



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El cos okupat

### Iconografies del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el còmic

Maria Carme Vila Migueloa

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

### 3 LA LLIBERTAT I L'AUTOREPRESENTACIÓ



L'autorepresentació s'enfronta a la codificació de la icona. *Reflejos* (Marika, Rambla, 1983).

¿Cómo escribe o habla una como mujer? ¿Cómo podemos pensar en las mujeres desde fuera de la dicotomía masculino/no-masculino, la “diferencia sexual” en la que se basa todo discurso? ¿Cómo percibir a las mujeres como sujeto en una cultura que objetiviza, aprisiona y excluye a la mujer? La semiótica y el psicoanálisis han ofrecido teorías distintas sobre el sujeto, pero ninguna es capaz de responder a estas preguntas. (De Lauretis, 1992: 22)

Des de l'anàlisi crítica del discurs cinematogràfic, Teresa de Lauretis ens parla de la dificultat de trobar un llenguatge propi per a les dones, al mateix temps que ho considera un element imprescindible per a l'autorepresentació, sense el qual és impossible la lluita per l'equilibri discursiu. Quan les dones s'enfronten amb la llibertat d'expressió i la volen exercir, topen amb els tòpics que codifiquen la imatge i la gestualitat femenines; el seu cos és llegit mitjançant paràmetres imposats sobre l'imaginari social des del discurs masculí i, per tant, és quelcom que se'ls oposa.

Els mateixos arguments que aplica De Lauretis al cinema es poden aplicar al llenguatge del còmic, al seu context i també al marc en el que les autores de

còmic han d'inscriure una expressió nova que alliberi la seva representació de la dependència de les connotacions simbòliques imposades, que atàvicament disposa la iconografia masculina sobre el cos de les dones, com hem vist en l'anàlisi efectuada en els capítols anteriors. Les autores de còmic s'enfronten a un *handicap* encara més exacerbada per realitzar l'autoreferència, en situar-se en territori ocupat es fa necessari identificar i esquivar més d'un obstacle per a la recuperació de la icona que les representa.

Davant el repte es troben que les paraules amb les quals es construeixen els seus pensaments i les seves representacions no els pertanyen. És en les paraules on es fa necessària la primera revisió, atès que, ja de sortida, les pròpies construccions lingüístiques situen les dones en inferioritat de condicions, en ser inconscientment considerades pel context com a part d'un tot que és masculí.



*Promesas*, Estampa digital. Ana Juan & Matz Mainka (Logos, 2013).

No tan sols el llenguatge oral i escrit les manté atrapades, sinó que, també en el territori simbòlic de la grafia dels sentiments i les sensacions poden comprovar com s'inscriuen significants aliens en la pell virtual de la seva icona. Els signes que tornen en text els seus cossos, transformant-los en significats d'elements simbòlics, actuen sobre les expressions de la seva representació,

retornant-la circularment al discurs del poder en el qual els seus trets diferencials continuaran esdevenint els botxins que lligaran el cos a l'objectualització i a la dependència. Però, abans de res, troben una necessitat primordial i prèvia d'intentar manifestar-se; és l'espai propi que han de construir. L'han d'esgarrapar dins un mitjà que les ignora, atès que aquest àmbit tan sols adjudica una petita part a allò femení, dins d'un tancat, i sempre i quan la seva expressió accepti el discurs dominant.

Unes poques autores entregades a la vocació i el sacrifici professional han lluitat en la competició asimètrica i han estat admeses provisionalment, sempre i quan s'hagin situat dins les normes, els estils i els gèneres establerts. Aquests són els llocs en els que alguns gèneres de còmic han obert espais per allò femení; dedicar-s'hi ha estat una bona estratègia de supervivència i visibilitat per part d'algunes de les autores, tot i que això no les inclogui exactament en la veu pròpia i l'autorepresentació, sinó més aviat en la submissió al discurs acceptat per la corrent principal del mercat. Els seus treballs han estat clarament prioritzats quan han parlat des del discurs d'un guió d'autoria masculina. És a dir, sense interceptar ni desviar el diàleg primordial del mitjà general que tradicionalment s'ha produït entre homes, i així ha estat normalitzat. En tot cas, el tema i la forma narrativa de les autores admeses ha hagut de servir a aquest diàleg de mirades masculines en la mediació, mantenint els cossos femenins com a vehicle dels desitjos d'ells o com a territori de lluita en les seves competicions.

El lloc de les lectores no ha estat ni tan sols considerat fora de la segregació. Dins el còmic adult, l'interlocutor imaginari sempre pertany al plural neutre i les lectores han d'accedir-hi mitjançant la suplantació, o la contemplació passiva dels actors, des d'uns rols femenins instituïts per ser observats, en cap cas per ser "interloquats"<sup>1</sup> (interpel·lats) per la funció subjectiva de la diversitat, tal com ens proposa Françoise Collin (2006) com a posició necessària a conquerir.

Al contrari, les teories de Collin ens ajuden a visualitzar aquesta absència de lloc i a comprendre el buit de poder que ens afecta des de dins el llenguatge,

---

<sup>1</sup> Traducció del concepte "interloquées", creat per Françoise Collin per anomenar la situació subjectiva que defineix per als subjectes femenins a *Praxis de la diferencia* (2006).



quan denuncia que, en la destitució del subjecte, l'afirmació del no-un reivindicada pels filòsofs com a defensa de la part femenina de l'un, tot i prendre una aparença enaltidora del femení, és okupada per la part reprimida del masculí perquè no elimina la lògica dual que empresona la representació en el règim que aparenta recusar, el lloc del no-un no és el de la dona en el llenguatge sinó el del silenci femení, i continua sent l'objecte del discurs binari:

La filosofía misma ha comenzado su “devenir mujer” en las temáticas del no-uno, de la diferencia o de la *différance*, de la diseminación, de la pasividad, del acogimiento, de la receptividad, de la vulnerabilidad, del no toda, de lo indefinido, de la alteridad radical... Podemos preguntarnos si el lazo que ciertos filósofos anudan entre lo postmetafísico o la destitución del sujeto y lo femenino con la complicidad de una corriente del feminismo (las mujeres estarían por fin “del lado bueno”) no da lugar a una confusión [...] El mea culpa del sujeto falogocéntrico occidental no afecta el lugar de quien lo pronuncia [...] El príncipe travestido no deja de ser un príncipe. (Collin, 2006: 24-25)

Collin introdueix així la crítica a la inversió de valors entre els pols sexuals en l'anàlisi del llenguatge que ens conforma en construir les nostres representacions en oposicions binàries.

No és fàcil destriar el lloc real del femení en el llenguatge sota els vels de l'afalac i l'aura de glamur que aixopluga les icones de les noves heroïnes. Les protagonistes dels nous imaginaris reciclats s'imposen des del paisatge gràfic que ens rodeja virtualment, però acaba construint-nos físicament encarnant una escala perversa de valors. L'aparent protagonisme en la ubicació d'algunes dones al mig de l'escenari com esquer innovador ha saltat al cinema i als videojocs, situant les noves icones en posicions centrals com actants d'un poder aliè, però alabades com a deesses excepcionals. Aquest accés aparent a l'acció és atractiu per a les lectores, ja que sembla un guany (abans concedit a les amazones), tot i que oculta que, en realitat, són ídols buits i desarmats, icones presoneres de la passivitat capturades per la veu aliena en funció de les necessitats d'alliberament de les repressions masculines.

¿Com és possible recuperar la pròpia veu des de la submissió al discurs masculí? ¿Com eliminar les antigues inscripcions de la icona? ¿Com expressar-nos en llibertat sense construir una representació alliberada dels

codis encarnats en les mirades sobre el cos femení? ¿Com construir un nou llenguatge que ens permeti eixir dels tòpics sense construir noves presons?



Cartell per la campanya contra el projecte de llei sobre l'avortament de Ruiz Gallardón, que utilitza la portada d'Ana Juan per a *Inés del alma mía*, d'Isabel Allende (Plaza & Janés, 2006).

Destriar aquestes i altres fal·làcies, afegides a la tradicional persistència dels models clàssics de rol arrelats sota les més transgressores superfícies, complica força el fet d'assolir realment la maduresa en l'expressió lliure de les veus de les autores. Els nous grafismes hauran de recórrer una llarga i sinuosa carrera d'obstacles i enfrontar-se a un munt d'entrebancs abans de poder descarregar el seus cossos de les marques territorials masculines, si més no, per desvetllar-les i contemplar aquesta dependència en el seu discurs.

Conscients o no de tota aquesta lluita que s'obre al seu davant amb la intenció d'una manifestació lliure i pròpia, la importància del treball de les autores passa per l'atreviment d'intentar enfrontar-se als estereotips; de fet no han parat de fer-ho des dels orígens del llenguatge del còmic. Ha estat el seu agosarament

el que avui facilita l'emergència d'autores joves que permet seguir parlant de la recuperació d'espais. Com succeeix en altres mitjans, quan busquem les veus de les dones, les seves obres o les seves actuacions, sempre trobem material per rescatar de l'anonimat. Sempre trobem un soterrani per il·luminar, un tresor per descobrir des d'una nova mirada que permeti trobar la clau de la seva reconstrucció com a part i rastre d'una genealogia amagada.

Això vol dir que aquesta realitat que descobrim ja estava present com a acció amb voluntat de presència. Una presència que sempre ha existit, tot i haver estat esterilitzada pel silenci, atès que la invisibilitat ha paralitzat la interacció i amb ella el desenvolupament lògic dins el discurs.

La condició transitòria i provisional de la ubicació de les autores dins l'excepcionalitat ha impedit un "continuarà" tan clàssic i representatiu del llenguatge del còmic i que resulta tan explícit en aquest cas. Per tant, a les intervencions femenines els ha estat arrabassada la possibilitat d'interacció i continuïtat en la performativitat del discurs pel silenci que ha transformat les seves veus en petits crits aïllats. Crits filtrats per les esquerdes de les presons roses que imposaven l'encarnació dels models en les arrels dels comportaments normatius, i que d'una manera o altra il·luminen altres realitats amagades.

La constància ha estat la millor aliada dels crits transgressors continguts i silenciats dins el vell discurs. Amb la seva persistència han ajudant a ampliar aquestes esquerdes, amb paciència i laboriositat de formigues, fins arribar a propiciar una aparent eclosió sobtada de les joves autores i a la recuperació de les antigues pioneres ocultes que les noves tecnologies han permès fer visibles en el mercat actual.

Cal deixar clar, també, que tot això succeeix avui sense que l'aparició de les noves autores -tot i l'avenç que significa- es tradueixi realment en l'alliberament del llenguatge perquè, més enllà de continuar conquerint espais de visibilitat, la cerca d'un equilibri encara està força lluny de finalitzar. Cal treballar el desenvolupament de la consciència i la responsabilitat de les veus en la construcció dels discursos alternatius que convoquin el diàleg en la diversitat. Òbviament, serà un llarg camí, però la bona notícia és que ja ha començat

sense opció de marxa enrere. De fet, aquesta lluita va començar a renovar-se des de la generació que Manuel Barrero (2009) anomena *generació del compromís*, amb el naixement del còmic d'autor a la Transició, el 1977. És amb la conscienciació que representa aquesta generació que es produeix la incursió de les pioneres en el trencament dels límits creats per la segregació.

Amb l'arribada de la democràcia a Espanya, la progressiva desaparició de la censura franquista semblava portar de la mà la llibertat d'expressió per a totes les veus; per tant, la fi de la segregació i de la asimetria dins la nova societat en construcció -i dins el còmic com a mirall- quedaven implícites en el concepte alliberador que omplia el jove discurs col·lectiu. El còmic en aquell moment es renovava i sorgia com a espai de transgressió i de reivindicacions col·lectives, però, tot i que els espais representatius dins del mitjà van estar ocupats majoritàriament per les veus d'una esquerra jove, no es van corregir els espais asimètrics; al contrari, es va mantenir un gran desequilibri de veus.

El mitjà renovat emergia del trencament amb les antigues mecàniques d'evasió infantil i volia créixer, tant en continguts com en consideració artística; per aquesta raó es va dirigir als adults enlairant la bandera de la transgressió, però no es va fer l'autocrítica necessària per desvetllar el masclisme del que partia el seu discurs i ningú no ho va reconèixer.

El mitjà era crític amb el sistema que es deixava enrere i exigent amb la construcció de les noves eines democràtiques, però els seus impulsors no eren conscients dels orígens de l'educació rebuda ni de les marques simbòliques i subliminals que arrossegaven les seves convencions estructurals. L'esclat de la nova contestació ocultava que, en general, la transgressió continuava inscrita en un context masculí, dins del marc d'un mai qüestionat discurs dominant, que arrossegava l'herència del codi patriarcal.

L'ocultació d'aquesta característica va perjudicar principalment les dones, tant lectores com autores, perquè l'ús del cos femení com a eina de la transgressió va ser l'eix de l'alliberament masculí, però ens va ancorar en una submissió doblement feixuga: va ajudar a la confusió tramposa que disfressava d'alliberament la cessió completa (i lliure de càrregues) del cos femení al desig de l'etern masculí. El nou model va transformar-se realment en paradigma



d'una onerosa obligació per a les dones que, lluny de trencar amb els antics rols, tan sols hi afegia noves tasques amb un fons de menyspreu social, soterrat i ocult darrera d'una falsa valoració únicament utilitària del nou model sexual hiperexplotat com a sucedani dels canvis reals.

L'autorepresentació femenina demanava pas per fer sentir la seva veu i conquerir l'espai de la representació i l'agència, però no ho va tenir fàcil, encara avui l'artefacte Dona és un *handicap* dur de canviar. Un llarg camí travessant la foscor del bosc del silenci, com Blancaneus en la fugida, era el que les esperava en sortir del tancat rosa i les obligava a ser crit.

### 3.1 Descodificar el cos: anàlisi de l'autoreferència

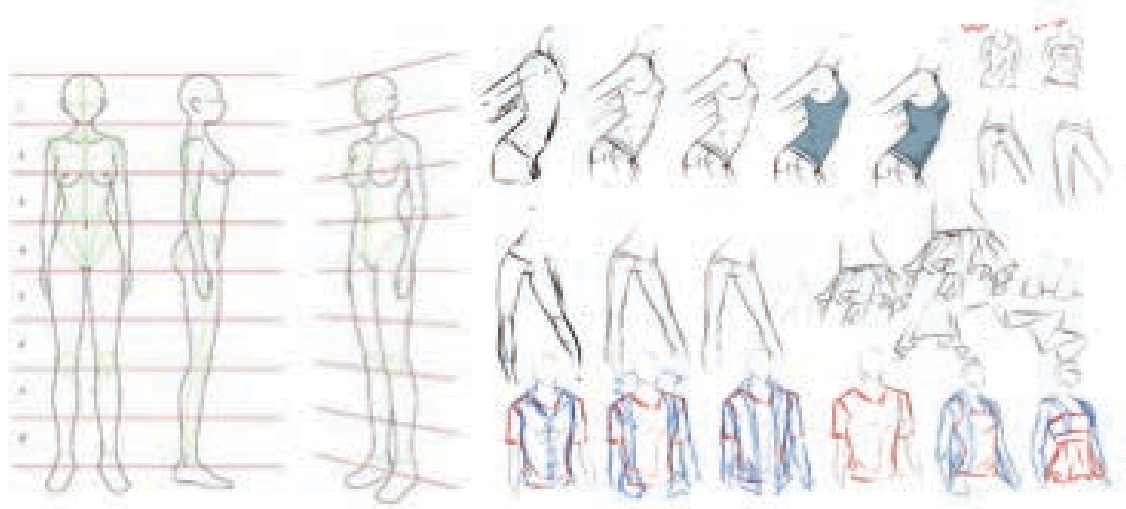
En el còmic espanyol les dones autores van ser una mínima minoria de subjectivitats posicionades en els marges del discurs central que les va ignorar. Elles van decidir trencar el silenci i per fer-ho es van trobar amb la necessitat de posar a examen les funcions i actituds de l'esquerra, tant com les pròpies construccions conceptuals dels tòpics, fruit d'una educació patriarcal basada en la segregació i marcada pels rols de gènere. Els primers entrebancs ja els van mostrar les dificultats que trobarien en enfrontar-se a un llenguatge i un cos pels quals el femení i les seves representacions textuals, discursives o icòniques eren el territori simbòlic del desig, el camp de batalla i l'objecte eròtic, mai el subjecte. Repensar tant el llenguatge com el propi cos, construir unes noves relacions amb aquestes eines de comunicació va ser doncs imprescindible, alhora que representava un nou *handicap* per l'autorepresentació i el seu empoderament.

En aquest sentit analitzarem el desenvolupament de la lluita de les dones amb les possibilitats expressives cap al control de l'autorepresentació des del treball de diverses autores i la seva relació gràfica amb el cos. Dins de l'evolució de l'autorepresentació femenina en el còmic espanyol, els treballs de les autores aniran mostrant-nos les estratègies de visibilitat i publicació (que significa una apropiació d'espais) per mitjà de les quals es dibuixa quina diversitat de formes ha provocat la lluita contra l'estereotip de la icona femenina i com l'alliberament de noves veus construeix el mapa de les dificultats que han hagut d'enfrontar aquestes autores per des-okupar la seva icona fins arribar al moment actual.

¿Què han dit les creadores en aquest temps? ¿Com han enfrontat els reptes del trencament dels límits de l'espai femení? ¿Quins discursos han plantejat i quina recepció han rebut dins el mitjà del còmic espanyol les noves veus?

La principal estratègia que ha permès la professionalització de les autores durant la història del còmic espanyol, com hem anat veient ja des de l'època republicana, ha estat l'acceptació dels límits i el manteniment de les normes d'estil organitzades dins el gènere pautat i dirigit al públic infantil i femení. Mantenir-se dins del sostre de vidre de la suposada autorepresentació,

autoritzada i conduïda dins dels espais permesos i adequats al femení, ha estat un preu que, tot i permetre la presència de les importants autores que ja hem anat mencionant en altres capítols, ha anul·lat les possibilitats d'expressió d'un discurs propi enfront de la construcció de la identitat representada pels cossos estereotipats. Aquests cossos han estat sotmesos a un patró estrictament establert, que ha transcendit per sota de la lleugeresa dels canvis estètics en les modes i els complements que, particularment des del còmic romàntic, simulaven ser els exponents del canvi, mantenint una representació de trets essencials en les normes constructores de la feminitat que, encara avui, es tornen a recuperar. La identitat femenina continua sent imposada en les imatges del còmic des d'unes representacions del cos que la naturalitzen en la repetició, transformada en essència. Però, com ja hem anat veient, aquestes icones del cos femení es construeixen des del patró de gènere en dos vessants segons els destinataris a qui es dedica el discurs: les dirigides a les lectores, o les dirigides als lectors.



Síntesi clàssica del constructe "cos" en el còmic femení que trobem als tutorials d'Internet.

Les primeres, dirigides a les noies, són aparentment exemptes de contingut sexual; en elles el grafisme dels cossos cerca l'estilització i la simplificació de línies. Es mou al voltant de les temàtiques naïfs del gènere rosa en un espai femení de curt recorregut temàtic relacionat amb el tòpic romàntic (d'infantil a juvenil), on les noies són concebudes dins els límits de la icona estilitzada i etèria que penalitza qualsevol amplada en la figura, reduint-la al mínim i estirant (al límit també) les proporcions de les línies verticals. Els cossos dels

nois també pateixen una construcció estereotípica pròpia del gènere, que elimina qualsevol duresa de línies, fent-los més semblants a maniquins tous. Mantenen les faccions arrodonides de base dels rostres femenins amb una certa duresa de línies afegida a nassos, celles i mandíbules.



Esther, personatge de Purita Campos. Models de figura en el còmic femení, manga i europeu.

Les figures femenines, per ser gràcils, mantenen sempre un difícil equilibri de posat, atès que els seus eixos es corben en postures d'exhibició, més a prop de l'aparador o la passarel·la que de la naturalitat, perquè les tendències de moda i consum (que recauen sobre el propi cos per transformar l'aparença) són l'esquer més destacat dels usats per atraure lectores.

Així veurem que la imatge gràcil requereix la indicació postural de lleugeresa de les espatlles aixecades i l'eix del cos escorat cap al suport d'un maluc avançat i l'altre endarrerit. Els braços oberts, separats del cos, han de deixar palesa l'estilització de la figura d'una icona sotmesa a l'exposició.

Al mateix temps s'introdueix la contradicció femenina, els genolls tancats cap a la banda situen l'oferta anterior al lloc precís indicat pel mandat del tòpic: el cos-objecte, així ofert a l'espectacle, ha de ser tan sols mirat, observat com un esquer reservat per atraure a l'objectiu.



En conjunt, la postura, que es remata amb un peu avançat i fent puntetes, no sembla donar estabilitat ni facilitats per l'empoderament. Tampoc resulta la més pràctica, ni la més còmoda per mantenir un bon equilibri, però es transforma en un estereotip determinant de valors de feminitat i bellesa en la repetició mimètica d'una norma antiga que dóna un cert poder de manipulació a una actitud seductora per compensar la precarietat real. Aquests cànons es naturalitzen i es reproduïxen mitjançant la seva adjudicació a la representació dels moviments i les formes femenines d'expressivitat, per encarnar-se finalment en l'aprenentatge i la imitació de les nenes.

La condició performativa que conté el model fa que la reproducció fidel dels patrons patriarcals dins l'espai permès no es pugui tenir en compte com a autorepresentació, tot i que l'autoria sigui adjudicada a una signatura femenina, atès que no conté cap manifestació genuïna amb la qual les autores trenquin l'estereotip en la construcció dels cossos que conformen la identitat de gènere, com veurem en analitzar la iconografia de Purita Campos, la màxima exponent actual del còmic femení.

Després d'haver parlat del seu treball des de la mirada que la posa en valor com a professional, ara ens cal esbrinar si el fet que sigui una dona qui dibuixa el cos des de les normes del discurs masculí deixa petges suficients per alterar els models i crea alguna escletxa per l'autorepresentació. Tot i que l'èxit actual de la recuperació del seu treball hagi estat una victòria que ha reivindicat la tasca professional i el respecte degut a una gran autora, malgrat que hagi servit per fer visible la necessitat de recuperar un espai negat a les lectores, encara ens manca obtenir l'espai de la pròpia representació que no es veu reflectida en les icones femenines creades dins les normes de l'estil femení.

Sovint les autores que ocupen aquest lloc clàssic provenen d'èpoques passades i han estat formades en el compliment d'aquestes normes per accedir a un espai professional com a estratègia d'acceptació i de permanència en el mercat. Però dins l'espai femení, no han trencat els límits ni trepitjat el territori comú, han continuat dins el marge tancat per a la formació de les noies.

### 3.1.1 La petja femenina en el discurs patriarcal: Purita Campos

Purita Campos, com a paradigma d'aquestes il·lustradores, és la traductora d'un discurs masculí, el del guionista de les seves històries (ja sigui l'anglès Philip Douglas en la primera etapa, o Carlos Portela en la segona època) des de l'estil i la narrativa adjudicats al femení. És, doncs, una dona articulant un discurs imposat des dels codis i les eines exigides per un llenguatge masculí històric, que delimita l'espai de joc, decideix, dóna nom i forma a la veu, l'estil i l'expressió de la representació de la identitat femenina, però aconsegueix una cosa força interessant: es fa forta, es manté i crea un mercat sòlid de lectores.



Reedició d' *Esther y su mundo* (adaptació de *Patty's World* del guionista Philip Douglas), 1970. A la dreta, *Las nuevas aventuras de Esther* amb guió de Carlos Portela (Glénat, 2006-2010).

L'autora és una intermediària entre aquest discurs i les lectores, perquè aquest espai en el que ella treballa és adjudicat a la formació del femení sota els tòpics que construeixen una suposada feminitat des de l'únic altaveu en el que han estat contemplades en tant que públic. Un altaveu que les ha reduït a la situació d'inferioritat en tractar-les sempre com a menors d'edat.

Però, ¿què caracteritza el cos femení en aquest espai? ¿Quins trets específics hi afegeix l'autora i què ens expliquen?



Les imatges ens mostren Esther en les diverses etapes de la sèrie i en la seva seqüela. Dels 12 als 40 anys, el seu cos "penjador" no ha canviat, és la roba "penjada" el que canvia.

Com ja hem anat analitzant transversalment en els capítols anteriors, la suavitat de línies i l'economia en el dibuix dels fons, lliures de profunditat i de tons grisos, són les característiques que s'imposen en aquest territori juvenil de color de rosa que defuig la complexitat.

El patriarcat i la seva pedagogia han construït la icona en la dolçor lineal d'una estètica que simplifica i redueix el contingut informatiu dels codis a la planor ingènua d'una síntesi banal. Els talons i les postures impossibles se succeeixen en favor de l'exposició d'una icona ingràvida i equilibrista, que ocupa sempre molt poc lloc al terra. La lleugeresa és quelcom imprescindible en aquesta tessitura per a la icona, i el seu centre de gravetat s'aferra al melic perquè l'objectiu és mantenir la verticalitat de forma airosa sense caure de l'escenari.

Tot contingut de fondària o de pes destorba la volatilitat requerida pel patró: en ell, el cos ha d'estar pràcticament absent sota els requeriments de la moda. La icona "penjador", lluny de quedar superada per la modernitat, es recupera en els seus lligams tradicionals que, reforçats per la superficialitat postmoderna del consum i la frivolitat, continuen associats a les dones com a principal *target* de mercat en el discurs social.



Evolució del personatge d'Esther a través dels anys, des de les formes d'estètica a les actituds.

L'accentuació del component sexy sota gestos continguts de coqueteria construeix falsament la "força femenina" dins la fragilitat i la insinuació indirecta com a eines d'acció passiva i d'irresponsabilitat. Basa la dependència de l'èxit en un truc que cerca l'acceptació aliena mitjançant "l'encantament" del gest i la mirada. Ressalta l'exposició submisa d'una certa provocació ingènua, com a eina femenina de poder. Dóna valor al manteniment de l'aparença infantil i dependent de la visceralitat, com a característica bàsica de la feminitat.

Els cossos, sempre en equilibri precari, mostren la necessitat de protecció a llarg termini, més enllà de l'espectacle. L'aparença de minoria d'edat perpètua lligada a la impulsivitat amaga el tòpic que relaciona la seducció amb la dependència i la possessió.

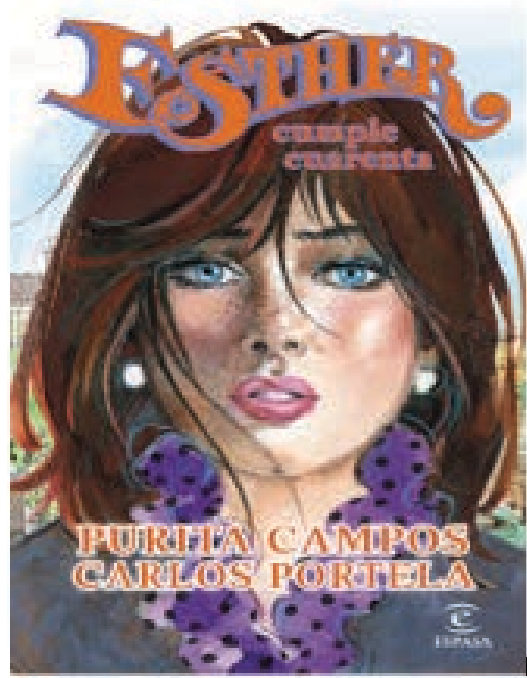
En la nova recreació del personatge, tot i que Esther ja té quaranta anys, les distàncies amb el seu cos juvenil pràcticament no existeixen; haurà de ser la roba, el maquillatge o una certa accentuació de les bosses sota els ulls les que determinaran que és una dona adulta. Si ens fixem en les dues portades exposades a continuació, una dels anys 70 i l'altre de 2009, podem veure que en realitat i sota les robes pop, o sota les clàssiques perles que acompanyen la mitja melena convencional i el seriós vestit jaqueta, l'únic que ha passat pel rostre d'Esther és un maquillatge que accentua els pòmuls i allarga l'arrodoniment de la cara. En realitat, es tracta simplement d'una mica més



d'ombra i algunes ratlles afegides que, malgrat un gest lleugerament preocupat, no alteren els trets tòpics ni la juvenil fesomia d'Esther.



*Esther y su mundo els anys 80.*



Coberta de la seqüela el 2014.

La base per dibuixar el personatge continua sent la mateixa, i és que en les normes de l'estil femení, res no pot variar substancialment els codis, ni adquirir profunditat. En nom d'una suposada estètica de síntesi, s'han d'eliminar tots els elements que incloquin massa complexitat sobre un patró homologat i únic que es naturalitza com a hegemònic.

Com veurem en les vinyetes exposades, el motlle de les imatges és uniforme i es repeteix, no canvia res de la base si no és pels accessoris o per rebre connotacions negatives. Els personatges es distingeixen pels colors dels cabells, els pentinats o les línies determinants d'edat, qualitat o jerarquia, sota un mateix esquema que qualifica el fons: l'entorn psicodèlic i els accessoris multicolors, que acompanyen una actitud a l'aguait de sorpreses, són els símbols de la joventut de la icona de la primera portada, l'Esther nena. La mateixa cara sobre un cel buit i més seriós que vol simbolitzar realitat, juntament amb un pentinat i un maquillatge de senyora amb gest preocupat, són els codis de l'edat i del nou caràcter (mare divorciada) d'Esther. Les bombolles de la imaginació i l'alegria juvenívola que mantenien l'Esther nena

dins el globus psicodèlic reciclat i estilitzat en el consum, sembla haver estat esborrat de l'horitzó d'aquesta mare divorciada, juntament amb l'uniforme de joventut que s'ha transformat en un uniforme conservador clàssic, però és tan sols un maquillatge que embolica amb un nou paper el mateix regal. El discurs és el mateix, com veurem analitzant les vinyetes de les dos etapes en contrast.



Vinyeta interior de *Las nuevas aventuras de Esther* (Glénat, 2010).

A les vinyetes precedents podem observar la repetició performativa en el pas de les generacions: la comparació entre l'Esther-mare i la seva filla i l'Esther-vena i la seva mare. Aquest discurs no tan sols explicita la repetició de les situacions sinó que pretén una homogeneïtzació essencial. La forma de narrar-la és tan determinista com el dibuix, en el que es pot apreciar l'ús del mateix model que es modifica amb unes escasses línies per marcar l'edat a la sotabarba de la mare d'Esther, però és en la roba i el pentinat on es troba la diferència i on es marquen els canvis d'una modernització, tan sols aparent, del mateix missatge. L'estil patriarcal tradueix les qualitats o defectes morals de les dones en: quilos de més, sotabarbes, pells granulades, ridícules ulleres...



Qualsevol d'aquests trets es transforma tot seguit en símbol d'edat, lletjor i asexualitat, de la mateixa manera que les berrugues peludes, els gepes, les arrugues o els grans nassos corbats de les bruixes dels contes es tradueixen en sinònim de maldat. Però tots aquets trets no compten per al disseny dels personatges bons: la protagonista i les seves amigues. Elles són els cossos premiats i homologats en sèrie. La visió positiva s'imposa i condemna a la seva contrària per diferent.



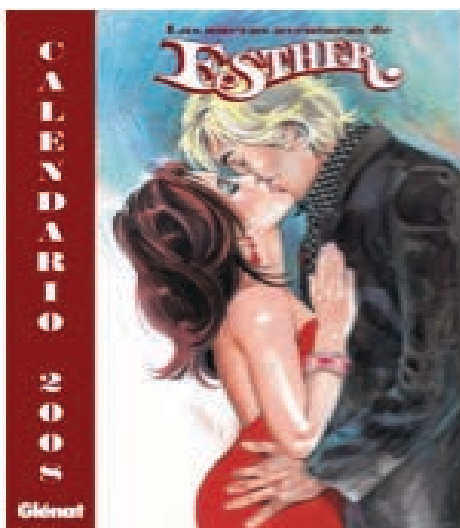
Doreen al fons amb cabell curt negre i ulleres és el negatiu d'Esther, juntes formen el model.

Una dona *lletja* o *grossa* no podrà ser premiada amb cap virtut, sinó associada al càstig i a la crítica dels defectes perniciosos que ens aboquen a una moral nefanda: l'egoisme, la mentida, l'enveja, la trampa, etc. En aquest model la "perfecció" estandarditzada és quelcom obligat per associar-se al Bé.



Comparació entre *Patty's World* (1971) i *Las nuevas aventuras de Esther* (2010).

L'acumulació dels trets negatius diferencials recaurà sobre el personatge dolent; l'enemic es centrarà en la competició entre dones a la pesca de parella, com imposa el tòpic. En el cas que analitzem el personatge que dóna rèplica a Esther i transcendeix el temps entre les sèries (*Patty's World*, *Esther y su mundo* y *Las nuevas aventuras de Esther*) serà la companya dolenta que l'acompanyarà tota la vida causant-li els seus pitjors problemes. Doreen, símbol de mentida i egoisme, enganyarà i perjudicarà Esther a causa de l'enveja. Continua la mateixa caracterització del tòpic en les qualitats positives (Esther) i els defectes (Doreen).



Publicitats de *Las nuevas aventuras de Esther*, amb la nova imatge sexy del personatge.

