, porque hay muy pocas publicaciones sobre ello. De niña tuve la experiencia de tener muy pocas mujeres referentes.

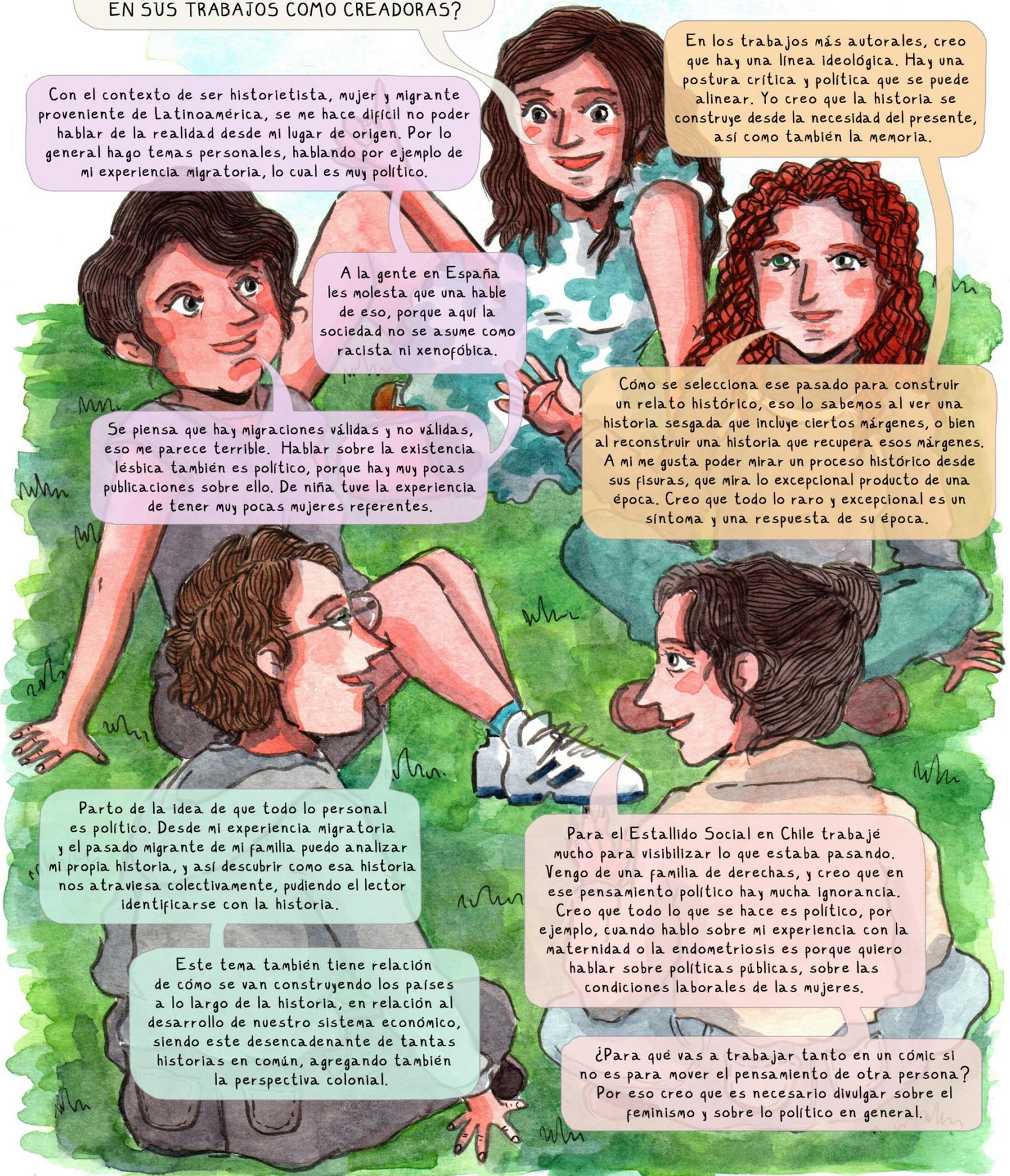
Cómo se selecciona ese pasado para construir un relato histórico, eso lo sabemos al ver una historia sesgada que incluye ciertos márgenes, o bien al reconstruir una historia que recupera esos márgenes. A mi me gusta poder mirar un proceso histórico desde sus fisuras, que mira lo excepcional producto de una época. Creo que todo lo raro y excepcional es un síntoma y una respuesta de su época.

Parto de la idea de que todo lo personal es político. Desde mi experiencia migratoria y el pasado migrante de mi familia puedo analizar mi propia historia, y así descubrir como esa historia nos atraviesa colectivamente, pudiendo el lector identificarse con la historia.

Este tema también tiene relación de cómo se van construyendo los países a lo largo de la historia, en relación al desarrollo de nuestro sistema económico, siendo este desencadenante de tantas historias en común, agregando también la perspectiva colonial.

Para el Estallido Social en Chile trabajé mucho para visibilizar lo que estaba pasando. Vengo de una familia de derechas, y creo que en ese pensamiento político hay mucha ignorancia. Creo que todo lo que se hace es político, por ejemplo, cuando hablo sobre mi experiencia con la maternidad o la endometriosis es porque quiero hablar sobre políticas públicas, sobre las condiciones laborales de las mujeres.

¿Para qué vas a trabajar tanto en un cómic si no es para mover el pensamiento de otra persona? Por eso creo que es necesario divulgar sobre el feminismo y sobre lo político en general.



Algunas de ustedes han migrado a Europa, otras han tenido interacciones con este continente realizando estudios de posgrado y residencias artísticas. Ese intercambio ha sido en lo personal y en lo laboral, incluso llegando a publicar en España, Francia y Alemania, así como la participación de espacios creativos y festivales relacionados al mundo del cómic.

¿QUÉ COSAS SUCEDIERON EN SUS VIDAS AL LLEGAR A EUROPA?

Cuando vivía en Alemania veía el supuesto «mundo feliz» en un lugar que no lo es. Las migraciones, las guerras, y todo lo que se supone que no tiene que ver con el primer mundo estaban ahí. Yo no fui discriminada en Alemania porque mi aspecto es más bien «europeo», pero si lo son personas provenientes de África, por ejemplo.

¿Cómo se podrían dar cuenta en la calle si estoy ilegal? ¿Cómo se manifiesta la cuestión colonial en los patrones raciales? Antes era el miedo a los judíos, hoy son los migrantes, muchos de ellos producto del mismo colonialismo.

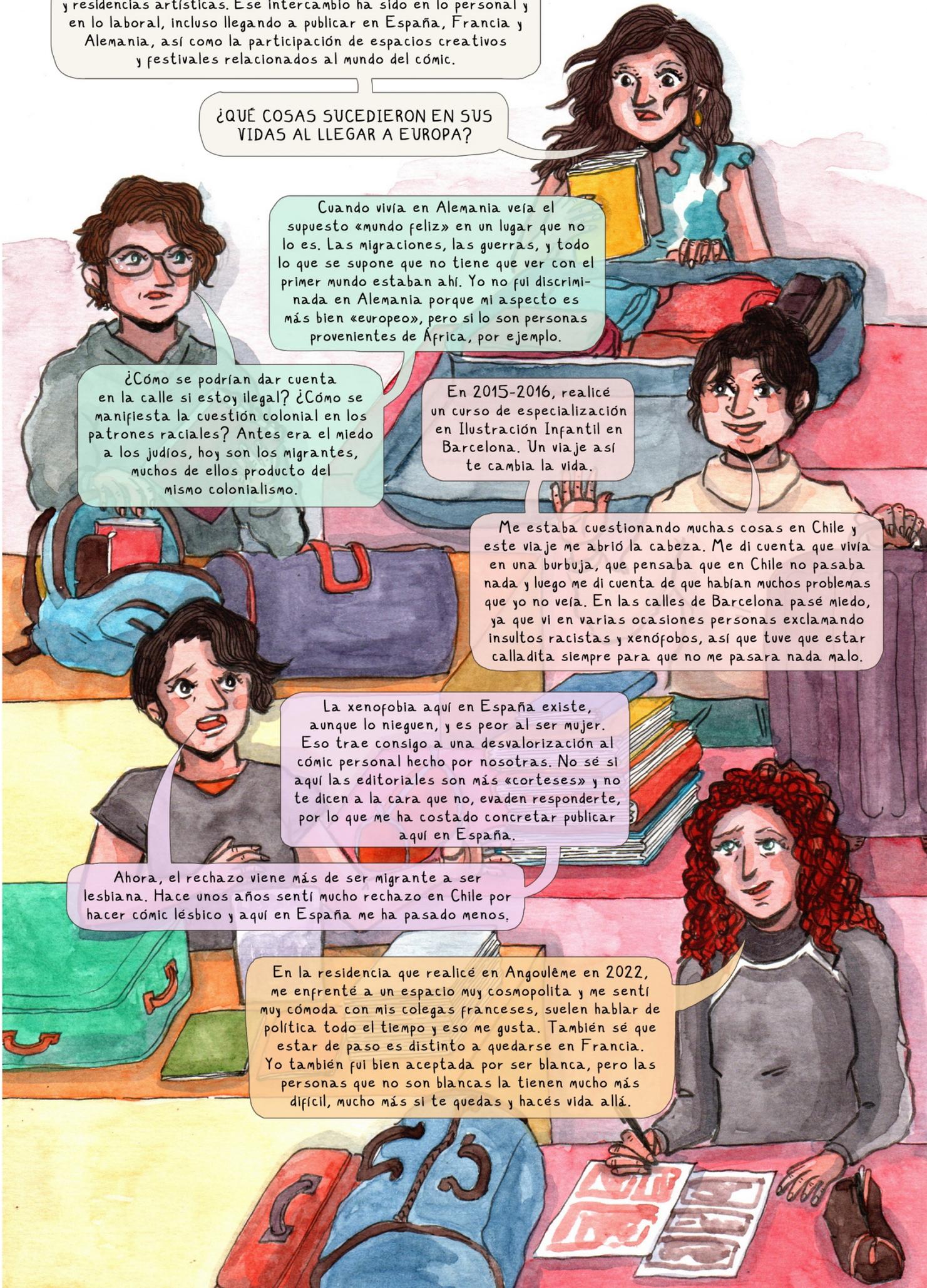
En 2015-2016, realicé un curso de especialización en Ilustración Infantil en Barcelona. Un viaje así te cambia la vida.

Me estaba cuestionando muchas cosas en Chile y este viaje me abrió la cabeza. Me di cuenta que vivía en una burbuja, que pensaba que en Chile no pasaba nada y luego me di cuenta de que habían muchos problemas que yo no veía. En las calles de Barcelona pasé miedo, ya que vi en varias ocasiones personas exclamando insultos racistas y xenófobos, así que tuve que estar calladita siempre para que no me pasara nada malo.

La xenofobia aquí en España existe, aunque lo nieguen, y es peor al ser mujer. Eso trae consigo a una desvalorización al cómic personal hecho por nosotras. No sé si aquí las editoriales son más «cortesés» y no te dicen a la cara que no, evaden responderte, por lo que me ha costado concretar publicar aquí en España.

Ahora, el rechazo viene más de ser migrante a ser lesbiana. Hace unos años sentí mucho rechazo en Chile por hacer cómic lésbico y aquí en España me ha pasado menos.

En la residencia que realicé en Angoulême en 2022, me enfrenté a un espacio muy cosmopolita y me sentí muy cómoda con mis colegas franceses, suelen hablar de política todo el tiempo y eso me gusta. También sé que estar de paso es distinto a quedarse en Francia. Yo también fui bien aceptada por ser blanca, pero las personas que no son blancas la tienen mucho más difícil, mucho más si te quedas y hacés vida allá.



¿QUÉ SUCEDIÓ EN SUS TRABAJOS COMO HISTORIETISTAS? ¿EN QUÉ ÁMBITO HAN SIDO UN APORTE DIFERENTE AL SER LATINOAMERICANAS EN UN CONTEXTO EUROPEO?

Durante mis estudios en Barcelona, me di cuenta de que las ilustradoras latinas tenemos que luchar mucho para tener una oportunidad en una revista o editorial en Europa. Mis compañeras del curso tenían una visión más relajada, porque también tienen muchas más posibilidades de trabajar como ilustradoras por el solo hecho de ser de allá. Siendo así, creo que aporté en mi entorno con el pensamiento rápido y la picardía que nos caracteriza. Es probable que la visión de mundo diferente se plasma también en mis dibujos.

Lo que podemos aportar en Europa es nuestra visión latinoamericana de la historia. La visión europea se reduce al éxito industrial de unos siete países, y el resto del mundo parece que no existiéramos. Trato de concientizar y poner como protagonistas estas latitudes que son tan importantes para los países ricos, porque sin nosotrxs, sin nuestras materias primas, sin las estructuras coloniales heredadas, no sería posible sostener ese modelo, ni el orden existente, ni ese nivel económico ni de vida que ostentan. Trato de pensar el mundo desnudando nuestras realidades. Son durísimas, nadie las quiere ver, por eso tal vez no existimos en la historia (oficial), porque es repensar el orden del mundo y ponerlo en cuestión.

Me llamó la atención en mi primera residencia en España (2018), que en un país del primer mundo no hubiese medidas para apoyar la necesidad de la memoria y de la justicia. Hasta ese entonces, no habían espacios dedicados a ello ni medidas para ayudar a las víctimas, a diferencia de Argentina en la que ya a partir de la década de 1990 ha existido ese proceso. Creo que desde ese lugar también he podido ser un aporte con mi visión de la interpretación histórica, tanto como investigadora, así como historietista.

Yo venía de publicar en editoriales en Chile y de haber tocado un poco techo. Pero a las editoriales españolas suelen no interesarles mis historias porque hay una xenofobia y aporofobia internalizada; no quieren ver la pobreza, los desahucios, a las personas migrantes. España está en crisis hace años y tampoco lo quieren ver, les molesta la realidad y prefieren tapparla. La autopublicación que he realizado en España viene por eso también, para hablar de esos temas que no se quieren mostrar, así que los publico yo misma.



¿QUÉ ES LO QUE MÁS DESTACAN DE SUS EXPERIENCIAS HISTORIÉTICAS EN EUROPA?



El hecho de estudiar en el extranjero, me obligó a seguir dedicándome de forma profesional al cómic y a la ilustración. Tuve acceso a muchas publicaciones que en Chile no están, a viajar y ver lo que se está haciendo, por ejemplo, en Bélgica, ir a los museos dedicados a la BD y quedé maravillada con todo.



Cuando volví a Chile me quise dedicar al mundo del cómic, se me hace más fácil. Me gusta contar historias, necesito un espacio más amplio para desarrollar una idea.

En Francia me enfoqué en ver mis fortalezas, en que sí tengo una visión autoral, aunque a veces no lo crea. También me ayudó a pensar de forma más estratégica mi carrera. Estar en una residencia artística obliga a concentrarte en tus proyectos. También uno se da cuenta lo chiquito que es el mundo de la historieta en Argentina versus el de la BD en Francia, que es muy amplio y diverso.



La decisión de profesionalizarse vino desde cuando aun vivía en Chile. Pero entrar a un mercado diferente y mucho más grande ha sido muy desafiante. De España destaco de que hay más personas que compran mis publicaciones autoeditadas.



En los festivales me va súper bien, siempre se me acercan personas muy interesadas en mi trabajo, luego miro a mi alrededor y me doy cuenta de que llama la atención por ser diferente, por ser un aporte.

Hay muchos autorxs haciendo lo mismo y con historias que no mueven. Aquí en España también he armado mi biblioteca personal, en el que decidí que el 90% de lo que esté allí sea hecho por mujeres.

Ambos títulos publicados en Alemania los escribí originalmente en alemán, por ende es un texto simple. Quería afianzar el idioma. *Notas al pie* fue mi tesis en el Máster en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Hamburgo, fue como un desafío. En *Volver* ya había regresado a Argentina, pero igual lo escribí en alemán para mantener ese lazo.



En ambas historieta hay una motivación de tener que explicar a lxs alemanxs la historia de Argentina, porque para ellxs es desconocida. En Alemania hay un contexto donde se valora el trabajo artístico. El hecho de publicar en Europa me dio más visibilidad en Argentina, así me ha permitido posicionarme y me abrió muchas puertas.

CuCoEstudio



«Sería bueno que guardaras esos recortes»

Novela y ucronía en *Peter Kampf lo sabía*

«*It would be good if you keep those clippings*»

Novel and Uchronia in Peter Kampf lo sabía

FELIPE RODOLFO HENDRIKSEN

Pontificia Universidad Católica Argentina

Felipe Rodolfo Hendriksen es Profesor en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Actualmente, se encuentra escribiendo su Tesis de Licenciatura en la misma institución. También se desempeña como adscripto a las cátedras de Literatura Española Medieval I y II en la UCA. Sus investigaciones se centran en el cómic y la tradición heroica.

Fecha de recepción: 21 de julio de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2266

Resumen

Peter Kampf lo sabía es un cómic creado por Trillo y Mandrafina y publicado en 1988. Se trata de un relato ucrónico en el que Hitler no se dedicó a la política, sino al arte y emigró a los Estados Unidos para dibujar historietas. Nuestra hipótesis es que la presencia de la ucronía en este cómic aparentemente lo *noveliza*, un concepto que tomamos de González (2016). Es decir, que su mismo género llevaría a *Peter Kampf lo sabía* a la imposibilidad de lo heroico. Sin embargo, asistimos aquí finalmente a una transfiguración del heroísmo, volviendo al lector en potencial héroe, pues, tal como teoriza Del Percio (2019), la ucronía permite echar luz sobre el presente tanto de la enunciación como del enunciado, lo que convierte a este relato en uno de denuncia y le aporta una actualidad que de otra forma habría perdido con el paso del tiempo.

Palabras clave: cómic, ucronía, novela, *Peter Kampf lo sabía*, Trillo y Mandrafina

Abstract

Peter Kampf Knew It is a comic created by Trillo and Mandrafina and published in 1988. It is a uchronic tale in which Hitler did not pursue a career in politics but arts and he emigrated to the United States to draw comic strips. Our hypothesis is that the presence of uchronia in this comic seemingly turns it into a *novel*, a concept derived from González (2016). In other words, the very genre of *Peter Kampf Knew It* would lead to the impossibility of the heroic. However, we finally witness a transfiguration of heroism here, turning the potential reader into a hero. Uchronia, as Del Percio (2019) suggests, sheds light on both the enunciation and the enunciated, transforming this narrative into one of denunciation while imbuing it with a relevance that would otherwise have been lost over time.

Keywords: comic book, uchronia, novel, *Peter Kampf Knew It*, Trillo and Mandrafina

Cita bibliográfica

HENDRIKSEN, Felipe Rodolfo. «Sería bueno que guardaras esos recortes»: Novela y ucronía en *Peter Kampf lo sabía*, en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 21 (2023), pp.

Antes de abordar el análisis de *Peter Kampf lo sabía*, un cómic publicado en 1988 en la revista *Fierro* y creado por Carlos Trillo y Cacho Mandrafina, es necesario que definamos al menos dos conceptos clave, pues los entendemos de forma muy particular, siguiendo a dos autores específicos: el primero es la novela y, el segundo, la ucronía. Hacer esto desde «el vamos, creemos» nos allana el camino y nos permite hacer un análisis pormenorizado del texto sin tener que referirnos continuamente a lo que entendemos por novela y ucronía. Es por esta razón que preferimos dejarlo claro desde el comienzo.

Por novela entendemos, basándonos en la obra *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo* de Javier Roberto González, un relato en el que «el sujeto ya no desea nada, o bien desea pero no obra consecuentemente con su deseo, o bien desea y obra, pero no obtiene el fin deseado y obrado»¹. El sujeto es, entonces, abúlico, impotente o ineficiente y el objeto siempre se le impone en una relación unidireccional y peyorativa. No se habla ya de héroes, sino de antihéroes, de personajes que no logran concretar sus proyectos o que directamente no tienen ninguno. Por ucronía, en cambio, entendemos un modelo de explicación de la historia; un modelo, nos aclara Daniel Del Percio en su *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*, ficcional y no factual porque a través de la ficción se responde a la pregunta «qué hubiera pasado si...» y, de este modo, «podemos coexistir con lo inexistente, comprendernos desde aquello que pudimos o no pudimos ser, de lo negado o reprimido. No es revisionismo, sino un insinuante experimento ficcional»². La ucronía, por lo tanto, sirve para explicar la historia de forma no histórica.

Que *Peter Kampf lo sabía* es una ucronía, es indiscutible. En el relato, Adolf Hitler se dedicó al arte en vez de a la política y emigró a Estados Unidos, donde terminó haciendo historietas antisemitas. Esto produjo varios cambios en la línea temporal como la creciente influencia del comunismo en Europa y la exacerbación del colonialismo estadounidense en Latinoamérica. Ahora, más complejo será probar que se trata de un relato perteneciente a la matriz novelesca, al menos, en apariencia.

El cómic comienza con un relato enmarcado: la historieta *Peter Kampf* de Adolf Hitler —bajo el seudónimo Al Hit— que continuará apareciendo a lo largo del relato, acentuando cada vez más su carácter metaficcional. Luego, vemos por primera vez al protagonista, Paul Laudic, un timorato coleccionista de historietas venido de Francia a los Estados Unidos con una única misión: completar su colección de *Peter Kampf*. Hasta aquí, muy novelesco no parece. Sin embargo, el lector no cuenta con algo fundamental: el carácter hiperbólicamente totalitario de los Estados Unidos. Ya en migraciones, tanto Laudic como su acompañante Karin Milas, son maltratados y amenazados, sobre todo esta última por ser de nacionalidad colombiana. Desde el dibujo, es evidente que lo que busca el gobierno norteamericano es imponer el miedo y la soberanía: banderas por todos lados, soldados armados, burócratas de anteojos y trajes negros. Aquí están presentes los dos conceptos que Italo Mereu subraya en su *Historia de la intolerancia en*

¹ GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2016, p. 22.

² DEL PERCIO, Daniel. *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019, p. 18.

Europa, la sospecha y la intolerancia, que «constituyen los dos aspectos del modo en que la ‘razón de Estado’ (religiosa, política o social) ha obrado siempre para obtener el consenso y para eliminar, con la ley, la oposición»³. Con este panorama, aparece ya la característica novelesca más prominente de todo el cómic: el totalitarismo estadounidense que, en tanto objeto, se impondrá de ahora en más en Laudic y Karin, dominándolos y acaso destruyéndolos.

Del Percio afirma que «[l]a ucronía reconfigura la historia a partir de la pregunta ‘qué hubiera pasado si’ para generar otro presente y por este artilugio ficcional nos muestra un modo complementario de comprender la historia»⁴. Teniendo esto en cuenta, se habla en el cómic de «la matanza del Patio Trasero»⁵, un evento perturbador no detallado en la narración, pero que puede entenderse de todas formas como una vulneración de los derechos humanos de los residentes de América Latina por parte del Estado norteamericano. Si bien esto nunca ocurrió, sí que es cierto que los Estados Unidos han interferido, legal e ilegalmente, en la política latinoamericana en incontables ocasiones. De forma ucrónica, se denuncian y condenan estas interferencias llevándolas a un extremo no tan inverosímil.

También vemos que John Wayne, en claro paralelismo con Ronald Reagan —y aquí entra en juego lo de enunciación y enunciado—, se postula para presidente. Debemos recordar que el cómic transcurre en la década de los cincuenta, mientras que fue publicado en los ochenta. Vemos afiches racistas que pregonan «Coke is white»⁶ y, detrás de dos policías maltratando a un afroamericano ante la mirada aburrída de dos ciudadanos blancos, el póster imperialista «America will be the world»⁷. Dice Enzo Traverso en su capítulo de libro «El totalitarismo. Usos y abusos de un concepto» que «el totalitarismo está *estigmatizado* como antítesis del liberalismo, la ideología y el sistema político actualmente dominante. Su condena equivale a una apología de la visión liberal del mundo»⁸. Con esto en mente, así como el poder de la ucronía de mostrar la sombra de la historia, lo que no fue, pero pudo haber sido, entendemos que tanto Trillo como Mandrafina vuelven aquí a hacer una denuncia del totalitarismo y la intolerancia a través del mecanismo novelesco del objeto que se le impone al sujeto de forma unidireccional y peyorativa.

Laudic está tan obsesionado con completar su colección de historietas de *Peter Kampf* que no le presta atención a Karin, quien lo ama, aunque no sabemos bien por qué. Ella lo invita a ducharse, pero él sale corriendo al museo. Está claro, entonces, que Laudic no la desea ni obra en consecuencia, volviéndolo, al menos en este aspecto, en un cabal antihéroe, pues deja que su pareja se deteriore con tal de cumplir su fantasía casi infantil de poseer todas las historietas de Al Hit. Ella es mucho más madura que él y esto también deberíamos entenderlo como una crítica y una denuncia.

