



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.

## 4 EL COS FEMENÍ EN EL TRENCAMENT DE MODELS

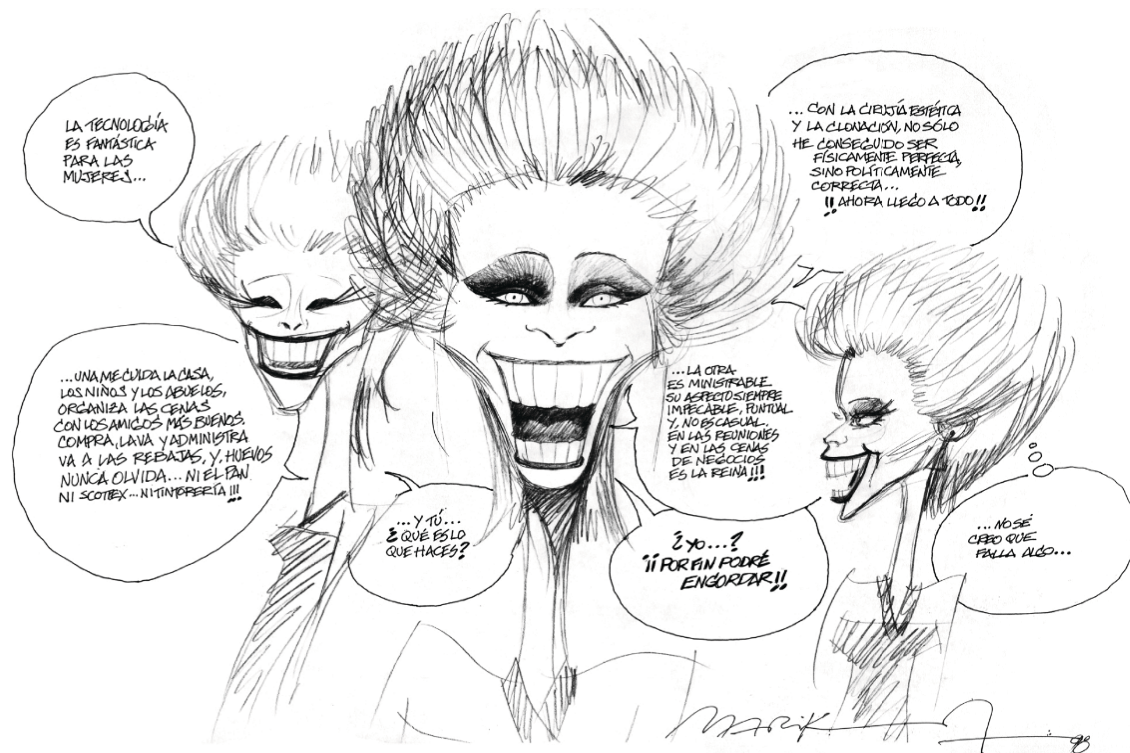
El còmic experimental obre el nou futur per a la lluita contra els estereotips de gènere i la recuperació de la representació femenina des de l'expressió de les dones en separar-se de les normes de bellesa i qüestionar els models. L'estratègia trencadora no s'atura en el grafisme clàssic ni en el patró narratiu.

L'aposta pel trencament de models (personatges fixats en la repetició) abandona la fidelitat a l'estil i opta per l'experiment com a característica de tractament que travessa les classificacions tradicionals del còmic; d'aquesta manera trenca l'estancament dels gèneres per obrir-se a noves vies d'expressió seguint les tendències del còmic independent europeu.

S'obre una via humorística en les estratègies del sarcasme que endureix la línia de Núria Pompeia sense oposar-s'hi; ambdós estils seguiran fent camí en les noves generacions que emergiran en el nou mil·lenni des de les esclertes obertes.

L'ús de l'humor descarat per induir la reflexió feminista serà precursor de l'activisme irònic de les "guerrilla girls" que des de la música, el teatre o les arts visuals, amb performances o instal·lacions efímeres esclatarà públicament el 1985 i que més tard reivindicarà Rosi Braidotti com a noves estratègies del feminisme. La mateixa Braidotti, la definirà com "la política de la paròdia" el 1996 en la versió original del text "El ciberfeminismo con una diferencia" (Braidotti, 2015: 107-129).

La fuerza irónica, la apenas reprimida violencia y el ingenio vitriólico de grupos feministas como las chicas del disturbio [*Riot Girls*] o las chicas guerrilleras [*Guerrilla Girls*] constituyen un aspecto importante de la relocalización contemporánea de la cultura y de la lucha por la representación. Yo definiría esta posición en términos de la política de la parodia. Las chicas del disturbio quieren decir que la guerra continúa y que las mujeres no somos pacifistas pues somos las chicas malas, las chicas de la guerrilla. Queremos oponer una resistencia activa, pero también deseamos divertirnos y hacerlo a nuestra manera. El número cada vez mayor de mujeres que escriben ciencia ficción, ciberpunk, guiones cinematográficos, "fanzines", música rap y rock y otros estilos similares da testimonio de esta nueva modalidad. (Braidotti, 2015: 113)



La cyborg i els seus clons: els paranyes dels cossos tecnològics (Marika, *Beaber*, 1998).

Aquesta estratègia paròdica forma part de les eines amb les que em responsabilitzo de l'autoria en el canvi de discurs gràfic i textual el 1977. Lluny de crear noves formes per l'estereotip, el disseny que mou el meu treball és utilitzar la diversitat de formes, de llenguatges i de veus que ens construeixen per mostrar la necessitat de trencar amb el que ens amaga la representació: l'homologació dels models que la repetició consolida i des de la qual ens construeix, transformant-nos en clons traumàtics de l'arquetip.

En el meu cas, aquesta proposta evoluciona treballant en el trencament de la iconografia tòpica juntament amb les normes narratives i la innovació del llenguatge per desmuntar els estereotips, no tan sols des del mandat masculí, sinó des de la pròpia autocrítica en la recepció i reproducció del missatge que fan les dones. El meu treball es centra en el cos com a part del llenguatge i usa l'estratègia de l'experiment com a eina trencadora de models, d'estils i de gèneres per definir la repetició com l'eina performativa de la "persuasió oculta". En el nou itinerari, Mari Carmen Vila deixa pas a Marika.

#### 4.1 L'experiment dels llenguatges i el cos: Marika Vila

El canvi de nom és la primera estratègia trencadora que situa la meva posició en el còmic d'autor i dona visibilitat a la lluita per mantenir un lloc de respecte en el món real de la professió. L'accés als mateixos espais que els meus companys masculins (on era estrany trobar una dona fora de les *groupies* o les parelles d'alguns dels artistes) comportava confusió al meu rol dins els estudis, era una situació rara que no encaixava en el manual clàssic de relacions entre companys (del mateix gènere) ni amb la interacció tòpica pressuposada entre nois i noies. La complicació de les relacions en els caus masculins van empènyer la minoria absoluta de noies a construir una certa cuirassa en la ironia i el sarcasme (elements del pugilat verbal molt utilitzats i valorats entre els dibuixants) per transitar pel context de la professió: editors, agents, crítics, guionistes i companys. Una conseqüència d'aquesta situació va ser l'origen de certa broma que jugava amb l'androgínia del meu rol/espai en la professió i en un diminutiu del meu nom considerat "impossible" fora de la ironia. El sarcasme, dirigit a espantar la meva ingenuïtat, en aquest cas, em va portar a la reflexió sobre l'etiquetatge binari, la naturalització dels usos i l'okupació dels espais. Vaig decidir assolir el "nom de la burla", reclamant-hi la propietat femenina i denunciant el mal ús que s'imposava des d'aquesta apropiació masculina del nom femení<sup>1</sup> per excel·lència (un dels més antics i que es troba en tots els idiomes europeus<sup>2</sup>) per ser usat com insult humiliant en la guerra entre mascles que ha impulsat el poder patriarcal, mesurant la normalitat i l'estatus en la qualitat de la masculinitat com a primer nivell de ciutadania.

L'opció triada en la signatura que em presentava com a "guerrilla girl" el 1977 va ser la meva primera acció activista i crítica sobre el llenguatge que continua operativa a dia d'avui. Cada cop que soc presentada i he de rectificar quan algú amablement elimina la "r", dient-me "Maica", l'explicació comporta la difusió d'una altra mirada per l'empoderament de petits espais en la recuperació del llenguatge que ens construeix, i despulla les trampes que naturalitzem en l'ús

---

<sup>1</sup> "Hermana Marica, mañana que es fiesta, no irás tú a la amiga ni yo iré a la escuela [...]" (Luis de Góngora, "Hermana Marica", *Poemas del alma*, 1580).

<sup>2</sup> Marica, Marika, Marijke, Mareika, Maarika. També en àrab, Malika, o en japonès: Mariko.



inconscient. El nom que vaig triar com artista és, en ell mateix, lluita radical que continua reclamant la recuperació d'espais, la revisió del llenguatge i l'eliminació d'etiquetes de gènere. "Marika" reivindica la normalitat de la raresa en un activisme que avui acull perfectament la teoria *queer*.

Posicionada ja com a autora en el crit i la denúncia radical, el meu treball es va separar clarament del còmic comercial en el qual estava immersa com a professional. A partir d'aquest moment vaig mantenir diversos estils al voltant de l'expressionisme, el realisme i el collage contra l'etiquetatge dels gèneres en la narrativa de la historieta i la uniformitat dels models. La càrrega realista i la gran diversitat de tècniques que havia hagut de dominar en la formació clàssica de la meua carrera professional m'impulsaven a jugar amb diversos llenguatges en una acció experimental per commocionar el constructe d'imatge i text que dóna suport a la reproducció dels tòpics. M'interessava cercar el trencament des de noves propostes del joc gràfic, segons el motor de cada història, però un objectiu primordial va planejar sobre els diferents projectes i és el segell conceptual que mou el meu estil: cercar la creació d'esclatxes per innovar el discurs des del trencament dels models i de la repetició que els construeix. Utilitzar l'experiment com a llenguatge trencador.

Les meves propostes es van concretar en noves formes d'ingerència directa en el discurs masculí des de diverses formes estilístiques "dures" que remetien al trencament de la línia en la construcció dels cossos. El ratllat incisiu del grafit s'internava en un espai considerat masculí per intentar crear i falcar les seves esquerdes. Com anirem analitzant a continuació, tot i jugar amb diversos estils, les estratègies utilitzades cerquen la provocació, no es troben mai en l'amabilitat "inofensiva", ni en la dolçor, ni en la puresa o l'arrodoniment que normalment permetien obrir la porta al femení; tot el contrari, s'hi van oposar des d'una apropiació activista de la duresa per iniciar la des-okupació del cos en el trencament experimental del còmic independent.

El missatge experimental i feminista en el canvi de llenguatge és fonamental quan sóc l'autora completa de guió i text però, com Mariel o Pompeia, quan treballa en col·laboració amb altres guionistes, també ho faig tenint sota control els continguts de la veu que parla. Aquest és el cas de la col·laboració amb

Felipe Hernández Cava en les històries curtes de les que parlaré a continuació: *Como...* i *Desconfía mujer...* El que predomina en la història és la denúncia, la proposta reflexiva: la posició sotmesa té alternativa. El fals alliberament és un miratge, manté l'origen asimètric en una trampa del discurs que amaga la doble tasca.



*Como* (Troya, 1977).



*Desconfía mujer* (Troya, 1977).

Les protagonistes -tot i contenir inevitablement parts de la pròpia autora- parlen des de diferents posicions per intentar donar el màxim de perspectives. Les pàgines que analitzem mostren aquesta diversitat des del plantejament paradoxal en la representació corporal de les imatges femenines.

En la història de l'esquerra, *Como...*, dedicada al mascle alfa del patriarcat conservador, la icona mostra un aspecte d'alliberament del model clàssic en la seva representació corporal rebel, al mateix temps que pren una postura activa contra la submissió. La dona cerca sortides a la posició en la que "els agrada veure't" suggerint el pas a l'acció directa i fixant objectius a curt termini: assenyalant els punts febles de l'opressor més propers a la postura submissa.

Per contraposició, veiem *Desconfía mujer...* a la pàgina següent: la icona apareix amb l'uniforme de neteja clàssic, però situada en l'àmbit progressista

del pensament i l'activisme ideològic. Vol visualitzar la manipulació que retorna les dones als serveis de cura des del camuflatge d'una nova opressió, ara des del pensament d'esquerres. L'objectiu és la utilització de la ironia per descobrir les fal·làcies patriarcals. S'utilitza com a eina reivindicativa contra el masclisme conservador de les dretes tradicionals, però també en la construcció de la mirada autocrítica sobre les dones i el progressisme. Els mascles tipus estan representats en l'estètica de les dretes i les esquerres de l'època. Els cossos femenins surten de les línies agudes creades pel traç tallant de la ploma, de les taques de profunditat de l'esponja i del dit modelador del cos com a presó femenina. L'expressionisme és l'eina transgressora que trenca el motlle.

El missatge ens transmet que el mite del mascle alfa, els seus interessos i els seus desitjos són els que ens col·loquen en situació de submissió, tan a l'espai de les dretes com al de les esquerres. Cal visualitzar el context i aprofitar la posició per entrar en acció, però cal portar la pròpia iniciativa: alliberar-nos de l'espai privat per ser les minyones de la fraternitat masculina a l'espai públic no és negoci. Aquesta col·laboració manté la prioritat de la meua veu en la definició i discussió conjunta del tema, així com en el desenvolupament tècnic. Amb Felipe H. Cava, a més de les històries curtes per les revistes *Butifarra!* i *Troya*, es produiran diversos treballs conjunts concretats en històries autoconclusives per a la seva publicació en revistes diverses al llarg de la meua vida professional (*Dossier de Amparo Torrego*, 1978; *Circe*, 1989; *Devil...idad*, 1990), de la mateixa manera que, per exigències dels editors, es produiran les col·laboracions amb els guionistes Andreu Martín (*Mata Hari*, 1991) i Only you (*La fuerza del cocodrilo*, 1988), però la necessitat d'expressió em portarà a triar preferentment l'autonomia en el camí de l'experimentació.

Trobaré en els arquetips interculturals que conformen el fons de la música popular un filó constructor d'essències, llest per desmuntar-les en el contrast gràfic des de la transgressió de l'estil sarcàstic ja iniciat. *Tango* (1982), *Amablemente* (1981) o *Penélope* (1981) són històries curtes de dues i tres pàgines cadascuna, que infiltrades en les revistes d'humor de l'època, com *El Jueves*, *Gimlet* o el mateix *Rambla*, formaran part d'aquest trencament de patrons tradicionals en la desnaturalització irònica dels models que les ganivetades de la ploma despullen de falses essències.



*Amablemente* (Gimlet, 1981).

Els tòpics travessen el cos femení. La caracterització del poder masculí representat en una disfressa “tanguista” de mascle egocèntric que simbolitza el domini “xulesc” permet mostrar el desequilibri jeràrquic centrat en una submissió que es paga amb la vida. Però abans ja hem vist el cos com a territori d’intercanvi masculí: “le dijo al gavilán... podés rajarte, que el hombre no es culpable en estos casos”. Les regles mai no són les mateixes per a ambdós gèneres. La fraternitat dels mascles lluita sobre el cos femení, però el darrer sacrificat és el cos de les dones com a receptacle de tots els punyals. Un cop utilitzat per tots, *amablement*, el cos és destrossat.

El cos domesticat és foradat pels talls de la ploma i buidat de qualsevol poder. Travessat pel color de la sang, que ahora és el color de les veus que el condicionen, perd la possibilitat de ser. Els ulls dels atrapats per la mirada groga “d’aquell que té el poder” veuen escenaris molt diferents segons la posició de gènere. La culpa, la por, la possessió i el domini escènic prenen el seu paper en l’ordre trencat de la grafia establint la jerarquia estructural que reconduïx les emocions per canonitzar “la propietat de l’amo” que es consolida en la fredor de la venjança. Els colors adjudicats al poder juguen en el discurs.



El poder del mascle davant de la víctima, sovint justificat per l'amor, és pervers, però el domini invers, el domini de la *femme fatale* sobre una suposada indefensió masculina, és també un tòpic pervers que perjudica les dones contribuint a la idea d'un fals poder "natural i perillós". Novament es produeix l'acord en l'intercanvi entre el "malevaje" (masculinitat) en el suport reafirmat del model que justifica el control i el càstig: la icona *dona-fetillera* castra la masculinitat del mascle, "el ànsia guapial", davant dels "xulos-malevos"...



*Tango, o el canto del cabrito* (Rambla, 1982).

Aquest suposat potencial pervers del femení és el que justifica el patriarcat i les seves aliances fraternals en la necessitat del domini i el sotmetiment de les dones per la seva perillositat. La intenció narrativa d'aquestes històries considera el contingut tòxic d'aquests tòpics una excusa a desmuntar des de la ironia satírica. Mentre la *dona víctima* és usada i "amablement" assassinada en la història anterior, la sofisticada *femme fatale* de *Tango* deixarà al mascle caure en la seva pròpia trampa. Els retrets ja no funcionen, han estat desemmascarats.

En aquestes històries, els cossos dels homes i les dones parlen de ferides. Els mascles tenen les fesomies construïdes per les ganivetades "malèvols" del

dominador-maltractador i les dones queden transformades en artefactes emocionals que des de les seves arestes intenten cridar.

Quan es parla d'ànsia "guapial", o bé "del guapo que ayer brillaba en la acción", s'invoca el domini per l'enamorament, mentre la caricatura juga amb la mitificació de les imatges de les *flappers* dels anys 20 amb una interessadament descarnada interpretació de l'alliberament que el transforma en el simulacre útil tan sols al patriarcat.

Els models de mares-castradores i homes-nens que ens ven la cançó continuen vius i potenciats per una naturalització que encara els mitifica. Darrere de fràgils capes de modernitat, aquests models es continuen transmetent sota l'etiqueta "essències de gènere" que els nodreix, els cultiva i procura la seva reproducció en les línies corporals.

Els trets culturals que es transmeten per via oral sovint trien la música popular per fer el seu niu i plantar arrels aparentment inofensives. Això ha passat sempre amb cançons com el *tango* i la *milonga*, els *boleros*, la *copla*, el pop o el folk, miralls socials que endolcint els trets de gènere, els envolten del misteri i l'atractiu sensual i romàntic per reforçar la seva continuïtat "natural". De la mateixa manera, avui les convencions patriarcals continuen arrelant i revitalitzant-se en els *reggaetons* i la música llatina, retornant-nos al més fosc dels boscos del gènere i la propietat sobre els cossos, el poder i la possessió sexual.

Però els trets essencials de la passiva espera femenina i de la via tancada a la realització més enllà de la joventut, la maternitat o la boda, també es poden trobar en la dolça reivindicació poètica de *La tieta* o de *Penélope*, en les que Serrat ens retorna les funcions del femení envoltades d'una aura tendra, compassiva i paternal que, inevitablement, les enalteix i les reforça.

La passivitat de l'espera no deté el temps però paralitza l'etern femení lligant-lo a la perpetuació de una imatge irreal de joventut que mai no es compensa de l'altra banda de la parella. L'amor com a única finalitat que paralitza la dona i torna crònic el patiment en la normalitat de la funció femenina.

En la relectura de la cançó de Joan Manel Serrat, la sàtira gràfica em serveix per parlar de l'espera eterna, del temps i de la pròpia imatge com a esquers del cos dipositats en el mirall de la mirada aliena. Mostra que el recorregut té dues direccions. Tot i que aquella que espera (la dona) no haurà viscut res, el temps l'haurà consumit i mai no li retornarà cap joventut del seu amor. Al final, aquell que retorna és un vell desconegut que no té res a veure amb el que la va enamorar.



Penélope (El Jueves, 1981).



Aquí ja no és tan important la imatge femenina, el que es destaca és l'engany que invoca el desig del cos en la construcció de la pròpia mirada dependent. Tots els cossos mostren aquesta ferida; la grafia posa la progressió temporal en les mirades buides que anul·len el cos. Desarmat, es fragmenta en detalls que parlen de soledat i dolor. Les arrugues prenen el protagonisme i ho controlen tot des de la profunditat de les vivències esculpides pel temps.

La publicació de pàgines autoconclusives i acudits visuals ha estat una constant en les meves col·laboracions transversals en aquests anys, que han quedat disseminades per les revistes de còmic però també per pamflets i publicacions de moviments feministes i socials. L'activisme seguirà en la mirada crítica i l'acudit que es contraposen a la icona eròtica i el cos okupat.



A les imatges que segueixen veurem el degoteig del missatge feminista emergint i relacionant la iconografia del cos amb el llenguatge, els personatges i l'espai del còmic: el cos de la superheroïna icònica, cansat del model, deixa aflorar les arrugues i els sacsons reals, Vampirella vol descans (*Mujer feminista*, 1983). Lillith és la crida al primer territori-cos que decideix jugar amb ell mateix, cercant els angles i les corbes naturals, un nu reapropiat: el nu de la diablesa que va abandonar Adam (*Mujer feminista*, 1983) Betty Boop va de part: és un cos que produeix idees, arguments, cultura (*Marecultura*, 1990) La curadora elimina el feixisme per transformar la nefasta "neteja ètnica" en autèntica "neteja ètica" (*Solidaritat amb Bosnia*, 1995). Les funcions del rol femení es multipliquen en el nu de la dona amb rul·los (Mons quotidians, 2000), les noves inscripcions okupen tot l'espai del seu cos, però suportar-les li impedeix tot moviment.



Il·lustracions, cartells i històries curtes per a publicacions dels moviments socials (1982-2003).

A la cerca d'un nou llenguatge per a la representació, les noves propostes travessen l'expressionisme, el realisme, el collage o la combinació de discursos gràfics per la des-okupació del cos, adequant els tractaments, les eines i els estils a cada experiment. El propòsit va ser el trencament gràfic i la intervenció en la diversitat d'espais discursius per trobar el desmantellament dels tòpics més efectiu i un nou discurs trencador en l'apropiació del territori corporal.

Una crida concreta cap al trencament dels estereotips podem trobar-la explicitada en el replantejament dels models arcaics en les claus culturals que ens construeixen des dels contes de fades, per exemple a *Érase una vez*, publicada a l'antologia editada el 1992 per Ikusager, *Los derechos de la mujer*.



*Érase una vez. Los derechos de la mujer* (Ikusager, 1992), pàg.21-30.

El plantejament gràfic en dos nivells, a dalt i a baix, fa referència a les diferents opressions en el mateix espai de temps. Les dues històries transcorren en paral·lel i es poden llegir separadament, o bé creuades i fusionades en una. En ella es fa explícit que els cossos de les dones (el de les princeses i el de les pageses) tornen a ser el lloc de l'intercanvi de poders dels mascles.

Com ja hem dit, la proposta es planteja en dos nivells d'opressió: la classe s'afegeix al gènere. Des del privilegi, la princesa exigeix els seus drets, que



comencen per gaudir de l'acció a partir de l'autonomia del seu cos. A sota veiem com els cossos que han servit per donar soldats al rei són privats dels seus fruits un cop usats.



Érase una vez. Los derechos de la mujer (Ikusager, 1992), pàg.26-27.



Érase una vez. Los derechos de la mujer (Ikusager, 1992), pàg.28 i 30.

Els fills seran carn de canó per les guerres dels senyors, les curadores són maltractades pels caps de la llar i les donzelles usades com a peces de caça pel goig dels cavallers. La princesa comprovarà indignada que, malgrat reivindicacions, lluites i treballs, ha caigut en la trampa de la doble càrrega, mentre a sota hi ha uns cossos molt més oprimits davant dels quals té privilegis i que encara envegen la seva sort. A tot arreu les conseqüències són pagades pels cossos femenins, atès que les dones són el nivell més baix en cada esgló de la piràmide, malgrat que la sostenen en ser la seva font de reproducció. Els ulls i els llavis són el lloc principal de l'expressió animada dins la ironia dels cossos absents, mancats de color, arraulits sota la disfressa del conte de fades. L'arquetip resta despulrat des de l'origen però, tot i la complexitat, el contingut ideològic és fa negociable en la recepció. Un cop desmuntat s'obre una esclatxa cap a la possibilitat de canviar la representació que ens construeix.

La recerca i l'experiment en el tractament de la imatge i la narrativa continuaran conformant l'ànima conceptual del meu projecte en els propers treballs. *Dossier de Amparo Torrego* (1977), *Reflejos* (1983) o *Moderna Secreta* (1984) són històries que formen part d'aquesta obertura a un nou gènere experimental, al voltant del cos i del seu buit, de les que parlem a continuació.



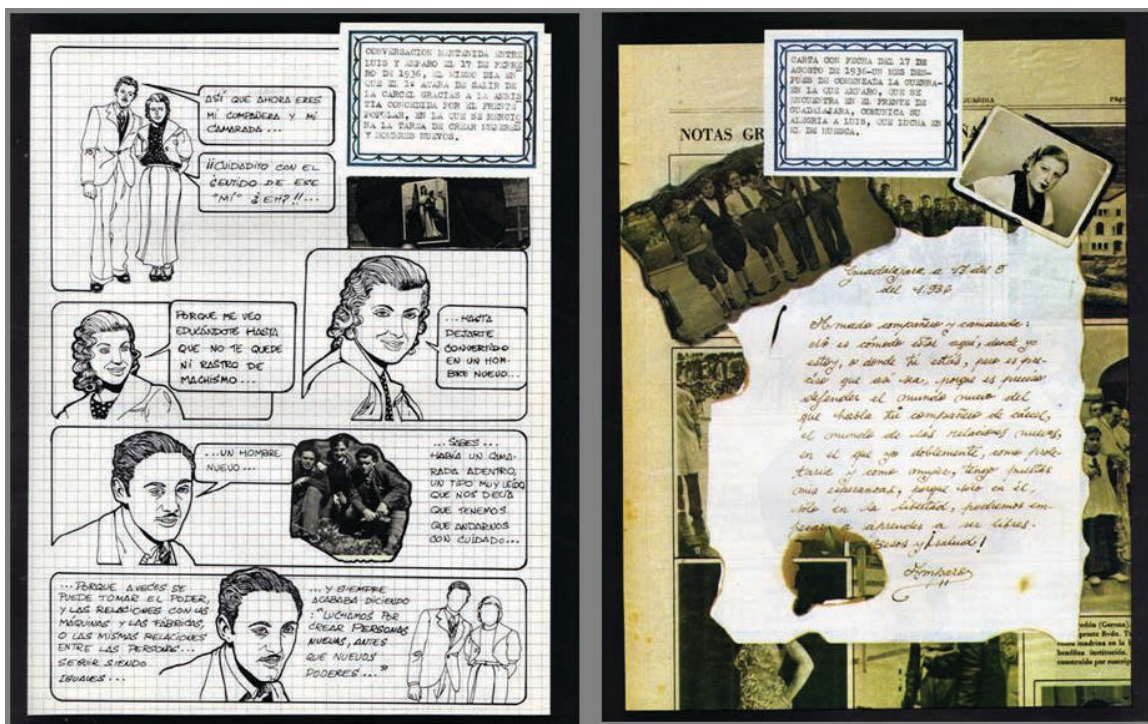
*Dossier Amparo Torrego* (*Totem Especial Mujeres*, 1977). Còmic collage, pàg. 34- 42.







avantguardes. En aquest guió, de Felipe Hernández Cava, vaig homenatjar la meva mare (Pepita Migueloa) utilitzant la seva imatge per tal d'encarnar les dones republicanes, la situació de les quals era més avançada, social i legalment, que la de les espanyoles de la Transició, el 1978. Vaig triar una arriscada estructura narrativa que cerca la innovació en el posicionament de les veus; el format que simula un "dossier" ens ho explicarà combinant dibuix, fotografies i documents per fer-los parlar. La creació del discurs des de l'exposició dels materials que indica la procedència de les imatges era un nou apropament a la realitat que innovava des del concepte de simulacre desvelat.



