

# La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta

## The Emergence of Feminism in the 1970s Spanish Comic

Katia Almerini

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2015  
Fecha de aceptación: 27 de diciembre de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 27, 2015, pp. 213-229  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.009>

### RESUMEN

Durante los años setenta, el cómic español empieza a reflejar un cuestionamiento de género como consecuencia del movimiento feminista español que se había hecho visible después de la muerte de Francisco Franco. Este cuestionamiento de género determina una serie de transformaciones en el personaje femenino hasta entonces relegado a un rol subalterno, pasivo y como objeto sexual. El presente artículo investiga, en su primera parte, el papel de la mujer en el cómic antes de la eclosión del movimiento feminista, centrándose en el franquismo y en la Transición, estudiando la construcción cultural de sus tópicos y estereotipos. En su segunda parte se estudia la obra hecha por las dibujantes españolas que rompen los estereotipos machistas del cómic y abren a una innovación gráfica y de contenido. Para llevar a cabo esta investigación se han empleado revistas de cómics originales, ilustraciones ya publicadas y algunas inéditas, entrevistas y archivos privados.

### PALABRAS CLAVE

Cómic Feminista. Feminismo. Tebeos. Ilustración. Transición.

### ABSTRACT

During the 1970s, Spanish comics began to reflect gender questioning as a consequence of the Spanish Feminist Movement that arose after the death of Francisco Franco. This gender questioning led to several transformations in the female characters, until that moment mostly subaltern, passive and sexually objectified. In the first part, this article investigates the position of women in the comic before the Feminist Movement, focusing on Francoism and the Democratic Transition and revealing the cultural construction behind themes and stereotypes. Secondly, I consider the work of pioneer women authors who broke with misogynist stereotypes and were open to innovation both in terms of graphics and content. Research for this paper is based on the analysis of original comics, both published and unpublished illustrations, interviews and private archives.

### KEY WORDS

Feminist Comic. Feminism. Tebeos. Illustration. Spanish Transition.

---

## Introducción

Durante la segunda ola feminista, que en Europa se corresponde con el surgimiento del Movimiento de Liberación de la Mujer en las décadas de los años sesenta y setenta, algunas ilustradoras y artistas empiezan una primera y, hasta hoy, poco conocida nueva etapa en el cómic español, generando una transformación visual y de contenidos. Las novedades se reflejan tanto en la sociedad y la vida privada como en las artes y en el cómic que, como otros medios de comunicación, tenía una tradición y códigos propios. Cuando irrumpen el feminismo tienen lugar dos cambios principales en el cómic: el incremento en el número de mujeres que desempeñan el rol de dibujante en el sector y la transformación que produce la mirada feminista en el cómic, en sus representaciones, personajes, historias y lenguaje. Para comprender plenamente qué significa revolucionar un canon establecido es necesario siempre tener en cuenta la norma instituida y a qué necesidades culturales responde. En el presente estudio se plantea un recorrido histórico sobre el sujeto femenino en el cómic<sup>1</sup>, desvelando sus representaciones y estrategias de elaboración considerando fundamental el estudio de las representaciones colectivas para desvelar lo que Roland Barthes en 1970 definió como “mistificación que transforma la cultura pequeño burguesa en naturaleza universal”<sup>2</sup>. El punto de partida del trabajo es *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación*, publicado en 1975 por Juan Antonio Ramírez, que representa un ensayo fundamental para el comienzo del análisis de la mujer en el tebeo español de la primera mitad del novecientos<sup>3</sup>.

## El papel de la mujer en el cómic desde el franquismo hasta la Transición

Los cánones tradicionales del cómic se habían establecido durante el franquismo si bien el cómic ya existía desde el comienzo del ochocientos. Los primeros ejemplos de historietas dibujadas nacen en Europa en la primera mitad del XIX de la mano de Rodolphe Töpffer y Wilhelm Busch, cuyo trabajo influyó en el desarrollo del cómic a nivel internacional y especialmente en Estados Unidos. En este país, de hecho, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX el cómic moderno en paralelo al nacimiento de la cultura de masas, cuando surge la posibilidad de producir imágenes seriadas, y desde el principio es controlado por reglas y normativas contra las cuales, tras muchas décadas, se rebelarán las y los dibujantes *underground*<sup>4</sup>. En España, el cómic se desarrolla en un marco diferenciado del que rige en los EE.UU. Se inserta en el ámbito de las revistas satíricas e infantiles y es habitual referirse al mismo como “tebeo”, nombre que deriva de la revista TBO (1917-1998), una publicación pionera y fundamental en la historia del cómic español. Después de la Guerra Civil, durante la dictadura de Franco, se reparó muy pronto en la importancia de los tebeos y del poder que tenían para influenciar en los hábitos y en la reproducción de modelos y roles de género y por eso, fueron revestidos de un papel fundamental para la infancia y el aprendizaje, llevando consigo también un condicionamiento ideológico contenido en los mensajes educativos. Sin embargo, ya antes de la contienda civil habían aparecido relevantes tebeos infantiles, como los de Elena Fortún que dio vida a muchos personajes femeninos como Celia, en cuyas historias se hacía una crítica velada a la sociedad burguesa. A partir de la victoria franquista, el propósito de educar a través de las ilustraciones deriva hacia la creación de un género para chicas y otro para chicos, con el fin de satisfacer la necesidad de una educación dividida y especializada en la constitución de roles que tenían que cumplir hombres y mujeres en su

<sup>1</sup> Este artículo está basado en una parte de la investigación desarrollada bajo la tutoría de la profesora Patricia Mayayo, en Katia ALMERINI, “La Sal-Bar Biblioteca Feminista en Barcelona. Empoderamiento femenino y cultura visual”, Trabajo de Fin de Máster, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 1980 [París, 1957], p. 7.

<sup>3</sup> Juan Antonio RAMÍREZ, *El “cómic” femenino en España. Arte sub y anulación*, Madrid, Edicusa, 1975.

<sup>4</sup> Francisco BAENA, “Deriva breve por el planeta cómic”, *Desacuerdos*, nº 5 (2009), p. 207.

edad adulta. A los chicos se les enseñaba el militarismo y el sentido de la nación y hermandad y a las chicas a ocuparse de la casa, de la belleza y del cuidado de los niños. Se iba formando lo que constituirá el canon femenino del cómic franquista donde, según Ramírez, “la mujer fue enseñada a sufrir y esperar que, con el paso de los años, pudiera llegar a cumplirse el alto designio divino de la maternidad”<sup>5</sup>.

El tebeo *Mis Chicas*, alternativa femenina a *Mis Chicos*, nace en 1942 y pronto se constituye como el modelo del cómic femenino: “la revista se inserta ideológicamente en el ambiente de separación educativa que se propugnó de forma oficial en la postguerra española”<sup>6</sup>. Aquí se mostraban, a través de varios personajes, los consejos para las jóvenes lectoras, las recetas, lecciones de belleza y de comportamiento. En muchos tebeos femeninos trabajaron mujeres que contribuyeron a la creación de nombres populares como Azucena, Ardillita, Margarita, Florita, Lupita y Mariló, que articulaban los personajes femeninos dentro de un similar modelo pasivo y sujeto a una estructura patriarcal.