³ MEREU, Italo. *Historia de la intolerancia en Europa*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 22.

⁴ DEL PERCIO, Daniel (2019). *Op cit.*, p. 46.

⁵ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Peter Kampf lo sabía*. Buenos Aires, ojodepez!, 2011, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Idem.*

⁸ TRAVERSO, Enzo. «El totalitarismo. Usos y abusos de un concepto», en FEIERSTEIN, DANIEL (comp.), *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*. Caseros: EDUNTREF, 2005, pp. 134-144.

En la calle, durante una manifestación de los seguidores de Wayne, Laudic debe hacer como ellos y amordazarse la boca —marca registrada de los votantes republicanos en esta ucronía— para no ser confundido con un disidente, pues eso sería muy peligroso. Mereu explica que «[t]raducir *sospecha* como *presunción de culpabilidad* es la única manera de hacer inteligible, racionalizándolo en el lenguaje jurídico, un concepto que en su etiología expresa siempre un estado de ánimo irracional, motivado por la prevención y finalizado en el castigo»⁹. El castigo es lo que Karin teme y Laudic ignora; esto se explica por sus nacionalidades, pero también por sus temperamentos. Laudic, de no haber sido advertido por el taxista, habría salido a la calle sin la mordaza y habría sido, seguramente, castigado. Del Percio nos dice que, en general, «las ucronías plantean presentes alternativos distópicos (o, al menos, más distópicos que los de la realidad fáctica)»¹⁰. Y este es el caso también de *Peter Kampf lo sabía*.

En la página 14 tenemos la revelación: las historietas que Laudic busca fueron hechas por Adolf Hitler. Este es el Punto Jonbar de la narración, el giro con respecto a nuestra historia: el Hitler de la narración fue artista, en vez de político. El cómic nos resume su vida: fue aceptado en la Escuela de Arte de Viena, trabajó para Randolph Hearst y se dedicó mayormente a la creación de historietas hasta morir de sífilis pocos años antes del momento de enunciación de *Peter Kampf lo sabía*. Y, al ser la ucronía, una explicación ficcional de la historia, podemos sacar en limpio que tanto Trillo como Mandrafina creen que los totalitarismos habrían florecido igualmente con o sin el nacimiento del nazismo en los años treinta. Es más, lo que se plantea es que el mundo sería aún peor por el endurecimiento de las políticas racistas e imperialistas de los Estados Unidos ante la mayor influencia que habría adquirido el comunismo en Europa sin la presencia del nazismo. Esto no implica, por supuesto, una reivindicación de Hitler, sino todo lo contrario: se trata de una denuncia de la naturaleza humana y de la terquedad de la historia que muestra cómo «la antítesis del Estado de derecho»¹¹ siempre tendrá la posibilidad de brotar en el mundo libre, más allá de la existencia o no de figuras tiránicas, que siempre podrán ser reemplazadas por otras.

Laudic se encuentra con su verdadero primer obstáculo y su verdadera primera novelización: una vez en el museo, le niegan cualquier tipo de acceso a las historietas de *Peter Kampf*, que era exclusivamente lo que había ido a buscar a los Estados Unidos. Su proyecto, su misión, su plan se cae a pedazos al primer intento. El objeto en tanto mundo se le impone y él no está a la altura, no puede resolver el problema con el que lo confronta. Pero tampoco sale completamente frustrado: sobornando al empleado del museo, logra ir a la casa de un trabajador, fanático también de *Peter Kampf*, que dice tener en su colección las tiras que le faltan a Laudic. Sin embargo, los problemas reaparecen casi al instante cuando descubren, al llegar a su departamento, que se lo han revuelto todo y que le han robado todo lo que tenía relacionado con la historieta de Al Hit a excepción de una sola tira, que tenía repetida y que Laudic sutilmente roba. De esta manera, seguirá la pista de los ladrones, a quienes les interesan las historietas de *Peter Kampf* «no por razones artísticas como a nosotros, sino por cuestiones políticas, sectarias»¹². Pero,

⁹ MEREU, Italo. *Op cit.*, p. 27.

¹⁰ DEL PERCIO, Daniel (2019). *Op cit.*, p. 68.

¹¹ TRAVERSO, Enzo. *El totalitarismo. Historia de un debate*. Buenos Aires, Eudeba, 2016, p. 19.

¹² TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 17.

previsiblemente, no llegará lejos y lo que es peor que desgastará aún más su relación con Karin, quien buscará independizarse de Laudic cada vez más hasta casi intimar con un tercero, un periodista estadounidense que busca ayudarla bajo cualquier término.

Aparece luego otra vez el relato enmarcado, la ficción dentro de la ficción, y con esto debemos recordar que «[e]n las ucronías suele estar presente una discusión sobre la naturaleza de la ficción y sobre el modo en que esta ficción, estos cambios en el devenir histórico, afectan a los personajes»¹³. Por eso no es ninguna coincidencia que, dentro de *Peter Kampf*, el «héroe» epónimo salve al presidente de los Estados Unidos, quien tendrá en cuenta sus palabras sobre las minorías raciales y sus intentos por destruir a la nación¹⁴. Y tampoco es insignificante. El papel que juega esta historieta dentro de la historieta es clave porque, como la ucronía, que «es un género especular y, casi diríamos, oracular»¹⁵, funciona como espejo y profecía dentro de *Peter Kampf lo sabía* como contexto de la acción, pero también como explicación, como raíz de toda esa intolerancia cada vez más explícita y legitimada en los Estados Unidos —en el ficcional de los cincuenta, en el real de los ochenta y en el actual.

No es posible estudiar, analizar y comprender la historia (sobre todo de la Europa continental) si no se parte del concepto de *intolerancia institucionalizada* (de forma manifiesta o enmascarada), que lo destruye y unifica todo, que todo lo somete al rayo mortal de las ideologías “oficiales” y que reduce (siempre) al desviado, al hereje, al diferente o a quien pertenece a un grupo minoritario, al nivel de hecho delincencial, con quienes no cabe discutir, sino que hay que criminalizar (*opositor* se convierte así, jurídicamente, en *criminal*)¹⁶.

Esto lo sufre más que nada, como dijimos, Karin, por ser latinoamericana y, sospechamos nosotros, por ser mujer. Solo por dar una vuelta sin la mordaza, una turba iracunda comienza a verla con malos ojos y los ánimos se empiezan a caldear hasta que uno de los seguidores de Wayne con un cartel que dice «Mueran los disidentes»¹⁷ la increpa en silencio, pero con ojos amenazantes. Un periodista estadounidense la salva porque les explica a los republicanos amordazados que no es ni negra ni judía, sino «solo extranjera»¹⁸. En este breve episodio puede verse muy bien el concepto de intolerancia institucionalizada, pues tanto los políticos —al menos, los de derecha— como el grueso de la población, de la masa, aceptan este comportamiento agresivo y prejuicioso. En un mundo así, ¿cómo ser una heroína? Karin también, aunque no lo parezca tanto, fracasa en su cometido de vivir dignamente en los Estados Unidos, pues la naturaleza del prejuicio instalado en la población y el Estado la obligan a comportarse de una manera servil,

¹³ DEL PERCIO, Daniel (2019). *Op. cit.*, p. 55.

¹⁴ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 18.

¹⁵ DEL PERCIO, Daniel. «Mirarse en el espejo del tiempo: la narratividad de la ucronía en *Peter Kampf lo sabía*, de Trillo-Mandrafina», en ALTAMIRANDA, Daniel y SALEM, Diana (comp.). *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David William Foster*. Buenos Aires, Dunken. 2013, pp. 157-168.

¹⁶ MEREU, Italo. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁷ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

siempre atenta a no despertar ningún tipo de sospecha o suspicacia, todo el miedo, temiendo lo peor por parte de los mecanismos de migración del país totalitario en que se encuentra.

La Teoría de los Mundos Posibles podría cifrarse en estos tres elementos: «un espacio de experiencias (la memoria) y un horizonte de expectativas (la recepción), a las que sumáramos un horizonte de posibilidades (los futuros posibles a partir de esta memoria y de este presente)»¹⁹. En *Peter Kampf lo sabía*, la memoria es la de cada lector que lo va leyendo en un momento dado —a finales de los ochenta en la revista *Fierro*, recién publicado, o ahora a poco más de dos décadas de comenzado el siglo XXI—, la recepción es lo que cada audiencia espera de este cómic en particular —una historia de amor o de denuncia, una ucronía o un policial, un hipertexto de otras ucronías o algo más «original»— y los futuros posibles son los que tienen lugar en el cómic propiamente dicho, donde en los Estados Unidos «un actor de cine [está] a punto de ser presidente y de hacer triunfar esas ideas de la superioridad racial de los anglos»²⁰. En este futuro posible, Karin es víctima del prejuicio de los seguidores de Wayne. Entendemos por prejuicio «una actitud hostil o prevenida hacia una persona que pertenece a un grupo simplemente porque pertenece a ese grupo, suponiéndose por lo tanto que posee las cualidades objetables atribuibles al grupo»²¹. Laudic, por su parte, será víctima de otra cara del totalitarismo.

Laudic está tan enfrascado en su búsqueda de las historietas de Al Hit que no le presta ninguna atención a Karin, deteriorando así su relación. Mientras ella le dice que otro hombre la invitó a cenar, Laudic se emociona solamente porque ese otro hombre podría servirle para concretar su proyecto y cumplir su misión, sin tener en cuenta las repercusiones amorosas que eso llevaría consigo. Laudic es incapaz de entender a Karin, pues solo puede enfocarse en una cosa a la vez. Ahora, toda su atención está puesta en el *Peter Kampf* y no puede atender ninguna otra cosa. Desde un punto de vista narratológico, Laudic es un personaje novelesco —y, en consecuencia, *Peter Kampf lo sabía* una obra novelesca— porque desea y obra, más nunca obtiene. Es un eterno buscador de esa tira cómica de Al Hit que le falta, pero es solo eso, un buscador, pues nunca la termina de encontrar. Además, no es él quien domina el mundo o al menos se enfrenta a él, sino que es el mundo —en este caso, la versión totalitaria y más intolerante de los Estados Unidos— el que lo aplasta y, en cada oportunidad que tiene, lo vence y humilla, llevándolo en un punto al borde de la eliminación física, como último paso, según Mereu, «de un camino largo, jurídicamente complejo, en el que se intenta, por todos los medios, vencer la *pertinacia* del desviado»²². Karin, en cambio, a veces parece no desear nada y, hasta ahora, no parece haber obrado jamás. Ella lo que quiere es que Laudic le preste la atención que se merece, que deje de priorizar su obsesión de coleccionista de cómics para abocarse a su relación amorosa. En esto, Karin es un personaje completamente pasivo y, por lo tanto, novelesco, pues deja que el mundo se imponga y no planea, al menos por el momento, enfrentarlo de alguna manera significativa para cambiar el estado actual de las cosas.

Según Traverso, «las características fundamentales del liberalismo clásico —la separación de los poderes, el pluralismo político, las instituciones representativas, las garantías constitucionales

¹⁹ DEL PERCIO, Daniel (2013). *Op. cit.*, p. 157.

²⁰ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 20.

²¹ ALLPORT, Gordon W. *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires, Eudeba, 1963, p. 22.

²² MEREU, Italo. *Op. cit.*, p. 31.

de las libertades esenciales del individuo (de expresión, de culto, de residencia, etc.)— son completamente negadas por los totalitarismos»²³, y esto puede verse en los Estados Unidos de *Peter Kampf lo sabía*. La policía allana el cuarto de hotel de Karin sin ningún tipo de orden, le pegan una bofetada y le roban las historietas de Al Hit que había allí «por razones de seguridad»²⁴. Ya en la calle, Laudic ignora el linchamiento de un ciudadano afroamericano falsamente acusado de mirar mal un póster de Wayne, así como lo ignora un policía, que se da media vuelta y se va caminando por donde vino. Al hombre atacado le dicen que «[t]odos son iguales, mentirosos y mezquinos»²⁵. No olvidemos, también, que Karin es latina.

Si el hereje declarado es eliminado, encerrándolo en la cárcel o mandándolo a la hoguera, a la guillotina o al fusilamiento, el supuesto protector y el “diferente” (magos, brujas, hechiceros, judíos, etcétera) son “tatuados” con una marca visible y reducidos al estado de *minus habentes*, es decir, de individuos de segunda categoría, a quienes debía aplicárseles un derecho “especial”, el “derecho penal alternativo” con el cual el individuo se reduce a una cosa, objeto únicamente de investigaciones y torturas²⁶.

De nuevo tenemos acceso a *Peter Kampf*, la historieta dentro de la historieta. En esta tira, el «héroe» epónimo encierra a un judío estereotipado en un horno y abre el paso del gas para hacerle confesar quién sabe qué cosa. Otra vez se acentúa la metaficcionalidad dentro de la ucronía. Según Del Percio, «en las ucronías, siempre hay una discusión sobre la naturaleza de la ficción, y del modo en que esta ficción, estos cambios en el devenir histórico, afectan a los personajes»²⁷. Y esto no podría ser más cierto en el caso de *Peter Kampf lo sabía*, pues la historieta de Al Hit es la motivación central de Laudic y la razón por la que viaja, junto con Karin, a los Estados Unidos. La trama se pone en marcha gracias a la ficción dentro de la ficción, gracias a las tiras de *Peter Kampf*, y lo que les ocurre a los personajes desde su descenso del avión hasta el final del cómic va a tener que ver siempre con lo metaficcional, algo típico en las ucronías.

Laudic visita la agencia de publicidad encargada de la campaña de Wayne para descubrir que la dirige Joseph Goebbels, quien aquí tampoco se dedicó a la política o, al menos, no de forma directa. Lo que inquieta a Laudic, sin embargo, es que la propaganda política de Wayne copia de manera literal fragmentos de las historietas de Al Hit, aquellas que venían siendo misteriosamente incautadas por el gobierno. Goebbels no puede creer que a Laudic le interese *Peter Kampf* solo por su valor artístico. Además, sospecha de él por ser francés, pues Francia es, según Goebbels, «uno de los países falsamente neutrales que intentan sacar ventaja de la confusa situación internacional»²⁸. Aquí encontramos dos cosas. Primero, el planteo de que el cómic no tiene ningún tipo de mérito artístico, pues solo a «un espía o un boludo»²⁹. Esta es una acusación típica que recibe el medio de la historieta y más aún en los años ochenta, cuando fue escrito

²³ TRAVERSO, Enzo (2016). *Op. cit.*, p. 19.

²⁴ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ MEREU, Italo. *Op. cit.*, p. 32.

²⁷ DEL PERCIO, Daniel (2013). *Op. cit.*, p. 159.

²⁸ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 33.

²⁹ *Idem.*

Peter Kampf lo sabía. Luego, la generalización propia de los totalitarismos. Gordon W. Allport comenta que «el prejuicio se manifiesta en el trato con miembros individuales de grupos rechazados»³⁰. Y esto es lo que vemos en acción en el trato de Goebbels para con Laudic, pues no lo habría acusado de espía de haber sido él estadounidense en vez de francés, con el continente europeo tan influenciado en esta ucronía por el comunismo, ya que no existió el nazismo como contrapeso para ponerle un freno ni unos Estados Unidos dispuestos, al menos hasta ahora, a entrometerse en asuntos que no le conciernen por tratarse de conflictos en otro continente.

Con Laudic secuestrado por Goebbels, pronto a ser torturado para saber si se trata de un espía o no, Karin se apega al periodista estadounidense que la había invitado a cenar para buscar y rescatar a Laudic. Sin embargo, la empresa es más difícil de lo que creían, pues se está borrando toda evidencia de la existencia de las tiras de Al Hit, reemplazándolas con otras tiras anacrónicas que nada tienen que ver con *Peter Kampf*. Ella se preocupa por Laudic, por lo que desea algo, esto es, salvarlo y obra en consecuencia: le pide ayuda al periodista y van rastreando al extraviado francés. Sin embargo, no parece obtener —algo típico del antiheroísmo novelesco— o no llega nunca a completar la triada, pues siempre le falta algo: Laudic estuvo en tal lugar, pero ahora no o jamás estuvo en tal otro lugar. Es una búsqueda casi policial que no lleva a ninguna parte, al menos por ahora, y por eso, hasta el momento, *Peter Kampf lo sabía* se trata de un relato novelesco, tanto por las acciones de Laudic como por el obrar de Karin.

Karin y el periodista visitan a un historiador, experto en la década del veinte, quien incluso entrevistó a Adolf Hitler [Al Hit] antes de su muerte. Lo describe «loco como un plumero»³¹ y agrega que estaba loco solo para su época nada más, pues con la intolerancia actual pareciera que sus ideas no estaban tan desatinadas después de todo. Mereu escribe que «[c]ontra el hereje, el desviado, el sospechoso, el protector y el diferente solo existe la intolerancia, la exclusión total del consorcio civil y de las leyes comunes»³². Y esto es lo que pregonaba Al Hit, que en los años veinte parecía una locura, pero que en la actualidad del enunciado [los años cincuenta] básicamente refleja las creencias y las actitudes de Wayne, Goebbels y los seguidores republicanos del «que será presidente»³³. La ficción predijo la historia; el cómic dentro del cómic, que funciona como espejo y oráculo de la realidad, comenta el presente y lo explica desde su sombra, dándonos las razones secretas, contrafácticas, del presente distópico en el que se involucraron sin quererlo —y esto es novelesco también— Laudic, Karin y, en menor medida, el periodista. En este caso, la tira muestra cómo torturaban a un disidente en un claro ejemplo de «terror totalitario [que] ignora y pisotea el derecho, pero presupone el monopolio estatal de la fuerza»³⁴. Y, en la siguiente página, vemos que a Laudic le estaban haciendo lo mismo.

Como recompensa por la golpiza, Goebbels le cuenta a Laudic su plan secreto, su obra maestra propagandística. En un cuarto al fondo de un pasillo, «un grupo selecto de elegidos está trabajando para el futuro»³⁵. Allí, se redibujan los originales de Al Hit para hacerlos más actuales.

³⁰ ALLPORT, Gordon W. *Op. cit.*, p. 22.

³¹ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 40.

³² MEREU, Italo. *Op. cit.*, p. 32.

³³ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 40.

³⁴ TRAVERSO, Enzo (2016). *Op. cit.*, p. 23.

³⁵ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 42.

Goebbels reconoce en las tiras de *Peter Kampf* un poder —lo que habla también del poder del cómic, en general, y de *Peter Kampf lo sabía*, en particular— que es digno de imitarse. Es por ello que allí cambian a los villanos de Al Hit, que tenían rasgos semíticos, para representar más fidedignamente el problema que enfrenta Estados Unidos: la gente que no tiene piel blanca. El enemigo ya no es el judío, sino el afroamericano o el nativo americano. Y aquí entra la ucronía. Goebbels le responde, extasiado, con la mirada fija en una tira renovada de *Peter Kampf*, a Laudic, quien se había sorprendido ante el cambio de los originales: «[e]n efecto, pero solo para reforzar su sentido histórico. Para actualizar, de acuerdo con los datos que nos muestra una nueva realidad. ¡El glorioso mensaje que un oscuro historietista alemán intentó hacer comprender a un mundo equivocado!»³⁶. ¿Cuál sería ese «mundo equivocado»? ¿El del enunciado o el de la enunciación? No podemos saberlo con seguridad, pero Goebbels nos hace pensar en la potencia de la ficción y en el Hitler que pudo haber sido, tanto dentro del cómic como fuera, en la recepción por parte del público. «La ucronía nos muestra, de esta forma, un modo complementario de comprender la historia a partir de su sombra, de lo posible no realizado»³⁷. Pero Goebbels juega con la historia, pues, a partir de su sombra, que solo él parece ver, cambia lo realizado por lo posible no realizado, devolviéndole a Hitler dentro del cómic la relevancia que tuvo en el mundo de la enunciación, pues promete que «[l]a idea de mil años de gloria para el mundo comenzará a ser sembrada»³⁸. La historia se repetirá dentro del cómic, pero en los años cincuenta y en los Estados Unidos. Esto nos recuerda que el totalitarismo puede anidar y surgir en cualquier lado, en cualquier época, si se dan ciertas condiciones.

Laudic se consagra como personaje novelesco, como un cabal antihéroe, cuando acepta —o, mejor dicho, es incapaz de negar— la oferta de Goebbels: publicar el renovado *Peter Kampf* en su editorial francesa, Comicold. González nos recuerda que es en la novela donde «la asimetría entre los deseos y las acciones del sujeto y la oposición triunfante del objeto se manifiesta con mayor grado de claridad y eminencia»³⁹, y aquí somos testigos justamente de eso. Tenemos a un sujeto antiheroico, Laudic, que se define por su voluntad ineficiente, pues, si bien desea algo [completar su colección de *Peter Kampf*] y obra en consecuencia, no termina obteniendo aquello deseado y obrado y, por lo tanto, tiene un final novelesco, lo que significa que Laudic no podría ser nunca considerado un héroe. Con Karin pasa otro tanto. Tras haber encontrado a Laudic, este no hace nada cuando Goebbels la humilla y la olvida fácilmente cuando la echan de la agencia de publicidad junto con su amigo periodista. Su proyecto, su misión, que había consistido hasta ahora en encontrar a Laudic, cambia por completo cuando admite estar «como el culo»⁴⁰. En ese momento, decide escapar, volver a París antes de que las cosas se compliquen, y decide hacerlo sin Laudic, pues ya no le interesa. Como puede verse, deseó [encontrar a Laudic] y obró según su deseo, pero no obtuvo u obtuvo a medias [Laudic transformado por Goebbels], lo que la convierte también en una antiheroína, en un personaje novelesco al igual que Laudic, presa de una relación destructiva entre sujeto y objeto, identificado este último con «las fuerzas

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ DEL PERCIO, Daniel (2019). *Op. cit.*, p. 64.

³⁸ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 44.

³⁹ GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 47.

regresivas y caotizantes de la materia o de la ciega dinámica social y económica»⁴¹. Karin, por ser latina, fue víctima del totalitarismo estadounidense.

En la última aparición de la tira de *Peter Kampf*, de la historia dentro de la historia, se insinúa el genocidio. Es muy sutil o no tanto, pero es más interesante ver la reacción de Goebbels ante semejante aberración. Este dice: «en la clarividencia de Hitler había indicios, señales a tener en cuenta. Advertencias, premoniciones, llamados de atención para quien, como yo, está dispuesto a abrazar su causa»⁴². Todo está dicho como sin decir, insinuado y puesto en abismo, pero está. Y así es justamente cómo funciona el prejuicio, al menos al principio. Veamos el ejemplo más relevante y cómo fue escalando hasta llegar a la aberración máxima.

Si bien la mayoría de la gente nunca pasará del “hablar mal” a “evitar el contacto”, ni de aquí a la discriminación activa, o a niveles más altos de la escala, también es cierto que la actividad en un nivel determinado sirve de transición para deslizarse con facilidad al siguiente. Fueron los ataques verbales de Hitler contra los judíos los que llevaron a los alemanes a evitar el contacto con sus vecinos judíos y aun con los que antes habían sido sus amigos. Esta preparación hizo más fácil promulgar las leyes de discriminación de Nuremberg, las que a su vez hicieron que pareciera natural el incendio de sinagogas y los ataques callejeros que vinieron luego. El paso final en la progresión macabra fueron los hornos de Auschwitz⁴³.

Laudic es obligado a volver a París sin Karin, vigilado muy de cerca por un esbirro de Goebbels. La impotencia del editor de cómics francés solo refuerza su carácter antiheroico y novelesco. Karin es deportada al Patio Trasero y el periodista decide acompañarla, pues no hay otra cosa que pueda hacer más que perder los pocos derechos que le quedaban como ciudadano estadounidense. Esto puede entenderse mejor con la siguiente cita de Traverso, que echa luz sobre los Estados totalitarios —recordemos que Estados Unidos es patentemente antiliberal en este cómic por razones genéricas, puesto que la ucronía es la que plantea este presente del enunciado en el que la democracia en Norteamérica se ve vulnerada—

Con su reclutamiento de la cultura transformada en propaganda, su organización corporativa de la economía (respetuosa de la propiedad privada pero capaz de presentarla como sometida a los intereses nacionales), su monopolio estatal de la violencia sustraída a los vínculos del derecho (un aparato policial omnipresente), su sofocamiento del pluralismo (el partido único) y sus obsesiones de grandeza nacional (el imperio), el Estado totalitario fascista se presentaba al mismo tiempo como principio generador y como finalidad de la comunidad nacional⁴⁴.