Dossier Amparo Torrego (Totem Especial Mujeres, 1977), pàg. 41-42.

A les imatges veiem diverses planxes de la història amb les noves estratègies gràfiques: el collage de fons amb revistes de l'època, el destacat dels anuncis, el format d'etiqueta pel text de suport, la falsificació de la nota o les cartes o l'ús narratiu de diversos fragments de la documentació fotogràfica. L'experiment innovarà el llenguatge del còmic fent parlar les fotos, els documents i les cartes suposadament trobades i reunides en un dossier a nom d'una dona republicana, aprofitant-les per reconstruir situacions, notícies i dates que donen llum sobre el feminisme a la República.

El treball, que simula ser documental, està fet sobre les fotografies reals de la meva mare, però els documents i les cartes són simulats. La composició del collage treballa sobre fulls quadriculats de llibreta per mostrar la manipulació dels fragments que parlen des d'aquest format. Els fons usats són diaris de l'època en els quals destaquen determinats anuncis curiosos, ja sigui per la visió sobre el sexe, com pel rastre ideològic dels discursos de José Antonio Primo de Rivera, líder ideològic de la Falange Española, que il·lustren el concepte de dona que impulsa el feixisme. Els texts de suport prenen forma de dades d'arxiu situades en etiquetes antigues, enganxades amb clips a les vores de les planxes.

Aquesta estructura sosté una nova narració corporal que es fa present en l'absència, impostant les veus anònimes no escoltades. Els cossos són fragments sociològics de gent real, però no tenen moviment, responen a l'instant aturat en el temps, formen una història morta que es recupera i pren vida seguint el rastre de la memòria. És un record que tan sols es pot reconstruir -falsejar- per mitjà del moviment fragmentat de les fotos, però mostra una presència documental que el missatge de la història combina declaradament, sense amagar res: fragments, documents i simulacre.

Tot el conjunt construeix un discurs obert als feixos de connexions que conformen el cos-text. El missatge final del *Dossier* recupera l'actitud republicana des de la necessitat de crear homes i dones nous, *persones noves...* Per això els cossos de la vinyeta final no tenen rostre. El cos desencarnat, la veu en el cos-text com a punt central de deslliurament icònic, es troba al bell mig del missatge.

Sense abandonar mai l'experimentació tècnica ni el seu fons temàtic, *Reflejos* (història de 12 pàgines publicada a *Rambra* el 1983) aprofundirà en aquesta línia que investiga el llenguatge narratiu intervenint dins de l'estil realista des de la confluència de diverses tècniques i suports gràfics però, en aquesta ocasió, el collage serà d'una altra mena. Ara el component enganxat serà la trama mecànica amb la combinació dels colors bàsics de la quadricromia per jugar amb la il·luminació. En la tècnica de collage utilitzo la trama -una pel·lícula adhesiva, prima i translúcida- en els colors primaris -magenta, blau, groc i



negre-, els mateixos que es combinen en la impremta per reproduir el color. Les làmines es retallen i s'enganxen seguint les siluetes en el puzzle dels espais prèviament reservats per dialogar en un delicat treball de miniatura.



*Reflejos* (Rambla, 1983, fragment). El cos absent i la dificultat d'accés a la pròpia imatge.

Els colors purs i àcids de la planitud moderna es contrasten amb un cabell esculpit per la incisió de la ploma, usada a manera de gúbia o burí, a l'estil de les primeres estampes impreses en la tècnica del gravat. És un dibuix realista, basat en fotografies fetes expressament per la realització de la història, a la manera de *layout*<sup>3</sup> cinematogràfic. En el seu tractament tècnic el blanc assenyalava el lloc de la carn. L'absència de color marca l'absència del cos i el contrasta amb el seu reflex -blau en la imatge- que recorre els camins a l'altra banda del mirall. El color assenyalava els ulls i la boca, i després tan sols el trobem en els objectes i en la roba que vesteix la carn absent. El contrast dóna presència a un cos buit, des-okupat, alliberat com a espai d'expressió que situa la vida, l'ànima i l'expressió de personalitat habitada a les ninetes dels ulls i els

<sup>3</sup> Disseny previ de les escenes i el desenvolupament de l'acció.

llavis. El dibuix s'enfronta a la por al coneixement de les singularitats que ens atorguen valor i que han estat excloses dels models homologats. La protagonista haurà de cercar-les per diferenciar *imatge de persona*.



*Reflejos* (Rambla, 1983). Collage de trama mecànica. Fragmentació seqüencial de l'acció.

La història, que impulsa l'autoconsciència, dirigeix l'autocrítica a la recuperació del propi cos per mitjà del coneixement. Recordant l'Àlicia clàssica de Lewis Carroll, cal travessar el mirall darrere un jo diferent cada cop, per reunir-los i rescatar les possibilitats personals del forat fosc a l'altra banda de la mirada social. Abandonar la por en el conflicte femení amb la pròpia imatge, una por que el gènere imposa en la submissió a la mirada aliena, arriscar-se a buscar comença a fer possible la voluntat del cos per actuar en la seva des-okupació. El tercer experiment de la narrativa gràfica en la línia realista del meu treball és la sèrie *Moderna Secreta (hija de Morgana)*. És una proposta difícil, agosarada



com a experiment i de gran complexitat pel mitjà al que va dirigida; també és un projecte ambiciós que es dirigeix a altres lectorats més inquiets.

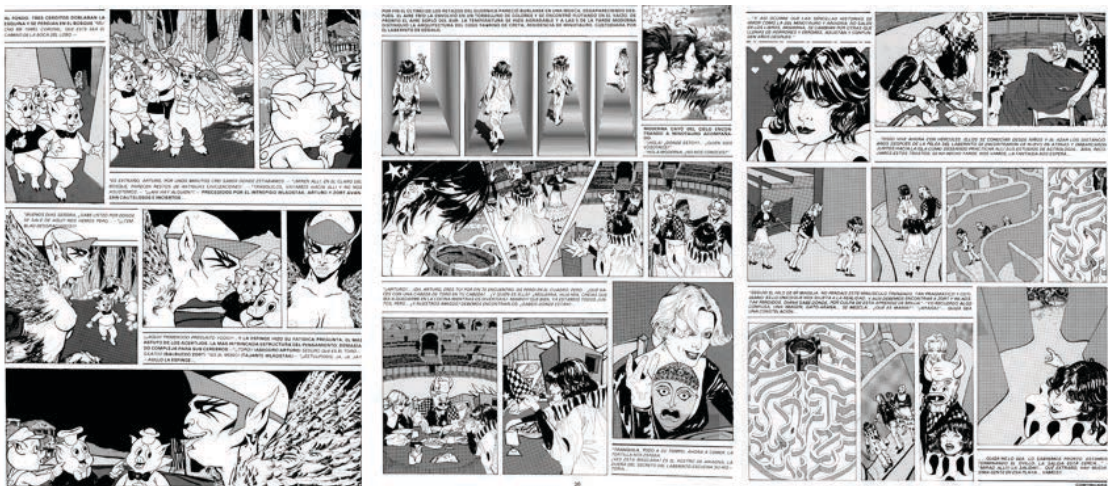


*Moderna Secreta, hija de Morgana* (1984) Sèrie de 45 pàg. *Rampa/Rambla*, núm. 2-10.

La sèrie -publicada el 1984 a la revista experimental *Rampa/Rambla*- està estructurada en nou episodis sobre una fórmula que es repeteix en cada capítol: recepta de cuina, repte, relectura del mite o llegenda, solució i obertura

al canvi d'escenari en la continuació del viatge. Es tracta d'un passeig pels arquetips culturals per modificar les interpretacions tradicionals, desconstruir l'herència ideològica i comprendre les maneres de conformar realitats amb què els humans administren i mantenen el poder. La proposta gràfica juga amb els llenguatges estilístics adjudicats als gèneres artístics i al diàleg entre ells. El joc de llenguatges es reproduïx en cada imaginari cultural que travessen els herois: la gliptoteca de Nazca, les pintures simbòliques de Xina, el futurisme científic i, finalment, el mite artúric. El tema és el viatge iniciàtic; en aquest cas podríem dir que Odisseu (el protagonista del viatge) és una nena, i la porta d'Ítaca (la llar, el destí final de l'aventura) és la nevera d'una família que habita el regne de la màgia quotidiana, allà on es fa realitat l'herència mitològica.

L'argument és clàssic: Moderna Secreta, filla de la fada Morgana, ha de practicar els encanteris del Gran Llibre de la Màgia per créixer, és a dir, per adquirir el cos i la condició de dona adulta. Mentre estudia arriben els amics de Morgana convidats a dinar. Com una jove Circe, Moderna prova el seu encanteri i transforma en porquets els visitants -entre ells també el seu pare màgic- per convidar-los a un viatge iniciàtic.



*Moderna secreta*, pàgines dels capítols 2 i 3.

La proposta de joc és acceptada pels adults i tots junts s'endinsen en el laberint de l'aventura. Més tard, també Morgana es retrobarà amb ells. Tot jugant van superant transformacions en un recorregut de coneixement pels arquetips i les tradicions de diverses cultures: cuinen, juguen i aprenen a llegir els continguts dels mites i les llegendes des de noves perspectives que en modifiquen els



significats ampliant la diversitat d'interpretacions. El joc de llenguatges que interactuen en la narració amplien la perspectiva sobre el discurs. El connecten amb les mirades que es creuen sobre els estereotips en l'intercanvi de codis gràfics, mítics i moderns. La proposta veu el món gràfic com a porta d'accés a altres possibilitats: el quadre, la iconografia picassiana en la que dialoguen el Minotaure, la truita espanyola o el nucli del laberint al centre d'una secció del cervell humà, els codis de la dansa o la màscara cretenca, tots són claus per interpretar. El laberint de Creta és el centre de decisió on tot es cou: assenyala la part creativa del nostre cos, el cervell, com a lloc on es construeixen els mites i les realitats. Com podem veure a les pàgines dels capítols dos i tres, mostrades més amunt, les transformacions masculines són la base de l'aventura.

En aquesta història són els cossos masculins els que s'examinen, es transformen i es modelen des de la veu amb la qual Moderna rellegeix l'encanteri de Circe. En el transcurs del viatge, les veus femenines continuaran dirigint aquestes transformacions a cada capítol. En el segon episodi serà la pregunta de l'esfinx la que marcarà els canvis en els porquets *circeans* enviant cada un d'ells a un paisatge mític corresponent a l'animal en què el transforma el pagament de la penyora. Més enllà, cadascun dels encantats es sotmetrà als reptes de la seva llegenda fins a la fi del viatge on seran alliberats també per veus femenines. Però, quan tot surt bé, és la nena qui es transforma i creix.



Moderna en el primer episodi de la sèrie. Al costat tres vinyetes del capítol quart.

En el transcurs de l'aventura el cos de Moderna es modifica, creix al marge del temps, quan avança en el camí del coneixement des de l'acció i l'experiència.



Vinyeta final. Veiem el canvi físic de Moderna a través del seu recorregut a la sèrie.

El cos de la nena ha anat construint-se en la resolució dels paranys del viatge per mitjà de les estratègies apreses pel camí. El cos recuperat és el que s'ha fet a si mateix. De tota manera, mai no serà un cos que s'exhibeix; l'amplitud de la disfressa de *pierrrot* de Moderna permet que la modificació es centri en l'alçada, la mida dels cabells i l'expressió; la mirada dirigirà sempre la força del missatge. Estils i grafies dialogaran amb la temporalitat i el seu context. Es relacionaran els elements, combinant les formes expressives, per mostrar la pertinença i les veus dels mites culturals clàssics des de noves i múltiples interpretacions del cos, del gènere i de les relacions.

Novament, el joc de transformacions obre la possibilitat de modificar els models i els continguts dels arquetips, deixant aquesta opció a les mans del lectorat inquiet. L'aposta del meu treball per mantenir la narració en el terreny de l'experiment va fer que descodificar-la no fos fàcil pel públic que sovintejava el mitjà. Moderna Secreta conté diversos nivells de lectura en la proposta artística d'innovació del llenguatge, però es dirigeix a un públic minoritari, atès que en el concepte d'art, la imprescindible interacció receptora exigeix la voluntat de joc en un tipus de lectorat molt escàs en el còmic espanyol de l'època.

Al mateix temps que continuava la tasca com a il·lustradora en variades publicacions de segell destacat com *Gaceta Ilustrada*, *Reporter*, *El Periódico de Catalunya*, *El País*, etc. (1977-1991), vaig entrar a formar part d'Equip, productora de dibuixos animats (1985-1991), on vàrem realitzar la sèrie per a televisió espanyola *Mofli el último koala* (1986) i el llargmetratge *Despertaferro* (1990), però la meva col·laboració en diverses revistes de còmic va continuar

plasmant diferents propostes experimentals que incideixen en el cos, plantejades en històries curtes, fins acceptar l'encàrrec d'una nova sèrie, ara comercial, per a *Totem "El Comix" Nueva Época*, el 1990. L'editor Josep Toutain em va fitxar per la seva revista, però la condició era treballar amb un guionista masculí de l'àmbit comercial, ja que la premissa editorial era que els temes tractats per les dones no resulten comercials en el mercat del còmic.



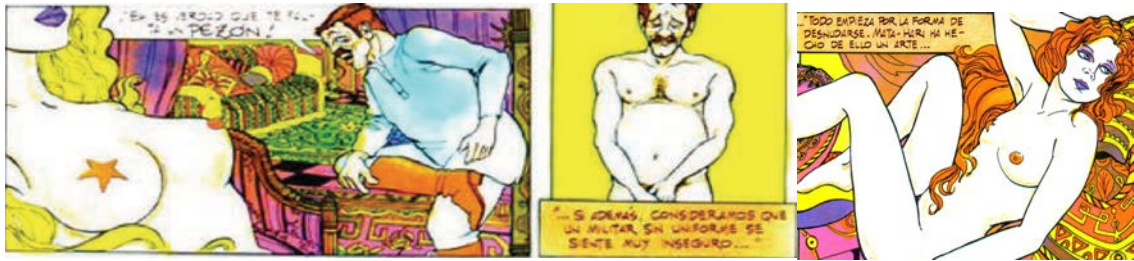
*Mata-Hari* (1991), *Totem "El Comix" Nueva Época*, sèrie, núm. 49-54.

Toutain va guanyar la negociació, l'acord va arribar amb un guió sobre la vida de la famosa ballarina Mata-Hari, sobre la que l'escriptor Andreu Martín havia investigat i realitzat un guió amb tocs de sàtira per rescabalar els trets negatius de la figura de la *femme fatale*, amb l'objectiu de mostrar-la en l'aspecte real, que s'amaga sota els qualificatius despectius de prostituta i espia.

Vaig acceptar l'encàrrec en poder comptar amb la complicitat del guionista (un bon amic amb el que ja havíem compartit projectes a *Troya* i *Butifarra!*). Andreu Martín em va donar llibertat d'interpretació sobre un guió que estava ja escrit. Tot i no respondre a un treball conjunt d'origen, el guió de Martín va ser una bona base per desenvolupar el meu discurs gràfic amb certa llibertat.

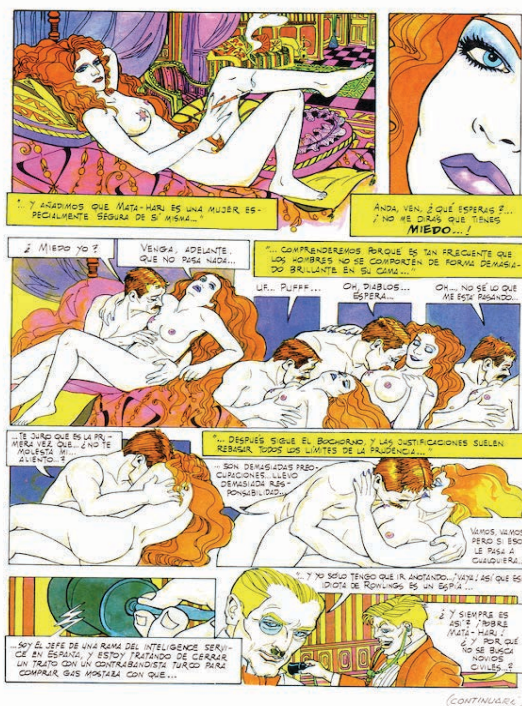
La sèrie, tot i mantenir-se dins dels paràmetres comercials exigits, va seguir la marca del conjunt del meu treball sense abandonar la condició experimental, ara situada en la barreja del dibuix clàssic i el satíric en el tractament caricaturesc dels explotadors que extreuen beneficis de l'ús mesquí i vexatori de Mata-Hari, del seu art, de la seva saviesa, de la seva valentia i del seu cos.





El cos mutilat de Mata-Hari sorprèn al panxut i acomplexat militar que cau seduït pel seu art.

Tècnicament va continuar el tractament distintiu del color que deixa en blanc el cos, marcant la seva absència real dins l'espai okupat per la mirada masculina, alhora que es recuperava la veu en els llavis i els ulls, mentre seguia treballant el cabell com l'ornament que juga amb el nu, manifestant el color la presència vital dins l'espai de l'acció. El cos torna a ser el centre de la mirada en el discurs, però algunes formes marquen la diferència en la mirada narradora.



A *Mata-Hari* juguen plegats el buidat del cos i la construcció satírica dels mascles opressors.

En aquest projecte el cos masculí també pateix la mateixa buidor que el femení. Un cop eliminada la mirada del mascle, ara l'omple la sàtira expressionista des de la denúncia d'uns ulls de dona. Veurem la síntesi irònica en la fusió dels estils clàssics i el *burlesque* en els cossos i fesomies del masclisme explotador, ridícul, però no menys perillós. El cos de Mata-Hari,

ahora que voluptuós, és presentat amb les seves cicatrius (li falta un mugró que s'ha substituït per una cicatriu en forma d'estrella), assenyalant que el poder de seducció de la vampiressa rau en el seu intel·lecte molt més ric i ple que les seves formes, per més que aquestes, postulades des d'un model de bellesa clàssica, són força rotundes. En la pàgina final, es fa patent la força i el valor que es manifesten en la veu i la mirada de Mata-Hari quan parla de la seva experiència, que la carrega amb un gran poder moral quan passa comptes amb el militar. Aquesta història reclama el dret a la imperfecció, l'eliminació del cinisme dels dobles judicis i la denúncia de la manipulació hipòcrita que usa el cos de les *femmes fatales*, sota l'adjudicació aparent d'un fals poder, per ocultar la condemna que les deixa indefenses al servei i benefici del poder real. La següent sèrie comercial va significar un retorn transgressor al gènere femení fruit d'un encàrrec de Planeta DeAgostini. La demanda original era un nou projecte per tal de renovar el fons i la forma de la revista *Barbie*. Finalment, el meu projecte de revista juvenil no va encaixar, però vaig acceptar col·laborar en la renovació parcial que es va produir en la revista.



*Luna & Duna* (1986-1990). *Barbie*, núm. 28-67.

La sèrie *Luna & Duna* reflectia esquetxos de la vida de dues bessones sempre en contrast dialèctic representant les contradiccions dins de la pròpia identitat individual. Aquesta sèrie infantil-juvenil renovava el gènere femení clàssic amb tocs suaus d'autocrítica feminista i una mirada diferent sobre relacions intergeneracionals. Tècnicament, la proposta va seguir en l'experiment visual d'un tractament diferent del cos i el concepte estètic en un contrast notori amb l'estil convencional de la revista *Barbie*; aquesta era la seva principal funció: trencar l'homogeneïtat modèlica en la pedagogia infantil i juvenil que les multinacionals com Disney o Mattel fomenten per a l'expansió del seu negoci.

El discurs gràfic funciona amb la mateixa estratègia que en els darrers treballs. El realisme clàssic es trenca en l'ús del color, que manté l'absència de color en el cos i es centra en la moda per assenyalar la roba com a constructora de l'espai corporal buit. El discurs de les protagonistes es troba en les ninetes dels ulls i el color de la boca que interpel·len el lectorat; la diferència rau en els cabells per distingir les bessones en les contradiccions com a font de reflexió.



Luna & Duna (1986). *Barbie*, núm. 28.

Al mateix temps continuo produint còmic independent, quan la proposta m'interessa de forma suficient, davant de fets puntuals d'afectació social (com les Olimpíades, la lluita contra la sida, la llei d'estrangeria o el consum juvenil de drogues, per exemple): *Olimpias o trabajas*, *Extranjería*, *Trip*, etc. són algunes de les històries curtes activistes que publico en la dècada dels noranta en àlbums col·lectius.

Però l'augment descarat de l'exigència editorial de carn i sang (acció, pits, culs i sexe explícit per *voyeurs*) en una errònia "visió comercial" dels editors, vint anys després del trencament pioner dels límits en la institució del còmic adult, em va fer desistir de l'intent d'ampliar el mitjà i les possibilitats d'un mercat que havia resultat impermeable als canvis i al crit de recuperació del cos femení.

Publicar qualsevol tipus de cos de dona dins un context normalitzador del seu ús com a icona sexual tancava la seva veu en un globus de silenci, feia inviable qualsevol sentit, atès que el mateix context "eròtic-masturbador" ens aïllava dels possibles nous lectors i lectores.

Tot i que continuaria implicada en l'activisme i en projectes puntuals mantenint el llenguatge narratiu del còmic, vaig introduir el darrer crit de protesta abandonant metafòricament aquest mitjà a la historieta *Help!*, dins de l'antologia col·lectiva *Cambio el polvo por brillo*.





Cambio el polvo por brillo (Virus, 1993). Coberta i vinyetes interiors de *Help!* pàg. 29.

El títol, que respon a l'eslògan d'una publicitat de l'època, ens serveix per al joc de paraules que simbolitza el "polvo" com a acte sexual, i es refereix a l'ús que es fa del cos, de la icona femenina, com a esquer eròtic objecte d'intercanvi en un mercat del còmic que opaca la veu de les autores.

En la portada se'ns mostra el seu objectiu: cavalcant sobre la seva ploma, l'autora trenca el discurs masclista clàssic que produeix el context del còmic, un mitjà misogin construït des dels fantasmes d'un imaginari únicament masculí.

En la historia interior, *Help!*, la narració denuncia les peripècies de les dones en el còmic; ho fa donant veu a l'estereotip de la icona femenina que argumenta la disconformitat amb la situació. Les alternatives ofertes pels editors i el mercat continuen okupant el seu cos amb nous simulacres d'autonomia que li reclamen "corbes a fora i armes a dins" per existir, o sigui, introduir sexe i sang en la simulació d'un fals protagonisme mimètic que la incorpora a la competició mascle sense deixar de sotmetre-la als interessos dels protagonistes reals.

En les planxes que segueixen apareixen clarament descrits els trencaments realitzats per la icona que, després de diversos intents d'adaptació abandona l'espai. La protagonista marxa cansada, però segura d'haver iniciat la desokupació del cos creant les esquerdes propiciatòries per a les noves veus.



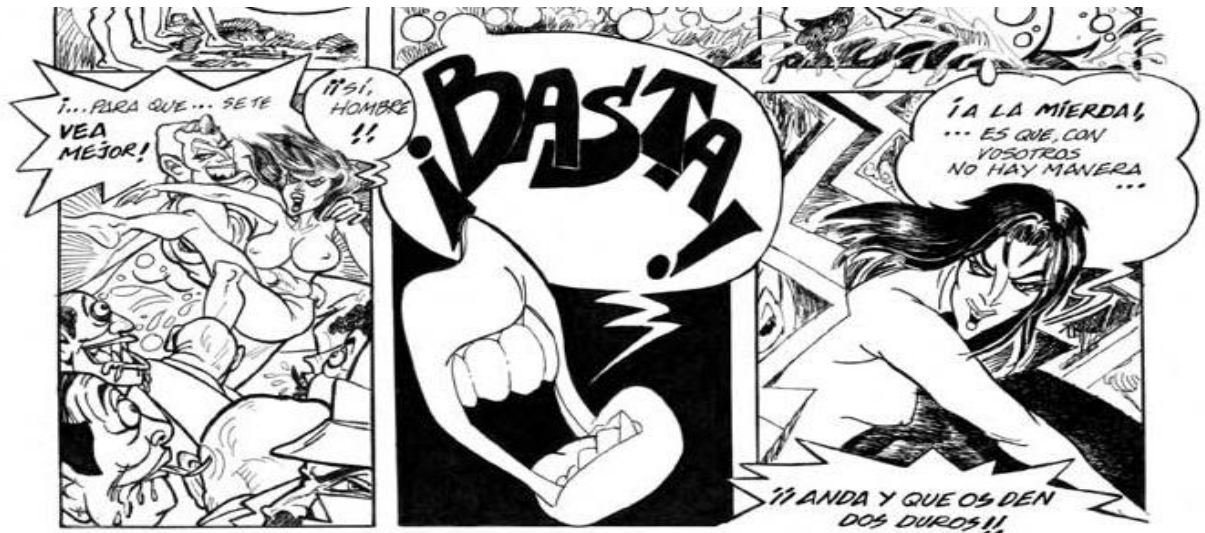


Cambio el polvo por brillo (Virus, 1993). Help!. pàg. 30-31

Des de la seva protesta, la icona del model femení rebutja els rols, trenca amb els estereotips i destapa la fal·làcia dels canvis en el missatge crític que marca els límits suportables al crit de "prou!". El tractament de la grafia retorna a l'expressionisme satíric i a la caricatura. La ironia construeix el guió al voltant



dels tòpics adjudicats als estereotips femenins i masculins, des de la prepotència del masclisme patriarcal. El fet que la construcció dels models del cànon tradicional hagi significat l'exclusió de les veus i les mirades de les dones ha educat la visió del públic. Aquest punt de partida ha conformat de manera determinant la demanda en el mercat del còmic, normalitzant-la i produint l'expulsió de gran nombre d'autores i lectores amb el resultat d'una masculinització de l'espai i una naturalització del desequilibri en el lectorat.

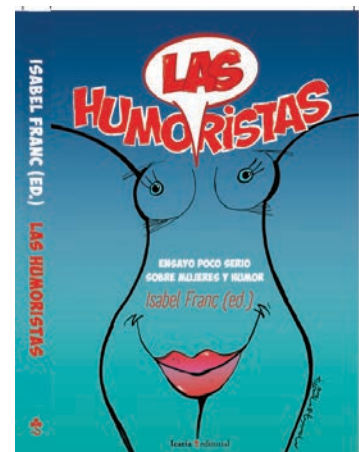


*Cambio el polvo por brillo.* (Virus, 1993). Fragment de *Help!*, pàg. 31

La veu de la icona protagonista pren cos en una boca gegant que ens retorna al crít. Assenyala el límit traspassat, al mateix temps que marxa del còmic indicant l'obsolescència de la situació del mitjà, però sabent que la petjada dels seus trencaments deixa estratègiques esclatxes en l'imaginari patriarcal. El discurs es manté en el meu treball fora del mitjà.



*L'Àpat Transgressor* (2016, Fem Art/UPF).



*Las Humoristas* (Icaria, 2017). Coberta.

## 4.2 La rotunditat monstruosa a la cerca d'espais

Avui el crit es multiplica en la diversitat de formes que adopta el cos femení en l'expressió de les autores, les esclotxes s'han obert i el cos es transforma en les veus de les dones a partir del trencament dels límits i desborda les vinyetes amb les noves característiques multiformes de calidoscòpiques mirades. Des d'aquestes noves identitats els nous cossos infiltrats en els aparadors de les TIC ens repton contínuament ampliant els horitzons de les formes. La seva emergència la veurem en el darrer apartat de l'anàlisi, però ara seguirem, pas a pas, l'argument històric que ha anat construint un camí alternatiu per al cos femení a partir de les esquerdes històriques obertes en el discurs clàssic.