Un dels estereotips essencials que planteja el model determinista torna a ser aquest; les dones no es poden deslliurar de les xacres eternes com a parany principal: elles mateixes són el seu pitjor enemic. Trobem així una envejosa (falsa, maquiavèlica i ridículament grossa) Doreen que reproduïx l'estereotip tradicional de la dona asexual i vella, l'arquetípica icona de la malvada bruixa, amb berruga inclosa. Actualment la publicitat aconsegueix crear *targets* segregats i obedients, que continuen alimentant la construcció essencial, atenent a la crida comercial i conformant així respostes de mercat suficients per reproduir i mantenir arrelat el model femení en la banalitat, ja des del públic infantil que avui consumeix els productes de Disney (les clàssiques princeses o Hanna Montana i els seus derivats) o de Mattel (Barbie i el seu món de plàstic). Aquest mateix públic, juntament amb les mares de 40 anys, antigues lectores de *El mundo de Esther* que reviu la seva infantesa, són les lectores que

conformen el *target* al qual es continuen dirigint els editors i els guionistes de Purita Campos, des de paràmetres hàbilment modificats per no variar gaire la dualitat tòpica de la identitat essencial femenina que els ha marcat sempre

Les modificacions limitades als guarniments externs s'acompanyen en la nova sèrie d'una insinuació eròtica (per incloure lectores adultes) que suposa un cert alliberament sexual d'Esther en relació amb les normes que afectaven els anys setanta el personatge d'una mare dins de les històries d'aquest gènere. Aquest toc d'erotisme blanc pretén ser el mirall de modernitat que substitueix el grafisme psicodèlic i l'estil juvenil que van innovar l'antiga sèrie. Però els rastres del discurs no canvien: el noi, sempre més alt i poderós, no l'abraça, la subjecta pels malucs contra la seva pelvis, mentre la mà de la noia es situa entre els dos i el frena. En la segona portada la postura d'abandonament i cessió es coronada pels ulls tancats de la passivitat eterna que suporta els imparables desitjos masculins... ¿En què pensa Esther? El noi desitja clarament el seu cos però... ¿i Esther? ¿Quins són els seus desitjos més enllà de la cessió de la voluntat i l'abandonament?

La nova insinuació d'aquesta Esther madura, realment molt naïf, funciona bàsicament en les portades i s'atura aquí, al nivell superficial del tractament del cos de l'artefacte-esquer que, com podem observar, simula una carnalitat més realista i més accentuada que a l'interior de les històries, sense arribar realment a realitzar-se: mai coneixerem realment el desig sexual d'Esther. Al mateix temps, la disposició d'entrega (que es representa com el seu alliberament) desdiu qualsevol intent de construir una imatge empoderada. Els codis són els de sempre. Aquest és el simulacre d'alliberament que el discurs masculí es vana d'acceptar.

El fonament de tot plegat el podem desmuntar en el fil argumental de la història, destacant la falsedat (no pas la denúncia sinó el determinisme) que reflecteix una confusió molt real: la de la dona separada i treballadora que assumeix totes les responsabilitats, però segueix depenent de la mirada masculina. Esther, ara, encara està més encadenada a una situació "lliure", que inclou fins i tot l'obligació de tenir cites no desitjades per acontentar els

seus pretendents: una situació tan antiga com l'arquetípica de la mítica Penélope.

Com podem observar, no hi falta cap tòpic, especialment el de l'enemic centrat en la millor amiga, la tortura escenificada en la gelosia entre companyes o les obsessions infantils pel primer amor. Aquest darrer queda assenyalat com una marca determinant per a la representació de la sexualitat de les dones, que queda així construïda "irremissiblement" sota la marca del primer mascle.

En definitiva, tal com hem analitzat en anteriors capítols, es confirma la mirada masculina d'un guionista de serials sentimentals per a la televisió (ocupació de Portela) descrivint la seva representació naïf de la feminitat, comparable a la mirada amb la que Philip Douglas va construir el món d'Esther els anys 70, tan sols que adaptada a la nova època. Hi ha una visió propera al tòpic comercial del moment, però no hi ha rastre de rebel·lió, ni cap esquerda en el dibuix de l'autora que s'allunyi de la norma: la submissió al discurs de l'estil femení és absoluta.

Purita Campos (de la mateixa forma que les seves companyes María Pascual o Carme Barbarà entre altres) va arribar fins als límits permesos i els va apurar en afegir moda, fantasia, flors i empremta psicodèlica al guió masculí dels temps foscos de la Transició però, com hem comprovat, no pot anar més enllà. Si busquem en el tractament dels cossos el missatge silenciós de l'autora difícilment el podrem trobar fora de les normes de l'estil; més enllà de les ja citades innovacions ornamentals no existeix cap espai d'autorepresentació, perquè una expressió més personal l'hauria exclòs d'aquest mercat.

Els cossos de Purita Campos es basen en un patró acceptat i unívoc que es manté en la repetició dels nous estereotips adequats al *target*, perquè seguir-lo és el que li ha permès arribar al mercat. La submissió sense esclatxes a les exigències imposades pel gènere romàntic i el seu discurs, així com la formació professional centrada en les seves normes, han estat per a les autores clàssiques una estratègia bàsica de permanència.

Aquesta estratègia usada implícitament com a fonament de la supervivència professional ha permès la creació d'un mercat de lectores fidels, possibles

receptores d'altres continguts, però que han hagut de descobrir que la resta de gèneres del còmic no es dirigia a elles. Han estat tan sols testimonis ignorats, com ho són els personatges del servei domèstic en els diàlegs dels nobles anglesos representats a les sèries clàssiques de la BBC (sords i muts, tan sols atents a una funció de cura, que per ser perfecta ha de romandre invisible)

Les lectores que han tingut voluntat de conèixer aquest món masculí, en passar al còmic adult s'han trobat de sobte enmig del diàleg entre autor i lector, ignorades i enfrontades a una representació de les dones, no tan sols aliena a les dones reals, sinó que, curiosament, també resulta absolutament contrària als codis de la icona amb què el còmic femení havia anat construint la identitat "correcta" per a consum de les nenes. La llavor de la divisió entre esposes i prostitutes, entre bones i dolentes, entre amigues i enemigues de classe, ja queda sembrada en les normes per executar la distinció.

Les preuades amplituds mínimes s'eixamplen de cop i la desitjada verticalitat ascètica s'omple de protuberàncies. Malgrat tot, no trigaran a descobrir que els trets fonamentals no han canviat darrere les aparences, mes enllà de la divisió.



### 3.2 El pas al còmic adult

L'exemple revelador que hem seleccionat per descodificar la icona femenina en el còmic adult i mostrar la seva construcció dins les normes del mitjà és força explícit. Ha estat triat a l'atzar a internet, simplement introduint en el cercador el concepte: "còmic: diseño de personajes femeninos". El criteri seguit en seleccionar dues publicacions tutorials per aprendre a dibuixar específicament les dones en el còmic, entre moltes entrades similars, ha estat la seva actualitat però, malgrat haver triat les cobertes més recents, tot i pertànyer al nou mil·lenni, els manuals actuals per al disseny de personatges femenins no s'allunyen gaire dels conceptes clàssics fonamentals en la tradició del còmic:

- Augment exagerat dels pits, augment de les amplades de cuixes i malucs, generositat en la carn mostrada, mimetisme sostingut vers l'uniforme masculí amb adaptació reduïda a dos peces mínimes.
- Adaptació a roba interior en les provocadores postures eròtiques de ninetes infantils amb pits protuberants en la versió manga, que introdueix la mirada pederàstica afegida a la misogínia tradicional.

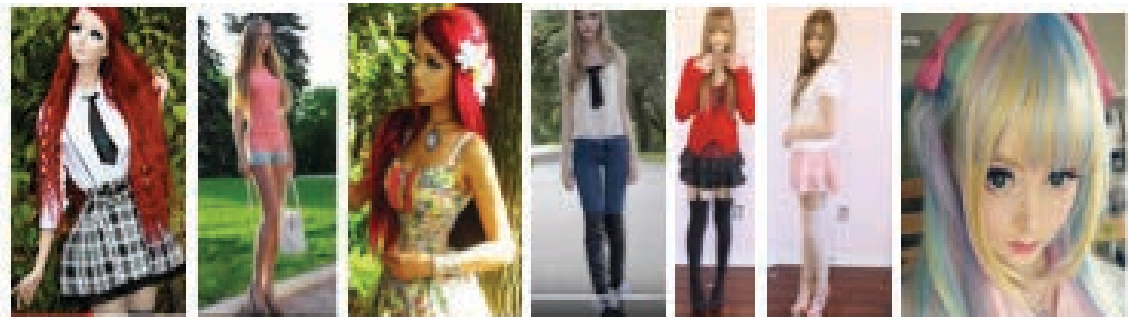


Manuales per dibuixar personatges femenins (Dolmen/Norma) a la xarxa (2015).



En qualsevol cas, mentre el manga s'introdueix fal·laçment com a nou portador de la paritat (atès que té nombrosa presència d'autores, de protagonistes i de lectores malgrat mantenir-les en la segregació) els models ens mostren com es sotmet la construcció de la identitat femenina en la nostra cultura a un discurs que arriba des d'una societat tan essencialista i profundament masculista com és la japonesa.

Aquestes representacions americanes i japoneses (Barbie/manga) han generat performances de la síntesi que barreja els seus trets estètics característics que, a través del consum, estan afectant profundament les adolescents de la cultura global, tal com podem comprovar a les xarxes socials, en les que podem trobar tutorials de nenes que ens expliquen des de casa com transformar-se en "nina Barbie/Manga o nino Ken"... També trobarem les conseqüències de les imposicions culturals del *mainstream* desgraciadament transformades en notícies, com la mort d'algunes criatures obsessionades per aquestes agressives transformacions del cos en estereotip.



*Todas las Barbie humanas muy bellas.* Tutorials: transformar-se en nina a YouTube (2015).

En aquest cas l'okupació del cos arriba prematurament al seu final consumista. La suposada construcció "a la carta" del propi cos com a exercici màxim de llibertat, en realitat, és quelcom dirigit i manipulat des del consum, ens trobem clarament amb la "persuasió oculta" de la que ens advertia Eco (2003); res queda més lluny d'una voluntat conscient i lliure, res ens porta més a prop de l'alienació total. L'autorepresentació continua sent un miratge en la icona okupada que dramàticament s'encarna en la realitat sumisa de les nenes.

Tot el contrari, a la portada de *Dolmen* de la pàgina anterior, la imatge a l'esquerra (el diàleg de la dibuixant i la noia disfressada amb la versió femenina de l'uniforme dels superherois) es permet ironitzar sobre el tema, però toca el

moll de l'os de la qüestió: la icona protesta, es queixa a la dibuixant per la mida de les corbes que li ha imposat. D'altra banda, la dibuixant, que és una dona, s'excusa amb l'editor i el mercat; el gènere de la creadora, en si mateix, ja és una novetat necessària per a la ironia quan, en la realitat, l'opinió generalitzada és que les autores són una excepció (és clar que, actualment, abunden les alumnes i cal fer-les presents en els tutorials). L'objecte i el subjecte discuteixen i la icona demana responsabilitat a la seva creadora: ¿Com se sent una dibuixant quan ha de seguir les normes d'estil imposades pel gènere de la historieta i demanades per l'editor?

Senzillament, la professional ha d'escollir entre aspirar a un treball segur, però fortament condicionat i molt difícil d'aconseguir, o bé resignar-se a l'autoedició, lliure de normes per a l'autorepresentació, però de difícil accés al gran públic de la cultura popular. La dibuixant no dubta (ho diu la veu del guionista). Ens deixa clar qui és el que construeix la representació de l'artefacte "Dona": la mirada masculina del mercat.



Diversos apunts dels "posats" del cos femení que es reproduïen en els manuals clàssics.

La mirada androcèntrica mana que la construcció de la figura femenina s'enfoqui en l'exhibició i l'èmfasi en les zones erògenes i que aquest sigui l'objectiu central de la postura. El discurs dominant dirigeix qualsevol tractament del cos femení en aquesta direcció, com a espectacle.

Com hem vist en el cas del còmic femení, les possibilitats d'aconseguir aquest espai d'accés al mercat comercial estaran lligades directament amb les

propostes que abasteixen les ofertes del *mainstream*, sistematitzades per llargues tradicions, que han acostumat el públic als codis i als sistemes simbòlics de la interlocució masculina en aquest camp, construint així de forma força influent la demanda, com succeeix en altres espais clàssicament considerats propis de la masculinitat.

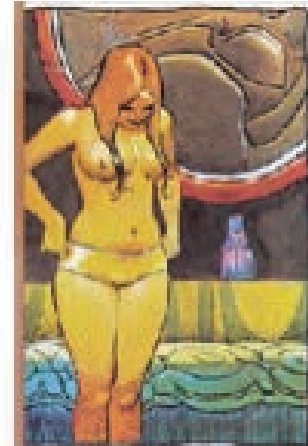
Des d'una acceptació implícita dels codis característics del discurs oficial, encara serà més segura la possibilitat d'accés fora del seu espai tradicional, si la signatura femenina es presenta de la mà d'un guionista masculí, ja consagrat en el còmic tradicional, la qual cosa garantirà l'homologació del discurs hegemònic. El discurs marcat per la mirada patriarcal es dirigeix als homes; això no vol dir que no el puguin escoltar les dones, sinó que no són presents en la conversa.

El text homologat és un llenguatge narratiu institucionalitzat de forma codificada dins de gèneres de ficció determinats (com el terror, la fantasia o l'aventura) en els que, tant des de la tradició clàssica, com en els formats més *undergrounds*, transgressors o reivindicatius que neixen els anys 60 del segle XX, se segueixen els esquemes prèviament estructurats simbòlicament en un imaginari (naturalitzat dins el fals neutre) que exclou les lectores com a interlocutores primàries. Els queda tan sols el lloc secundari per a un transvestiment voluntari (amb la falsa possibilitat de participació en la interlocució).

Per tant, aquests esquemes naturalitzaran les normes en la creació de les icones femenines dedicades als lectors, és a dir, en la resta de còmic de qualsevol gènere: aventura, ciència ficció, superherois, terror, *underground*, etc. La icona femenina té un rol clau al que ha de respondre en tant que artefacte: és el primordial focus d'atenció com a esfer d'atracció per als consumidors. És per això que en el seu cos es carreguen els fantasmes de l'erotisme masculí sota codis hipersexuats, o bé de gràcil lleugeresa etèria, segons a quin tipus de receptor sigui dirigit.

En la majoria d'autors contemporanis, des dels inclosos dins del *mainstream* fins als més transgressors, els codis simbòlics passen per sobre de qualsevol

altra consideració que no sigui la genitalitat exacerbada que construeix l'artefacte-cos del constructe Dona i la relació de gènere que porta inscrita.



*Power Girl* (Adam Hughes, 2009). *Corto Maltés* (Hugo Pratt, 1987). *Arzac* (Moebius, 1977).

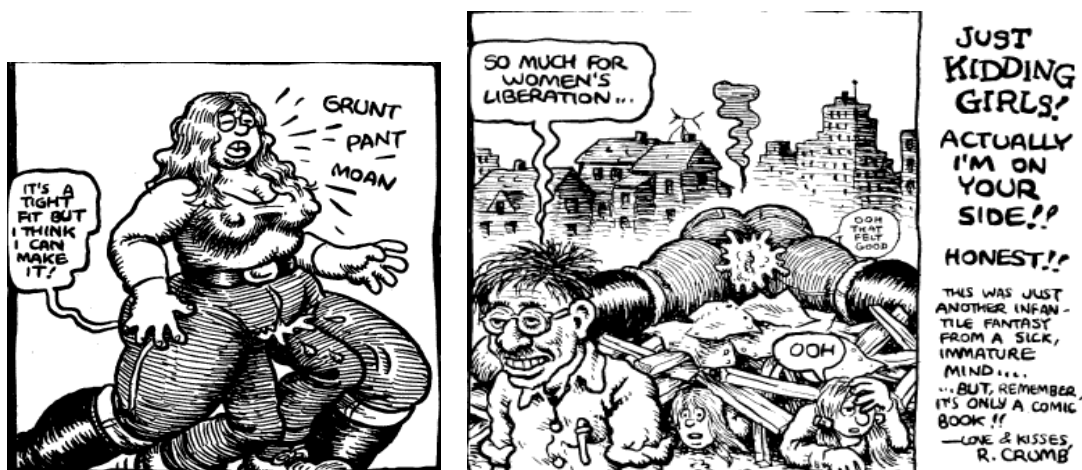
A les imatges destaquem una hipersexuació de la que ja hem parlat, que hibrida masculinitat i feminitat (*Power Girl*) en el cos de les icones guerreres, suposadament poderoses (grans músculs i extrema exageració dels elements sexuals femenins) que es basen en l'assumpció dels dos rols amb totes les càrregues i obligacions del masculí i el femení, però sense cap dels privilegis.

El cos s'estira i s'infla com un globus (nina inflable) en proporcions impossibles d'obligat manteniment en l'acció. Les postures de poder, sostingudes en malucs sempre basculants, bàsicament cercaran l'exposició espectacular dels seus "poders" centrats en escorços erògens.

En canvi, el model dels autors europeus pretén ser més "elegant", dirigeix als intel·lectuals i les elits una icona estilitzada i retro, lleugerament andrògina, com a marca de classe. Els més sofisticats cercaran la gracilitat d'aires masculins, quasi adolescent alhora que exòtica i marcadament sexual, a través de robes i postures d'alegre entrega que recorda les *garçonnes* dels anys 20. En l'exemple de *Corto Maltés* no hi ha dones protagonistes sinó muses llunyanes o esquers puntuals per cada episodi. Les noies que transiten els seus fons són icones d'un exotisme ètnic i sibarita o bé tenen l'aire de romanticisme nostàlgic que idealitza el bordell portuari lligat a l'imperialisme de la Belle Époque, atès que *Corto* és un marí aventurer que recorre els "paradisos perduts". Les dones mai no són el centre, el centre és *Corto*, però són el somni que *Corto*

proporciona al lector. Si *Power Girl* es mostra poderosa emmarcant els seus pits, la *garçonne* de *Corto*, tot i mostrar totalment els pits, petits i asexuals, assenyalava l'autèntic centre de la càrrega sexual de la imatge amb tres de les seves extremitats: la cama recollida i els braços formant la be baixa que ens dirigeixen a la seva vagina.

La icona del costat, en la vinyeta de Moebius (Jean Giraud) tampoc té cap protagonisme en la història d'Arzak, l'home amb un cap fàl·lic, que vola sobre un pterodàctil, saltant de somni en somni de l'autor. La seva funció segueix sent mostrar-se a la mirada del lector en la seva intimitat. Òbviament, sempre surten dones que ens mostren l'objectiu concret de la seva aparició en els somnis que l'autor ofereix als lectors: el seu cos eròtic. La nuesa, observada per la pròpia icona en una intimitat pròxima al llit, introdueix el lector al *voyeurisme* des d'una falsa intromissió en el centre dels secrets femenins. L'escenari és creat des d'una ment masculina per a uns ulls d'home.



*Chris Wayans's journal* (Richard Crumb, 1995).

En el tercer exemple he triat el representant més conegut de l'*underground* americà, Robert Crumb, per mostrar de quina manera un suposat reconeixement pot ser més pernicios que alliberador. És el problema de la inexistència de diàleg. Quan tan sols és una veu la que parla i anomena, ho fa en una sola direcció i bateja com a "llibertat" allò que allibera només la seva condició, no pas allò que representa realment la llibertat per a tothom: les dones, per la visió dels nous "no masculistes", ara han d'estar disposades a tot, desitjar el que ells desitgen i ser més fortes que ningú, per acabar finalment

sent sotmeses, perquè representen una força descomunal que posa en perill la masculinitat...

Però parem atenció a la conclusió que ens ofereix el mateix Crumb en la història: després de violar a la geganta i rebentar-la en la penetració impotent que fa amb tot el seu disminuït cos, es situa darrera el cadàver i riu... era una broma! Per si de cas, l'autor es disculpa de la seva descripció de les dones alliberades i s'amaga darrera l'humor. Crumb, tot i dirigir-se fonamentalment a un públic masculí alimentant el desig de que retorni la submissió femenina, exigeix de les dones encaixar el seu discurs amb un somriure; és el preu final amb el que es creu exonerat de responsabilitats. Funciona, segueix impune.

Més enllà del discurs textual, la concepció dels cossos de Crumb ja ens mostra l'artefacte modificat, però reblat en els mateixos eixos profunds. La monstruositat dels cossos enormes no deixa enrere un predomini de la genitalitat exacerbada i exposada en la nuesa, en l'animalitat o el primitivisme en les postures de les seves gegantes, poderoses potser aparentment, però que l'autor somnia en sotmetre i tombar, posseint-les de manera sempre brutal, com a peces abatudes en una cacera...

Cossos primers i adolescents de trets infantils, voluminoses corbes en minúsculs vestits, sibarites siluetes andrògines de *flappers* o fantasies gegantines i monstruoses... les representacions femenines responen a les normes instituïdes per una pedagogia patriarcal o a la seva contestació: a l'alliberament dels fantasmes que aquesta educació ha creat en les repressions masculines. Totes elles són facetes d'un mateix discurs que es segueix alimentant des del desequilibri de poders i que continua així naturalitzant el domini del medi.

Sotmeses a aquestes exigències discursives trobarem les més destacades de les autores que reconeix avui el còmic espanyol; aquesta acceptació es basa en l'èxit de vendes i, encara avui, una de les millors estratègies de visibilitat i permanència per les autores és lluitar en camp aliè acceptant la falsa neutralitat de normes i gèneres dins del discurs dominant.

### 3.2.1 L'aparició silenciosa: Ana Miralles



Visibilitat dels noms femenins al mercat espanyol el 2009. Emergència de noms internacionals.

El 2009 es comença a produir una emergència de noms femenins en el mercat del còmic internacional. Dins el mercat espanyol trobarem signatures estrangeres del còmic independent, com Phoebe Gloekner, Marjan Satrapi o Jessica Abel, entre altres. Totes són autores del missatge complet d'il·lustració i text que treballen des de l'autorepresentació biogràfica. El nostre país finalment dóna reconeixement oficial a la llarga trajectòria professional de dues grans il·lustradores que treballen amb guionistes masculins en el discurs del *mainstream*: Purita Campos i Ana Miralles.

El cas de Purita Campos, des dels inicis del còmic femení els anys 60, no seria l'únic paradigma de la petja femenina en el discurs patriarcal, sinó que representaria la submissió a l'espai femení infantil. Però també trobem aguerrides il·lustradores que, des de moments molt més actuals, han triat introduir-se en el còmic adult seguint l'estratègia del mimetisme que segueix els mestres i accepta un desequilibri en el que l'autorepresentació s'expressa en el seu dibuix, però es cedeix la veu al discurs textual masculí del corrent principal del mercat. Aquesta estratègia permet l'accés a l'aparador per apoderar-se d'un



lloc al mercat que les permetrà crear lectors fidels i assegurar la màxima visibilitat en un terreny hostil. Adaptar la seva il·lustració als reptes de cada guió masculí per demostrar incansablement una exigent professionalitat, sense canviar res fonamental i arrelar-se amb fermesa al classicisme per demostrar una gran fidelitat als cànons, és un dels preus més assequibles per poder ser reconegudes finalment, tant per un públic massiu (que premia el discurs al que està acostumat) com pels teòrics i crítics del mitjà que, en aquest cas, no dubten en reconèixer puntualment un treball femení com a excepcionalitat demostrada. El reconeixement arribarà sempre acompanyat de la categoria excitant que destaca l'agosament que pren el morbo eròtic en sortir d'una mà femenina que l'elegància no fa més que accentuar. És el cas d'Ana Miralles (Madrid, 1959), que, tot i que prové de la segona onada d'autores espanyoles que irrompen en el còmic adult després de les pioneres, a finals dels anys 80, ha hagut de ser valorada prèviament a França per ser reconeguda dins el còmic espanyol (després de trenta anys) més enllà d'aparicions puntuals.

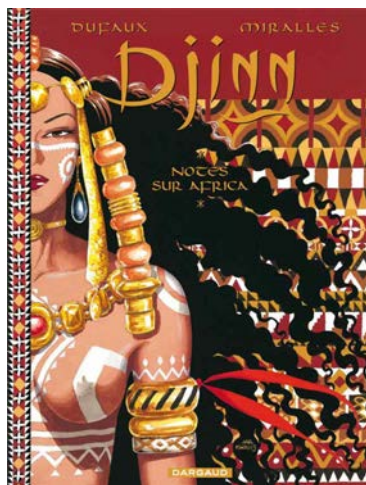


*Eva Medusa* (Miralles & Segura, 1993-1994). *Djinn* (Miralles & Dufaux, 2001-2016). Cartell (Miralles, 2010).

Ana Miralles manifesta clarament que la seva prioritat ha estat sempre conquerir i perfeccionar una professionalitat al marge del gènere. Seguidora i admiradora dels clàssics, com Milo Manara, Moebius i especialment Hugo Pratt, les estratègies en la carrera d'Ana Miralles han estat dirigides a competir en el territori masculí dels seus ídols, amb el seu excepcional dibuix i una extrema professionalitat que no es cansa de cercar el perfeccionisme i l'evolució. Miralles segueix les influències de Pratt i de Manara però deixa un



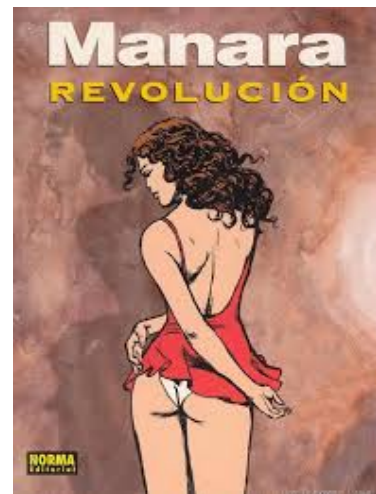
rastre diferent en els cossos, així i tot, ha hagut de lidiar amb diverses dificultats que li han mostrat la manca de neutralitat del medi: tot i abandonar un discurs propi per assolir els reptes del mercat, tot i introduir-se dins dels canons clàssics per assolir la professionalitat, el reconeixement li arriba treballant per encàrrec els guions de reconegudes signatures masculines en el mercat franco-belga, els arguments dels quals no destaquen precisament per la sensibilitat envers la perspectiva de gènere, però són de gran eficiència en coincidència amb el cànon comercial.



Miralles & Dufaux (2001-2016).



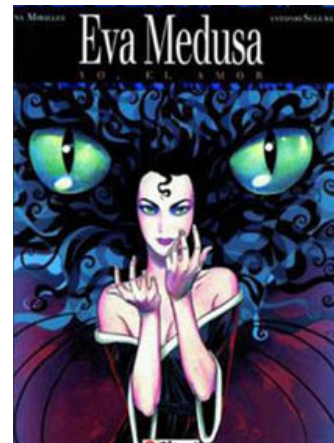
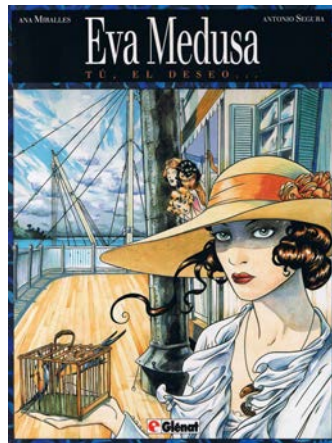
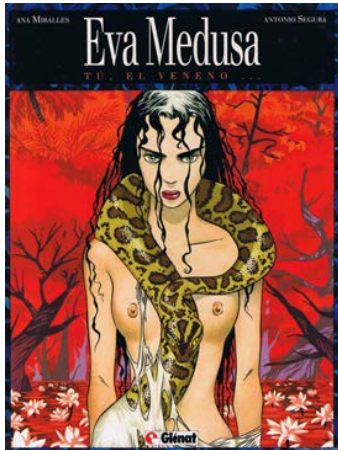
Pratt (1972/1992).



Manara (2001).

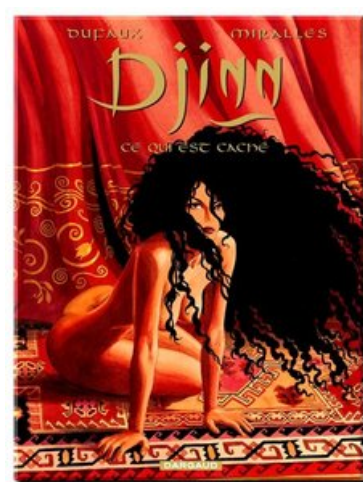
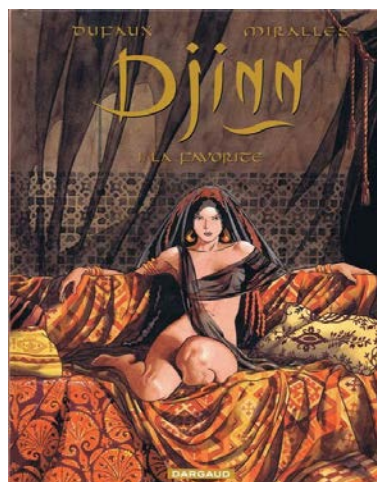
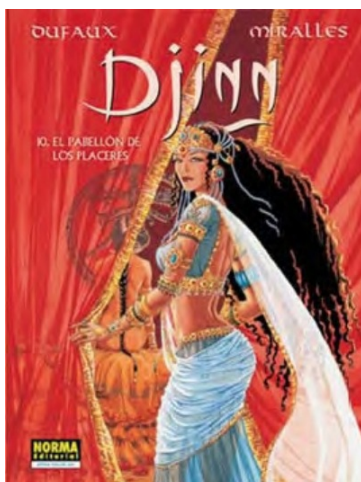
La mateixa Ana Miralles ha reconegut les seves dificultats per adequar els guions als límits que podia permetre's. Destaca les seves discussions amb els guionistes, en les que sempre ha acabat imposant el seu criteri gràfic, però no en el contingut argumental de les seves sèries més conegudes: *Eva Medusa*, una trilogia amb guió d'Antonio Segura (Glénat, 1991-1994), o *Djinn*, la sèrie amb guió de Jean Dufaux que segueix publicant (Dargaud, 2001-2016).

L'obra creada pel guionista Antonio Segura i la il·lustradora Ana Miralles la formen els tres àlbums titulats *Tú el veneno*, *Tú el deseo* i *Yo el amor*. Va obtenir els premis Haxtur al millor guió i a la millor història llarga el 1993. El personatge femení protagonista, Eva Medusa, té un poder sobre els homes a causa del malefici amb el què la sotmet la serp, funciona sota hipnosi representant la màgia ancestral dels pobles "primitius i incivilitzats" (el poder del servent) contra la fragilitat de l'imperi d'Occident i la seva prepotent civilització.



*Eva Medusa* (Glénat, 1993-1994) *Tú el veneno*, *Tú el deseo* i *Yo el amor*. Miralles & Segura.

A la sèrie *Djinn* en la que Miralles il·lustra els guions de Jean Dufaux (Dargaud, 2001) l'aventura de fons eròtic situa l'acció en ambients d'exòtica decadència colonial, deixant el suposat protagonisme a la icona d'una fetillera esclava del sultà i posseïda pel dimoni Djinn. La saga, de 13 llibres, s'articula en cicles de quatre toms, que transcorren en diversos escenaris colonials, com Turquia, l'Àfrica o l'Índia. *Djinn* conforma el treball més conegut internacionalment d'Ana Miralles i també és el que li ha permès créixer en el perfeccionisme narratiu.



*Djinn* (Jean Dufaux & A. Miralles, Dargaud, 2001).

En ambdós arguments l'estereotip femení clau de les històries és el mateix: la *femme fatale* que domina els homes i causa la seva perdició, però és falsament poderosa perquè és víctima d'un malefici que la domina. Pertany sempre a un poder superior del que és esclava i aquest ser simbòlic i patriarcal (ja sigui serp, bruixa, dimoni o sultà), més enllà de traspasar la personalitat dels guionistes, acaba relacionant-la, sempre de forma determinista, amb la part

més atàvica dels instints femenins i la seva relació essencial amb la naturalesa salvatge: el poder sexual fa a les dones molt perilloses si estan sense control.

Funcionen tots dos guions en el context sociopolític de la decadència del colonialisme, amb l'exaltació romàntica de l'exotisme i la depreciació de les civilitzacions occidentals enfrontades amb les forces naturals, la màgia i les fantasies orientalistes; a *Djinn*, a més, Dufaux introdueix el present en un joc continuat de canvis temporals, des de la cerca d'informació que inicia la jove Kim sobre la seva àvia, la fetillera Jade/Djinn; així la desconstrucció de la línia temporal travessa les històries que circulen en una doble seqüència passat/present. En elles, els mites en què els gineceus orientals es pinten com a llocs on el poder sexual és en mans de les dones s'emmirallen en les experiències sexuals mimètiques que repeteix ritualment la néta, la jove Kim, com a il·lusòria eina d'empoderament en contextos actuals, molt més degradats i miserables, com els bordells del desert, on òbviament l'empoderament és nul, ans al contrari, l'experiència és denigrant però de gran predicament entre els lectors/*voyeurs*.

El que queda clar és la fal·làcia del mite inicial: cap esclavatge empodera, però Ana Miralles, que no es pot moure de l'argument, manté els seus límits amb els guionistes i intenta dignificar al màxim les protagonistes des d'una actitud i una narrativa que les diferencia d'altres històries similars amb dibuixant masculí, com les que més endavant veurem en la comparació amb Milo Manara.

Aquests treballs han estat els que l'han situat a la primera línia de la qualitat artística, però l'autora, que no atura mai el seu aprenentatge, en diverses entrevistes ha comentat que el seu treball segueix evolucionant i espera trobar l'espai per desenvolupar una expressió encara més pròpia.

Ana Miralles ha efectuat, en paral·lel, un discurs construït des del treball en equip amb la seva parella, Emilio Ruíz, com a guionista. En les entrevistes, Miralles assoleix com a propi aquest discurs del que és autor Ruíz, ja que ha estat fruit de les discussions i els plantejaments equilibrats i compartits per la parella. És un projecte d'equip en el que cadascú desenvolupa una part tècnica però les idees i el llenguatge es posen en comú.





Ana Miralles & Emilio Ruíz: *El brillo de una mirada* (Casset, 1990), *En busca del Unicornio* (Glénat, 1997-1999), *De mano en mano* (Ed. De Ponent, 2009), *Muraqqa* (12Bis, 2011).