Peter Kampf, que era arte —de calidad dudosa e ideología perversa—, se convierte en propaganda republicana bajo las órdenes de Goebbels. Todas las tiras cómicas de la historieta dentro de la historieta fueron incautadas por la policía y servicios secretos por supuestas razones de

⁴¹ GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Op. cit.*, p. 22.

⁴² TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Op. cit.*, p. 48.

⁴³ ALLPORT, Gordon W. *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁴ TRAVERSO, Enzo (2016). *Op. cit.*, pp. 36-37.

seguridad. En *Peter Kampf lo sabía* hay más presencia parapolicial que policial —recordemos al oficial que se hace el distraído frente al linchamiento de un afroamericano— Parece haber un partido único o muy dominante que llena las calles de seguidores y amenaza a los disidentes [el Republicano]. Y, por último, los Estados Unidos tienen a toda Latinoamérica como colonia y se presenta como un país con intenciones expansionistas. No caben dudas de que esta ucronía presenta a un Estados Unidos antidemocrático, racista y xenófobo, pronto a caer en la misma ideología que en la memoria del lector —en el pasado de la enunciación— llevó a Alemania a abrazar el nazismo en la década del treinta.

Pero ¿por qué decimos que hay una transfiguración del heroísmo? ¿Por qué afirmamos que el lector se convierte en potencial héroe? Bueno, todo tiene que ver con la ucronía. Esta última, al ser distópica, no permite el heroísmo, no le da lugar, sino que noveliza el relato. Sin embargo, *Peter Kampf lo sabía* nos da la clave, en la última viñeta, para entender que el verdadero protagonista, el que debe hacer algo al respecto de lo leído, es el público y cada lector individual. Como dice Del Percio, «reforzando su dimensión ficcional, esta última escena aparece a su vez como ‘insertada’, como un fragmento de tira de *comic*, que posee en el margen incluso marcas de su enunciación, como notas o indicaciones del ‘dibujante’»⁴⁵. Es decir, que *Peter Kampf lo sabía*, en tanto relato ucrónico ficcional, se sabe ficticio y nos lleva, por ende, a un nivel metaficcional de reflexión. Ahora es el lector quien debe hacerse cargo y sacar algo en limpio de lo que acaba de leer. Ya lo decía González, retomando a Paul Ricoeur: «el sentido último y capital de un texto solo acaba de manifestarse en forma definitiva y plena en las acciones que en la vida extratextual llevan a cabo los lectores tras haberse enriquecido a su contacto»⁴⁶.

El lector, entonces, podrá convertirse en héroe si actúa de forma tal que dé indicios de haber comprendido realmente el texto. Deberá desear el cambio, obrar para conseguirlo y, finalmente, obtenerlo. Deberá evitar que el mundo se le imponga y buscar, en cambio, una relación recíproca en la que sujeto y objeto se configuren parcial y relativamente en un proceso meliorativo. Deberá identificarse ontológica y axiológicamente con el mundo en el que le ha tocado vivir, admitiendo, sin embargo, que este presenta situaciones de desorden que deben ser rectificadas —y que es tarea suya rectificarlas— Deberá tener una voluntad eficiente y paciente, soportando cada vicisitud que pueda llegar a vivir. Deberá tener un proyecto meliorativo de realización esforzada que busque cambiar para bien el mundo. Deberá, entonces, dejarse inspirar por el cómic que acaba de leer.

¿Y qué papel juega la ucronía en todo esto? Ocurre que este tipo de relatos contrafácticos son «la expresión narrativa de lo que no nos ha sucedido en nuestra historia, pero sigue siendo parte de nosotros de manera invisible»⁴⁷. No podemos ignorar su contenido, pues nos constituye. Hasta la ucronía más descabellada, en el fondo, está diciendo algo sobre nosotros y nos está diciendo algo. Nos está instando a actuar, a pensar y repensar nuestro presente, a buscar cambiarlo para no repetir los errores del pasado o los de un posible presente que pudo haber sido, pero jamás fue, aunque podría llegar a serlo. Toda ucronía es un *cautionary tale*, que nos advierte

⁴⁵ DEL PERCIO, Daniel (2013). *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁶ GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Op. cit.*, p. 76.

⁴⁷ DEL PERCIO, Daniel (2019). *Op. cit.*, p. 65.

página a página, que nos recuerda que nuestro mundo, en el fondo, no es tan malo, no porque sea bueno, sino porque podría ser muchísimo peor.

Peter Kampf lo sabía como todo texto y, sobre todo, como toda ucronía solo puede completarse en el nivel de la enunciación, en la manera en que afecta a cada lector individual y en cómo los mueve a la acción heroica. Sería bueno recordar aquí que no hay que hacer grandes cosas para ser un héroe. Si los personajes del cómic analizado son antiheroicos y novelescos, se debe más al género ucrónico en que están inscritos que a la voluntad ciega de un análisis sesgado. Una vez concluido el texto, todo queda en manos del lector. Depende de cómo obre, será heroico o no. *Peter Kampf lo sabía* simplemente le dio la oportunidad de ver un mundo sin héroes que acabó muy mal para ver si así podrá inspirarlo a no ser como Laudic, Karin o el periodista.

El lector ahora sabe lo que ya ocurrió tanto en la enunciación [los años ochenta] como en el enunciado [los años cincuenta] y, al ser la ucronía tanto especular como oracular, podrá intuir también lo que está por venir. El lector de ucronías no es inocente y lo es mucho menos cuando concluye el texto. Por lo especular, sabe que *Peter Kampf lo sabía* habla tanto de unos años cincuenta distópicos y, por lo tanto, ficticios, como de los años ochenta en que fue publicado este cómic. Ese espejo también refleja el momento en que el lector tiene acceso al cómic, en este caso, los años veinte del siglo XXI en los que se repiten varias temáticas y problemáticas de las otras dos décadas mencionadas. Y, por lo oracular, el lector adquiere un poder secreto, una magia parcial, que le permitirá prevenir los males por venir siempre y cuando tenga la intención y la premeditación necesarias para desearlo, obrarlo y, finalmente, obtenerlo.

Bibliografía

ALLPORT, Gordon W. *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.

DEL PERCIO, Daniel. «Mirarse en el espejo del tiempo: la narratividad de la ucronía en *Peter Kampf lo sabía*, de Trillo-Mandrafina», en ALTAMIRANDA, Daniel y SALEM, Diana (comps.). *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David William Foster*. Buenos Aires, Dunken, 2013, pp. 157-168.

— *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019.

GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2016.

MEREU, Italo. *Historia de la intolerancia en Europa*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

TRAVERSO, Enzo. «El totalitarismo. Usos y abusos de un concepto» en FEIERSTEIN, Daniel (comp.). *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*. Caseros, EDUNTREF, 2005, pp. 133-144.

— *El totalitarismo. Historia de un debate*. Buenos Aires, Eudeba, 2016.

TRILLO, Carlos y MANDRAFINA, Domingo. *Peter Kampf lo sabía*. Buenos Aires, ojodepez!, 2011.

Los predecesores del cómic de ciencia actual: una aproximación

The Predecessors of Today's Science Comics: An Approximation

MARÍA BLANCA MAYOR SERRANO

Docente e investigadora independiente

Doctora en Traducción por la Universidad de Granada. Máster en Terminología por la Universitat Pompeu Fabra. Profesora del Máster Propio en Cómic y Educación de la Universitat de València desde el curso 2019-2020 y parte del equipo docente desde 2022 del curso *Aprendiendo a Enseñar: Curso de Formación para Formadores en Bioética* de la Fundación de Ciencias de la Salud. Desde 2011 se dedica a la investigación en torno a la medicina gráfica y a la ciencia gráfica y desde 2014 ha dictado varias ponencias sobre la utilidad del cómic para la formación de profesionales sanitarios, la educación para la salud, así como para la formación teórica y práctica de traductores médicos. Es autora de los libros *Cómo elaborar folletos de salud destinados a los pacientes* (2008) y *El cómic como recurso didáctico en los estudios de medicina. Manual con ejercicios* (2016). También es autora de numerosos artículos sobre la utilidad del cómic de temática médica y científica como recurso didáctico y divulgativo, así como coordinadora y coautora de los monográficos *Medicina y cómic* para la revista *Tebeosfera* (2018) y *Medicina gráfica y traducción* para la revista *Panace@ (Revista de medicina, lenguaje y traducción)*, (2021). Desde el 2021 es miembro del Jurado de FisiCómic, Certamen Nacional de Cómic de Fisiología, organizado por la Universidad de Valencia.

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2134

Resumen

No pocos aficionados de los cómics de ciencia de no ficción ignoran que la narrativa gráfica orientada a la divulgación de la ciencia, la enseñanza de múltiples materias de corte científico y la educación en materia medioambiental y de la salud no es un fenómeno del siglo XXI. La elaboración de cómics para la consecución de los propósitos antedichos no solo viene de lejos, sino que algunos de estos cómics han tenido una gran influencia en científicos y dibujantes de cómics de renombre.

Palabras clave: cómics de ciencia, divulgación de la ciencia, educación, enseñanza, patografías gráficas

Abstract

Many fans of non-fiction science comics ignore that graphic narratives aimed at the dissemination of science, teaching multiple scientific topics, along with environmental and health education is not exclusively a phenomenon of the 21st century. The creation of comics to achieve the aforementioned purposes has been going on for a long time, and even some of these comics have had a great influence on renowned scientists and comic artists.

Keywords: science comics, dissemination of science, education, teaching, graphic pathographies

Cita bibliográfica

MAYOR SERRANO, María Blanca. «Los predecesores del cómic de ciencia actual: una aproximación», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 21 (2023), pp.

Introducción

Cada vez más científicos, dibujantes de cómic y entidades públicas y privadas apuestan por los cómics de ciencia de no ficción para la divulgación de la ciencia, la enseñanza de múltiples materias de corte científico y la educación en materia medioambiental y de la salud, tanto en inglés como en español. Así, como hemos señalado en trabajos anteriores¹, en la actualidad hay innumerables ejemplos de cómics de tipo divulgativo, didáctico y educativo que se crean con los siguientes propósitos. Los cómics de tipo divulgativo están concebidos para mejorar y contribuir a la comprensión pública de contenidos científicos. Los de tipo didáctico buscan proporcionar al destinatario un marco teórico y conceptual de una materia o introducir y discutir conceptos del currículo. Y los de tipo educativo están ideados para transmitir contenidos de carácter científico de diversa índole con la intención de sensibilizar, concienciar y capacitar para la toma de decisiones, sobre todo en materia medioambiental y de la salud².

Asimismo, la introducción de la ciencia en el cómic de no ficción actual está siendo estudiada desde aproximaciones diferentes por un buen número de estudiosos del medio: la representación del científico³, la divulgación científica a través del lenguaje del cómic⁴, el uso del cómic en la

¹ MAYOR SERRANO, María Blanca. «Cómics, o cómo aprender lenguaje médico a golpe de viñetas», en ESTOPÁ, Rosa (coord.). *Comunicación, lenguaje y salud. Estrategias lingüísticas para mejorar la comunicación con el paciente*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Institut de Lingüística Aplicada, 2019a, pp. 107-120; MAYOR SERRANO, MARÍA BLANCA. «El cómic de ciencia y su uso en el aula». *Tebeosfera*, n.º 13 (2020a). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_de_ciencia_y_su_uso_en_el_aula.html; MAYOR SERRANO, María Blanca. «La utilidad del cómic para la formación de traductores médicos». *Revista CTPCBA*, n.º 145 (2020b), pp. 22-26. Disponible en https://www.traductores.org.ar/wp-content/uploads/2020/04/Rev_145.pdf

² La clasificación de los cómics de ciencia de no ficción en estos tres tipos es el resultado del estudio y análisis de un corpus textual compuesto por más de doscientos cómics, que hemos ido configurando desde 2013 [véase MAYOR SERRANO, María Blanca. «La historieta como instrumento para la divulgación médico-sanitaria. Aspectos pragmatolingüísticos», en *Translation Journal*, n.º 17 (2013). Disponible en <http://www.translationjournal.net/journal/64historietas.htm>]. Para la clasificación y el análisis de los cómics, nos basamos en el propósito por el que se elaboran estos tipos de cómics, la intención comunicativa de sus creadores, los tipos de interlocutores y cuestiones formales, con especial atención a los mecanismos de reformulación partiendo de las metodologías de los siguientes autores: ARNTZ, Reiner. «Fachtexttypologie und Übersetzungsdidaktik», en HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa y NORD, Christiane (dirs.). *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere, Universitätsverlag, 1993, pp. 153-168; HOFFMANN, Lothar. «Texts and text types in LSP», en SCHRÖDER, Hartmut (dir.). *Subject-oriented texts: languages for special purposes and text theory*. Berlín, De Gruyter, 1991, pp. 158-166; HOFFMANN, Lothar. «Fachtextsorten eine Konzeption für die fachbezogene Fremdsprachenausbildung», en HOFFMANN, Lothar, KALVERKÄMPER, Hartwig y WIEGAND, Herbert Ernst (dirs.). *Fachsprachen ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Berlín, De Gruyter, 1998, pp. 468-482; SPILLNER, Bernd. «Textsorten im Sprachvergleich. Ansätze zu einer Kontrastive Textologie», en KÜHLWEIN, Wolfgang y WILLS, Wolfram (dirs.). *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. Múnich, Fink, 1981, pp. 239-250.

³ MAYOR SERRANO, María Blanca. «El cómic de ciencia para contrarrestar la imagen popular de la ciencia y los científicos», en *Tebeosfera*, n.º 11 (2019b). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_de_ciencia_como_herramienta_para_contrarrestar_la_imagen_popular_de_la_ciencia_y_los_cientificos.html

⁴ FARINELLA, Matteo. «Science Comics' Super Powers», en *American Scientist*, n.º 106 (2018b). Disponible en <https://www.americanscientist.org/article/science-comics-super-powers>; GALLEGO TORRES, Adriana

enseñanza reglada y no reglada y sus prebendas docentes⁵ o el análisis desde distintas ópticas de las especificidades de los diversos géneros que conforman el cómic de ciencia de no ficción⁶.

Sin embargo, aunque ciencia y cómic mantienen una relación bien avenida, prolongada en el tiempo y fructífera, como mostraremos a lo largo del presente trabajo, no pocos hispanohablantes aficionados a los cómics de ciencia de no ficción, e incluso estudiosos del medio, ignoran que la narrativa gráfica para los propósitos antedichos no es un fenómeno del siglo XXI y que ya en el siglo pasado se editaban cómics de tipo divulgativo, educativo y didáctico. Este desconocimiento quizás esté motivado por la atención, *in crescendo*, prestada por parte de distintos sectores de la sociedad a los actuales cómics de ciencia de no ficción y, en concreto, a los elevados a la categoría de novela gráfica en detrimento de los que les precedieron. A esto se suma el escaso número de trabajos de investigación en torno a este tipo de cómics, especialmente a los editados en lengua española que, en no pocos casos, eran traducciones de otros idiomas, normalmente del inglés.

En consonancia con Pons e Ibarra⁷, partiendo de que «la evolución y las posibilidades que el cómic está desplegando en el ámbito científico no se pueden entender sin la necesaria contribución y evolución que este ha experimentado durante los años anteriores», con este trabajo de corte exploratorio nos proponemos dar a conocer las múltiples iniciativas llevadas a cabo en el siglo pasado destinadas a la divulgación de la ciencia, la enseñanza de materias de corte científico y la educación en materia medioambiental y de la salud en inglés y en español. Las iniciativas que recogemos aquí son una muestra del convencimiento de sus creadores del potencial del cómic como medio divulgativo, educativo e instructivo y constituyen la antesala de las innumerables publicaciones que hoy día se editan en ambos idiomas, bien como obras originales, bien como traducciones de cómics escritos en otras lenguas.

Patricia. «La popularización de la ciencia a través del cómic educativo», en *Alambique*, n.º 67 (2011), pp. 96-101; MAYOR SERRANO, María Blanca. «Divulgación científica a través del lenguaje del cómic: la covid-19», en *Revista de Medicina y cine*, n.º 16 (2020c). Disponible en <https://doi.org/10.14201/rmc202016e6979>

⁵ BURGOS SEGARRA, Gemma. «El cómic médico en educación secundaria: situación actual y propuestas de uso», en *Tebeosfera*, n.º 9 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_medico_en_educacion_secundaria_situacion_actual_y_propuestas_de_uso.html; FARINELLA, Matteo. «The potential of comics in science communication», en *JCOM (Journal of Science Communication)*, n.º 17 (2018a). Disponible en <https://doi.org/10.22323/2.17010401>; MAYOR SERRANO, María Blanca. *El cómic como recurso didáctico en los estudios de Medicina. Manual con ejercicios*. Cuadernos de la Fundación Dr. Antonio Esteve, n.º 37 (2016). Disponible en <https://www.esteve.org/libros/cuaderno-comic/>; MAYOR SERRANO, María Blanca. (2019a), *Op. cit.*; MAYOR SERRANO, María Blanca. (2020b), *Op. cit.*

⁶ BERRUECOS VILLALOBOS, M.^a de Lourdes. «La divulgación de la ciencia en la historieta ilustrada: Leonardo y la física en la medicina», en *Anuario de Investigación*, (2010), pp. 99-127; BERRUECOS VILLALOBOS, M.^a de Lourdes. «De agujeros negros a “Hoyos negros”: la física en la historieta ilustrada», en *Anuario de Investigación*, (2011), pp. 241-274; JÜNGST, Heike Elisabeth. *Information Comics*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010; MAYOR SERRANO, María Blanca (2013), *Op. cit.*; MAYOR SERRANO, María Blanca (2016), *Op. cit.*; YU, HAN. *The Other Kind of Funnies: Comics in Technical Communication*. Nueva York, Baywood Publishing Company, 2015.

⁷ PONS, Álvaro e IBARRA, Noelia. «La representación de la ciencia en el cómic. De los inicios a la ebullición superheróica», en *Mètode*, n.º 115 (2022), pp. 29-35. Disponible en <https://metode.es/revistas-metode/dossiers/la-representacion-de-la-ciencia-en-el-comic.html>

La metodología empleada en la presente investigación es fundamentalmente heurística y se basa en la búsqueda y recopilación de fuentes documentales y narrativas gráficas relacionadas con el objeto de estudio. A fin de recopilar un corpus de cómics lo más amplio posible, hemos consultado las bases de datos de los siguientes sitios web: Asociación Cultural de Tebeosfera, Comic Book + y Digital Comic Museum, Graphic Medicine, Michigan State University Libraries, Museum of Innovation and Science, Unesdoc Digital Library y Welcome to Comics with Problems, así como el motor de búsqueda Google. El corpus configurado a lo largo de estas páginas no pretende en modo alguno aspirar a la exhaustividad en cuanto a la enumeración de todos los títulos pertenecientes a la temática que nos ocupa, sino ofrecer una aproximación a los cómics de ciencia de no ficción del siglo pasado en inglés y español. Téngase en cuenta, además, que no pocos de ellos han caído en el olvido hasta desvanecerse, quizás por su consideración de material fútil.

Cómics de ciencia de no ficción en inglés

A partir de los años cuarenta, en los países anglosajones se han editado abundantes e interesantes cómics de tipo divulgativo, didáctico y educativo, algunos de los cuales han sido objeto de atención por parte de un buen número de investigadores y estudiosos del medio⁸.

En la década de 1940, se editan en los Estados Unidos las primeras revistas de cómic con carácter educativo y divulgativo como *Science Comics*, *Marvels of Science*, *Real Life Comics*, *Real Fact Comics* y *Pioneers of Science*. Esta última, como señala Carter⁹, constituye una base para la explicación de numerosos fenómenos y descubrimientos como la producción del aluminio basado en el proceso Hall o la síntesis del primer compuesto organoarsénico por parte de Robert Bunsen, entre otros. Según Llorente Aguilera, cuya investigación versa sobre la influencia del factor nuclear en los cómics de Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta, algunas de estas publicaciones «fueron en muchas ocasiones patrocinadas por la industria nuclear o desde el

⁸ CAMPBELL, Brian. «Environmental Giveaways from the 1960s and 1970s», en *Comic Book Daily* (2020a). Disponible en <https://www.comicbookdaily.com/columns/forgotten-silver/environmental-giveaways-from-the-1960s-and-1970s/>; CAMPBELL, Brian. «Canadian Environmental Underground Comix from the 1970s», en *Comic Book Daily* (2020b). Disponible en <https://www.comicbookdaily.com/columns/forgotten-silver/canadian-environmental-underground-comix-from-the-1970s/>; CARTER, Henry A. «Chemistry in the Comics. Part 2. Classic Chemistry», en *Journal of Chemical Education*, n.º 66 (1989), pp. 118-127; FARIS, MICHAEL J. «Sex-Education Comics: Feminist and Queer Approaches to Alternative Sex Education», en *The Journal of Multimodal Rhetorics*, n.º 3 (2019), pp. 86-114; GIRAULT, Yves. «La bande dessinée peut-elle être un outil de prévention du sida?», en *Alster*, n.º 13 (1991), pp. 187-207; HANSEN, Bert y ADLER, Boaz. N. «Stories of the Great Chemists», en *Distillations Magazine*. (2012). Disponible en <https://www.sciencehistory.org/distillations/magazine/stories-of-the-great-chemists>; LLORENTE AGUILERA, Carlos. «Nuclearización de la infancia. La influencia nuclear en los cómics de Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 15 (2020), pp. 110-127; MCLAUGHLIN, Mark J. «Rise of the Eco-Comics: The State, Environmental Education and Canadian Comic Books, 1971-1975», en *Material Culture Review*, n.º 77-78 (2013). Disponible en <https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/22080/25635>; PONS, Álvaro e IBARRA, Noelia. *Op. cit.*; SÁEZ CASES, José Antonio. «El potencial del cómic en la comunicación científica. Una aproximación al fascinante mundo de la química», en HABA-OSCA, Julia y GONZÁLEZ-SALA, Francisco (coords.). *Ilustrar la ciencia. Aplicaciones de la literatura gráfica en contextos científicos i divulgatiu*. Valencia, Tirant Humanidades, 2022, pp. 37-49.

⁹ CARTER, Henry A. *Op. cit.*, pp. 46-47.

gobierno de Estados Unidos a fin de publicitar la vertiente pacífica de la energía nuclear y separarla convenientemente de su aplicación bélica»¹⁰. Cabe mencionar, asimismo, *True Comics*, cuyo primer número, aparecido en abril de 1941, se estrenó, junto con otros cómics, con el dedicado a la fiebre amarilla y al doctor Walter Reed y sus colegas. El éxito alcanzado fue tal que en tan solo diez días se agotaron los trescientos mil ejemplares de la revista y pasó a editarse con una periodicidad mensual en vez de bimestral, como estaba previsto. A este primer número le sucedieron setenta y siete más, en los que se narraban diversos a la par que fascinantes episodios de la historia de la Medicina.

También en los Estados Unidos y a finales de la década de 1940, el psiquiatra Nicholas P. Dallis creó la tira cómica de corte educativo *Rex Morgan M.D.*¹¹ con la intención no solo de entretener, sino también de educar a los lectores en temas sociales y médico-sanitarios. De la mano de Dallis, así como de sus sucesores, se han abordado cuestiones tan candentes en la actualidad como la eutanasia, que fue objeto de atención en 1950, y muchos otros temas como la drogadicción, la violencia doméstica, la diabetes tipo 1, la tuberculosis, el trasplante de órganos o el asma, una afección a la que le dedicaron dieciséis semanas, de enero a abril de 2001. *Rex Morgan, M.D.* fue publicada en más de trescientos periódicos de los Estados Unidos y con unos treinta millones de lectores diarios repartidos por tierras estadounidenses y diversos países extranjeros y está considerada un recurso de gran valor didáctico. No en vano, la tira ha recibido varios galardones por su labor educativa en materia de salud, como el primero de ellos en noviembre de 1995 que pertenece a la reconocida *American Academy of Nursing*.