Con la llegada de la década de los cincuenta y los nuevos acuerdos entre España y Estados Unidos, se vive un momento de modernización del cómic, gracias también a la influencia del modelo estadounidense. La importancia reconocida a los tebeos desde arriba se demuestra por la decisión del gobierno de introducir el cómic en la prensa diaria en 1951, también autoriza títulos nuevos pero imponiendo una serie de directivas. En el 1952 se dictan las Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil que contienen puntos explícitamente en contra de la emancipación femenina: se prohibían las historias que ponían en ridículo la vida familiar como, por ejemplo, las que mostraban engaños matrimoniales, la mujer que hacía trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansaba, y también se prohibía la exaltación del divorcio<sup>7</sup>. Sin embargo, en este momento se asiste a un cambio, sobre todo en el lenguaje, que no corresponde a los contenidos: de una primera fase que reflejaba el mundo campesino, se pasa a unos personajes que se adecuan a las transformaciones de la sociedad, al mundo industrial y, por lo tanto, se produce un cambio de vestuario que ahora será más moderno. Se pasa entonces del mundo de las hadas a lo que será el comienzo del tebeo rosa para todas las edades.

Aunque variase el público al que iban dirigidos (clase obrera, media o alta), todas las historietas seguían teniendo un mismo esquema narrativo: numerosas adversidades en la vida, las jóvenes tenían que ser pacientes y virtuosas para el premio final que era la boda (una idea abstracta ya que nunca se veía lo que pasaba después) con la que se relacionaba la posibilidad de un ascenso social y económico, y que normalmente era la última página de la historieta. Además, compartiendo la estructura de los cómics clásicos norteamericanos, “las vicisitudes jamás eran el resultado de los procesos históricos que los condicionan, sino el producto de leyes cosmogónicas, inmutables, naturales e imperecederas”<sup>8</sup>.

Bajo el empuje del feminismo en los setenta se empezó a denunciar la acción machista inducida por las historietas infantiles tradicionales. Gracias a las revistas feministas, los encuentros feministas y los grupos de autoconciencia, se empieza de hecho a reflexionar por primera vez sobre los condicionamientos culturales determinados por el patriarcado y que actúan desde la Antigüedad. En 1976 Anna María Moix subrayaba en la revista *Vindicación Feminista* la vinculación antropológica de esas historietas con las fábulas y los mitos que tenían “una finalidad educativa en la inducción de normas, conductas y códigos de valores”<sup>9</sup>. La autora afirmaba que en los cuentos conocidos seguía perpetuándose un sistema jerárquico con mecanismos de subordinación y donde el papel de la mujer que contestaba al marido, era el peor, reportando algunos ejemplos como *La averiguana*, *La sala prohibida* (donde la mujer es curiosa hasta morir), *La viuda fingida* (hipócrita), *La Matrona de Éfeso*, *La mujer Golosa*, *La mujer que no comía con su marido*

---

<sup>5</sup> RAMÍREZ, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>9</sup> Anna María MOIX, “Érase una vez. El cuento infantil desde los años cuarenta”, *Vindicación Feminista*, nº 5 (1976), p. 30.

o *Griselidis* (donde la protagonista sufre torturas durante 15 años, demostrando su paciencia y comprensión)<sup>10</sup>.

El tebeo franquista, en suma, constituyó y promovió el tópico femenino como sujeto paciente y apto sólo para los trabajos domésticos y el cuidado de los hijos. Asimismo, surgen otras consideraciones. Desde el punto de vista amoroso, la mujer siempre es pasiva, sigue esperando a que llegue su príncipe, nunca se presenta como sujeto activo, buscando, eligiendo o conquistando al otro. No se fomenta una imagen solidaria entre las mujeres, raramente hay hermandad femenina, muchas veces hay rivalidad, incentivando el aislamiento psicológico y la alienación. Un último aspecto de tipo sociológico, pero no menos importante, es señalado por Ramírez: los tebeos femeninos representan el mundo único de la vida de las mujeres, caren- te de momentos de diversión en una vida activa, fomentando la desconexión de la realidad y la ensoñación cuya consecuencia inmediata “es la pasividad, la entrega sumisa a lo establecido”<sup>11</sup>, una actitud que seguirá en las fotonovelas y telenovelas en las décadas siguientes.

A partir de los años sesenta empieza la decadencia del género, desaparecen muchos títulos históricos del tebeo femenino, la mujer se va incorporando a la vida laboral y va casi desapareciendo el mundo agrario tantas veces contado. Se registra también un cambio en la mentalidad femenina y en su representación y, si bien muchas historietas infantiles ya no diferenciaban entre lectores chicos o chicas como las de Joaquín Aguirre o Rafael Morales, se van adaptando los estereotipos de pasividad a la nueva vida moderna, acuñándose nuevos estereotipos constrictivos para la mujer en el cómic comercial y marginal más aptos a la vida industrial y moderna.

Durante la Transición y coincidiendo con la afirmación de la sociedad moderna consumista y con una transformación de los roles de género, se registra un cambio en el cómic: si antes estaba pensado principalmente para un público juvenil, ahora se dirige específicamente a un público adulto. Se trata de un cambio que estaba sucediendo también en el resto de Europa. Más allá de la importación de los cómics clásicos que llegan desde Estados Unidos, se desarrollan otros nuevos y, desde el punto de vista estilístico, se sale de los modelos tradicionales. El lenguaje del cómic para adultos en España busca ahora una contaminación con la pintura, la fotografía, el cine y se hace espejo de la Transición, absorbiendo los humores y las inquietudes del momento, que generan varios temas recurrentes: democracia, amnistía, cárceles, luchas sindicales<sup>12</sup>. En poco tiempo se determinan géneros diferentes: *underground*, ciencia ficción, aventura, político, erótico, satírico y al mismo tiempo va creándose un cómic comercial y uno marginal. De manera separada se crea el cómic rosa, una herencia del cómic femenino franquista, que se dirige a las mujeres adultas y perpetúa una división de género según estereotipos viejos y nuevos.

Analizando los cómics de la Transición podemos afirmar que la transformación del personaje femenino se encuentra en la prensa marginal, en el género *underground* y en el género político, donde aparecen nuevos personajes femeninos empoderados y/o donde se insertan por primera vez temáticas feministas de la mano de mujeres. Marika, una de las protagonistas del cómic de los setenta afirma:

Las autoras pioneras –ya sea trabajando con guión propio o formando equipo con guionistas masculinos, pero asumiendo la responsabilidad del mensaje– surgieron de los colectivos de autores comprometidos en la transformación del medio como herramienta de contestación, y con frecuencia usaron el apoyo de la autoedición<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>11</sup> RAMÍREZ, 1975, p. 189.

<sup>12</sup> Sobre el cómic de la Transición ver *La Transición en tinta china*, Francisco J. Bobillo de la Peña (comis.), Madrid, Biblioteca Nacional (catálogo de la exposición celebrada del 28 de mayo al 25 agosto de 2013), 2013.

<sup>13</sup> Marika VILA, “Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo”, *Tebeosfera*, n.º 9 (2012) [en línea], [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta\\_feminista\\_y\\_erotismo\\_las\\_relecturas\\_del\\_cuerpo.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html) [Consulta: 20 de julio de 2015].

El momento de la Transición coincide también con la época llamada del *destape*, considerada de nueva libertad para todos y todas y que determinó la aparición del desnudo femenino en revistas, portadas y publicidad, aunque solo para atraer público o adornar las páginas. Este fenómeno fue vivido por algunas feministas como un mecanismo público y nuevo de humillación del sujeto femenino, como un límite donde “la libertad de prensa ha significado, para la mujer, ser tratada como una mercancía destinada a un mercado fetichista”<sup>14</sup>.