Les autores que apareixen en les dècades següents: Laura, Marta, Isa (*El Víbora*), María Colino (*Rabia máxima*) Victoria Martos, Ana Juan (*Madrid*)

Seguint el reclam de les diverses línies obertes per les pioneres, amb historietes comercials, *undergrounds* o experimentals, s'afegiran els primers noms de les autores espanyoles que finalment han transcendit les fronteres



peninsulars, l'obra de les quals arriba fins a l'actualitat. És el cas d'Ana Miralles, de la qual ja hem parlat a bastament tot explicant el seu pas del còmic experimental al còmic comercial. Com ja hem dit, ella ho va fer com a il·lustradora del discurs masculí, adaptant-se al còmic clàssic, tot i que deixant les traces gràfiques de gènere que ja hem analitzat.

Ara parlarem, doncs, de la permanència en el còmic experimental de dues autores que també aconsegueixen aportar el seu treball fins al moment actual. Es tracta, per una banda, d'Ana Juan, d'una escassa obra en el còmic, però amb una interessant incorporació d'aquest llenguatge en la seva obra d'il·lustració basada àmpliament en la temàtica del cos.

D'altra banda, parlarem de Laura Pérez-Vernetti, amb una obra extensa dins el còmic alternatiu que s'inicia en l'erotisme underground i evoluciona vers la investigació innovadora del llenguatge i el compromís. La signatura de Vernetti (juntament amb les de Juan, Miralles i també la de Martos<sup>4</sup>) emergeix en la segona onada d'infiltració de les veus de les autores en el territori masculí.

Elles han estat les més destacades, però no van estar pas soles; altres signatures femenines també les van acompanyar els anys 90. Isa Feu (Barcelona, 1956), Pilar Bendicho<sup>5</sup> i Marta Guerrero (Madrid, 1964) completaran successivament, sempre amb Laura Pérez Vernetti, la tríada femenina en la història de la revista underground *El Víbora*. Victoria Martos, i una mica més tard, María Colino, s'uniran als noms d'Ana Juan i Ana Miralles des de diversos fanzines o revistes experimentals com *Madriz* i *Medios Revueltos*.

A mitjans dels anys vuitanta aquests noms s'afegiran als de les pioneres que continuaven publicant i apareixen mencionades a les primeres mínimes antologies d'autores que es publiquen en el mitjà. Núria Pompeia, Montse Clavé, Mariel Soria i Marika recullen la resposta al seu crit i veuen com s'amplia el cercle, atès que, a cada nova iniciativa de canvi, anirà apareixent alguna veu

---

<sup>4</sup> Amb un curt recorregut en el còmic, com en el cas d'Ana Juan, trobem també la il·lustradora Victoria Martos, de la qual parlarem més endavant, quan conflueix amb els estils gràfics d'algunes de les veus actuals.

<sup>5</sup> Va ser una ballarina de *striptease* que actuava als salons del còmic a l'estand de *El Víbora* i en algunes de les seves celebracions. Va publicar algunes pàgines en aquesta revista, però no he aconseguit trobar més informació sobre ella.

de dona que s'afegirà al discurs transformador. Però sempre seguiran ocupant un lloc d'excepció temporal. L'existència d'aquest impuls minoritari en cada línia renovadora del còmic serà una part del motor silenciós que promourà l'avenç en la desconstrucció de les formes del cos, sovint des de l'experiment i, malauradament, sense una gran visibilitat que permeti a les noves imatges arribar al *mainstream* per ampliar el mercat. La creació de les noves iconografies introduirà la diversitat de models actius desenvolupant la combinació de les estratègies que hem anat analitzant. Algunes veus continuaran evolucionant en la lluita declarada contra els tòpics des de l'expressió del crit o el surrealisme impactant de les deformacions monstruoses, alhora que altres continuaran treballant des de dins el propi discurs masculí; aquest és l'inici que marca les autores d'*El Víbora*.

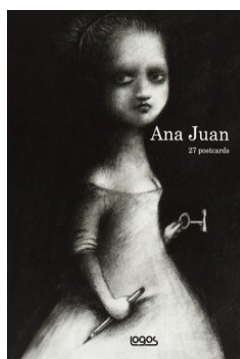
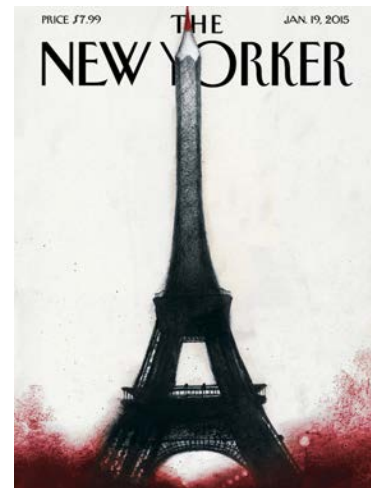
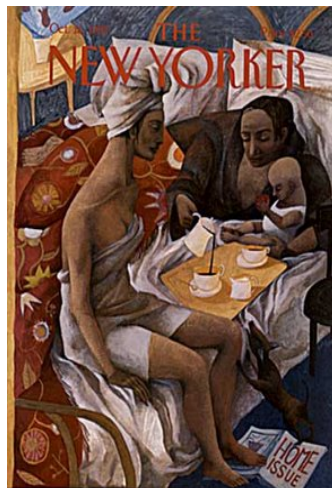
Sovint procedents dels estudis de Belles Arts, les noves incorporacions no han passat per l'antic aprenentatge professional del còmic clàssic, i es situen més lliurement a prop del canvi del discurs, tot i haver de lluitar amb l'adquisició d'una mínima formació en els codis del mitjà per accedir a la publicació. Ana Juan, Victoria Martos o María Colino opten directament per l'ús del llenguatge del còmic com un aprenentatge que enriqueix el conjunt d'una obra més àmplia, oberta a altres camps de la comunicació. S'enfronten al còmic com una nova eina d'expressió i es situen en el terreny experimental que proposa alternatives des del joc expressionista i deformatador de la imatge, ja sigui directament des del contingut, des del tractament constructiu de la línia, o bé amb l'ús de la tècnica, en els efectes de la taca de blanc i negre i el color.



Millor coberta (4rt Saló del Còmic de Barcelona, 1984). Pàgines publicades a la revista *Madriz*.

#### 4.2.1 La recuperació dels codis corporals: Ana Juan

Ana Juan (València, 1961) continua sent un dels noms recurrents quan es parla d'autores de còmic en el mitjà, tot i no tenir més bagatge en la historieta que una col·laboració inicial a les revistes properes a la *movida* madrilenya dels anys vuitanta, *La Luna de Madrid* i *Madriz*, on va publicar il·lustracions i les seves úniques històries curtes, en blanc i negre, iniciant-se en l'estil expressionista. Ana Juan sovint clarifica en les entrevistes que, més enllà d'aquell curt inici, no té una relació directa amb el món del còmic, però el fet que el 1984 el Premi a la millor portada del Saló del Còmic de Barcelona fos atorgat a la revista *Madriz*, per al número 4 que signava Ana Juan, va destacar el seu nom entre les joves promeses (especialment quan es pregunta per les autores a aquells que les ignoren en el mitjà).



A dalt: tres portades de diferents èpoques de la col·laboració d'Ana Juan a *The New Yorker*, la darrera del gener de 2015 en reacció als atemptats soferts per *Charlie Hebdo*. A sota: *Ana Juan 27 postals* (Logos, 2011), i pàgina de *Frida* (Alfaguara, 2003), la vida de Frida Kalho.

Poc després el seu camí es va anar distanciant d'aquest àmbit, quan el món de la il·lustració li va oferir molt millors incentius, dirigint el seu interès professional



cap a la publicitat i la il·lustració de premsa, llibres i cartells. Aviat va adquirir gran prestigi internacional en aquest camp, especialment en fer el salt a la revista *The New Yorker* a partir del 1995, i ha continuat aquesta col·laboració amb més de vint portades publicades. Ha col·laborat també en molts altres segells de prestigi com el *Boston Globe* (EUA), *Los Angeles Times* (EUA), *Revista dpi* (Taiwan), *Granta* (Japó), *Rolling Stone* (EUA), *Babelia o El País Semanal* (Espanya). Premiada el 2010 amb el Premio Nacional de Ilustración pel Ministeri de Cultura, entre molts altres premis internacionals, és una de les més destacades il·lustradores espanyoles.

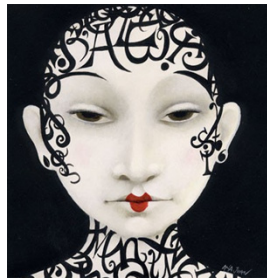
Els darrers treballs d'Ana Juan estan dedicats a una molt original adaptació de la literatura, especialment a la relectura per adults dels contes clàssics, que inclou la narració seqüencial dels seus inicis. En ells explora tècniques, materials i textures, sempre dins de la línia experimental de l'expressionisme fantàstic que la caracteritza. Fruit de la seva estada al Japó, afegeix ara l'estudi dels negres i grisos que recorden l'estètica narrativa de les llegendes de fantasmes orientals. Manté un cert toc de minimalisme en els conceptes i aguditza l'esfericitat que dóna volums de lluna plena als caps pensants des dels quals projecta les emocions en les mirades il·luminades. El conjunt del seu treball contacta amb el còmic "indie" des de les rotunditats monstruoses de la seva mirada circular i fantàstica que ens deixa veure els fils de les titelles.



Objectes de l'exposició *Snowwhite secret's box* que es troben a la venda als seus webs.

Tot plegat conforma la proposta que l'autora desenvolupa en múltiples formats, com l'escultura de petita alçada o la realització de marionetes, la creació d'elements audiovisuals i les animacions dels personatges per a les seves

instal·lacions, així com les joies, les postals i els llibres-objecte en edicions singulars que es poden trobar a la venda al web<sup>6</sup>.



Ana Juan: portades de la premsa internacional.

Il·lustració del conte *Snowwhite*.

El cos, els seus codis i les imposades inscripcions es posicionen en la part central del seu discurs gràfic que, un i altre cop, torna a destacar-lo com a territori textualitzat, marcat, gravat per la cultura, la sociologia i l'experiència, per les promeses i els accidents, per les normes, el context, la religió, les emocions i els guarniments. Com ja hem pogut copsar abans en els dibuixos d'Ana Juan que he utilitzat a l'inici del capítol cinquè<sup>7</sup> per il·lustrar la seva okupació, el cos segueix sent el camp de batalla del gènere en la construcció de la representació, en tant que es transforma en territori d'inscripció simbòlica per a la mirada aliena. El cos com a textualitat ens és mostrat per Juan en les petjades que recorren els seus plecs, els rastres que el conformen, les inscripcions que acumula, els simbolismes culturals, socials i sexuals en els quals l'autora no deixa d'insistir. El discurs de la mirada de Juan sobre les inscripcions corporals obre finestres sobre la codificació que okupa el cos.



Ana Juan: Cartells publicitaris, portades o Il·lustracions.

<sup>6</sup> <http://anajuan.net/>; <http://www.manologordillo.com/no-time-snowwhite-expo.html>.

<sup>7</sup> Veure l'apartat 5.1.

L'autora ens mostra el discurs que s'edifica sobre el cos, però també ens parla de la possibilitat d'exercir l'autoescriptura des-okupant-lo des de l'acció conscient. Aquesta reincidència en la corporalitat, en el concepte de textualitat i en l'ús expressionista de la deformitat sinistra, fins i tot jugant amb la monstruositat com a alternativa, ens parla d'un lloc conflictiu, d'un territori que ens interroga en la seva apropiació mitjançant el buidat i la descodificació.



Llibres creats o adaptats per Ana Juan, que mostren reminiscències de la narrativa seqüencial.

D'altra banda, el seu treball manté les eines narratives adquirides en el pas pel llenguatge del còmic; és per això que Ana Juan es relaciona amb aquest mitjà i és aquest el motiu d'incloure-la en l'anàlisi.

Ho podem observar en els diversos llibres d'autoria completa, com són *Snowwhite* (2001), *Amantes* (2001), *Comenoches* (2004) i *Circus* (2010), o en les adaptacions lliures sobre relats de culte com els *Contes essencials* de Maupassant (2008), *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne (2011), *Dràcula* de Bram Stoker replicat a *Demeter* (2012), *Carmilla* de Sheridan LeFanu (2013) o *Otro golpe de tuerca* d'Henry James (2013).

En aquesta tesi ens limitarem a analitzar els dos més característics pel tema que ens interessa: *Amantes* i *Snowwhite*, reeditats el 2013. En ells, Juan opta directament per la narració seqüencial, de forma que els llibres poden situar-se més a prop del còmic que de la simple il·lustració, i així ho ha entès el mercat que, d'alguna manera, els col·loca en aquesta categoria mixta que barreja l'àlbum amb l'objecte artístic, com a nou suport dins el còmic alternatiu.





*Amantes* (Edelvives, 2013).

*Amantes* és un àlbum que Ana Juan realitza al llarg de tres anys, durant una estada al Japó, becada per l'editorial Kodansha. 1000Editions el publica per primer cop a Espanya el 2001, una segona edició editada per Logos es publicarà a Itàlia el 2010 i el 2013 Edelvives farà un exquisit treball de reedició de luxe en tapa dura. Es tracta d'un àlbum que narra 11 històries d'amor en un format que encadena historietes de 8 pàgines. En elles l'autora ens parla de l'amor des de múltiples perspectives. L'amor, fluid i canviant, transita i travessa els personatges en un recorregut per 11 històries diferents que representen l'adjunció de diversos qualificatius al mateix sentiment. Cada història sintetitza alguna de les múltiples formes de l'amor en una narració seqüencial. El discurs modela la mirada en l'encreuament del diàleg entre les 8 estampes de cada història i el dibuix conjunt que conforma el calidoscopi que les uneix. El discurs gràfic té com a contratext la poesia amb què Ana Juan les acompanya, petits poemes minimalistes, sintètics suggeriments textuals, que complementen el sentiment en envoltar les imatges.

L'autora les defineix, en la síntesi que titula cada seqüència, com una de les diverses formes de trobada dels éssers humans i afegeix una frase subordinada amb la reflexió que la dibuixa:

El amor fiel, aquel que siempre aguanta.  
El semanal y sus cuartos secretos.  
El amor volátil y sus ojos ciegos.  
El final y longevo, al que la edad no apaga.

El diferente, insólito y proscrito.  
El lejano, que marginan los mapas.

El dormido, que al fin alguien despierta.  
El orgulloso, reo de sus trampas.

El efímero y su sol pasajero.  
El desconocido, impensable escala.  
Y el primero de todos los amores, el que encendió la llama...

Des d'aquests enunciats parlen els cossos en la proposta multifocal d'*Amantes*.



*Amantes* (Edelvives, 2013). Escenes en les que es pot apreciar l'ús de la narrativa seqüencial.

Cossos flotants, cossos suspesos en l'etern encanteri de l'amor, cossos arraulits en el dolor dels comiats, cossos lliures de lligams que s'expandeixen en els nous espais de la soledat. El cos com a reflex invertit, cossos mirall que amaguen l'ombra i mostren el secret de l'altre. Silencis ocults en les parts fosques dels arcans enganxats al darrere. El cos juga en el joc de miralls dels

desdoblaments identitaris que es confronten en els finestrals oberts. Les obertures cobren vida en el dibuix, funcionen com ulls del món cec, que no ens mira, sinó que es mostra en el mirar que l'autora projecta sobre la interacció que relaciona els cossos. Cossos arbre, sòlids i de branques esteses que s'uneixen en el bosc d'abraçades amb què l'autora dibuixa el bar... I cossos gastats els de l'amor final que fereix la dona amb la pèrdua de bellesa per oferir a aquell que la segueix amant. És clar que Miralles parla des d'un cos femení...



Escenes de la diversitat expressiva dels cossos en el gest poètic (*Amantes*, Edelvives, 2013).

El tractament de les imatges arrodoneix les traces lleugerament cubistes dins la deformació expressionista suavitzada per un tractament del color que arriba a dotar del setinat de la seda les carns nues i esculpides en negre banús, i també les robes que emboliquen aquesta nuesa, aixoplugant l'amor de les seves dureses. A *Amantes* el cos s'expressa en una sòlida rotunditat de les formes, conquerint la presència escènica en els nous espais. Ocupa el temps teatral des dels volums on l'estètica es renova amb la duresa de la paradoxa.



Si analitzem la primera història, “L’amor fidel, aquell que sempre aguanta”, veurem que, contràriament al que es podria suposar, no ens parlarà de la parella monògama, l’amor conjugal i la seva permanència a través dels anys...



“La música empieza a sonar, fiel a nuestra cita estoy con el corazón a punto de estallar. Cuando su piel blanca ilumina la sala ya no existe nada más. Todo está en ella y durante cinco minutos, solo para mí. Ella lo sabe y también que mañana volveré”. “El amor fiel, aquel que siempre aguanta”. Ana Juan, *Amantes* (Edelvives, 2013), pàg. 5-19.

La història desenvolupa la fidelitat en una situació inesperada, la relació escènica entre la *stripper* i el públic, representat en un *voyeur* que cada nit, durant cinc minuts, viu la il·lusió de posseir el cos vestit de nuesa i, a través d'ell, un món sencer que il·lumina la seva pell blanca, tan sols per a ell... El cos recollit, previ a l'actuació, és un cos arraulit, replegat en un petit lloc propi, que es tanca en si mateix tot i saber que l'encadena i reclama la següent estampa.

El cos encarnat en la mirada expectant del *voyeur*, de mica en mica es desplega i fa visibles les parts de si mateix que avancen fins desplegar-se, radiant en la seva magnífica extensió que ocupa i il·lumina l'escenari. La tensió de la bellesa és sols per a la seva devoció. Fidel al pacte, el cos mostra els seus secrets minuciosament i lentament, per arribar al moment en què el ritual es realitza en connivència còmplice que repetirà el dia següent el minut màgic.

Ana Juan construeix el cos en blocs de textura sòlida i geomètrica. El color crea una blancor farinosa i lumínica sobre la foscor tan sols contrastada pel roig mínim del cabell. Dins dels trets de força i poder, la línia aguda reforça les faccions femenines en la duresa escultural de diva, que queda equilibrada en la devota cara lunar del client amb l'aspecte arrodonit i tou del fidel religiós.



“...Y el primero de todos los amores, el que encendió la llama”, *Amantes* (Edelvives, 2013).

La darrera història que tanca el llibre és la que finalment ens convida a fer una relectura més lliure i més esperançada de les altres. Introduint la puresa i la ingenuïtat neta del primer amor en el tancament, ens permet refer una mirada més oberta sobre les múltiples visions anteriors més crues. El calidoscopi del conjunt de formes que flueixen de l'amor té uns orígens en la tendresa, l'empatia i la comunicació, en la diferència i la sinceritat que Juan rescata.

La grafia mostra aquí les formes arrodonides d'un cos quasi infantil, marcat pel cap gros i la panxeta marcada de la noia. La sinceritat brolla i flueix dels seus

moviments que expressen emocions: la preocupació en arribar a l'hotel, la vergonya en despullar-se a la sòrdida habitació o la tristor en confessar la impossibilitat de continuar en una situació que la supera, però també i molt especialment en la tendresa amb què l'observa el noi, el moviment dels seus braços per aixoplugar-la i eixugar les seves llàgrimes, la forma en què la vesteix... La companyonia en la comprensió i l'amor que comparteixen concentrat en la lluminositat de l'ofrena de la darrera vinyeta.

Tot plegat reivindica uns cossos lliures, a la cerca del seu propi coneixement, a la cerca de les parts fosques i okupades, per deslliurar l'espai tòpic de les mirades possessives, per gaudir de l'esplendor de les carns i l'apropament a l'altre sense por als paratges desconeguts, però sense perdre la puresa i la sinceritat originals que il·luminen el llibre des de la història final.

El següent àlbum que analitzarem és molt més fosc. Entrarem en el blanc i negre dels contrastos en una espectacular, dura i tenebrosa versió d'una Blancaneus contemporània, amb la que l'autora reinterpreta *Snowwhite*.



*Snowwhite* (Edelvives, 2013) <http://anajuan.net/books/>

En la versió per adults del conte clàssic "Blancaneus" ("Snowwhite" en anglès), la gamma de grisos, que va des del negre intens a les lleugeres i tenebroses llums produïdes per la reserva de blancs que fa Juan, ens porta a un ambient obsessivament aterrador. L'autora rescata els personatges clarament de la



fosc, embolicant i despullant el cos amb transparències de teranyina, fins obtenir el blanc total que defineix la Blancaneus morta en els braços dels nans. Aquesta gamma de grisos, doncs, és la conductora d'una narració que es manifesta com el negatiu del conte. En ella l'autora recupera l'esperit primigeni dels germans Grimm que inspiren el fons sinistre i la truculència tradicional de les negres històries de final fosc.



*Snowwhite* (Edelvives, 2013) <http://anajuan.net/books/>

Ho fa des d'una ironia cruel, situant-la a l'època victoriana però donant-li tocs de contemporaneïtat discursiva, en un context que li permet apropar-se a un món més real -dolorosament humà- des de la desmesura fantàstica. El seu escenari és un món sòrdid que substitueix pomes, feres i bosc terrorífic per drogues, baixos fons, bordells, rates i duresa. Un món fosc on la maldat i l'egoisme no deixen ni un bri de llum per albirar respir. Ana Juan revisa el conte clàssic i ens condueix a través d'una dura història de tenebres sobre diverses explotacions. En ella tots els personatges, embolicats per la teranyina gris, queden implicats en la perversió del lloc que es juga entre dependència i poder. Òbviament, la madrastra és un personatge egocèntric i malvat, però també els nans són uns empresaris perversos. Fins i tot el suposat portador de l'amor veritable en el conte clàssic -aquí representat sota el nom de Mr. Prince- és un personatge mesquí que treu profit de la indefensió de Snowwhite. Ella no deixa

de ser una víctima propiciatòria, sense gaire caràcter, que es deixa caure a les mans dels seus explotadors. L'estructura del conte pren forma de document amb preqüela posterior, *Snowwhite secret's box* (No Time, 2010).



*Snowwhite secret's box* (No Time, 2010). Exposició a Madrid: Museu ABC, gener de 2011.

L'autora amplia el context i les connexions de l'obra quan, en col·laboració amb l'artista Mazt Mainza, crea una identitat, uns documents i uns records per a Snowwhite, a partir dels quals se suposa que ha reconstruït la seva història, després de desenterrar la caixa dels seus secrets: "Snowwhite secret's box". L'experiment segueix, obrint les connexions en el muntatge interactiu ubicat en una instal·lació al voltant de la misteriosa capsa rescatada, que obre al públic l'univers de la petita Snowwhite:

A finales del siglo XX, en el jardín de la Mansión Hawthorne, se encontró una caja de la que escaparon los secretos y los sueños de la pequeña Snowwhite, hija de Lord Hawthorne y de su primera esposa. Snowwhite había desaparecido misteriosamente en su temprana juventud pero los recuerdos recuperados ayudarían a reconstruir su corta y dolorosa vida... (<http://anajuan.net/books/>)

Ana Juan continua així construint un lligam entre el còmic independent, la il·lustració i la literatura fantàstica, a través de la narrativa seqüencial que trenca els límits a favor de l'expressió i la renovació del llenguatge. El seu treball la manté en l'espai del nou discurs sobre el cos femení dins del còmic i més enllà, travessant les zones fosques de les quals emergeixen sempre els seus cossos escrits desempallagant-se de les inscripcions okupes o personificant la por a l'okupació total de la negror. Ara abandonarem el món de teranyines i misteris que envolten el cos mort de Blancaneus, per cercar altres enfocaments. El treball de l'autora de la qual parlaré a continuació funciona en paral·lel al d'Ana Miralles i Ana Juan, comença també en el còmic alternatiu i, com elles, aconsegueix traspasar les fronteres internacionals abordant el cos femení en l'espai de l'erotisme, però ho fa des d'una opció descarnada en un encara poc explorat còmic experimental.

#### 4.2.2 L'Eros amb veu pròpia: Laura Pérez Vernetti

En l'experiment de Laura Pérez Vernetti Blina (Barcelona, 1958) el cos sovint pren la categoria d'estudi fisiològic, movent-se dins el crit, per apropiat-se d'un espai carnal que comença dins l'erotisme fins arribar a abastar els límits avantguardistes i poètics pels que es sent interpel·lada.



Cobertes de l'obra publicada per Pérez Vernetti des dels anys 80.

A més de múltiples col·laboracions en llibres col·lectius, l'obra de Laura Pérez Vernetti (en les imatges) abasta més de 12 títols en solitari: *El Toro Blanco*, Laura/J. M. Lo Duca (La Cúpula, 1989); *La Trampa*, Laura (La Cúpula/1990); *Macandé*, Laura/F. H. Cava (Ikusaguer, 2000); *Las 1001 noches*, Laura/J. M. Lo Duca (Ponent, 2002); *Susana* (Amaníaco, 2004); *Amores locos*, Laura/A. Altarriba (Ponent, 2005); *El brillo del gato negro*, Laura/A. Altarriba (Ponent, 2008); *Sara Servito*, Laura/F.H.Cava (Ponent, 2010); *Pessoa&Cia*, Laura Pérez Vernetti (Luces de Gálibo, 2011); *El caso Maiakowski*, Laura Pérez Vernetti (Luces de Gálibo, 2013); *Jack London, La huelga general*, Laura Pérez Vernetti (Luces de Gálibo, 2014); *Poémic*, Laura Pérez Vernetti/Ferran Fernández (Luces de Gálibo, 2015).

L'apropiació del cos que planteja l'autora es fa des d'una proposta de reflexió sobre els grafismes i les formes d'expressió de l'erotisme i la mort, a partir de diferents èpoques i construccions culturals. La seva trajectòria recorre la



diversitat traspasant l'espai eròtic, des del sexe fins a la sociologia poètica de les emocions, per arribar a la por i l'enfrontament de la vida amb el temps limitat dels humans. Per fer-ho recorre als clàssics de la literatura, des de l'adaptació dels mites de la nostra cultura fins a les mitologies orientals. Interpreta Jack London i es basa en poetes com Bataille, Pessoa o Maiakowski, fins arribar al treball realitzat sobre la mirada de Ferran Fernández, un jove poeta i editor de Luces de Gálibo, amb el que col·labora a *Poèmic*, el seu darrer treball de 2015. La darrera proposta té la intenció de proposar un nou gènere de síntesi entre poesia i còmic. Veurem que el nexa d'unió de tota l'obra és la lluita contra la repetició i la rutina. La seva recerca s'enfoca en la diversitat de possibilitats expressives adequades a cada projecte experimental, en cadascun dels quals l'autora es planteja un nou repte gràfic, eludint l'esclavatge a cap estil i transformant el pròpi experiment en característica estilística pròpia.