La década de los cuarenta y los años sucesivos fueron en los Estados Unidos muy profusos en cuestión de publicaciones en clave de cómic para la divulgación y la enseñanza de temas científicos de diversa índole, pese a la campaña anticómic orquestada en este país desde la década de 1940 hasta la de 1960. La lectura de cómics, los cuales se consideraban de nula calidad e inapropiados para los menores de edad, se llegó a asociar a conductas delictivas de la juventud. Y, como explica Fernández, «a mediados de los años cuarenta, ganaría en intensidad el argumento de que las historietas eran también, y sobre todo, nocivas porque estimulaban la inmoralidad en diversos aspectos y, más aún, porque incentivaban la comisión de delitos»¹². Tan evidente resultaba entre distintos sectores de la sociedad el carácter nocivo de los cómics y su conexión con la delincuencia que, ocho años después de la publicación de su primer cuaderno de historietas en 1945, la compañía General Electric, pionera en la creación de cómics con fines claramente didácticos, explicaba en estos términos su motivación y sus esfuerzos por acercar la ciencia y la tecnología a los más jóvenes en formato cómic¹³.

Teachers, parents, and lawmakers were bitter about newsstand comic in 1945. But in the public relation field, although we were well aware of the adult fear that comic books were

¹⁰ LLORENTE AGUILERA, Carlos. *Op. cit.*, p. 122.

¹¹ Las tiras cómicas de *Rex Morgan, M.D.* se pueden consultar en esta página <http://comicskingdom.com/>

¹² FERNÁNDEZ, Ignacio. «Cómics y delincuencia juvenil en Estados Unidos durante la “golden age”», en *Tebeosfera*, n.º 12 (2014). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_delincuencia_juvenil_en_estados_unidos_durante_la_golden_age.html

¹³ VAN AVERY, Dwight. «Tomorrow's Engineers Read the Comics», en *General Electric Review*, (1953), pp. 20-22.

producing a crop of juvenile delinquents, we couldn't escape the conclusion that the medium had attractive possibilities for mass communication.

With these thoughts in mind we decided that a little cautious experimentation might lead to something interesting. And cautious it had to be, because even though we believed the comic might become an unusually attractive teaching aid, we had no intention of its backfiring on our public relations program.

Ante la firme convicción de que el cómic podía convertirse en un extraordinario recurso didáctico, la General Electric se embarcó en la elaboración de la colección *Adventures*, para cuya creación contrató a reputados dibujantes de cómic tales como George Roussos, ilustrador de *Batman*. La colección se componía de varias series: *Adventures in Electronics*, *Adventures in Electricity*, *Adventures in Jet Power*, *Adventures in Science*, *Adventures in the Past*, *Adventures in the Future* y *Adventures inside the Atom*, esta última centrada en la naciente energía atómica, lo que demuestra, como señalan Pons e Ibarra, «la confianza de la empresa en el lenguaje del cómic para borrar la terrible imagen que la energía nuclear tenía en ese momento en la cultura popular»¹⁴.

El primer número de la colección se publicó en 1945 con una tirada de trescientos mil ejemplares que distribuyeron, junto con una carta, entre profesores de instituto de todo el país a fin de que evaluaran su idoneidad como herramienta didáctica. La acogida fue tal que no solo se agotaron los ejemplares en cuestión de un mes, sino que se acumularon centenares de solicitudes de más copias¹⁵. Entre 1945 y 1959, se editaron veintitrés libros de historietas de dieciséis páginas cada uno y a todo color, con los que no solo se perseguía acercar la ciencia y la tecnología a los más jóvenes, sino también fomentar la vocación hacia su aprendizaje¹⁶. En tan solo ocho años, desde su lanzamiento hasta 1953, se distribuyeron de manera gratuita treinta y cinco millones de ejemplares en colegios e institutos a lo largo y ancho de Estados Unidos. A esa cifra inmensa hay que sumar la de los ejemplares editados en otros idiomas como francés, danés, portugués, finés, urdu, árabe, turco y español (FIG. 1 y 2) gracias a la concesión de los derechos de reproducción a muy bajo costo y a la mediación, en algunos países, de organizaciones y agencias como la UNESCO y la USIA (en castellano, Agencia de Información de los Estados Unidos, clausurada en 1999).

¹⁴ PONS, Álvaro e IBARRA, Noelia. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁵ VAN AVERY, Dwight. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Un buen número de estos cómics se puede leer y descargar en la página web del Museum of Innovation and Science <http://miscigecomibooks.omeka.net/collections/show/1>. Y en esta sección de la misma página web se recogen unos cuantos cómics de otras grandes empresas como la Westinghouse Electric Corp. <http://miscigecomibooks.omeka.net/collections/show/2>



FIG. 1. GENERAL ELECTRIC COMPANY. *Historia de la luz eléctrica*. 1954, portada.

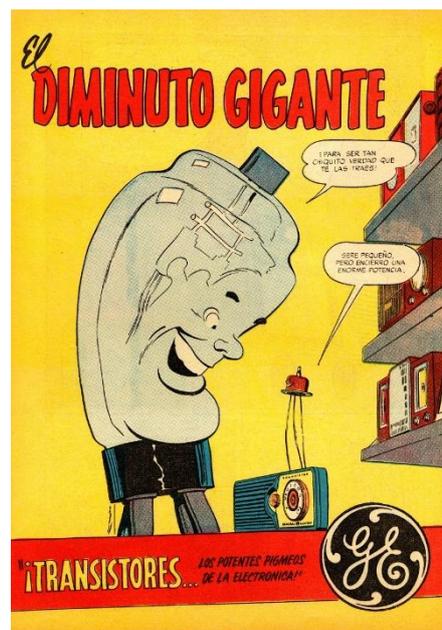


FIG. 2. GENERAL ELECTRIC COMPANY. *El diminuto gigante*. 1956, portada.

Llegados a este punto, cabe preguntarse a qué se debió el éxito de estos cómics y qué impulsó a los docentes a emplearlos no solo como material de apoyo, sino también como libro de texto. Uno de los motivos radicaba, según la General Electric¹⁷ y Van Avery¹⁸, en que la información contenida en estos cómics era, además de atractiva y amena, sin perder un ápice de rigor científico, mucho más completa y actualizada que la de los libros de texto al uso que pronto se quedaban obsoletos frente al rápido avance de la ciencia y la tecnología. Para la elaboración, por ejemplo, de la serie *Adventures inside the Atom*, editada a instancias de la Comisión para la Energía Atómica de Estados Unidos, no solo se recurrió a los científicos de la Compañía, como era habitual, y a la misma Comisión para recabar documentación, sino que también contaron con la colaboración de científicos de renombre. Es más, la calidad de los cómics era tal que en el artículo «A social Boost for Comics» se cuenta una curiosa anécdota sobre el motivo que llevó a un ingeniero a usar un cómic de la Compañía para una de sus ponencias:

An engineer in Canadian General Electric acknowledges that when his copy of the x-ray comic arrived he cheerfully scrapped all the notes he had made for a talk on the subject and used the booklet instead. He had been striving to make a straightforward presentation of the story, but here was something which was better than anything he had achieved¹⁹.

¹⁷ GENERAL ELECTRIC COMPANY. «A Social Boost for Comics», en *Adventures Ahead. General Electric Comic Books*, (1953). Disponible en <http://miscigecomicbooks.omeka.net/items/show/31>

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ GENERAL ELECTRIC COMPANY. *Op. cit.*, p. 9.

Animada quizás por el éxito que cosecharon los cómics de la General Electric y consciente de las ventajas de la elaboración y distribución gratuita de estas publicaciones para la promoción de sus productos, RadioShack —empresa de artículos y componentes electrónicos— produjo en los Estados Unidos, en el transcurso de unos veinte años, dos series de cómics dirigidas a estudiantes de educación básica: *The Science Fair Story of Electronics*, cuyo primer número apareció en 1972, y *Whiz Kids*, que empezó a editarse en 1982. La primera serie se centraba en la historia de la ciencia. Así, la astronomía, energía, electricidad, electrónica y sus progresos se enseñaban de la mano de jóvenes y profesores que iniciaban a sus alumnos en estos campos científicos a lo largo de una treintena de páginas a todo color. La segunda serie, similar a la anterior tanto en el fondo como en la forma, estaba pensada para instruir e interesar a los alumnos en el campo de la informática. Estos materiales, al igual que muchos de los cómics publicados hoy día en inglés y español, no solamente narraban un relato de manera gráfica, sino que se acompañaban de cuestionarios para ejercitar lo aprendido e incluso de glosarios que recogían los tecnicismos empleados con objeto de facilitar su retención y afianzar los conceptos de mayor dificultad.

Retomando la elaboración de tiras cómicas, cabe detenerse en *Frontiers of Science*. A principios de la década de 1960, los australianos Stuart Butler, profesor de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Sídney, y Robert Raymond, periodista y cineasta, idearon y crearon *Frontiers of Science* junto a los ilustradores Andrea Bresciani, en los comienzos, y David Emerson, después. Se trata de una serie de tiras con el fin de divulgar la ciencia de manera comprensible y entretenida, y acercarla al mayor número posible de lectores. Al principio se editaron en el *Sydney Morning Herald*, pero, posteriormente, pasaron a publicarse en los principales diarios de Sídney y en otros países y otras lenguas aparte del inglés, llegando a imprimirse en seiscientos periódicos. Desde 1961 hasta 1982, se editaron 939 episodios, desarrollados respectivamente en cinco tiras cómicas, cada una de ellas dispuesta horizontalmente, dibujada en blanco y negro y publicada diariamente. En *Frontiers of Science* se narraron los más variados asuntos pertenecientes a una amplia gama de disciplinas científicas y campos del saber. Un sinfín de temas propios de la física, la biomedicina, la bioquímica, la medicina, la aeronáutica, la genética, la geofísica, la ecología o la astronomía, por citar tan solo unos cuantos, se abordaron bajo títulos como *The Weather Eye* (1962), *The Smear Test*, (1964), *Ultra Sound Surgery* (1966), *Hurricane Energy* (1965), *A World of Waste* (1970), *The Aspirin Age* (1971), *Slow Viruses* (1974) o *The Amazing Microlayer* (1975).

En nuestra opinión, conviene detenerse en el interés que, por distintos motivos, había en la década de los años sesenta y setenta por temas relacionados con el medioambiente. En el párrafo anterior, hacíamos referencia a la tira cómica *A World of Waste* (1970) de *Frontiers of Science*. Pero esta tira de cómic no constituye un caso aislado, ya que el interés por dichas cuestiones tiene una evidencia clara en diversas publicaciones. En este sentido, cabe citar, por ejemplo, *Green Survival*, editado en 1971 por la American Association of Nurserymen para concienciar sobre la importancia de las plantas en zonas urbanas, así como la plétora de cómics publicados en Canadá durante la década de 1960 y 1970²⁰. Estas publicaciones canadienses eran producto del movimiento *underground*, por una parte, y de encargos de instituciones, por otra. Dentro del primer grupo, mencionaremos *Gopher Freedom* (1975), obra de Dave Geary y Terry Zimmer,

²⁰ Remitimos al interesado en los cómics canadienses a los trabajos de CAMPBELL, Brian (2020a), *Op cit.*; CAMPBELL, Brian (2020b), *Op cit.*; y MCLAUGHLIN, Mark J. *Op. cit.*

considerado el primer cómic *underground* de temática medioambiental editado en Canadá. Dos años después, un grupo de dibujantes de cómic publicó *Skreefer Madness* (FIG. 3), que ofrece una visión en contra de las políticas forestales reinantes en aquella época desde el punto de vista de los *hippies* que participaron en la práctica de la reforestación. También en 1977 vio la luz *Tales of Raven*, una obra del artista Michael Nicoll Yahgulanaas y el activista John Broadhead. Con una tirada de tres mil ejemplares, el cómic fue publicado por la Coalition Against Super-tankers como parte del movimiento contra los oleoductos surgido en la Columbia Británica en la década de 1970 y que continúa hasta hoy. El segundo volumen de *Tales of Raven* se publicó en 1987 y tuvo una tirada de dos mil ejemplares.

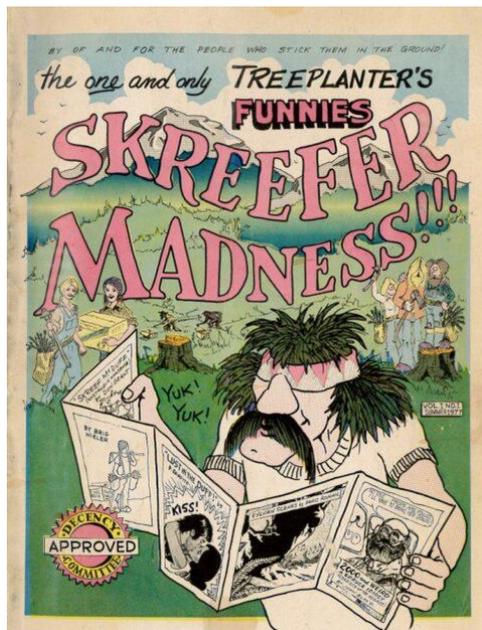


FIG. 3. GRANT, Don *et al.* *Skreefer Madness!!!* Vancouver, Comadre Productions, 1977, portada.

Como apuntábamos anteriormente, el otro tipo de cómics eran encargos institucionales, contruidos de acuerdo con la finalidad exclusiva de transmitir el mensaje solicitado de forma didáctica. Se distribuían en los colegios como parte de programas de concienciación medioambiental para mitigar los posibles efectos del emergente movimiento ecologista sobre el crecimiento económico del país. Dos de las más importantes editoras de este tipo de cómics, llamados *educational giveaways*, fueron Ganes Productions y Comic Book World, cuya producción fue producto de su colaboración con estas instituciones: Department of Lands and Forests, Canadian Wildlife Service, Nova Scotia Department of Highways, Committee of Atlantic Environment Ministers y Ontario Ministry of Energy. Fruto de algunas de estas colaboraciones fueron *A City Boy in the Woods*, centrado en la protección de los bosques con el mensaje dominante de la época «solo tú puedes evitar los incendios forestales»²¹ y *Captain Enviro*, de Comic Book World. Este cómic narra las aventuras de un superhéroe ecologista que lucha por salvar las provincias marítimas orientales de Canadá de unos alienígenas llamados *Pollutians*.

En la actualidad, tanto en inglés como en español, es innúmera la cantidad de cómics de tipo educativo elaborados con el objetivo de sensibilizar, concienciar y capacitar para la toma de

²¹ CAMPBELL, Brian (2020a), *Op cit.*

decisiones en materia médico-sanitaria. Sin embargo, la promoción de la salud y la educación para la salud en ambas lenguas a través del lenguaje del cómic tampoco es un fenómeno reciente. Buena muestra de ello son *Keith and Ellen win a new look on life* (1954), *Keith and Tommy climb to a new life* (1966), *Where there is smoke, there is danger* (1965) y *Ladies... wouldn't it be better to know?* (1969). Los dos primeros, editados por la farmacéutica Elli Lilly and Company, estaban concebidos para niños con diabetes y eran los propios médicos los que los entregaban a los padres de los jóvenes pacientes. El segundo, de la Sociedad Estadounidense contra el Cáncer, informaba sobre los peligros del tabaco y se estuvo distribuyendo en colegios y centros sanitarios desde su publicación hasta 1978. El tercero lo editó también la Sociedad Estadounidense contra el Cáncer con el fin de informar a la población femenina sobre la importancia de hacerse la prueba de *Papanicolaou* o citologías vaginales para prevenir el cáncer de cuello de útero²². Conviene añadir a estos materiales otros tantos representativos del cómic *underground* estadounidense como, por ejemplo, los denominados *feminist sex-education comix*, que abordaban de manera explícita la salud y la educación sexual de las mujeres como parte de un movimiento feminista más amplio que desafiaba a la comunidad médica y científica por no satisfacer las necesidades de las mujeres. Así, como explica Faris²³, en 1972 Lora Fountain publicó *Incredible Facts o' Life: Sex Education Funnies*, una revista en formato cómic sobre enfermedades venéreas, aborto y control de la natalidad. Al año siguiente, Farmer y Chevli publicaron *Abortion Eve* (FIG. 4), un cómic autoeditado de treinta y seis páginas que, a través de narraciones ficticias de cinco mujeres, abordaba los aspectos médicos del aborto y los pasos que había que seguir para interrumpir el embarazo de forma segura, en caso de no querer optar por otras alternativas²⁴.

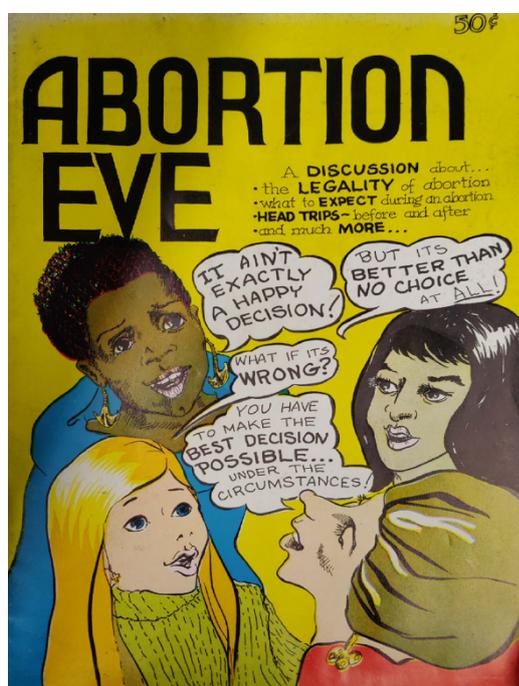


FIG. 4. FARMER, Joyce y CHEVLI, Lyn. *Abortion Eve*. Nanny Goat Productions, 1973, portada.

²² Hemos obtenido la información relativa a estos cómics de la página web *Welcome to Comics with Problems* de Ethan Persoff, <https://www.ep.tc/problems/>

²³ FARIS, Michael J. *Op. cit.*, p. 89.

²⁴ El cómic se puede descargar desde este enlace <https://www.ep.tc/eve/index.html>

Ahora bien, el interés por el cómic de ciencia de no ficción con fines divulgativos, educativos o instructivos no se circunscribía únicamente a la edición de publicaciones en distintos formatos y a su uso en la enseñanza reglada; también había interés por formar a los estudiantes universitarios de disciplinas varias a elaborar este tipo de materiales. Así, entendiendo los cómics «como medio de divulgación científica, social o educativo, pueden desempeñar un papel importante en la política de educación»²⁵, en la década de los cincuenta la Universidad de Nueva York organizó un curso para enseñar a los estudiantes de Ciencias Sociales, Bellas Artes y Relaciones Públicas a elaborar «historietas educativas o de vulgarización científica»²⁶. Según se explica en la publicación citada, importantes editoriales de cómic estadounidenses colaboraron en el curso para enseñar a los asistentes los trucos del oficio a fin de captar la atención de los lectores.

Aun cuando las denominadas «patografías gráficas», término acuñado en 2010 por Green y Myers²⁷, no son cómics de ciencia propiamente dichos ni tampoco materiales elaborados para la promoción de la salud y la educación para la salud, consideramos oportuno detenernos en ellas. Su capacidad para combinar una perspectiva íntima en torno a la carencia de salud, con un punto de vista científico sobre la misma, desempeña un papel fundamental en el conocimiento de la sociedad sobre la naturaleza de un buen número de afecciones y procesos.

Denominadas también autobiografías enfermas²⁸, las patografías gráficas son cómics testimoniales, de corte autobiográfico o semiautobiográfico, la gran mayoría de no ficción, en los que la carencia de salud del propio autor o de algún miembro de su familia o de su entorno y todo lo que ello conlleva, constituye el núcleo temático²⁹⁻³⁰.

²⁵ EL CORREO DE LA UNESCO. «Nuevo horizonte de las “historietas” o “tiras cómicas”», en *El Correo de la Unesco*, n.º 2 (1950), p. 9.

²⁶ *Idem*.

²⁷ GREEN, Michael J. y MYERS, Kimberly R. «Graphic Medicine: Use of Comics in Medical Education and Patient Care», en *British Medical Journal*, n.º 340 (2010), pp. 574-577.

²⁸ MARTOS, Paco. «Cómics y patologías. Autobiografía enferma», en *Tebeosfera*, n.º 12 (2014). Disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/comics_y_patologias_autobiografia_enferma.html

²⁹ MAYOR SERRANO, María Blanca. «Qué es la medicina gráfica», en *Tebeosfera*, n.º 9 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/que_es_la_medicina_grafica.html

³⁰ Para la definición del término nos basamos en las aportaciones de ASHWAL, Gary y THOMAS, Alex. «Are Comic Books Appropriate Health Education Formats to Offer Adult Patients?», en *AMA Journal of Ethics*, 20 (2018), pp. 134-140; GOLDENBERG, Michael D. «Comics: A Step toward the Future of Medicine and Medical Education?», en *Ear Nose Throat Journal*, n.º 95 (2016), pp. 204-205; GREEN, Michael J. y MYERS, Kimberly R. *Op. cit.*; MYERS, Kimberly R. y GOLDENBERG, Michael D. «Graphic Pathographies and the Ethical Practice of Person-Centered Medicine», en *AMA Journal of Ethics*, 20 (2018), pp. 158-166; VACCARELLA, Maria. «Exploring Graphic Pathographies in the Medical Humanities», en *Medical Humanities*, n.º 39 (2013), pp. 70-71; WILLIAMS, Ian. «Autography as Auto-Therapy: Psychic Pain and the Graphic Memoir», en *Journal of Medical Humanities*, n.º 32(4) (2011), pp. 353-366; y WILLIAMS, Ian. «Graphic Medicine: Comics as Medical Narrative», en *Medical Humanities*, n.º 38, (2012), pp. 21-27. A diferencia de la mayoría de estos autores y para no seguir arrastrando la falta de precisión en la definición por el uso del vocablo enfermedad, hemos optado por prescindir de él y hablar de carencia de salud, en el sentido que le otorga la Organización Mundial de la Salud, ya que muchos de los cómics que se recogen bajo la etiqueta de patografía gráfica abordan, además de enfermedades propiamente dichas, síndromes, trastornos y hasta procesos naturales como el embarazo, la menopausia, la vejez o la muerte, si bien estos últimos desde el padecimiento, la angustia, la congoja, el daño, el duelo, la desdicha o el sufrimiento. Conceptos que, por otra parte, se ajustan más a la etimología del término en cuestión: patografía [path(o)- πάθος gr. 'padecimiento']

En España, esta corriente autobiográfica o semiautobiográfica en viñetas empezó a desarrollarse en el mundo del cómic a principios del siglo XXI, siendo *Arrugas*, de Paco Roca, el cómic que contribuyó a la consolidación del género de la patografía gráfica en el panorama editorial español. Los precedentes de las patografías gráficas actuales los encontramos en el siglo pasado en el mundo anglosajón y francófono en las memorias gráficas de varios autores de cómic. *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*³¹ (1972), es una obra de Justin Green, a quien se le atribuye el mérito de haber dado aspecto gráfico por vez primera a lo que años después se conocería como «trastorno obsesivo compulsivo». *The Spiral Cage* (1990) de Al Davison, afectado de espina bífida. *Baby Talk: A Tale of 3/4 Miscarriages* (1991) de la autora neoyorkina de cómic *underground* Diane R. Noomin y que, probablemente, sea la primera patografía gráfica sobre muerte gestacional. En ella, Noomin no solo se centra en su lucha contra los múltiples abortos que sufrió, que la dejaron sin descendencia, y en su deseo frustrado de ser madre, sino también en el tabú y la vergüenza asociados al aborto espontáneo, que dificulta que las mujeres expresen sus sentimientos y hablen de sus vivencias en torno a esta cuestión. *Our Cancer Year* (1994) de Harvey Pekar y Joyce Brabner e ilustrada por Frank Stack, que relata la lucha de Harvey contra el linfoma que le diagnosticaron. Y, como último ejemplo, *L'Ascension du Haut Mal* de David B., un cómic publicado en seis tomos entre 1996 y 2003 y editado en un solo volumen en español en 2009 por Ediciones Sins Entido, en el que su autor recorre su infancia y juventud a la par que narra la lucha de su hermano contra la epilepsia que padece.

Cómics de ciencia de no ficción en español

No solo en los países anglosajones se han editado abundantes e interesantes cómics de tipo divulgativo, didáctico y educativo. En la segunda mitad del siglo xx, sobresalen variadas iniciativas en diversos países hispanohablantes. Una de ellas es la serie *Vidas Ilustres* de la editorial mexicana Novaro³², que dedicó, a través del cómic biográfico, gran atención a personajes insignes, entre los que cabe destacar cantantes, músicos, escritores, políticos, filósofos, ingenieros, médicos y científicos. Bajo títulos tales como *Louis Pasteur. Benefactor de la Humanidad* (1956), *Max Planck. El genio de la Física* (1959), *Ramón y Cajal, el sabio* (1960), *Van Leeuwenhoek. Descubridor de los microbios* (1960), *Koch. El vencedor de la tuberculosis* (1962), *El grito de Arquímedes* (1963), *Banting, descubridor de la insulina* (1971), *Alejandro Fleming. El mago científico que descubrió la penicilina* (1972), *Alfredo Nobel. El hombre que descubrió la dinamita* (1973), la vida, la entrega y los logros de estos personajes se narraban a lo largo de treinta y dos páginas a todo color que, al principio, vieron la luz con una periodicidad mensual para pasar a ser publicados

'sentimiento' + graphiā -γραφία gr. 'estudio', 'escrito'], como consta en el Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico de la Universidad de Salamanca, y en la versión del Diccionario de Términos Médicos de la Real Academia Nacional de Medicina.