Serà doncs interessant veure, en primer lloc, les aportacions discursives d'aquesta autora a les representacions del cos de la icona femenina, situada i dirigida des d'un discurs clarament masculí, i observar si existeixen variacions en comparació amb les que escenifiquen el discurs que l'autora assolix conjuntament amb Emilio Ruíz. Veiem en primer lloc, ara sí, com les traces que marquen la seva autoria a les històries comercials marquen una diferència.



Corto Maltés (1967-1989) és el personatge més conegut del dibuixant de culte Hugo Pratt (Lido, Itàlia, 1927-1995). Actualment l'edita Norma Editorial en la col·lecció "Hugo Pratt".

En la comparació amb els seus ídols, dels quals ella reconeix la influència, podem observar que les icones femenines de Miralles marquen una apropiació diferent de l'espai. Les dones d'Hugo Pratt representen, en les històries de Corto Maltés, el motiu llunyà i el toc exòtic, la subtilesa i el misteri. Tot i tenir un component eròtic no són mai procaces com les de la majoria d'autors; abans que res són elegants, autònomes i sofisticades, fins i tot les natives, atès l'enfocament patriarcal de la mirada de l'autor sobre el seu "primitivisme", molt en la línia del pensament romàntic. Però seguint aquesta mateixa línia, no

tenen més protagonisme ni continuïtat, formen part del fons i el decorat que permet construir el personatge de Corto i donar-li joc i protagonisme en cada aventura. El dibuix d'Ana Miralles rep una gran influència de Pratt, molt més que d'altres dels mestres que es troben entre els seus preferits. Les seves dones recullen aquest rastre subtil i misteriós d'esvelta elegància, però a diferència de les dones de Pratt, les de Miralles són protagonistes, omplen l'escenari, són actives en les seves actituds i gràficament poderoses, més enllà del text que no els hi arriba a adjudicar el caràcter de les de Pratt, malgrat fer-les dones perilloses.



*Djinn*, t. 7 (2007).



*Djinn* (esbossos).



*Djinn* (Àfrica, t. 9), *Le roi gorille*: solidesa postural. *Eva Medusa* (t. 1, 1991): context i fenotips.



Tot i ser extremadament delicades i perfectament "femenines" per exigències del guió, en les seves protagonistes la mà de l'autora contradiu icònicament la



fragilitat “essencial” del femení en donar-los una gran estabilitat gràfica. Les icones femenines de Miralles sempre estan àmpliament aposentades, o com a mínim, suficientment ancorades a la terra per mantenir una posició pròpia.

En el tractament general dels cossos d’homes i dones, a més de recórrer a l’estudi de personatges característics per omplir els fons, cuida l’equilibri de la diversitat de fenotips des del realisme i l’exhaustiva documentació del context amb la que compensa el protagonisme dels estereotips envoltant-los amb la riquesa històrica i cultural de les èpoques i llocs en els quals els situa.



*Djinn*, t. 1, *La Favorita*: Observem la presència del nu masculí i el desequilibri en la proporció respecte el femení. Destaca l’equilibri espacial del cos femení en les actituds de poder.



El grafisme de Miralles administra el cos i la seva exposició des d'un enfocament clarament sensual. Des d'aquesta mirada i jugant amb l'ambientació d'influència noucentista dels gineceus orientals, ens els mostra en la grafia com a llocs tancats on es desplega un cert tipus de poder femení. La realitat ens diu que els gineceus no han estat pas llocs de poder directe, però és molt positiva la reivindicació de l'actitud amb què Miralles dota les icones d'aquests caus femenins.

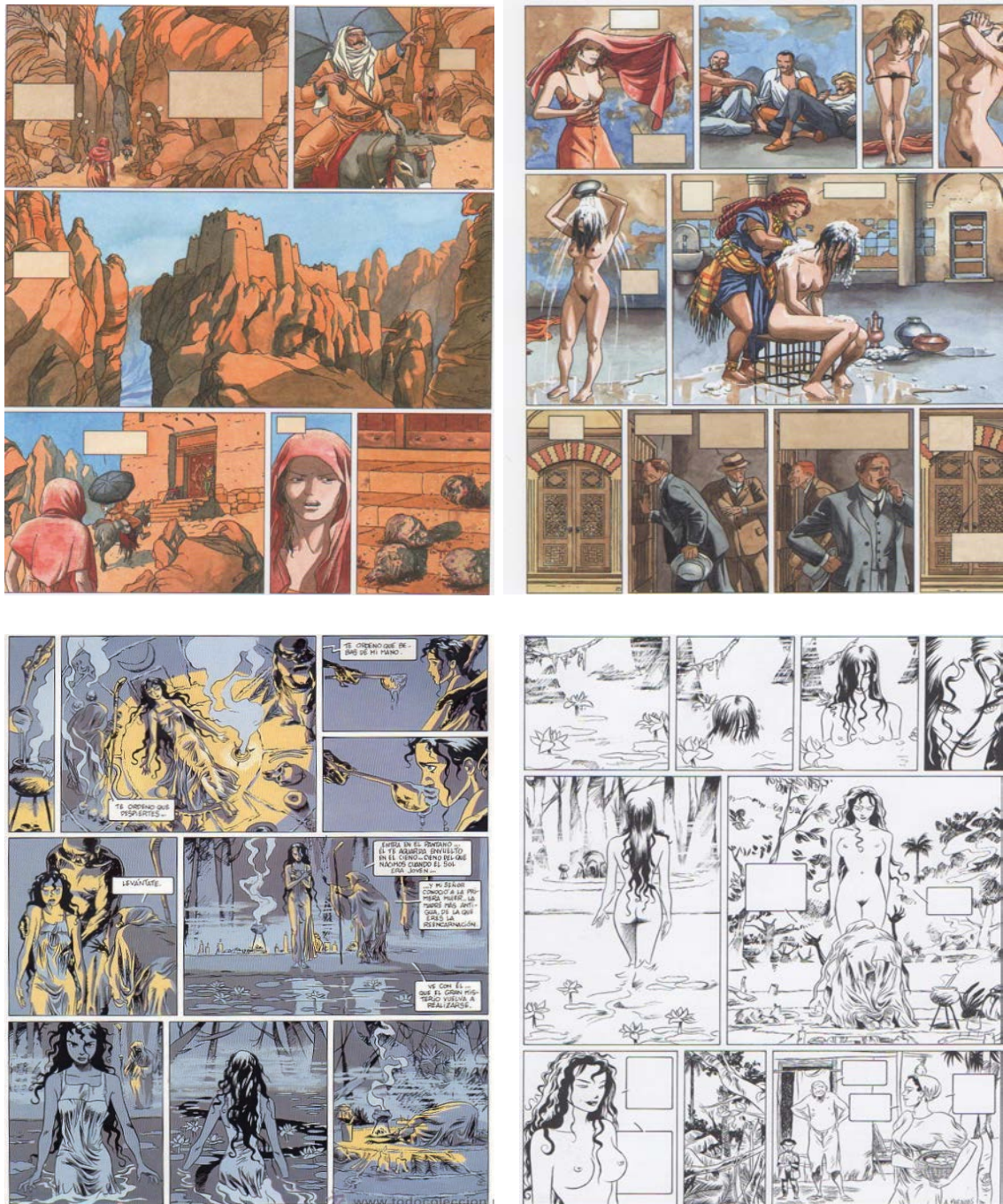
Els cossos masculins també són tractats amb un mateix equilibri en el nu; encara que la proporció de nus femenins és molt més generosa, el fet és degut a les exigències i al desenvolupament de l'argument de Dufaux que segueix la lògica dominant, en la qual la comercialitat del guió així ho demana. Tot i que no hi ha censura real, sembla clar que el nu masculí continua sent un tabú, en tant que es considera l'erotització del cos de l'home com la seva objectualització, la seva transformació en objecte del desig en lloc de ser el subjecte que realitza el seu desig en la possessió. Segons el discurs dominant immers en la lògica heterosexual, això "feminitza" l'home, el torna "passiu"; el seu nu tan sols és acceptat en la iconografia homosexual com a transgressió dins un discurs trencador, però dirigit al consum masculí.



Djinn, t. 1, La Favorita: destaca la construcció d'ambients, la narrativa i l'estabilitat de la icona.



El que identifica Miralles en l'imaginari popular és el nu dels cossos d'Eva Medusa i de la fetillera Jade/Djinn, tot i que no és pas el més predominant en les seves històries, ni tan sols el més important. L'autora dota les seves protagonistes d'una dimensió més àmplia. Quan ens endinsem en la seva obra observem com utilitza la seva magnífica narrativa per fer valer el nu tan sols quan serveix a la narració. Elimina qualsevol tipus de gratuïtat en el seu ús, per destacar el personatge en la història, més enllà d'un artefacte-cos.



*Djinn*, Tom 2, 2003, pàg. 13-15. *Eva Medusa*, Tom 1, 1991, pàg. 1, i 27, B/N. El nu en l'acció.



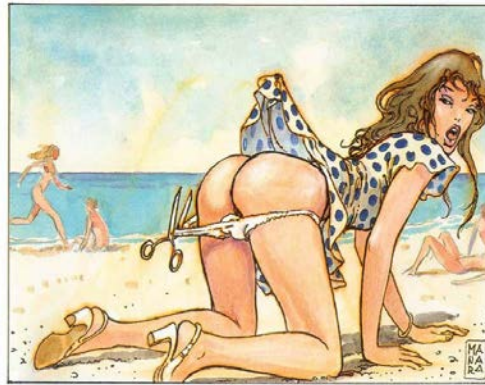
La carnalitat i l'erotisme apareixen en el moment oportú com un element més de la història. En els exemples triats a les imatges de totes dues sèries podem veure com el nu es justifica des de la narrativa i es transforma l'exposició passiva en eina del llenguatge gràfic. Les icones deixen de ser objectes decoratius o provocadors per cobrar vida en les situacions diverses. Formen part de l'acció que dóna sentit a un cos amb agència, sense cosificar-lo. L'autora ho aconsegueix dosificant l'ús de la nuesa amb la precisió necessària, lligada a l'acció i al manteniment de l'equilibri en la narrativa gracies al pes iconogràfic d'un exquisit ritme seqüencial. El conjunt d'estratègies es suporta en la riquesa que introdueix la documentada creació dels personatges i els complexos mons que travessen la resta de les històries.



*Djinn*, Tom 9, *El rey gorila* (Norma, 2010).

En la comparació amb les pàgines de Milo Manara, un altre dels autors que han influenciat el dibuix de Miralles, veiem clarament la diferència emergent de les traces i la construcció del discurs gràfic de l'autora. Tots dos autors comparteixen una certa concepció de la línia i de les tècniques de color que evolucionen amb la fidelitat clàssica al dibuix realista, tots dos autors treballen sempre els arguments al voltant de l'aventura i el sexe, però la concepció

gràfica de l'erotisme i de la sensualitat en el tractament de la icona femenina hauran de comparar-se per observar que són molt diferents. Miralles dota de personalitat humana les seves dones, mentre Manara construeix artefactes icònics dirigits a nodrir l'imaginari de plaer dels ulls masculins.



Imatges de la historieta *El Clic* (Milo Manara, New Còmic, 1986/Planeta d'Agostini, 2006).

Les dones de Milo Manara (Luson, Itàlia, 1945) són joguines sexuals, de procacitat exagerada, que usa dels típics tòpics fetitxes del *voyeur*: calcetes baixades entre els turmells amb sabates de taló, robes esquinçades i postures forçades, boca entreoberta i bavejant, expressions lascives des d'una passiva expectació. Són el paradigma del cos okupat i transformat en territori d'intercanvi masculí.

L'autor les ofereix sempre en actitud provocativa, exposades al centre de l'escenari en posició passivament expectant, cridant l'espectador a actuar sobre elles. Els seus ulls mig aclucats no tenen cap rastre d'estar habitats, la buidor els ocupa més enllà dels fantasmagòrics deliris d'un erotisme masculí necessitat d'objectes cosificats. Un fantasma invisible aixeca les faldilles i sosté les tisores que tallen calcetes, situades sempre a mitja cama o lligant els turmells, llengües i forats criden la imaginació del *voyeur* cap a la textura d'una encarnació plàstica i fràgil que sembla esperar ser utilitzada: lluny de representar la dona, representa l'objecte i el seu ús.

La diferència es troba en què les dones de Miralles es resisteixen a l'exposició buida o passiva; ella les dota, sempre gràficament, del compromís en la mirada, d'algun gest que dóna sentit a les situacions i d'una actitud que marca una voluntat pròpia dins la sensualitat. Són icones sotmeses al discurs



dominant, però tenen personalitat i una actitud que els dóna força i estabilitat sense perdre la subtil elegància clàssica: estan habitades per un alè humà.

Al seu costat les icones fetitxes de Manara semblen artificials nines inflables (amb les boquetes rodones formant un forat) molt llunyanes de les dones reals. Les icones de Manara componen una representació molt més propera a les joguines eròtiques. Els seus cossos són artefactes inhabitats, simulacres estereotipats clarament omplerts amb els fantasmes dels *voyeurs*.

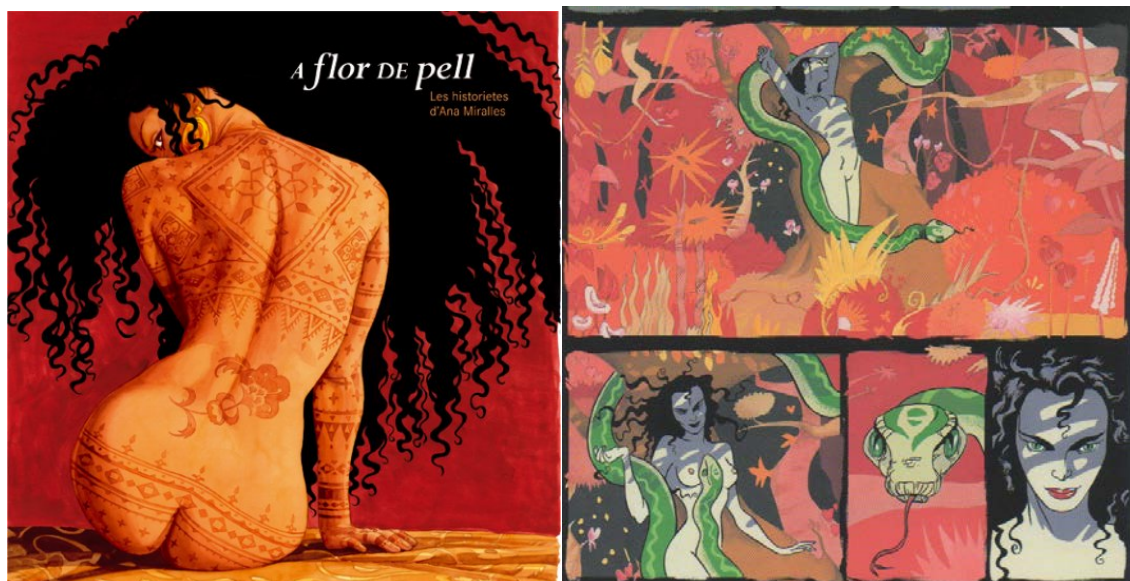


Comparativa de tres portades de Manara (*El Clic*) i tres de Miralles (*Eva Medusa*, *Djinn*).

La resolució gràfica de situacions similars ens parla de la diferència en la mirada de cada autor. El cossos de Miralles, molt més nus, es vesteixen d'actitud. Els cossos que dibuixa Manara semblen de goma, vestits amb parracs esquinçats, però erectes i turgents com els globus gegants d'un nen pervers. En l'abraçada de la coberta del tercer *Clic* Manara activa la possessió en el noi-agent que actua sobre la noia-joguina passiva. La comunió amb el



lector té lloc al mateix temps quan la comparteix, en exposar-la als ulls de l'interlocutor. És el món del discurs masculí. En la coberta de la trilogia completa d'*Eva Medusa*, Miralles ens mostra Medusa, el monstre mític en el que simbolitza el poder femení de l'instint, del malefici i de la passió, que abraça el cos d'Eva, el tronc que consolida un erotisme propi formant amb ella una columna sòlida, un arbre que estén i multiplica les branques sensibles. Es manifesten totes les parts femenines de la icona en la interacció. Miralles es fa present.



Imatges de *Djinn* i d'*Eva Medusa* (*A flor de pell*, 2007) en les que es veu el tractament del nu.

D'altra banda, el tractament del nu que desenvolupa Ana Miralles mostra una subtilesa que va molt més enllà de l'elegància adjudicada per la crítica; el seu



discurs gràfic actua sobre l'artefacte amb més profunditat. L'autora juga amb els clarsobscurs, les ombres, les postures, els tatuatges, els cabells, la vegetació, les serps, els guarniments, etc., però sempre aconsegueix, d'una o altra manera, amb un o altre complement, vestir delicadament l'erotisme en la pell d'una icona naturalment nua i sòlidament ubicada en escena, donant-li l'autonomia i la capacitat d'interpel·lar el lector.



Vídeo on Miralles mostra el procés de creació de la coberta de *Djinn*, Tom 0 (reedició 2014)

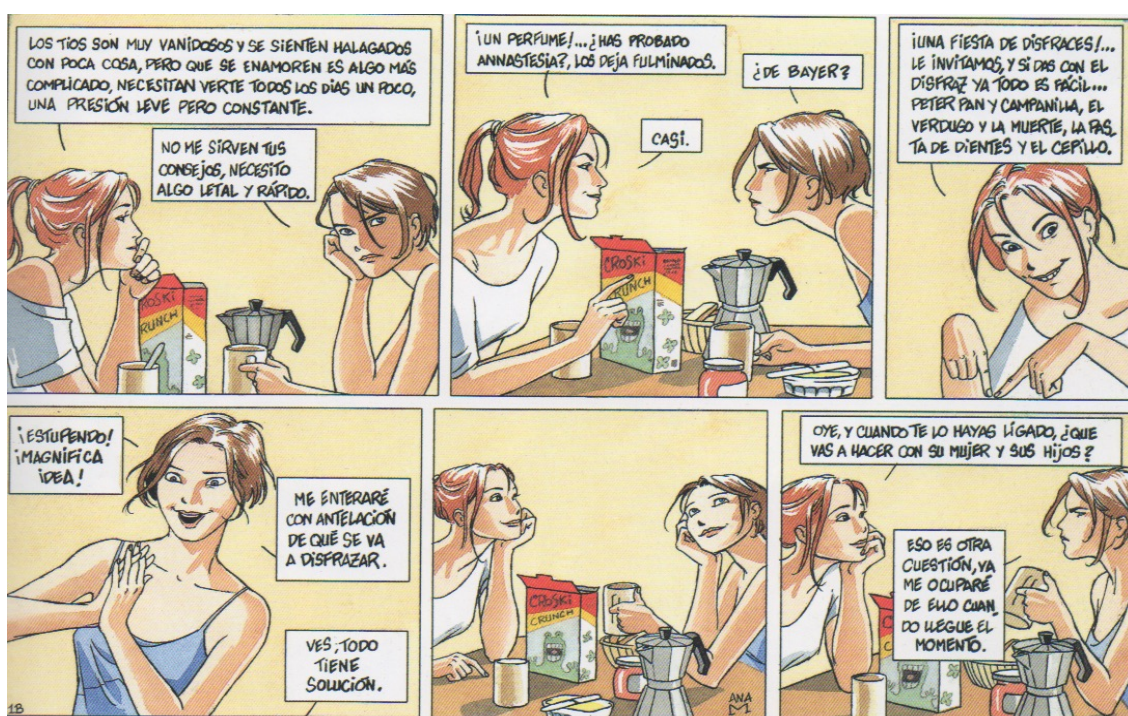
És evident que, en conjunt, les històries es continuen dirigint als lectors des de la veu dels guionistes mascles, però el llenguatge gràfic de Miralles marca nous matisos insuflant personalitat a l'artefacte, mes enllà de la subtileza, l'elegància o la gracilitat seductora del femení que se li adjudiquen normalment, com elements clàssics permesos a les mans de dona, els cossos dels seus personatges mostren vida interior, voluntat d'interpel·lació que qüestiona el rol sotmès de les odalises o les fetilleres hipnotitzades empoderant les mirades.



Bona prova d'això és el fet que ha aconseguit atraure moltes lectores, les quals reben el missatge de l'autora i així li fan saber: "Hi ha hagut una complicitat amb el públic femení que jo no esperava i que em satisfà enormement" (Miralles, 2007).



Kim&Ka (A flor de pell, 2007). Tira inèdita de la sèrie publicada a la revista Vogue (1996).



Kim&Ka (Vogue, 1996).

El treball que ha dut en paral·lel l'autora ens mostra la versatilitat de Miralles en el desenvolupament de la seva professió. És il·lustradora en premsa, contes infantils, cartells i publicitat. Però és en les tires còmiques on podem veure com treu el nas la seva veu completa, afablement autocrítica amb el mitjà i i també amb les dones. En elles el text autocrític i el dibuix realista, on el tractament del cos deixa de ser l'enfocament principal i el diàleg pren protagonisme equilibrant

impuls i reflexió. Desviant l'interès principal de les figures, el cos deixa de ser el centre de la mirada.



*Suicidios* (Rambla, núm. 8, 1983). *Asesinando el pasado* (Madriz, núm.12, 1985).

Atenent-nos a la seva biografia observarem els canvis en els que emergeix o s'adapta i creix l'autora com estratègia de construcció professional. Després d'uns primers treballs amb guió propi en el còmic experimental en què veiem com el cos evoluciona des d'un cert primitivisme (Rambla, 1983) a l'estilitzada triangulació que caracteritza la modernitat en la recuperació de la línia clara (Madriz, 1985), Miralles, que a finals dels anys 80 ja havia començat la seva incursió professional dins del còmic comercial clàssic de la mà d'Antonio Segura amb *Eva Medusa*, alterna aquest treball amb un repte més arriscat que li arriba de la mà de l'editor Juan Puchades, iniciant l'equip amb la seva parella, Emilio Ruíz, com a guionista per crear una sèrie eròtica en la línia de la col·lecció "La sonrisa vertical".

En una conversación con Juan Puchades me comentó que iba a lanzar una colección erótica. ¿A que no te atreves a hacer el primer libro? Y yo le dije: ¿cómo que no? Lo desarrollamos en dos meses. Le dije a Emilio: hazme un guión, lo que quieras pero que salga una escena de ascensor. Empezamos a trabajar y yo dibujé muy rápido. (Miralles, 2007)

Aquest primer treball de la parella com a equip és una tòrrida història en consonància amb l'encàrrec, influïda pel gènere al qual pertany, però segons ens diuen els autors, tot reivindicant-la en l'entrevista a *A flor de pell* (Miralles, 2007), el que li dóna un valor considerat en termes d'alliberació és el fet que



una autora s'atreveixi amb aquests temes. En aquella època s'inicia una fal·làcia molt freqüent, que accepta la falsa veu femenina tan sols des del *morbo* masculí. El que és cert és que aquest treball la va fer destacar; el fet de gosar córrer aquest risc, d'enfrontar la sexualitat directa i l'erotisme sense embuts, li va obrir el pas i la va situar en el camí d'accés als èxits següents en la línia de l'erotisme i la sensualitat dins els codis comercials clàssics.



*El brillo de una mirada*, Miralles & Ruíz. (1990, Ed. Casset/Glénat), pàg. 39-40 i 46.

El dibuix encara guarda reminiscències de l'etapa geomètrica anterior. L'estilisme de les línies compona cossos i postures que tendeixen a la triangulació de les espatlles i les cintures, però comencen a perdre la rigidesa i l'extrema magror per anar construint rodones carnalitats de malucs i pits, fins al punt que les icones femenines prenen una textura inflamada en què la petitesa dels mugrons (suament insinuats en uns pits d'exagerada turgència) transforma la icona en un artifici poderós però proper al plàstic. Les senyals de diferència les marca, en aquest cas, la mirada sobre el masculí i les actituds en les quals és la mirada femenina la que té el poder i controla les situacions. El tema del



transvestisme augmenta la transgressió en el context de l'època. Però en definitiva, el treball de l'equip està iniciant-se en aquest àlbum i encara no fa més que apuntar.

El dibuix de l'autora, que perfeccionarà en *Eva Medusa* i, encara molt més, arrodonirà en *Djinn*, va construint-se dins d'una iconografia i uns codis propis, que poden emergir en treballar sense entrebancs amb la complicitat del seu company. S'inicien aquí els trets que hem anat rastrejant fins ara: l'estabilitat postural, la documentació i el treball de context, la frescor i la naturalitat de l'expressió, però és la mirada sobre els nus la que més evolucionarà vers el realisme i creixerà en contingut, desplaçant els codis tòpics situats/arrelats/inscrits en el cos de la icona. D'aquest primer treball, però, el que es desprèn és la comoditat i la fluïdesa que suposa treballar amb el seu company, això li permet més llibertat per desenvolupar el seu discurs.

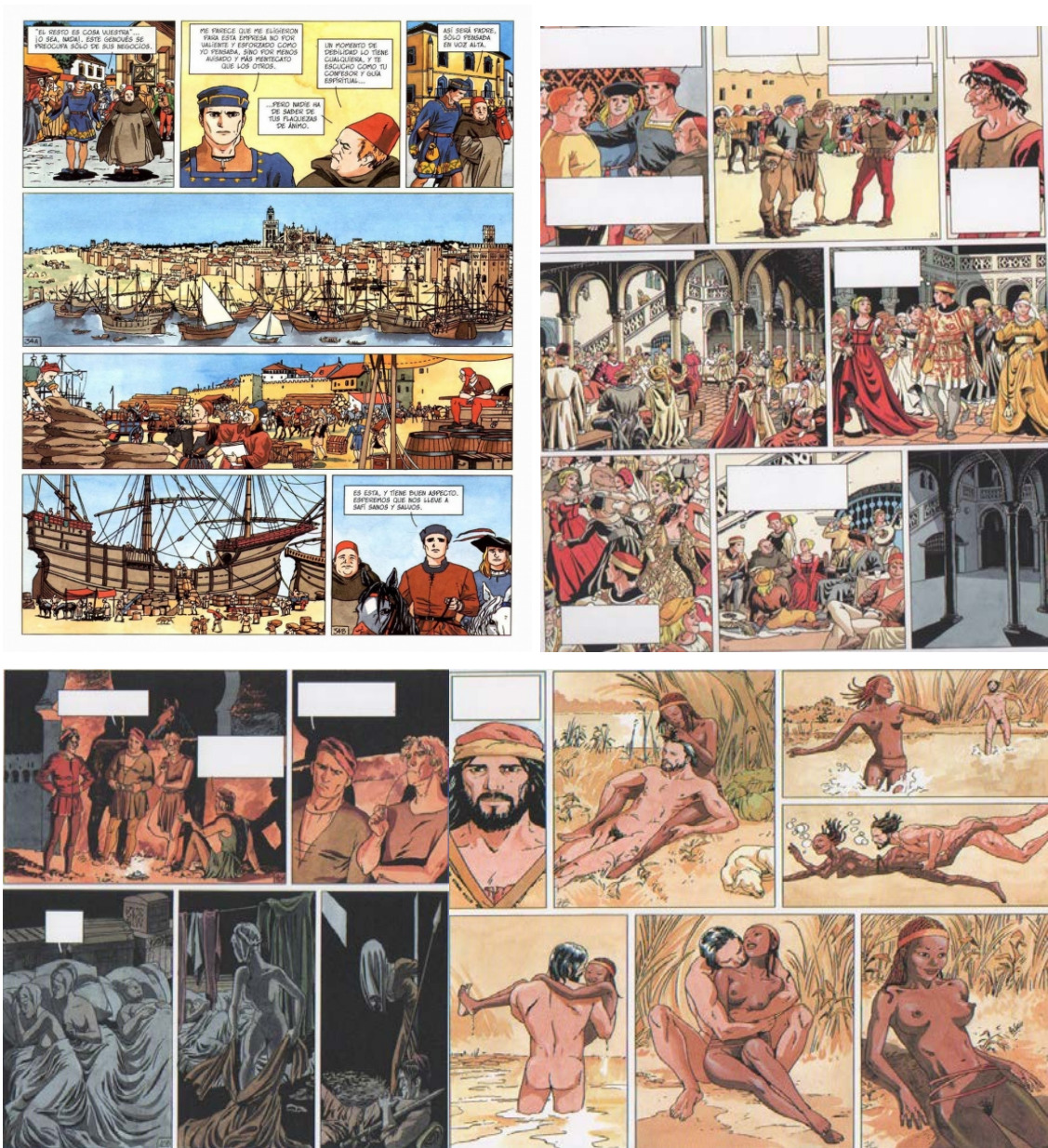


*En busca del unicornio* (Eslava Galán, 1987). Adaptació Miralles & Ruíz (Glénat, 1997-1999).

El següent treball amb Emilio Ruíz és l'adaptació del Premi Planeta 1987, *En busca del unicornio*, una novel·la de Juan Eslava Galán, que Ruíz i Ana Miralles publiquen el 1997, 1998 i 1999 a Glénat. *En busca del unicornio* és un projecte ambiciós que denota la intenció dels autors d'elevat el seu sostre de mercat fent una picada d'ull a la literatura comercial; també els portarà a aprofundir en la línia del treball de documentació i els obligarà a afrontar un



difícil repte narratiu en l'adaptació. Miralles, d'altra banda, connecta amb els seus orígens com a lectora de Harold Foster i desenvolupa la influència del seu personatge preferit, *El príncep Valiant* (1937-1971).

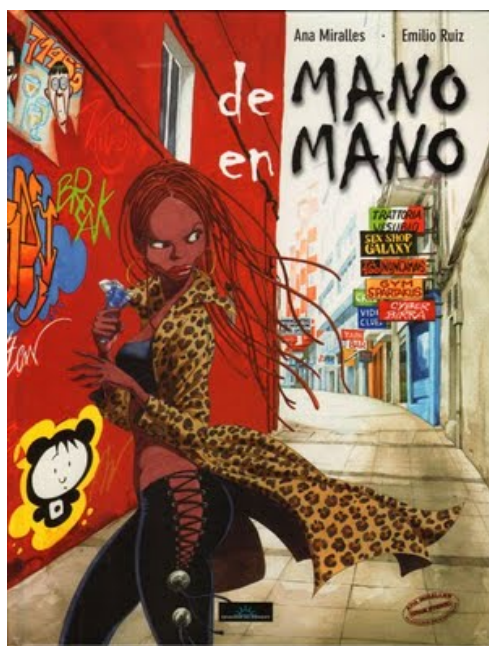


*En busca del unicornio* (Glénat, 1997-1999).

Els cossos femenins respondran més al format del còmic romàntic, però en l'estil modernista del més antic còmic de fades, iniciat dins aquesta escola, el dels primers *Azucena* signats per Rosa Galcerán, lligats a un noucentisme naturalista d'estructures treballades, en les que les formes esculpides sota les arrugues de les puntes i les sedes construeixen la solidesa dels personatges donant suport al caient de les vestidures. El punt eròtic jugarà fortament amb el



clarobscur de les imatges en la il·luminació dels palaus medievals, barrejant-se amb els jocs de confusió propis de la literatura amorosa de l'època. Els tocs de prepotència i culpabilitat que caracteritzen els imaginaris romàntics de la mirada colonial afloren en el guió mitificant les relacions entre occidentals i aborígens, però això és quelcom inherent a la novel·la. Miralles, que es troba en el procés d'apropiació d'espai per mitjà de l'obra ben feta, utilitza el llenguatge gràfic tradicional per arribar al màxim de lectors, al mateix temps que continua perfeccionant el realisme i la vitalitat dels seus cossos femenins. En aquesta ocasió els tocs eròtics són molt més naïfs que en l'exotisme tenebrós d'Eva Medusa o en la màgia diabòlica de la fetillera Jade/Djinn que Miralles abordarà més tard; es basen en la natura i el joc, dibuixant un món primitiu lliure i idíl·lic amb escenaris de bucòlica bellesa.



Coberta i vinyetes de l'àlbum *De mano en mano*, Miralles & Ruíz (Edicions de Ponent, 2009).

Finalment arribarem a un treball molt prometedor d'aquesta parella, atès que marca l'inici d'un trencament del realisme clàssic en l'emergència d'un expressionisme punyent i un creixent compromís social en el guió. Es tracta del llibre *De mano en mano* (Miralles/Ruíz, 2009), un experiment més agosarat.

En aquest àlbum es pot observar la diversitat de tipologies femenines que hi apareixen, escenificant l'agència d'una subjectivitat diversa. L'expressionisme guanya espai en detriment de la perfecció dels estereotips, potenciant les emocions i la diversitat en la construcció de les múltiples iconografies del físic femení, en justa correspondència amb la representació, sempre més normalitzada, dels personatges masculins. Les diverses tipologies de la representació femenina estan sociològicament construïdes en funció de cada context determinat en el qual conformen un ambient propi. Les actituds actives i lluitadores apareixen reflectides en diverses personalitats, des de la creditora que usa la violència en reclamar el seu deute, fins a la relació gràficament equidistant i que transcendeix el sexe, en la representació dels cossos de la parella que tanca la historia en la pàgina següent. Totes dibuixen la diversitat.