A principios de los setenta en España aparece también el cómic *underground*, que nace históricamente en Estados Unidos en los sesenta en la prensa contracultural para ir en contra de lo establecido, del cómic tradicional, autodenominándose *comix*<sup>15</sup>. Éste, conectando con los movimientos contra la guerra de Vietnam, la cultura *hippy* y el imaginario alternativo, se compone como espacio para expresar libremente la protesta y las reivindicaciones sociales y lingüísticamente refleja la estética rock, sus atmósferas ácidas y psicodélicas. En España el *comix* llega a principios de los setenta y la primera publicación es el *Rollo Enmascarado* (1973) que pronto se combina de manera original con el contexto artístico y cultural europeo y español, con la tradición política antifranquista y en los primeros años vive en una situación de clandestinidad. Este cómic se posiciona en contra del sistema reaccionario y conservador actuando como una violenta parodia de la sociedad a través de elementos recurrentes como la violencia, el sexo o las drogas. Distribuido en revistas y fanzines, compartía con el resto de la prensa marginal la autoproducción, la búsqueda total de la libertad de expresión, así como una clara actitud en mantener la difusión comercial fuera del engranaje capitalista. Al analizar los *comix* se advierte que en ellos se daba visibilidad a los marginados, *yonkies*, subversivos, delincuentes, *queer* aunque no había mucho espacio para las dibujantes mujeres. La representación de los personajes femeninos hecha por varones, si bien representa a mujeres de un modo diferente con respecto a la época franquista, siendo por primera vez activas, libres sexualmente, fuera del estereotipo de la mujer pura y sumisa, no consigue transformar realmente su rol. De hecho, tras analizar los principales cómics y fanzines considero que en éstos se generan nuevos y sutiles tópicos negativos<sup>16</sup>. Cuando la mujer no es un objeto erótico silenciado, subalterno o vanidoso como por ejemplo en la historieta “Jack Palmer”<sup>17</sup>, es una moderna feminista emancipada, pero gorda, fea, ninfómana, castradora, como se puede ver por ejemplo en “Tu amor huele a cebolla”<sup>18</sup> de Ceesepe o “Don Juanito el Supermasho en noches mágicas” de Nazario<sup>19</sup>. La nueva mujer emancipada es muchas veces ridiculizada y se le desactiva su fuerza política a través de lo caricaturesco o la sumisión erótica como en la historieta “Feminella” de Mario Fernández<sup>20</sup>. En esta última historieta emerge un profundo sexismo que se burla de la imagen de la mujer moderna e ironiza sobre el acoso sexual y la estupidez femenina al desear hombres estereotipados. Expresa además la imposibilidad de una lealtad entre mujeres así como la de tener, en el espacio imaginario del cómic, una heroína femenina. En el cómic *underground* la política de género, en suma, funciona solo parcialmente, siempre actúa utilizando la caricatura de manera que el resultado final es que se ridiculiza tanto a un personaje que se pierde su mensaje político. Es significativo que la obra de referencia sobre el cómic *underground* de Pablo Dopico, *El cómic underground español, 1970-1980* publicada en 2005, un trabajo amplio y exhaustivo, no trate la cuestión de la novedosa incorporación de las pocas muje-

<sup>14</sup> Mariló VIGIL, “Destape: ahora la mujer será vendida en preservativos de plástico”, *Vindicación Feminista*, nº 6 (1976), p. 41.

<sup>15</sup> Pablo DOPICO, *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 12.

<sup>16</sup> Revistas consultadas: *El Rollo enmascarado*, Barcelona, El Rollo Producciones, (1973); *Nasti de Plasti*, nº 1 (1976); *Mata Ratos*, II época, nº 26 (1976); *Butifarra!*, Iniciativas Editoriales, Barcelona, nº 1-2 (1977) y 3-11 (1978); *Trocha*, (mayo, junio, julio 1977); *Troya*, 1977: nº 3 mayo, nº 6 diciembre 1978: nº 8 marzo; *Star*, 1978: nº 10-39; *Totem*, Especial Mujeres, extra nº 2, Editorial Fronteras, Madrid, 1978; *El Víbora*, La Cúpula, 1979: nº 1-9; 1980: nº 10.

<sup>17</sup> *El Víbora*, nº 6 (1979), p. 23.

<sup>18</sup> *Nasti de Plasti*, nº 1 (1976), p. 5.

<sup>19</sup> DOPICO, 2005, p. 122.

<sup>20</sup> Juan José FERNÁNDEZ y Luis VIGIL, *El comix marginal español* (Especial Star Books), Barcelona, Producciones Editoriales, 1976, p. 118.

res en un sector prioritariamente masculino, que aparecen sólo citadas, ni preste mucha atención al machismo contenido en el género<sup>21</sup>. La política de reivindicación de las mujeres, en definitiva, pasa a un segundo plano con respecto a las reivindicaciones de la contracultura y de los homosexuales (por la mayoría de hombres gay). Si bien el autor, por ejemplo, analiza la revista *Butifarra!*, le pasa inadvertido el mensaje novedoso y político feminista de las historietas allí publicadas donde, por primera vez, se cuestionaba la representación del cuerpo femenino bajo una perspectiva diferente. Más adelante, sin embargo, en su artículo “Lo femenino y el sexo en el *underground* español”, publicado en 2012, Dopico cambia un poco de enfoque y afirma la presencia de cierto machismo en el cómic *underground* aunque parezca más un espejo de los tiempos patriarcales, afirmando:

La llegada de la democracia supuso un cambio radical en la situación de discriminación que las mujeres habían sufrido durante el franquismo. Y el cómic *underground* fue testigo, medio de expresión y vehículo de denuncia de esta situación<sup>22</sup>.

En el mismo artículo admite que se ha utilizado el cuerpo de la mujer en las historietas y en las portadas para el puro deseo masculino, para atraer más público, más compradores, reconociendo sutilmente un proceso de cosificación machista<sup>23</sup>. Aunque el autor haga un análisis crítico de las historietas *underground*, no reconoce las representaciones diferentes creadas por mujeres en el mismo ámbito. Asimismo el autor no desarrolla una crítica profunda de los tópicos que se mantienen y, hablando del número extra sobre el porno de la revista *Rock Comix*, afirma: “a pesar de ser acusada de reaccionaria y machista, la revista sólo pretendía tratar el sexo sin ningún tipo de censura”<sup>24</sup>. Una afirmación que denota cierta superficialidad sobre el tema de la objetualización del cuerpo de la mujer y sus repercusiones sociales en la época del destape. El autor sigue manifestando ambigüedad cuando admite cierto machismo y reconoce, a la vez, cierta poesía romántica contenida en las viñetas machistas como por ejemplo en la de Ceesepe “Lola en... Esta noche te mato” historia de un feminicidio. Desafortunadamente esta historieta no es un caso aislado de representación de la violencia sobre la mujer en lo que iba perfilándose como un tema recurrente del *underground*: el feminicidio era tratado de manera confusa entre la oferta de placer sádico *voyeurístico* y como un simple y genuino gusto de lo extremo. Otro ejemplo es “No tenía cerebro” de Martín Alía Ascalonilla<sup>25</sup>, una historieta donde se va más allá de una simple crítica a las *snuff movies*. La historieta cuenta las vicisitudes de un demente que espía a una prostituta, deseándola, envenenado por los celos hasta que, en el momento de locura final, entra en su casa, hace huir a su amante y literalmente, le rompe la cabeza en dos partes. Si se atiende a la manera en que se representa al demente, se observa que no parece tratarse de un espejo crítico de la sociedad, más bien hay una discrepancia entre significativo y significado, donde el primero está resuelto con dibujos divertidos, que sugieren la idea de una historieta alegre y el segundo es, en cambio, el asesinato de una mujer a manos de un hombre celoso. Incluso si se considera esta tipología de historieta desde el punto de vista del gusto extremo, ocurre que en ella la mujer nunca es el sujeto radical que decide, posee o mata, sino que ésta ve perpetuada su subordinación como sujeto secundario.