³¹ Editado por La Cúpula en 2011 bajo el título *Binky Brown conoce a la Virgen María*.

³² Serie iniciada por ERSa (Ediciones Recreativas) el 1 de febrero de 1956 con un número dedicado a Guillermo Marconi; continuó la colección la editorial Novaro en 1964 cuando se fundieron todas las empresas del grupo. De *Vidas Ilustres* se publicaron 332 cómics, además de seis números extraordinarios.

de manera quincenal a partir del número dedicado al pintor italiano Giorgio Barbarelli da Castelfranco en 1965³³.

Las biografías en viñetas de destacadas figuras femeninas de la ciencia y otros campos también tuvieron cabida entre la producción de cómics del sello editorial Novaro. Nos referimos, en concreto, a la colección *Mujeres Célebres* publicada entre 1961 y 1974 y que relata las hazañas de *Madame Curie. Descubridora del radio* (1962), de *La hermana Kenny y la polio* (1963) o de *Valentina Tereshkova* (1967), ingeniera rusa que se convirtió en la primera mujer en viajar al espacio.

Ahora bien, la editorial mexicana no fue la única en narrar en viñetas la vida de personajes célebres. A imitación del modelo de la exitosa colección *Historias* de la editorial Bruguera, que alternaba en el mismo ejemplar la versión en texto e historieta, a finales de los setenta Ediciones Toray lanzó varias colecciones que reunían estas características, tales como la colección *Hombres Famosos*. Entre sus títulos citaremos los de *Edison. El genio de los inventos* (1978), *Leonardo da Vinci. El genio del futuro* (1978), *Ramón y Cajal. Premio Nobel de Medicina* (1979) y *Galileo Galilei. El amigo de los astros* (1981). Los cómics se confeccionaban con un estilo realista semejante al de la colección *Vidas Ilustres* de Novaro, si bien estaban dibujados en blanco y negro en su interior³⁴.

Estas «biografías noveladas», como las denomina Pons³⁵, son un ejemplo del potencial del cómic como un medio para narrar biografías relacionadas con la ciencia. Muestran a los protagonistas desde su niñez y se presentan, por regla general, como personas humildes con una gran motivación, curiosidad y dedicación. Sus vidas son un ejemplo de perseverancia, entrega y abnegación. Y aun cuando el rigor de los datos históricos se vigila con especial cuidado, se traza la vida y la obra de sus personajes de manera muy sencilla, explicando conceptos científicos básicos. Para algunos lectores de aquella época, los cómics de Novaro marcaron su futuro. Este es el caso del científico colombiano Manuel Elkin Patarroyo, merecedor de importantes premios y reconocimientos por haber desarrollado la primera vacuna sintética contra la malaria. En varias ocasiones, ha confesado la influencia que las biografías gráficas de la colección *Vidas Ilustres* tuvieron en su niñez, en concreto, la de *Louis Pasteur. Benefactor de la Humanidad*³⁶. Hoy día, la madurez que ha alcanzado el medio del cómic permite, como sostiene Sáez de Adana, «que se esté trascendiendo la clásica biografía de científico, heredera también de la tradición cinematográfica, para poder incluir en sus páginas muestras de las teorías desarrolladas, muchas veces con un gran rigor»³⁷.

³³ Remitimos al interesado en los cómics de Novaro a la obra de GARD, Jorge. *Cuando Bruce Wayne se llamaba Bruno Díaz. Un viaje por Novaro*. Madrid, Diábolo Ediciones, 2016.

³⁴ Información obtenida de la página web de la Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), https://www.tebeosfera.com/publicaciones/hombres_famosos_1977_toray.html

³⁵ PONS, Álvaro. «De la ciencia al neurocómic», en *Sociedad Española de Bioquímica y Biología Molecular*. (2015). Disponible en <https://revista.sebbm.es/articulo.php?id=10&url=de-la-ciencia-al-neurocomic>

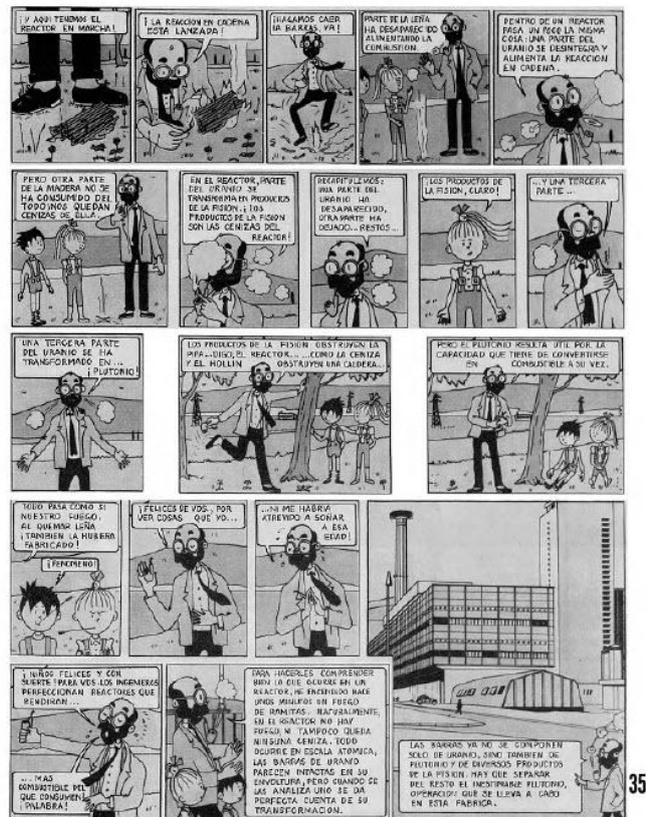
³⁶ HANSEN, Bert y ADLER, Boaz. N. *Op. cit.*

³⁷ SÁEZ DE ADANA, Francisco. «La vida imaginaria del científico. El caso del cómic *Los Proyectos Manhattan*», en *Métode*, n.º 82 (2022). Disponible en <https://metode.es/revistas-metode/monograficos/la-vida-imaginaria-del-cientifico.html>

El coloso Novaro no se limitó a presentar semblanzas de figuras ilustres de la ciencia, pues también apostó en 1958 por publicar *Epopeya*. Desde su inicio hasta 1973, se editaron doscientos treinta cómics ordinarios y cuatro extraordinarios en los que se narraban, de manera comprensible y amena, acontecimientos históricos, la historia de grandes monumentos, técnicas terapéuticas, descubrimientos e inventos de la humanidad: *El oro negro* (1958), *El canal de Panamá* (1961), *De la rueda al "Jet"* (1963), *La conquista de la electricidad* (1963), *Del jeroglífico al teletipo* (1963), *1.ª expedición al Polo en submarino* (1964), *La fotografía* (1965), *El radar* (1965), *La hazaña médica del siglo* (1968) o *Los cerebros electrónicos* (1969).

En el siglo pasado no solo se editaban cuadernos o revistas de cómic sobre la vida de científicos y temas diversos. Ya en 1968, los responsables de la publicación mensual *El Correo de la Unesco*, animados, quizás, por el éxito cosechado por los cómics de la editorial Novaro o por las revistas de cómic estadounidenses con carácter puramente divulgativo, como *Real Life Comics*, *Real Fact Comics*, *Science Comics* y *True Comics*, incluyeron en el número de julio y agosto un capítulo del libro en formato cómic *Sofía y Bruno en el país del átomo*, editado por el Comisariado de Energía Atómica de París con la colaboración del dibujante Jacques Castan. El capítulo que publicaron en el número de julio y agosto, «debidamente condensado», iniciaba a dos jóvenes, Sofía y Bruno, en el universo del átomo y las aplicaciones pacíficas de la energía nuclear de la mano del profesor Timoléon durante su visita a una central nuclear (FIG. 5)³⁸.

FIG. 5. CASTAN, Jacques. «Sofía y Bruno en el país del átomo. El mundo nuclear en dibujos cómicos», en *El Correo de la Unesco*, n.º 7-8 (1968), p. 35.



³⁸ CASTAN, Jacques. «Sofía y Bruno en el país del átomo. El mundo nuclear en dibujos cómicos», en *El Correo de la Unesco*, n.º 7-8 (1968), pp. 30-36.

Años más tarde, en 1975, *El Correo de la Unesco* no solo ilustró mediante el lenguaje del cómic un número completo dedicado a la microbiología, sino que además incluyó un artículo de ocho páginas en formato cómic: «Don Microbio y su familia numerosa»³⁹. Con él, sus artífices daban a conocer de forma comprensible, rigurosa y hasta divertida las principales familias de microorganismos y el papel que desempeñan o pueden desempeñar en la vida del ser humano. Tanto las viñetas que ilustraban las diversas contribuciones como el artículo fueron obra de una pareja de científicos: Jean-Marie Clément, investigador del Centro Nacional de Investigaciones Científicas de Francia, y su esposa, Safoura Assia, especializada en Genética. Y, en 1996, editó en su totalidad el número de julio y agosto, *Dibújame la Unesco*, en formato cómic. Algunos de los artículos que integraban el número versaban sobre el calentamiento global, la contaminación en el medio marino y la genética⁴⁰.

Como apuntamos en el apartado anterior, la promoción de la salud y la educación para la salud en español a través del lenguaje del cómic tampoco es un fenómeno reciente. En Argentina, por ejemplo, la Dirección de Educación Sanitaria del Ministerio de Asistencia Social y Salud Pública de la Nación publicó un cómic a principios de la década de los sesenta con fines educativos bajo el título de *Cachito en peligro*, que era una adaptación del libro de uso escolar *Cachito y Rigoleta* editado en 1942 por el Centro de Estudio y Profilaxis de la Hidatidosis de Montevideo, Uruguay. El cómic, que trataba sobre la hidatidosis, se distribuyó entre las escuelas de la provincia de Buenos Aires y la Patagonia con el objeto de educar a los niños sobre los peligros y la manera de prevenir esta infección causada en el ser humano por larvas de *Echinococcus granulosus*, que prevalece en áreas donde el ganado se cría junto con los perros⁴¹. Además de enseñar a los escolares qué hacer para prevenir esta enfermedad parasitaria, acercaba los términos clave de esta enfermedad mediante el uso de los denominados «procedimientos de desteterminologización». En otras palabras:

(...) a través de estrategias destinadas a facilitar al destinatario la recepción de la información transmitida, el acceso, sin opacidades, al contenido, y a asegurar la eficacia de la comunicación, tales como la explicación, la definición, estrategias de base analógica — ejemplos, comparaciones y metáforas— o la información acerca de determinadas denominaciones⁴².

Así, se definía qué es la hidatidosis, qué son los quistes hidáticos, se explicaba por qué reciben este nombre y todo ello apoyado con información visual. Se hacía uso de las mismas estrategias que se emplean hoy día en los cómics elaborados para la promoción de la salud y la educación para la salud. La gran mayoría de ellos recogen los términos clave de una enfermedad, de un trastorno, de un síndrome o de una prueba diagnóstica cualquiera y los acercan a las personas no expertas en el tema a través de procedimientos de «desteterminologización» o mecanismos de

³⁹ El artículo se puede descargar desde este enlace https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049689_spa?posInSet=1&queryId=d8e7f4c4-a59a-46d3-9f35-0ef28d7bfe9b; disponible también en francés e inglés.

⁴⁰ La revista se puede descargar desde este enlace https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000104683_spa; disponible también en francés, inglés, árabe y chino.

⁴¹ Definición tomada del *Diccionario de Términos Médicos* de la Real Academia de Medicina (versión electrónica).

⁴² MAYOR SERRANO, María Blanca (2016), *Op. cit.*, p. 23.

reformulación, adaptándolos, además, al modo de discurso del destinatario meta y reforzándolos mediante recursos visuales.

De la España de la década de los ochenta conviene citar *Alergia al polen* (1986), *El colesterol* (1986) o *Las aventuras de Salustín en el país de la salud* (1987). Este último, distribuido en colegios y centros sanitarios, formó parte de una campaña de salud destinada a estudiantes de la E.G.B. Al acto de presentación de la campaña asistió José Luis Pinillos, catedrático de Psicología y premio Príncipe de Asturias 1986. Durante el evento, hizo la siguiente afirmación a propósito de la publicación: «(...) entiendo, con los autores del proyecto, que el tebeo o el “cómic” es un vehículo enormemente apropiado»⁴³. Aparte de cómics en castellano, también se creaban materiales con propósitos similares en otras lenguas del Estado, tales como el catalán. Cabe mencionar, por ejemplo, *El tabac i les joves. El cas Fumarola* (1997) editado por la Generalitat de Catalunya como parte de un programa de información sobre el tabaquismo y destinado a la población juvenil.

No obstante, los materiales que se elaboraban para la promoción de la salud y la educación para la salud no se limitaban al público infantojuvenil. Mención especial merece el cómic editado en 1990 por la Dirección General de la Guardia Civil para los miembros del cuerpo, *Para vivir, hay que prevenir. ¡Que el SIDA no resida!* (FIG. 6). Se trata de un cómic sumamente ameno y muy instructivo, salpicado de algunas infografías y pensado para enseñar a los miembros de la Guardia Civil qué es el VIH, cómo protegerse frente a él y para sensibilizar. Los objetivos de este material quedan claramente expuestos en el cómic: «(...) hemos promovido esta campaña con el objetivo de que nadie enferme por ignorancia, o si hubiera ya personas infectadas que no se sientan marginadas ni por esta dirección ni por sus propios compañeros»⁴⁴.



FIG. 6. RODRÍGUEZ PORTO, Blanca *et al.* *Para vivir, hay que prevenir. ¡Que el SIDA no resida!* Madrid, 1990, pp. 6-7.

⁴³ JIMÉNEZ PÉREZ, Federico. «Una campaña de salud pública dirigida a niños de EGB», en *Escuela española*, n.º 2:865 (1987), p. 7.

⁴⁴ RODRÍGUEZ PORTO, Blanca *et al.* *Para vivir, hay que prevenir. ¡Que el SIDA no resida!* Madrid, Dirección General de la Guardia Civil, 1990, pp. 6-7.

Fueron cinco los libros, cómics de aventuras entremezclados con páginas didácticas y divulgativas, que conformaron una obra desarrollada por Fernando Fernández Sánchez⁴⁷: *Conocimientos del cuerpo humano*, titulado posteriormente *Los invasores del cuerpo humano* (1975), *Viaje al mundo secreto de los insectos. Hormigas y abejas* (1976), traducido a partir de 1977 al francés, italiano, neerlandés y a dos lenguas yugoslavas, *Jóvenes en peligro. Operación socorrismo* (1976), de la cual Fernández Sánchez solamente hizo el guion, *Viaje a la prehistoria* (1978) y *Viaje a las estrellas. El universo* (1979), libro en el que, como apunta Barrero⁴⁸, intervino Manuel Brea.

El éxito de la colección *Ciencia y Aventura* fue tal que

(...) se coedita con varios países europeos y goza de varias reediciones, incluso algunas de ellas con Círculo de Lectores y varias Cajas de Ahorros. Por el número dos de la colección *Viaje al mundo de los insectos* le conceden el Premio de la A.C.P.F. y el Premio Nacional de Ilustración en 1977⁴⁹.

También de la década de 1970 es *Dos glóbulos en apuros*, editado en 1978. Forma parte de la colección *Grandes Aventuras*, dirigida por Francisco Climent Carrau y editada por ESCO (Centro Internacional de Estudios para la Escuela y la Comunicación) con el fin de que los estudiantes de enseñanza secundaria adquirieran nuevos conocimientos sobre su propio cuerpo al leer las aventuras de sus personajes Pepe Rojo y Tito Blanco.

Otra publicación que no debemos obviar en este trabajo es *Cómo trabaja tu cuerpo. Viaje en torno a la máquina corporal*, editado en 1976 por Plaza y Janés. Se trata de un libro, traducido del inglés *How your body works* (1975), de corte didáctico destinado a escolares que entremezclaba texto en prosa y cómic y explicaba el funcionamiento del cuerpo humano a través de coloridas máquinas. Treinta y ocho años después de la publicación del original en inglés, Colin King volvió a ilustrarlo para celebrar el cuarenta aniversario de la editorial Usborne. La versión actualizada se editó en 2013.

Con respecto a las traducciones de cómics del siglo pasado al español, es importante recordar que en la década de 1980 la serie de cómics científicos *Les Aventures d'Anselme Lanturlu* — editados en catorce volúmenes por la editorial francesa Belin, y obra del científico francés Jean-Pierre Petit— constituye un esfuerzo de divulgación de alta calidad. A través de las aventuras de su joven protagonista, Jean-Pierre Petit explica de manera comprensible conceptos básicos de la aerodinámica, aspectos de las matemáticas, conceptos como la diferencia de potencial y la corriente eléctrica, la forma en que nacen los agujeros negros o el origen del universo. Estos cómics han tenido una gran acogida por parte de un buen número de docentes, quienes los han

⁴⁷ Información obtenida de la página web de la Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT): https://www.tebeosfera.com/publicaciones/ciencia_y_aventura_1975_afha.html de BARRERO, Manuel. *Op. cit.*; y CEPRIÁ, Félix y PLATEL, Dionisio. «Fernando Fernández Sánchez», en *Tebeosfera*, (2008). Disponible en https://www.tebeosfera.com/autores/fernandez_sanchez_fernando.html

⁴⁸ BARRERO, Manuel. *Op. cit.*

⁴⁹ CEPRIÁ, Félix y PLATEL, Dionisio. *Op. cit.*

empleado como material didáctico complementario para la enseñanza de las matemáticas⁵⁰ y la física⁵¹.

No cabe duda de que un buen número de los cómics editados en español en el siglo pasado son traducciones de otros idiomas. A los materiales citados en los párrafos anteriores, se suman otros como *Un corazón para el espacio* (1993), traducción del francés *Un cœur pour l'espace* y editado en 1987 por Laboratorios Roche. El cómic en francés, obra de Jean-Paul Roquebrune y con ilustraciones de Pascal Pille, formó parte de la campaña «Salud, Prevención, Comunicación», avalada por la Fédération Française de Cardiologie. También de Laboratorios Roche es *Explícame* (1999) donde, a lo largo de dieciséis páginas, aclara conceptos básicos de la enfermedad a través de las explicaciones que un sabio inventor da a su nieto y a un amigo de este para un trabajo que deben preparar para la escuela⁵². Y, del mismo año, es *Pepito y la leishmaniasis*, la versión en español del cómic editado en 1998 por la editorial francesa Chadu y avalado por la Organización Mundial de la Salud.

Por último, no debemos pasar por alto los esfuerzos de algunos organismos como la FAO (en castellano, Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura) para formar a los jóvenes en temas de interés medioambiental a través del lenguaje del cómic. A fin de enseñar a los adolescentes a adquirir conocimientos técnicos sobre los bosques e incentivarles a participar en actividades de planificación destinadas a su conservación, la FAO creó en 1990 la revista *Pájaro Tierra* que, hasta el año 2000, editó cinco números en inglés, español y francés. Cada número está concebido como material de apoyo para educadores y profesores con el que complementar sus lecciones o diseñar otras nuevas. La revista se complementa con una guía para el docente y una serie de actividades pensadas para ayudar a los alumnos a comprender mejor las cuestiones presentadas en las distintas unidades de las que se compone⁵³.

Conclusión

Aprovechando las profundas conexiones del lenguaje del cómic con la cultura popular, numerosas instituciones públicas y privadas, científicos y autores de cómic han apostado en el siglo pasado por el noveno arte para la divulgación de la ciencia, la enseñanza de múltiples materias de corte científico y la educación en materia medioambiental y de salud tanto en inglés como en español.

Las motivaciones para la elección del medio del cómic son variopintas. Con la evidente implicación de instituciones públicas y privadas, en unos casos, se buscaba borrar la terrible imagen

⁵⁰ FLORES MARTÍNEZ, Pablo. «Viñetas relacionadas con las matemáticas», en *Épsilon*, n.º 56 (2003), pp. 243-258. Disponible en <http://www.ugr.es/~pflores/textos/aRTICULOS/Propuestas/vi%F1etas.pdf>

⁵¹ ORLAINETA AGÜERO, Silvia *et al.* «Los cómics en la enseñanza de la Física: Diseño e implementación de una secuencia didáctica para circuitos eléctricos en bachillerato», en *Latin-American Journal of Physics Education*, n.º 6 (2012), pp. 466-481.

⁵² Información obtenida de la página web de la Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT): https://www.tebeosfera.com/numeros/explicame_1999_roche.html

⁵³ Todos los números de la revista pueden descargarse a través de este enlace <https://www.fao.org/common-pages/search/en/?q=Pajaro%20tierra>

que los avances tecnológicos, especialmente la energía nuclear, tenían en un momento determinado de la historia en la cultura popular, así como adoctrinar a la población con claros fines políticos. En otros casos, se aspiraba a acercar cuestiones científicas de diversa índole a distintos sectores de la sociedad de manera comprensible y entretenida y a educar a los lectores en temas sociales, medioambientales y médico-sanitarios. También hay quienes encontraron en el cómic un medio idóneo para fomentar vocaciones científicas.

Independientemente de las motivaciones de los artífices de las diversas iniciativas que hemos mencionado a lo largo del presente estudio, lo especialmente relevante es el hecho de haber optado por la narrativa gráfica como recurso divulgativo, didáctico y educativo. Y esta no es una cuestión baladí, pues los cómics citados en esta investigación son el reflejo de la consideración de las posibilidades del medio más allá de una simple forma de entretenimiento industrial dirigida al público infantil y juvenil. Asimismo, constituyen la antesala de las innumerables publicaciones que hoy día se editan en inglés y en español, bien como obras originales, bien como traducciones de cómics escritos en otras lenguas, y la avanzadilla en el empeño de hacer del lenguaje del cómic un medio para la divulgación de la ciencia, la enseñanza de múltiples materias de corte científico y la educación en materia medioambiental y de salud.

Por otra parte, los ejemplos aquí mostrados son testimonios iconotextuales de la sociedad de aquellos años, lo que los convierten en un material de sumo interés no solo para los estudiosos del medio, sino también para distintos campos y disciplinas, tales como la sociología, la historia de la medicina, la pedagogía, la divulgación científica, la comunicación médico-sanitaria, la educación para la salud e incluso la traducción. Sin duda, el estudio de los que pueden considerarse los «progenitores» de las denominadas en la actualidad «Ciencia gráfica» y «Medicina gráfica» podría impulsar nuevas e interesantes líneas de investigación.

Bibliografía

ARNTZ, Reiner. «Fachtexttypologie und Übersetzungsdidaktik», en HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa y NORD, Christiane (dirs.). *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere, Universitätsverlag, 1993, pp. 153-168.

ASHWAL, Gary y THOMAS, Alex. «Are Comic Books Appropriate Health Education Formats to Offer Adult Patients?», en *AMA Journal of Ethics*, n.º 20 (2018), pp. 134-140.

AZAGRA, Carlos y REVUELTA, Elena. *Yo, tú y todos*. Barcelona, Associació Ciutadana Anti-Sida de Catalunya, 1996.

BARRERO, Manuel. «Ciencia y aventura. El compromiso de la historieta didáctica», en *Tebeosfera*, n.º 3 (2009). Disponible en https://tebeosfera.com/documentos/ciencia_y_aventura_el_compromiso_de_la_historieta_didactica.html

BERRUecos VILLALOBOS, M.^a de Lourdes. «La divulgación de la ciencia en la historieta ilustrada: Leonardo y la física en la medicina», en *Anuario de Investigación*, (2010), pp. 99-127.

— «De agujeros negros a “Hoyos negros”: la física en la historieta ilustrada», en *Anuario de Investigación*, (2011), pp. 241-274.