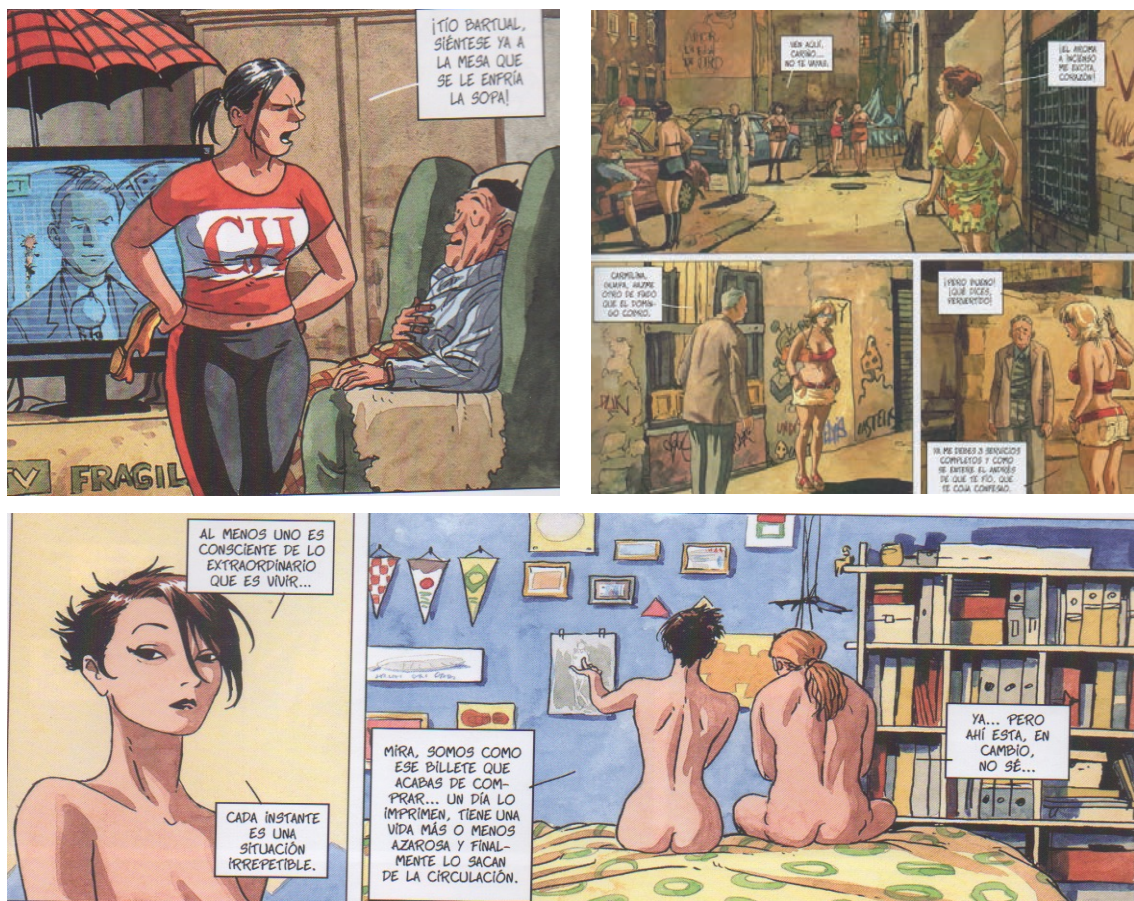


*De mano en mano* introdueix la pluralitat. Ara la diversitat de fenotips reflecteix millor les dones.

Entre elles, la dona que neteja el bar, amb l'esquena carregada i el moviment cansat del seu esforç, malgrat tot, el seu és un cos resistent que es sustenta en l'optimisme. També el cos de la mare de família parla de la seva



sobreexplotació que fusiona gènere i classe en les rotundes formes i el doble arc que formen els seus braços subjectant la cintura per enfrontar-se al món, la classe baixa es sosté necessàriament en dones fortes. L'àvia aguantant els dolors, la farmacèutica posant sempre bona cara, o les prostitutes en la naturalitat del seu món de deixalles quotidianes, etc. Totes elles mantenen actituds proactives des d'uns cossos que reflecteixen una realitat molt més plural que les anteriors protagonistes de Miralles, Jade o Eva Luna, i ho fan d'una forma molt més propera a les lectores.



Miralles i Ruíz fan que subjectivitats múltiples parlin des del seu lloc en un equilibri millorat .

D'altra banda, l'equilibri femení/masculí està curiosament representat, especialment en la darrera relació de parella que marca la diferència entre els rols tradicionals i els que Miralles, subtilment, adjudica. En quasi quatre pàgines de cossos nus al llit, no hi ha sexe sinó comunicació... Els cossos d'aquestes dones estan vius i mostren el seu bagatge vital que modifica els cànons clàssics; d'altra banda les actituds i posicionaments mostren empoderament i equidistància des del lloc on parlen.

La gestualitat de les icones en la història -les actituds i les postures en què Ana Miralles ens les presenta- són alienes a l'estereotip, s'allunyen de la rigidesa estètica de la perfecció, de la delicadesa i fragilitat de l'etern femení, però, tot i jugar amb l'expressionisme i donar prioritat a les emocions i els impulsos, Miralles no abandona el dibuix realista i continua en la línia franco-belga. L'estil consolidat forma part estratègica de la seva visibilitat, però el fa evolucionar més enllà de les convencions, juntament amb el missatge que elabora amb Emilio Ruíz, fins reflectir l'impacte emocional de la societat que ens envolta. Més enllà de les diverses subjectivitats exposades, Miralles i Ruíz donen el protagonisme al recorregut d'un bitllet de 20€, nou de trinca, que circula per les diverses mans que l'intercanvien per la ciutat. El bitllet, gràcies a una excel·lent conjunció de grafisme i text en la narrativa, porta la nostra mirada infiltrada, i amb ell viatgem per una crisi tot just iniciada el 2009, però ja assentada llavors com a problema global digne d'atenció. Veiem doncs un nou gir en el llenguatge gràfic de l'autora que modifica el clàssic discurs dominant. Tot i que segueix sense abandonar-lo, deixa uns rastres gràfics d'autoria i veu pròpia que marquen avui una importantíssima presència femenina en el còmic *mainstream*, no tan sols en l'espanyol sinó que la seva obra ha estat abans internacionalment reconeguda.

Sempre trobarem aquests rastres en els treballs de les dones, per molt soroll que els cobreixi, per molt silenci que envolti el discurs femení; quan les autores prenen consciència i controlen la direcció del seu treball, les petjades de l'autorepresentació comencen a irrompre i a lluitar per la des-okupació de l'artefacte femení, ja sigui incrustades en el discurs masculí, o des del trencament conscient del llenguatge.

Totes les estratègies són vàlides per l'empoderament que aporta un nou discurs, però les autores pioneres dels anys seixanta, setanta i vuitanta, precursors de les autores actuals, van necessitar ser més proclius a la radicalitat, la innovació i la lluita per crear les primeres condicions necessàries que possibilitessin la seva agència com a autores amb veu pròpia. Necessitaven construir un missatge que qüestionés el llenguatge, simplement per poder ser visibles, intentar des-okupar el cos usurpat i conquerir presència.

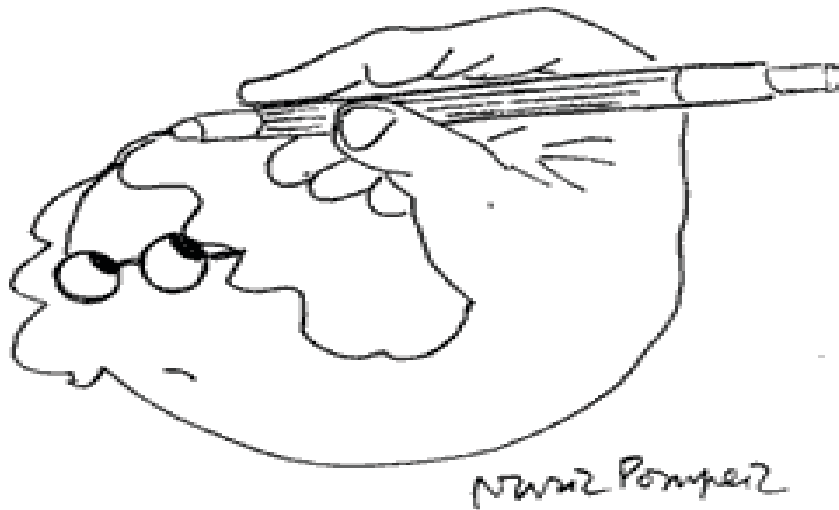
El seu treball va iniciar el camí de la transgressió abandonant els llocs tradicionals (femenins) i treballant amb els seus col·legues en la construcció renovadora dels nous mitjans per l'expressió en llibertat del mirall social i la comunicació i la interacció de les perspectives individuals. Ho van haver de fer cercant diverses estratègies per aconseguir visibilitat, desenvolupant-les des de l'aparença infantil carregada amb els dards del sarcasme, fins la denúncia acomboiada en el crit transgressor per esquerdar el mur de silenci que s'estén sobre les dones en el còmic.

A continuació analitzarem les diferents propostes des de les que es comença a construir la possibilitat de representació de la diversitat femenina, l'autoconsciència i l'empoderament d'espais. Els darrers anys de la dictadura va començar una estratègia d'infiltració de les veus rebels en el terreny del còmic adult, des del desvetllament crític dels tòpics i la construcció de l'autoconsciència, el despertar de la qual està en deute amb Núria Pompeia, l'agosarada i aguerrida humorista que va introduir una veu pionera a les revistes polítiques d'humor de les acaballes del franquisme, creant la clau de volta vital (el suport o la crossa) pel naixement d'un nou llenguatge en un món considerat encara més absolutament masculí que el còmic.

Cal recordar que les revistes d'humor i política han estat considerades tradicionalment territori apropiat per als adults masculins, ja des dels anys 20 amb les primeres revistes sicalíptiques d'acudits picants. La majoria d'edat ha anat associada als espais masculins des de sempre, les dones, a més de patir espais segregats, seguien pertanyent al món de les criatures i no tenien espai en el diàleg adult. Encara avui es diu que no hi ha humoristes dones, tot i estar el seu treball a l'abast de tots els públics.

Analitzarem doncs les estratègies que tracten la des-okupació del cos de les dones en el treball de Pompeia, que va ser la pionera en fer emergir les rialles femenines amb veu pròpia i autoconsciència dins el bosc androcèntric de l'humor autòcton.

### 3.3 L'esborrament de les formes: Núria Pompeia

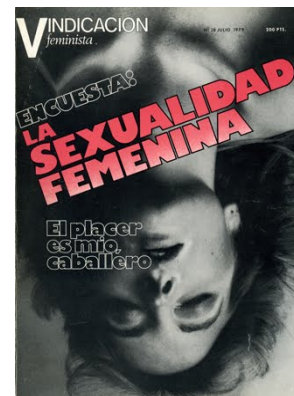


Tal vez yo dibujo -o comencé a dibujar de un modo profesional- simplemente por falta de alternativas, porque no tenía estudios ni profesión y, menos, tiempo para alcanzarlos.

En aquella época tenía bastantes hijos pequeños y la necesidad de expresar mi visión crítica de la realidad la encaminé a esta práctica de fácil compaginación con mis obligaciones domésticas y familiares.

(Pompeia, 1988)

Núria Pompeia (Núria Vilaplana Buixons, Barcelona, 1931- 2016), il·lustradora i humorista gràfica, va col·laborar en les revistes de crítica i reflexió social de les acaballes del franquisme i la Transició: *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *El Món*, *Vindicación Feminista* i *Por Favor*. Va ser editora i redactora en cap de les revistes *Por Favor* i *Saber*. També va publicar a *Linus*, *Charlie Hebdo* i *Brigitte*. Sempre es va situar en el feminisme i a l'esquerra.



Revistes de la darrera etapa de la dictadura i la transició democràtica: *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo*, *Sábado Gráfico* i *Vindicación Feminista*.



Les revistes en les que va col·laborar, com *Triunfo* i *Cuadernos para el Diálogo*, van ser pioneres entre les que van obrir un espai d'obertura, debat i reflexió a les acaballes del franquisme, un camí que després van seguir moltes altres. La revista *Vindicación Feminista*, patrocinada per Lidia Falcón, va marcar una fita en la Transició, creant un espai col·lectiu per a l'expressió del moviment d'alliberament de les dones (1976-1979).

Núria Pompeia és una creadora que no tan sols va ser pionera en introduir una veu pròpia dins l'humor gràfic inserint un espai fortificat en el discurs masculí, sinó que, ja des dels anys seixanta, va ser la primera artista gràfica espanyola en detectar i comunicar el problema fonamental amb el qual el cos i la imatge empresonaven les dones. El seu discurs va enfocar la mirada sobre la relació que establia l'estereotip amb la icona femenina i les inscripcions simbòliques que aquesta representació incrustava sobre el cos de les dones.



Secció de Núria Pompeia dins la revista *Por Favor*. *Nosotras las mujeres objeto-ras*.

Dins de la revista *Por Favor*, no tan sols va dibuixar, sinó que va crear una secció pròpia: *Nosotras las mujeres objeto-ras*, en la qual va escriure i il·lustrar de forma experimental innovant el llenguatge i la denuncia de gènere. Aquesta secció fixa representava un espai d'empoderament notable per una veu pròpia del femení. Des d'aquest podi la veu de Pompeia "objectava" la seva crítica política, i per tant feminista, jugant amb el llenguatge ja des del títol, insuflant

acció a la immobilitat de l'objecte (l'artefacte dona) i marcant, des d'una perspectiva de gènere, la línia que recolliria tots els aspectes que la mirada de l'esquerra masculina transformava en invisibilitat. La seva secció denuncia permanentment el joc quan pren el concepte "mujeres objeto" i el modifica afegint-li un nou final ("-ras") que transforma la passivitat de l'objecte en l'acció opositora de les dones a les quals atorga la veu. La funció de la secció es centra en fer visible la negació que les silencia. Estem a la dècada dels 70, a partir d'aquell moment les "mujeres objeto-ras" tenen un escenari per interpel·lar la societat des de l'humor punyent de Pompeia i el de Soledad Balaguer, membre també de Vindicació, que l'acompanya des de la secció "Alicia en el país de las maravillas".

A la imatge de l'esquerra, la icona publicitària mostra dones suposadament poderoses de cos potent, però en un lloc de servei (són telefonistes com les seves àvies), contrastades amb la minusvalidesa de la situació real dibuixada per Pompeia en la fragilitat de la dona que necessita de la cobertura masculina.

El text crític denuncia la manca d'espai en el terreny laboral de prestigi i la carència econòmica de les dones, necessitades de l'aval masculí per ser acceptades a l'espai públic i econòmic. El dibuix mostra la dona sense poder i sense cos visible, com a menor d'edat.

A la dreta, les càrregues del cos maternal deixen l'ocasió d'expressar alguna llibertat per causa de "les rebaixes", paralitzades per tant de pes "filial" sobre l'esquena; les dones han d'escollir entre reclamar els seus drets o solucionar les necessitats familiars de les que són suport.

Pompeia ens parla també de la manca d'espai dins els partits per a una llibertat d'expressió que doni aixopluc a les dones reals i no dubta en fer l'autocrítica del col·laboracionisme de determinades dones, que fan fortuna treballant en el reforç dels estereotips. Una d'elles tanca la pàgina amb el discurs de "l'orgasme cerebral", un discurs en el que l'escriptora culpa a les dones de la manca d'orgasmes. El seu somriure mostra la satisfacció en aconseguir d'aquesta manera, oportunista i xocant, un *best-seller* i un gran èxit econòmic.

En altres capítols d'aquest treball ja hem citat Núria Pompeia per situar-la històricament com a pionera del trencament dels límits de l'espai femení des del llenguatge del còmic en la reconstrucció del panorama espanyol de finals del segle XX, però ara aprofundirem en el seu treball per analitzar el seu grafisme en els conceptes que introdueix sobre el cos femení i cercarem les estratègies que va utilitzar per sobreviure en el context en què intrèpidament es va endinsar a la captura d'un lloc per a la seva veu en els temps de l'obertura.



Cobertes de les revistes satíriques *El Papis* i *Por Favor*, exemple del discurs humorístic del pensament dit “progressista” en la transició espanyola de la dictadura a la democràcia.

Des dels primers intents republicans dels que hem parlat als primers capítols, i després dels anys més durs del franquisme, Pompeia va ser la primera a introduir una signatura femenina de llenguatge seqüencial amb discurs propi i reivindicatiu dins d'un territori hostil -masculí per excel·lència- com han estat les revistes d'humor de la darrera etapa de la dictadura i la transició a la democràcia, on el cos de la dona ha estat l'objecte de canvi: polític, eròtic i



comercial. En elles la mirada masculina era, sens dubte, la constructora del missatge en el seu conjunt, la propietària del discurs, dels codis i de la simbologia, així com la creadora dels escenaris i el context en el qual el treball de Núria Pompeia havia de lluitar amb una representació del cos de les dones situada en el punt més àlgid d'una okupació, ara justificada i utilitzada pels progressistes d'esquerra. El contrast creat per la visió gràfica de Pompeia i la seva solitud dins d'aquest context parlen per ells mateixos. Ho comprovem en observar-la rodejada per les imatges que van omplir el noranta per cent dels espais d'exhibició de les revistes d'humor de l'època, iniciant un camí sense aturador per a la demagògia interessada del mercat ideològic.



Cobertes dels anys 1974-1978 de la revista satírica, *Por Favor*. Pompeia il·lustra la central.

A la imatge veiem les cobertes de la revista *Por Favor* que relacionen el cos de la dona com a espai per a l'acció política, suposadament en poder únicament dels homes. El referèndum de l'OTAN convocat pel govern socialista el 1986, o la Llei d'Amnistia del 1977, són utilitzats tan frívolament com el territori del cos femení en la grollera metàfora. En la imatge del mig, Pompeia reivindica i dona vida i autonomia al cos de les "mares" celebrant-ho amb un vibrador, en contra de la imatge publicitària del consum que utilitza les mares com a reclam per a la venda d'electrodomèstics. Res a veure amb les representacions femenines que l'acompanyen en les cobertes dels costats. En els quioscos, la seva aïllada però insistent veu activista va obrir una solitària mirada crítica sobre l'ús del cos femení que el discurs masculí exhibia com a sinònim d'alliberament.



El cos i la manera com es construeix des de l'educació de nens i nenes va ser un dels temes bàsics tractats per l'autora. A la imatge veiem com les línies mínimes i el tractament infantil amb què estan dibuixats els cossos i les figures contrasten amb el realisme fotogràfic del cos gegantí de l'artefacte Dona i amb la seva utilització per crear els fantasmes de la repressió sexual per la por a la castració, que justifica l'asimetria binària del masculí en el dualisme sexual.

Malgrat tot l'esforç, la solitud de la lluita en el territori del llenguatge icònic va culminar amb el triomf de la confusió interessada que manipulava el concepte d'un suposat alliberament femení sota el desgraciat terme "destape", al servei comercial de les repressions masculines. Aquesta fal·làcia va marcar l'arribada de la democràcia assimilant-la a l'ús indiscriminat del nu i de l'acudit groller, carregant el preu de la revolta liberal (molt més que llibertària, però aplaudida per tots) sobre l'eternament castigada iconografia d'un cos femení conquerit i silenciats, que va ser transformat en el preu i el simulacre del canvi en el procés democràtic.

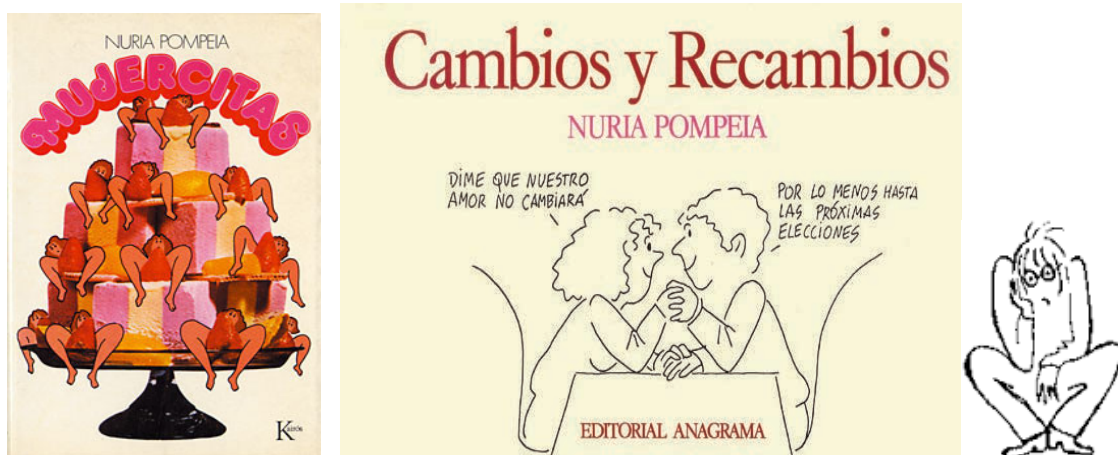
És clar que la veu de l'autora va aconseguir mantenir l'espai crític d'una veu lúcida, en travessar els complicats moments de confusió entre la lluita contra la censura política i la "moralina" conservadora però, molt especialment, va servir a la lluita de les dones pel fet de sobreviure en territori prohibit i transformar-se en referència clarificadora de conceptes dins les múltiples manipulacions que van recaure sobre l'alliberament sexual de les dones, des de totes les bandes del domini masculí (dretes i esquerres). Un recorregut pel seu treball ens farà veure com les va tractar des de tots els angles, perquè Pompeia va estar fortament implicada en la realitat social, connectada amb les lluites, els debats i la maduració del feminisme català i dels moviments socials.

L'autora va triar treballar des de la modesta estratègia de la simplicitat: el seu va ser un treball aparentment molt femení, atès que el seu dibuix no presentava agressivitat ni tenia pretensions, com ella mateixa ens explica en la cita de l'entrevista que inicia aquest capítol. En parlar del seu punt de partida es posicionava com una mestressa de casa, una noieta eixerida que tenia molts fills i pocs títols, però a qui li agradava dibuixar i tenia certa gràcia per utilitzar el que estava al seu abast, les eines i els espais dels somriures petits. Això no era



perillós, es podia permetre com a entreteniment femení, no plantejava trets competitiu, semblava romandre encara en el món infantil del naïf i feia destacar la benevolència dels seus companys i editors que, amb ella a les redaccions, es cobrien les esquenes amb carnet de “progres” per justificar la correcció política de la quota. El fet de ser la dona del filòsof Salvador Pàniker, intel·lectual reconegut i propietari de l'Editorial Kairós, possiblement també va ajudar a que en un principi fos mirada des d'una postura paternalista que potser va facilitar-li els contactes i l'acceptació, però va ser la constància i l'excel·lència del seu treball el que va aportar pes a l'estratègia que la va fer arribar a les lectores i romandre en una visibilitat revulsiva del sistema.

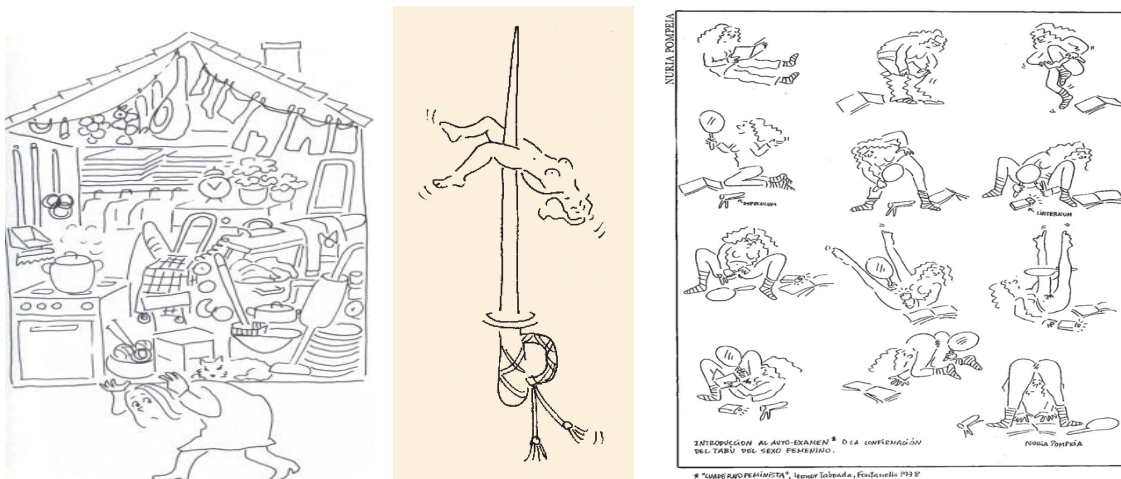
La producció de Núria Pompeia és molt extensa en revistes i premsa escrita però no s'atura en els acudits; genera un total de set llibres il·lustrats d'humor i crítica feminista que hauran de sumar-se a tota la feina de difusió a través dels col·lectius i les activitats del moviment que va sortir de les Jornades Catalanes de la dona, el 1976, i de la col·laboració amb *Vindicación Feminista*.



*Maternasis* (Kairós, 1967); *Y fueron felices* (Kairós, 1970); *Pels segles dels segles* (Ed. 62, 1971); *La Educación de Palmira* (Pompeia/Montalbán, Edicions 62, 1972); *Cartas a una idiota española* (Pompeia/Falcón, Diosa, 1974); *Mujercitas* (Punch, 1975); *Cambios y recambios* (Anagrama, 1983).

Els seus llibres d'autoria completa, que s'inicien amb *Maternasis*, es van combinar amb diverses col·laboracions amb algunes de les signatures més compromeses del moment, com va ser Manuel Vázquez Montalbán, que es troba darrere dels textos de *La educación de Palmira* sota el pseudònim de *Manolo IV el empecinado*, o Lidia Falcón, amb qui va col·laborar a *Vindicación Feminista* i en el llibre *Cartas a una idiota española*. En la línia més reivindicativa, més tard, va publicar *Mujercitas* i *Cambios i recambios. Podemos aprender juntas... ¿Te apuntas?* (Instituto de la Mujer, 1991), participant, a més, en altres projectes del Ministeri d'Educació com *De otra manera: cuadernos de educación de adultas* (1995) i en obres diverses com *Barceldonas* (Edicions de l'Eixample, 1989). També va publicar narrativa: *Cinc cèntims* (Edicions 62, 1981), *Inventari de l'últim dia* (Edicions 62, 1986), *Mals endreços* (Columna, 1998).

L'any 2000 va rebre la Medalla d'Or de la Ciutat de Barcelona, el 2003 va ser guardonada amb la Rosa del desert, premi a la trajectòria professional que atorga l'Associació de Dones Periodistes de Catalunya, el 2007 la Creu de Sant Jordi de la Generalitat i el 2013 el Premi Honorífic de l'AC (Associació d'Autores de Còmic). Si seguim les seves obres podrem veure com el discurs de Núria Pompeia va arribar molt més lluny de les fites populars més conegudes, que van acaparar la importància i la imatge d'aquesta etapa jove del feminisme espanyol en la Transició: la despenalització de l'adulteri, l'equiparació dels drets laborals femenins i masculins i la planificació familiar.



Núria Pompeia (1974-1978): acudits a *Por Favor* i *Vindicación Feminista*.

A les vinyetes superiors veiem la importància de l'enfocament en el tractament del cos del llenguatge icònic de Pompeia: el cos fràgil del tòpic ha de suportar el pes de la cura de la llar, el cos sexual és travessat per la violència fàl·lica del poder. Finalment el propi cos com a protagonista de l'autodescobriment inicia un camí cap al coneixement i l'autoconsciència. El traç infantil, tímid i tremolós, que sembla no atrevir-se a acabar les línies, forma part de la seva estratègia de distracció, al mateix temps que treu partit de les mínimes possibilitats materials per explicar-se. Les denúncies i la crítica són fortes per l'època, però passen desapercebudes a la mirada masculina que tan sols veu quelcom innocent i graciosament infantil en l'aparent ingenuïtat i modèstia del dibuix que sota aquest camuflatge apunta discretament al cor del sistema sexe/gènere.

El treball de Núria Pompeia parla del cos okupat, manipulat i desconegut de les dones i promou l'alliberament a través del coneixement i l'autoconsciència. La humilitat d'un dibuix quasi infantil, la síntesi del qual eliminava pràcticament les complicacions del cos i dels escenaris, va permetre-li ser observat sense perill, o fins i tot ignorat, per la susceptible masculinitat. Aquesta va ser l'estratègia guerrillera usada fonamentalment per Pompeia en una lluita de trinxeres.



*Maternasis* (Kairós, 1967). *Jornades de la Dona Catalana* (cartell, 1976). *El derecho a la contracepció* (Ediciones ROL, 1978).

L'aparença d'ingenuïtat sostinguda en la manca d'elements massa realistes es basava en l'esborrament de les formes sota traces tan sols insinuades que, a més d'evitar reproduir els estereotips, li va permetre mostrar el cos "en construcció", desarmat del tòpic i preparat per reflectir-se en les diverses



formes de la diversitat, insinuades en la desaparició de parts del cos que la roba, la disfressa, els cabells o l'element discursiu predominant substitueixen: el rellotge a la panxa de *Maternasis*, els fils del jersei que manipulen la titella al cartell de les Jornades, la senyal de direcció prohibida que autoritza la contracepció... Totes elles són exemples de la estratègia de conscienciació d'aquest joc gràfic per des-okupar la icona. El treball de Núria Pompeia va destapar gràficament el problema del cos i la imatge femenina en els seus acudits, donant visibilitat a un discurs corporal que empresonava les dones reals sota la construcció icònica de l'artefacte "dona".

Una assumpció estratègica del dibuix "infantil" cercant la puresa "innocent" de la línia esbossada, com si no s'atrevís a completar-la, li va permetre construir el seu espai lliurement i acumular la suficient autoestima per omplir de personalitat, de radicalitat i de càrregues de profunditat els missatges de les seves protagonistes. La seva síntesi introduïa un protagonisme diferent del cos esborrant la forma amb l'objectiu de construir la mirada des d'un nou discurs.



El cos presoner de la cura familiar o de l'esclavitud de la imatge que imposa el "ser" per "ser observada" (*Mujercitas*, 1975), *Vindicación Feminista* (1976-1979).

La força irònica de la extensió corporal central de la dona, dibuixada, exactament amb quatre línies limítrofes i atrapada, tutelada, controlada pels coberts de cuinar, desvetlla l'anul·lació del cos en *l'artefacte dona curadora*, mentre que els cossos de la vinyeta següent reproduïxen en l'obediència *l'artefacte dona visible* construint el *cos-objecte* modelat en l'esclavatge de la forma i la imatge normativitzades per la publicitat i l'estereotip. Tots són cossos presoners. La ironia i la sàtira són eines disruptives de la normalitat que funcionen com a revulsiu en el discurs de l'autora, sota la dolçor del dibuix.

Tot i que els lectors van prestar poca atenció a les històries de Núria Pompeia considerant-les en un primer moment com dibuixos femenins poc transcendents, i per tant, sense descodificar-les gaire, les lectores van acusar ràpidament l'impacte de la transgressió que els obria un espai de reflexió i de diàleg allà on abans tan sols hi havia silenci i omissió per les seves expressions. S'iniciava una conversa activa i activista, que per primer cop travessava banda i banda de la pàgina dirigint-se a les invisibles. Autora i lectores iniciaven una lluita a l'època dels grans canvis en què les accions del feminisme van aportar avenços bàsics per la situació legal de les dones, i Núria Pompeia i les seves dones van acompanyar-les sent l'avantguarda gràfica.



*Maternasis* (1967). Il Jornades sexològiques (1980). *El derecho a la contracepción* (1978).

A les imatges de les vinyetes escollides com exemple veurem el cos que pren el protagonisme i ens parla des de diferents situacions:

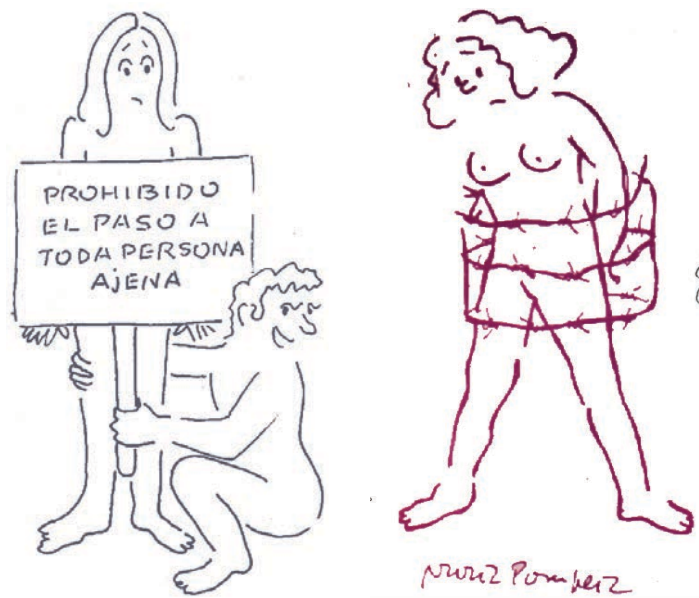
- 1) El cos passiu, sense veu, usat com a contenidor pel fill actiu, cantant de rock, a *Maternasis* les línies mínimes representen la passivitat del recipient, mentre la mà tapa la boca: el silenci. La maternitat és explicada, sense paraules, com el lloc desconegut des d'una perspectiva completament nova: el desconeixement. Quan arriba el part, les vinyetes seran totalment negres: la foscor del tabú envolta el silenci.
- 2) En la imatge següent un altre exemple del discurs i les estratègies de Pompeia: el cos-territori de la transgressió es rebel·la i passa a l'acció avisant que hi ha corbes perilloses, imposa des de la reactivitat un canvi de sentit a la pornografia: el cos es "descossifica", ara té veu.

- 3) En la tercera imatge l'acudit fa que veiem el cos i el seu reflex; la imatge del mirall màgic calibra la "bellesa" de ser un "aparell reproductor"; aquesta és l'aparença i la valoració social. Les línies segueixen sent mínimes i les formes tan sols insinuades, però afegeixen amplituds corporals negades al tòpic.

Núria Pompeia bàsicament va treballar el cos i els seus drets, i a través d'aquest discurs va anar qüestionant la resta d'institucions legals, socials i el poder exercit injustament sobre les dones, però la càrrega de profunditat no s'esgotava amb uns canvis de llei, sinó que interpel·lava tota la societat, els seus costums, els seus estereotips, la seva educació i el predomini de les relacions de poder, sense oblidar-se d'impulsar una consciència autocrítica entre les dones. El seu missatge avui encara és nou.



El cos protagonista: *Mujercitas* (1975).