Más lúcido resulta el artículo publicado en *Trocha* en 1977 por Ludolfo Paramio. El autor se daba cuenta de que el nuevo cómic para adultos, considerado moderno, libre y emancipado, estaba lleno de machismo que actuaba tanto en la mujer, condicionándola en su papel de sujeto dominado y sobreexplotado, como

<sup>21</sup> DOPICO, 2005.

<sup>22</sup> Pablo DOPICO, “Lo femenino y el sexo en el *underground* español”, Tebeosfera, n.º 9 (2012) [en línea], [http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/lo\\_femenino\\_y\\_elsexo\\_en\\_el\\_underground\\_espanol.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/lo_femenino_y_elsexo_en_el_underground_espanol.html). [Consulta: 5 de junio de 2013].

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ y VIGIL, 1976, p. 124.

en el hombre, en su papel de explotador y dominador<sup>26</sup>. El autor reconocía que la representación de la sexualidad en el cómic adulto no se alejaba de un canon fetichista y que, aunque había variantes en los personajes, historias, ambientaciones, *look* y géneros, la relación seguía siendo la de sujeto/objeto que se equiparaba a la de hombre/mujer. Paramio subrayaba también que cuando la nueva mujer fuerte y empoderada gestionaba libremente la relación sexual, aunque fuera ella quien poseyera al hombre, se generaban nuevos tópicos: era frívola, vanidosa, celosa, irracional: “así la dominación reviste un carácter jovial, más aún cuando se acentúan los rasgos de indulgencia mutua y de intrascendencia”<sup>27</sup>. La cuestión es aún más explícita en el cómic erótico/porno que, muchas veces, retoma mitos ya existentes, pertenecientes a un pasado cultural patriarcal (como Blancanieves, Cenicienta, etc.) sin conseguir una liberación real de los modelos, potenciando un nuevo machismo. Sobre el nuevo porno y su relación con el cómic es explicativa la postura de Carlo Fabretti que denota una crítica de género inusual en aquellos años:

Lamentablemente, el aspecto positivo, desmitificador, de la erotización paródica de tales personajes y sus circunstancias queda casi siempre invalidado por el enfoque machista y/o groseramente mercenario que se suele dar a estos productos. Además la generalmente burda y dudosa gracia de las pornoparodias se agota (como tan a menudo ocurre en la parodia en general) con la mera exposición de sus transposiciones básicas, con su “planteamiento” en el sentido narrativo. El ulterior desarrollo, en el caso de las pornoparodia de consumo, no es más que la típica repetición ad náuseam de los mismos, esquemas, prolongada tanto como la aconsejan los intereses comerciales<sup>28</sup>.

Una primera revolución en los estereotipos sexuales, sin embargo, llega con *Víbora*, revista *cult* que últimamente ha recibido una mayor atención por la crítica de arte, gracias al surgimiento de las teorías *queer*. La revista nace en un momento considerado como el declive del cómic *underground*, cuando al final de los setenta ya hay una aceptación de los contenidos subversivos y del cómic marginal en general. Su portada novedosa es la destrucción del bipolarismo sexual hombre/mujer y de la normativa heterosexual, abriendo hacia el sujeto transgénero con el personaje *queer* Anarcoma creado por Nazario y espejo del movimiento de liberación homosexual que tenía lugar en la Barcelona de Ocaña. Gracias a Nazario se llega a ver como protagonista a un sujeto transgénero con cualidades múltiples, atlético e inteligente para ser detective, sensual y hermoso en su aspecto femenino (sin salir de los estereotipos donde lo que lo hace mujer es la hermosura, mientras que lo que es propio del hombre es la inteligencia y el sentido de aventura). Analizando *Víbora*, nos damos cuenta de que la revolución toca sólo al hombre que sale de sus tópicos mientras que las mujeres, casi ausentes en la narración, se quedan atrapadas en el canon del *underground* antes mencionado. Además, en las primeras ediciones de *Víbora* no se da espacio a dibujantes mujeres. Será a partir de los años ochenta cuando en la revista, junto con otras españolas como *Tótem*, *Rambla*, *Madriz* y *El jueves*, podamos encontrar una crítica erótica y la búsqueda de visiones alternativas gracias a las firmas femeninas de Mariel, Annie Goetzinger, Marika o a las que se unen más tarde: Laura, Ana Miralles, R. Oduber o María Colino.

### **El nacimiento del cómic feminista: el personaje femenino sale del tópico y entra en lo típico**

La aparición del cómic feminista se adscribe a las revistas de la prensa marginal y a las de militancia feminista. Es importante subrayar que tanto su decisión de publicar en la prensa marginal como el ser sujetos femeninos en un mundo laboral dominado por hombres y por lógicas patriarcales, añadió dificultades

<sup>26</sup> Ludolfo PARAMIO, “El machismo en el cómic para adultos”, *Trocha*, n° 2 (1977), p. 1.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>28</sup> Carlo FABRETTI, “El pornocuento”, *Troya*, n° 3-4 (1977), p. 13.

a las autoras y es la causa del desconocimiento acerca de muchas de las pioneras del cómic feminista español. Se trata de una situación que es común a la de muchas artistas visuales que vivieron aquellas dinámicas complejas que, desde el final de los setenta hasta hoy, han sido bien tratadas, tanto a nivel internacional como nacional en una amplia bibliografía<sup>29</sup>. Unas dinámicas complejas que se explican con el soporte del discurso sociológico y de los estudios de género y feminismo, para desvelar las razones de por qué no ha habido muchas mujeres en las artes visuales y por qué han sido tan frecuentes los fenómenos de olvido, exclusión, falta de reconocimiento profesional y económico, las consecuencias psicológicas y creativas, el deterioro de la obra y la destrucción de sus materiales por parte de sus mismas autoras.