BURGOS SEGARRA, Gemma. «El cómic médico en educación secundaria: situación actual y propuestas de uso», en *Tebeosfera*, n.º 9 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_medico_en_educacion_secundaria_situacion_actual_y_propuestas_de_uso.html

CAMPBELL, Brian. «Environmental Giveaways from the 1960s and 1970s», en *Comic Book Daily* (2020a). Disponible en <https://www.comicbookdaily.com/columns/forgotten-silver/environmental-giveaways-from-the-1960s-and-1970s/>

— «Canadian Environmental Underground Comix from the 1970s», en *Comic Book Daily* (2020b). Disponible en <https://www.comicbookdaily.com/columns/forgotten-silver/canadian-environmental-underground-comix-from-the-1970s/>

CARTER, Henry A. «Chemistry in the Comics. Part 2. Classic Chemistry», en *Journal of Chemical Education*, n.º 66 (1989), pp. 118-127.

CASTAN, Jacques. «Sofía y Bruno en el país del átomo. El mundo nuclear en dibujos cómicos», en *El Correo de la Unesco*, n.º 7-8 (1968), pp. 30-36.

CEPRIÁ, Félix y PLATEL, Dionisio. «Fernando Fernández Sánchez», en *Tebeosfera*, 2008. Disponible en https://www.tebeosfera.com/autores/fernandez_sanchez_fernando.html

EL CORREO DE LA UNESCO. «Nuevo horizonte de las “historietas” o “tiras cómicas”», en *El Correo de la Unesco*, n.º 2 (1950), p. 9.

FARINELLA, Matteo. «The potential of comics in science communication», en *JCOM (Journal of Science Communication)*, n.º 17 (2018a). Disponible en <https://doi.org/10.22323/2.17010401>

— «Science Comics’ Super Powers», en *American Scientist*, n.º 106 (2018b). Disponible en <https://www.americanscientist.org/article/science-comics-super-powers>

FARIS, Michael J. «Sex-Education Comics: Feminist and Queer Approaches to Alternative Sex Education», en *The Journal of Multimodal Rhetorics*, n.º 3 (2019), pp. 86-114.

FARMER, Joyce y CHEVLI, Lyn. *Abortion Eve*. Nanny Goat Productions, 1973.

FERNÁNDEZ, Ignacio. «Cómics y delincuencia juvenil en Estados Unidos durante la “golden age”», en *Tebeosfera*, n.º 12 (2014). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_delincuencia_juvenil_en_estados_unidos_durante_la_golden_age.html

FLORES MARTÍNEZ, Pablo. «Viñetas relacionadas con las matemáticas», en *Épsilon*, n.º 56 (2003), pp. 243-258. Disponible en <http://www.ugr.es/~pflores/textos/ARTICULOS/Propuestas/viñetas.pdf>

GALLEGO TORRES, Adriana Patricia. «La popularización de la ciencia a través del cómic educativo», en *Alambique*, n.º 67 (2011), pp. 96-101.

GARD, Jorge. *Cuando Bruce Wayne se llamaba Bruno Díaz. Un viaje por Novaro*. Madrid, Diábolo Ediciones, 2016.

GENERAL ELECTRIC COMPANY. «A Social Boost for Comics», en *Adventures Ahead. General Electric Comic Books*, 1953. Disponible en <https://miscigecomicsbooks.omeka.net/items/show/31>

GIRAULT, Yves. «La bande dessinée peut-elle être un outil de prévention du sida?», en *Alster*, n.º 13 (1991), pp. 187-207.

GRANT, Don *et al.* *Skreefer Madness!!!* Vancouver, Comadre Productions, 1977.

GOLDENBERG, Michael D. «Comics: A Step toward the Future of Medicine and Medical Education?», en *Ear, Nose & Throat Journal*, n.º 95 (2016), pp. 204-205.

GREEN, Michael J. y MYERS, Kimberly R. «Graphic Medicine: Use of Comics in Medical Education and Patient Care», en *British Medical Journal*, n.º 340 (2010), pp. 574-577.

HANSEN, Bert. «Medical History for the Masses: How American Comic Books celebrated Heroes of Medicine in the 1940s», en *Bulletin of the History of Medicine*, n.º 78 (2004), pp. 148-91.

— y ADLER, Boaz N. «Stories of the Great Chemists», en *Distillations Magazine*, (2012). Disponible en <https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/>

HOFFMANN, Lothar. «Texts and text types in LSP», en SCHRÖDER, H. (dir.). *Subject-oriented texts: languages for special purposes and text theory*. Berlín, De Gruyter, 1991, pp. 158-166.

— «Fachtextsorten eine Konzeption für die fachbezogene Fremdsprachenausbildung», en HOFFMANN, Lothar, KALVERKÄMPER, Hartwig y WIEGAND, Herbert Ernst. (dirs.). *Fachsprachen ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Berlín, De Gruyter, 1998, pp. 468-482.

JIMÉNEZ PÉREZ, Federico. «Una campaña de salud pública dirigida a niños de EGB», en *Escuela española*, n.º 2:865 (1987), p. 7.

JÜNGST, Heike Elisabeth. *Information Comics*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

LLORENTE AGUILERA, Carlos. «Nuclearización de la infancia. La influencia nuclear en los cómics de Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 15 (2020), pp. 110-127. Disponible en <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/cuadernosdecomic/article/view/1301/741>

MCLAUGHLIN, Mark J. «Rise of the Eco-Comics: The State, Environmental Education and Canadian Comic Books, 1971-1975», en *Material Culture Review*, n.º 77-78 (2013). Disponible en <https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/22080/25635>

MARTOS, Paco. «Cómics y patologías. Autobiografía enferma», en *Tebeosfera*, n.º 12 (2014). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_patologias_autobiografia_enferma.html

MAYOR SERRANO, María Blanca. «La historieta como instrumento para la divulgación médico-sanitaria. Aspectos pragmatolingüísticos», en *Translation Journal*, n.º 17 (2013). Disponible en <http://www.translation-journal.net/journal/64historietas.html>

— *El cómic como recurso didáctico en los estudios de Medicina. Manual con ejercicios*. Cuadernos de la Fundación Dr. Antonio Esteve, n.º 37 (2016). Disponible en <https://www.esteve.org/libros/cuaderno-comic/>

— «Qué es la medicina gráfica», en *Tebeosfera*, n.º 9 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/que_es_la_medicina_grafica.html

— «Cómics, o cómo aprender lenguaje médico a golpe de viñetas», en ESTOPÁ, R. (coord.). *Comunicación, lenguaje y salud. Estrategias lingüísticas para mejorar la comunicación con el paciente*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Institut de Lingüística Aplicada, 2019a, pp. 107-120.

— «El cómic de ciencia para contrarrestar la imagen popular de la ciencia y los científicos», en *Tebeosfera*, n.º 11 (2019b). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_de_ciencia_como_herramienta_para_contrarrestar_la_imagen_popular_de_la_ciencia_y_los_cientificos.html

— «El cómic de ciencia y su uso en el aula», en *Tebeosfera*, n.º 13 (2020a). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_de_ciencia_y_su_uso_en_el_aula.html

— «La utilidad del cómic para la formación de traductores médicos». *Revista CTPCBA*, n.º 145 (2020b), pp. 22-26. Disponible en https://www.traductores.org.ar/wp-content/uploads/2020/04/Rev_145.pdf

— «Divulgación científica a través del lenguaje del cómic: la covid-19», en *Revista de Medicina y cine*, n.º 16 (2020c). Disponible en <https://doi.org/10.14201/rmc202016e6979>

MYERS, Kimberly. R y GOLDENBERG, Michael D. «Graphic Pathographies and the Ethical Practice of Person-Centered Medicine», en *AMA Journal of Ethics*, n.º 20 (2018), pp. 158-166.

ORLAINETA AGÜERO, Silvia *et al.* «Los cómics en la enseñanza de la Física: Diseño e implementación de una secuencia didáctica para circuitos eléctricos en bachillerato», en *Latin-American. Journal of Physics Education*, n.º 6 (2012), pp. 466-481.

PONS, Álvaro. «De la ciencia al neurocómic», en *Sociedad Española de Bioquímica y Biología Molecular*, 2015. Disponible en <http://www.sebbm.com/revista/articulo.asp?id=11516&tipoCom=28&catgrupo=27>

— e IBARRA, Noelia. «La representación de la ciencia en el cómic. De los inicios a la ebullición superheroica», en *Mètode*, n.º 115 (2022), pp. 29-35. Disponible en <https://metode.es/revistas-metode/dossiers/la-representacion-de-la-ciencia-en-el-comic.html>

RODRÍGUEZ PORTO, Blanca *et al.* *Para vivir, hay que prevenir. ¡Que el SIDA no resida!* Madrid, Dirección General de la Guardia Civil, 1990.

SÁEZ CASES, José Antonio. «El potencial del cómic en la comunicació científica. Una aproximació al fascinant món de la química», en HABA-OSCA, J. y GONZÁLEZ-SALA, F. (coords.) *Il·lustrar la ciència. Aplicacions de la literatura gràfica en contextos científics i divulgatius*. Valencia, Tirant Humanidades, 2022, pp. 37-49.

SÁEZ DE ADANA, Francisco. «La vida imaginaria del científico. El caso del cómic *Los Proyectos Manhattan*», en *Mètode*, n.º 82 (2022). Disponible en <https://metode.es/revistas-metode/monograficos/la-vida-imaginaria-del-cientifico.html>

SPILLNER, Bernd. «Textsorten im Sprachvergleich. Ansätze zu einer Kontrastive Textologie», en KÜHLWEIN, Wolfgang y WILLS, Wolfram (dirs.). *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. Múnich, Fink, 1981, pp. 239-250.

VACCARELLA, Maria. «Exploring Graphic Pathographies in the Medical Humanities», en *Medical Humanities*, n.º 39 (2013), pp. 70-71.

VAN AVERY, Dwight. «Tomorrow's Engineers Read the Comics», en *General Electric Review*, (1953), pp. 20-22.

WILLIAMS, Ian. «Autography as Auto-Therapy: Psychic Pain and the Graphic Memoir», en *Journal of Medical Humanities*, n.º 32 (2011), pp. 353-366.

—«Graphic Medicine: Comics as Medical Narrative», en *Medical Humanities*, n.º 38 (2012), pp. 21-27.

YU, Han. *The Other Kind of Funnies: Comics in Technical Communication*. Nueva York, Baywood Publishing Company, 2015.

Entrevista con
Joana Estrela

Por Eva Van de Wiele

CuCoEntrevista

«Sigue el camino que más te convence»

Joana Estrela es ilustradora y autora de cómic, nacida en 1990 en Penafiel (Portugal) que, en sus palabras, es «una ciudad no muy grande, pero, por lo menos, con una estatua de un serpiente-dragón en la avenida principal». Estudió Communication Design en la Facultad de Bellas Artes de Porto, en cuyas cercanías solía vivir y trabajar. Su primer libro fue publicado en 2014 por Plana, Propaganda. En 2016, con Planeta Tangerina publicó Mana, un libro ilustrado que ha ganado dos premios: el primer premio del Serpa International Award for Picture Books y el Best Illustration of a Picturebook (Portuguese Author) en Amadora BD. Actualmente, vive en Bruselas donde cursa el Máster Graphic Storytelling en la LUCA School of Arts, en la que hemos realizado esta entrevista.

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2407



FIG 1. Joana Estrela. Extraída de la página web de la autora: <https://joanaestrela.com/>

Eva Van de Wiele (EVDW): Joana, para las y los que no te conocen bien, ¿podrías empezar contando lo que te empujó a hacer cómic, hablándonos sobre tu formación en Porto?

Joana Estrela (JE): Cursé *communication design*, pero principalmente se centraba en el diseño gráfico. Y, bueno, cómo empecé... Terminé la universidad alrededor de la época de la crisis financiera. Había

estudiado diseño, pero no pude conseguir trabajo en absoluto, así que hice un voluntariado durante un año. Tenía algunos proyectos en marcha e hice un cómic, *Propaganda*, mientras trabajaba. Sí, fue mi primer proyecto por mi cuenta después de la universidad. Y, no sé, empecé lentamente porque no tenía clientes ni nada que hacer. Hacía lo que me gustaba, que era hacer cómics y dibujar y, sin darme cuenta, desarrollé un

portfolio de ilustradora. El primer paso fue la ilustración y me di cuenta de que me gustaba, tal vez más que trabajar en un estudio como diseñadora gráfica. Poco a poco, empecé a dedicarme a eso. Y tuve mucha suerte al ganar el primer premio Serpa Internacional Award for Picture Books por *Mana*, publicado con Planeta Tangerina. Fue mi primer libro publicado, tenía éxito y después de eso mucha gente se me acercó para que colaborara con ellos.

EVDW: ¿Planeta Tangerina es esencialmente una editorial de álbumes ilustrados?

JE: Sí, ahora también hacen cómic para un público de niñas y niños y *young adults*, muchachos y muchachas. Trabajé como ilustradora durante diez años, pero, durante la pandemia, creo que casi todo el mundo se quedó en casa pensando «¿Qué estoy haciendo? ¿Qué es lo que quiero?». En mi caso, me inscribí en un curso muy corto de escritura, en línea, y me gustó mucho. Era de la City, University of London, ya no existe, pero el curso se llamaba «*Writing for Children and Young Adults*» y la profesora era Anna Wilson. Tenía clase solo una vez a la semana, pero al tener una clase y a mis compañeros de clase y deberes que hacer, realmente me encantó. Por consiguiente, decidí que quería volver a estudiar y, por eso, estoy aquí, en Bruselas.

EVDW: ¿Qué tenías que hacer para poder cursar el máster aquí en LUCA School of Arts de Bruselas?

JE: Sólo tenía que mandar mi portfolio y hacer una entrevista.

EVDW: ¿Fue difícil mudarte a Bruselas? ¿Te sientes bien aquí?

JE: Sí, bueno, en parte sabía que iba a gustarme porque ya conozco a mucha gente aquí, algunas personas de Portugal que

habían emigrado. Y, además, ya conocía a algunas personas en el mundo de la ilustración en Bruselas. En fin, ya tenía una red social que me podía ayudar a encontrar casa.

EVDW: ¿Por qué te autodenominas de «ilustradora y autora»? En tu página web te llamas a ti misma «ilustradora».

JE: Solía decir que soy ilustradora, pero ahora estoy escribiendo muchas de las cosas que hago también, aunque colaboro mucho, quizás por eso me llamo así.

EVDW: Tal vez también tiene que ver esa denominación con el hecho de que has hecho más álbum infantil que cómic.

JE: Es muy difícil publicar cómic en Portugal, no hay un mercado, es una cosa que una suele hacer para sí, en su tiempo libre. Ahora sí, con la publicación de un cómic por mi casa editorial [*Pardalita*, 2023], veo que las cosas están cambiando. Tampoco creo que sea una cosa solamente portuguesa. Noté en Bologna, en la feria del libro infantil, un crecimiento notable de cómic infantil.

EVDW: Para entrar en tu trabajo tal vez podríamos comenzar con *Mana*, que salió en 2016, que es una declaración de amor de hermandad. La obra fue traducida, entre otras lenguas, al francés como *Petite Soeur* (2017). Mientras las primeras páginas forman un *tableau* rosa con objetos de infancia, como juguetes y muebles, el pequeño dibujo debajo del título nos hace entender enseguida... que aquí no hay solo dulzura. ¿Nos podrías explicar cómo representas a las chicas y si es un acto ético además de estético?

JE: No trabajé en los personajes de este libro pensando en su representación como «niñas» en general. Tenía la idea de que la hermana mayor era muy remilgada y femenina,

mientras que la menor era más alocada y destructiva. Era un poco como éramos mi hermana y yo a esa edad y me ayudó a mostrar el conflicto. En esta primera página me inspiré en el personaje de Mônica, de Mauricio de Souza. Ella también es a la vez femenina y muy violenta y esa nube de ira sobre su cabeza es un aspecto común en esos cómics.

PETITE
SOEUR
joana Estrela



Traduit du portugais par David Faneca.

SEUIL JEUNESSE

FIG. 2. Portada interior de *Petite Soeur*, Seuil Jeunesse, 2017.

EVDW: Lo que me gustó mucho en *Petite Soeur* es que se veía que las niñas no solo son «de pajaritas» que, como queda claro en la imagen, se enojan, se tiran del cabello, tienen agresividad y destructividad en sí.

JE: ¡Es verdad! Aunque creo que nunca fui tan mala con nadie como con mi hermana y viceversa. Para mí se trataba de mostrar esa relación. Si mi vida se dividía entre la familia y los amigos, mi hermana siempre estaba en el medio. No la respetaba como respetaba

a mis padres, pero también estaba más cerca de mí que cualquier amigo del colegio, vivíamos juntas y nos conocíamos muy bien.

EVDW: Tu ritmo y construcción de las páginas son fantásticos, guías a la lectora/al lector por tus páginas de manera precisa y dulce. Como en estas páginas de *Petite Soeur* sobre una de las cosas más compartidas entre niñas y niños, en este caso de hermanas, la varicela. Hablas de manera muy elegante sobre un tema desagradable, como enfermedades infecciosas, y el estilo con el que lo haces me recuerda el tipo/método de pintura que solíamos usar en la guardería, donde nos hacían pintar con los dedos, ¿no?

JE: Esa página la hice con tinta y un bastoncillo. Cuando hago libros para niños, me gusta mucho utilizar materiales que reconozcan y que ellos también puedan usar.

EVDW: ¿Cuánto te interesa dibujar y escribir para un público infantil? Y ¿cómo se relaciona al uso de un punto de vista infantil en *Mana*—el punto de vista de la hermana mayor— y de un «estilo» infantil usando, entre otras cosas, papel de cuaderno, escritura y dibujo infantil, etc.?

JE: ¿En este caso? Bueno, sabía que quería escribir sobre una época muy concreta de mi vida. Tengo una hermana menor, así que tengo un montón de personajes que, de alguna manera, se inspiran en la vida real. Como parte de la investigación, miré los dibujos que hice cuando tenía seis años, dibujos que he dibujado en la escuela, que son todos muy aburridos. Y luego estaban los más locos, hechos en casa y, por lo general, estamos mi hermana y yo. Entonces, fui a buscar esos dibujos para inspirarme en lo que iba a dibujar y me di cuenta de que tenía

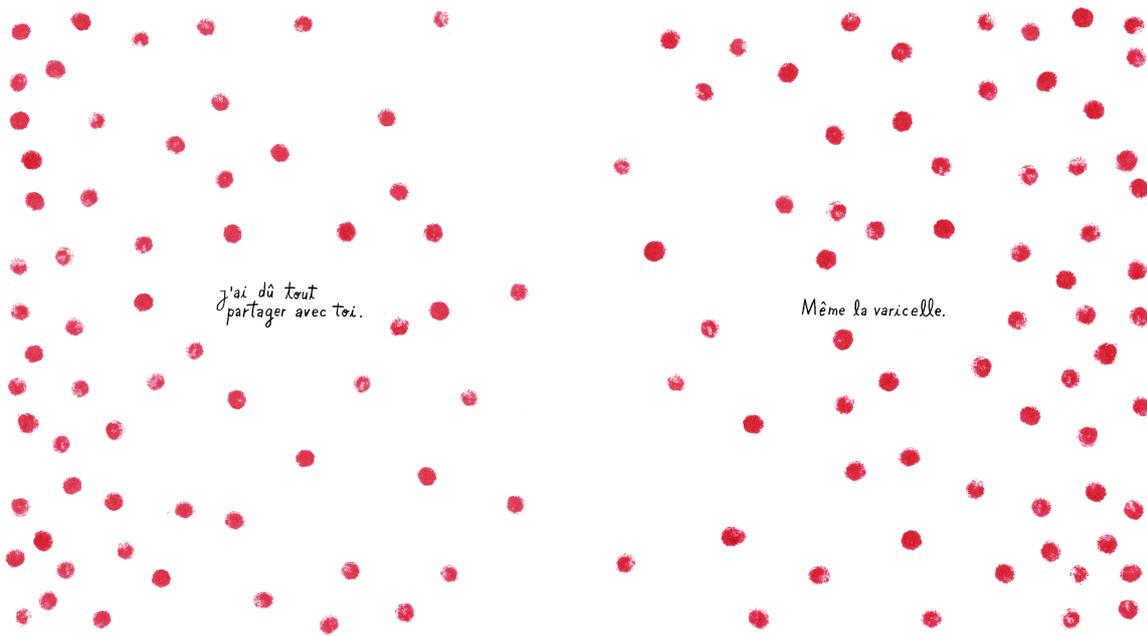


FIG. 3. *Petite Soeur*, Seuil Jeunesse, 2017, pp. 18–19.

una obsesión con dibujar pajaritas en los personajes. Es por eso que uno de los personajes siempre tiene una pajarita [véase FIG.1]. Y, así, hay algunas cosas que incluí en mis ilustraciones, pero después eran tan divertidas que quise poner más en el libro, también porque me gustan los libros que lees por segunda vez y notas algo diferente. Aunque, en realidad, mi estilo es muy sencillo. Así que pusimos el peso en darle una capa como, por ejemplo, la forma en que algunas de las caras son como manchas y al final da la impresión de que el libro fue garabateado por una niña o un niño joven, por ejemplo. Esto no es algo que consideré en el momento, pero ahora que el libro está publicado y vi las reacciones de las niñas y los niños, estaban realmente entusiasmadas y entusiasmados con el hecho de que el libro ya estaba trazado y que podían hacerlo ellas y ellos también. Ahora me interesaría centrarme y hacer un doctorado, por ejemplo, en libros hechos —parcialmente— por niñas y niños, pero no pensé en ello al momento de crear *Mana*.

EVDW: A veces te gusta recuperar la historia de tu país. En *A Rainha do Norte* (2017), publicado en España por La Cifra en 2018 como *La reina del norte*, usas una leyenda portuguesa que has cambiado ligeramente para hacer un libro ilustrado.

JE: Pues según la leyenda, una vez, había un rey moro que se enamoró de una mujer que trabaja para él y ella había venido del norte. Se casan y, después de un par de años, ella pasa los días en la cama. Nadie entiende lo que le pasa y vienen muchos médicos hasta que uno de ellos le dice al rey que la mujer echa de menos la nieve. Así que el rey plantó almendros en el jardín del castillo para que ella, al florecer los árboles en primavera, tuviera la sensación de ver la nieve y, con ello, curase su nostalgia. No cambié la historia mucho, he enfatizado que ella estaba enferma por estar triste, por sentir nostalgia, al ser extranjera y... qué importaba esto...la enfermedad a causa de la tristeza. Los almendros eran para mí, en mi versión, una imagen del pasar del tiempo, me dejan representar el fluir y la figura del doctor, quien

sabe lo que le falta a la reina, la alteré en la figura de un psicoterapeuta, en consolador.

EVDW: Y ¿cuál era tu intención? ¿Fue tu idea?

JE: Era mi idea, siempre me gustó esta historia. Un día estaba pensando en ello y me di cuenta de que contenía un montón de cosas muy contemporáneas como el hecho de que la mujer es del norte mientras que el rey es moro. Incluso la forma en la que se cuenta la historia, comenzando cuando se casan. Así que no se trata del enamoramiento sino de lo que viene después, que es mucho menos común. Es una historia de gente que ya vive junta.

EVDW: Y ¿por qué usar una leyenda tradicional para enfrentar el tema de la depresión? ¿Fue un acto ético y tiene que ver con un lector implicado, con la edad de tu público? ¿Quieres dibujar para una cierta edad?

JE: No, realmente tengo una cierta edad en mente. Tengo una idea para una historia y, felizmente, esta historia de la Reina del Norte cabe bien en un álbum. Pero, en otros casos, si la idea no encaja bien con la editorial, convierto mi idea en un cine, por ejemplo, algo que publica autónomamente. Y ahora con mi proyecto de máster aquí [en LUCA School of Arts de Bruselas] es una historia para adultos, pues será algo diferente. En cuanto a la ética, no sé si lo pienso tanto, aunque claro que tengo mis visiones y opiniones que seguro dejan huella en lo que hago. Y, evidentemente, me importa mencionar temas de género, igualdad, pero hago lo que puedo para que no sea de manera paternalista porque no quiero escribir como si estuviera enseñando algo a mis lectoras y lectores. Si hago algo conscientemente, es justamente eso, no escribir desde un punto de vista adulto, sabelotodo, porque yo tampoco lo sé muy bien, voy averiguando, *I'm*

also figuring it out, sino que escribo algo que sea entretenido, que divierta.

EVDW: Para regresar a la *Reina del Norte*, ¿es una leyenda que todas y todos en Portugal conocen?

JE: Sí, es una historia muy conocida.

EVDW: Tu editorial ya ha pensado en ofrecerle a un público internacional. ¿Crees que un lector de la versión inglesa entiende todo? Si una obra así se tiene que traducir, ¿cuánto controlas?