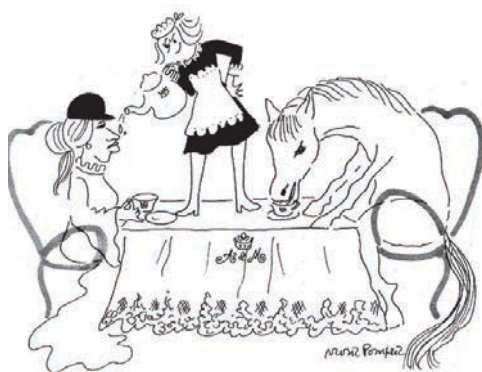


*Derecho a la contracepción* (1978).

Pompeia expressa clarament les presons del cos en el seu dibuix i, des d'aquest concepte gràfic, ataca el fons de la ideologia. Les imatges expliquen que l'educació s'imposa al cos de les dones per tal que funcionin com a perfectes cireretes del pastís; així es construeix el cos femení d'una forma estètica menor, sempre ancorada en l'exposició com a objecte aturat en el diminutiu: les donetes són "petites coses belles i apetitoses"; "petites coses" és la definició que ens menysprea, "belles i apetitoses" és l'exigència social que ens sotmet a tortures al servei del poder masculí per l'enriquiment del sistema.



El cos nu, constituït com a valor de propietat de forma contractual, ens nega l'accés, propi o d'altri, com a objecte comerciable (això donava peu a la penalització de l'adulteri femení amb presó)<sup>2</sup>. És el propietari qui decideix sobre el cos d'elles, i la propietat es sobreentén que "naturalment" és d'un mascle. El propi cos és mostrat com a presó i com a problema per la llibertat del subjecte femení. El dibuix de l'autora ens mostra la relació amb la pròpia imatge del cos i la determina com a possible font d'immobilitat, com a *handicap* del qual deslliurar-nos. Cal alliberar el cos dels tòpics i de les inscripcions simbòliques alienes, cal des-okupar-lo i recrear-lo: cal escoltar la seva veu per trencar les presons.



Núria Pompeia. *Sola ante la Viñeta*, àlbum catàleg de la mostra retrospectiva (Kairós, 2012).

L'autocrítica i la introducció de la intersecció d'opressions també es contempla en el seu treball; la lluita de classes no queda relegada sinó que hi és present en una aguda mirada que enregistra les diferències entre les pròpies dones, o entre les contradiccions de les polítiques dels partits, siguin d'esquerreres o de

<sup>2</sup> Coincideix en el temps amb les campanyes dels moviments feministes contra la llei que penalitzava l'adulteri femení amb presó: "Jo també soc adúltera" era l'eslògan.

drete, que introdueixen canvis estètics però segueixen utilitzant la desigualtat de fons. El compendi d'imatges seleccionades ens mostrarà la continuïtat del tractament minimalista però fortament expressiu que emmiralla les realitats socials de forma modesta, des de les línies dolces o invisibles que, en lloc de construir les formes, pràcticament les desfan sota robes que mostren la carència. Ho veurem en l'anàlisi dels acudits que precedeixen el paràgraf.

En el primer acudit de la imatge, l'uniforme és el cos fort de la criada, mentre la roba anul·la la identitat corporal de la senyora i crea la simetria amb el cavall com a objecte de luxe. La servidora, però, està per sobre, destacant la seva força en la dependència dels que necessiten ser servits.

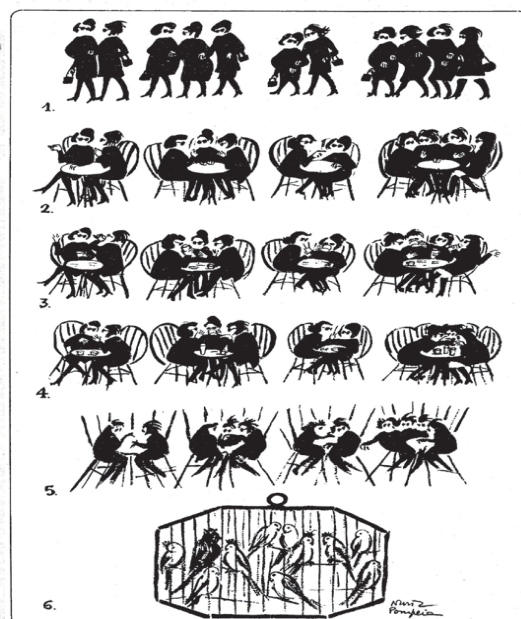
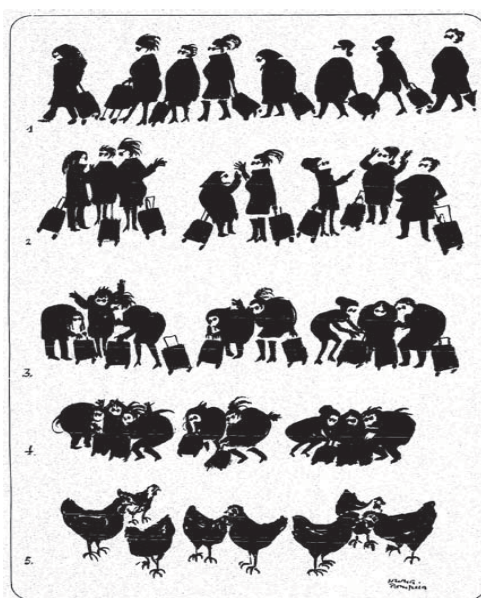
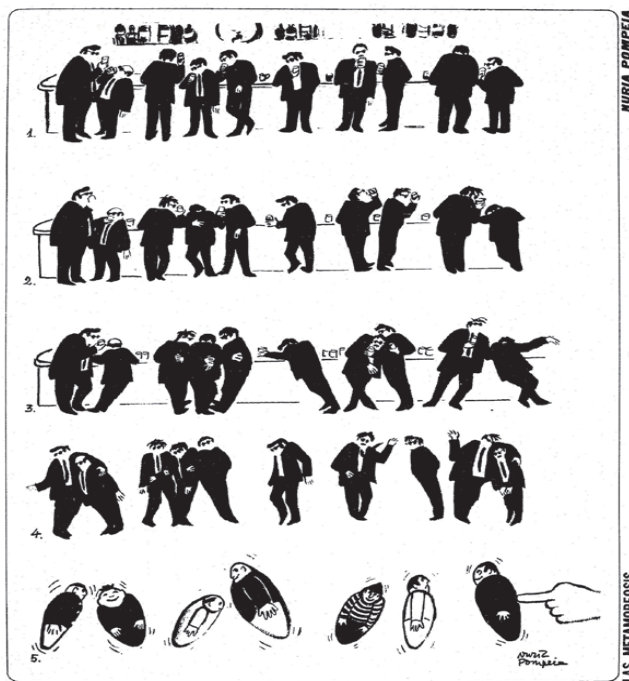
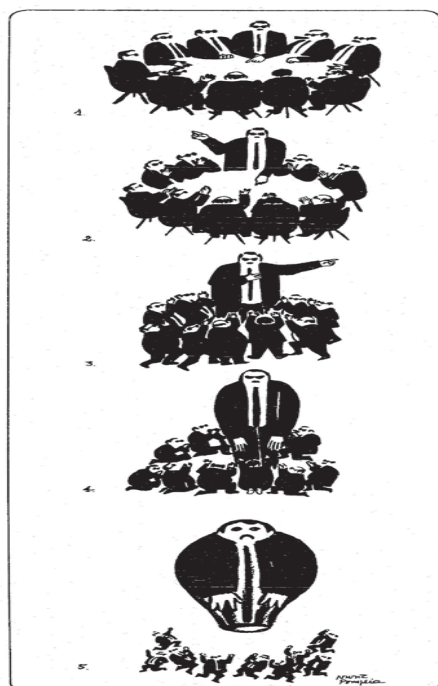
En el segon acudit a la dreta, les netejadores, construïdes també des d'una roba que les identifica igualant els cossos en l'absència i la invisibilitat, reflexionen sobre les "neteges ètniques" i la interrelació solidària imprescindible entre les diverses opressions, tot i que rarament es dóna en sentit contrari.

Els cossos del tercer acudit enfronten l'absència de contingut de l'etern femení (No sé a qui votar, no conec ningú) confrontant el cos-presó (tancat fins al coll dins l'armari-abric, lligat de mans per la bossa i sense base sostenible als peus) amb la suggerida insinuació d'un cos lliure (identificat en uns pits sense sostenidors, extremitats lliures de lligams i figura molt ben assentada en bones botes i posició estable) que aporta el contingut d'una opinió crítica (Jo tampoc no sé a qui votar perquè els conec tots).

Finalment, el darrer acudit ens planteja la perplexitat del masculí que, com a mostra de bona voluntat es feminitza, es presenta com a víctima i s'exculpa: "no estàvem preparats"... Però la dona alliberada (sense cos, com ens mostra l'espai entre la faldilla i les botes) el retorna a la simetria: "nosaltres tampoc". L'autoconsciència és la responsabilitat de tots.

Com podem veure, les línies inacabades desmunten els estereotips en la desfeta dels cossos tradicionals, en la seva absència, en la seva evolució deconstructiva sota els rols diversos. En aquesta indefinició del nou constructe es troba la radicalitat amagada que dóna força a la transgressió. Les característiques del treball de desfeta i dissolució transformadora sota el caire

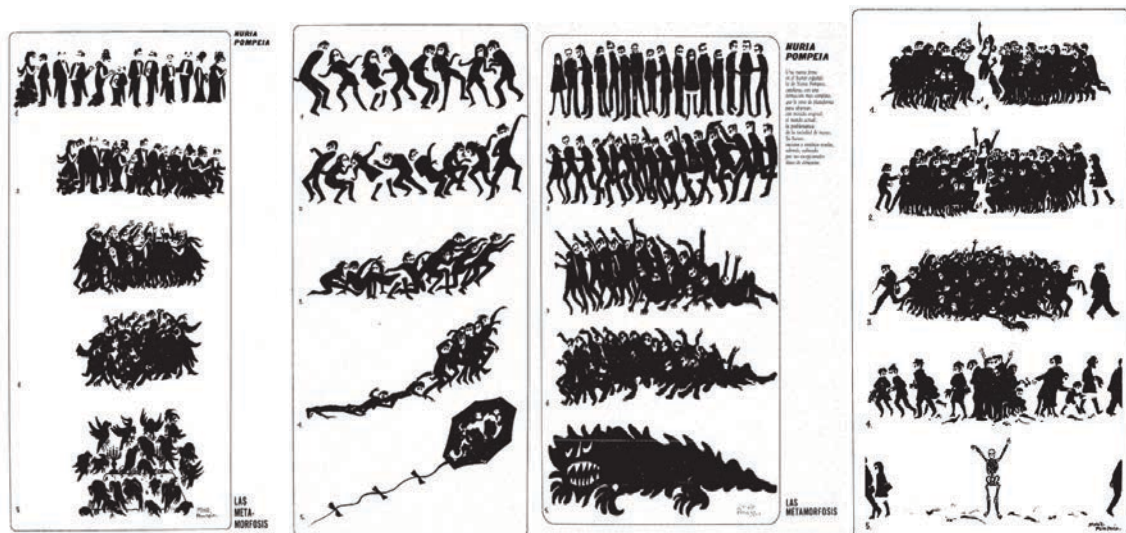
infantil evolucionen des d'una part del treball de Núria Pompeia més antic, força desconegut per gran part del públic. Es tracta del conjunt de col·laboracions que va fer en premsa sota el títol de *Las metamorfosis*, que apareixen per primer cop en el núm. 304 de la revista *Triunfo*, l'any 1968. Són historietes d'una pàgina o també podríem dir, d'una sola vinyeta, atès que el marc entre imatges desapareix. Sense límits entre elles, les imatges evolucionen en un procés deconstructiu de les línies, que flueixen en moviment lent, fins a transformar-se progressivament en una altra cosa.



*Las metamorfosis* (Triunfo, 1968).



En les imatges seleccionades com a exemple veurem diverses transformacions: del lobby del poder masculí veurem emergir la inflamació volàtil de l'ego central que s'eleva per sobre de tots presidint el món. La "fraternitat masculina" pròpia del bar i dels amics amb "copes de més" acaba en un grup de saltamartins. La desfilada de "dones de casa" reforçant i reproduint els tòpics que les transforma en un grapat de gallines. Un conjunt de beates tafaneres es transformen en cacatues engabiades, ja que són presoneres de les seves pròpies paraules.



*Las metamorfosis (Triunfo, 1968).*

Els estrats de les elits conservadores deriven en un niu de corbs picotejant les deixalles de la festa. Al seu costat un retrat dels joves postmoderns dibuixa la frívola i volàtil banalitat de la cultura pop transformant-se en l'estel que flota a la deriva, a l'aguait del vent que bufi més fort. La mirada de Pompeia ens parla dels temes transversals del segle XX des del flux i el moviment.

En la metamorfosi següent veiem la societat dels individus i la seva transformació en la força monstruosa de les masses. Finalment, tornem a parlar directament del cos femení com a tema central. La dona objecte de l'estereotip, el cos eròtic que demanda la societat, en el moment àlgid del glamour i l'atenció del públic, es transforma en l'objecte devorat, l'esquelet pelat i consumit per la societat de masses. Altre cop el cos robat i la carència.

La transformació de formes i contingut és un tot que sorprèn; l'autora utilitza el contrast de la taca sobre el fons i juga amb la transformació de les siluetes en

moviment capriciós, oscil·lant que es reagrupa fins a desfer-se i tornar-se a definir sobre el blanc per canviar radicalment el discurs de dalt a baix, produint una metamorfosi sempre crítica. Cada *Metamorfosi* defineix sintèticament una denúncia, ja sigui sobre la masculinitat o sobre la feminitat i els seus rols socials, però també sobre les classes socials, les edats i tot el conjunt de diversitats que flueixen emergint en el mirall dels moviments socials. Pompeia analitzava, ja des del 68, els fluxos d'una societat en perpetu canvi. Troba en l'experiment la millor manera d'expressar la necessitat d'una modificació del llenguatge constructor de les realitats diverses i la deconstrucció dels vells imaginaris. Ens retrobem amb la reflexió autocrítica des dels seus inicis.



YO TE DIRÍA PALMIRA LO MISMO QUE DIJO  
JUAN DE MAIRENA A SUS DISCÍPULOS...



...SE LE OPONE UN MOVIMIENTO REACCIONARIO  
EN PROFUNDIDAD...



...EN ESPAÑA A TODO MOVIMIENTO PROGRE-  
SISTA DE SUPERFICIE...



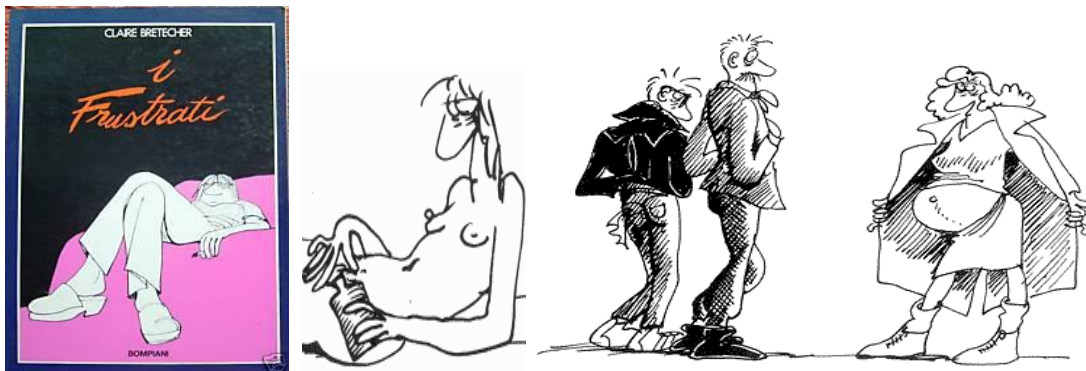
...QUE ACABA POR ANULARLO.

*La educación de Palmira* (Edicions, 62, 1972).

A partir de *Las metamorfosis*, la línia de l'autora va aclarint els seus perfils, ha de triar una estratègia menys directa i més comercial, utilitza l'aparença inofensiva del dibuix dolç, donant "el sucre abans del xarop", però continua amb els fluxos i els moviments deconstructius i transformadors per reflectir gràficament conceptes ideològics de contingut abstracte que fan explícita gràficament la crítica i l'anàlisi sociopolítica.

En les dues pàgines superiors, que il·lustren el text de Manuel Vázquez Montalbán, podem apreciar l'evolució dels conceptes gràfics nascuts de *Las metamorfosis*. Les oscil·lacions i els fluxos de moviment il·lustren la sentència de l'educador de Palmira: “En España, a todo movimiento progresista de superficie se le opone otro movimiento reaccionario en profundidad, que acaba por anularlo”.

En la línia dels creadors europeus i internacionals, Núria Pompeia mostra un paral·lelisme de continguts amb la francesa Claire Bretécher (Nantes, França, 1940). Ambdues autores irrompen en les publicacions adultes els mateixos anys seixanta, compartint l'ús de la ironia en el tractament del cos.



*Els frustrats* (Bretécher, 1973) en què el sarcasme en la iconografia del cos és central.

Bretécher ha rebut nombrosos premis, va ser pionera en col·laborar amb els coneguts segells editorials francesos Tin-Tin, Spirou o Pilot. Va ser cofundadora de *L'Écho des savanes*, el 1972, juntament amb Gotlib i Mandryka. En les pàgines d'ambdues trobem la transgressió juntament amb l'autocrítica feminista i de classe que el mateix Roland Barthes va destacar en la creadora francesa en considerar-la com “el millor sociòleg francès” (Parone, 1977: 58). Perfectament les podríem comparar. Núria Pompeia ha estat la Bretécher del còmic espanyol, el seu treball la qualifica amb el mateix valor sociològic per retratar la societat de la Transició, al mateix temps que reclamava els drets de les dones i assenyalava les seves carències des d'una radicalitat crítica i feminista, al servei de les dones reals.





Il·lustracions de la "gauche divine" (Por Favor, 1972). Mujercitas (Punch, 1975).



Vinyetes de Vindicación Feminista (1976), Cambios y recambios (1983), Por Favor (1978).

La transgressió de l'autora va posar-se al servei del feminisme i de la lluita de classes, des d'una perspectiva clarament transversal que denunciava totes les interseccions de l'opressió i les relacions de poder, sumant la seva feina als moviments socials de les lluites en la transició política espanyola i catalana.

L'espai obert per Núria Pompeia va activar l'autoconsciència sobre les múltiples facetes de la asimetria del gènere i especialment sobre les inscripcions que rebia el cos femení des de les seves representacions.

El seu treball va impulsar l'agosament d'altres autores que, en les dècades següents, van continuar els seus intrèpids passos, també en solitari però en un altre camp, el còmic adult, justament recuperat com a llenguatge per l'activisme i la lluita política.



El canvi en les estratègies emergents: Montse Clavé, Mariel Soria i Marika Vila (*Troya*, 1977).

### 3.4 Estratègies pioneres en la Transició

En la generació d'autors que es van comprometre en la construcció democràtica de la Transició a partir de finals dels anys setanta, trobarem les minoritàries veus femenines, perdudes com sempre en un món masculí. Com ja hem avançat en altres capítols, són tres les autores que es troben en el còmic espanyol al final de la dictadura trencant els límits de gènere per inserir les seves veus en el discurs dominant. Intenten crear escletxes per trencar el silenci des de nous models emergents per rescatar la representació dels seus cossos. Sense plantejaments comercials, simplement i ingènuament compromeses en la transformació del discurs, cerquen l'experiment des del gènere i el cos com a objectius textuais d'acció política en les seves intervencions innovadores. Ara situarem el seu treball en el context del que neixen i analitzarem les diferents estratègies usades per transcendir les tanques de l'espai femení i fer sentir les seves veus dins el còmic adult.

Montse Clavé i Marika Vila apareixen per primer cop com a autores en la formació del col·lectiu *Butifarra*, el 1975, compromeses amb els moviments socials i veïnals d'acció política, i es troben amb l'argentina Mariel Soria formant part del Colectivo de la Historieta, grup creador de la pionera revista *Troya* (1977)<sup>3</sup> format per vint-i-set autors<sup>4</sup>.

En aquest grup de dibuixants que comencen l'aventura del treball cooperatiu es troben les principals signatures que inicien el còmic adult espanyol, tots hi arriben des del còmic comercial, però la asimetria és clara, la proporció d'autores -tres de vint-i-set- és fins i tot extraordinària en un territori absolutament masculí. El fet que en l'autoria dels textos tan sols aparegui una

---

<sup>3</sup> La revista era presentada des del segell Bang! I es va dir *Trocha*, però va haver de canviar de nom al poc temps per *Troya*, perquè va resultar que el nom *Trocha* estava registrat per una agrupació falangista. A partir d'ara ens referirem a ella només amb el darrer nom: *Troya*.

<sup>4</sup> No intento corregir el plural neutre per tal de reflectir exactament la invisibilitat generada per la posició extremadament minoritària de les autores; això val per tota la resta del paràgraf següent, on domina el masculí amb claredat meridiana, emmirallant la professió en un context que, encara avui, ha continuat funcionant discursivament en el plural falsament neutre fins ara, dirigint-se en l'ús del singular, a "l'autor" o al "company" des de les institucions i les organitzacions del còmic, donant per suposada la pertinença de l'autoria al sexe masculí pràcticament fins al 2015.



guionista, Armonía Rodríguez, continua retratant un mitjà absolutament colonitzat en tots els aspectes pel diàleg entre nois, també en la contestació i la renovació del llenguatge amb les que aquesta generació es compromet. Estem parlant de la generació que va rescatar i posar en valor els drets d'*autor*, la que va promoure les estructures actuals dels sindicats de *dibuixants*, les associacions d'*il·lustradors* o l'organització dels primers Salons del Còmic i de les primeres revistes adultes autòctones.

És la generació que va revolucionar l'àmbit professional -també els formats i el mercat des de l'autogestió- en generar l'explosió de l'anomenat "boom del còmic" a l'inici de la democràcia. Són els professionals que van inaugurar un nou sostre per aquest mitjà, des de la creació d'espais i plataformes on utilitzar el llenguatge del còmic al servei d'un nou discurs. Són els autors que es neguen a ser corretja de transmissió de segons quins missatges i s'arrisquen a prendre el timó de les seves veus. La confluència amb altres intel·lectuals, en uns moments transcendentals, els fa prendre consciència del medi comunicatiu del qual formen part i que està al seu abast com a eina fonamental del canvi per la construcció d'altres realitats.

Per descriure el context de les autores haurem de parlar d'aquesta generació, actualment catalogada com la *generació del compromís* pels especialistes com Manuel Barrero i el seu equip d'estudiosos, acadèmics, crítics, i analistes del còmic (Tebeosfera). En els seus articles d'anàlisi i recuperació històrica aquesta generació és considerada per ells com la iniciadora de les transformacions crucials en el còmic espanyol:

Fueron la Generación del Compromiso. Una que no deja herederos. Nos referimos a autores como Enric Sió, Víctor de la Fuente, Luis García, Alfonso Font, Fernando Fernández, José M<sup>a</sup> Beà, Maroto, Pepe González, Carlos Giménez o Adolfo Usero y otros cercanos a sus estilemas o que se esforzaron por buscar nuevos caminos en la historieta como Ventura y Nieto, Mundet, Lafond, Marika y un largo etcétera. [...] Su trabajo supuso también un alejamiento de la rigidez en los esquemas narrativos, una explotación nueva de la plástica... Hablamos de *Compromiso* con mayúsculas. Compromiso de obra y pensamiento. Compromiso vital e ideológico. (Barrero, Mora Bordel, Alcázar, 2009)

*Butifarra* i *Troya* van ser les revistes d'expressió ideològica d'una diversitat radical (de l'acràcia fins al PSUC i més enllà) on tres signatures femenines pioneres van emergir en navegació solitària entre els companys.



*Butifarra!* (1975-1987), *Troya* (*Bang! Trocha*, 1977-1978) i *El Rollo* (1976-1977) marquen les tendències pioneres del còmic adult en la Transició.

*Butifarra* era una revista col·lectiva que volia donar veu a les reivindicacions dels barris menys afavorits i que va efectuar amb èxit un treball radical i activista de denúncia, cooperant amb les incipients associacions de veïns, on els novells moviments socials van iniciar la participació política popular. *Troya* va ser una revista pionera en la conscienciació i la reflexió política de la renovació del còmic, impulsant el naixement d'una nova historieta adulta. Creada pels mateixos dibuixants des del treball cooperatiu del Colectivo de la Historieta, va néixer sota la cobertura del segell editorial *Bang!*, publicació d'anàlisi i crítica que editava l'especialista i teòric Antonio Martín.



Revistes *El Jueves* (1977), *El Víbora* (1979), *Makoki* (1989) i *Zona 84* (1984).

Per acabar d'entendre l'entorn on es van desenvolupar aquestes autores hauríem de descriure, en línies generals, la formació d'un mercat nou per les històries adultes, fins llavors inexistents, dins un mitjà dirigit únicament a la infantesa. Ja des del 1973, dins la marginalitat que recollia la influència de l'underground americà, havia nascut la revista autoeditada pels mateixos dibuixants (Farry Pepichek, Nazario i Mariscal) *El Rollo enmascarado* i el 1976 Iniciativas Editoriales va treure la col·lecció "Los Tebeos del Rollo"; el 1977 l'editorial Nova Frontera iniciava el camí de la revista *Totem* i, més endavant, els principals agents artístics, Josep Toutain (Selecciones Il·lustrades) i Rafel Martínez (Norma), van aprofitar la tirada del Boom per crear les dues editorials amb més recorregut del nou còmic comercial adult: Toutain Editor (1974-1992) i Norma Editorial (1981).



Cobertes de diverses publicacions del còmic internacional dels anys 70 a finals dels 90.

L'humor gràfic, representat fins feia poc només per *La Codorniz*, havia vist créixer les publicacions satíriques per adults amb *Hermano Lobo*, *Barrabás*, *El Papus* i *Por Favor*, com ja hem vist en contextualitzar el treball de Núria Pompeia. Cap al final de la dècada, el 1977, havia aparegut *El Jueves*, l'única revista d'humor que, tot i patir diverses censures i transformacions -amb canvis de propietaris i girs de línies editorials incloses-, ha resultat la més resistent en el quiosc. En l'actualitat encara segueix viva virtualment i també en paper.



*La Codorniz* (1967), *Hermano Lobo* (1979), *El Cuervo* (1989) *El Jueves* (1977) núm. 1 /112 (1978) i 148.



La Cúpula (1979) va ser creada per Josep Toutain i Josep M. Berenguer per publicar l'underground americà (*El Víbora*, 1979-2005) i juntament amb Norma Editorial han estat els segells més duradors. Al mateix temps, García & Beá Editors creava Rambla (1982-1985) i Editorial Planeta creava el segell Còmics Fòrum (1982) per reeditar els materials americans dels superherois de Marvel.



La dona en les cobertes de còmic dels segells de finals de segle (1978-1991).

A totes aquestes capçaleres els hi sortia una dura competició amb multitud de títols, potenciats principalment pels segells editorials abans mencionats i per altres com Producciones Editoriales o d'altres petits segells emergents. Començava així la lluita per guanyar el quiosc que va patir la multiplicació de capçaleres en una competició sagnant que esgrimia desafortadament l'esquer de l'artefacte eròtic per la supervivència: *Star* (1974), *Totem* (1977), *1984*

(1978), *Bésame Mucho* (1979), *Cimoc* (1979), *El Víbora* (1979), *El Cairo* (1981), *Makoki* (1982), *Rambla* (1982), *Rampa* (1984), *Totem El Comix* (1984), *Zona 84* (1984), *Kiss* (1991), entre altres.

Les publicacions van entrar en una dinàmica expansiva i van ser moltes les que apareixien de sobte, especialitzant-se en estils i gèneres. Més enllà dels clàssics de terror, *fantasy* o superherois (generalment reedicions americanes molt comercials que van copar el reclam de vendes del mercat), la competitivitat va obrir una lluita entre les revistes del nou còmic d'autor associades a uns estils concrets, bàsicament la netedat de la línia clara enfrontada a la lletjor identificadora de l'underground.

Els bàndols van establir la incompatibilitat entre els seguidors de les històries de línia clara (hereus de la línia franco-belga d'Hergé) i els seguidors de la línia "chungu" (així autoanomenada pels propis autors, narradors contraculturals que trencaven amb la netedat i les normes del còmic clàssic i s'emmirallaven en l'underground internacional, especialment representat per Richard Crumb). Totes dues tendències coincidien en menystenir tant el còmic comercial de gèneres heroics com qualsevol de les relacions del còmic (revistes, autors o seguidors) que no es fessin partícips o es posicionessin dins d'aquesta dicotomia "clara/chungu".



Revistes *Rambla* i *Rampa* (1982-1985).

En aquesta tessitura és destacable l'adscripció a l'eclecticisme de la revista *Rambla*, de Garcia & Beà Editores (Luis García i Josep M. Beà, dos dels autors fonamentals dins del còmic espanyol). Nascuda de l'associació de diversos autors (Giménez, Font, Usero, García i Beá), *Rambla* queda en mans de García i Beá quan la resta de socis marxa, fins que és Luis García en solitari

qui es queda dirigint la revista en la darrera etapa. El motor de la revista es vincula amb l'impuls que va empènyer des de bon començament la formació de la pionera *Troya* o d'altres experiments animats per membres del Colectivo de la Historieta: crear una plataforma sòlida per allò que havia de ser el còmic compromès, facilitant l'expressió de la diversitat des de totes les veus, sense restriccions estilístiques. *Rambla* va ser així malgrat totes les dificultats, un esplèndid escenari per emmirallar la diversitat del còmic, tant pel que fa als autors internacionals com a les signatures autòctones. També va propiciar l'experiment amb la seva filial *Rampa* i el diàleg del còmic amb la música amb *Rambla Rock*.



Revista *Madriz* (1984-1987).

A mitjans dels anys 80, la revista *Madriz*, de línia completament experimental, va ser també una plataforma per a moltes de les noves veus, varies d'elles femenines (Ana Miralles, Ana Juan, Victoria Martos, Asun Balzola, etc.), algunes de les quals ja s'havien iniciat en la publicació en la mateixa *Rambla* (Ana Miralles i Marika Vila) o bé en la seva derivada experimental *Rampa*, en la que, juntament amb Marika Vila, comencen a aparèixer alguns noms femenins com Roser Oduber, Maracaibo, Guillermo's, etc. Però la distància entre la construcció de l'estereotip i les veus de les autores no es va escurçar, atès que l'homogeneïtzació discursiva de la temàtica masculina va continuar amagant un discurs propi que naixia en la veu de les pioneres.

Les històries dels nous autors del còmic espanyol d'aquesta etapa marquen un trencament amb tot allò formal que representava fins aleshores el còmic. La historieta passa de ser producte infantil a dirigir-se als adults, trenca les formalitats del llenguatge, creix en l'experiment per transformar-se en una més de les extensions de l'art comunicatiu, però el gènere i les seves



reivindicacions entren amb calçador, sense ser integrades pel propi mitjà més que de forma excepcional. Les autores, cridades només puntualment al reconeixement esporàdic, van continuar funcionant, o bé als marges, o bé integrades dins dels rols acceptats pel discurs oficial. Segons reconeix M. Antonia Díaz Balda en el seu estudi *Imagen de la mujer en el cómic: cómic feminista, cómic futurista y de ciencia ficción* (2004), malgrat les dificultats, la constància en les estratègies de la radicalitat va començar a canviar algunes claus dels discursos oficials a través del treball de les autores pioneres que van introduir un discurs propi i un nou gènere (el còmic feminista) dins el mitjà:

Opinamos de acuerdo con Ana Merino (2001) que las autoras de cómics a partir de los años setenta han creado un nuevo género, en el que aportan su experiencia vital y en el que las lectoras nos reconocemos. (Balda, 2004)

Però la recepció no va deixar de ser minoritària; tot i la construcció d'un nou llenguatge, el discurs dominant va continuar sent masculí. L'impuls en el trencament de models va ignorar les veus femenines, que van continuar amagades entre l'explosió d'estereotips anhelats pel lector masculí que conformava el mercat existent, perdudes per atraure un altre lectorat diferent, que s'hauria de captar fora d'aquest món ritual i tancat, però amb el qual mai no s'arribava a contactar.

L'impacte del nou imaginari produïa respostes tan diverses com autors, però les representacions femenines que van guanyar el centre de les portades, des de l'exhibició dels seus atributs sexuals, interpretats i oferts per a l'intercanvi masculí, com ja hem vist més amunt, oscil·laven entre els antics models i les construccions subjectives de les veus masculines descriptores dels mons privats dels autors: Luis García, Carlos Giménez, Alfons López, Ventura i Nieto, El Cubri, Josep Cànoves, Usero, Josep M. Beà, etc.

Els mons d'aquests autors, com els dels autors internacionals de les avantguardes transgressores, Crepax o Crumb, Moebius o Pratt, han estat fabuloses creacions que emmirallen la mirada d'una part de la societat des de les diverses formes de masculinitat emergents en l'etapa de la reconstrucció democràtica, sovint des de la radicalitat, però, per a la interacció amb una lectora, manquen propostes d'altres veus que arrodoneixin el calidoscopi, tant

de la realitat com dels propis somnis, altres veus que restableixin l'equilibri en el discurs. Normalment les històries masculines donen sortida a les repressions lluitant contra la censura des de l'impacte de les noves icones eròtiques, però l'altra opció que ofereixen els relats des de la mirada masculina són les històries d'homes; l'alternativa és la desaparició quasi completa de les dones. Llavors no apareix cap element femení (fora dels monstres) perquè s'escenifica l'infern o el paradís particular del qual l'autor fa còmplice el lector, dins de mons completament androcèntrics, sense que l'equilibri sigui compensat en el mercat amb un espai per a les històries dels inferns o paradisos femenins, que no es faran visibles fins molts més tard, a finals dels anys 90, i generalment de forma força mediatitzada per la morbositat de les històries descriptives de traumes infantils: estupres, violacions incestuoses, etc.