Muchas de las revistas de cómic político compartían la manera de publicar y de organizarse del *underground*, inscribiéndose en el cómic independiente o marginal. En este caso, la representación del género femenino sale del estereotipo del objeto erótico para convertir a la mujer en compañera de lucha política del hombre y por fin se incorpora como colaboradora fija en los equipos de coordinación. Gracias a las dibujantes nacen por primera vez personajes femeninos que adquieren protagonismo y caracterización psicológica. *Butifarra!* se distingue en este sentido. La revista, de ideología marxista, nace en 1975 y recupera la tradición de los tebeos antifranquistas, consciente del poder comunicativo y propagandístico de las historietas. En esta revista Montserrat Clavé (1946) y Marika Vila (1949) destacan por presentar historias políticas con mujeres activas, valientes así como otras donde el tema principal es una denuncia del machismo de la vida cotidiana. Ambas autoras además ya trabajaban como ilustradoras profesionales, especialmente para revistas del norte de Europa. El espacio dejado a las dibujantes y consecuentemente a la temática de género en *Troya* y *Trocha*, extra de la revista *Bang*, es también considerable. Aquí, aparte de las historietas de Clavé y Marika, se publican las de otras pioneras como Mariel Soria (1946). Esta última, a veces en colaboración con autores como Andrés Martín, creaba historietas que se insertaban en diferentes géneros, incluyendo una innovadora perspectiva feminista y una crítica sutil sobre los ambientes intelectuales aparentemente más abiertos. Es explicativa “La Puerta” historieta que representa una charla entre una mujer que se queja a un amigo de que los hombres sólo la ven como un objeto sexual mientras él, tranquilizándola, fantasea con una posible violación<sup>30</sup>. De gran relevancia es también el *Especial Mujeres* de 1978, un monográfico de la revista *Totem*, sucesivamente emulado por otras. Creado en contra de los cómics hechos sólo para mujeres, considerados guetos, éste aspiraba a la posible inclusión femenina en las revistas. En el número aparecían las dibujantes Annie Goetzing, Claire Bretecher, Cecilia Capuana, Cathy Mollet, Marika, Chantal Montellier, Nicole Claveloux, Margherita Vaiente, Maristella Borotto, Mariel Soria, Montse Clavé, Cinzia Ghigliano, con entrevistas, fichas e historietas. La publicación del número especial, dirigido por Andrea Sanz Hernández, se justificaba por la voluntad de dar más visibilidad al cómic hecho por mujeres: “un nuevo cómic femenino absolutamente igual en nivel artístico y literario al realizado por hombres”<sup>31</sup>. Con este proyecto se pretendía subrayar, en contraste con los prejuicios dentro del sector, que era posible que se publicasen monografías de calidad realizadas sólo por mujeres y se terminaba el editorial afirmando que el cómic era el medio apropiado para la revolución femenina, siendo un lenguaje y un medio nuevo, moderno, que, como el *underground*, siempre había buscado la libertad.

Aunque el cómic con contenidos feministas empezó a visibilizarse en la prensa marginal, la relación entre ambos, tanto en España como en el contexto internacional, ha sido siempre ambigua. Esta ambigüe-

<sup>29</sup> Para profundizar en esta temática véase Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2007; Linda NOCHLIN, *Representing women*, Londres, Thames and Hudson, 1999; Griselda POLLOCK, “Art and Ideology: Questions for Feminist Art historians”, *Woman’s Art Journal*, nº 1 (primavera-verano, 1983), pp. 39-47, [www.jstor.org/stable/1358100](http://www.jstor.org/stable/1358100); Linda NOCHLIN, Ann SUTHERLAND HARRIS, *Women Artists: 1550-1950*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art (Catálogo de la exposición celebrada del 21 de diciembre de 1976 al 13 de marzo de 1977), 1976; Rosizka PARKER y Griselda POLLOCK, *Old mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981; Maria Antonietta TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milán Franco Angeli, 2000; y Maria Antonietta TRASFORINI, *Nel segno delle artiste. Donne professioni d’arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>30</sup> *Troya*, (marzo 1978), pp. 4-10.

<sup>31</sup> *Totem. Especial Mujeres*, extra nº 2 (1977), p. 3.

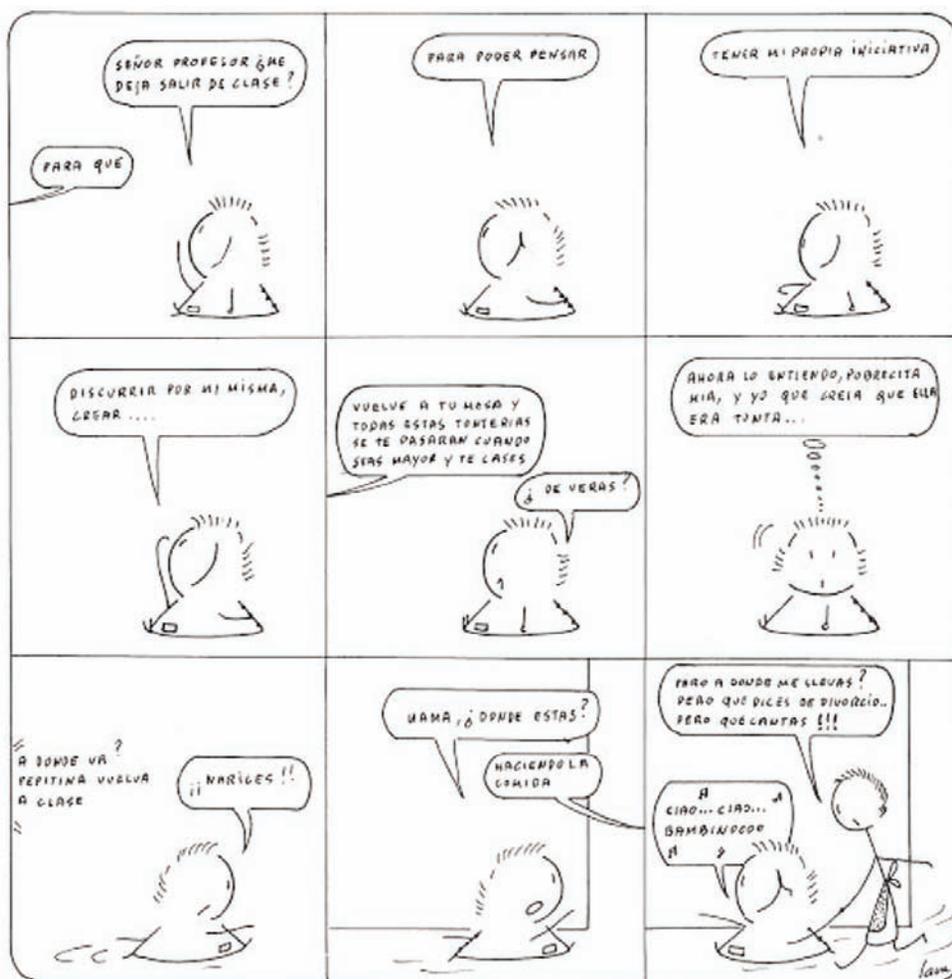


Fig. 1. Sara Presutto, *Pepita*. Procedencia: *Vindicación feminista* n.15, 1 septiembre 1977.

dad es evidenciada por Ana Merino que subraya cómo la lectura contracultural de la sociedad que hicieron las mujeres tenía que negociar un doble espacio: por un lado, elementos hacia la libertad de las mujeres y, por otro, enfrentarse a una sociedad conservadora, compartiendo en este aspecto las políticas contrahegemónicas del *underground* que, al mismo tiempo, estaba caracterizado por ser misógino<sup>32</sup>. En el cómic específicamente político hecho por mujeres en España, se constataba en parte la misma situación de las artes visuales y de la sociedad: las autoras muchas veces daban más importancia a los discursos políticos en favor de un cambio general que a los feministas, ya que la urgencia era la conquista de la democracia para todos y todas. Las historietas más explícitamente feministas entonces se alternan con otras donde prevalece el discurso político de izquierdas construido, no obstante, bajo una perspectiva diferente, con protagonistas activas y luchadoras. Entre las pioneras españolas también hay que recordar a Sara Presutto (fig. 1), Lola, Nuria Pompeia (1931), Elsa Plaza (1950) que se encuentran en la prensa satírica o en la específicamente feminista donde destacan *Vindicación Feminista* y *LaSal*, edicions de les dones.

Una de las consecuencias del trabajo de las ilustradoras comprometidas con el movimiento feminista fue que concibieron una representación diferente de la existente, y que, a la vez, se abrió este tipo de publicaciones al disfrute de una parte del público que históricamente había sido dejado al margen: las mujeres.