JE: La editorial ha añadido algo de información sobre el origen de la historia, que está basada en una leyenda portuguesa. La lectora/el lector puede ir a buscar esta historia, pero creo que también hay elementos en la historia que no necesitan conocer el contexto portugués de por sí. Hay algo dentro para todas y todos.

En cuanto a la traducción misma, por una parte, sí puedo controlarla y, por otra, está fuera de mi control. Depende mucho de la editorial, del contrato, incluso cosas como las opiniones sobre la portada. Intento conseguir lo máximo posible, pero, por ejemplo, si la traducción es al coreano, no sé lo buena que es. Por suerte, conozco otros idiomas, así que puedo dar mi opinión, por ejemplo, sobre la traducción al italiano o al francés. Es tarea de la editorial también añadir algo de información sobre el libro. Por contra, también pienso que se puede disfrutar de la lectura de *A Rainha do Norte* sin saber que es una leyenda.

EVDW: Sin duda, sí, el tema de la enfermedad mental puede interesar a muchas lectoras y muchos lectores.

JE: Y, en cuanto a la editorial, ahora con *Pardalita* también estoy tratando de averiguar cómo se traducen cosas que yo creo que son portuguesas para saber si se entienden,

si quedan claras. Tal vez se debe al tamaño del libro porque hay más texto y mantuvimos discusiones sobre ello. Siempre habrá cosas que creo que, por ser una traducción, quedarán extrañas.



FIG. 4. *Pardalita*, Levine Querido, 2023, p. 24.

EVDW: *Pardalita* tiene un estilo mucho más «grueso», dibujaste con rotulador, optaste por el blanco y negro. ¿Por qué?

JE: Lo dibujé en Ipad con Procreate. Lo hice digitalmente y en blanco y negro por falta de tiempo. Este libro me llevó mucho tiempo escribirlo y tenía una fecha límite, así que necesitaba simplificar al máximo la fase de dibujo. Además, el libro mezcla distintos tipos de narración —poesía, prosa y cómic—, por lo que mantenerlo todo en un solo color ayuda a la cohesión.

EVDW: En la obra, en un cierto punto, la chica fuma. Yo, con toda la polémica y censura de Roald Dahl, me pregunté si has tenido que combatir un rechazo por parte de tu casa editorial para poder publicarlo.

JE: No, no, mi casa editorial no me lo dijo, pero tampoco creo que sea un momento o un elemento tan grande e importante como para luchar por ello. No creo que dijera «no, eso tiene que quedarse», creo que se puede eliminar. Pero, claro, son adolescentes, forma parte de una especie de rebeldía y, al

contrario, he visto una reacción de un lector de mi libro que decía que era muy moderado al tratar el tema de *young adults*.

EVDW: El tema del divorcio, desde el punto de vista de una niña/muchacha, es algo que querías tratar... ¿por qué?

JE: Lo hablé con el editor y me dijo que era estereotípico en los textos para *young adults* hoy en día, pero para mí es una parte pequeña de la historia, una historia de cambios. Es sobre todo la historia de una chica que descubre cómo enamorarse de una chica, pero la chica claramente también tiene padres y, por un lado, se debe enfrentar a una madre que tiene ideas políticas, que tiene un grupo Facebook y se mueve en las redes sociales, y, por otro lado, un padre que tiene su vida, aunque ella no lo ve tanto.

EVDW: A mí me sorprendió que vas de una *splash page* de la monstera, de la planta, seguida por una explicación de su crecimiento que indica a la lectora y al lector que el padre de la protagonista tiene una nueva pareja. Muy poético, ritmado de nuevo, la introducción de un personaje a través de una planta: «After the plant, a jacket appeared. A pair of slippers. A different brand of milk in the fridge. A book that she left behind. I only met her later».

JE: Yo creo que es porque conozco mis límites en cuanto al dibujo, pues trato de mostrar sin mostrar, cómo puedo mostrar algo de manera diferente, con un objeto.

EVDW: Y, además, por encontrarse mucho tiempo en sus casas, las niñas y los niños quizás perciben mejor, más cambios y detalles diferentes dentro del hogar que los adultos. Otro tema que tratas es el de la vergüenza, timidez e inseguridad de la niña. *Here and there* describe muy bien la obsesión con la mirada del otro, es un tema con

el que creo que se pueden identificar los adolescentes.

JE: Tiene que ver con el espacio en el que se desarrolla la historia. Se trata de un pequeño pueblo y la mirada del otro tiene que ver también con eso, con la pequeñez del pueblo. Todo lo que hace, lo va a saber la gente o lo va a notar. Para ser sincera, esta fue una página en la que me cuestioné mucho si debía dejarla o quitarla porque es el único momento en el que Raquel se cuestiona abiertamente su orientación sexual y le preocupa ser la única persona que conoce que se siente así. Es muy aislante. Creo que los adolescentes homosexuales probablemente no se sienten tan solos hoy en día, pero quizá se sientan así por otras cosas. La vergüenza y la inseguridad adoptan muchas formas.

EVDW: ¿Por qué pones «texto» al lado de páginas secuenciales en *Pardalita*? Cuando haces páginas como esta, tengo la sensación de estar leyendo «poesía gráfica», ¿puedes describir la composición de esta página?



FIG. 5. *Pardalita*, Levine Querido, 2023, p. 151.

JE: Yo creo que, al hacer este libro, realmente me inspiró Ana Pessoa. Es una autora con la que ya había trabajado en otro

libro, *Aqui é um Bom Lugar*. Se supone que el libro parece el cuaderno de bocetos de un adolescente al alternarse páginas dibujadas con páginas de texto. Me encantó el proyecto y pensé «soy capaz de hacer algo así» [risas]. Y también me enseñó que no tiene que ser un texto enorme porque son observaciones sobre pequeñas cosas de la vida que, juntándose, cuentan una historia más larga. Y para mí esto fue factible y empecé a trabajar en un proyecto así, con partes más de cómic y otras solamente de texto.

EVDW: ¿Es importante para ti que haya conocimientos tuyos, que tu obra refleje tu equipaje cultural, tus historias?

JE: Desde el principio supe que quería hacer una historia que sucediera en una pequeña ciudad del norte de Portugal. Utilicé muchas fotos de mi ciudad natal, Penafiel, y de Lisboa porque al final viajan hasta allí. Es tan especial y raro encontrar un libro o una historia que refleje el tipo de espacios y cultura con los que crecí que quería dar a los lectores esa misma sensación de reconocimiento.

EVDW: Otro elemento fenomenal es cuando usas páginas enteras para mostrar el silencio y la lentitud de una conversación entre Raquel y Pardalita y el final es uno de los mejores mudos que he leído en años.

JE: Sí, es algo que he pensado mucho y creo que es por leer un libro de Eleanor Davis, *The Hard Tomorrow*, que muestra con silencio, lentitud, el primer momento al tener en brazos a su bebé. Y, además, es una de las secuencias más largas del libro, como cuando las dos chicas visitan Lisboa.

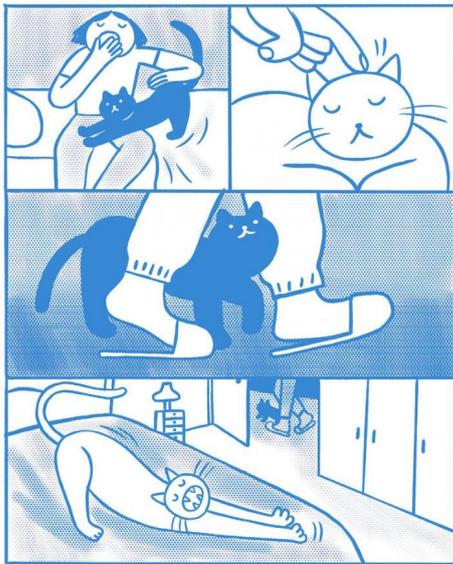


FIG. 6. *Miau!*, Planeta Tangerina, 2020, s.p.

EVDW: Pasamos a *Miau!* (2020), ¿era difícil escribir un cómic casi mudo?

JE: No, no me acuerdo muy bien cómo lo decidí, pero empecé a hacer el cómic con la idea de que quería mostrar un día en la vida de un gato. Y, en el proceso de creación, me di cuenta de que, aunque no lo hubiera premeditado, no tenía mucho sentido añadir palabras, no las necesitaba porque era forzado. No querría decir lo que estaban pensando tampoco, pues jugaba con el contraste de lo que estaban haciendo los gatos.

EVDW: Y ¿dónde se posiciona o se puede colocar tu intento de hablar de relaciones entre animales domésticos y seres humanos?

JE: Sí, es un proyecto para el que me llamaron. El grupo CLAN [de Animal Studies] en la Universidad de Lisboa en ciencia y tecnología, hizo un estudio sobre las relaciones entre las niñas y los niños y sus animales domésticos. Parte de la investigación se tenía que promover, comunicar al público, y querían hacer un *picture book*, pero me dieron libertad para hacer lo que quisiera. En base

a su investigación, sus datos, muchas entrevistas con niñas y niños y con los investigadores mismos, quedó claro cuánto «coincide» la educación de mascotas con la de las niñas y los niños: los dos tienen que aprender a respetar reglas, y ser ordenados, etc. Trazaban líneas de comparación o identificaban la asociación entre niños y animales como más salvaje, pero también más pura.

EVDW: ¿Tienes mascotas?

JE: Sí y no. Mi hermana tiene 2 gatos y yo me ocupé de ellos durante unos años mientras ella estaba en el extranjero. Se parecen mucho a los gatos de *Miau!*, la inspiración fue muy directa.

EVDW: Empiezas tu cómic con un «juego» interactivo con la lectora y el lector, ¿es un acto consciente de involucrar a los jóvenes? ¿Tiene influencia del *game culture* o de *gamification*?

JE: ¿Cómo llamarías al gato negro y blanco? El investigador me decía que, en realidad, dar un nombre a una mascota es una cosa importante en cada familia, para las niñas y los niños, y me pidió que diera un nombre a los gatos. Pero yo no quería porque darle un nombre a un gato dice mucho de una misma o de uno mismo. Además, el libro no tenía palabras y no tenía sentido. Lo estuvimos hablando y terminamos por pensar «vale, si es un paso tan importante, pues que lo haga la lectora o el lector».

EVDW: A mí me hacía pensar también en esta tradición de libros infantiles, a pedir a la lectora y al lector que rellene el nombre, «ese libro pertenece a ...».

JE: Sí, sí.

EVDW: ¿Conoces a más diseñadoras o diseñadores o historietistas que traten de poner un animal en el centro de la narración? Me hiciste pensar en el cómic mudo de

Giacomo Nanni, *Acte de Dieu* (2019), sobre un ciervo, centrado y narrado desde el punto de vista de un ciervo. Un tema importante en la literatura/filosofía hoy en día es el *Anthropocene* y cómo evitar ese punto de vista humano. ¿Cómo fue para tu libro?

JE: Fue mi decisión el que iba a tener una niña y dos gatos y que los adultos serían como los adultos de Charlie Brown, que casi no los ves. Y me importaba que fueran dos gatos para mostrar las diferencias entre ellos e, igualmente, para que los animales también interaccionan entre sí, no solamente con los seres humanos. Son gatos porque esta especie de animal que se ha convertido en una parte de nuestra vida, de nuestros hogares, casas, no son animales libres. Y desde este proyecto he seguido buscando maneras de representar la subjetividad de un animal en un cómic o cómo representas a un animal.

EVDW: Actualmente no vives ni trabajas en Portugal, pero estás estudiando en LUCA School of Arts de Bruselas, ¿de qué va tu proyecto de máster?

JE: Es sobre una familia y su gato, que se está muriendo. Una hija adulta y sus padres viven juntos y estos no saben qué hacer, no se deciden, uno piensa una cosa, el otro piensa otra. Es la hija quien tiene que decidir y eso simboliza su crecimiento, su llegada a la madurez.

EVDW: Y ¿ya tienes una casa editorial en mente o...?

JE: No, me gustaría publicarlo aquí [en Bélgica], pero no tengo contactos con muchas casas editoriales aquí.

EVDW: He leído muy recientemente que va a publicarse *Pardalita* en traducción neerlandesa, enhorabuena. Vais a festejarlo en la librería Grafik en Bruselas. ¿Nos puedes hablar algo más sobre eso?

JE: Sí, lo publicará Querido y la traductora es Finne Anthonissen. Ha sido una feliz coincidencia que esté aquí estudiando y que podamos reunirnos todos y hacer la presentación del libro. Este proceso de traducción no suele ser más que un largo intercambio de correos electrónicos y es agradable que esta vez pueda conocer a la gente con la que he trabajado, y también a nuevos lectores.

EVDW: Pregunta típica para el final, ¿ya estás trabajando en otras cosas? ¿Vamos a poder leer más libros largos tuyos? ¿Cómo se va a expandir tu obra?

JE: ¡En septiembre me iré a una granja en medio de la nada en Francia para empezar a trabajar en una secuela de *Miau!* En este nuevo libro, los gatos se trasladarán al campo, así que me pondré a investigar allí.

EVDW: Terminamos con un mensaje más bonito de una obra tuya para Planeta Tangerina, *Menino Menina*. Me alegro de haberte conocido personalmente en Bruselas y te seguiré, curiosa del camino que vayas a seguir.



FIG. 3. Última página de *Menino Menina*, Planeta Tangerina, 2020.

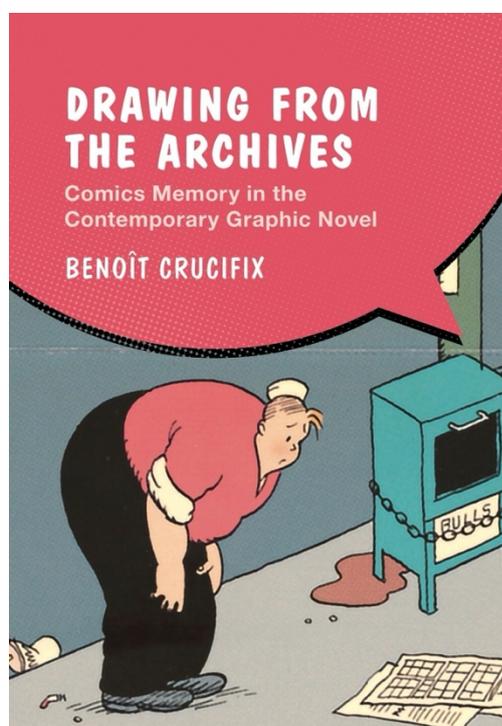
CuCoCrítica

Drawing from the Archives. Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel

BENOÎT CRUCIFIX

Cambridge University Press, 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2386



Benoît Crucifix es profesor en la Universidad Católica de Lovaina e investigador en la Biblioteca Real de Bélgica. Además de numerosos artículos y capítulos, ha coeditado el volumen *Comics Memory: Archives and Styles* (Palgrave, 2018), junto a Maaheen Ahmed, y el doble volumen *Abstraction and Comics/Bande dessinée et Abstraction* (Presses Universitaires de Liège, 2018), junto al colectivo ACME, un grupo de investigación bilingüe francés/inglés de la Universidad de Liège existente desde 2008. *Drawing from the Archives. Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel* es su primera monografía, pese a que el interés de Crucifix por estos temas no es reciente y algunas partes de la obra ya habían sido publicadas previamente en artículos y capítulos. La editorial que la publica es Cambridge University Press, que ya se había ocupado de los Estudios de Cómic en obras panorámicas como *The Graphic Novel. An Introduction* (2014) de Hugo Frey y

Jan Baetens; *The Cambridge Companion to Comics* (2023), editada por Maheen Ahmed; o la ambiciosa —más de 500 páginas— *The Cambridge History of the Graphic Novel* (2018), editada por Jan Baetens, Hugo Frey y Stephen E. Tabachnick. *Drawing from the Archives* forma parte de una nueva colección de la editorial llamada Cambridge Studies in Graphic Narratives, que acaba de inaugurarse y se suma así a otras importantes colecciones de grandes editoriales como Palgrave y Routledge.

La obra parte de la siguiente frase de Art Spiegelman «The future of comics is in the past». Esta cita pronunciada por el célebre autor estadounidense, refiriéndose a la obra de Chris Ware, representa a la perfección las inquietudes no solo de Ware, sino de otros muchos como Seth, Charles Burns o Daniel Clowes. Pese a sus enormes diferencias, estos autores tienen un aspecto clave en común: su conocimiento de la historia del medio, que han difundido e incluido

activamente en sus propias obras, actuando como «diplomats of comics memory» (p. 2). Crucifix advierte que no está interesado en trazar genealogías individuales, sino más bien estudiar la manera que tienen estos autores de imitar, reproducir y apropiarse del archivo histórico del cómic.

La frase de Spiegelman data del 2004, año en el que también se publica *The Complete Peanuts*, que termina de canonizar a Charles Schulz —y que está diseñada por Seth—, o el monográfico sobre cómics de la revista *McSweeney's Quarterly Concern* editado por Ware que, además de reunir a los autores citados y a otros de su generación, también recoge fragmentos de autores del pasado como Rodolphe Töpffer, Charles M. Schulz o Georges Herriman. Todo esto no es, por supuesto, una casualidad: al mismo tiempo que la novela gráfica se consolida —término al que se dedica algunas páginas y que Crucifix entiende desde una concepción bastante abierta— se empezaba a formar un canon. Este canon es, por supuesto, parcial y con grandes omisiones —Crucifix señala en especial la ausencia de mujeres— y, en algunos casos, corre el riesgo de representar selecciones que justifican teleológicamente ciertos autores y ciertas obras como simples predecesoras de la novela gráfica del siglo XXI en lugar de ser entendidas en su contexto y con un valor intrínseco.

Crucifix estructura su libro en lo que él llama «gestos de transmisión» (*gestures of transmission*) que determinan cómo los cómics circulan y son recordados y compartidos, dedicando un capítulo a cada gesto: coleccionismo, comisariado, reimpresión, «falsificación» (*forging*), «copia» (*swiping*) y «desdibujo» (*undrawing*). Dedicaremos unas líneas a cada uno de ellos.

Durante buena parte de la historia del cómic, especialmente el cómic estadounidense, el formato en el que se publicaban los cómics hacía que fueran productos desechables. Es ahí donde entra el papel fundamental del coleccionismo y la creación de las comunidades de fans a partir de finales de los años 50 en Estados Unidos que, con sus colecciones, convenciones y compraventas de segunda mano y fanzines, forjaron una parte importante de la cultura del cómic en el país. Crucifix explora el momento clave que supuso la formación de la conocida institución Billy Ireland Cartoon Library & Museum en la Ohio State University gracias a los esfuerzos de Bill Blackbeard, que tuvo que enfrentarse al avance del microfilm. La colección fue clave para la posterior reimpresión de numerosas obras como la *Smithsonian Collection of Newspaper Comics* (1977), una referencia para muchos de los autores de cómic de la época interesados en recuperar el pasado del cómic; esta ayudó, entre otras cosas, a redescubrir nada menos que la archiconocida —ahora— *Gasoline Alley*, de Frank King.

El siguiente capítulo explora la musealización y el comisariado del cómic a través de dos exposiciones: «Le Musée privé d'Art Spiegelman» (Musée de la bande dessinée d'Angoulême, 2012) y «Eye of the Cartoonist: Daniel Clowes's Selections from Comics History» (Wexner Center for the Arts/Billy Ireland Cartoon Library & Museum, 2014). Como señala Crucifix, el capital cultural de las figuras de Spiegelman y Clowes dan mucho peso a sus selecciones y particulares versiones de la historia del cómic. Spiegelman fue invitado a reemplazar la colección permanente sobre la historia del cómic del museo por su propia visión, más centrada en autores estadounidense —sin pertenecer tampoco al canon estadounidense, pues no hay apenas obras de la llamada Edad de Oro ni de superhéroes, y con algunos toques internacionales como la presencia de El Víbora— y en la que el propio Spiegelman tiene un papel importante, tanto en los vídeos que lo muestran en su casa de Nueva York hablando de las obras como en los trabajos que elige,

a menudo ligados a su producción como creador. De manera similar, Clowes tuvo la oportunidad de confeccionar su canon, con la diferencia de que el autor seleccionó tan solo el material existente en el archivo, mientras que Spiegelman hizo traer numerosas obras de fuera. El autor de *Ghost World* no tiene tanto interés por desarrollar una historia lineal del cómic, sino que selecciona un corpus de obras en función de su impacto visual, comentándolas brevemente — Clowes no tiene una faceta de crítico/historiador del cómic, como Spiegelman— y sin conectarlas explícitamente con sus propios trabajos.

Las reimpresiones de clásicos también han jugado una parte importante para muchos de los autores ya mencionados. Woody Gelman creó en 1967 Nostalgia Press, una de las primeras editoriales dedicadas a las reimpresiones, pero el ritmo se aceleró con la llegada de Fantagraphics o Drawn & Quarterly. Estas editoriales fueron responsables de numerosas reediciones de obras, con mayor o menor éxito comercial, lo que nos recuerda que el mercado de este tipo de trabajos no es tan amplio. Para ello, emplearon a conocidos autores como Seth (*The Complete Peanuts*) o Ware (*Gasoline Alley*), que no solo dejaban su impronta en el cuidado diseño de la obra — destacando la importancia del paratexto o «diseño perigráfico», como lo llama Crucifix, que conecta con el cuidado diseño que muchos de estos autores emplean en sus propias obras—, sino que participaban en la difusión y reivindicación cultural de los autores reeditados. Así, las tareas de recuperación de estos clásicos son evidentemente valiosas, pero Crucifix —junto a otros como Eddie Campbell— advierte que estas reimpresiones cambian radicalmente la manera en la que estas tiras se leían originalmente, añadiéndoles un prestigio que los asimila a la novela gráfica y que los descontextualiza.

Otro fenómeno relacionado con esta recuperación de los archivos de cómic es la «falsificación» —*forging*, término que también podría traducirse en este contexto por «fabricación»—, es decir, construcciones autoriales imaginarias, recuperaciones de artistas de cómics inventados. Crucifix, además de recordar que la práctica de parodiar estilos del pasado ya estaba presente en los años 50 en la revista *Mad*, explora dos ejemplos significativos: *La vida es buena si no te rindes* de Seth y *Little Tommy Lost* de Cole Closser. La primera, que desarrolla una ficticia búsqueda del misterioso autor Kalo, no es simplemente una simple muestra de la supuesta nostalgia de Seth —o de una «anti-nostalgia», al presentar una evaluación crítica de un pasado fabricado—, sino una construcción con recursos narrativos complejos que demuestra cómo las obras de Seth se comunican con ese proceso de recuperación archivística. La menos conocida es *Little Tommy Lost*, a la que el autor de *Drawing from the Archives* dedica más páginas, que fue publicada por el sello canadiense alternativo Koyama Press, una editorial con autores muy significativos del cómic independiente como Eleanor Davis, Michael DeForge o Jesse Jacobs. La historia melodramática de Closser, centrada en torno a un niño internado en un orfanato, homenajea el cómic de prensa estadounidense de principios del siglo XX a través de la «retroreflexividad» —Crucifix establece el paralelo con lo que ha ocurrido en la industria de los videojuegos—, creado así con técnicas modernas pero con un carácter claramente evocador de estilos formales y narrativos antiguos, de manera que la obra conecta con clásicos como *Little Orphan Annie*, *Naughty Pete* o *Gasoline Alley*.

El término *swiping* es usado por creadores, lectores y fans para referirse a la «copia» —o «robo», pues el verbo *swipe* también se utiliza en inglés como sinónimo de robar— de dibujos, un redibujo que constituye un fenómeno muy interesante: «based on imitation and repetition, flirting

with plagiarism, swiping indeed contrasts with the emphasis on personal style and the opposition to industrial models that characterize graphic novel» (p. 150). Crucifix explora los orígenes y prácticas materiales de este fenómeno y recoge un interesantísimo ejemplo: en *Ambush Bug*, el estadounidense Keith Giffen «se inspiró» de numerosas viñetas del argentino José Muñoz; este no le llegó a denunciar, pero creo *alter ego* tanto de él mismo como de Giffen en una de las historias de Alack Sinner. El grueso del capítulo está dedicado a la importancia que tiene el fenómeno del *swiping* en un creador contemporáneo: Charles Burns. Este autor nunca ha ocultado su fascinación por esta técnica y, de hecho, ha confesado que una de las más valiosas pertenencias que tiene es el *scrapbook* de viñetas de cómics de los años 40 confeccionado por su padre. En este capítulo se explora el papel de este fenómeno de redibujo en los minicómics *Close Your Eyes*, *Swap File* y *Love Nest* y, especialmente, la trilogía *Vista final*. Crucifix destaca la saturación de imágenes producidas por los protagonistas (fotografías, cómics, pósteres, etc.), así como las copias de *Tintín* y diversos cómics románticos de los 60, en una estructura no lineal que homenajea los célebres *cut-ups* de William Burroughs.