Un cop dibuixat el context social, polític i cultural on es desenvolupen, caldrà destacar que la presència de les pioneres del còmic adult s'arrisca en un treball gràfic que ha de prendre sovint la forma de crit, d'exclamació i denúncia i que esdevé acció política. En general les tres autores que apareixen en aquesta etapa, Clavé, Mariel i Marika, cerquen un equilibri més gran entre la radicalitat de la línia i un grafisme transgressor.

El seu treball, que parteix de la comercialitat femenina basada en el dibuix ingenu, cerca un trencament progressiu on el camuflatge de la idea no té gaire cabuda i es va perdent en el camí. Finalment, la confortable ingenuïtat de les estratègies de permanència acceptades fins llavors, es veurà superada per un crit de radicalitat que trenca els límits i reclama el seu espai.



Mariel Soria (1977, Sal Común)



Marika Vila (1977, Troya)



Montse Clavé (1977, Troya)

### 3.4.1 Capgirant el joc femení: Montse Clavé



*Perfidia* (Bang! Troya, 1977).



*Zurich* (*Cul de Sac*, 1982).

Montse Clavé (Villamartín, 1946) s'inicia en el còmic seguint els costums i els rols tradicionals que la condueixen a l'espai femení i comença dibuixant en els quaderns romàntics de Bruguera: *Celia*, *Sissi*, etc., fins als anys seixanta. Després d'un llarg parèntesi en el que viu a París (1967-1969) i després a Cuba (1969-1971), Clavé torna a Barcelona en el moment de la Transició i participa de l'activisme polític col·laborant entre altres amb l'organització *Bandera Roja*. El 1976 s'integra en la formació dels projectes col·lectius *Butifarra!* i el *Colectivo de la Historieta*, al mateix temps que continua fent còmic romàntic per al nord d'Europa a través de l'agència catalana Norma. De la seva activa participació en el moviment feminista català va sortir la col·laboració amb l'editorial LaSal<sup>5</sup> com a il·lustradora a la primera Agenda Feminista, la historieta *La Mar* (*Totem Especial Mujeres*, 1977), els episodis de *Las Entrañablesas* (*El Món*, 1977), o *El Quadern del Cos i de l'Aigua* amb textos i poemes de Mari Chordà (LaSal, 1978). Més tard va col·laborar amb les revistes *Cul de Sac* i *Más madera*, derivades del col·lectiu *Butifarra!* Els anys noranta va participar a

<sup>5</sup> "LaSal, fundado en Barcelona en 1977 por María José Quevedo, Sat Sabater, Montse Solà, Carme Cases y Mari Chordà, surgió de la necesidad del feminismo de actuar en la sociedad, de disponer de un espacio propio, de información y de una plataforma de acción (Carmona, 2008). En el espacio, lugar femenino libre, también se experimentó una creatividad diferente, expresada en las ilustraciones de carteles y posters, en las agendas y en los cómics realizados, además de por Montse Clavé, por Núria Pompeia y Elsa Plaza. Es de notable interés constatar que las autoras de LaSal se insertan dentro de un panorama más amplio, solo parcialmente conocido, donde se encuentran otras autoras como Mariel y Marika, empeñadas en la fundación de un nuevo sujeto femenino y actuando, a la vez, una destrucción del canon establecido, visibilizando viejos y nuevos tópicos patriarcales y desvelando la opresión física y psicológica sufrida entonces por las mujeres" (Almerini, 2014).



revistes femenines com *Hogar y Moda* o *Dunia*. Finalment, va apartar-se del mitjà, per codirigir amb el seu company Paco Camarasa la llibreria de culte Negra y criminal, després de publicar alguns llibres de gastronomia: *Cocinas de allí-aquí* (Icaria Editorial, 1996-1998), *El sabor en los grandes viajes* (Libros de allende, 2000-2003) o *Manual práctico de cocina negra y criminal* (2004).



*Aventuras y desventuras de un 091 al servicio diario de la represión*. Còmic clandestí de Montse Clavé, publicat per l'organització comunista Bandera Roja a Barcelona, 1972.



*Star* (1980). Font *Tebeosfera.com*

A la coberta de gènere romàntic i la pàgina interior de la revista *Star* de les imatges superiors, veiem el treball realitzat per Clavé per al mercat europeu amb la mediació de l'agència Norma. En aquestes il·lustracions podem apreciar

els trets normatius homogeneïtzadors propis del gènere romàntic abans explicitats en el treball de Pura Campos, amb el qual és fàcil trobar les coincidències. En aquest cas, el treball de Clavé, influenciat per l'origen del seu aprenentatge amb el seu germà, referma el treball de pinzell i ploma que manté negres i grisos per accentuar la profunditat i el dramatisme, en la mesura que ho permet el guió. Això li dóna un cert pes realista que normalment no tenen aquest tipus de historietes, però sempre mantenint la síntesi dolça amb el predomini del blanc.

Clavé mantindrà aquestes característiques, tot i canviar el tractament de l'estil segons el missatge i el lloc de publicació. L'autora recorre generalment al treball de pluma creuada i la reserva dels blancs com a eina narrativa. Ho utilitzarà sobre la base més o menys realista del dibuix romàntic, però també en el tractament de la ironia sobre un dibuix més caricaturesc. Malgrat tot, veurem com hi ha un fons dolç que lliga totes les formes del seu estil caracteritzat per la síntesi ingenua, mantenint l'aire aparent de "l'estil femení" al primer cop d'ull.



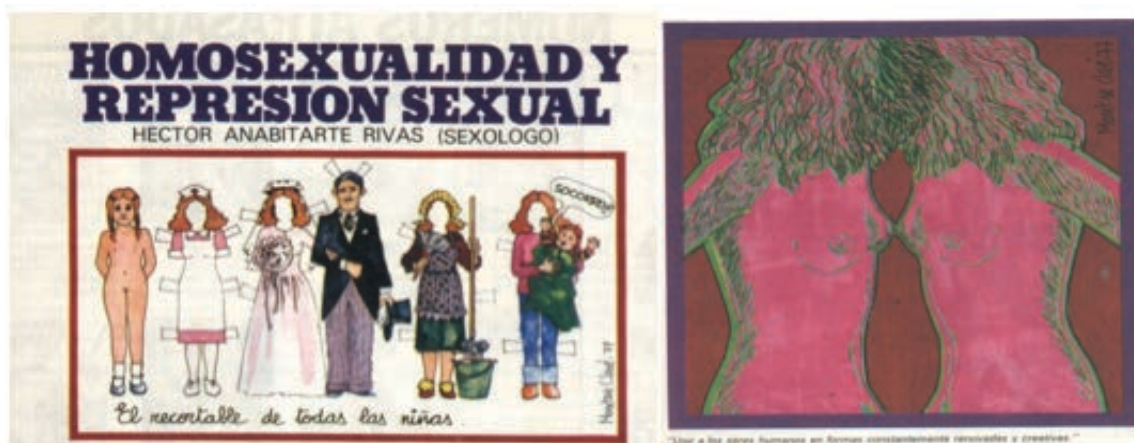
*Las Entrañables* (M. Clavé & Mari Chordà & Ana Díaz Plaja. *Mundo*, 1977).

A *Las Entrañables*, també el 1977, Clavé col·labora amb Mari Chordà i Ana Díaz Plaja, il·lustrant per la revista *Mundo* un grup d'heroïnes feministes que



imiten els mítics herois del Far West “Els set magnífics” . Les set fantàstiques heroïnes, recordant irònicament els samurais que es troben en l’origen dels set cowboys, arriben des de l’Oest per corregir les traces històriques del masclisme, cavalcant en el temps per travessar les diverses èpoques i exterminar les arrels del patriarcat.

El tractament underground, que inclou fotomuntatges i surrealisme, es basa en l’exabrupte textual, però Clavé no endureix el traç, tria l’opció de treballar siluetes sense apropiarse als cossos reals, com farà en treballs posteriors. La caricatura i el pinzell manaran en els cossos silueta que parlaran sempre en col·lectiu des de l’art típic del maig del 68, al qual ella va participar a París.



Il·lustracions diverses realitzades a la Transició per a la revista *El Viejo Topo*, 1977.

En el treball d’il·lustració realitzat per Montse Clavé (*El Viejo Topo*, 1977) veiem que el manteniment de la línia ingènua ressalta la ironia en el contrast de textualitats. L’androcentrisme i l’homofòbia marquen l’estricta adjudicació de les etiquetes de gènere des dels “innocents” retallables, tan típics com a joguina de les nenes: cada cos té un lloc predeterminat i una funció obligatòria assignada i així ho ha d’aprendre la mainada, però la nena ens demana ajuda.

Al seu costat s’enfronten dos cossos idèntics amorosament connectats pel muçró, dos cossos il·luminats i encantadorament seduïts per la llum vermella de la prohibició. No hi ha fesomies, el subjecte és el cos femení que surt de la foscor mitjançant l’acció agosarada. La mirada enfoca el cos enfrontant la prohibició d’estimar-se a si mateix: masturbació, lesbianisme... El dimoni de Lillith es fa present penalitzant la mirada autoreflexiva: l’autoconeixement.



Aquests tòpics són els supports de les normatives que imposen el càstig que demonitza la homosexualitat. En la veu de Montse Clavé els cossos prenen el protagonisme enfrontant-se a la veu que anomena i desvetllant els tabús amb una mirada molt diferent de la dels autors transgressors, de la mirada masculina protagonista del “destape” o del morbo que construeix el fantasma del lesbianisme pels *voyeurs*.

Tot i que el gènere i el cos són la part fonamental del seu missatge, el grafisme de Montse Clavé manté la base adquirida en els seus inicis dins del còmic femení, com podem observar també a les històries de les imatges següents corresponents a l'etapa del Colectivo de la Historieta a *Troya (Doble Jornada)* a finals dels anys 70 o inicis dels 80, en la continuació comercial de l'equip *Butifarra! a Cul de Sac*. Les històries donen veu a la quotidianitat femenina: l'alt preu de la doble jornada i l'indisoluble lligam de les funcions femenines amb la invisibilitat i les dones, enfront del paternalisme cec de la mirada masculina. D'altra banda, la contradicció que es dona en l'eterna lluita amb el propi cos, abduït per l'estereotip, s'emmiralla en la dependència de la mirada aliena que construeix el femení per ser exposat i, per tant, jutjat.



*Doble Jornada (Bang! Troya, 1977).*



*Una pàgina pròpia (Cul de sac, 1982).*

Si Pompeia amagava darrere la inofensiva aparença del dibuix infantil l'afilada càrrega de la seva ploma, també Clavé conserva la dolçor i la simplicitat de la línia que combina amb la denúncia i la ironia en algunes històries. El seu treball funciona en una síntesi lligada a la línia gràfica típica del còmic femení des de tocs d'ingenuïtat, però amb un contingut que mimetitzava el món real. En *Doble jornada*, per exemple, la taca fosca que assenyala el pes dramàtic de l'acció s'apropia del cos de la protagonista, cobrint-lo des dels cabells al davantal, per recórrer les vinyetes sense parar de feinejar i quasi desaparèixer quan la dona recupera la veu per denunciar. En aquest punt el blanc recupera terreny mostrant el rostre serè que ha recuperat el control, mentre el masclisme de negres cabells (l'atre punt de pes fosc) ens il·lumina amb un important discurs sobre la solidaritat que es redueix a l'absurd quan és enfrontat a la realitat de la que fuig: llavors minoritza la veu de la dona, el cos de la qual quasi desapareix. La ingenuïtat i la dolçor no eren tals, les esclatxes comencen a obrir camí en la disfressa de l'artefacte cap al canvi de discurs.



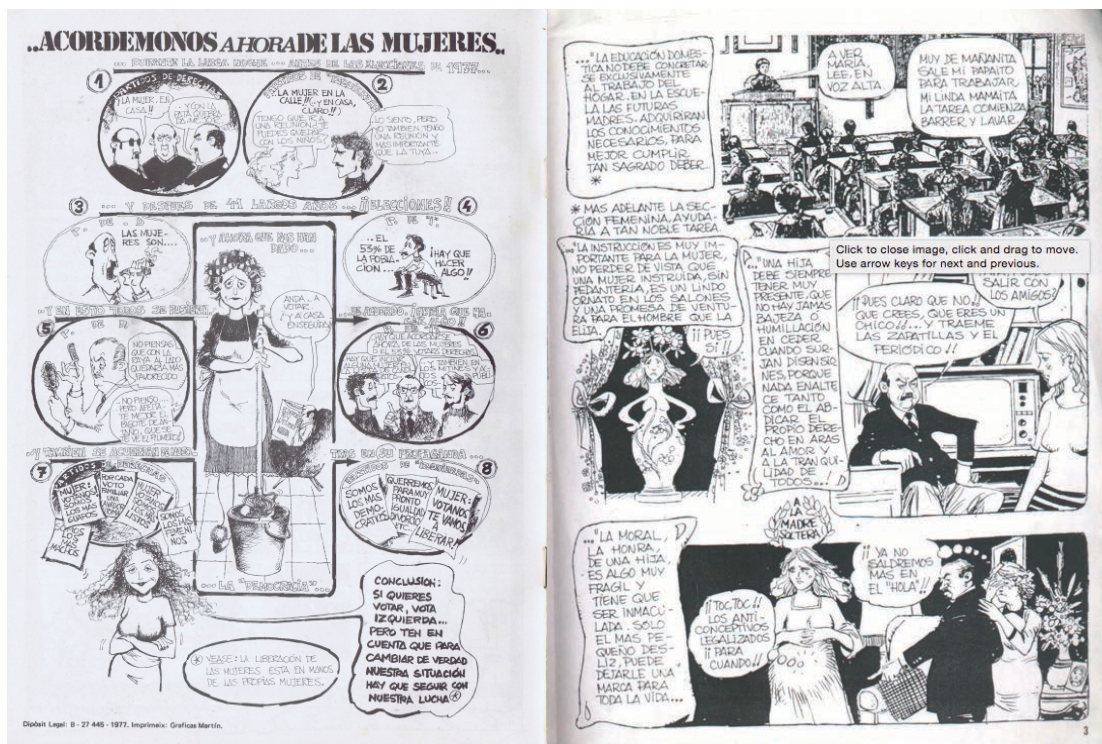
Jenny de Westfalia (Bang! Troya, 1977).





L'autora qüestionava l'actitud del pare fundador del marxisme en les relacions privades. Denuncia la manca de reflexió i d'autocrítica dels grans teòrics sobre la transcendència i l'afectació del fet privat que deriva en la continuïtat d'una omisió real del subjecte femení en qualsevol discurs masculí dels mentors de les esquerres. L'afany dels alliberadors de l'home és tan sols aquest: alliberar el subjecte masculí i el seu col·lectiu en el pacte fraternal.

El text pren el protagonisme en la denúncia d'una flagrant absència de les veus femenines en les doctrines textuales que significaven el "llibre sagrat", la Bíblia normativa per al pensament oficial dels cervells masculins, salvadors de la humanitat, que ordenaven la construcció del nou món des de les esquerres sense qüestionar l'asimetria de poder a casa seva. Clavé reclama la veu de les dones dels grans homes que no apareixen en els grans megarellats històrics d'alliberament de la humanitat en els que es mantenen ocultes les mateixes interessades contradiccions sobre el gènere. El text envolta uns dibuixos que funcionen de forma il·lustrativa a manera de velles fotografies d'època.



Acordémonos ahora de las mujeres (Butifarra, 1977). Las hijas bien educadas (Butifarra, 1977).

En les participacions al treball col·lectiu de l'equip Butifarra, Montse Clavé aposta generalment per l'acudit de situació, dins la denúncia radical, sempre



des d'un caire aparentment lleuger. Segueix la línia ja marcada per Núria Pompeia, combinant les imatges que utilitzen el sarcasme visual, però afegeix una abundància de textos, molt típica de l'etapa de conscienciació dels còmics-denúncia, que trenca amb la narrativa seqüencial de la imatge per caure en un cert estatisme il·lustratiu paralitzat per l'embolcall textual. Vist amb la perspectiva del temps, aquestes planes saturades de paraules que rodegen les imatges estatuàries de Clavé donen la sensació que la veu femenina necessitava sentir-se fortament sostinguda per un discurs que l'avalés i li atorgués credibilitat i confiança. Necessitava ser crit i copsar seguretat amb arguments. D'aquesta manera, el cos passa a ser l'objecte il·lustratiu que marca una acció inexistent, tan sols apuntada pel dibuix, però ancorada en el canvi de discurs. La baieta com a significant de situació en el gènere i els additius de bellesa significats en els rol·los parlen tan clar com la paciència irònica que mostra la dona disposada a resistir, incansable, en la lluita. De la mateixa manera que la *dona-gerro*, la que aguanta la bronca del patriarca o la que és coronada com a santa reproductora, totes promouen la insubmissió des de la immobilitat sarcàstica que capgira el joc femení.

El cos sempre està en primer pla, tot i estar definit des dels trets suaus i conciliadors del dibuix femení de línia ingènua i quasi infantil, però es tracta d'un cos diferent que es sosté en la caricatura i mostra esquerdes en les essències. La diferència augmentarà en els treballs que no juguen amb l'humor; tot i mantenir el mateix estil, la diferència raurà sempre en l'ús narratiu de la línia: enfosquida i tramada amb encreuaments i rascades de la ploma en sentit realista, o la caricatura derivada de la ironia incrustada en la línia amable del gènere romàntic. Com hem vist en les imatges analitzades, les intencions de la línia giren l'enfocament del gènere rosa en el luxe i la moda, per relatar la quotidianitat de les vides de les dones i el seu reflex en els cossos reals.

La representació femenina es situava en clara oposició a uns estereotips que Clavé volia contrarrestar amb la incorporació d'una aproximació realista al drama i la complexitat, des del treball d'ombrejat amb ploma creuada desenvolupant el toc característic dels seus orígens, tal com podem apreciar en l'exemple de *Bárbara, dulce recuerdo*. En aquesta historia d'amor romàntic

entre el fotògraf i la seva model, que acaba en un sinistre final de sèrie negra, l'acció és narrada des d'un pressupost fotogràfic basat en els jocs del gris.



*Bàrbara, dulce recuerdo (Troya, 1977).*

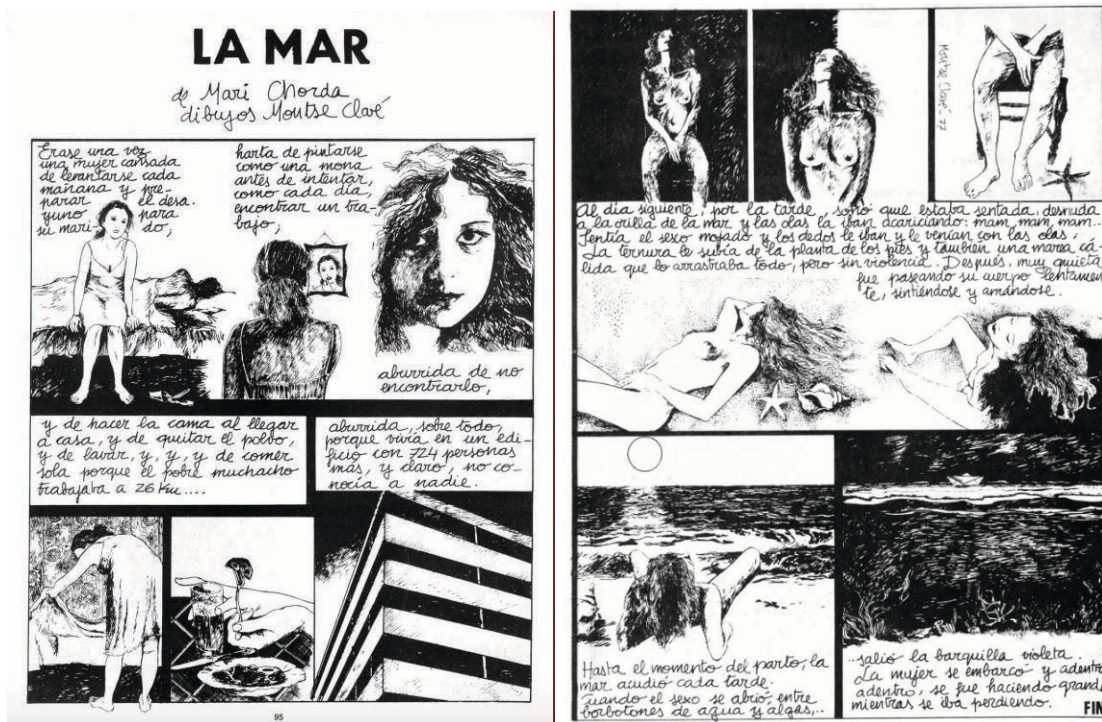
La fragmentació fotogràfica del cos de la dona, fruit de la mirada apassionada del fotògraf, conclou en l'esquarterament de Bàrbara. L'obsessió de l'ull del fotògraf ja no reconeix "sencera" a la seva musa i la transforma en els seus fragments. La mirada postmoderna sobre les icones femenines es posa en qüestió des d'una línia aparentment inofensiva.

La tècnica que va marcar el seu estil s'afegia al contrast del tacat en negre que l'autora va rebre d'un llarg aprenentatge sota la influència del seu germà gran, el dibuixant Florenci Clavé, el treball del qual s'ha caracteritzat per l'ús del clarobscur. El conjunt de textures introdueix els grisos i la complexitat dels entramats de la ploma per diferenciar-se dels treballs plans i buits del gènere romàntic comercial. De la combinació d'aquests trets amb l'ús de la trama mecànica sobre la base del dibuix romàntic, Clavé obtenia la diferència per donar pes i contundència a la història i apropar-se a la realitat descrita capgirant el missatge tradicional.

En el treball de l'autora, la centralitat del cos culminarà en les col·laboracions amb els guions d'altres dones feministes; el cas més especial es produeix en la historieta *La Mar (Troya, 1977)*. En ella la sexualitat femenina emergeix, pas a pas, de la foscor. El cos es reconeix, es porta cap a la llum i reneix bora el mar.

La masturbació femenina, inexistent públicament a l'època, es presenta a la llum a *La Mar*, un viatge oníric que explora el diàleg i la interacció amb la pròpia pell. Un retrobament esplendorós amb la pròpia sexualitat que en el llibre de

poemes posterior es projectarà en la relació entre dues dones iniciant, de forma absolutament primerenca en el mitjà, la dimensió lésbica de les veus.



La Mar, Mari Chordà & Montse Clavé (Troya, 1977).

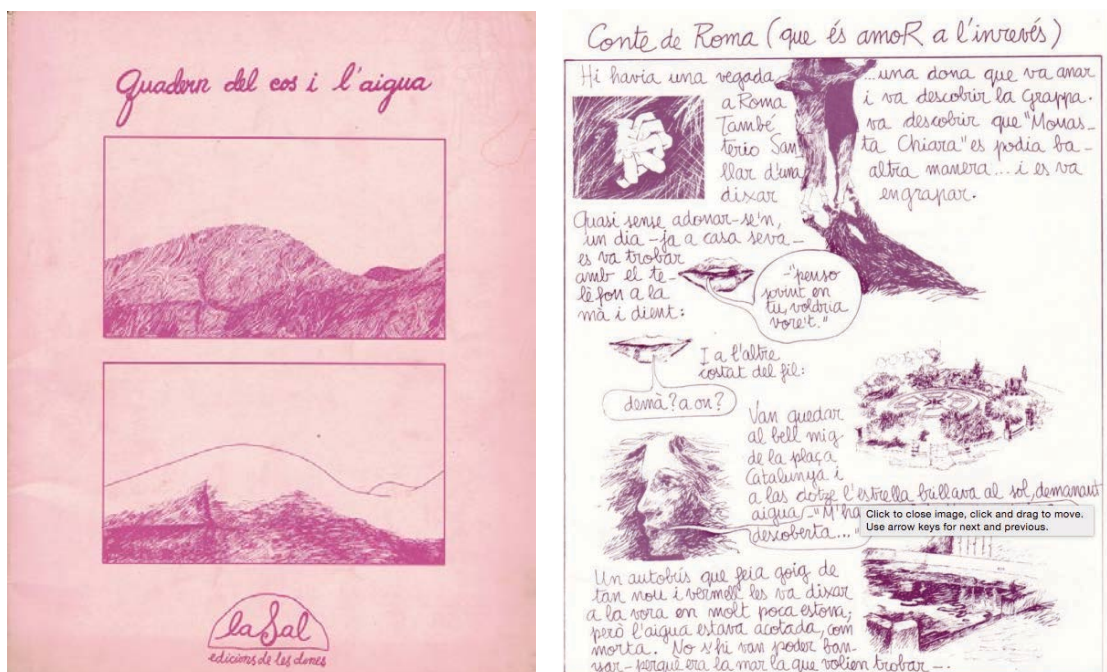
A la història de Clavé, la sexualitat de la dona emergeix d'una definició femenina del mar. La prosaica quotidianitat és contrarrestada per la mar i l'acaronament de les seves onades, la seva salabor, el pujar i baixar de les marees i el seu lligam íntim amb les fases lunars. La història ens empeny a la cerca d'allò orgànic i profund que lliga els cossos femenins i les vibracions interiors de la natura amb l'aigua i els moviments tel·lúrics.

L'orgasme com a protagonista ocult pren el lloc del subjecte, i el part, com a creació de la pròpia vida, es transforma en conseqüència del plaer retrobat en l'autoconstrucció. En l'acció creativa la protagonista es dona a llum a ella mateixa per iniciar la seva autonomia.

Les seves propostes parlen d'un cos que es reivindica, més enllà de la reproducció i la cura, com a subjecte desitjant actiu i autònom. Al centre de l'huracà del "destape", els cossos femenins defensen una sexualitat femenina més profunda i compromesa, trencadora de la reducció binària i asimètrica de la sexualitat patriarcal heterosexual. La sexualitat femenina desborda els límits.



Aquesta història intensament femenina de recerca i apropiació del propi cos és la precursora del tema següent que Clavé aborda en la col·laboració amb la poetessa Mari Chordà, il·lustrant el seu llibre *Quadern del cos i de l'aigua* (LaSal, 1978). En ell, el cos es presenta com a geografia nocturna en el perfil esgarrapat per la ploma, com a terra llaurada en la des-okupació simbòlica. El cos a l'albada en perfil il·luminat és el seu contrast. Sobre ell s'estén la suavitat de la llum esborrant els solcs de l'arada, les marques de la quotidianitat. Marques i més marques, solcs rere solcs travessen el cos esborrant les velles inscripcions per deixar lloc a les noves, que emergeixen a la llum en una eliminació probablement infinita.



*Quadern del cos i de l'aigua* (M. Chordà & M. Clavé, 1978).

El cos i la seva ombra, dona que crida a dona, boquetes que s'apropien del protagonisme per cedir-lo a la veu, al contacte en els somriures... El llenguatge del còmic travessa la il·lustració donant veu als silencis. Tots els signes ens parlen d'un empoderament femení, retraten un nou perfil, el perfil d'un rostre en construcció, un rostre que apareix difús construint-se des de l'ombra, esgarrapat en la neteja, travessat per les ratlles dels cabells. El cos es presenta a les lectores com a imatge inacabada, dibuixada pel contorn orgànic del qual emergeix, indefinida encara, des de la foscor del mar... però sostinguda pel verb que domina; ara sí, el cos femení reneix des de les paraules pròpies.



*Quadern del cos i de l'aigua* (M. Chordà & M. Clavé, 1978).

Les línies tornen a formar una nova representació poètica en temps gens lírics, però la narrativa seqüencial desapareix, la imatge quieta cedeix protagonisme a les paraules, perquè finalment parlen les dones, els subjectes que feia tant i tant de temps que estaven sense veu.

Aquest treball, editat per l'editorial feminista, representa un avenç en l'obertura cap a nous imaginaris més plurals en una època en què la "normalitat" tan sols donava espai a l'heterosexualitat i l'homosexualitat encara era condemnada per la llei. L'homosexualitat masculina començava a ser rebuda amb una certa permissivitat, especialment com a espectacle, ja fos d'entreteniment o transgressor, però l'homosexualitat femenina encara era un fenomen tabú que transitava fàcilment pels espais interiors sempre que fos invisible. En aquest cas el cos es negava a la foscor de la qual emergia mostrant la seva voluntat d'autorepresentació.

Els treballs posteriors segueixen en la línia de les col·laboracions en la militància feminista i d'esquerres, però els missatges rebaixen continguts dramàtics optant per l'anècdota irònica i el joc de canvi de rols. A (*Casablanca, otro final*), és Rick, l'heroi aventurer, el que es queda a casa en sabatilles i és la puritana Isle la que compensa l'avorriment amb Sam. En aquest cas el cos dels protagonistes és una pura disfressa que sosté el mite cinematogràfic.





Montse Clavé: (*Casablanca, otro final*) (Virus, antología *Cambio el Polvo por Brillo*, 1993).



Bailén, 30 (*Dunia*, 1983).

Zurich (*Cul de Sac*, 1982).

Un tema nou en la historieta és el que tracta la diferència donant visibilitat i agència a les dones grans, i Clavé el tracta fent coincidir el protagonisme amb una forma d'acció inesperada en l'edat més invisible de les dones. Les iaies de



Montse Clavé són sàvies i llançades, tenen sexe, saben molt bé el que volen i actuen en conseqüència, ja sigui fingint el que s'espera d'elles (*Bailén, 30*), o bé sorprenent el lectorat en la vinyeta final de la historieta *Zurich*: "Sí, sí... però ¿on anem, a casa seva o a la meva?". El sexe de la tercera edat es reivindica i surt de l'armari.



Historietes de compromís polític en la Transició. (1977-1980). Font *Tebeosfera.com*.

Els darrers treballs compromesos amb l'antic equip Butifarra! i en les revistes *Cul de Sac* i *Más Madera* donen pas a la etapa final en què Clavé col·labora en altres revistes comercials durant els anys 80 fins anar desvinculant-se del còmic per dedicar-se a la llibreria Negra i Criminal.

En l'etapa final, les protagonistes de Clavé guanyen lleugeresa, però perden la força dels primers missatges en l'intent d'adaptació a les diverses publicacions femenines, com *Hogar y Moda* o *Dunia*, on publica diverses històries (*Las amigas, Mi familia y yo* i *Bailén, 30*). Malgrat l'intent de mantenir un cert viratge en el discurs, l'estil retorna als cànons inicials que recorden el gènere femení romàntic, en consonància amb el context de la revista.





“femenines”, exigeixen un estil més lleuger, el cas és que el dibuix de Clavé retorna als inicis apropant-se un altre cop a l'estil femení de gènere romàntic: ara la reivindicació quedarà en la superfície de la pell del gag.

Oficialment ja no calia cap canvi; els anys noranta semblava que la feina ja havia estat feta, el feminisme caducat i tancats els nous models, però les esclertes tan sols estaven esperant la saba nova que arribaria com a revulsiu per retornar el crit.

El treball innovador de Clavé i el de les seves companyes ja havia estat sembrat i les seves llavors esteses durant la Transició, en les primeres dècades democràtiques. El trencament de les formes anava sumant treballs des de subjectivitats força diverses o des d'estratègies de possibilitat, però l'anàlisi posterior ens mostrarà la coincidència en l'enfocament de l'espai del cos com a marc de canvi i de les diferències a partir de les quals introduir la pluralitat.

#### 3.4.2 La dona lliure en construcció: Mariel Soria

La següent autora que analitzarem treballa el gènere estratègicament, mantenint les pautes comercials del discurs masculí dominant, en la línia de Campos en el còmic infantil i en la mateixa que continuarà després Miralles a l'espai del còmic adult, però Soria inicia el canvi introduint-hi una veu pròpia.

L'estratègia de Mariel Soria (Jujuy, Argentina, 1946) es centra en la inserció de una empremta personal a l'espai de l'humor masculí, seguint els cànons oficials en la creació i repetició d'un personatge model, aparentment sota les normes tradicionals, però la diferència que destaca a aquesta pionera és que ella sempre controla i es responsabilitza del discurs en la proposta que comparteix amb els guionistes amb els que ha format equip.

Una altra característica que la identifica és que, tot i utilitzar la comercialitat com a objectiu i estratègia de supervivència, no exclou l'experimentació a partir



d'un estil propi i força personal. Mariel Soria treballa aprenent de tothom; especialment rep la influència dels estudis argentins en els que inicia la seva carrera i també dels autors clàssics europeus i americans, però defuig el seguiment o la subordinació a qualsevol escola.



Diversos personatges de les seves sèries: Sam Belluga, Mamen i Contactos.

L'altra característica que ja apuntàvem i que dóna entitat a la seva veu és el fet que, tot i treballar amb guionistes masculins, participa sempre en l'autoria total de la historieta. Des del començament dissenya el projecte que realitza amb els guionistes, amb els que ha format equip i amb els que decideix idees, desenvolupaments, situacions i resolució, la qual cosa fa que l'autoria compartida ho sigui realment.

El compromís situa el treball sota la responsabilitat de Mariel i la lliga amb el discurs dels personatges, els creats abans amb l'Andreu Martín, o els actualment creats amb Manel Barceló. Aquest aclariment té la intenció d'ubicar la posició que m'interessa rescatar del concepte d'autoria: la responsabilitat.

Distingirem la propietat de *la veu que parla* en el compromís personal amb el discurs i amb el missatge que aquest comunica, tant en la forma com en el

contingut. La responsabilitat sobre el missatge és la que fa la diferència entre l'autoria completa i la il·lustració.