<sup>32</sup> Ana MERINO, "Se admiten mujeres", *Dentro de la viñeta*, n° 12 (2000), p. 31.



Fig. 2. Marika/ F.H. Cava, *Dossier Amparo Torrego, Totem*, 1978. Procedencia: Marika Vila ©

El cómic, habiéndose constituido para un público generalmente masculino (aparte de los cómics femeninos o rosas), creó sobre todo historietas que respondían a las necesidades del hombre donde la mujer representaba un papel apto para el deseo masculino: compañera secundaria de aventuras, objeto de deseo y fantasía erótica.

Analizando las historias realizadas por las mujeres se advierten nuevos temas recurrentes como, por ejemplo, el trabajo sobre los personajes femeninos históricos. Las historietas de este tipo, donde destacan “Dossier Amparo Torrego” (fig. 2) de Marika y “Jenny de Westfalia” (historia de la mujer de Karl Marx)<sup>33</sup>, tenían el fin de visibilizar una parte de la historia y de la cultura cancelada y olvidada.

También recurren a elementos biográficos. Así aparecen las ambientaciones típicas del hogar que si antes, en el cómic con que se habían criado las autoras, suponía la representación hipócrita e idílica del espacio destinado a las mujeres, ahora se representa denunciando cómo lo viven: una cárcel, el lugar donde la mujer es explotada, donde sufre violencia psicológica, violaciones, donde acaba aniquilada. En este sentido es ejemplar el trabajo de Clavé “Doble Jornada” (fig. 3)<sup>34</sup>. Clavé con su estilo original experimentaba con cierto pictoricismo, con la inserción de otros medios como la fotografía y el collage, convirtiéndose en una de las primeras mujeres ilustradoras de cómic de autor español.

Como otras de las autoras tratadas, Montse Clavé se relacionaba con el espacio autónomo LaSal, Bar-Biblioteca Feminista en Barcelona y también colaboraba con revistas políticas e internacionales. Con sus dibujos investigaba las temáticas típicas de la Transición y también las que más se vinculaban a las mujeres

<sup>33</sup> Cómic consultado en su ejemplar original en el archivo privado de Montserrat Clavé, en Barcelona en Junio 2013.

<sup>34</sup> *Trocha*, (mayo 1977), p. 23.



Fig. 3. Montse Clavé, *Doble Jornada*, *Trocha* n.1, mayo de 1977. Procedencia: Montse Clavé ©

como, por ejemplo, la belleza que se convierte en causa de obsesión y nueva esclavitud. En dicho tema se inspira la historieta “Una página propia” donde una mujer<sup>35</sup>, antes de su cita con el hombre que le gusta, decide hacer ejercicio físico y casi no comer, demostrando falta de autoestima. Cuando el hombre, más tarde, le confiesa su preferencia por las mujeres más rotundas y mediterráneas, la protagonista se libra de su ansiedad en relación con el aspecto exterior y por fin disfruta de una buena comida, sonriendo. Aunque en la historieta haya un final positivo demuestra que el juicio del hombre es fundamental, siendo el vehículo de aceptación de sí misma. Se trata de un juicio que no es el resultado de un trabajo individual. Al mismo tiempo Clavé publicó también trabajos como *Quadern del cos i l'aigua* realizado en colaboración con la artista y activista Mari Chordá, publicado por La Sal, edicions de les dones. Se trata de un cuaderno formato A4, que adquiere la forma de un diario con poesías escritas a mano y montadas con dibujos que narran la experiencia del descubrimiento sexual femenino. En este trabajo la mujer se escapa del horizonte opresivo típico del momento, introduciendo elementos positivos y yendo más allá de una concepción dualística de la sexualidad heteronormativa, representando un nuevo y posible placer para la mujer, aludiendo al agua y a

<sup>35</sup> *Cul de sac*, nº 1 (1982), pp. 6-7.



Fig. 4. Montse Clavé, portada de *Las Entrañables*, cap. I, “Ni un siglo más”. Procedencia: Imagen obtenida de ejemplar original proporcionado por Montse Clavé ©

una naturaleza cómplice con el despertar de la sexualidad, invocando una sexualidad diferente y lesbiana. Sobre el mismo tema Clavé realiza la historieta “La Mar”<sup>36</sup>, siempre con textos de Mari Chordà, donde se representa también la liberación física y placentera que nace como rebelión de un estado de depresión generado por el aislamiento que vivía la protagonista que descubre, en soledad, su embarazo. La mujer reacciona y su cuerpo va a la deriva hacia un imaginario con atmósferas oníricas donde es bañado por las olas del mar y se alude al placer sexual femenino y a la masturbación a través de una mirada subjetiva y diferente al porno comercial. En esta atmósfera la mujer parirá y después, su cuerpo se perderá poéticamente en un horizonte infinito. Uno de los proyectos más originales de Clavé es “Las Entrañables” (fig. 4), con textos de Mari Chordà y Ana Díaz Plaja, publicado en *Mundo* y *Troya*. Se trata de una saga de episodios cuyas protagonistas son un grupo de mujeres feministas que cabalgan por el mundo para despertar las conciencias de las mujeres y para cambiar hechos históricos machistas como la quema de las mujeres/brujas. La portada, como era costumbre en el *underground*, está constituida por una tabla única formada por dibujos y collages de periódicos, mirando a la estética *punk* de los fanzines y generando una solución visual posmoderna.

<sup>36</sup> *Tótem*, (1978), pp. 95-97.



Fig. 5. Marika, ... y en la noche una mujer ... y en el día una mujer, 1977. Publicada en las revistas: *Totem*, *Troya* y *Mujer Feminista*. Procedencia: Marika Vila ©

Sin embargo, la selección de las imágenes no viene dada por el azar sino que su asociación sugiere y desvela la visión de la mujer como objeto sexual, juzgada y estereotipada. La operación aparece en sintonía con el trabajo conceptual de otras artistas del momento como Eulàlia Grau o Eugenia Balcells que trabajaban de manera similar en Barcelona. Clavé aborda también temáticas típicas del cómic *underground* pero desactivando el machismo y ofreciendo un punto de vista diferente como “Bárbara, dulce recuerdo”<sup>37</sup>, donde se representa el feminicidio bajo otra perspectiva. La autora destruye el estereotipo del *raptus* de locura, construyendo una historia negra donde el asesino se esconde bajo el disfraz de un fascinante fotógrafo, sin ser el típico monstruo.

Marika Vila, anteriormente mencionada, dibujante y coordinadora de las publicaciones de *Trocha-Troya*, *Rambla*, *Rampa*, afirma explícitamente cómo, en esta primera fase, la mujer no actuaba intentando salir de lo real, sino que empezaba a dibujarse a sí misma, buscando espacios para reconocerse<sup>38</sup>, en conexión con la práctica de la autoconciencia difundida sobre todo en el contexto catalán<sup>39</sup>. Con la *autoconciencia*, una práctica que se recuerda fundamental para la evolución del feminismo, conectada al feminismo de la diferencia sexual difundido sobre todo en las regiones mediterráneas, en Italia, Francia y España, las mujeres reflexionaban de manera democrática y libre sobre los problemas familiares, personales y sobre el patriarcado en la sociedad de una manera similar al autoanálisis<sup>40</sup>. Los cómics de este momento eran afines a esta fase en que se intentaba desenmascarar la poética de la ingenuidad para dar espacio y visibilidad a todo el sufrimiento escondido y desvelar el malestar provocado por las imágenes conservadoras que nunca se habían correspondido con la realidad íntima de la mujer. Se trataba de una actitud que era la expresión directa de la primera fase del feminismo español y europeo, emancipadora y denunciadora. En tal sentido se adscriben los trabajos de Marika “...y en la noche una mujer... y en el día una mujer”<sup>41</sup> (fig. 5) donde se visi-

<sup>37</sup> *Troya*, nº 6 (1977), p. 11.