En el último capítulo, Crucifix centra su atención en el acto del «desdibujo» o el «antidibujo» (*undrawing*), explorando prácticas creativas experimentales muy recientes en las que se produce una manipulación que no tiene mucho que ver con el dibujo. Los ejemplos analizados, entre muchos otros, incluyen las sorprendentes obras de autores como: Sikoryak, cuyo *Good ol' Gregor* es un cruce entre la *Metamorfosis* de Franz Kafka y *Peanuts*; Mark Laliberte y su *BRICKBRICKBRICK*, que recopila dibujos de ladrillos de numerosos autores de la historia del cómic; Samplerman y sus famosos collages abstractos de cómic; o Ilan Manouach, cuyo conceptual *Noirs* interviene el álbum *Los pitufos negros* de Peyo, reconfigurándolo de manera casi idéntica salvo el uso de colores, que sustituye por una paleta monocromática con cuatro tipos de cian. Un autor no incluido en el corpus y que podría haber enriquecido el análisis es el argentino Martín Vitaliti.

Drawing from the Archives. Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel abre estimulantes caminos y enlaza con una creciente recuperación y reivindicación de patrimonio del cómic que también está presente en otros países como el nuestro, donde editoriales como El Nadir han realizado una importantísima labor de reimpresiones e investigadores como Francisco Sáez de Adana han estudiado y traducido obras clásicas como *Terry y los piratas*, *Li'l Abner* o *Gasoline Alley*. En los últimos años, el propio patrimonio historietístico español está también aflorando y siendo reutilizado de distintas maneras por autores contemporáneos como, por poner tan solo tres ejemplos: José Pablo García con *Las aventuras de Joselito: el pequeño ruiseñor*, una obra con múltiples estilos gráficos del pasado; Paco Roca con *El invierno del dibujante*, como una obra que rescata la historia de los dibujantes que formaron la revista *Tío Vivo*; o Paco Sordo, ganador del Premio Nacional de Cómic con *El pacto*, una obra que homenajea en forma y trama a la Editorial Bruguera.

La obra de Crucifix cumple el objetivo que se propone con creces, que es, como indica el propio autor: «trying to track the material processes and protocols that allow for the circulation of past comics across time, trying to account for gestures of transmission by which historical knowledge is made and remade in the contemporary graphic novel» (p. 212). Se trata de una obra muy bien planeada, ejecutada y organizada, con numerosos epígrafes que facilitan la lectura e imágenes, aunque sean en blanco y negro. La obra se lee relativamente bien, pero su público, nótese, es

necesariamente especializado: su lenguaje es académico —denso, aunque casi nunca oscuro—, y muestra una enorme erudición, con incontables citas —¡solo la introducción tiene 103!— y referencias a abundantes artículos, capítulos de libro y monografías que demuestran que el autor está al tanto de lo que se ha publicado en los últimos años. Pese a que existían previamente un par de estudios de Jeet Heer, y Jan Baetens y Hugo Frey —los cuales el autor cita en la p. 213—, no existía ninguna obra que analizara con tanto detalle un aspecto tan interesante como la utilización y construcción del canon y la historia del cómic en la novela gráfica contemporánea. O quizás deberíamos apuntar: la novela gráfica estadounidense. Cabe resaltar, en este sentido, que quizás se echa de menos un enfoque más global tras leer el título, pues, aunque en algunas partes se analiza fugazmente algún cómic europeo o se traza algún paralelismo muy breve con otros países, la casi totalidad del corpus —y de las referencias bibliográficas— es anglófono. Las tradiciones clásica y contemporánea de Estados Unidos son, desde luego, suficientes para constituir el objeto de estudio de un libro, pero siendo el autor europeo y de ámbito francófono hubiera sido muy interesante un enfoque comparatista, aunque hubiese sido en la introducción. Aquí reside, en cualquier caso, un camino interesante para futuras investigaciones que podrán analizar y comparar la utilización del archivo histórico del cómic en la producción contemporánea de países como Francia/Bélgica, Italia, España, Argentina o Japón.

ENRIQUE DEL REY CABERO

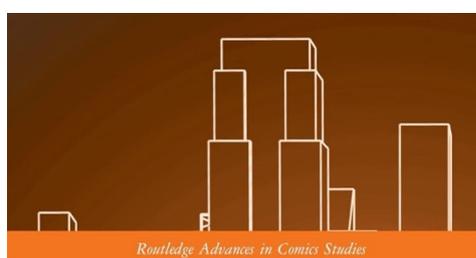
Enrique del Rey Cabero es profesor de Literatura en la Universidad de Alcalá. Es doctor por la Universidad de Granada y ha llevado a cabo su actividad docente e investigadora en universidades como La Trobe University (Australia), University of Oxford, University of Exeter, City, University of London y Université Bordeaux Montaigne. Es autor de (Des)montando el libro. Del cómic multilínea al cómic objeto (Universidad de León, 2021; Mejor Monografía en Artes y Humanidades en la XXV edición de Premios Nacionales de Edición Universitaria), coautor de How to Study Comics & Graphic Novels. A Graphic Introduction to Comics Studies (TORCH, University of Oxford, 2021), y coeditor de la antología Dúplex. Cómic y poesía (Ediciones Marmotilla/Alas Ediciones, 2020) y Creadoras de monstruos. Lo fantástico en la obra de las autoras españolas actuales (cine, TV y cómic) (Shangrila, 2023).

Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis

MARÍA PORRAS SÁNCHEZ Y GERARDO VILCHES (COORDS.)

Routledge, 2022

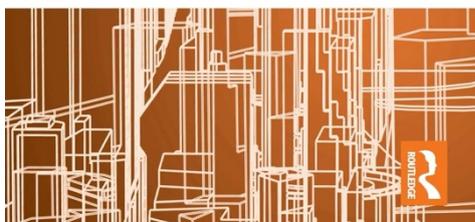
DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2326



PRECARIOUS YOUTH IN CONTEMPORARY GRAPHIC NARRATIVES

YOUNG LIVES IN CRISIS

Edited by
María Porras Sánchez and Gerardo Vilches Fuentes



Uno de los conceptos más repetidos en los últimos años para definir la actualidad a nivel global es precariedad: en las condiciones laborales, en la economía, en la sociedad. Podría parecer que se ha convertido en una consecuencia ineludible del sistema político y económico, basado en los principios del capitalismo y el neoliberalismo, en el que las personas se ven instrumentalizadas como un producto más al formar parte de un mercado global, cambiante y voluble. Esta volubilidad y la inestabilidad que conlleva crean una sensación de inseguridad, incertidumbre e indefensión que no ha quedado restringida a momentos puntuales de crisis, sino que se ha fosilizado hasta definir la actualidad como una «modernidad líquida» que acrecienta las desigualdades sociales por motivos de raza, identidad sexual, género o estatus económico. En este contexto, el cómic se presenta como un medio adecuado para representar diferentes situaciones de precariedad y vulnerabilidad, debido a su capacidad de adaptación.

Gracias a esta cualidad, los cómics son más versátiles y directos que el medio escrito y pueden adecuarse rápidamente a nuevos géneros y entremezclarlos en una misma producción, lo que les permite experimentar con nuevas temáticas y recursos para mostrar una gran variedad de situaciones complejas, recuerdos, saltos temporales, escenas traumáticas o conceptos abstractos con los que llegar a un público más amplio.

Dentro de esta línea de investigación, *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis* (en adelante, *Precarious Youth*) explora a lo largo de dieciséis capítulos, divididos en cinco secciones temáticas, el impacto de la precariedad entre la población joven a través de su representación en los cómics y desde diferentes perspectivas, ya sea en relatos de ficción o con material (auto)biográfico, con protagonistas infantiles hasta jóvenes adultos o al examinar las propias experiencias de precariedad de los autores y las autoras de novelas gráficas. Así, este volumen se constituye como un trabajo multidisciplinar de investigadores procedentes

de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica que han sido dirigidos por dos editores consagrados dentro del ámbito del cómic como son María Porras Sánchez y Gerardo Vilches. Además, *Precarious Youth* ofrece una visión actual, heterogénea, transversal y global de la precariedad y el cómic en todas sus facetas, por lo que cumpliría con el objetivo planteado por los editores. Asimismo, seguiría la línea editorial, ya que se encuadra dentro de la serie *Routledge Advances in Comics Studies*, que está dedicada a explorar las novedades en el ámbito del cómic. Debido a su carácter multidisciplinar, y al estar escrito íntegramente en inglés, *Precarious Youth* está destinado a todos aquellos investigadores y estudiantes que quieran profundizar en la materia desde disciplinas variadas como los estudios culturales, de lenguas modernas, sociología, educación, entre otros.

Una de las primeras cuestiones que se exponen en el libro es la representación de los personajes infantiles en situaciones ficcionales de especial precariedad y vulnerabilidad, sobre todo en condiciones de pobreza y orfandad, en escenarios cercanos a una realidad reconocible, de manera que los autores interpelaban directamente al lector y apelaban a su empatía. El uso que se ha hecho de estas imágenes infantiles ha sido muy variado: desde una utilización interesada por parte del sistema económico y político para transmitir mensajes concretos con los que defender sus propios intereses; hasta historias que buscaban denunciar esta opresión y precariedad estructural, especialmente, entre colectivos ya vulnerables de por sí por motivos de edad, raza, orientación sexual o país de origen.

En este contexto, se encuadrarían los cómics de *Little Orphan Annie* y *Little Lefty* o el de *The Witches*, investigados en este volumen por Francisco Saez de Adana y María Augusta Albuja, respectivamente. En relación a los primeros, Saez de Adana destaca que ambos ejemplos pertenecen a unas tiras de prensa publicadas en Estados Unidos, principalmente, en los años de la Gran Depresión en periódicos políticamente antagonistas que defendían o se oponían a los valores capitalistas. Por ello, los jóvenes eran bien instrumentalizados como potenciales trabajadores —al promulgar la idea de que cualquiera, si se esfuerza, puede llegar al éxito—, o bien intentaban concienciarles de que luchasen contra las injusticias y desigualdades en la sociedad, ya que no todas las personas cuentan con los medios para hacer frente a su situación de vulnerabilidad. Por su parte, *The Witches* es la adaptación a cómic de la novela de Roald Dahl realizada por Pénélope Bagieu. En ella se mezclan temas clásicos de las historias de Dahl como personajes del folclore o adultos como representantes de un sistema autoritario, consumista y opresivo que ningunea a los jóvenes —normalmente, objeto de situaciones precarias, pobreza, orfandad o maltrato— y los actualiza. Frente a las dinámicas tradicionales del cómic occidental, Albuja pone de relieve las novedades que incorpora Bagieu al introducir una mayor diversidad y perspectiva de género en el tratamiento de la historia y de los personajes, al dar mayor protagonismo a las minorías, los jóvenes y los personajes femeninos, que se enfrentan a los sinsentidos y la hipocresía de la normatividad impuestas por los adultos.

Estas desigualdades por razones de género, raza, identidad sexual o estatus socioeconómico no las protagonizan solo personajes infantiles, pues también pueden encontrarse en cómics más conocidos de editoriales como Marvel y DC. Al contrario de lo que podría pensarse, los propios jóvenes héroes y villanos son víctimas de esa misma precariedad como reflejo de una sociedad económicamente deprimida y marginalizada. A este respecto, habría que subrayar la variedad sustancial de ejemplos que se ofrece en *Precarious Youth* para ilustrar las distintas realidades que

viven los protagonistas tanto en el caso de los héroes, en el capítulo de Elisa McCausland y Diego Salgado, como en el de los villanos, de la mano de Óscar Gual Boronat y Mario Millanes Vaquero y con especial énfasis en los personajes afroamericanos en relación al movimiento de *blaxploitation*. En última instancia, estas historias buscarían una mayor conexión con el lector que va más allá de la simple empatía al querer mostrar su propia realidad, de ahí que la acción se centre en entornos reconocibles como Nueva York o el barrio de Harlem, no tanto como acto reivindicativo sino con la intención de llegar a un público más amplio.

Las representaciones de precariedad protagonizadas por colectivos vulnerables se extienden a las historias basadas en hechos reales que, incluso, pueden contener experiencias traumáticas como violencia física o *bullying*. En este sentido, *Precarious Youth* apuesta por nuevas vías de investigación como el trabajo de Michael L. Kersulov, que analiza los cómics realizados por un grupo de adolescentes superdotados durante un campamento de verano en el cual participó como tutor de un curso de literatura y cómic. Lo interesante de este análisis es el hecho de que demuestra cómo los cómics ayudaron a los estudiantes a verbalizar, de primera mano y sin mediación de terceros, aquellas experiencias negativas que estaban viviendo.

En ocasiones, la precariedad y la vulnerabilidad sufridas en la infancia y la adolescencia se convierten en los traumas a superar en la edad adulta. A lo largo de varios capítulos, este volumen expone cómo los cómics servirían de medio a través del cual reflejar, expresar y explorar estas experiencias traumáticas para repensarlas. Esto permite a los lectores formar parte del proceso psicológico y de reconciliación que viven las propias víctimas de las historias al hablar con voz propia en los cómics. A pesar de que en *Precarious Youth* se trate de forma tangencial, el grado de intervención de los autores y las autoras de cómic en la relectura de dichas experiencias para trasladarlas a las viñetas es esencial de cara a la interpretación que los lectores puedan hacer de ellas. Estas relecturas pueden partir de una experiencia colectiva, bien entre profesionales de distintas disciplinas, o bien con la colaboración de quienes aportan el material autobiográfico, como en el caso del proyecto *Uncertain Homes*, comentado en el capítulo de Andrea Hoff. Aquí, los cómics hacen las veces de documentales gráficos donde se explora el impacto y las implicaciones psicológicas y personales de una experiencia traumática vivida en la infancia y la adolescencia desde la voz del protagonista en la edad adulta, de manera que el trauma se presenta como un agente activo producto de un sistema abusivo y que genera sentimientos de soledad, discriminación, aislamiento o pérdida de la propia identidad.

De los capítulos dedicados a la revisión del propio pasado en la edad adulta se infiere que, al hacer un repaso de las experiencias vividas, puede incurrirse en alguno de estos conceptos: omisión y reconstrucción/recreación. La omisión se refiere a la ausencia de detalles esenciales en las historias que, de haber existido, habrían cambiado significativamente el desenlace para los protagonistas. Para ilustrar este concepto, cabe destacar el análisis que Monica Chiu realiza del cómic *My friend Dahmer* en este volumen, dado que va un paso más allá al considerar que la ausencia de las víctimas de Dahmer —en su mayoría, jóvenes de ascendencia asiática, latina o afroamericana, homosexuales o con contextos precarios— en el relato es muy significativa. Esta omisión las condena a la «muerte social» y las cosifica como un elemento más del relato sin darles entidad propia al margen del asesino, lo que no deja de ser una forma de violencia contra las minorías raciales, que carecen de representación.

Por otro lado, hay ocasiones en que los autores y las autoras de cómic no cuentan con los testimonios en primera persona de los protagonistas o se trata de historias corales que aúnan diferentes perspectivas, por lo que deben realizar una labor previa de documentación e investigación casi periodística a partir de testimonios, artículos en medios de comunicación o publicaciones en redes sociales. Sin embargo, puede darse el caso de que no cuenten con material biográfico suficiente y deban recurrir a su imaginación para recrear una historia completa, con el consiguiente reto de realizar una representación verídica. En esta línea, se situaría el capítulo de Julia C. Gómez sobre *An Olympic Dream*, un cómic reivindicativo de Reinhard Kleist que cuenta la historia de la corredora olímpica Samia Yusuf Omar, quien perdió la vida al intentar cruzar el Mediterráneo para poder participar en los Juegos Olímpicos de Londres 2012. Gómez pone en valor cómo el autor consigue dar una voz propia a Omar, a través de varias técnicas textuales y visuales, sin deshumanizarla ni imponer una mirada eurocentrista o colonialista, al tiempo que educa a los lectores occidentales en los peligros a los que se exponen los migrantes en su travesía hacia Europa al no contar ni con los medios, ni con las oportunidades para desarrollarse en sus países.

Esta reinterpretación de historias reales o de material (auto)biográfico por parte de los autores y las autoras puede llegar a difuminar la línea entre realidad y ficción. Esto ocurriría en la medida en que, para crear sus propias historias irreales en los cómics, parten de situaciones muy cercanas a la realidad hasta el punto de que ellos mismos se sienten identificados con los personajes porque han estado expuestos a situaciones de precariedad parecidas. En muchas ocasiones, estas narraciones están protagonizadas por jóvenes adultos como parte del «precarizado», es decir, individuos alienados, con escasos ingresos al trabajar en empleos temporales o en condiciones pésimas, con la consiguiente pérdida de derechos. Al ver su futuro truncado, idealizan el pasado y, en especial, la infancia, lo que les genera un sentimiento de insatisfacción, decepción y fracaso, mientras que se sienten traicionados por la generación anterior a la que culpan de su situación actual, al haberles prometido un estilo de vida que nunca llegará y de convertirlos en una «generación perdida». Bajo estas premisas se sustentaría el análisis de Katie Salmon sobre el cómic *El mundo a tus pies*, que se centra en la vida de tres jóvenes españoles que sufren los efectos laborales, económicos y sociales de la crisis financiera de 2008. Salmon concluye que los protagonistas deberán aprender que las promesas sobre un futuro mejor son parte de ese «cruel optimismo» que alimenta el sistema para que la sociedad siga produciendo, al basarse en la búsqueda de una felicidad irreal como resultado de la cultura del esfuerzo, aunque eso signifique exponerse a situaciones abusivas.

A estas reflexiones se suma la interesante aportación de Nicoletta Mandolini y Giorgio Busi Rizzi en su capítulo sobre el concepto de «amor fluido» en novelas gráficas de autoras italianas. Ante un contexto generalizado de precariedad, inseguridad y falta de estabilidad, es inevitable que las relaciones interpersonales se resientan al igual que el estado psicológico de los individuos, con la consiguiente crisis de identidad. Por ello, no es de extrañar que se busquen nuevas vías de aprendizaje y resistencia para desafiar las estructuras tradicionales. En este marco, el amor líquido se postula como una alternativa creativa tanto al concepto patriarcal del amor romántico monógamo como al mito feminista de la liberación sexual de la mujer. Sin embargo, se corre el riesgo de que, ante la falta de conexiones emocionales estables, se cree un sentimiento de frustración que lleve a entender las relaciones personales casi como un producto de consumo.

Por otro lado, habría que subrayar que la crisis financiera, política y social no ha sido patrimonio del mundo occidental sino un fenómeno global, por lo que también se ha explorado ampliamente en el manga en géneros con elementos de *slice-of-life* o de *bildungsroman*, al ser donde mejor se muestra el desarrollo psicológico de los personajes a través de sus vivencias. Si ha de destacarse un manga que hable de crisis existenciales, vulnerabilidad, ansiedad, alienación o precariedad, ese sería *Goodnight Punpun* de Inio Asano. Este manga ha sido analizado en *Precarious Youth* por José Andrés Santiago, quien destaca el efectismo de la técnica mixta de Asano al representar entornos y personajes secundarios en un estilo muy detallista, casi fotográfico, frente al estilo abstracto y caricaturesco de Punpun y su familia, lo que le permite representar una amplia variedad de emociones, que evolucionarán según las distintas etapas vitales del personaje, y situaciones complejas sin que esto genere rechazo en los lectores.

Otro de los bloques temáticos incluido en *Precarious Youth* correspondería a los capítulos en los que autores y autoras de cómic reflexionan sobre sus propias experiencias como creadores, los cambios que se están viviendo en el sector del cómic y la precariedad dentro de la industria editorial. Entre las experiencias descritas pueden encontrarse algunas más experimentales que ponen de relieve la importancia de las plataformas digitales en la creación artística y su difusión. Este sería el caso del capítulo de Enrique Bordes donde comenta su entrevista al autor y editor canadiense Vincent Giant, del que destacaría la creación de la web Aencre como espacio performativo de experimentación libre. Otro ejemplo sería el análisis que realiza Amadeo Gandolfo sobre la creación de memes por parte del autor de cómics argentino Pedro Mancini, quien comparte contenidos acerca de su precariedad económica y carácter antisocial en redes sociales, con lo que consigue conectar con un público más amplio.

Estas propuestas experimentales, con base en el mundo digital, también pueden adquirir un carácter reivindicativo. Así lo explica Laura Cristina Fernández en su capítulo dedicado a las iniciativas de resistencia, con perspectiva de género y en favor del colectivo LGTBIQ+ dentro del panorama argentino que se desarrollaron en oposición a los movimientos ultraderechistas y patriarcales que se estaban extendiendo por el país. Estas iniciativas potenciaron y fomentaron el trabajo colaborativo de creadoras como las de los grupos Chicks on Comics y Secuencia Disidente o las de la revista *Clitoris*. Asimismo, en la esfera italiana habría ejemplos de movimientos reivindicativos similares entre jóvenes autoras de cómic o *fummettiste*, tal y como exploran Lisa Maya Quaianni Manuzzato y Eva Van de Wiele en la encuesta que realizaron a estas creadoras en relación a su experiencia en el sector. El sondeo mostró la importancia que el trabajo colaborativo, la consiguiente retroalimentación entre artistas, el desarrollo del material autobiográfico en las obras o la autopublicación habían tenido en la expansión del colectivo y, así, entrar en un mercado editorial, tradicionalmente masculino, que se hizo eco de los nuevos intereses del público. En esta línea se encuentra el trabajo de Lydia Wysocki, que cierra el volumen con un capítulo donde cuenta en primera persona su andadura como creadora de cómics e investigadora académica. Según su experiencia, en estos dos ámbitos se evidencia cómo la precariedad laboral es un problema estructural frente al que debe tomarse una posición activa. Los cómics servirían como un instrumento de protesta eficaz para mostrar las deficiencias y los abusos del sistema al tiempo que dan muestra de la solidaridad entre el precariado.

Tras este análisis en profundidad, *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis* se presenta como una obra de referencia en su disciplina. Resultará de gran interés

a todos aquellos que quieran ampliar sus conocimientos en los estudios de cómic, debido a la gran variedad de temáticas y novelas gráficas que se exploran desde diferentes puntos de vista. Los capítulos mantienen un diálogo abierto entre sí, con lo que dejan espacio para la reflexión y, gracias a la transversalidad de sus análisis, también para la relectura y resignificación de sus conclusiones, ya que no hay una única forma de representar e interpretar la precariedad. Además, muchos de los conceptos y temáticas analizados son de tal calado que, aunque tratados con rigor y con reflexiones creativas, dejan la puerta abierta para nuevas investigaciones que, a su vez, podrán verse enriquecidas con la amplia bibliografía especializada que se ofrece en cada capítulo.

CARMEN SOFÍA DÍAZ

Carmen Sofía Díaz es doctoranda en el programa de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid. Su área de investigación se centra en la novela gótica, la traducción y las teorías de la recepción, los estudios de género, la literatura y las novelas gráficas de ciencia ficción y fantásticas con especial interés en la representación de personajes juveniles y jóvenes adultos dentro de las temáticas de bildungsroman y coming-of-age.

CuCo, *Cuadernos de cómic* se halla recogida en los siguientes sistemas de evaluación, plataformas y bases de datos:



Revista publicada por la Editorial Universidad de Alcalá, con el patrocinio del Instituto Franklin y de la cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Cómic



Esta revista acepta el envío de textos para considerar su publicación. Consulta las normas para ello en <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/cuadernosdecomic/normaspresentacion>

CuCo, *Cuadernos de cómic* aplica un sistema de evaluación de dobles pares ciegos con revisores externos (Double-Blind Peer Review).

Se concede derecho de réplica a los contenidos de *CuCo*, *Cuadernos de cómic* número 21, que podrá ser enviada, acompañada de nombre completo y apellidos a cuadernosdecomic@uah.es

Página web: www.cuadernosdecomic.com

Blog: www.cucocuadernos.wordpress.com

Las opiniones vertidas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *CuCo*, *Cuadernos de cómic*.

Inicio de la publicación: 2013
Año de edición: 2023 (diciembre)
Lugar de edición: Madrid
ISSN: 2340-7867
Periodicidad: Bianaual