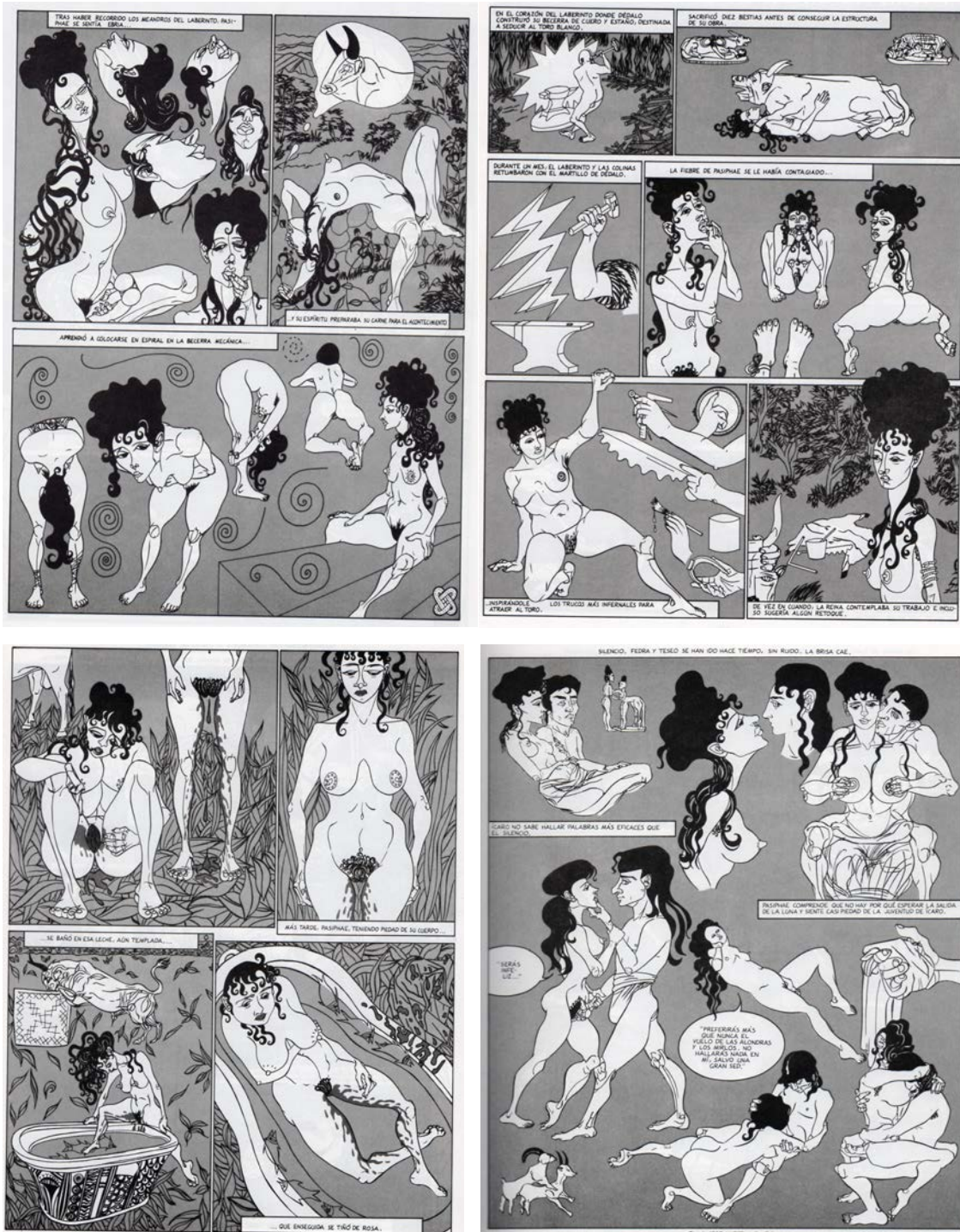


*El Toro Blanco* (Ed. La Cúpula, 1989).

A finals dels anys 80, sota la signatura de Laura, havia aparegut el primer àlbum de la dibuixant Laura Pérez Vernetti col·laboradora habitual de la revista *El Víbora*, il·lustrant el text de Joseph Lo Duca, basat en la llegenda del Minotaure, *El Toro Blanco* (Ed. La Cúpula, 1989).

En aquest treball, plantejat en la línia del còmic eròtic, Pérez Vernetti s'inseria en aquest territori, suposadament àrid per a una ploma femenina, amb el suport d'una llegenda clàssica i amb l'adaptació estratègica d'un reconegut erotòman en el guió, però a més d'aquest moviment estratègic, l'autora aconseguia aportar una innovadora visió regeneradora de la icona femenina des d'una opció experimental. Ho veurem en l'anàlisi dels cossos femenins d'aquesta obra que continua sent una de les claus que obren el seu treball. El cos eròtic de Pasífae és estudiat a bastament en els escorços més difícils i en les

múltiples facetes anatómiques que posen especial èmfasi en la rotunditat i la fortalesa de la icona d'una dona madura eròticament atractiva. El dibuix es reforça en les articulacions que li donen estabilitat alhora que mobilitat. La seva presència es basa en l'àmplia solidesa dels malucs.



*El Toro Blanco*, Laura & J. M. Lo Duca (La Cúpula, 1989). Encarnacions eròtiques del cos.

El trets de la ploma de l'autora doten el cos d'una ossamenta sòlida i expressiva, i mostren els sagnats menstruals i els fets biològics, aportant a la



representació eròtica de la sensualitat una realitat femenina diferent, que quedava emmascarada sota una suposada puresa en la netedat eixuta del cos del tòpic. El cos censurat, apartat en els dies de la sang, es mostra a la llum.

Els sintetismes del grafisme expressionista que defineix el dibuix s'inspiren (si més no, ho recorden) en els constructes anatòmics d'un famós representant de l'expressionisme austríac, el pintor Egon Schiele. Però, alhora, recullen de forma intencionada la influència del grafisme narratiu que trobem en els ornaments de les ceràmiques cretenques. L'autora aporta així els jocs de llenguatge posant l'accent en la interacció entre el context i les mirades contemporànies en diàleg. D'altra banda, el cos femení ens parla d'ell, i des d'ell mateix. Insereix la seva veu desocupant el mite, adquireix personalitat dins dels tòpics eròtics, des d'una deformació corporal afirmativa que reinterpreta la representació de la feminitat des d'una mirada profundament orgànica.



Egon Schiele (1890-1918). Ceràmica minoica i micènica, origen cultural del mite del Minotaure.

Laura Pérez Verneti, com Ana Miralles, Victoria Martos i Ana Juan, forma part de la generació que arriba al el nou còmic espanyol els anys vuitanta, procedents de diverses facultats de Belles Arts (Madrid, València o Barcelona). La nova onada d'autores acut al còmic atreta per les formes innovadores que havia inaugurat la generació pionera del trencament, reivindicant la categoria artística i oferint a l'art les possibilitats del llenguatge del còmic per capturar un espai d'expressió des del crit dels cossos femenins. Les noves propostes mostren el còmic no tan sols com a discurs adult, sinó també com a vehicle per a l'experimentació de formes i estructures híbrides que multipliquen les possibilitats de la narració en les diverses formes del maridatge entre iconografia i text; aquestes qualitats atrauen la cerca de noves expressions.

Dins de la revista *El Víbora*, Isa Feu o Pilar Bendicho apareixen esporàdicament en els inicis, i més tard hi haurà alguna col·laboració de María



Colino; també Montse Clavé hi va col·laborar amb alguna pàgina, així com jo mateixa, però en conjunt, la revista no és propícia a les dones.

Més endavant serà Marta Guerrero, companya del dibuixant Alfredo Pons, la que tindrà una participació més continuada dins del mateix treball en l'estil del seu company, com a colorista i també coguionista. Guerrero va formar equip amb Pons fins arribar a tenir un personatge propi, *Dolores sus labores*<sup>8</sup>, seguint la línia gràfica de Trina Robbins<sup>9</sup>, però sense la càrrega feminista, atès que els guions es situen dins l'erotisme tòpic que defineix la revista.



Marta Guerrero, *Histerias/Dolores sus Labores* (*El Víbora*). Trina Robbins (*It Ain't Me Babe*).

Les aparicions puntuals d'autores no acaben d'encaixar a *El Víbora*, però és el treball de Laura Pérez Vernetti el que, gràcies al suport dels companys, aconsegueix vèncer els impediments que l'editor Josep M. Berenguer utilitza contra la publicació periòdica de signatures femenines. La "sòlida" base del seu argumentari principal és que "no el posen 'calent' les històries eròtiques que dibuixen les dones..." (Pérez Vernetti, 2001); aquest serà el grau de serietat amb què s'enfrontaran les autores.

Laura Pérez Vernetti va donar testimoni d'aquesta experiència en una entrevista realitzada per Cristina Martínez a la premsa d'Alacant, amb motiu de la celebració d'UNICÒMIC 2001 (III Jornadas del Còmic de la Universidad de Alicante). En ella denuncia la banalització del mercat sobre el còmic eròtic i defineix la diferència entre usar l'erotisme de manera comercial i fer

<sup>8</sup> Veure imatges a l'inici de l'apartat 4.2.

<sup>9</sup> Trina Robbins (1938) és una pionera americana del còmic underground, creadora dels primers activismes dins del còmic americà, col·laboradora de *It Ain't me Babe*, i fundadora de *Wimmen's Comix*. Va dibuixar *Wonder Women* i va denunciar la misogínia de Robert Crumb. És escriptora i recopiladora de genealogia femenina en el còmic.

pornografia, o bé plantejar-lo com a repte artístic des d'una proposta pròpia. Laura Pérez Vernetti reivindica una visió i un discurs singulars sobre l'eros que sura en els còmics.

III JORNADAS UNICÓMIC DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

# «El tono erótico del cómic se sube para salvar el mercado»

Laura, que trabajó en «El Víbora» de 1981 a 1991, asegura que lo interesante «no es el dibujo femenino sino lo que aporta la mujer como creadora»

**CRISTINA MARTÍNEZ**  
**L**aura Pérez Vernetti, conocida como Laura en el mundo del cómic, lleva 20 años en esto del dibujo y la ilustración. Para muchos puede ser un género minoritario, pero ella, que ayer abrió las III Jornadas Unicómic de la Universidad de Alicante, ha conseguido exponer en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en la Fundación Gaudí de Barcelona, y sus trabajos han sido objeto de estudio en varias universidades. Diez años en «El Víbora», del 81 al 91, «la década de gloria de esa revista», y ahora su libro «Macandé», con Felipe Hernández Cabo como guionista, editado por Ikusager, avalan una trayectoria dura pero «que volvería a repetir porque me encanta la historieta».

Laura es consciente de que la mujer aún es minoría en este mundo, «pero somos muy batalladoras y nos exigimos mucho», aunque dice que «lo que interesa no es el cómic femenino o feminista sino lo que aporta la mujer como creadora. Si hablan del cómic femenino parece que tenemos un tono edulcorado cuando mis obras son duras, abruptas y trato el erotismo con dureza».

En este sentido, reconoce que «el tono erótico del cómic se sube para salvar el mercado, pero no es interesante desde la aportación creativa. Mi erotismo es elegante y no comercial. Me dicen los editores que no se ponen cachondos con mis historias, pero yo les digo que no pretendo vender pornografía. Muchos piensan que hay que herir y agredir al lector para tener éxito».

La dibujante catalana destaca algunas editoriales como la de Paco Camarasa y la de Jesús Moreno. «Son realmente iniciativas arriesgadas, innovadoras, a nivel de guión y de dibujos. No apuestan por lo comercial pero se mantienen. Sin embargo, los que buscan sólo lo comercial al final caen».

Respecto a la situación del cómic en España, opina que «es un país con pocos recursos, pero con muchos talentos que trabajan en otros países porque aquí el dibujante está mal pagado y las publicaciones no son regulares».

**PROGRAMA**  
**Jornada de lujo con Forges y Carlos Pacheco**

■ Unicómic se enfrenta hoy a una jornada de auténtico lujo con la presencia de Antonio Fraguas «Forges» y de Carlos Pacheco. El primero, uno de los máximos representantes del humor de viñeta, participará hoy en la mesa redonda sobre «Historia y cómic: el cómic de la transición», a partir de las 11.00 horas, en el Salón de Grados de Derecho. Por la tarde, le llegará el turno al dibujante internacional de Marvel Carlos Pacheco, quien junto al entintador Jesús Merino, el editor Toni Guiral y el dibujante y guionista Josep Maria Beà intervendrán en la mesa redonda «El proceso creativo de un cómic». Por la noche, a las 22.00 horas, fiesta de disfraces del cómic en el pub Pixies.

**«Los editores dicen que no se ponen cachondos con mis historias, pero es que yo no pretendo vender pornografía»**

**La dibujante Laura, ayer en la inauguración de Unicómic**

III Jornades Unicomic de la Universitat d'Alacant (entrevista a Pérez Vernetti, Martínez, 2001).

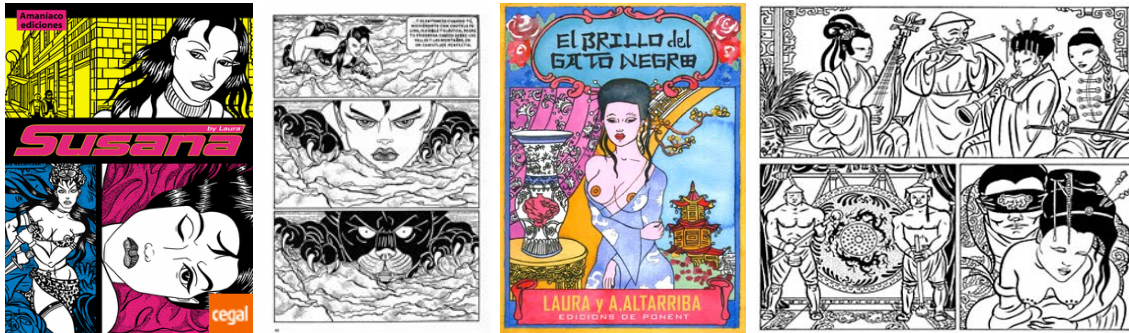


Las 1001 noches, Laura & J. M. Lo Duca (Ponent, 2002).

La mirada peculiar de Laura treballa sobre el llenguatge eròtic dels gravats hindús, a *Las mil y una noches*, envoltant la història de les seves llegendes mitològiques amb el complicat jeroglífic de de la iconografia pròpia d'aquesta cultura des de la interpretació personal de la seva mirada en l'enfocament dels detalls. Reprodueix símbols i



garlandes. Interpreta els cossos en la deformació d'uns pits i uns caps exagerats, realça la flexibilitat elàstica del plaer femení en uns moviments eròtics del *Kama-sutra* fusionant la multiplicitat en la simetria.



*Susana* (Laura, Amaniaco, 2004). *El brillo del gato negro* (Laura & Altarriba, Ponent, 2008).

De la mateixa manera investiga la iconografia japonesa a l'àlbum *Susana*, reelaborant els mites misògins sobre el fantasma de la dona-fera. En la mateixa línia, finalment, reinterpreta els grafismes de l'antiga Xina per il·lustrar l'esgarip del desig en els textos d'Antonio Altarriba a *El brillo del gato negro*. El recorregut ètnic rellegeix la mitopoiètica masculina en la recerca cultural.



Laura Pérez Vernetti reivindica una visió pròpia de l'eros. L'autora es mostra en el seu taller, posicionada en el nu des del còmic experimental, signant així la propietat de la mirada.

La realitat és que la seva trajectòria ha acabat demostrant la solidesa del seu talent i l'encert de l'arriscada deriva experimental que va triar des dels seus inicis. Aquesta opció li ha permès recórrer el camí de la recerca gràfica, aportant una veu pròpia fins a l'actualitat, amb una diversitat de propostes que enriqueix la seva grafia força interessant. Però la constància i la resistència a les dificultats han estat la clau de la visibilitat que ha donat espai al seu missatge trencador des d'una convicció sòlidament arrelada en la intenció i la



funció del llenguatge artístic. Laura Pérez Vernetti ha treballat amb força èxit el discurs masculí des del text d'erotòmans de renom com Joseph Lo Duca o Antonio Segura, però el guionista amb el que diu sentir més empatia i amb el que pot treballar la conjunció dels discursos amb més comoditat és Felipe Hernández Cava, amb qui ha fet diverses històries curtes per àlbums col·lectius i ha continuat compartint un treball absolutament experimental en l'àlbum biogràfic d'un "cantor" flamenc de culte, *Macandé* (Ikusager, 2000).



Col·laboracions de Pérez Vernetti i Hernández Cava en el còmic més compromès.

Hernández Cava i Pérez Vernetti han continuat fent equip en diverses ocasions, participant en àlbums col·lectius (*Guadalajara será la tumba del fascismo*, De Ponent, 2007) i en els projectes, sempre arriscats, en els que tots dos es troben implicats (a la imatge anterior, *Collaboration Horizontale*).



*Sara Servito*, Laura & F.H.Cava (Ponent, 2010).

La seva darrera col·laboració ha estat la història *Sara Servito* (Ponent, 2010), àlbum que pretén reflectir la corrupció en un ambient venecià decadent sota una simbologia teatral. Les màscares prenen un protagonisme especial en les

intrigues en què es veu implicada una dona que de dia pinta imatges religioses i de nit és prostituta. Segons explica Hernández Cava, la seva intenció, compartida per Laura, ha estat reflectir la Venècia del segle XVII des d'una mirada contemporània, fent un guió més proper a *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau que a *Les amistats perilloses* de Choderlos de Laclos, al qual alguns crítics els han comparat. Pérez Vernetti manifesta la seva comoditat amb el text i defineix la tria del tractament gràfic del tema des de l'aquarel·la, per reflectir els tons de la decadència en aquesta mascarada veneciana. L'autora ha tractat el dibuix des d'una notable dulcificació del seu estil, apropant-se als tòpics del dibuix femení, però també utilitza el buidat del cos en el tractament del color, en la línia que ja hem comentat, el cos absent es manifesta sota la màscara.



Pérez Vernetti recupera el suau dibuix femení però inclou el contrast del blanc en el cos absent.

La trajectòria de Laura Pérez-Vernetti continua en la variació, seguint la teoria de trencar la repetició d'estils i personatges, per defugir la rutina i jugar amb l'experiment en cada projecte nou. En els seus darrers treballs fa un gir en l'enfocament de la mirada temàtica i abandona el tractament limitat del tema eròtic, tot i que el cos i l'eros segueixen dins de la seva paleta expressiva, ara comença una nova recerca en la poètica del cos dins la mitopoiètica del poeta. A l'àlbum *Pessoa & Cía.* (Luces de Gálibo, 2011) Pérez Vernetti reinterpreta Pessoa en una peculiar biografia del poeta i els seus quatre heterònims més coneguts. L'autora s'identifica en la necessitat de Pessoa d'utilitzar diferents estils per a cada projecte i recrea una personalitat encarnada per cada signatura del poeta, mitjançant la innovació del seu propi discurs des de



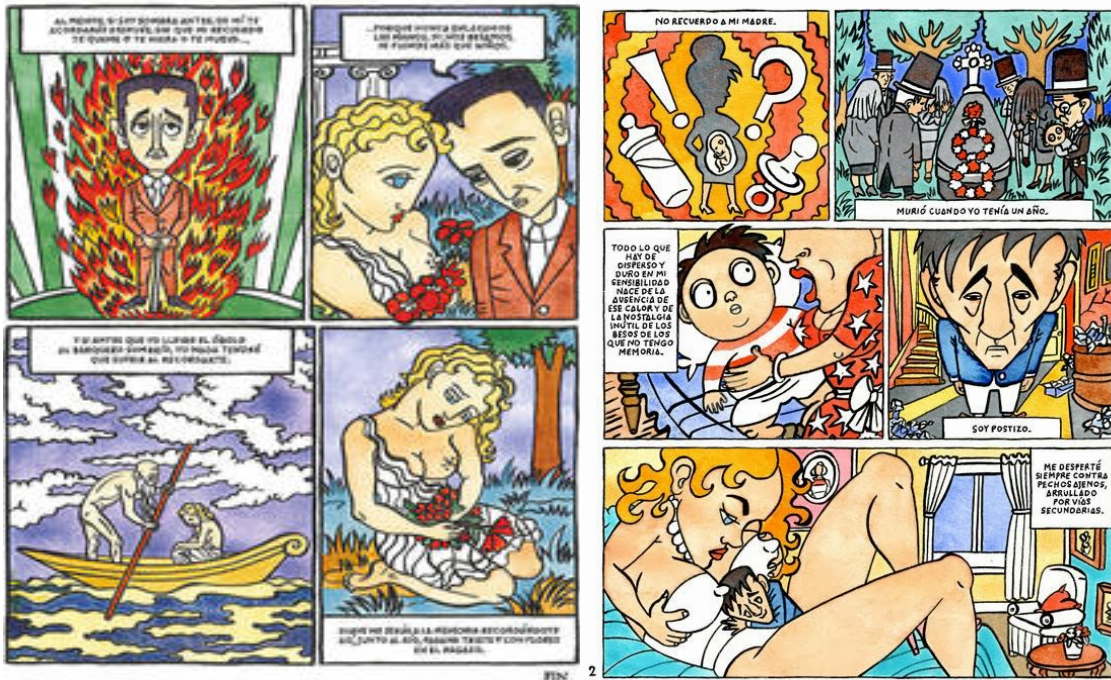
l'apropament surrealista a la construcció icònica dels textos poètics des del simbolisme. Per realitzar aquest projecte, Vernetti fa un treball de recerca i d'immersió en els moviments artístics que contextualitzen el personatge: el futurisme i les avantguardes del segle XX.



Pessoa & Cía, Laura Pérez Vernetti (Luces de Gálibo, 2011).



Des d'aquesta estètica simbòlica i plena d'una acumulació de signes codificats en la metàfora, ens donarà una visió del cos femení marcada per la mirada turmentada del romanticisme misogin i radical que regna sovint en els moviments avantgardistes del discurs masculí.



Pàgines de l'àlbum *Pessoa & Cía*, Laura Pérez Verneti (Luces de Gálibo, 2011).

En les imatges anteriors, el cos desitjat pertany a la seva visió de la mare, que invoca. És un cos de nina que suporta el pes del cap gros i, tot i que sempre

serà més petit que el del mascle; malgrat la seva indefensió o petitesa el pot dominar, de fet, el domina des del regne de la mort. Aquest cap es presenta cobert pel vel de núvia i situat al cementiri, símbol de l'enterrament de l'amor i del casament entre Eros i Tànatos.

El desig incestuós i el trauma d'amor/odi a la mare construïran el perfil d'inhibició del poeta respecte al cos de les dones, trauma que es manifesta en la importància del pit, com veiem en la vinyeta de l'extrem dret. Per Pessoa sembla unida aquesta idea de mort i amor des de la mort de la mare. La representació de la musa del poeta es concreta en un cos sempre embolcallat per imatges de la persecució amorosa. El sentiment femení és representat com a risc incendiari i alteració perillosa per a la masculinitat. La negació de l'amor és la por del poeta a l'esgotament del desig.

Laura expressa tot aquest món metafòric de la poesia de Pessoa utilitzant una nova i pròpia definició dels cossos d'homes i dones. Ara és ella la que okupa els territoris carnals amb les seves inscripcions. El protagonisme de caps i pits fa parlar el trauma. La pulsio de mort és la que mou la vida i la passió poètics.



*El caso Maiakowski* (Laura Pérez Vernetti, Lucés de Gálibo, 2013).

La recerca realitzada en els moviments d'avantguarda porta l'autora a seguir amb un altre poeta. Pérez Vernetti ara investigarà Maiakowski, el revolucionari rus iniciador del futurisme i defensor del bolxevisme. Laura Pérez s'ha sentit cridada pel repte de continuar el vincle poètic unint-lo a l'experiment biogràfic i narrar la complicada i compromesa vida del poeta, al mateix temps que il·lustra la seva poesia i la seva mort, afegint les seves propostes de desmuntar a l'artista per reconstruir al personatge i fer-lo accessible a la imaginació de l'altre



extrem del triangle visual: la seva mirada recull el missatge avantguardista i crida a la interacció de la mirada del públic.



Pàgines de l'àlbum *El caso Maiakowski* (Laura Pérez Vernetti, Luces de Gálibo, 2013).

En aquest àlbum l'autora efectua diverses innovacions en el llenguatge: tria el discurs estètic del vermell i el negre, els colors clàssics a les avantguardes russes, como ho feia el propi Maiakowski a la seva agència de publicitat i en els seus cartells. Usa la simbologia típica d'aquesta etapa, amb les icones de l'alfabet rus, per vestir el protagonista amb la seva pròpia llengua poètica. Introdueix la tècnica del *grafitti* i utilitza l'aerosol i les plantilles de les pintades pamfletàries a les parets de la revolució. Els caps distorsionats continuen donant raó al pensament per sobre de les altres funcions del cos. El cos del poeta està vestit per la tipografia que el travessa.



Pàgines de l'àlbum *El caso Maiakowski* (Laura Pérez Vernetti, Luces de Gálibo, 2013).

El contingut icònic és fortament conceptual, lligat al constructivisme de l'art avantguardista rus. En la interpretació biogràfica de Pérez Vernetti, les dones



són veu, són crit, són treball i revolució, el seu cos és mínim i no té valor com a lloc discursiu, però elles són el crit i el fonament gràfic en la representació, tant del món dels treballadors, en els que la seva musa Lily Birk és la musa del poble que crida a l'aixecament, com en el de les representants de la família en el relat biogràfic, en el que veiem Maiakowski flanquejat per les faldilles familiars carregant amb la intenció i la supervivència del grup.

Quan parla d'amor en el poema "Tu" dedicat a Lily Birk, també retorna a la infantesa i es mostra petit darrere la imatge prepotent primera: ella extrau el nen del gegant poderós, li roba el cor i hi juga. Pérez Verneti, però, ens mostra com el fal·laç afalac la minimitza d'entrada construint la personalitat grandiosa del poeta per dir a continuació que la *femme fatale* anul·la aquesta *grandeur* i el redueix a la infantesa per jugar amb els seus sentiments... La trampa queda descoberta, Maiakowski, tot ego, tan sols s'estima a si mateix.

La brusa del dandi torna a representar aquesta personalitat absorbent de l'espai al seu voltant, en el que les noies són un element decoratiu que penjarà en la seva brusa. La mirada de l'autora mostra aquest protagonisme del cos expansiu del poeta, ocupat pel negre del vestit i del barret que l'ajuden a projectar-se i créixer, mentre les dones són una mínima part del paisatge transparent, invocades per ser usades com a medalles, condecorant la brusa del dandi, tal com conclou el poema: "Y vosotras, mujeres que amáis a mi esqueleto. Y tú, niñita que solo un hermano ves en mí. Poned en el poeta vuestras sonrisas que yo las coseré como flores en mi blusa de dandy".



Jack London, *La huelga general* (Laura Pérez Verneti, Lucés de Gálibo, 2014).

El joc gràfic de les avantguardes del segle XX, que Laura Pérez Verneti ha rescatat per l'experiment en *El caso Maiakowski*, no ha saturat encara l'autora sinó que sembla gaudir ampliant la recuperació experimental en la que el seu dibuix madura i creix. A l'estil cartellista i pamfletari s'afegeixen les traces i

formats dels gravats antics i les litografies; la barreja li serveix per abordar la tercera narració biogràfica, molt connectada al context de l'actualitat. Ara l'enfocament es dirigirà sobre una imatge de Jack London compromès políticament amb els moviments socials, en l'adaptació al còmic del llibre *Jack London, La huelga general* (Lucas de Gálibo, 2014), per a la realització del qual barreja el llenguatge gràfic dels típics gravats de finals del segle XIX i començament del XX amb els seus dibuixos a tinta, plantejats seguint un traç sintètic, que contrasta amb el puntillisme dels punxons dels gravadors, des de la mateixa desproporció caricaturesca dels cossos plasmada en l'anterior experiment. En l'evolució del grafisme de Pérez Verneti els caps creixen en detriment de la resta del cos. La reflexió pren protagonisme en el discurs.