<sup>38</sup> Marika VILA, “Impacto del arte y nuevas tecnologías en la emergencia de voces femeninas en el cómic” *Tebeosfera*, nº 10 (2010) [en línea], [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/impacto\\_del\\_arte\\_y\\_las\\_nuevas\\_tecnologias\\_en\\_la\\_emergencia\\_de\\_voces\\_femeninas\\_en\\_el\\_comic.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/impacto_del_arte_y_las_nuevas_tecnologias_en_la_emergencia_de_voces_femeninas_en_el_comic.html) [Consulta: 20 de junio de 2015].

<sup>39</sup> Conxa LLINÀS, *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*, Barcelona, Horsori, 2008, p. 27.

<sup>40</sup> Sobre la práctica de la autoconciencia en el contexto mediterráneo del *Feminismo de la Diferencia Sexual* de los setenta véase Teresa BERTIOTTI y Anna SCATTIGNO, *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2005.

<sup>41</sup> *Troya*, (marzo 1978), pp. 31-33.

bilizan sin filtros las violaciones, un fenómeno representado tanto en el espacio público como en el privado. También en “Como” y “Desconfía” la autora realiza, en colaboración con Felipe Hernández Cava, una crítica sobre los partidos tanto de derechas como de izquierdas con la presencia de personajes femeninos.

Elsa Plaza artista argentina activa políticamente se adhiere al movimiento feminista en Francia donde empieza a trabajar como ilustradora, colaborando también con revistas feministas. En París había entablado amistad con Marika a quien conoce en congresos feministas internacionales donde había grupos de españolas. Cuando, con el fin de la dictadura, Plaza llega a España, trae consigo un bagaje político muy fuerte tanto de los grupos de la izquierda extraparlamentaria, como del movimiento de las mujeres, habiendo participado en los grupos de autoconciencia que empezaban entonces a estar activos en Barcelona<sup>42</sup>. En España trabaja para diferentes revistas como *El Pápus* y, siempre que puede, introduce su mirada alternativa en ellas a pesar de que el ambiente y las redacciones fuesen mayoritariamente masculinos y poco sensibles a temáticas feministas<sup>43</sup>. Plaza se dirige hacia la ilustración más que al dibujo de cómic y, aparte de hacer algunas incursiones en el mundo de la historieta más típico, trabaja también como pintora y autora de novelas. Plaza trata temas que reflejan el feminismo tanto desde un punto de vista más positivo como desde una vertiente más dramática y compleja tocando temas como el hermanamiento entre mujeres, la relación complicada entre madre e hija, la prostitución o la obsesión por la belleza influida por modelos publicitarios, también ironiza sobre lugares comunes que había en la época sobre el trabajo en casa, considerándolo como una posibilidad para hacer ejercicio físico, como deporte apto para las mujeres (fig. 6). Relacionado con el tema de la belleza, Plaza trata temas de los que no se hablaba, como los trastornos alimenticios en especial la bulimia, dibujados con amarga ironía (fig. 7).



Fig. 6. Elsa Plaza, dibujo. Procedencia: Imagen obtenida de ejemplar original proporcionado por Elsa Plaza ©



Fig. 7. Elsa Plaza, dibujo para la *Agenda de la Mujer*. Procedencia: Imagen obtenida de ejemplar original proporcionado por Elsa Plaza ©

<sup>42</sup> De los coloquios con Elsa Plaza realizados en Barcelona en junio de 2013.

<sup>43</sup> *Idem*.

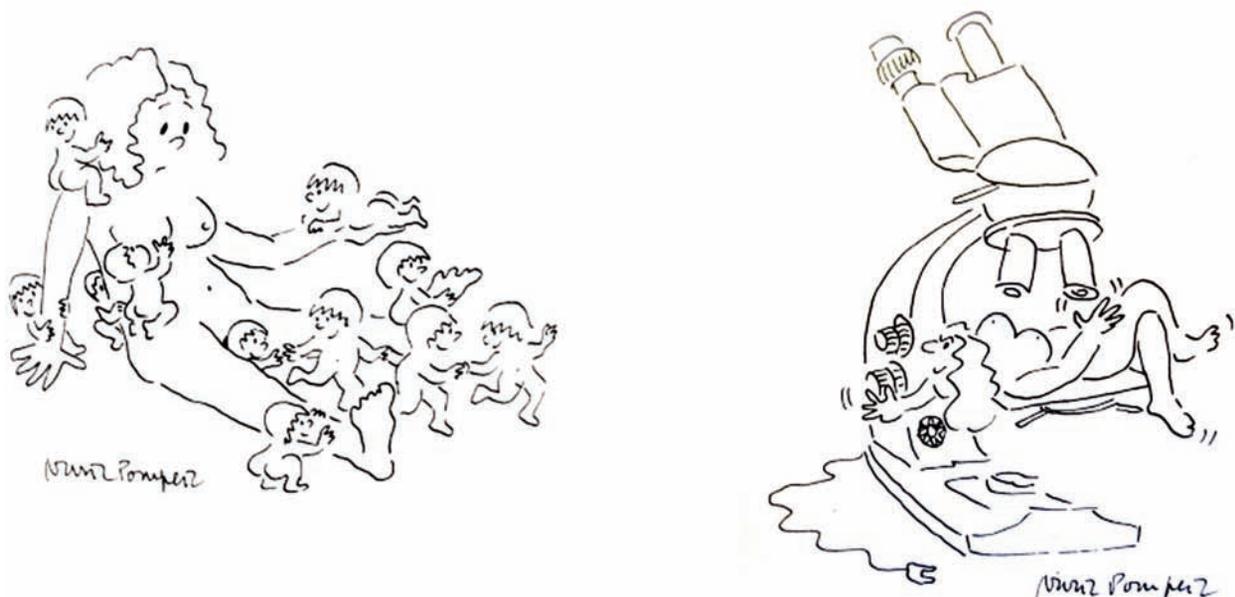


Fig. 8. Nuria Pompeia. Procedencia: Imágenes de *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones*, 1978.