Mariel Soria va arribar a Barcelona els anys 70 procedent de l'estudi argentí d'animació García Ferré. La situació política la va allunyar del seu país i va triar Barcelona per establir-se definitivament, arrelar els seus afectes i desenvolupar la seva carrera professional. Els orígens de Mariel Soria partien del dibuix infantil i va ser aquest món -el món accessible llavors per les dibuixants d'història com ja venim destacant- el que la va acollir a la seva arribada d'Argentina. Soria va començar la seva carrera catalana col·laborant amb l'Editorial Bruguera, il·lustrant historietes infantils amb guions d'Armonía Rodríguez i d'Andreu Martín al mateix temps que començava a publicar a *Cavall Fort*.



*Pablito y su zoo* (Bruguera, 1977). *Joanot Trobador* (*Cavall Fort*, 1977-1980). *Hippy* (Troya, 1977)

En aquest segell editorial va publicar la seva primera sèrie d'autoria compartida, *Joanot Trobador*, sèrie infantil d'humor amb la qual inicia la col·laboració amb la seva primera parella, l'escriptor Andreu Martín, des dels paràmetres normalitzats del mercat comercial, però el debut té lloc en una revista que tenia un valor afegit, atès que *Cavall Fort* es va distingir per la defensa del català en èpoques difícils, i per la creació d'un mercat més exigent amb els continguts infantils que apuntava la demanda d'actituds progressistes.

Aquests inicis assenyalaven l'evolució de l'equip vers el compromís. La parella aviat pren contacte amb els grups més inquietos de la professió i entra a formar

part del Colectivo de la Historieta el 1976. Soria i Martín participen en la creació de la revista *Troya*, per a la qual creen diversos títols amb els què inicien el camí en el còmic adult per continuar en altres segells: *Hippy*, *Python trip*, *Dr. Delclós* (*Troya*,1977), *Sam Balluga* (*Gimlet*, 1981) i *Bruc-2* (*Sal Común*, 1978).

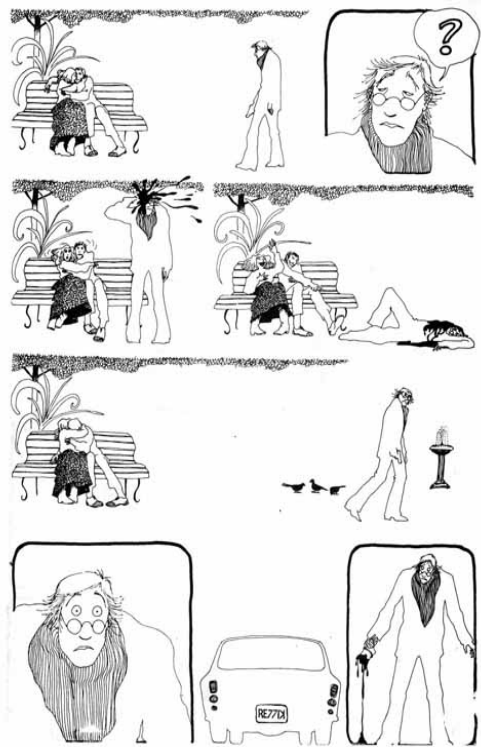
La darrera sèrie tracta les relacions d'una parella, però es transformarà més tard en la base de *Contactos* (*El Jueves*, 1980), en la qual es segueixen les relacions afectives i sexuals del grup dels seus amics *singles*, és a dir, desaparellats. L'equip signat com Mariel & Andreu Martín va col·laborar en els principals segells editorials de l'època, com *Totem*, *El Jueves*, *El Víbora*, *Metropol*, *Zona84*, *Thriller*, etc.

La separació de la parella va desfer l'equip i Mariel Soria va formar un nou tàndem amb Manel Barceló, la seva parella actual i també el guionista que donarà continuïtat a un personatge femení rescatat de la sèrie *Contactos*.

Més endavant parlarem de la Mamen, el personatge que pren aquest protagonisme i encapçala l'obra més extensa i duradora de l'autora, però l'evolució que inicia el canvi de llenguatge en el treball de Mariel Soria apareix als seus inicis, en la historieta que veurem a continuació: *Su...icidio de usted*, publicada a *Totem/ Especial Mujeres* (1977).







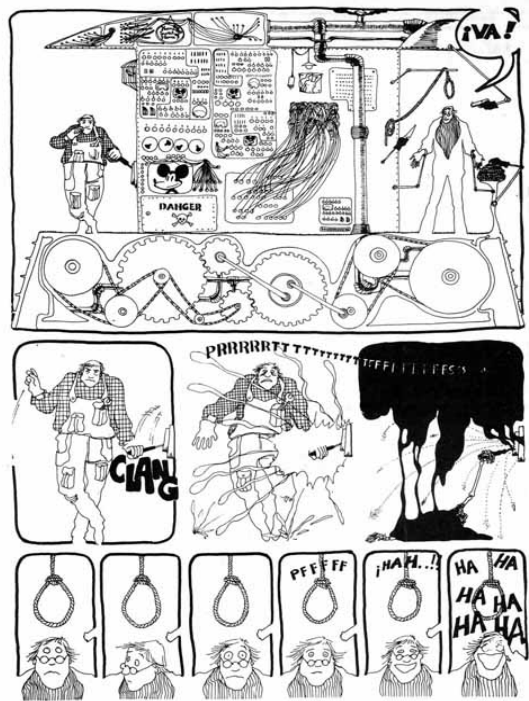
Mariel Soria & Andreu Martín, *Su...icidio de usted (Totem/Especial Mujeres, 1977)*, pàg. 86-89.



90



91



Mariel Soria /Andreu Martín, *Su...icidio de usted* (Totem/Especial Mujeres, 1977), pàg.90-93.

En aquesta primera història dins un número especial de *Totem*, l'autora opta per la transgressió humorística des d'un surrealisme que desborda la llibertat del joc iconogràfic per recollir taques i línies en un elegant conjunt escenogràfic teatral. Més enllà de destacar els enfocaments originals o les formacions repetitives en sanefes que recorden les formacions típiques del musical

americà (la passió de Martín), el que cerca aquesta anàlisi és el tractament del cos, i és en aquest sentit que l'enfocament ens mostra com el cos desapareix, tant en els homes com en les dones. Mariel deixa tan sols la fina línia que dibuixa robes i cabells, que unifica, recorre, tanca i obre les vinyetes o es condensa en taca negra, per marcar un negatiu en el dramatisme del somriure sota la histèria transgressora. En comú amb Pompeia i amb Clavé, Mariel Soria, que també ve del dibuix femení infantil, en aquest inici es suma a l'esborrament de les formes, al buidat del contingut corporal de les icones i a la cerca dels nous codis. Però a diferència de les seves companyes, Mariel anirà omplint els seus models de construcció realista, a poc a poc, però sòlidament.

Els homes i les dones de les històries d'aquesta autora es llancen de cap al surrealisme com a punt de partida per construir els nous realismes lliures de cuirasses o clixés encrostats. Els seus són models en construcció i en canvi permanent, però creixen des de la consistència d'una massa dúctil i fluïda, elàstica i adaptable, en la que la línia del llapis o el rascat de la ploma cerquen textures pròpies de la modulació de la plastilina, en l'intent de reflectir els moviments continuats d'una diversitat natural.



"Dr. Delclòs". *La puerta* (Troya, 1978).





“Dr. Delclòs”. *La puerta* (Troya, 1978).

En el desenvolupament del llenguatge gràfic de les obres següents, veurem com els jocs del blanc i el negre van fent lloc al puntillisme que dota de gruix i dimensió les siluetes buidades a *Su... icidio de usted*, desfermant l'etiquetatge simbòlic dels rols, tant dels mascles com de les femelles. A les històries del Dr. Delclòs les neurosis del context ambiental ens cridaran des del seu sofà.

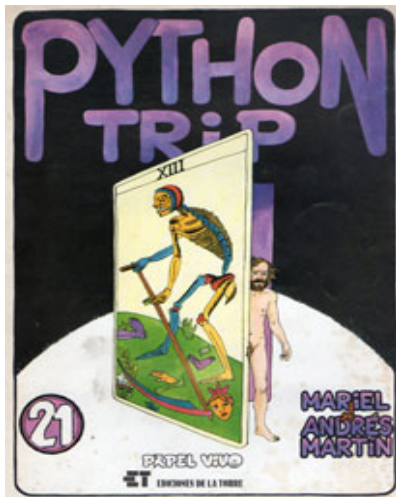


*Boinot y Sra.* (Troya, 1977), vinyetes d'un episodi de la sèrie del Dr. Delclòs.

La narrativa desenvolupa situacions contemporànies que s'emmirallen, es manifesten o es despullen de traumes i contradiccions en el despatx del psiquiatre, en el qual es parlarà de la diferència de les mirades, que més

endavant definirà el feminisme com “les ulleres de gènere”, però també del nou desconcert que l'aparició de la veu de les dones crea en el gènere masculí, sorprenent-lo en desmuntar el paternalisme que amaga un fons masclista. El propi subconscient és el que sorprèn al Dr. Delclòs que, de sobte es troba culpable de la identificació amb l'agressor dels somnis de la pacient. La violació es treu del context extraordinari per a ser assolida com a pròpia responsabilitat.

El Dr. Delclòs donarà marge a la parella per desenvolupar una història llarga, *Python Trip*, publicada en àlbum per Papel Vivo, el 1981. La història neix envoltada d'esoterisme i al·lusions a l'inconscient, a través de les quals els autors utilitzen la trama policíaca per desvetllar els nous traumes masculins emergents, basats en el reconeixement de l'eterna por freudiana a la castració, i que van començar a desenvolupar sota la influència dels codis de la novel·la negra en la que Martí s'estava iniciant.



*Python Trip* (Papel Vivo, 1981). Àlbum que desenvolupa una història llarga del Dr. Delclòs.

A la coberta de *Python trip*, veiem com un home “nou” apareix nu darrere la carta de la Mort del tarot: simbolitza la renovació, el viatge a l'inconscient per trobar un model d'home que, en tant que nou, és pur i per això mostra la seva nuesa. En el nou model el cos masculí apareix despullat com a símbol d'indefensió i de renovació.

Apareix net de signes esperant ser re-inscrit des de l'acció femenina. Simplement l'anunci de l'esdeveniment, l'aparició del nu masculí, ja representa



una transgressió enfront del discurs tradicional: l'home mostra la por a la castració usant el seu propi cos per rebutjar-la lluitant contra ella.



Python Trip (Papel Vivo, 1981).





A *Python Trip* el poder del cos masculí és mostrat nodrint-se del cos femení.

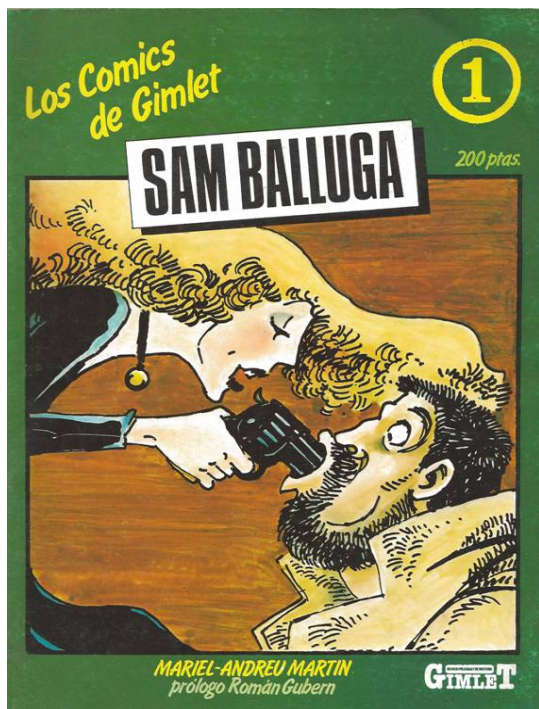
Delclòs reconeix la por a la castració com a primer pas per enfrontar-la: no aconsegueix que el poder masculí no utilitzi el cos femení com a exorcisme, atès que una dona és sacrificada, sinó que lluita afegint-se directament a l'altar de la immolació per salvar la part renovada que combat els altres mascles detentors del poder, la força i la violència.

En el conjunt d'històries que emergeixen de la mà del psiquiatre, l'home es situa com a territori a intervenir, a reestructurar, que es sotmet a crítica. Representa l'intent d'explicar el context visualitzant l'emergència d'una situació nova per als homes, no tan sols els masclistes sinó també els benintencionats i els solidaris.

El desconcert els va dominar quan, de sobte, la veu de les dones emergent del silenci els descavalcava de l'imaginari essencial de la masculinitat des d'una



crítica que desmuntava el seu argumentari determinista i els deixava sense eines de resposta: el Dr. Delclòs és el vehicle d'aquesta doble mirada.



Sam Balluga (Gimlet, 1981).

A la imatge de la portada de *Sam Balluga* ens fixarem com, des del volum i el moviment dels cabells, es marquen les línies d'empoderament d'un nou espai femení amb actituds proactives, autònomes i sòlides, dins de l'histrionisme de la novel·la negra, però dominant l'escenari en el centre de l'acció.



Sam Balluga (Gimlet, 1981).

Tot i que el protagonisme és propietat del masculista Sam Balluga, l'acció ironitza sobre el món masculí en el que s'emmarca la sèrie negra. La forma caricaturesca de les dones estereotipades del model de gènere negre permet que es manifestin en l'espai actiu, però sempre des del seu tradicional segon pla, com a secretàries o *femmes fatales*.

En la construcció dels nous personatges de Mariel Soria les representacions del femení creixen contínuament, parlen, actuen, denuncien o es rebel·len en el discurs masculí des d'una acció directa i sense embuts, mentre el pic de la ploma va introduint realisme en els seus cossos amb el puntillisme que ressalta, dóna volums o crea les zones de profunditat necessàries per dotar de consistència i pes dramàtic al conjunt textual. Però no són infal·libles, les representacions femenines recorren la gamma dels diversos models i reben també l'autocrítica en el procés d'intentar desmuntar els estereotips.

De fet i retornant als seus orígens en el dibuix infantil, Soria recorre al futur en projectar en el dibuix a la propera generació de nens i nenes, imaginant-los molt més lliures de codificacions genèriques i normatives, en la historieta que es va publicar a la revista *Troya* el 1978 i que va ser premiada al Saló del Còmic de Gijón del mateix any: *No me gusta el postre*.

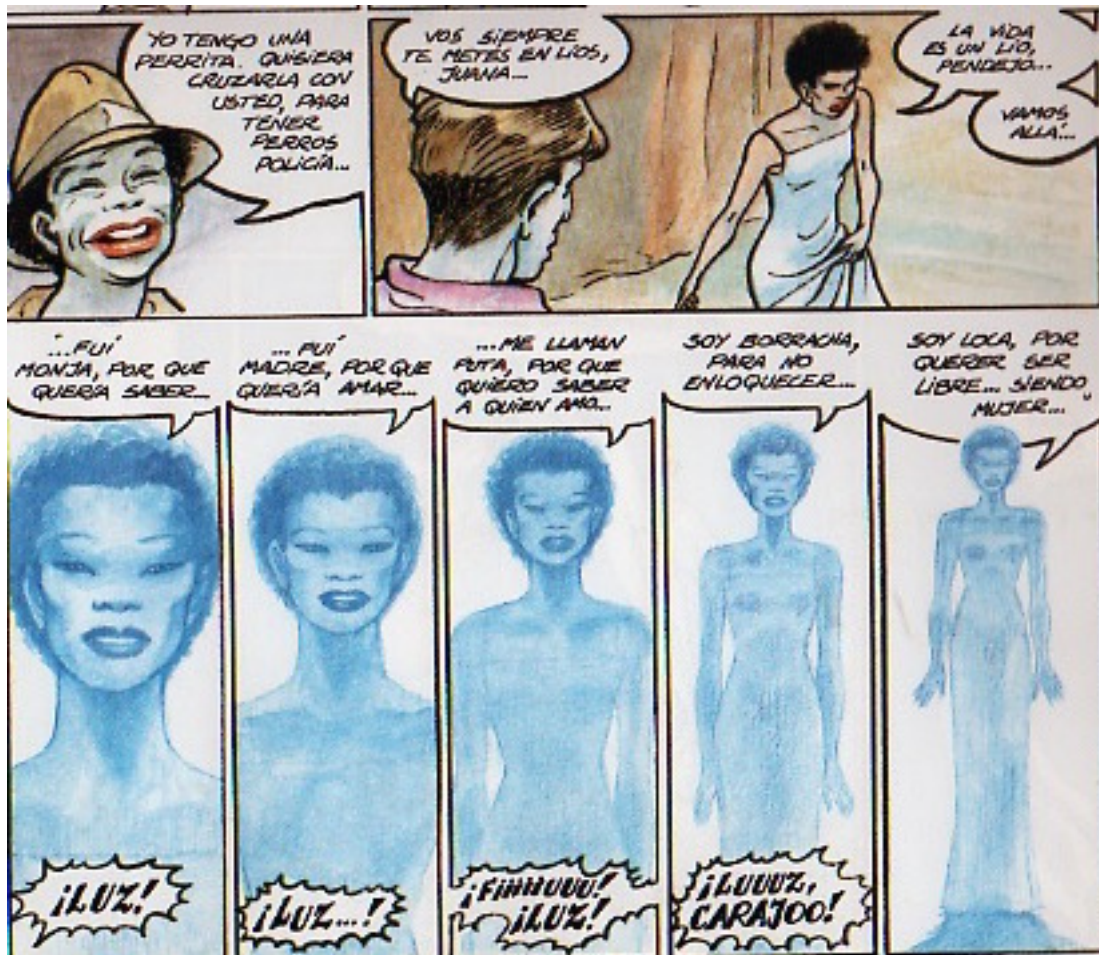




*No me gusta el postre* (Troya, 1978).

En ella Mariel Soria ens mostra la seva mirada sobre els problemes d'homes i dones des d'una perspectiva ingènua i encantadora que llança a l'aire com a desig. En aquesta història i en la següent, *Juana la Loca* (Ikusager, 1992), Mariel Soria assumeix en solitari l'autoria també del guió. *Juana la Loca* és una història de 8 pàgines per l'àlbum *Los Derechos de la Mujer*, una cuidada antologia. En ella, Mariel Soria dóna veu a una dona que ha passat per tots els rols que el patriarcat té llestos per etiquetar i empaquetar la vida del sexe femení. El personatge és una ex-monja mulata, violada i maltractada des de la joventut i la innocència, que viu la vida de forma valenta i arriscada i s'expressa lliurement fins les darreres conseqüències, que generalment es tradueixen en pallisses de les que el seu físic és el mapa. Ara és una actriu que explica la seva estripada història des de l'escenari, però la seva condició és fer-ho a les fosques: tan sols deixa el cos fosc i buit per encarnar la seva veu sobre un escenari net de les inscripcions de la tortura que la llum destaca en el seu

mapa físic. Des de la negra nit de l'escenari ens crida a trencar el silenci: "Soy loca por querer ser libre siendo mujer" L'acusació de bogeria, un cop desarmada la inquisició i l'obscurantisme que cremava les bruixes, ha estat una de les eines de repressió més eficaces usades per el patriarcat per reduir les actituds rebels del sexe dèbil, entès no tan sols com femení, sinó com la rebel·lió al rol sexual imposat per la normalitat del sistema sexe/gènere a homes i dones.



*Juana la loca (Los Derechos de la Mujer, Ikusager, 1992).*

El treball de Mariel Soria es consolida en la col·laboració a la revista *El Jueves*. Per iniciar-la, Mariel i Andreu Martín proposen el projecte *Contactos*. La història neix a partir de *Bruc 2 (Sal Común, 1978)* derivada de les historietes realitzades anteriorment, amb les quals s'havia iniciat el recorregut per les contradiccions emergents en el món de les relacions de la parella des d'un nou protagonisme de la sexualitat femenina que anirà imposant-se cada cop més en el seu discurs. La veu de les dones i l'alteració dels rols ocupen l'espai.





Bruc2 (Sal Común, 1978).

El grafisme es va consolidant en una línia clàssica i fàcilment llegible en la simetria d'espais, cossos i volums segons qui parla. Veiem en les imatges de l'esquerra la posició del cos del noi: a sobre, una mica més amunt que la noia, cobrint l'espai mentre cerca l'afalac, la nota, la puntuació a la seva actuació... Veurem també com reacciona quan ella no entra en èxtasi (no s'ha adonat de



res!)... Es gira, s'aparta i es tanca, molest per no haver aconseguit el màxim guardó: l'aplaudiment i l'admiració que el mantinguin sostingudament a sobre.

Aquí la noia té veu, el seu cos també parla: està relaxat, alegre, sorprès, perplex i... finalment solidari. El cos ja no és l'artefacte seductor, ni seduït, ni exposat ni reduït, sinó que recupera la veu i la naturalitat enfocant la relació amb el seu company de llit des de la comprensió quasi maternal.



La parella Martín & Mariel, creen el grup de personatges que serà la base del treball més sòlid de Mariel, la veu de la qual s'encarna cada cop més en el discurs qüestionant les etiquetes des de la seva característica paròdia.

A la imatge de la coberta del quart àlbum de *Contactos*, veiem el grup amb els rols trencats jiosament, des de la festa i la transgressió amable, mentre la Mamen, agafant ja el protagonisme que tindrà més tard, pren la batuta i dirigeix la festa de l'alliberament sexual.

Els cossos dels nois renuncien a la imatge heroica, però accepten la disfressa tan sols com a joc en la festa sexual; la Mamen, fermament assentada, sostinguda en tres punts d'ancoratge, es disposa a conduir la llibertat i a tenir la darrera paraula: aviat posarà els punts sobres les is a les relacions amb els seus amics. Però no li serà tan fàcil.



Contactos (Mariel & Andreu Martín, *El Jueves*, 1980).

A *Contactos*, els cossos i el trencament dels rols acaparen el protagonisme des del mirall social, per mostrar les contradiccions en les relacions quotidianes que enfronten el gènere amb la llibertat des dels lligams inconscients als preconceptes dels tòpics. La sèrie bàsicament es va fixant en les tensions



sexuals que pateixen els joves en les noves relacions de grup. La mirada es centra en l'afany d'alliberament de les reprimides ments masculines a l'hora de lligar, contrastades amb el trastocament d'aquests pensaments, i la seva tendència conservadora, un cop destapada la fal·làcia utilitària. Al mateix temps, també es fixa en les diverses reaccions femenines des de l'autocrítica i el punt ideològic de classe.

El pensament i la presència de la Mamen van anar creixent a la sèrie però, ja en la darrera etapa de *Contactos*, el plantejament de la dona lliure no resulta sempre ben entès pels seus companys, cada cop troba més malentesos a desmuntar; veiem com ara són els homes els que es relacionen de forma evident amb els instints, mentre la Mamen defensa la sexualitat des de la raó i el pensament científic, des dels arguments que a ells els han servit tota la vida per amagar el seu autèntic interès en l'aventura, o potser la seva manca d'afició al compromís. La imatge precedent ens serveix l'exemple; en ella podrem comprovar la força d'aquest gir. Veurem el trontollar de tots els pressupostos progressistes davant de la suposada possibilitat d'accedir a un cos de dona. El cas és que el cos de la Mamen és clarament okupat en la darrera vinyeta, i en okupar-lo, resta immobilitzat i és portat per l'onatge mascle, al seu terreny. Els nois no entenen que no vol una parella, ella es compromet amb l'amistat, l'honestedat i el respecte però vol ser lliure.



*Contactos* (Mariel & Andreu Martín, *El Jueves*, 1980).



D'altra banda veiem el que passa en l'altra imatge, el castell que corona la nostra aventurera està a punt de fer figa, possiblement per culpa del segon estrat, conformat pels cossos dels nois nerviosos i sempre commoguts pel cos de la Mamen. ¿Potser si hi haguessin més noies en el conjunt d'essers lliures, l'estabilitat seria més gran? És una de les incògnites que ens llança Mariel Soria a les dones en un clar paral·lelisme entre castellers i lectors...

A *Contactos*, l'enfocament de la mirada ubicada en la jove parella de *Bruc2* s'obria a les relacions que es generaven en el seu context, dins de la seva colla, el seu grup d'amics tot just arribats a l'estat adult, i les noves relacions eròtiques/amistoses que van ser noves per a tothom, però que agafaven especialment descol·locats els homes. Les iconografies dels cossos ens parlen des d'una llibertat tot just estrenada, en la qual els rols comencen a trontollar.

Com avançàvem al començament, el final de la seva relació de parella amb Martín va posar el punt i final a la sèrie *Contactos*, però el dret d'autoria de Mariel Soria i la bona entesa amb el guionista van fer possible el rescat del personatge que havia estat l'eix de la sèrie.

La Mamen havia adquirit una consistència protagonista entre tots els personatges del grup, suficient per donar-li sèrie pròpia i estava tan impregnada de Mariel com per traslladar el seu desenvolupament al nou equip, ara format per la unió de Mariel Soria amb Manel Barceló. Des de llavors, la Mamen ha crescut, s'ha transformat en la icona que, destacant per la seva personalitat des dels seus orígens, ha anat adquirint força i entitat. La noieta pèl-roja, sexi i pigada que, aprofitant l'embranchida del sexe i el "destape" en les publicacions de l'època, defensava un canvi en els rols de gènere i en les formes de les relacions sexuals, va guanyar un espai propi a *El Jueves*, des de 1986 fins a 2011. No era gens fàcil, per això és molt important destacar el fet del seu empoderament.

*Mamen* -explica Mariel- es el tipo de mujer por el que he luchado toda la vida: independiente, consecuente y muy implicada, tanto social como políticamente, porque no es un personaje en absoluto superficial. Sabe vivir la vida, sacar el jugo, pero no le da la espalda a los problemas del mundo. Creo que es un buen modelo de mujer. (Soria, 2008)



*Mamen* (Mariel & Manel Barceló, *El Jueves*, 1983-2011).

Mariel Soria ha estat l'autora més resistent, mantenint-se en el mercat espanyol dins d'una revista immersa en el discurs transgressor de les esquerres, gens procliu a les idees feministes. El cicle iniciat el 1978 amb *Bruc2*, i continuat el 1980 amb *Contactos*, fan desembocar finalment la Mamen a la seva pròpia sèrie. Amb el nou guionista, Mariel Soria es va dedicar a desenvolupar més a fons els principis i els valors del personatge mostrant-nos la seva mirada sobre les relacions amb un món absolutament masculí i els problemes de confusió sexual amb que el masclisme inconscient la rodejava.

Els nous guions desenvoluparan la personalitat de la icona que arribarà a ser també el seu treball més emblemàtic: la Mamen es va transformar durant molts anys en un referent de l'activisme infiltrat en aquest món tancat del sexe, l'humor, l'erotisme i la transgressió dels nois.

En una revista plena de cossos femenins hipersexuats, com era *El Jueves* de l'època, la Mamen era un cos lliure i autònom amb veu pròpia. Un cos nou sincer i natural que volia esborrar els tòpics de la seva pell. La Mamen va provar de desenvolupar una acció pedagògica quasi impossible, des del centre del territori generador de l'humor més masclista i masculí en el mercat espanyol dels darrers anys.



Mamen (El Jueves, 1983-2011).

L'empremta de la pèl-roja ha estat important per obrir esclotxes en un imaginari patriarcal, homòfob i androcèntric, al que s'enfrontarà, amb humor i una certa actitud curadora, des de la superioritat que li dóna la seva natural sinceritat i l'honesta manca de prejudicis, davant la immaduresa i les trames infantils dels mascles en el joc sexual. La seva naturalitat desmuntarà les impostures.





Mamen (El Jueves, 1983-2011).

La Mamen tan sols serà inflexible amb el compromís ideològic contra els homòfobs, els racistes, i la prepotència del poder. El cos de la Mamen sempre és natural, relaxat i satisfet amb ell mateix, però s'activa quan cal; en el cas paradigmàtic de la imatge superior, el seu cervell adverteix l'inici d'un clàssic

desequilibri discursiu. Mamen s'aixeca per sobre del noi, s'apropia de l'espai, aguanta el riure i actua en la simulació demanada pel rol masculí: ¿Ha tornat el mascle de veritat? Doncs cal donar-li la seva medecina... No necessita més per posar-lo en evidència. La Mamen reproduirà la clàssica escena del mascle atrapat ocupant la propietat de l'altre; tan sols perfilar la idea serà suficient perquè s'activi el mecanisme defensiu del mascle i aquest fugi sense temps ni de vestir-se ni de recordar que era impossible que arribés a casa cap marit, atès que l'escenari del "delicte" és casa seva... Al costat l'expressionisme funciona en l'espant conservador, tant de la veïna com en l'estupor de l'homenet que ha quedat amb el cul en l'aire a l'àmbit públic. Cap actitud és forçada, cada gest o moviment flueix de la naturalitat que envolta l'absurd.

El protagonisme de la Mamen va desenvolupar una nova dessacralització de la llibertat sexual femenina, que volia construir-se des de la naturalitat, des de la igualtat i la simetria en les relacions, des d'una mirada molt allunyada dels fantasmes masculins (als que es va haver d'enfrontar, tant a les redaccions, com al quiosc), alhora que mostrava la seva perplexitat davant de les contradiccions flagrants i la manca de trencament real amb els tòpics en les actituds masculines suposadament progressistes davant del sexe.



*Mamen (El Jueves, 1983-2011).*

En un estil costumista, es normalitzarà un nou model, des de la quotidianitat d'una noia lliure i autocrítica. Des dels somriures petits, la Mamen va voler reflectir les modificacions en els nous i desconcertats imaginaris masculins, desmuntar les contínues excuses amb què s'intentava treure partit del seu nu o fer una perversa interpretació de la seva naturalitat per aprofitar-la, donant-li la volta amb la intenció d'usar-la des dels eters codis fantasmals.

La Mamen no canvia la seva actitud lliure per més malentesos que hagi d'enfrontar. No deixa d'utilitzar la ironia per desmuntar les actituds masclistes. La Mamen no es resigna, manté una lluita llibertària amb el seu cos com a bandera, com a eina de coneixement i amb la sinceritat en l'acció com a arma de futur. La Mamen també parla cada cop que ho creu necessari en el seu entorn social. Llavors fa gala d'una opinió radical sense complexos i com sempre, el seu cos és l'eina d'expressió mitjançant la qual expressa els seus rebuigs ideològics i polítics. Implicada políticament en el "no" a l'OTAN, la Mamen fa ús de la seva veu. Contra les campanyes conservadores que van usar la sida com a element de la por, per la repressió i el retrocés dels drets i les llibertats de les persones, la veu de la Mamen també es va posicionar.



Mamen (Mariel/Manel Barceló, *El Jueves*, 1987).

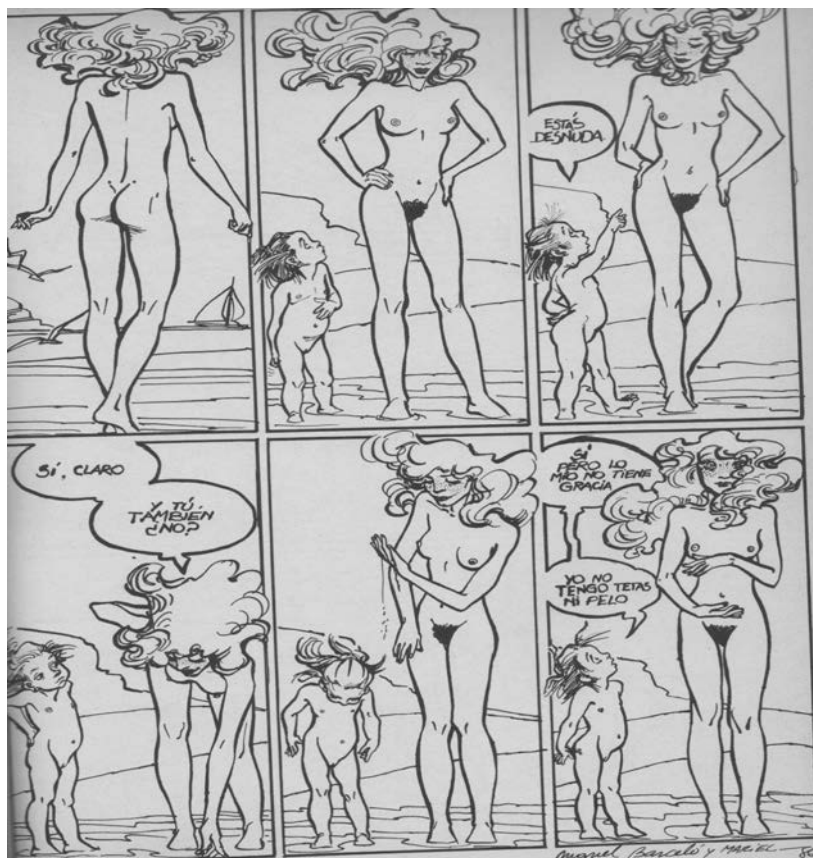
Com podem observar a dalt, a la imatge de l'esquerra, la Mamen es situa a l'extrem deixant espai per les àmplies masses dels seus col·legues, la resta de personatges de la sèrie; juntament amb tota la societat que va sortir al carrer, el seu és un cos més que se suma a la manifestació.

A la dreta, i a través de l'interrogatori al que la sotmet un company casual amb qui ha lligat, visualitzem el fons negatiu del personatge masculí amb el que la protagonista interactua i comprenem que el seu rebuig final és ben bé un



“manifest”. La situació paritària gràficament expressada fins la penúltima vinyeta canvia amb l'expressió de la xenofòbia del mascle. Llavors el cos de la Mamen pren posicions per engegar-lo. Sense perdre el somriure ocupa l'espai i el deixa: el cos ens parla en l'acció.

La Mamen pot fer sexe sense cap lligam, però no pot relacionar-se amb algú tan distant ideològicament d'ella. El seu cos s'erigeix en barrera inabastable quan decideix prendre la iniciativa altre cop: l'ha pres per iniciar l'aproximació i ara la pren per tallar qualsevol proximitat contaminant. El grafisme del seu cos, sempre nítid i joiós en si mateix, no necessita de les mirades sexuades del seu company temporal, ni tampoc del lector *voyeur*, per gaudir de si mateix: el cos de la Mamen és complet.