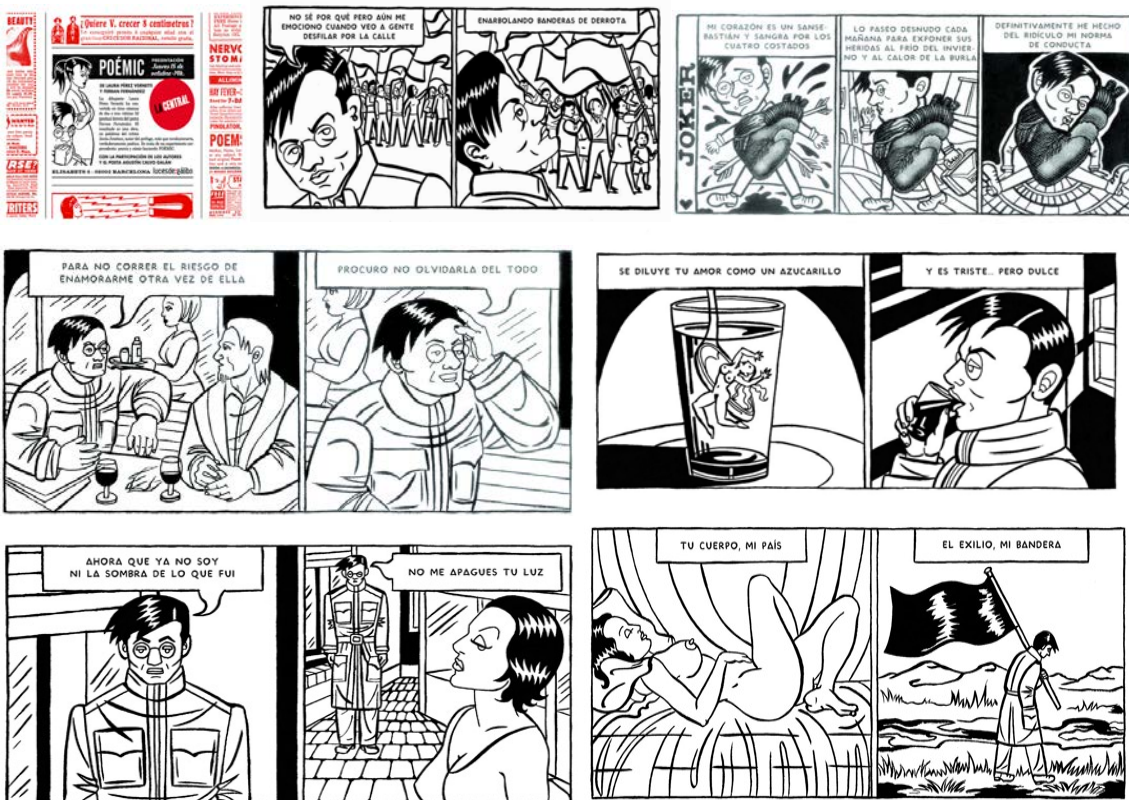
*Jack London, La huelga general.* Detall de la hibridació del collage a les planxes interiors.

L'ambientació en la iconografia de l'època, en un collage de factura revolucionària, hibrida tots aquests elements en els quals el cos femení pràcticament desapareix com a territori de diàleg. El protagonisme continua sent metafòricament dels caps: els pensaments, els drets i les lluites socials, les ideologies d'homes i dones són els que prenen rellevància i es transformen en veu per narrar el pes ideològic d'un missatge que interacciona amb l'actualitat política i sociològica creant un pont en la memòria dels moments convulsos del segle XX, origen del nostre present en el segon mil·lenni.

Tot i dibuixar-lo com un món predominantment masculí en el que les dones estan absents dels llocs de poder i direcció de les polítiques i les guerres, Pérez Verneti es permet mostrar les dones actives en tota classe d'accions, com les manifestacions, però específicament perdudes en les lluites entre elles.

En el seu darrer experiment, *Poèmic* (Lucas de Gálibo, 2015), Laura Pérez Verneti intenta proposar un gènere singular que neix d'una nova hibridació

entre el llenguatge del còmic i la poesia. En aquesta ocasió pren els poemes del seu editor, Ferran Fernández, i els tradueix a la forma narrativa seqüencial.



*Poèmic* (2015). En la traducció icònica de Pérez Vernetti cada vers lliga amb una tira d'imatges.

L'autora manté una certa iconografia d'avantguarda "retro" que ha anat construint des de les influències anteriors, sucant la seva ploma en l'estètica dels poetes revolucionaris.



Laura Pérez Vernetti (autoretrat). Experimenta el cos en l'erotisme a la cerca d'un espai propi.

El cos femení, ara ben aposentat en les proporcions realistes, amb una certa dosi d'autoretrat, sembla deslliurat de codis aliens, però se'ns mostra com a territori constructor d'identitat per la mirada masculina. "Tu cuerpo mi país" -diu el poeta-, "el exilio mi bandera". Tot i que l'exili del poeta sembla parlar-nos de



la desocupació del cos, no és tan fàcil desocupar la mítica poètica de la possessió amorosa, però l'autora seguirà enfrontant-se amb el problema i triant nous camins dins l'art en un repte constant.

Laura Pérez Verneti serà un referent per a les joves autores en mantenir ben obertes les escletxes experimentals introductores del canvi i de l'empoderament, però no romandrà sola en la transgressió dins del camp experimental, encara haurem de parlar d'una altra autora que ens ha deixat una obra interessantíssima i molt innovadora per l'empoderament del cos en la representació trencadora. La dècada dels noranta s'estrena amb una gran creativitat en l'ús del còmic que emergeix de les escoles d'art i es tradueix en una gran profusió de publicacions amateurs d'autoedició que destaquen per estar cada cop més perfeccionades, cuidades i per gaudir d'una gran qualitat.

Una bona mostra són els fanzines i les revistes de culte d'aquests anys, d'alguns dels quals, com les del País Basc (*Habekomik, Napartheid*), surten els treballs experimentals de dones com Amparo Acarregui, Arantza Uriarte, M. Jesús Cuende, Mercedes Cendrero, M<sup>a</sup> Consuelo León, Aizpea Goenaga, Mertxe Ezeiza. Malgrat que queden reduïts a l'àmbit local i tenen curta visibilitat, fan una tasca importantíssima lingüísticament per la difusió de l'eusquera.

Amb una difusió molt més visible en la professió apareixen els fanzines experimentals madrilenys, *Pota G* i més tard, *Paté de marrano*, de la mà d'un grup de dibuixants procedents de Belles Arts. Entre ells, en aquests moviments artístics que desembarquen en els mitjans populars dels anys noranta, és on apareix l'autora que, introduint de forma clamorosa la radicalitat amb el seu personatge clau, Margarita, es torna icona de la tercera onada del feminisme. Aquest treball és el que a continuació analitzarem.

#### 4.2.3 El cos monumental: María Colino



*Margarita* (1992)



*Ràbia màxima* (1999)



*Heptamerón* (1999)

María Colino (Madrid, 1971) és una jove autora que té una obra innovadora i de gran qualitat però també, malauradament pel còmic, amb un recorregut molt curt: col·labora en els fanzines *Pota G*, *Paté de Marrano* i *La Comictiva*, publica tres àlbums, *Margarita* (Horas y horas, 1992) *Ràbia màxima* (Under Còmic, 1999) i *Heptamerón* (De Ponent, 1999), fa una transgressora col·lecció de postals (Penomenom, 1996) i desapareix sense deixar rastre.



Margarita ho vol tot: gracilitat i força, beisbol i nines. El seu cos esprimitxat reuneix els conjunts adients contra tota etiqueta. Margarita se sent orgullosa dels seus pèls... ¿qui és millor?

Colino sumarà una nova interpretació del cos femení al conjunt d'expressivitats amb les que les veus de les autores han recuperat i reinterpretat el seu espai de representació, aportant força i agosament en l'acció. Aviat crea un

personatge trencador, Margarita, i publica el seu primer quadern, el 1992, amb l'editorial feminista Horas y horas. Margarita és una noieta que no accepta estereotips, entra en acció, construeix la seva pròpia imatge i tria els seus propis jocs. Fa ballet amb botes militars i *xupa* de cuir, juga a beisbol amb els caps de les nines i s'enfronta als monstres grollers de l'entorn, l'escola o els amics, que s'atreveixen a criticar els seus pèls, exhibint-los impúdicament i reivindicant-los orgullosa. Posa un mirall davant els ulls dels altres perquè s'ho pensin bé abans de burlar-se de ningú. Obliga al lector a mirar-se des del repte amb que es interpel·lat pels seus ulls i envia un reforç a la lectora que rep un model d'agència autònoma i defensiva. Margarita empodera les víctimes i trenca el possible rol negatiu de la situació asimètrica. Ella fa el seu cos.

Margarita és una noia amb caràcter, que no deixa que li imposin cap etiqueta ni funció, perquè analitza el seu entorn des d'un somriure crític, però gens passiu. Pretén canviar el món al seu aire, i potser no ho aconsegueix, però el que és segur és que el món no la canviarà a ella... Les línies expressives superen qualsevol component d'estètica comercial, la dolçor no es substitueix per agressivitat sinó per agència i moviment, l'ingeni construeix les seves faccions i un agosarat pragmatisme dibuixa la seva estètica: les sabates, els conjunts, inclús apareix construint el semi nu. La boca és el tret destacat de la cara, juntament amb els cabells disparats, la veu s'imposa i pren espai per la presència empoderada. Les dones trien, la seva proposta ofereix opcions.



Margarita va a llençar les escombraries però un exhibicionista l'assalta pel camí... Plis, plas! s'estalvia d'anar al contenidor! Li penja el farcell de porqueria en el seu *hipervalorat* membre, deixant-lo desconcertat.



És en la forma de tractar les mirades on Colino es compromet. És en l'humor àcid que utilitza per donar la volta al victimisme on s'obren alternatives. És en la contrarèplica que oposa *Margarita* a la conjunció perfecta dels models imposats on es reclama el rescat de la representació furtada en l'espai del cos.

A partir de la seva difusió, *Margarita* es transforma en la icona del feminisme de combat de les joves generacions dels anys noranta, acaba amb el victimisme, en la línia de les Riot girls, utilitzant l'humor àcid com a ariet amb què afegir-se a la lluita contra els tòpics i les etiquetes que ens penja el gènere. La seva postura davant dels temes del feminisme no tan sols no és trivial, sinó que és compromesa, amb la intenció clara de produir un canvi de valors que va més enllà de la denúncia, generant models de noves actituds proactives en les dones. Les seves il·lustracions també parlen de denúncies en les actituds de gènere dins de les representacions dels homes. Una ironia punyent la defineix.



María Colino, il·lustracions que tracten transgrosorament els rols en la identitat masculina.

Després de *Margarita*, Colino inaugurarà la monstruositat en els seus dibuixos. Optarà clarament per l'excés dels cossos, la diferència en la desmesura que desborda l'acció i expressa el moviment. Si *Margarita* decidia tenir presència i triar imatge imponent el seu constructe contra les etiquetes, les següents icones creades per Colino opten per la ocupació d'espais des de la monumentalitat corporal i els trets esperpèntics d'una estètica fosca i punk.

La defensa dels volums, lligats a l'ètnia, la classe i el gènere, apareix rotundament en la necessitat de fer sentir les veus més menystingudes. El poder del cos femení brolla imparabile de les seves línies esgarrapades sobre

el negre. Els pits augmenten generosos i vitals, lluny del plàstic i a prop de la gravetat, mentre els malucs poderosos prenen posicions.



Els cossos de Colino, enormes i desfermats, omplen l'espai i ocupen l'escenari. Els pits i els malucs, plens de saba nova, adopten la rotunditat que nega el silenci i la invisibilitat tradicional.

Des de l'enormitat dels cossos, o en l'expressivitat que desafia la lletjor, la imatge vol ser el crit de la diversitat *altra*. En aquestes traces per l'apropiació de l'espai és on la ploma de Colino es transforma en veu i commou el públic amb el crit. A les imatges precedents veiem *Albita Rodríguez, el ciclón de Camagüey*, ocupant la reivindicació vital de la diferència. Els seus grans pits tremolen amb el moviment de la massa negra dels seus malucs, fins que el cicló traspasa els límits de la vinyeta... "Albita Rodríguez, se emancipa del tambor y vibra con vida pròpia." Per empoderar-se Albita Rodríguez s'apropia del to vital que mou el món, mai més no seguirà el ritme que li marquin. Ella ara és el poder. Pura potència carnal, la diferència d'Albita surt dels marges i s'imposa sobre els mascles astorats davant la seva immensitat. L'home encongit davant d'aquesta poderosa presència no sap què fer a part de cridar: "Jesus Christ!"... Potser demana ajut al Pare, potser resa, o potser presenta un reclam al seu creador. ¿Què ha passat amb la història de la costella al seu servei...?



El cos femení de l'alteritat es torna espai recuperat que ens mostra el seu poder. L'enormitat es repeteix en la il·lustració del seu costat, en la dona groga dels mil pits, mare universal que carrega amb la cura i l'alimentació de la gran massa famèlica del gènere masculí víctima de la dependència del trauma.



*Rabia máxima* (Under Còmic, núm. 3, 1999).

Són dones immenses les que empodera Colino, rescatant el cos de la fragilitat obedient i muda dels models tòpics. El 1999 publicarà el seu segon títol a Under Còmic, en el número 3 de la col·lecció "Flor de un día". Es titula *Rabia máxima* i reuneix un conjunt d'històries de solitud i lluita contra el destí, des de l'absurda ironia i la caricatura surrealista. En el seu pròleg ens avisa que la consciència llibertària i combativa la impulsa a deixar anar, des dels seus pinzells i els seus rascadors, tota mena de bogeries gràfiques a manera de vòmit o de crit... El seu expressionisme no enganya.

Tan sols la portada ja ens parla del crit com a eina de manifestació i presència que altera les suposades normalitats: una dona, negra i rapada, crida... mentre el rascador ha arrencat del negre les llums agressives que perfilen les dents, amb tocs de vermell sang per accentuar la violència del gest. L'humor negre domina el discurs de *Rabia máxima*, fent joc amb la grafia, basada en la foscor dels negres intensos i ratllats, rascats amb el punxó per gravar-hi els detalls.



Així es dibuixen les lletres de la samarreta de la portada, o la textura de la roba, el top i els pantalons de la Deessa Fortuna. És la tècnica del gravat que també observarem en la il·lustració del costat. Es tracta de rascar i reservar perfils. Extraure la llum de la negritud. Així queden esculpits els perfils, els claus i les corretges que rematen el cosset que enfaixa la cintura divina, o les sivelles que tanquen les botes de Fortuna, un personatge femení, altre cop gegantí, diví i poderós. Els fons de la fira també han estat arrencats de la negror absoluta, com el camp de tisores, o els centaures. De fet, més enllà de les textures i els detalls, tot el dibuix surt del rascat, del crit esfereït que construeix les formes. La deessa Fortuna, fosca i nihilista, que juga amb el destí d'uns humans de plastilina. Al seu costat, a *Sucesos del Peloponeso*, els centaures son castrats quan cauen en la trampa de les amazones dins uns camps de tisores.



*Rabia máxima: Fortuna*



*Sucesos del Peloponeso*

Un conjunt d'històries de l'absurd reuneix els personatges en petits esquetxos que ens parlen de la impotència davant el poder del destí i la solitud. També crida contra el poder domèstic i normatiu de la família que, per sobre d'altres furors, sempre s'imposa quan es tracta d'atacar la diferència com el gran perill. Els personatges, caricaturescament deformats, amplificats en la fantasia, viuen/experimenten una dissort absurdament real que ens fa entendre la *Rabia*

*Máxima* com el vòmit del qual ens avisa Colino a l'inici, com l'exabrupte dels límits traspassats.

El mateix any, el 1999, Edicions de Ponent li publica *Heptamerón*, el darrer àlbum del que tenim notícies. En ell María Colino fa l'adaptació brillant d'una selecció dels setanta-dos contes clàssics de Margarida d'Angulema, reina de Navarra (per matrimoni amb el rei Enric II d'Albret), recopilats sota el nom d'*Heptameró* (a la manera del *Decameró* de Boccaccio); aquests transcorren en set dies, d'això el nom. L'*Heptameró* va ser publicat de manera pòstuma el 1558, un segle després de la mort de Margarida d'Angulema. María Colino tan sols pren sis de les històries, la setena serà el conjunt de la narració. Tria els contes més reivindicatius d'actituds femenines, o bé els de denúncia de l'actitud masclista i lasciva dels frares, gentilhomes, marits i capellans.

L'enginy, en un món medieval on el dret de cuixa de reis, cavallers i capellans, era un do naturalitzat i socialment acceptat, és quelcom que Colino destaca amb la seva ploma com la qualitat que les dones havien de desenvolupar com a eina de resistència quan eren silenciades amb fogueres i pals. Elles, icones de tota la lectura eròtica, tenien coses per aportar.

El seu silenci o la seva invisibilitat, en aquest cas, són rescatades des de la veu d'una altra dona, la reina de Navarra, Margarida d'Angulema. Aquesta circumstància també és poc comú, però Margarida, que no vol deixar el *Decameró* sense resposta, construeix una versió femenina de les històries eròtiques seguint la mateixa estructura.

El resultat demostrarà que la realitat es construeix segons la mirada de qui parla. La reina aporta una riquesa de perspectives, aquest cop des d'una mirada de dona, i Colino la recull per a la seva difusió. El treball de l'autora arriba al seu punt més alt en la recerca expressionista, creant uns paisatges humans treballats en les fesomies i els cossos com a terra llaurada pels solcs que la mà de Colino passa i repassa cercant l'aprofundiment necessari de la ploma per fer emergir vicis i virtuts, força i debilitat, sentiments i emocions com fruits cultivats de l'esperit.





en el domini de l'espai, el seu cap barrina les possibilitats, i en el moment adequat es transforma en pura força vital que arrasa la lascívia dels frares.



*Heptamerón* va ser premiat aquell mateix any 1999 per la Generalitat valenciana, i nominat a millor obra al 18è Saló del còmic de Barcelona.

És ferotge, també, la ira de l'aristòcrata estafada i menystinguda pel frare, i esperpèntic el dramatisme i la sorpresa de la innocent que es veu assaltada per la posició avantatjada del confessor, impostor que dirigeix la seva luxúria des del confessionari. Les posicions de les dones dels contes són diverses, però totes prenen el timó de la seva història, o reaccionen, o denuncien, i ho fan des d'una posició d'assentament en l'espai i de poder en la representació.

A l'igual que en determinades obres de Laura, la influència d'Egon Schiele no passa inadvertida. Com el traç del pintor, el dibuix d'aquestes autores evoluciona vers un estudi anatòmic del cos humà en una forma emocional, sexual i descarnada. Les traces facials que s'apropen a l'esperpèntica exageració emocional, parlen des d'un teatral joc de màscares expressives basat en la taca en contrast i l'ombra en gris contraposades a les traces afilades que subratllen els escorços dels enfocaments distorsionats.

El conflicte entre repressió i alliberament en el que es movien els pintors expressionistes es reproduïx, encara de forma més punyent, en les autores que han de recuperar un espai colonitzat històricament, en el que el seu sexe i el seu cos continuen sent ignorats i reinventats de forma repetida. No és gens estrany, doncs, que la recerca del còmic experimental trobi sovint les eines d'alliberament en la línia del crit i la rotunditat constructiva de l'expressionisme.

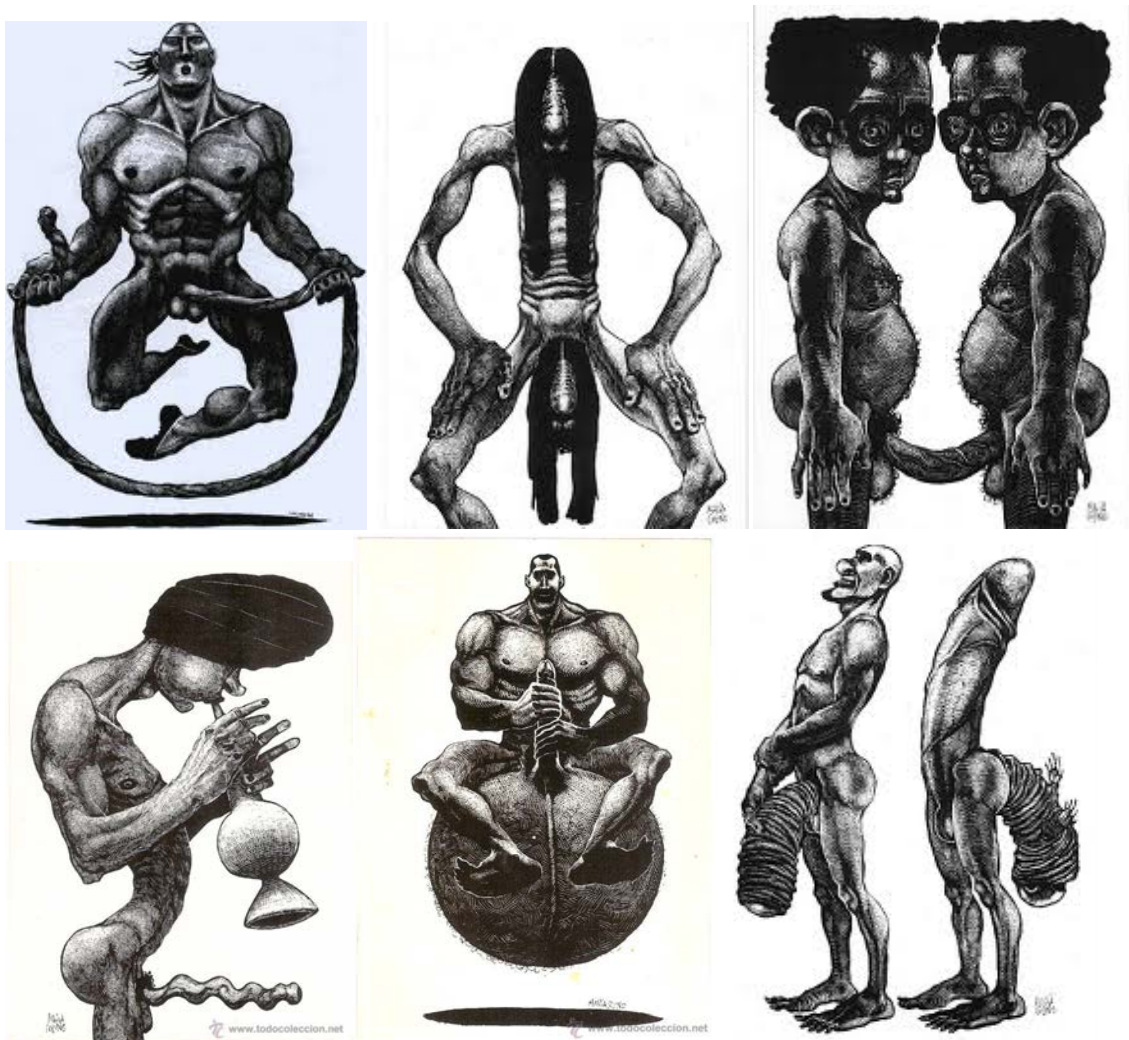


*Heptamerón* (Colino, De Ponent, 1999).

Els pinzells i les taques de María Colino arriben en aquest darrer àlbum a la concreció sistemàtica de la síntesi expressionista més acurada, des de la senzillesa del traç. Els cossos de les dones mantenen la rotunditat estabilitzadora i monumental ja destacada, mentre la simetria arrodonida i baixa de les monges es confronta en l'allargament modiglianesec de les figures de classe alta, les grans dames poderoses, tot i que aquestes també estan sotmeses al poder patriarcal que dibuixa tot el gènere masculí, com ens diuen les línies amb què es construeix la força de la veu del capellà o les negres rotunditats dels frares violadors i mentiders.

Colino desapareix del panorama espanyol, però també marxa de l'àmbit del còmic i la il·lustració. La recerca en l'intent de localitzar-la a estat infructuosa des de llavors; les darreres informacions daten d'una entrevista a l'autora realitzada el 2009 per Ergocòmics i les dades trobades a Wikipedia. D'aquestes fonts es dedueixen que va estudiar antropologia a Londres el 2001 i poc després es va dedicar a la recerca en aquesta especialitat. Va iniciar un cicle de viatges per Mèxic i Etiòpia, més endavant va passar un temps amb els pescadors i mariscadors del Mar del Nord i finalment el 2005 va estar cinc mesos amb els *shuar*, una tribu de l'Amazònia equatoriana. El 2009 va guanyar el 3er premi del Concurso Nacional de Relatos de Viajeras amb *El extractor de gusanos* i el 2012, el 1er premi del XII Concurso de Tanatocuentos de la revista *Adiós* amb el relat "La noche del Chikon". Sembla ser que està dedicada a la recerca antropològica, i potser continua el seu discurs gràfic i narratiu en

aquesta disciplina però en tot cas no és conegut. Malauradament el còmic no va saber retenir-la, tot i que, en el cas molt probable que la seva obra hagi continuat, en algun moment tornarà a emergir des de la seva potència. Però abans d'abandonar el seu treball, parlaré també d'altres rastres interessants que ha deixat en aquest àmbit, en relació amb el discurs sobre el cos i el gènere, que arrodoneixen l'anàlisi de la seva veu en aquest sentit. Es tracta d'una peculiar sèrie de postals de temàtica gai sobre el cos masculí i la seva sexualitat que qüestionen amb humor els estereotips que afecten l'altre sexe.



María Colino: col·lecció de postals (Penomenom, 1996).

La ironia guia la mirada de Colino sobre els traumes masculins, deslliurant-los de la presó a què els sotmet una hipervaloració del penis i la dependència exagerada del seu òrgan sexual, a la qual els obliga el patró de gènere.



La llargària i flexibilitat que permet al “mascle alfa” autosatisfet saltar amb el seu penis fent de corda-jogueta, o l’egocentrisme megalòman que té en el penis el mirall de la pròpia vàlua, la comunió fraternal entre iguals que no admet les dones (elles són homes castrats) o la màgia que hipnotitza socialment l’androcentrisme en la dansa del penis. El penis-timó que dirigeix el món o el centaure-penis, dividit en les seves dos unitats autònomes... El seu sentit de l’humor és refrescant i ens permet ser optimistes sobre les possibilitats de deslliurar-nos d’aquestes pesades etiquetes i canviar un discurs vell i caduc, també des de les noves masculinitats.

De mica en mica, els inserts-crits de les pioneres han afavorit les esquerdes necessàries per fer trontollar l’estabilitat de l’okupació del cos de la icona femenina en un mitjà tan reafirmat i ancorat en el discurs clàssic com és el còmic. La conjunció internacional dels treballs de les autores que inicien l’autoria en el còmic adult aconseguirà així mantenir un petit espai en el còmic espanyol que, malgrat la seva opacitat, establirà una base per qüestionar els models. Tot i que el mercat espanyol és un dels més renuents en aquest sentit -atès que manté un desequilibri exagerat entre autors i autores- i, malgrat que l’experiència ens diu que acostuma a expulsar les autores abans de completar un llarg recorregut, no podrà evitar que l’autoria femenina creixi i es multipliqui exponencialment.

Les joves autores apareixeran en el nou mil·lenni, recollint la torxa que es manté des de la minoria inicial, i ho faran exposant les seves noves alternatives absolutament llançades a una conquesta d’espais sense retorn. Vénen disposades a trencar amb l’excepcionalitat que les manté fora de la història, volen ser una veu més, en un mitjà equilibrat i múltiple que realment reflecteixi la diversitat real.

### 4.3 La crisi, les noves tecnologies i la diversitat emergent



La genealogia invisible comença a sortir a la llum gràcies a l'accessibilitat de la xarxa, que permet trobar rastres dels materials més nous i també dels més antics. D'esquerra a dreta: Còmic femení: Lola Anglada, Abel (Josefina Tanganelli), Pitti Bartolozzi, Rosa Galcerán, María Pascual, Carne Barbarà, Purita Campos.

Nou còmic adult: Núria Pompeia, Montse Clavé, Marika Vila, Mariel Soria.

Segona onada: Ana Miralles, Ana Juan, Victoria Martos, Laura P. Verneti, Marta Guerrero, María Colino.