Como Clavé y Plaza, también Núria Pompeia colaboró con LaSal Bar-Librería Feminista en Barcelona. De todas ellas Pompeia fue, posiblemente, la más conocida a nivel comercial y nacional, siendo reconocida oficialmente como una de las protagonistas del humor gráfico en España. Pionera en este género, se especializó en él obteniendo premios nacionales y merecidos reconocimientos. Sus sátiras desde los años sesenta manifiestan irónicamente una denuncia a la burguesía y al machismo de la sociedad y la convierten en la ilustradora por excelencia del movimiento feminista en España. Pompeia ilustró los encuentros, cursos, convenios del movimiento feminista y artículos de *Vindicación Feminista* además que publicar novelas gráficas. La monografía le permite expresar una mayor libertad y le ofrece la posibilidad de desarrollar profundamente algunos conceptos. Suya fue *Maternasis*, una obra anticipadora de una representación ilustrativa nueva, siendo publicada en 1969. El libro, una serie gráfica sin palabras, se distingue por construirse con una línea esencial y sin la ayuda del texto, combinando sátira y drama y utilizando el *collage* fotográfico. La autora representa la evolución de un embarazo bajo el punto de vista subjetivo de la mujer, de su cuerpo, desacralizando la mística de la maternidad y dejando espacio sobre todo al miedo, la vergüenza, representando el cuerpo suspendido en la nada para subrayar la soledad y sus consecuencias psicológicas. Junto al tema de la maternidad, Pompeia investiga la sexualidad, sobre la cual realiza muchas viñetas donde representa falsos mitos, así como un rechazo a la representación pornográfica y fetichista del cuerpo de la mujer y hace gala de una gran autoironía a la hora de representar a las feministas más emancipadas. En 1978 Pompeia realiza las ilustraciones para el libro escrito por el médico Eugeni Castells con introducción de Montserrat Roig *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones*<sup>44</sup>. Una publicación necesaria, no sólo por la ignorancia que existía sobre el tema, sino porque había muchos prejuicios y una falta de educación en la prevención de enfermedades. El libro además sirvió para que las mujeres empezasen a tomar el control de sus propios cuerpos ya que en España la despenalización para la divulgación y propaganda de contraceptivos llega con la modificación de los artículos 43 bis y 416 del Código Penal con la Ley 45/1978. Aparte de dibujos de educación sexual Pompeia realiza viñetas irónicas (fig. 8) sobre aspectos que, en realidad, eran a veces trágicos para las mujeres, como la procreación sin control.

<sup>44</sup> Eugeni CASTELLS, *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones*, Barcelona, Rol, 1978.



Fig. 9. Nuria Pompeia. Procedencia: Imagen del libro *Mujercitas*, 1975, p. 69.

Otro trabajo significativo es *La educación de Palmira*, publicado en 1972 con la colaboración de Manuel Vázquez Montalbán (bajo pseudónimo de Manolo V Empecinado)<sup>45</sup>. Se trata de un cómic sobre una niña que crece, replanteando así la tradición del cómic femenino tradicional con nuevos contenidos y mucha sátira, y abriendo el camino del cómic de autor femenino centrado en la mujer que, en los últimos años, se ha hecho más visible a nivel internacional con nuevos ejemplos como *Persepolis* de Marjane Satrapi. *La educación de Palmira* critica la aparente educación nueva y libre de la Transición donde, sin embargo, detrás de la actitud de muchos hombres liberales e intelectuales se escondía un profundo egoísmo y egocentrismo así como unas dosis de machismo indirecto. Palmira es una chica que, como muchas jovencitas, no consigue expresarse y permanece bajo la influencia de sus padres, su novio, sus amigas y sus profesores, atrapada en una especie de pasividad hasta el final, cuando en el altar, consigue rebelarse y por fin tomar el control de su vida al pronunciar un fatídico “no”, desactivando la típica tradición del cómic donde la última página era una boda romántica. Siempre relativo a los condicionamientos culturales, se construye la monografía *Mujercitas* espejo de la mujer del momento, completo por tocar los diferentes aspectos de la constitución y discriminación de género en las etapas de la vida: infancia, educación escolar, relaciones, trabajo, maternidad (fig. 9).

En las representaciones hasta ahora analizadas el sujeto femenino deja de ser un simple adorno y pasa a ser un sujeto independiente y pensante, por fin se convierte en un personaje completo en lo que Umberto Eco ha

<sup>45</sup> Núria POMPEIA y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La educación de Palmira*, Barcelona, Editorial Andorra, 1972.

denominado, refiriéndose al caso de la narrativa, un “lugar literario”, lo cual significa alcanzar, por medio de la memoria, el repertorio del arte para extraer de él figuras y situaciones, introduciéndolo en el contexto de un discurso crítico, perorativo, emotivo<sup>46</sup>. Analizando la estructura del cómic y su lenguaje, el discurso feminista ha determinado su transformación principal en la subversión del tópico femenino. Pompeia, Marika, Clavé, Mariel, Presutto y las demás autoras pioneras rompen la perpetuación del modelo en el cual se habían criado, aquel tópico prefijado para garantizar el orden preexistente, creando tipologías narrativas *ex novo*. Las nuevas protagonistas tienen, por fin, un mundo interior, podemos leer sus pensamientos (gráficamente representados por una nube), no actúan conforme a esquemas preestablecidos y adquieren una dosis de realismo y verosimilitud del que hasta ahora carecían. Este aspecto, el elemento de la tipicidad, la suma de las características que componen el perfil personal, intelectual, emocional, es considerado por Eco como uno de los puntos necesarios para evaluar cualitativamente a un personaje de ficción. Un personaje será “típico” –en el sentido positivo del término– cuando esté logrado y caracterizado en todas sus peculiaridades, condensando de modo eficaz los momentos más significativos de una época y de una situación histórica, concluyendo que será “típico” el personaje que nos permita reconocer en él motivos de una época y comportamientos que son también los nuestros<sup>47</sup>. Siguiendo esta reflexión, gracias a la mano de las dibujantes, por primera vez, a través de un proceso de elaboración artística, los personajes femeninos entran en la tipicidad del devenir como personajes completos en la narración, con raíces históricas, entrando en lo típico y saliendo de los tópicos.

Desde una perspectiva feminista la transformación del modelo de la mujer tradicional, sin embargo, no ha sido totalmente superado, habría que decir que, más bien, ha sido desvelado, denunciado. Analizando los cómics y las ilustraciones se hace patente la existencia de una fuerza represiva y patriarcal continua en muchas historietas que muestran una lucha en contra del estado de cosas, una rebelión contra la situación cotidiana de sumisión. Solo en algunos casos se lleva a cabo la creación de un imaginario nuevo y libre, diferente.

En conclusión, podemos afirmar que estos primeros cómics feministas consiguen liberar al personaje femenino de las riendas patriarcales. Asimismo presentan una limitación, si así queremos definirla, que se refleja en no llegar a crear personajes totalmente desvinculados del imaginario de opresión, quedándose atrapados dentro de una lógica dual en referencia al hombre/opresor. Esta característica es, sin embargo, típica de la Segunda Ola del Movimiento Feminista en las artes visuales y fue determinante, desde un punto de vista histórico, para romper con la tradición y prefigurar la autonomía total del sujeto femenino. Tanto en la sociedad como en el cómic se abría finalmente un camino nuevo que se va desarrollando progresivamente en las décadas siguientes, especialmente a partir de los ochenta, incorporando más autoras y explorando imaginarios liberados y subjetividades así como comportamientos sociales y sexuales fuera del orden normativo y constrictivo.

**KATIA ALMERINI** es licenciada en Historia del Arte (Università di Bologna/Università di Roma Tre) y máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid (2013). Se ha especializado en la relación entre el arte y el feminismo, la fotografía y los espacios autónomos, en los contextos mediterráneos e hispanoamericanos. Recientemente ha publicado sus investigaciones en revistas académicas peer-reviewed y ha participado en conferencias internacionales como: European Network for Avant-Garde and Modernism Studies en University of Helsinki (2014); Annual Conference of the Royal Geographical Society en University of Exeter (2015); “Now you can go” en Showroom Gallery/ICA, London (2015). Ha trabajado en La Fábrica, Museo Nacional Reina Sofía, Fold Gallery (London) y sigue colaborando con colecciones de arte privadas y públicas.

Email: kalmerini@gmail.com

---

<sup>46</sup> Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 191.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 196.