Mamen (Mariel & Manel Barceló, *El Jueves*, 1987).

La naturalitat del cos nu és quelcom que reivindica de forma continuada l'actitud de la protagonista. La Mamen es despulla ràpidament i sense prejudicis, no tan sols als llits o a la dutxa, també a les platges practica un nudisme total. El seu cos no cerca emmascaraments i les postures que adopta

són fruit d'un moviment natural. La seva és una figura àgil i esvelta que no ens parla de deesses ni de *pin-ups*, sinó que ens remet a una noia real, però una característica especial la distingeix d'altri: el cabell la descobreix. Tot el contrari del que sol ser comú en el tractament del nu femení (el joc de cabells i guarniments és una de les característiques d'emascarament del nu que hem vist en les dones d'Ana Miralles sense anar més lluny), el roig cabell de la Mamen mai no la cobreix. S'eleva i flota al seu voltant ocupant l'espai que domina, donant poder a la netedat i l'autonomia del seu nu. Els generosos rinxols de la Mamen s'estenen al voltant del seu cap donant-li al seu cos un marc flamíger que elimina qualsevol necessitat de corbes luxurioses per fer-la seductora. Precisament condueixen la seducció al lloc de la nítida espontaneïtat amb que les formes naturals de la seva joventut es mouen lliurement, fidels a una ingènua fe en els postulats d'una Arcàdia feliç.



Mamen (Mariel & Manel Barceló, *El Jueves*, 1987).

A la pàgina precedent, és la mirada de la nena la que ens fa somriure amb l'encert dels seus raonaments que construeixen una realitat diferent des del joc de paraules d'un modisme argentí. El descobriment de les diferències entre els

cossos infantils i adults són un divertiment per a la nena que ens explica així el perquè del que crida la seva atenció. Està aprenent el que causa sensació en la resta d'adults de la platja: els pits i el pèl de les zones erògenes deuen ser una cosa molt graciosa perquè tothom la mira i somriu... D'altra banda, la invasió corporal que efectua el xicot de la Mamen, atacant-la sobre la sorra i prenent possessió del seu territori corporal davant de la mirada encuriosida de la nena fa que ella rebi un crit de part de la seva mare: "Ven aquí... No molestes"... i que protesti plena de raó: "Pero si es él quien la está jodiendo...". El seu raonament és irreprotxable, en tots dos casos.

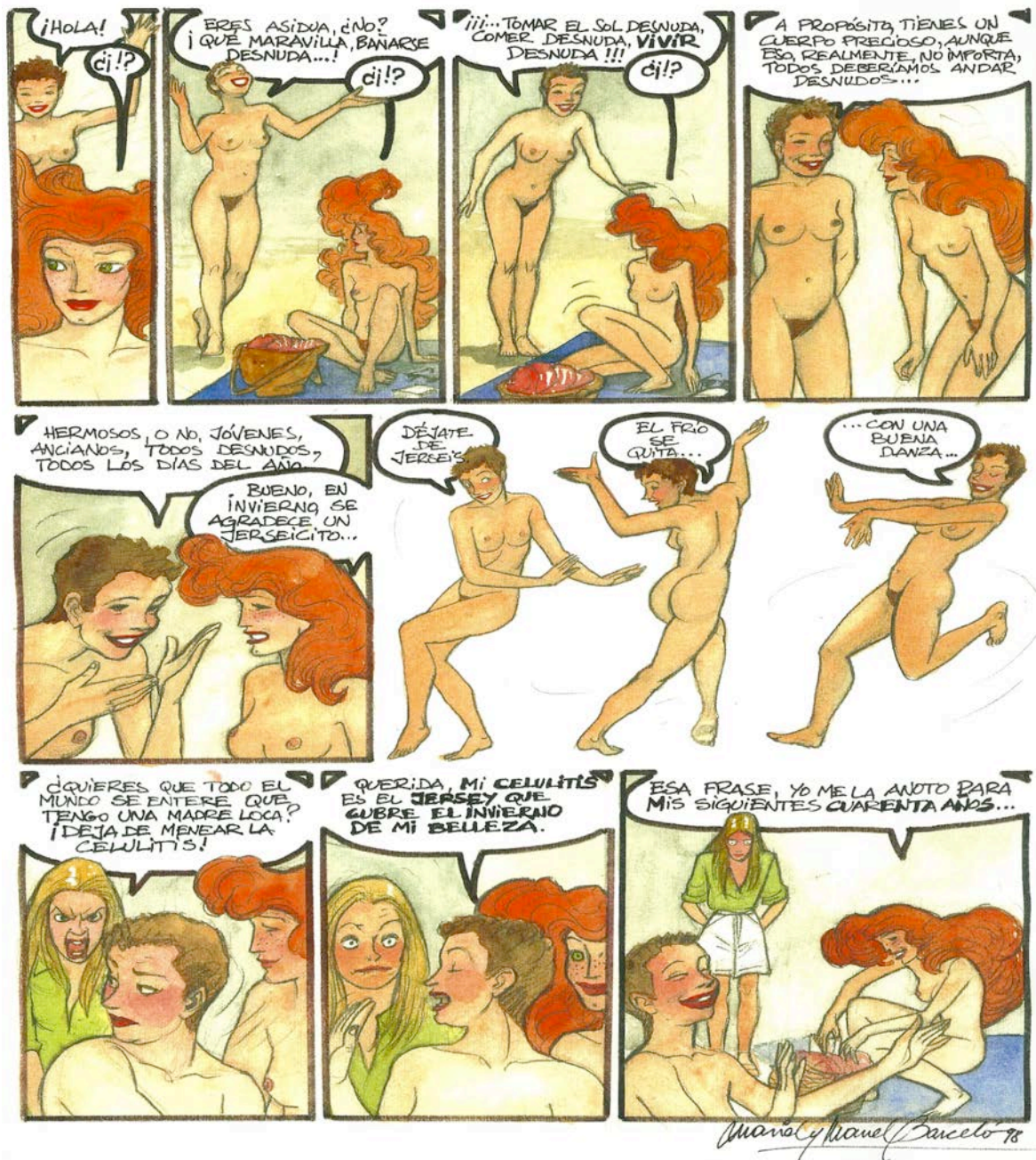


*Mamen* (Mariel & Manel Barceló, *El Jueves*, 1987). Un cos net de codis, ¿és possible?

La ingenuïtat de la mirada infantil ens parla molt clarament dels codis impresos en el text carnal i en la gestualitat possessiva i invasiva que actua en els plantejaments del sexe masculí. La naturalesa, la naturalitat, la puresa o la sinceritat són les actituds que es posen en valor, sense que això elimini el sexe ni les contradiccions a superar. Simplement, la Mamen ens mostra una i altra



vegada la nostra mirada tèrbola i plena de contradiccions. El seu cos nu rebutja les antigues inscripcions, però li costa sortir-se'n. Sovint per defensar la seva puresa i llibertat ha de fugir del camp de l'encontre, inclús del camp de la visibilitat, deixant plantat el "Romeo" de torn i preservant els seus principis. No paga la pena perdre un temps preciós en aquests menesters, val més dedicar-lo a defensar les diferències entre dones que ajudin a la nova construcció de les representacions calidoscòpiques que ho respectin tot: greix, color de pell, infantesa, adolescència o vellesa...



Mamen (Mariel & Manel Barceló, *El Jueves*, 1998).

En el darrer cas, la dansa que allibera el cos no ens exposa al ridícul, al contrari, ens anima a madurar en l'experimentació de les diferències, tenint en compte que en el cas de les dones la diferència que marca l'edat no és banal; les reflexions que abans ens feien riure en boca de la petita són d'una lògica digna de Mafalda, però les metàfores d'aquesta dona plena i madura, en la darrera història, són una finestra il·luminada per la filosofia que transforma el cos en textualitat poètica: "Mi celulitis es el jersey que cubre el invierno de mi belleza". Tot i això, es fa evident que el cos mostrat com madur no mostra gaires rastres de la cel·lulitis de la que parla, però s'ha d'entendre que per al lector d'*El Jueves* aquesta dona ja és gran... Mariel utilitza aquest esquema icònic masculí per inscriure-hi nous conceptes alliberadors. El camp de la desocupació dels cossos, com veiem, s'obre a l'infinit.

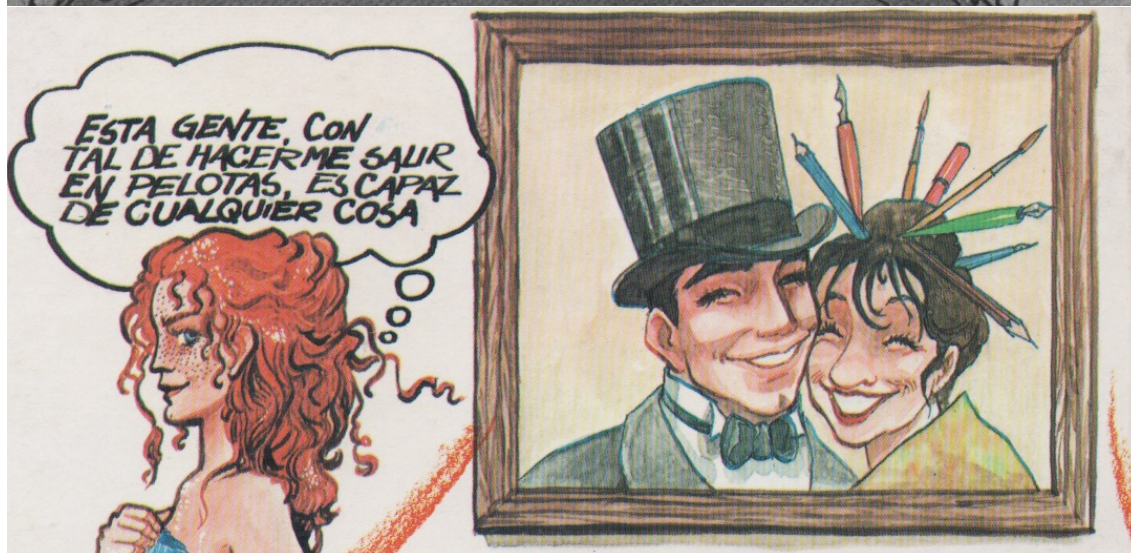


Mamen (Mariel & Manel Barceló, *El Jueves*, 1983-2011).

La Mamen és el model ideal de dona autònoma que assoleix la llibertat i utilitza la ironia com a estratègia de conquesta, infiltrada en el joc del discurs masculí. El gruix de l'obra de Mariel Soria s'ha dirigit a les relacions sexuals entre la joventut suposadament "alliberada" per extraure possibles reflexions darrere els



somriures i mostrar la seva mirada. Possiblement el tema escollit també ha format part de l'estratègia de supervivència, com l'escut d'un company masculí (en el cas de Soria sempre escollit en l'acord ideològic) en un món de mascles, atès que els espais per aconseguir la publicació no han existit massivament més enllà de la indigestió eròtica de la Transició i que aquests espais han estat administrats pels homes i dedicats a les seves transaccions.



Autoretrats dels equips de Mariel i els seus guionistes, Martín i Barceló, amb la Mamen. (1980-1987).

L'estil i la personalitat dels personatges creats per Mariel Soria i els seus guionistes es veuen reforçats per la resistència d'una sòlida trajectòria professional dins d'un món difícil, assolint el repte d'abordar els temes de



l'erotisme i l'alliberament sexual des d'una altra mirada. Cal destacar el punt de realitat que es desprèn d'aquest treball, informalment sociològic, atès que s'inspira en un context social absolutament real que rodejava els autors, amb noms i cognoms, en l'entorn proper dels ambients on transitaven.

Tant Mariel Soria i Andreu Martín com més tard Mariel Soria i Manel Barceló s'inspiren en una part de les contradiccions que emergeixen dins dels seus entorns juntament amb l'eclosió i el desenvolupament de la llibertat.

Mariel Soria, amb tots dos equips (amb tots dos guionistes), actua com a notari de les reaccions dels propis lectors de *El Jueves*, i la Mamen és la seva veu, alhora que el seu treball serveix per sol·licitar la identificació i atraure l'atenció d'algunes lectores. A partir de 2011, Mariel Soria ha estat dedicada al seu esplèndid treball com a escenògrafa i dissenyadora de vestuari teatral, però el còmic espanyol ha deixat de gaudir d'una de les seves grans veus de dona.

Una minoria de mirades femenines s'apropen a un món que s'ha manifestat, fins ara, sord als interessos i les problemàtiques de les dones, un món que mai no s'ha preguntat: ¿De què riuen les dones? El pitjor és que, actualment, aquest món encara continua sense estar interessat a fer-ho. Simplement nega la major dient que “no hi ha humoristes dones”... mentre els tanca la porta.

El resultat final ha estat que, tot i guanyar-se un espai durant molts anys al cor de la revista, l'entorn extern i el conjunt del “soroll” (el missatge del conjunt de les històries d'*El Jueves*) que ha embolcallat les històries de la Mamen és tan masclista que ha dificultat de gran manera la visualització i el contacte amb la majoria necessària de lectores per una bona i efectiva recepció de la seva veu.

Els lectors no acaben de traspasar el nivell de la visió a altre lloc que el sexe i la proposta sexual: no arriben més enllà. En realitat formen part d'una realitat que domina la mirada masculina, com els personatges descrits o denunciats a les històries... El crit de l'autora vol ser testimoni i notari que deixa document de la seva contestació, malgrat haver-ho fet des de la comprensió amable i una cura quasi maternal per la figura masculina, a la que Mariel Soria ha concedit la infantesa perpètua com a disculpa eterna.

### 3.4.3 La lluita contra els models: Mari Carmen Vila (“Marika”)

En el cas de la darrera component del trio de pioneres la denúncia es transforma en acció irada, en crit declarat sense paliatius estratègics; això és el que predomina en el treball de Marika, nom que adopta en el trànsit a l'autoria completa Mari Carmen Vila (Barcelona, 1949), des dels seus inicis en l'assumpció de responsabilitat com autora. En el seu dibuix les formes no s'esborren, tot al contrari, es recuperen en les angulositats accentuades en les línies que s'endureixen per transmetre l'impacte del crit.

El trencament amb el discurs dominant es fa explícitament visible, ja des del canvi de nom que forma part d'un projecte descodificador de lluita directa -en forma i fons- d'empoderament i recuperació d'espais contra els models.



Como (Troya, 1977).



Contraportada de la revista *Capçalera* (2015).



Diverses publicacions crítiques de les que ha estat col·laboradora Marika (1977-2000).

En aquesta part de la tesi en què em toca parlar de mi mateixa, intentaré salvar la dificultat efectuant l'autoanàlisi des d'una subjectivitat situada que expliqui la meua posició i aporti la meua experiència dins el mitjà. A partir d'aquest

moment passaré a la primera persona per parlar de la meva autoria, amb el propòsit que la redacció de l'anàlisi prengui la forma més natural.

D'altra banda, l'espai dedicat a la meva obra es repartirà entre dos apartats consecutius per adaptar-se a l'estructura general. Pel seu origen pertany al grup de les pioneres, i en aquest sentit s'inscriu en l'apartat 3.4 en el seu darrer punt (3.4.3), però també se separa de les estratègies habituals (tant de la seqüència clàssica del discurs masculí, com de l'esborrament de les formes i la línia ingènua del còmic infantil i femení) per iniciar un camí del que es parla en el primer apartat del capítol següent (4.1), en el que es trenca amb els models tòpics des de les estratègies de l'experiment que s'enfronta, multiforme, a les normes homogeneïtzadores del discurs convencional del còmic. En aquest sentit l'anàlisi del cos i el discurs en els meus treballs ocuparà una part dels dos apartats citats: 3.4.3 i 4.1.1.

Com a autora vaig aparèixer en solitari al bell mig de les activitats de l'anomenada *generació del compromís*, que ja he mencionat en parlar del context en el que neix el còmic d'autor, als inicis de la dècada dels anys 70. Més tard, el 1976, vaig coincidir amb Mariel Soria i Montse Clavé en arribar als projectes *Butifarra!* i *Troya*; llavors les nostres activitats es van barrejar en l'activisme dels múltiples moviments socials que començaven a organitzar-se. Érem les tres úniques autores en el col·lectiu masculí de nova generació que va inaugurar la renovació del còmic adult espanyol amb la creació de les seves noves plataformes d'expressió: col·lectius, revistes i noves institucions. Juntament amb la veterana guionista de Bruguera Armonía Rodríguez conformàvem una minoria des de postures diverses en el compromís feminista, defensant la diferència dins els diversos grups de treball totalment masculins.

Uns anys abans, el 1968, havia començat a formar-me com a professional a l'agència *Selecciones Ilustradas* on vaig arribar a través del dibuixant Luis García Mozos, que va marcar les primeres influències en el meu treball, especialment en les il·lustracions a llapis carbó anomenades "aiguades". Aquestes il·lustracions eren venudes, una i una altra vegada, a diverses publicacions europees per explotacions diverses: com a portada de còmic, o bé com a doble pàgina interior, com a il·lustració de narracions romàntiques, etc.



La seva manca de contingut (noia sola, parella enamorada, etc.) permetia que fossin adaptades a diferents arguments, possibilitant un ús molt variat que facilitava repetir les vendes en diferents mitjans, èpoques i països, multiplicant els beneficis per a les agències.



Selecciones Ilustradas: Joan Martí "Petronius".

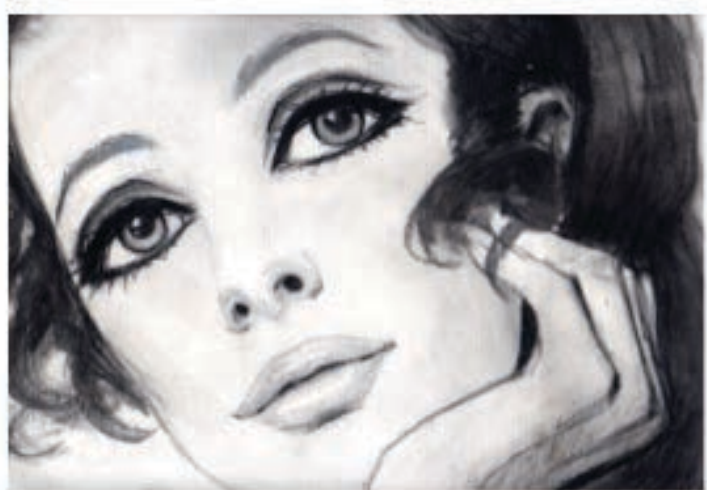


Mari Carmen Vila (1970).

Consistien generalment en el primer pla molt treballat d'una parella en situació amorosa, o bé d'una noia sola; l'estil realista cercava l'impacte decoratiu i modern en la composició i en la síntesi del traç efectista.

La base era la bellesa normativa de la parella des d'un determinat equilibri que prioritzava la cara de la noia, però establia la compensació en el poder llunyà decantat vers la superioritat de la imatge del noi (més fort, més gran, més alt, més distant, més dur, més seriós, com veurem a les imatges mostrades com a exemple: a l'esquerre una aiguada de Joan Martí reflecteix la norma general abans explicada, i al seu costat veiem l'alternativa utilitzada per mi.

A sota, veiem altres exemples de la característica que es repeteix en les meves il·lustracions per eludir aquesta imposició de la "normalitat" al gust dels editors i defugir les actituds passives típiques del gènere.



Mari Carmen Vila: Il·lustracions romàntiques per a Selecciones Ilustradas (1968-1975).

En la primera il·lustració de la dreta s'intenta que la simetria en la posició dels gèneres sigui el màxim d'equilibrada possible i que l'actitud de la noia sigui activa (està parlant). Al costat, la noia sola suggereix una reflexió pròpia. A sota, la noia sembla no deixar-se convèncer per les estratègies del xicot; manté una posició pròpia no dependent. És ell qui pretén marcar possessió. Tot i l'anàlisi de la intenció icònica, la decisió final i el context en el qual es van utilitzar per la publicació pertany a l'àmbit patriarcal incontrolable pels autors.

Tot i respondre a les exigències del discurs masculí que ha marcat el treball comercial, s'observa en l'anàlisi actual que, en el seu conjunt, les meves

il·lustracions mostren una certa rebel·lia. En aquest sentit es pot observar que generalment defugen la situació dependent, visceral o anodina de la seducció romàntica en la postura i el desequilibri de volums i alçades, intentant que la noia sempre mostri alguna acció o pensament, alguna actitud qüestionadora o activa dirigida a l'espectador, no s'exposen sinó que miren a qui les mira.

La clau és la mirada que interpel·la, la intenció és allunyar-la de l'actitud seduïda i sotmesa, enfront de la icona clàssica de la noia enamorada passivament exposada sota la dependència del mascle en la situació entregada de l'amor. La mirada és el centre d'un repte que manifesta opinió. No espera seduir per ser reconeguda, es reconeix a si mateixa i ens qüestiona: ¿i tu qui ets?



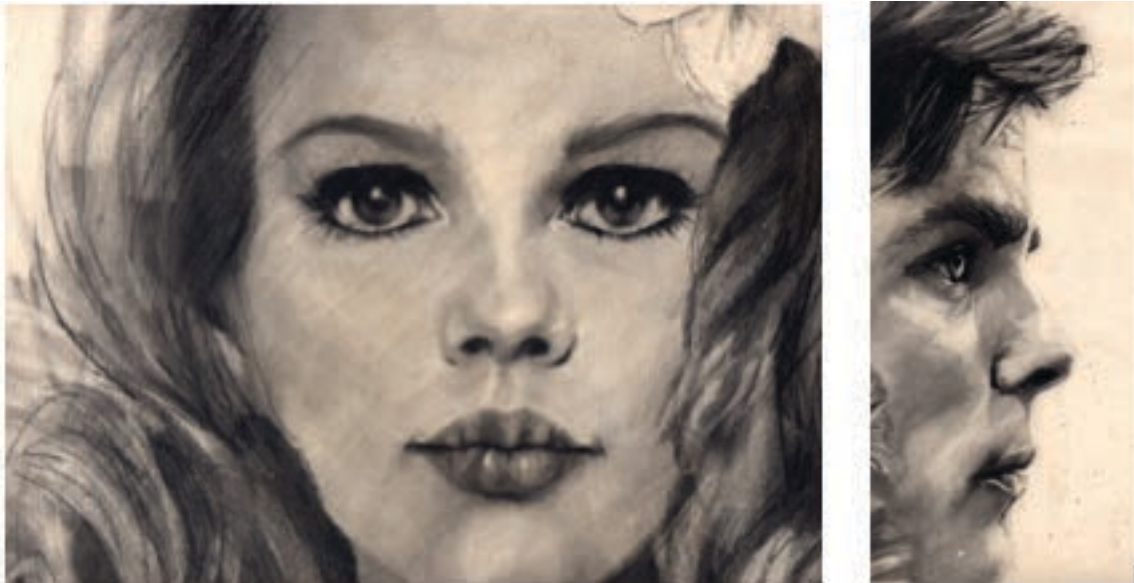
La mirada defuig la submissió buida del tòpic. Selecciones Ilustradas (1968-1975).

El tractament del dibuix a llapis carbó era realista i la força del treball es basava especialment en els maquillatges dels ulls, en el suggeriment emocional de les mirades, en el joc de moviments dels cabells, en la posició més baixa i entregada de la noia i en la situació romàntica de la parella. La composició de la pàgina s'estructurava amb elements decoratius neutres que jugaven amb la composició en el tancament del conjunt.

Malgrat la planor i la inanitat dels continguts, la misogínia en la mirada editora es feia patent per l'exigència del rol asimètric de les posicions de gènere en la representació. La noia havia de ser el centre d'atenció, el focus de la mirada, però sempre en una actitud dependent (física o emocionalment) d'algú superior, òbviament el noi. Un cas paradigmàtic dels problemes de l'elecció de



postures i situacions en el meu treball és el d'una il·lustració que em va ser retornada per causa de la diferència de mides dels caps entre la noia i el noi.



Il·lustració inèdita rebutjada per l'agència Selecciones Ilustradas (1968).

En la imatge precedent podem veure que la cara de la noia és un primeríssim pla, mentre el noi està situat força enrere; les lleis de la perspectiva manen que el cap en primer pla sigui més gran que el cap situat en darrer terme, però per a Josep Toutain -el director i propietari de l'agència- no es podia visualitzar una dona amb el cap més gran que el de l'home: l'estètica manava que la dona el tingués més petit; per tant, s'hauria de falsejar la perspectiva o canviar la situació a una postura més "romàntica". S'entenia per "més romàntica" una preponderància dels rols de gènere estereotipats.

Vaig continuar evitant aquestes situacions, bàsicament, especialitzant-me en els caps femenins en solitari. Poc després, Josep Toutain em va qualificar com a destacada hereva de l'escola de José González i Luis García Mozos, autors dels millors caps de dones al carbó entre els dibuixants de Selecciones Ilustradas, però també em va fer saber el seu criteri, segons el qual, tot i la "mestria i l'alta qualitat del meu treball", el fet de ser una dona el feia dubtar, ja que, segons ell, el meu sexe dificultava les possibilitats d'ocupar un lloc en aquesta competició (se suposava que ser dona reduïa les qualitats competitives). Realment, competir no va ser mai el meu objectiu.

El 1973 vaig introduir-me també en el còmic romàntic, aprenent els secrets tècnics gràcies als consells del dibuixant Miguel Fuster, considerat en aquell moment per les agències espanyoles un dels principals models a seguir dins els gustos dels clients britànics i suecs. Ja he esmentat a l'inici de la tesi el funcionament de les normes professionals en els gèneres, les seves prescripcions i limitacions, ja que l'aprenentatge suposava el domini del moviment dins d'aquests estrets marges sota uns codis clars, establerts i fixats d'antuvi pel propi marc referent i pels seus editors.



Mari Camen Vila: còmics romàntics per I.P.C. Magazines i *Jackie* (D.C. Thompson).

Juntament amb la tècnica, vaig rebre de Fuster aquest coneixement necessari per satisfer les exigències que el medi imposa per accedir a publicar: l'accent ha d'estar centrat en els cabells i els ulls de les noies, en els pentinats, maquillatges i models de roba a la moda, o bé en els ornaments estètics si es tracta d'una història medieval. El color blanc ha de ser predominant en la netedat de la pàgina i s'han de mantenir totes les característiques i limitacions de gènere ja explicades en l'aclariment del concepte *dibuix femení* que hem vist i analitzat en el treball de les autores de còmic femení romàntic.

No és fins els anys 70, en la transició a la democràcia, que decideixo arriscar-me a transcendir aquest llinar, quan els moviments socials activen la conscienciació professional i reuneixen els grups actius que transformen el mitjà posant-lo en el punt de mira dels intel·lectuals. És llavors quan qüestiono activament el missatge que es transmet i començo una lluita per canviar-lo prenent el control i la responsabilitat sobre el missatge; per fer-ho, hauré de

combinar el treball d'encàrrec i el compromís amb els meus companys i companyes en la construcció de nous escenaris per la nova expressió.



Contrast entre el còmic romàntic realitzat per a la revista britànica *Jackie* (1974) i el que marca l'inici de l'autoria activista en l'experimentació gràfica, a la revista *Butifarra!* (1975).

En la imatge precedent, al costat del còmic romàntic tradicional que realitzava sobre guions d'encàrrec facilitats per l'editorial, veiem un dels còmics que marcaran el canvi d'autoria i d'àmbit d'interlocució al qual es dirigeix el meu missatge. Vaig iniciar la incursió en el terreny adult masculí, assumint la responsabilitat de l'autoria completa (guió i dibuix).

En la comparació veiem com la nova protagonista s'allunya de la imatge neta i endolcida dels guions romàntics d'encàrrec, de fons estàtics i buits. La noia mostra un canvi de model amb un cos més proper a la naturalitat: pits lliures de sostenidors (sense semblar petits melons exposats en balconet com es construïen en el tòpic), cabells arissats, despentinats i asimètrics i un nas envoltat de pigues que, allunyant-se dels dos foradets clàssics de les "faccions femenines", es fa present.

Amb el cap ple de les històries roses (mostrades en collage), la protagonista incorpora la consciència de la realitat en recórrer a un fons ple de continguts, proper a l'efervescència social del moment històric que ha obert la porta a la



complexitat de la societat i les seves relacions qüestionades. Des de la tècnica del *collage* el fons real s'infiltra i crea una paradoxal contradicció en el seu cap, però va incorporant el missatge social en la mirada fins moure-la vers l'acció col·lectiva: la noia s'incorpora a l'acció i actua per defensar els drets de tothom trencant l'alienació des del seu lloc.

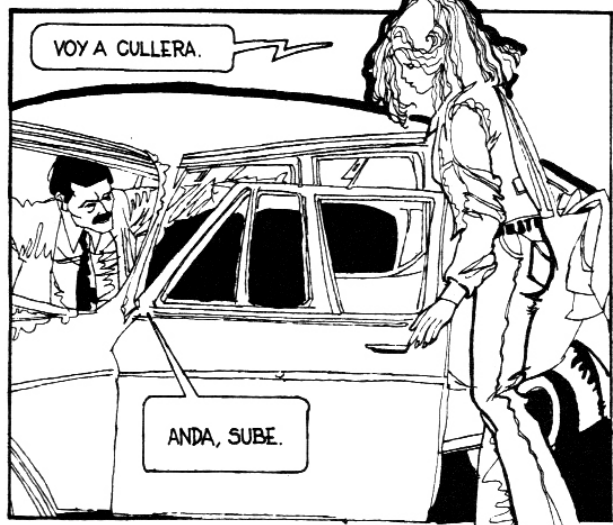
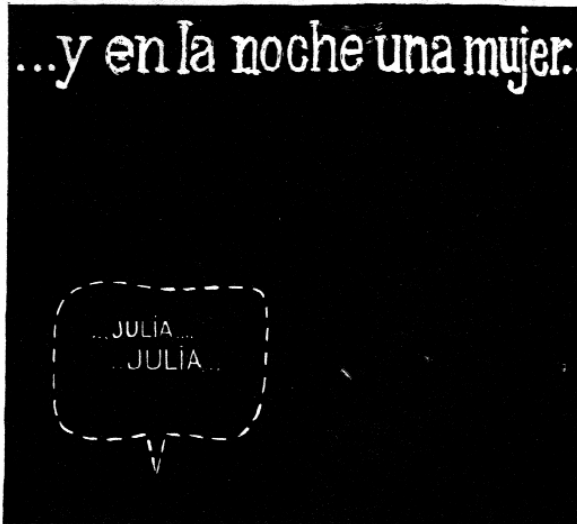
Els nous trets físics cerquen la diferència: "totes som úniques", defugint la perfecció estilística estàndard demandada per al gènere romàntic. Les traces dels pinzells i de la ploma inicien el trencament expressiu, mentre el dibuix dels cossos contrasta la naturalitat amb els figurins que simulen la fal·laç *normalitat* del físic femení en les històries anteriors. La narració seqüencial es basa en el zoom sobre els fragments. A la darrera vinyeta, el dramatisme realista de la pancarta que sosté la protagonista anuncia la nova entitat del cos femení que haurà d'encapçalar qualsevol canvi social.

La història següent, *... y en la noche una mujer, y en el día una mujer...*, es va publicar a la primera antologia d'autores de còmic internacionals publicada a Espanya el 1977, *Totem Especial mujeres*. La història va formar part d'una exposició itinerant d'autores europees que culminà al Palazzo Bracchi de Roma el 1978. Parla del lloc de la violació que comença en el llenguatge: en el *No*, no escoltat, de les dones. Els cossos realistes tremolen en la denúncia de la ploma per mostrar la seva nova veu activa que rebutja els estereotips.

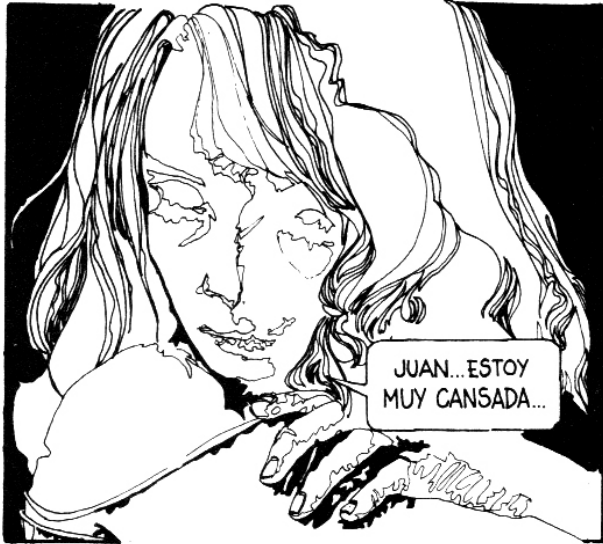
El llenguatge i el cos inicien la seva trajectòria protagonista en la recerca que em mou. El tractament experimental del meu treball, com el de les meves companyes pioneres, inicia un nou camí inèdit per a les dones però, en el meu cas, ho fa des d'una aposta gràfica diferent: utilitza el crit i el tremolar de la ploma, l'esquinçament de la línia que s'allunya del camuflatge adaptatiu i desconstrueix visiblement l'estructura del model fora de les normes comercials.

El meu dibuix en l'autoria es planteja cada cop un repte, es rebel·la i vol mostrar-ho, trenca amb qualsevol simulacre d'ingenuïtat, elimina qualsevol resta de traç infantil (femení) i defuig tota sospita de suavitat perquè vol deixar constància de la seva incursió en el camp masculí. L'experiment és l'eina del trencament en la nova etapa que analitzaré en el capítol següent.

...y en la noche una mujer... y en el día una mujer...



y en la noche una mujer, y en el día una mujer... (Totem, Especial mujeres, 1977).







...y cada día,  
una mujer  
es violada  
por un extraño

...cada noche,  
una mujer es violada  
con la legalidad  
del matrimonio

... y en la noche una mujer, y en el día una mujer... (Totem, Especial mujeres, 1977).