Nou mil·lenni: Raquel Alzate, Sonia Pulido, Luci Gutiérrez, Olga Carmona, Clara-Tanit Arqué, Raquel Gu, SandraUve, ElenapuntoG, Míriam Cameros, Cristina Duran, Idoia Iribertegui, Susanna Martin, Montse Martin, Andrea Lucio, Salidas de emergencia, Clara Soriano, Carla Berrocal, Raquel Córcoles, Mireia Pérez, Natacha Bustos, María Llovet, Míriam Persand, María Herreros, Marta A. Berná, Emma Ríos, Lola Lorente, Mamen Moreu, Ana Oncina, Ana Belén Rivero... etc.

La llista genealògica de l'autoria femenina s'eixampla sense aturador, cada cop més artistes aniran afegint noves veus al nou discurs, la xarxa les acull a totes i les TIC els faciliten l'accés a la visibilitat tant de temps negada pel mitjà.

Per observar la diversitat de les icones femenines emergents en el còmic espanyol en la primera dècada del nou mil·lenni hem de fer primer una aproximació al context en què apareixen. Certament, la greu crisi que va afectar el sector a mitjans dels anys noranta es va combinar comercialment amb la invasió del manga japonès i el domini del mercat del còmic americà. La reafirmació de tots dos mons simbòlics a través de les sinèrgies que aquests productes creaven amb el cinema i la televisió van absorbir la demanda del disminuït mercat en crisi, en donar peu a què la metàfora del *rèquiem pel còmic espanyol* que ens dibuixava Antonio Altarriba el 2009 cristal·litzés en l'ànim de molts dels professionals implicats en el mitjà.

Entre 1994 y 2001 la historieta conoció uno de los momentos más bajos de su historia y algunos profesionales llegaron a entonar el réquiem por un medio que consideraban moribundo. Sin embargo, a partir de 2002 se inicia un despegue que viene confirmándose anualmente con un significativo aumento, tanto en el número de títulos publicados como en la cifra de ventas. En cualquier caso han crecido más las expectativas que la industria. (Altarriba, 2009: 10)

Una pèrdua tan considerable d'espai en un mercat modest va suposar el tancament de la major part de revistes de còmic autòcton i, per tant, es van reduir al mínim les possibilitats de la professió per a la producció d'àlbums (la creació dels quals es basava en la publicació prèvia i periòdica dels seus capítols en les revistes). Es va abaratir també la qualitat i els continguts del material que va subsistir en l'intent empresarial d'atraure al públic perdut. El gir homogeneïtzava el sector en les ofertes de consum eròtic o violent que es feien darrere d'una suposada comercialitat estratègica, eliminant la resta. Aquesta circumstància crítica, en un sector que mai no havia arribat a la consolidació d'estructures industrials pròpies, va afectar negativament la professió en general, més enllà del gènere, però va dificultar encara més la supervivència i la continuïtat de les noves trajectòries iniciades per les veus femenines en la consolidació de la visibilitat i en la participació en un canvi discursiu.

“El mercat”, un concepte abstracte que tothom esgrimia com al culpable de la desaparició de la producció, adquiria una presència una mica irreal en l'absència. En el buit del quiosc es transformava en un espai desert de publicacions nacionals que es nodria de la importació massiva de material



estranger. Les estratègies dels editors de les revistes autòctones fracassaven en l'intent de captar aquest ens invisible format pels consumidors, impermeable, ahora que assedegat i addicte. El mercat espanyol estava dominat pels ja esmentats materials de reedició internacional llicenciats per les grans empreses editorials Planeta deAgostini o Norma (a les que, més tard, s'afegirien Glénat o Panini), reduint el panorama del còmic nacional a l'imaginari aliè dels superherois i el manga. Semblava que no existia res més, fora d'un públic sectorial de fans tradicionalment masculí, però la novetat és que els nous productes manga van atraure massivament una nova clientela femenina molt jove, amb l'esquer dels productes dissenyats especialment per als *targets* "femenins" adolescents, des de la clara visió comercial de la indústria japonesa.

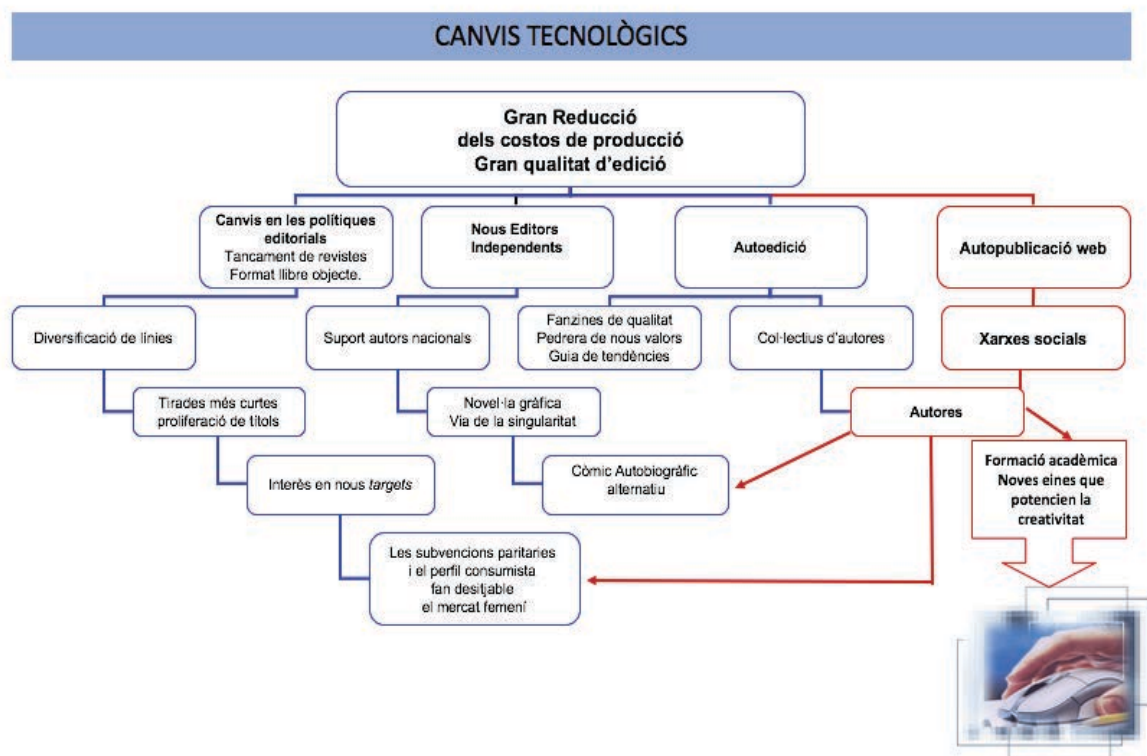
També va aparèixer una sumària sensibilització cap al segment de mercat femení en el còmic americà, a la indústria del qual li va interessar comercialment destacar el rol de les superheroïnes (sempre ubicades en llocs secundaris, però ara molt més actives) gràcies a les seves sinergies amb el cinema. Tot plegat semblava transformar en desert l'espai autòcton de resposta, anunciant un retorn a la segregació homologada del lectorat amb la segmentació per edats i gèneres dels productes "masculins" o "femenins".

Aquesta buidor produïa una sensació general de finitud i depressió que semblava augurar la desaparició d'una de les formes autòctones d'expressió i comunicació per la qual s'havia lluitat a bastament, amb la pèrdua cultural que representa la domesticació alienada d'aquest ens intangible anomenat "mercat", alimentat per aquells mateixos que silencia. Però cal destacar un gir positiu que aquesta situació límit va provocar: en tocar fons el conjunt de negocis desaprofitats i la conclusió d'inquietuds frustrades, es van produir moviments cap a una reconversió del sector.

La gravetat de la situació va moure la visió dels editors cap a factors economicistes d'innovació tecnològica, tendents a generar els canvis positius necessaris dins l'estratègia editorial en el mitjà espanyol. La reducció de costos va dur a la diversificació de línies, a la proliferació de títols en el nou format de llibre i la reducció de les tirades i al tancament de les revistes. El resultat va ser

l'augment de la qualitat, el canvi en l'estètica del producte i el despertar de l'interès editorial per captar els nous *targets* femenins, incentivat també per les subvencions paritàries i el perfil consumista del tòpic femení.

Al mateix temps, apareixien iniciatives personals de llibreters i afeccionats, transformats en petits editors dels nous formats més innovadors, gràcies als avantatges que les noves tecnologies van representar per a la qualitat i l'abaratiment de les impressions. Aquests moviments, tot i no substituir les revistes periòdiques desaparegudes (ni el treball regular perdut) han estat fonamentals per obrir noves vies a les possibilitats emergents, facilitant l'aparició d'una diversitat alternativa que trenca amb l'estreta homologació de l'etiquetatge encapsulat en els codis dels gèneres i els formats comercials.



Modificacions produïdes en la conducta editorial a causa dels canvis tecnològics. Font: *Impacto de las Nuevas Tecnologías en la emergencia de voces femeninas en el cómic* (Vila, 2010).

Mentre tancaven les revistes de pagament proliferava el voluntariat. Les revistes o fanzines d'afeccionats que van néixer a finals dels anys setanta es van multiplicar en el fi de segle. Tot i continuar sent residuals, van elevar exponencialment el seu nombre com a resposta de la creativitat a la manca

estructural de la indústria editorial i davant de la necessitat de publicacions estables per donar suport i possibilitats d'exposició a la creació nacional.

Però el més destacat de la nova generació de fanzines és que, gràcies a les noves tecnologies i els avantatges que les TIC van aportar per a l'abaratiment i la millora tècnica de les noves edicions, aquestes publicacions van poder elevar considerablement el seu nivell de qualitat (per sobre de les revistes comercials en molts dels casos). Van ser les precursors de les noves línies editorials que més tard creixerien com a segells independents. Els nous editors independents han potenciat la qualitat del producte, tant en les propostes de contingut del nou còmic, com en la producció estètica que ampliava els tradicionals àlbums recopilatoris o el *comic book* clàssic, incorporant els nous formats de la novel·la gràfica i el llibre-objecte artístic. Al mateix temps el còmic arribava a les grans superfícies, així s'ampliava notòriament l'espai d'exposició, reclam i difusió cap a nous sectors de públic aliè al mercat tradicional del mitjà.



La renovada estètica dels fanzines canvia la imatge del mitjà amb les eines d'autopublicació.

Al mateix temps, els nous i acurats fanzines van funcionar fent un gran servei com a aparadors de tendències o taulells d'experimentació: *Tos*, *Humo*, *Nosotros somos los muertos*, *+ de lo mismo*, *Dos veces breve*, *APB*. *A prueba de balas*, *Fanzine Enfermo*, *Fiber* o *Lunettes* destaquen entre la resta.

Tot i que apareixien i desapareixien amb freqüència, es convertiren en els referents de visibilitat per a la professió, atès que les revistes clàssiques ja no eren el nucli de la producció. Pel tema que ens ocupa cal destacar que, malgrat les dificultats i la invisibilitat a què han estat sotmeses, les dones no van retrocedir davant d'aquest panorama desert, ans al contrari, sembla que van fer el pas endavant definitiu. Com sempre ha passat, és en èpoques de crisi quan s'obren espais que necessiten de l'esforç voluntarista per omplir-se, i són les dones qui segurament faran un pas al davant per involucrar-s'hi; seria desitjable que un cop superats els mals moments, les places segueixin en la



seva guanyada propietat i les dones no tornin a desaparèixer del còmic espanyol. Malgrat tot, la poca visibilitat ha continuat fins els darrers temps.

A la imatge que trobarem a continuació podem comprovar com les signatures de dones es troben en tots els petits grupuscles voluntaristes creadors de publicacions, que van ser la pedrera de continuïtat per a la professió.



Portades d'alguns dels fanzines i publicacions més destacades en la sortida de la crisi del canvi de mil·lenni: Míriam Cameros (*+ de lo mismo*), Sonia Pulido (*N S L M*), Raquel Alzate (*TOS*), Emma Ríos (*APB*), Olga Carmona (*dos veces breve*), SandraUve (*621KM*), Carla Berrocal (*Wonder Women*), Queti Llorca (*Lunettes*), Luci Gutiérrez (*Fanzine Enfermo*), Lola Lorente (*Fanzine Enfermo*), Clara-Tanit Arqué (*Fiber*), Ana Galvañ (*Ultrarradio*). Podem veure que en cada grup amateur hi ha hagut dones.

La imatge anterior ens presenta portades de les diverses publicacions de les quals estem parlant; totes elles responen a l'autoria femenina que conformarà el gruix de la nova onada de veus de dona. En aquestes publicacions alternatives, emergents en el canvi de mil·lenni, es va fer evident la presència d'una nova generació d'autores amb la mateixa voluntat de permanència i empoderament mantinguda des dels inicis per les dones de la professió, però que ara es veurà reforçada, es tornarà a multiplicar i es consolidarà a partir del 2009 en la següent generació d'autores joves que surten dels fanzines.



Caràtula d'entrada al web de l'Associació d'autores de còmic (AC)

La nova generació recull amb força el testimoni; les autores es manifesten conscienciades des del gènere i també des del compromís social, amb el canvi de discurs, la recuperació d'una genealogia i la transformació del mitjà. D'aquests nous moviments al voltant de la consciència feminista sortirà el 2012 el primer intent d'associació d'autores de còmic per reunir totes les generacions i rescatar aquella genealogia imprescindible per pal·liar la manca de referents. Cal tornar a recordar la relació que mantenen els nous moviments amb les TIC i les xarxes socials, tant pel que fa als contactes entre autores, com a l'augment de les possibilitats de publicació i de visibilitat per als seus treballs, els quals han estat possibles a partir dels canvis produïts en el mitjà.

Fruit de la renovació del sector i l'abaratiment i la simplificació que les noves tecnologies aporten a la producció i la impressió de llibres (a costa de la pèrdua de llocs de treball de producció, és evident), van canviar els formats, les línies i les estratègies de les grans empreses, al mateix temps que les propostes dels petits editors anaven ampliant un espai de mercat més enllà del que imposaven les grans editorials. Nombroses petites editorials s'anaven consolidant fent

propostes arriscades i minoritàries en la línia del còmic independent, creant innovadores marques d'acurat disseny i apostant per la qualitat i els nous formats, promocionant autors i autores internacionals i autòctons.

Aquest esforç introduïa així noves possibilitats d'equilibri i diversitat dins del mitjà: De Ponent, Astiberri, Sinsentido, Dolmen, Reservoir Books, Dibbux i Aleta són les petites editorials destacades per Altarriba (2009: 11) com les més representatives del nou còmic. Un nou còmic en el qual van començar també a proliferar les dones, en un primer moment, des de la recuperació de les autores internacionals de gran èxit popular<sup>10</sup>, per gaudir després de la progressiva incorporació de les autores nacionals, acció que és impulsada i afavorida per aquesta nova tendència des del seu efecte de crida.

Fruit també d'aquests avenços va començar a funcionar l'autoedició i el finançament pels sistemes de xarxes socials, com el *crowdfunding* de Verkami. La revolució que han significat les TIC ha estat la clau en la remodelació dels sistemes i els models de publicació, i també en les connexions i la porositat de les xarxes socials que van començar a afavorir la força associativa i la visualitat de la diversitat.

Les noves facilitats han eliminat moltes de les antigues barreres que l'editor imposava entre les autores i el mercat, és a dir, entre elles i el públic. Les dones van aprofitar també aquestes noves eines per recuperar un espai icònic per als seus cossos en el qual poder sentir-se representades dins del discurs alternatiu. Els seus tons diferents es van perfilant en el nou escenari en el qual es va conformant un nou concert de veus.

La diversitat que apareix per reorganitzar les noves realitats socials, en els grafismes de les dones, bàsicament ens parlarà del desacord amb la seva representació icònica tòpica. Utilitzant les antigues esquerdes i seguint la tendència internacional, elles estan disposades a fer ús de les seves veus per mostrar-se en la multiplicitat com a subjectivitats posicionades. Els cossos que comercialment i publicitàriament segueixen okupats pels rols clàssics comencen a creure en la possibilitat de ser rescatats. Es qüestionen, cerquen

---

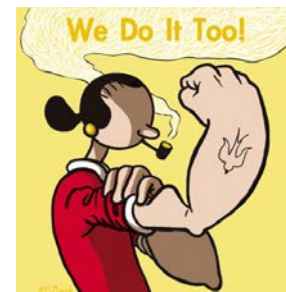
<sup>10</sup> El cas de *Persèpolis* de Marjan Satrapi (Norma Editorial, 2009) va ser espectacularment decisiu pel seu ressò.



les contradiccions i prenen la paraula. Ho fan amb el suport dels nous editors independents<sup>11</sup> i amb la coartada que afavoreix el màrqueting dels segells comercials, interessats de cop en tenir alguna autora en el seu catàleg per tal de respondre a la qüestió de les quotes i, potser, obtenir algun ajut institucional al mateix temps. El panorama comença a canviar, tot i que molt lentament.

Les noves signatures comencen a fer un modest acte de presència en els catàlegs editorials, i també en les llistes de nominacions dels salons del còmic i dels diversos premis locals i nacionals. Tímidament els guardons a les dones<sup>12</sup> han començat a aparèixer en el nou mil·lenni, tot i que la desproporció les ha seguit mantenint en una escassa minoria poc visible per als votants. De qualsevol manera, tot i ser en condicions precàries, avui les autores hi són presents, s'associen també amb les franceses i es fan sentir<sup>13</sup>.

**PRESENTES**  
AUTORAS DE TERCIO DE AYER Y HOY



Mostra que recorrerà les seus de l'Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo (AECID) a tot el món (11-2016) Manifest d'agermanament dels col·lectius d'autores espanyoles i franceses contra el sexisme en el còmic (2015).

<sup>11</sup> Ediciones Sinsentido, Astiberri i Ediciones de Ponent, entre els segells alternatius més destacats del nou còmic nacional, van ser pioners en augmentar significativament les signatures femenines en el seu catàleg.

<sup>12</sup> Gran Premi del Saló del còmic de Barcelona: Ana Miralles (2009) i Purita Campos (2014). Premi Autor Revelació del Saló del còmic de Barcelona: María Colino (1998), Raquel Alzate (2005), Lola Lorente (2012), Clara Soriano (2014). Premio Autor Revelación en Expocómic-Madrid: Emma Ríos (2008), Montse Martín (2011), Cristina Daura (2016). Premio Mejor Dibujante Nacional Expocómic-Madrid: Montse Martín (2014), Emma Ríos (2015). Premio Mejor Obra Nacional Expocómic-Madrid: *Curiosity Shop* (Montse Martín & Teresa Valero, 2014). Premio Mejor Obra Internacional Expocómic-Madrid: *Bella Muerte* (Emma Ríos & Kelly Sue DeConnick, 2014). Premio Mejor Webcómic Expocómic-Madrid: Moderna de pueblo (Raquel C). Premio Oso a la Labor de una Vida: Rosa Galcerán (2014)

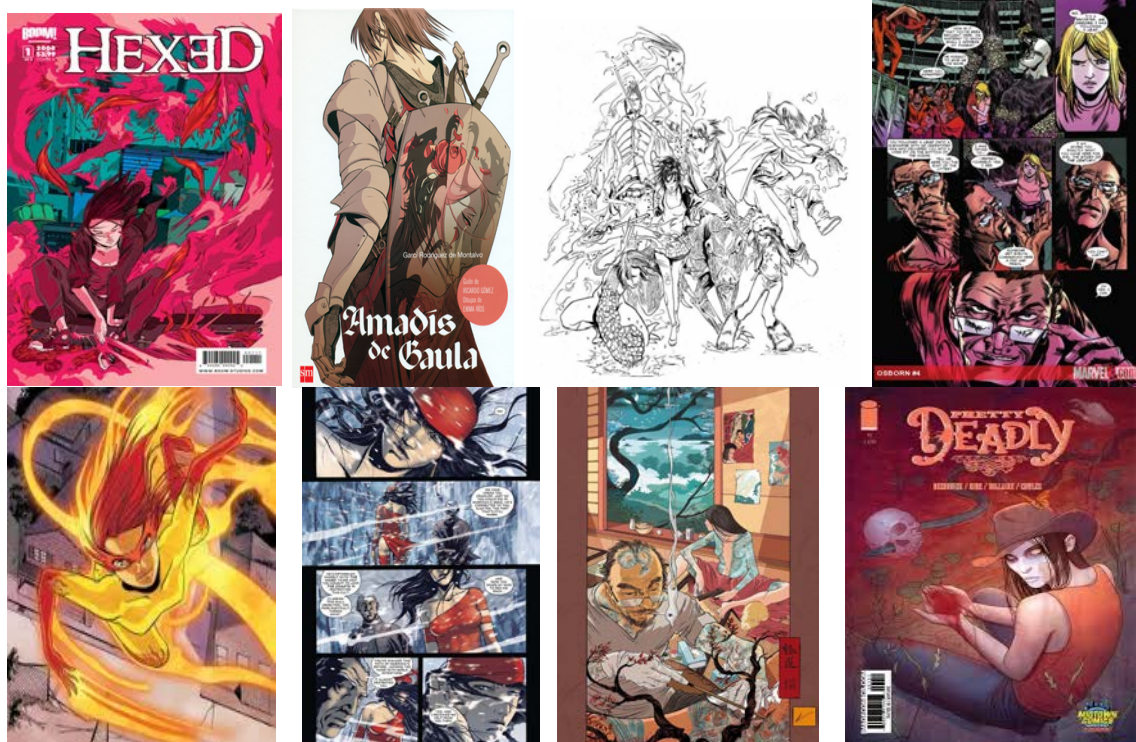
<sup>13</sup> El 2016 el col·lectiu d'Autores de Còmic es va sumar al manifest del Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme en la iniciativa de boicot al Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, davant de la manca de nominacions femenines (30 autors contra 0 autores). En els 43 anys del Festival tan sols hi ha hagut un premi a una dona, Florence Cestac, i es denuncia aquesta flagrant discriminació. Molts autors entre els mateixos nominats van renunciar a la seva participació al Grand Prix d'Angoulême fent costat al Manifest.

#### 4.3.1 Sota la influència del gènere fantàstic i el manga: Ríos, Kosen, Llovet

El pas endavant és evident, la nova força de les creadores es comença a fer sentir i dona senyals de continuïtat. D'altra banda, l'èxit del manga i dels superherois ha representat una forta influència estilística que ha propiciat el contacte dels (i les) professionals espanyol(e)s amb les editorials japoneses i americanes. El treball d'encàrrec ha obert noves i rendibles vies per a la pedrera d'artistes espanyols, en obrir-se la possibilitat de participació en la cadena del treball en sèrie dels equips realitzadors del còmic comercial dirigit al mercat internacional -plantejat com a producte de masses- amb algunes editorials japoneses, però especialment amb les americanes Marvel i D.C. Comics. Una important fita és que, en ple territori heroic d'acció -considerat masculí per excel·lència- una espanyola ha estat de les primeres en arribar a conquerir un espai notori. Un dels primers fitxatges de la indústria americana a Espanya en el nou mil·lenni ha estat Emma Ríos (Villa García de Arosa, 1976). Ella es va apropar a un camí fins llavors tabú, trencant els tòpics que situen les dones lluny del dibuix d'acció. Les naus, les armes i les lluites es consideraven tradicionalment fora de l'abast del dibuix adjudicat al gènere "femení", fins que Ríos ha demostrat a bastament la fal·làcia d'aquest argument, obrint una altra escletxa en el vell discurs. Ara el "fenomen especial" es repeteix i una altra autora s'incorpora al còmic americà, Natacha Bustos (Eivissa, 1981).

Emma Ríos, autora del fanzine *APB A prueba de balas* (2001), editat en format de llibre el 2003 per al *Colectivo Polaquia*, va deixar l'arquitectura per dedicar-se al còmic en publicar la minisèrie *Hexed* (2008) després de fitxar per Boom!Studios el 2007. Aquesta primera col·laboració la va portar a fitxar per Marvel Comics i a formar part dels seus equips a *Runaways* (2009).

El mateix any va il·lustrar, en paral·lel, l'adaptació al còmic de Ricardo Gómez del text clàssic *Amadís de Gaula*, editat per SM, però la connexió americana va continuar donant fruits. Des del 2009 va seguir participant en diverses sèries del segell Marvel, com podem veure a les imatges que segueixen, introduint un estil innovador que hibrida la influència del manga amb un toc gòtic/heroic propi i característic que construeix el segell de la seva signatura.



Emma Ríos: *Hexed* (2008), *Amadís de Gaula* (2009). Col·laboració en les sèries “Runaways”, “Osborn”, “Firestar”, “Shadowland”, “Elektra”, “Dr. Strange” (2009-2012). *Pretty Deadly* amb Kelly Sue DeConnick a Image Còmic (2012).



Alguns personatges de Ríos a les sèries de Marvel: “Hexed”, “Firestar”, “Dr. Strange” i “Elektra”.

En aquestes participacions com a il·lustradora d'uns personatges aliens, Ríos sap introduir una nova visió del cos de les superheroïnes; en elles tota hipersexualitat s'elimina i l'estabilitat queda assegurada perquè l'eix de gravetat de les figures cau al mig d'unes cames ben assentades al terra. La construcció del cos que crea el seu llapis es decanta per una certa androgínia adolescent construïda des de la influència del manga. Es concreta en el gest resolutiu i adust, tan sols suavitzat pel moviment dels cabells i l'estilització de les figures, en una composició narrativa molt propera a l'estètica japonesa. Ríos accentua



la verticalitat amb grans dibuixos de fons, plens de moviment ondulant, travessats per seqüències de plans mitjos o primers plans. Usa els grans escorços, enfocats des d'angles inhabituals, per augmentar la sensació de por o de poder, de rapidesa o de moviment. Utilitza les línies de fons (o d'acompanyament) sempre de forma efectista per embolcar suaument les figures (o els conjunts que construeixen les vinyetes) amb la delicadesa etèria i suggeridora dels vels amb què embolcalla el misteri que ens ubica en el gènere fantàstic. La superposició de plànols sobre el dibuix de fons aporta dinamisme.

En les seves pàgines, sovint, la foscor i la teranyina de les línies creuades complica i atrapa la visió del públic que ha d'aturar-se i (re)mirar per captar la complexitat enredada en l'excés barroc dels signes, a l'aguait de ser redescoberta en cada nova mirada. Els codis culturals americans i japonesos heretats de la influència rebuda dels còmics tradicionals i els manga es conjunten dins les pàgines de Ríos que afegeix un plus de diferència molt personal a l'encàrrec. Les seves traces ja perfilaven la personalitat emergent.

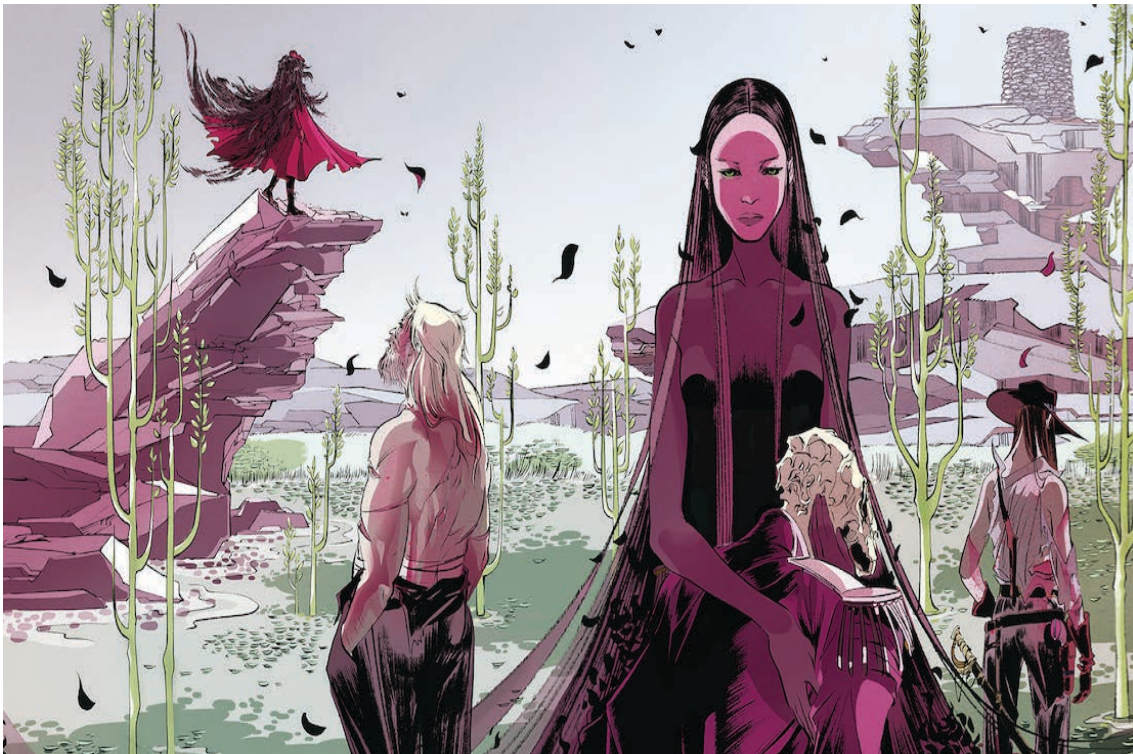


*Pretty Deadly / Bella Muerte: DeConnick & Ríos & Bellaire (Astiberri, 2014).*

Tot i això, la seva autoria no es completa fins al 2012, quan comença una arriscada aventura creativa amb la guionista Kelly Sue DeConnick (amb la qual

ja havia col·laborat en alguns dels treballs d'encàrrec per Marvel<sup>14</sup>). L'equip el formen DeConnick com a guionista i Ríos com a dibuixant, amb la colorista Jordie Bellaire, però el resultat és fruit d'un treball en comú força estret. Astiberri la va editar a Espanya sota el títol *Bella muerte*, el 2014. El mateix any, va ser guardonada a Expocómic Madrid com la millor obra internacional.

DeConnick i Ríos s'estrenen com a autores de còmic independent, creant un projecte propi que produeix el segell Image. *Pretty Deadly* és un experiment complicat, basat en un western clàssic en la línia dels films de Sergio Leone, que combina surrealisme, ambient oníric i realisme màgic, amb l'estil fantasmagòric i brutal dels films de samurais de Masaki Kobayashi. La línia argumental parteix d'una cançó del folklore d'una Amèrica construïda dins la sang i la violència: "Si te han hecho mal di su nombre, canta su canción. Tañe la campana hija mía, llámala desde el infierno... Ginny cabalga por ti sobre el viento... ¡La muerte cabalga sobre el viento!".



Portada de *Bella muerte*, on podem veure escenificat el protagonisme coral de l'univers de Ginny, mentre ella resta d'esquena. Bella amb la mort a les mans, Albañil a l'esquerra mira a Sissy Capa de Bultó.

<sup>14</sup> Osborn, 2011; *Captain Marvel* núm. 5 i 8, 2012.



*Pretty Deadly* es presenta com una sèrie oberta que projecta diversos llibres. El primer és el recull de cinc *comic books* (160 pàg.) Conformar un arc temàtic que serveix per explicar els orígens de la història i presentar l'escenari amb una mostra coral dels personatges que aniran apareixent en aquest univers.

La llegenda parla del maltractador gelós (Albañil) que va construir una torre de pedra per tancar la seva dona (Bella) en no poder suportar la idea de què els altres homes admiressin el "seu tresor". Així tancada, Bella es marceix i mor, però quan Mort<sup>15</sup> ve a buscar-la s'enamora de la seva víctima i engendra una filla amb ella. La nena no aconsegueix retenir la vida de Bella que marxa cap a l'obscuritat. Desolat i amb el cor trencat, el vidu Mort s'emporta la filla per tal de criar-la en el món fosc d'entremig, situat entre els vius i els morts, per convertir-la en l'esperit de la venjança.



Apunts del personatge Caramorta Ginny publicats per Emma Ríos al seu web *steinerfrommars*.

Caramorta Ginny porta els estigmes del seu pare tatuats al rostre; són les línies que dibuixen una calavera en el recorregut per la seva tèrbola fesomia. Vestida de negre i amb formes masculines que recorden un sinistre i lúgubre predicador, tòpic del western, Caramorta cavalca al llom del seu cavall de fum assaltant els pecadors culpables de maltractaments, injustícies i maldat. Ginny, òbviament, sempre correrà el perill de ser la víctima del seu destí... Ríos diu que volien fer una dona que ho matés tot, que introduís la por en el western i que la posés en valor en la competició dins el gènere del western gòtic. Com hem comprovat, una dona sanguinària és quelcom que aprecia la crítica masculina del còmic; sembla que aquest tret, el fet que les dones siguin

---

<sup>15</sup> En aquest cas la mort es representada en masculí. És un home que cau pres sota l'encant de Bella i li fa l'amor.



capaces de crear lluites ferotges, i les figures femenines fredes i truculentes fa valorar les autores en la mimesi i la comparació amb els referents masculins, tal com podem llegir a la pàgina web *Guía del Cómic*:

[...] ciertamente las escenas de acción de *Bella Muerte*, si bien están muy medidas en esta primera historia, cuando tienen lugar son muy crudas y violentas, y no desmerecen a lo que se podía encontrar en la serie de Garth Ennis y Steve Dillon (guíadelcomic.es, 2014)

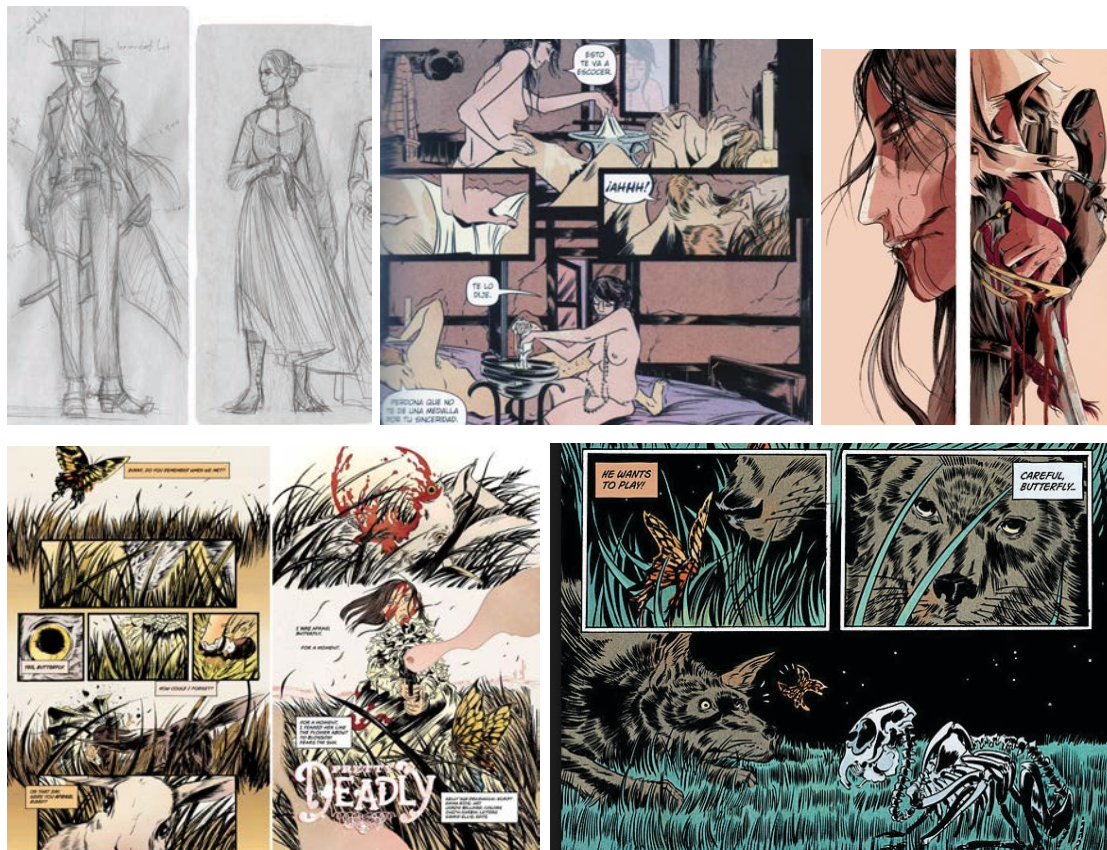


L'autoria femenina es reconeix com a excepció extraordinària en la domesticació mimètica.

Les escenes de violència satisfan les exigències de mutilacions sagnants del gènere gore construint la icona clàssica de la fragilitat del cos enfront de la zombi venjadora i justiciera, alhora que ha permès mostrar la veu de les autores. Ríos reproduceix els tempos i l'estètica cinematogràfica de les seves "muses influents", Masaki Kobayashi i Sergio Leone, especialment quan marca l'alentiment del temps seqüencial en la composició narrativa. Per aconseguir aquest efecte introdueix un gran nombre de vinyetes construint els silencis en la lectura per atrapar les mirades en el detall.

Usa una barreja d'elements naturals en la creació d'escenaris realistes, per encabir-hi situacions i personatges de caire surrealista; és a dir, juga a construir una realitat simbòlica dins d'escenaris del món dels somnis utilitzant la incongruència o l'animació d'allò inanimat -com la humanització d'esquelets de conills que parlen amb papallones- per explicar la història des del misteri d'un lloc situat per sobre i més enllà de la lògica de la realitat. Els personatges emanen misteri, i les ombres allargades a l'estil de Giorgio de Chirico ajuden a introduir-los en un ambient oníric inquietant. En aquest marc, el cos de Ginny també cavalca sobre l'androgínia i el transvestisme com a element de força, contra la carnosa bellesa nua de l'opulenta prostituta que ocupa una posició

absolutament feble davant les circumstàncies i la vida, tal com veurem en la imatge següent. Els símbols totèmics que rodegen els personatges contribuint a la seva definició (la capa de voltor que cobreix el cap de Sissi o el gos que acompanya el cec) permeten ampliar les claus de les històries ocultes que ocupen el fons i que s'insinuen emergint sobtadament en l'encreuament d'imatges fantàstiques.



Comparació dels trets bàsics de la creació dels personatges de Ginny, Berta i el cos de la prostituta on veurem la diferència d'empoderament basada en trets de gènere. A sota: composicions oníriques en les que dialoguen les icones dels animals totèmics.

DeConnick comparteix la idea i el concepte de la realització gràfica, però el seu treball se centra en la cerca del color de les paraules, la complexitat del contingut i la força dels sons, molt més que en la definició de les imatges que deixa absolutament a les mans de Ríos. El seu propòsit és que les paraules dibuixin les personalitats tant o més profundament que les línies i el color.

En el diàleg entre la papallona i el conill trobem l'exemple de la síntesi encisadora amb què enganxa la seva suggestiva força d'impacte, tan lligada a l'element orgànic dels personatges com el mateix dibuix, amb la qual ens



portarà a recórrer la història per “sentir” el misteri i entendre qui és la papallona i perquè parla amb el símbol d’un conill mort.

En aquest treball “sentir” és més important que saber, atès que els elements mítics i orgànics dialoguen amb la intuïció del públic i són els que construeixen un món sense límits, fent infinites les portes obertes per la narració. *Caramorta Ginny* és una cançó, un auca popular o cantar de cec, una tradició oral, una llegenda a la qual es dóna vida. És el material d’origen per crear el món i l’estètica adequats d’on sorgiran els personatges i les seves històries. És el punt de partida que pren DeConnick per recrear accions i personatges connectats a mil i una picades d’ullet dins l’art, el cinema o la literatura, en la construcció d’un univers inquietant, estrany i molt personal, que no aconseguiria el seu objectiu de clímax d’una manera tan espectacular en la creació d’ambients *gore*, gòtics i fantàstics sense la col·laboració especial de Jordie Bellaire en una sensitiva aplicació del color que dóna vida al desert, a la boira o a l’infern.



El cant juga amb el color de Bellaire en l’atmosfera de fum que crea la silueta cavalcant al vent. El protagonisme és coral, tot i que el conjunt de la història està muntat per presentar *Caramorta* com a protagonista central. Però Ríos ens adverteix que *Ginny* es més aviat una atmosfera, un context de llegenda retornat a la vida per



crear un món on els personatges expliquin les seves històries. La intenció de les autores és treballar en direcció contrària als superherois, eliminant un protagonisme central exagerat. Busquen donar la mateixa importància a tots i cada un dels personatges, però la mirada és femenina:

En general me gusta mucho cómo tratamos a los personajes masculinos. La mayoría están inmovilizados por errores que han cometido, y no son capaces de resolver ninguno de sus conflictos. Algo que en los tebeos de superhéroes sería impensable. (Ríos, 2015)

La nova incursió de les dones en el discurs clàssic del còmic comercial, que ja comptava amb Ana Miralles o Purita Campos, marca una diferència innovadora: en les noves produccions, el discurs parteix de veus femenines. Com acabem de veure, les escriptores també s'han incorporat al món del còmic. Inevitablement, els equips formats per guionistes i dibuixants dones reforcen un canvi de perspectiva respecte a la veu patriarcal -per lleu que sigui- atès que canvia la posició de les mirades, tot i que sovint el discurs del *mainstream* es manté.



Studio Kosen: *Lettera*, Tom 1 (2010). *Lettera*, Tom 2 (2012). *Lettera*, Tom 3 (2014).

En aquest sentit, a més del treball de Ríos & DeConnick, en plena zona manga i sense sortir de les regles del gènere canònic del manga/fantasy ni del discurs *mainstream* homologable, trobarem el treball de Studio Kosen<sup>16</sup> (*Lettera*) editat per Glénat. Studio Kosen ha realitzat diverses sèries dins de les publicacions

<sup>16</sup> Aurora García Tejado i Diana Fernández Devora, des de 1998, formen l'equip Studio Kosen.

*mangàime* i també amb Amaniaco, Norma Editorial, Babylon, Cromàtic Press i diverses editorials internacionals com Yaoi Press o TokyoPop.

Els seus cossos femenins, com els de Purita Campos, s'ajusten exactament a les normes del cànon del gènere, en aquest cas l'estil marcat pel manga: estilització exagerada de les cames, generosos malucs i pits i mínima cintura, inestabilitat postural i connexions estètiques amb el "còmic femení" en general. Afegeixen un toc *sexy* d'ingenuïtat eròtica i d'imatges pseudolèsbiques típiques del manga comercial. De tota manera, el manga requereix una anàlisi a part que no entra en aquesta tesi; el motiu de citar-les és el fet que formen un dels primers equips femenins duradors (més de 18 anys en el mercat del manga).



Portada del còmic editat per Norma el 2012. Cartells per difondre'l a la xarxa, on es pot llegir.

Seguint l'estil manga, però absolutament matisat per una més gran influència del còmic europeu, trobem en els catàlegs de Norma els còmics de Maria Llovet (Barcelona, 1982), autora de text i dibuix a *Eros/Psique* (2011), *Porcelain* (2012) i *Heartbeat* (2015). Ens fixarem en *Porcelain* com a exemple de la conflictivitat que ocupa el cos en els temes abordats per les autores, també en aquelles que segueixen estils i gèneres comercials. En aquest cas l'argument denota aquesta preocupació en centralitzar en el cos les pors que la noia ha de superar, situada enfront del perill de transformar-se en titella autòmat. En la metàfora que aflora del conte, Llovet visualitza clarament el conflicte del cos femení en les manipulacions que rep en el trànsit adolescent.

Beryl i el seu gat Raubritter viuen en el desert vermell, un món de distòpia postapocalíptica. Superant les seves pors decideixen marxar cap a la ciutat, però abans han d'endinsar-se en la foscor que regna a les profunditats d'un bosc. Allà es troben amb Dollhouse, la maligna casa errant que segresta nenes per transformar-les en nines de porcellana, que és l'autèntica protagonista del

conte. El mateix disseny de la casa<sup>17</sup> ja ens parla de la importància del cos en el discurs de Llovet. En les imatges podem veure la quantitat d'elements simbòlics que utilitza en una narració fosca quasi sense text. Llovet vol fer un discurs transcendent i confessa ser fan de la narrativa visual. Conscientment, decideix que sigui la iconografia la que parli des de les múltiples combinacions simbòliques i gràfiques de l'art seqüencial, amb un mínim de paraules.



Fragments de *Porcelain* on ens presenta el desert, la casa i els personatges de la història.



Els passadissos alteren contínuament la realitat. Beryl entra en el món canviant de Dollhouse.

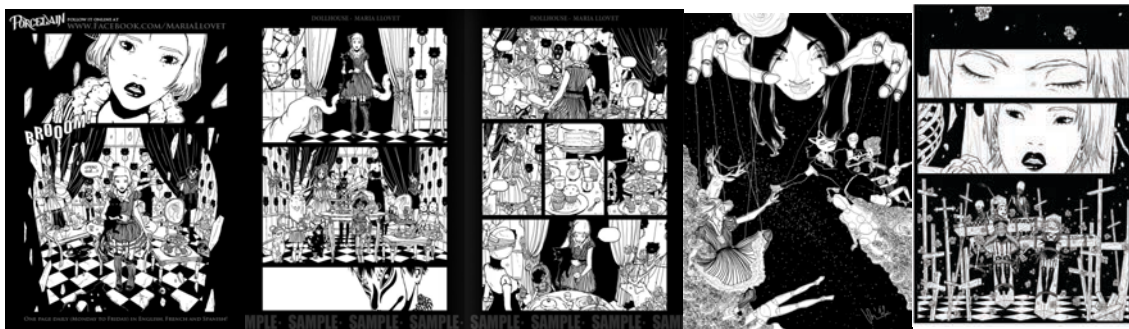
La casa és l'autèntic discurs metafòric, el personatge de la por que t'obliga a mirar-la als ulls per xuclar-te la vida. Els seus passadissos, anomenats Eros i Thanatos -pulsions de vida i mort- per a l'autora signifiquen la pulsio vital per enfrontar-se a la pròpia dualitat i superar els paranys del simulacre. La metàfora del conte ens dirà que per aprendre a créixer haurà d'arriscar i lluitar.

Dollhouse està feta de restes de cossos de nines, cames articulades, troncs desarmats o perfectes màscares buides, sense expressió, que formen les parets que la sostenen. Dins de la casa, Beryl lluitarà per sobreviure sencera a tots els paranys sense perdre els seus somnis. Atrapada per l'ens viu que és

<sup>17</sup> Dollhouse està inspirada en la portalada d'un edifici real, el Cabaret de l'Infern, al núm. 53 del Boulevard de Clichy, a Pigalle, famós al París de la *Belle Époque* juntament amb el Cabaret del Cel situat al seu costat. Van ser creats per Antonin el 1898. Van continuar en servei fins ser enderrocats el 1952 per construir uns magatzems.



Dollhouse, haurà de recórrer els seus passadissos que s'entrecreuen i canvien contínuament creant laberints impossibles de travessar sense transformar en mentida qualsevol semblança de realitat. Actuen sempre en funció de l'interès d'Escultora, l'enigmàtica titellaire que és part de la casa i pretén transformar Beryl en autòmat. Recorrent els passadissos, Beryl anirà trobant-se amb altres curiosos personatges amb els quals recorrerà el laberint d'escapes mòbils, descobrint part dels misteris, entre altres l'inquietant espai fosc en el qual floten cossos articulats, les parts inferiors dels quals s'han unit per la cintura substituint l'espai del cervell i del cor i eliminant el cap.



L'univers simbòlic recull contes i llegendes i fa la barreja icònica per a la interacció lectora.

Més enllà del joc de cossos sense cap, la nena va trobant enigmes, meravelles i truculències diverses amb altres criatures atrapades, mancades de l'esperit esperançador i lluitador que ella els aportarà. Els homenatges continuen i l'aire de viatge iniciàtic es reforça amb les al·lusions gràfiques al món d'Àlicia des d'un gir fosc que li dóna el to sinistre de conte gòtic que demana el gènere.



Maria Llovet va publicar *Porcelain* i el va penjar a Facebook per llegir-lo gratuïtament.

El viatge a la foscor porta Beryl a enfrontar-se amb les seves pors per comprendre-les i poder superar-les entrant en l'etapa adulta sense ser transformada: pots jugar amb nines, però no pas deixar que "et juguin". Aquest

és el missatge en el qual podem veure que les pors que planteja l'autora es concentren en el fet de defensar el seu cos de la manipulació que la vol transformar en formosa i delicada nina de porcellana sense vida pròpia. El tractament dels cossos els construirà en la dependència, penjaran sempre dels fils de l'Escultora, per tant, dependran de la seva voluntat per poder actuar.



Presentació de personatges al blog de Maria Llovet.

Llovet treballa en la línia conceptual eròtico-gòtica que uneix les influències confessades de Guido Crepax i l'estil fosc nipó; ho veiem en els rituals mòrbids que es recreen en la roba o en la tortuosa estètica fantasmal japonesa, amb els tocs pederàstics (lligacames i gatets) típics del manga, en el tractament de las relacions entre l'Eros i Tànatos. El conte fosc de Maria Llovet introdueix les identitats cyborg en una història distòpica sobre les dificultats del desenvolupament adolescent.

Els personatges fan un posat típic d'exposició; si ens fixem en les posicions dels peus veurem com aquest tret parla de cada personatge i de la seva condició: l'única icona amb posició assentada al terra i actitud d'estil xulesc, significada en les esquenes tirades enrere i els braços separats del cos i llestos per a l'acció defensiva, òbviament és "el noi". La síntesi de les dones és diferent; Beryl suporta tot el pes en una cama mentre l'altra tan sols la sosté tocant el terra amb la punteta, sembla estar a punt de marxar, o millor estar en dubte si fer-ho o no... Té un gat entre les cames, la qual cosa no li aportarà precisament estabilitat; segons aquest símbol, les seves passes es presenten guiades per l'instint, i les emocions, no pas pel cap.

És una adolescent en plena confusió, però els vestits parlen de l'erotisme del *voyeur* i la preparen per la metamorfosi amb la disfressa de la nina ja transformada que trobem a sota. En ella la posició del cos parla clarament de la icona (cosificada en una falsa infantesa) desitjada per la mirada pederàstica. La seva immobilitat (indefensió) s'observa en el caràcter de retallable que tenen les seves cames i els seus peus mirant lleugerament cap a dins. El conte fosc de Maria Llovet introdueix les identitats cyborg en una història distòpica sobre les dificultats del desenvolupament adolescent envoltat de la imposició estètica.

Al costat, els experiments de la dona anomenada Escultora ens mostren els nous cossos-joguina-maniquí-pel·luc. El concepte cyberorgànic de generació híbrida recorre la construcció dels cossos creats per la manipuladora Escultora, al mateix temps que la història es carrega de referències documentals.

A les imatges veurem la inspiració en algunes de les fonts que utilitza l'autora, corresponents a l'art europeu del segle XX, i que la mateixa Maria Llovet comenta i ens mostra en el seu blog.



El vestit de Beryl recull l'homenatge a l'*Edith* d'Egon Schiele.





El Cabaret de l'Enfer, Boulevard de Clichy 53, París, en què s'inspira la Dollhouse.



*La Poupée* (Hans Bellmer) inspira els cossos flotants dins les misterioses portes de Dollhouse.

En aquestes connexions amb l'art transgressor de les avantguardes europees, Llovet juga amb la barreja i l'homenatge als seus artistes preferits -o llocs inspiradors- donant-nos les diverses claus de la metàfora dels cossos femenins en el trànsit de l'adolescència cap a la seva conformació social. Utilitza el conjunt de símbols per crear un lúgubre i suggeridor conte clàssic de terror des d'una perspectiva més dura que la que ja hem vist en el conte de l'Ana Juan.

#### 4.3.2 Del costumisme a l'autobiografia: Martín/Valero, Franc/Martín, La Grua



Portades de la trilogia de Montse Martín i Teresa Valero, publicada de 2011 a 2014.

Teresa Valero (Madrid, 1969) i Montse Martín (Madrid, 1975) arriben des de l'animació i són l'equip de creadores que, lluny de l'experiment assumeixen la tradició del còmic europeu amb un clàssic del còmic costumista d'aventures realitzat dins d'un realisme caricaturesc que rep les influències del còmic francès. A *Curiosity Shop* ens ofereixen una història de contrabandistes d'antiguitats, sobre l'escenari de fons dels tripijocs amb què Espanya es beneficiava dels dos bàndols durant la Primera Guerra Mundial. Situen l'acció en un Madrid del 1914 ple de corrupció.

Plantejada com a serial, la trilogia narra les peripècies d'una adolescent obligada per les circumstàncies a créixer abans d'hora. En tornar de l'internat on ha estat tancada tres anys per rebel, Max es troba amb el suïcidi del seu pare que sembla relacionat amb un estrany aparell traductor d'una llengua antiga de més de 1500 anys. Max descobreix que és buscat pel moviment sionista madrileny, però també que l'M16 britànic i els membres de la Triple Aliança es troben al seu darrera... Un bon misteri per resoldre repta la noia amb l'objectiu d'entendre què s'amaga darrera la mort del seu pare. La cerca d'elements misteriosos envoltarà el paper de Max a la sèrie, fent-la experimentar i créixer en l'aventura...

En la construcció dels personatges, Montse Martín, tot i optar pel classicisme tèctic caricaturesc en les expressions i el moviment de les figures que parlen del seu pas per l'animació. De tota manera, defuig clarament l'androgínia o la

masculinització del personatge que ens podria suggerir la neutralitat del nom (Max Prado) i destaca decididament els trets sexuals reforçant un cos sexy i musculat que remet a la sensació de força, agilitat i acció trapella. D'altra banda allunya la icona del model clàssic de bellesa per marcar el grau de diferència que li dóna personalitat i agència en contrast amb l'artefacte tòpic.



Veiem la construcció dels cossos en els estudis de personatges publicats al blog de l'autora.

El treball de documentació ha portat l'autora a utilitzar en la construcció d'ambients i personatges els materials de l'Archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid, però també ha rebut la influència de l'estètica noucentista gràcies a la seva afició a les formes i el traç de Ramon Casas. Els rastres d'aquesta mirada es troben en la construcció del seu dibuix, com veurem en els estudis de fesomies o en el tractament que vesteix els cossos o pentina i juga amb els volums dels cabells de les noies.

Malgrat totes les influències, el seu dibuix respira i sura per sobre de totes elles per agafar personalitat i força en la línia de la singularitat que demana el còmic europeu. Tot i que el guió manté les normes del discurs tradicional del còmic, el fet que la mirada narradora sigui la d'una dona i estigui expressat gràficament per la mà d'una altra dona fa que la perspectiva resultant tingui una posició molt més interioritzada i àmplia des de la protagonista, atès que es situa en una conjunció de subjectivitats femenines que actuen des de llocs i veus pròpies per construir una síntesi final més oberta.

Sota l'equívoc d'un nom masculí que aparenta ser neutre, Valero i Martín ens dibuixen la típica noia inquieta, curiosa i inconformista, que té actitud "masculina", és a dir, que no accepta el rol femení ni la passivitat. Coincideix



amb el que ens retraten els tòpics de l'època en la que ens situa el guió com la jove amb personalitat rebel i trapella que, un cop enfrontada a situacions crítiques, transformarà la impulsivitat en maduresa, creixerà i lluitarà per aconseguir el que vol. La reivindicació la comporta el mateix caràcter d'una protagonista singular que lluita amb les circumstàncies en un ambient hostil, transformant el clàssic tema de "l'home contra el món i les circumstàncies", típic del romanticisme masculí, però assolint altres de les seves marques paternals.



Personatges: Valsapena el manipulador, Luna Sadicario, la propietària i Maurici, l'enamorat.

Per exemple, arrodonint el tòpic del gènere romàntic, Max haurà de barallar-se amb l'ombra projectada del misteriós manipulador de torn: Valsapena. Òbviament és l'home madur, elegant, fred, intel·ligent, canalla i atractiu. Manipulador sense escrúpols, Valsapena usarà mètodes fal·laços per obtenir

els seus objectius. Contra ell s'afirmarà la noieta innocent, impulsiva i orgullosa, sempre vorejant el perill, sempre en risc de caure en el seu joc.

Però Max té altres suports: l'enamorat Maurici, un jove i modest fotògraf de carrer, i la propietària de Curiosity Shop, Luna Sadicario, una desconcertant i longeva col·laboradora del seu pare, plena de secrets. Tots dos personatges aportaran emoció i misteri en les variables que jugaran per l'equilibri de l'acció.

En la construcció dels cossos, a més dels trets noucentistes i del realisme documental afegit, trobem l'actitud postural. El gest de domini, la indiferent prepotència dins la perfecció del vestit i el pentinat o el bigoti retallat que assenyalen el poderós fins en el gest de les mans dirigents (inclús del fum del tabac) es contraposen als cabells esvalotats, el vestit d'estudiant simbolitzat en l'armilla i la gorra de l'enamorat, però es defineixen especialment en l'actitud tendra i afectuosa, situada en la simetria estètica en la relació de companys a més d'enamorats. La indiferència, és a dir la distància i la implicació emocional de la gestualitat en els cossos masculins és el que en els homes marca la diferència entre el poderós i l'enamorat (el dèbil). Alhora, el cos de Max s'exhibeix al costat de Valsapena, però al costat de l'estudiant és i actua. També en soledat, enfront del perill branda un arma sense cap por, endinsant-se en el misteri de Luna Sadicario. Però Valsapena continua sent l'autèntic perill en la competició, amb el qual Max corre perill de desgastar i perdre la seva autonomia.

Es referma la construcció de la debilitat femenina en la tòpica relació contradictòria d'atracció/rebuig adjudicada per l'estereotip al masoquisme del rol femení que aquí es manté; caldrà veure si funciona com a advertència o com un determinisme reproductor i performatiu.

Aquesta obra de cànons clàssics, començada a editar per Glénat el 2011, el 2013 per EDT i el 2014 per Dibbuks, ha sobreviscut a les dificultats per finalment rebre diversos premis al Saló de Madrid en els darrers anys.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Premi Expocómic 2011 a Mejor Autor Revelación, Premi Expocómic 2012 a Mejor Guionista Nacional y Mejor Dibujante Nacional i Premi Expocómic 2014 a Mejor Dibujante Nacional.





sobre el cos i els seus tabús des de la singularitat situada en el format de novel·la gràfica en el que han trobat espai la gran majoria de les noves autores.

Isabel Franc<sup>19</sup> (Barcelona, 1955), escriptora i periodista, autora del personatge Lola Van Guardia, es va incorporar al còmic el 2010, narrant la seva experiència a *Alicia en el mundo real*<sup>20</sup> en col·laboració amb la dibuixant Susanna Martín (Barcelona, 1976), amb qui ha continuat fent equip a les pàgines conclusives, *Aliciadas*. En elles es continuen trencant tabús de gènere i enfrontant les pròpies contradiccions dins del discurs LGTB, amb l'eina transgressora de l'humor que caracteritza Franc. El tàndem Franc & Martín torna en el següent llibre autobiogràfic de Franc (*Sansamba*, 2014).



*Aliciadas* tracta el tema lèsbic. Alicia amb les amigues curadores. Portada de *Sansamba*.

<sup>19</sup> Isabel Franc ha publicat també: *Entre todas las mujeres* (Tusquets, 1992), finalista de La Sonrisa Vertical; la trilogia de Lola Van Guardia, editada per Egales, que inclou els títols: *Con pedigrí* (1997), *Plumas de doble filo* (1999) i *La mansión de las tribadas* (2002); *No me llames cariño* (Egales, 2004), Premi Shanghai a la millor novel·la; *Las razones de Jo* (Lumen, 2006); *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* (Egales, 2008). Les seves novel·les han estat traduïdes a diverses llengües.

<sup>20</sup> Premi Jennifer Quiles, 2011.

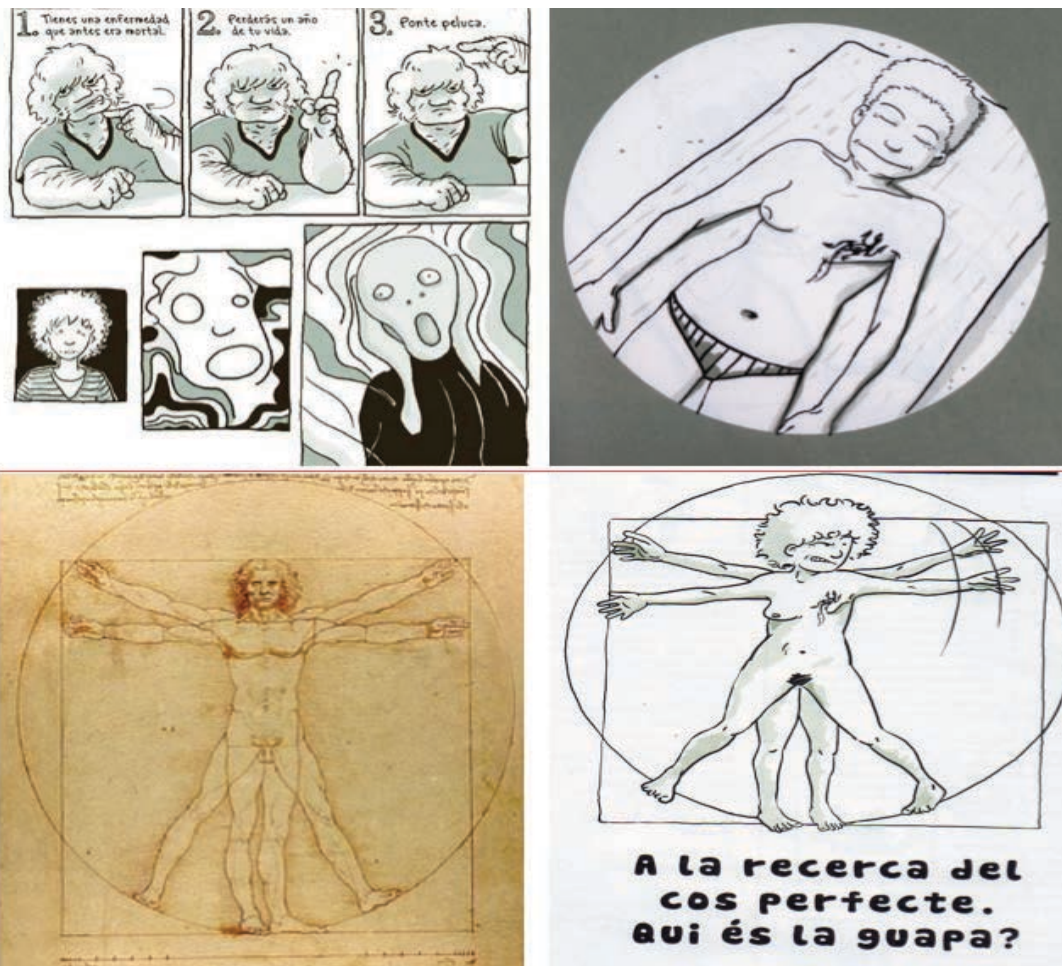
Franc transforma la connexió brutal del cos i el simbolisme castrador (la pèrdua d'un element identificador) amb l'empoderament i la generació de possibilitats. Martín la tradueix en la perfecta interpretació icònica del discurs i en el minimalisme de la representació encarnada. L'expressivitat del dibuix de Susanna Martín construeix cossos naturals i subjectivament únics, lluny dels tòpics, tot i emmarcar-se en el seguiment clàssic de la línia clara (franco-belga). La transformació de la cicatriu castradora en motiu ornamental per mitjà d'un tatuatge ens ensenya noves formes d'interpretar el concepte del cos apropiant-nos de les convencions sobre la bellesa i acceptant les formes sorprenents que pot prendre. Amb la interpretació que posa el cos nu de l'Alicia al centre del dibuix de Leonardo, en el lloc de l'home de Vitruvi, Martín i Franc ens parlen de la possibilitat de canviar les perspectives en mostrar la parcialitat des de la que han estat naturalitzades en la construcció discursiva: l'home ja no és el centre del món, s'obren noves possibilitats a la nostra mirada.

El tractament de línia clara de Martín en la interpretació de l'humor actual, fresc i ràpid de Franc, pot posicionar el seu treball dins de les categories del còmic comercial europeu del qual Norma o Glénat es fan ressò, però el seu contingut es relaciona molt directament amb la novel·la gràfica i el còmic alternatiu; els temes que tracta aquest equip de creació en la seva trajectòria les situa com les pioneres en la normalització del còmic lèsbic espanyol i, en aquest sentit, són les primeres agosarades que segueixen l'exemple d'Alison Bechdel (*Fun Home/Unas bollos de cuidado*) en la narració del món des de la naturalitat de la diversitat emergent i aconseguen visibilitat dins el còmic comercial.

Isabel Franc, sota el personatge protagonista d'Alicia, es parodia a si mateixa des de la sinceritat de l'experiència viscuda amb la seva malaltia. El càncer de mama és enfrontat des de la sàtira amb els superpoders de l'enginy i l'acudit que ens permeten veure més enllà del nostre melic. Franc i Martín ens ofereixen noves possibilitats amb l'afany de compartir l'èxit i els beneficis de la desdramatització. El seu humor és la millor medicina pel cos ferit, però aquest cos també necessita parlar, mostrar-se i expandir la seva acció des d'una posició situada en la que donar enfocament i atenció als seus moviments fora dels tòpics. Ensenyar la naturalitat d'un món normal però amb molt poca visibilitat com és el de les vivències quotidianes en el món lèsbic.

Naturalitzant el trencament del gènere en una novel·la gràfica, la protagonista parla de forma planera des d'una posició femenina homosexual, per descriure el seu món de relacions i afectes en les rutines diàries, des de la ironia, el somriure i el drama. Des de la més senzilla normalitat, Alicia ens fa somriure amb la tendra i descarnada descripció del seu dia a dia i el del seu cos atrotinat, patit, gaudit i finalment curat. Però sempre gaudit, escoltat i acceptat.

*Alicia en un mundo real* és una història de factura pedagògica que traspassa els límits del món del còmic per portar normalitat, llum i vida al fantasma d'una malaltia que pateixen moltíssimes dones, amb les quals Alicia comparteix les pors, però també proposa estratègies, possibilitats enginyoses i solucions.



Quin és el cànon de bellesa, amb quins arguments? *Alicia* okupa el cos perfecte i el relativitza.

El dibuix de Susanna Martín recull l'herència de la línia amable de Núria Pompeia, defugint qualsevol traç agressiu i centrant-se en l'omissió dels tòpics de perfecció per abordar amb suavitat les panxetes, les petites arrugues i les sotabarbes càlides de l'edat, però no n'abusa, a no ser en el cas negatiu de



l'expressió d'una condició concreta (com les pors sobre els efectes del tractament). Més aviat es decanta sovint per la insinuació i la manca de formes dures. El seu dibuix opta pel minimalisme.

El cos és, en el cas de Franc, el lloc fonamental de la reflexió a partir d'un feréstec enfrontament amb la realitat que allunya Wonderland del seu abast, fins que, utilitzant els seus superpoders màgics, la bona filosofia, la ironia i l'humor, pot refer el seu món en una nova realitat de meravelles quotidianes i petites, però suficientment sòlides per seguir el camí, reivindicant nous espais per qüestionar les contradiccions del sistema, com sempre. Les històries segueixen i són diferents, però no tant, cal recordar-ho: som i serem. Alicia transformarà la seva cicatriu en quelcom bell, el tatuatge d'un drac recuperarà la màgia del seu cos únic suplantant al pit perdut en la batalla. "A la cerca d'un cos perfecte, qui és la guapa?", ens preguntarà Alicia, reivindicant el relativisme del concepte i de la seva construcció, en una original okupació femenina de l'home de Vitruvi dissenyat per Leonardo com a mida de tot l'Univers...

*Sansamba* és el segon llibre de Franc & Martín, i tracta una altra experiència autobiogràfica de la guionista, en aquest cas la relació d'ajut i afecte amb un emigrant que acull, i les contradiccions culturals que provoquen la reflexió.



*Sansamba* (Norma, 2014) Contradiccions ideològiques i culturals s'enfronten als sentiments...

L'emigrant, culturalment homòfob, rep ajut d'una gent homosexual, un grup LGTB, als quals no pot comprendre. Isabel Franc intentarà viure l'experiència ajudant i fent pedagogia. Seguint els seus valors, alhora que treballant per fer-se entendre, construeix una història d'amistat i afecte on els cossos crearan l'empatia i la intuïció suficients per superar barreres i contradiccions.

Enfocada des de l'humor tendre i esmolat de Franc, la història serveix de reflexió per nodrir l'empatia. Situar-nos en la pell de l'altre ens permet comprendre orgànicament les situacions que la cultura confronta.

Híbrid entre còmic i text il·lustrat, Susanna Martín resol la narració gràfica de l'experiència d'Isabel Franc amb la inserció d'un format documental que barreja apunts, mapes i notes, com a dossiers interns, com a diaris de viatge que capten la complexitat de les petites coses i la dificultat d'entendre, in situ, una realitat tan diferent com la de la gent del poble de Baala, l'amic immigrant, al centre de l'alta Casamance a l'oest de Senegal, on es viu sota mínims.



El dibuix de Susanna Martín és tan efectiu com sempre dins la línia clara. Ens transmet la personalitat i els sentiments dels personatges amb el llenguatge del cos, fent-nos arribar els somriures i les emocions que brollen de les línies mínimes. Els trets autobiogràfics de Franc permeten a Martín conèixer i caricaturitzar suaument els personatges que capta de la realitat i tradueix el seu dibuix. Tots els cossos no tan sols representen sinó que retraten singularitats reals des de la simplicitat dels codis blancs de la il·lustradora.

La suposadament impossible amistat entre dos nòmades dels marges, separats per fronteres culturals, d'edat, sexe i religió, es realitza i l'apropament fa que el gènere i el cos tornin a estar al centre del discurs, ara de forma més conceptual, tot i que pot arribar a moments molt concrets, com quan Franc té l'experiència d'espantar els nens pel fet de tenir la pell i els cabells blancs...

Alguns nens petits no havien vist mai algú així en aquest racó de món i la veuen com un fantasma... També les relacions de gènere entre els sexes es posen en qüestió quan la feminista catalana veu les dones de Sansamba fer tots els treballs mentre els homes asseguts en grup a l'ombra, prenen te. Però la paradoxa augmenta quan li aclareixen que “ells treballen a la nit, al llit”. Això passa a Sansamba, el poble de Senegal d'on és el seu amic i jardiner, on la precarietat té sota mínims els mitjans elementals de vida, com l'aigua i l'electricitat, l'escola o l'hospital... Allà va Isabel Franc com a convidada d'honor a compartir experiències i emocions amb una gent agraïda que adoptarà per sempre... Fins i tot muntarà una petita ONG per portar material escolar i cobrir altres necessitats dels seus nens. D'altra banda la dona i els nens del seu amic vindran a viure a Catalunya i potser podrà fer entendre al noi els drets de la seva dona... Les diferències culturals no haurien de separar-nos ni tampoc fer-nos emmudir. Des del respecte haurem de comunicar-nos: l'empatia, l'afecte i el respecte són les claus de volta de tota solució.



Altres projectes de Susanna Martín: amb Flavia Company, Jaume Sanllorente o en solitari.

Susanna Martín ha treballat el còmic adult també amb altres guionistes com Flàvia Company a la tira *No somos hermanas!* (Página 12, 2011) o il·lustrant els projectes d'altres per encàrrec, com el de Jaume Sanllorente (*Sonrisas de Bombay*, Norma 2012) Des del 2015 està publicant pàgines autoconclusives a la revista web Pikara Magazine. També és destacable, en la seva trajectòria, la coordinació del projecte *Enjambre*, antologia de noves autores, per a Norma Editorial el 2013. És membre del col·lectiu de l'AC (Associació d'Autores de Còmic) i va formar part de l'equip gestor del projecte activista Wombastic.

En la mateixa línia pedagògica representada per *Alicia en un mundo real*, *Sansamba* o *Sonrisas de Bombay*, en el temari d'ajut i naturalització dels



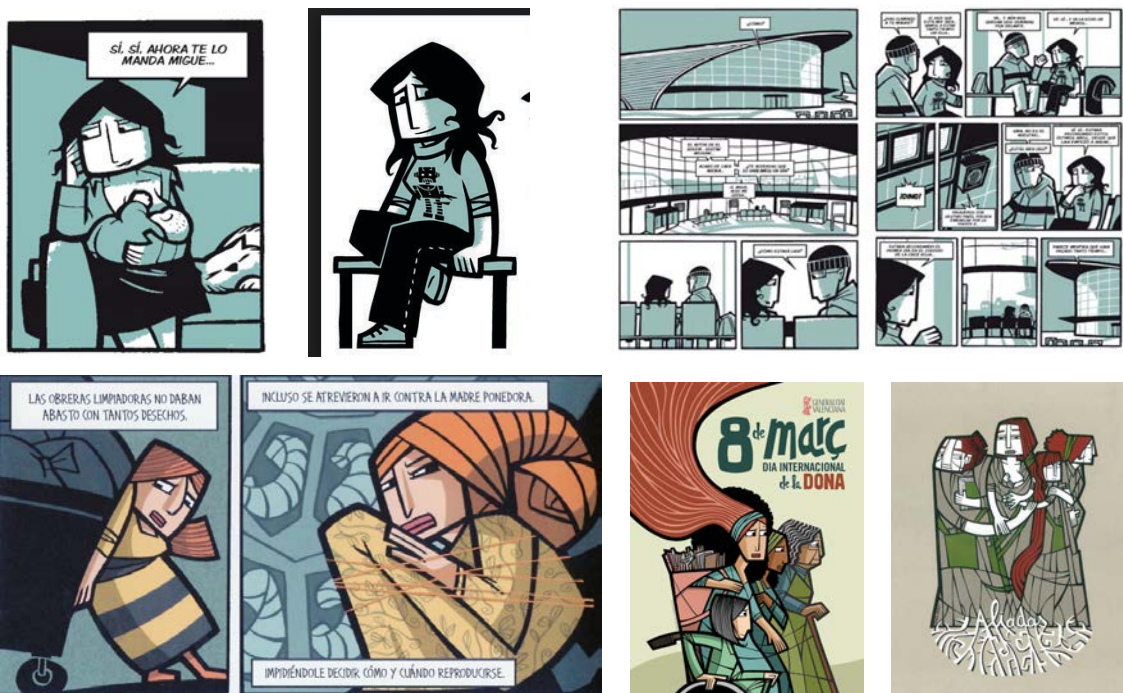
dramas socials i quotidians que sovint acull el format de novel·la gràfica, treballa l'estudi de publicistes La Grua, equip format per Cristina Durán i Miguel Ángel Giner Bou, que des de 2009 han publicat diverses històries autobiogràfiques en aquest sentit, alhora que col·laboren normalment en campanyes institucionals contra la violència de gènere.



*Una posibilidad entre mil* (2009), *Pillada por ti* (2011), *La máquina de Efrén* (2012) / Pàgines interiors de les novel·les gràfiques / *Obreras* (2014) / Cartell per Wombastic (2014) / *Cuando no sabes qué decir* (2015).

L'equip La Grua utilitza el suport de la novel·la gràfica en el gènere autobiogràfic per transmetre les experiències viscudes com a parets d'una nena amb una discapacitat (*Una posibilidad entre mil*, *Sinsentido*, 2009). En la

segona part (*La máquina de Efrén, Sinsentido, 2012*) segueix la narració autobiogràfica amb el viatge, les peripècies i l'experiència adquirida en el procés per adoptar el nou membre de la seva família. En el seu cas, la identificació entre el guionista, la dibuixant i els ninots és total, atès que es mostren ells mateixos. Utilitzen les seves caricatures, els seus mateixos cossos per transmetre la sinceritat de la vivència subjectiva i compartida, com es pot apreciar en la contraportada del darrer àlbum, *Cuando no sabes qué decir* (Salamandra Graphic, 2015), en la qual veiem la seva fotografia juntament amb la caricatura que comparteixen amb els seus clons icònics: els personatges.



Imatges d'*Una posibilidad entre mil* i *Obreras*.

Cartells del 8 de març.

A més d'utilitzar l'autocaricatura, els cossos cerquen una simetria en la diferència i dibuixen noves relacions amb la masculinitat. Cristina Duran dóna forma material a determinats valors en els cossos femenins que els sostenen: força, solidesa, responsabilitat, igualtat de gènere i de classe, diversitat, solidaritat i forces antigues. L'autora recull, sintetitza i transmet aquests símbols a la representació de les dones del carrer, mostrant les arrels de les forces femenines en la representació icònica que vol fer present la seva història, recuperant la feina de les dones invisibles i mostrant-la seva fortalesa oculta. Els cartells del 8 de març ens parlen d'això: la força en la unió, la igualtat en la diversitat que reuneix dones de edats, classes, condicions i colors diferents,

juntes per l'empoderament que es manifesta en els cabells de la pèl-roja. La força antiga dels cossos-arbre, els vestits d'escorça i les arrels-missatge codifiquen les dones invisibles i les porten a la llum per tornar a florir.

El 2014, Duran col·labora en el projecte col·lectiu *Enjambre*, editat per Norma, amb la història *Obreras*, en la qual un rusc d'abelles-dones-obreres indignades es revoluciona fins a fer fora els paràsits abellots que les extorsionaven. Cal destacar la solució curiosa del cos dona-abella, que és molt efectiva. Hi haurà una tercera novel·la gràfica el 2015, però ja sortirà del gènere autobiogràfic per endinsar-se en les relacions afectives, les enyorances i les aficions dels nous personatges.

A *Pillada por ti*, la historieta es crea per a la campanya pedagògica institucional sobre la violència de gènere i l'edita el Ministerio de Sanidad, Políticas Sociales e Igualdad, el 2014. També han realitzat altres cartells compromesos en campanyes feministes relacionades amb el cos femení com la col·laboració a la plataforma Wombastic contra la Llei de l'avortament preparada per Ruiz Gallardón, el 2014, o diversos cartells del 8 de març, i altres campanyes institucionals i solidàries.

Quan analitzem el seu treball veiem que en el dibuix de Cristina Durán la geometria protegeix els cossos de l'objectualització de gènere pròpia dels estereotips i els dota de valors que transcendeixen l'estètica de consum i els seus dictats sobre la bellesa i els rols. La igualtat es desprèn com quelcom molt present en la seva interpretació gràfica dels personatges, en els quals el sexe no respon a diferències de valor o poder. Dibuixa companys, persones i reaccions comuns davant de problemes concrets, i els seus cossos es posicionen en el seu propi marge de radicalitat com a vehicles de narració naturals. Contingudes en angles quasi rectes, les formes carneses es suavitzen en el camí de la mirada per transmetre les emocions i la sensibilitat, mantingudes en la neutralitat que lluita contra la classificació, sense perdre la tendresa. L'empatia i la paritat també es mostren reflectint les formes de les noves masculinitats que la societat ha de promoure. El marc de la quotidianitat és on el grafisme de Duran creix i dóna el seu màxim resultat en ordenar quasi



matemàticament la realitat en la geometria dels angles, però sense cap toc de robòtica, més aviat com la cadència musical de l'ordre i l'equilibri emocional.

La novel·la gràfica ha estat el nou format que acull molt més lliurement històries quotidianes, periodístiques, autobiogràfiques, etc. És a dir, les subjectivitats trencadores de gèneres, en tots els sentits, s'imposen com a novetat a l'època del subjecte inestable, trencant amb qualsevol homogeneïtat. Aquí les veus de les dones han trobat un espai seguint la pauta de les autores internacionals tot just recuperades pel mercat espanyol.

#### 4.3.3 Les dones internacionals en el nou context del mercat espanyol

Avançant en el nou mil·lenni s'han anat obrint pas els drames ètnics, els drames personals i les denúncies sobre situacions culturals diferents que, quan esclaten amb l'èxit de Marjan Satrapi amb *Persèpolis*, desperten l'interès lector pels nous formats obrint el mercat a sectors més amplis i a *targets* més diversos que transcendeixen l'àmbit temàtic acostumat en el públic del còmic.

De sobte adquireixen visibilitat els problemes racials de gènere o les autobiografies de traumes i violacions infantils de Phoebe Gloekner, Debbie Dreschler o Julie Doucet, els *feminicidis* de Peggy Adams, l'autocrítica esperpèntica que alimenta els tòpics masculistes de Maitena, la transgressió en la veu femenina de Roberta Gregory o el món lèsbic de l'Alison Bechdel, i el seu efectiu test<sup>21</sup> entre altres, de sobte les veus de les dones creen expectació.

En el *target* masculí d'un mitjà sorprès per la invasió, van tenir un efecte de reclam eròtic -fins i tot pornogràfic- certament enganyós en ser llegides superficialment. Han hagut de passar alguns anys perquè es llegeixin amb la profunditat transgressora adequada i en el sentit reivindicatiu adient.

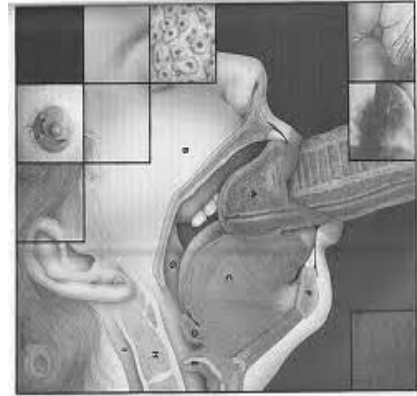
---

<sup>21</sup> El test Bechdel/Wallace per detectar la bretxa de gènere demana respondre tres simples preguntes: 1) El guió té un mínim de dos personatges femenins, amb nom; 2) aquestes dones parlen entre elles en més d'un moment; 3) la conversa tracta d'alguna cosa que no sigui un home. Es va publicar a *Dykes to Watch Out For* (1985), i ha passat a ser un referent. Dels 108 films nominats als Oscar els darrers anys (2000 a 2016), tan sols l'han passat el 55%.



Marjan Satrapi (*Persèpolis*, Norma, 2009), Rachel Deville (*Las Lobas*, Sinsentido, 2007), Zaina Abirached (*El juego de las golondrinas*, Sinsentido, 2008), Jessica Abel (*La Perdida*, Astiberri, 2006), Phoebe Gloeckner (*Vida de una niña*, La Cúpula, 2006), Roberta Gregory (*Ha nacido un putón*, Alecta, 2003), Julie Doucet (*Diario de Nueva York*, Inrevés, 2001), Debbie Dreschler (*La muñequita de papá*, La Cúpula, 2004), Judith Vanistendael (*Sofía y el negro*, Norma, 2010), Peggy Adam (*Luchadoras*, Sinsentido, 2009), Posy Simonds (*Tamara Drewe*, Sinsentido, 2009), Catel & Boquet (*Kiki de Montparnasse*, Sinsentido, 2007), Abouet & Oubriere (*Aya*, Norma, 2007), Aude Picault (*Rollos míos*, Sinsentido, 2007), Rutu Modan (*Jamilti*, Sinsentido, 2008), Pat Carra (*Sabina*, 2011), Alison Bechdel (*Unas bollos de cuidado*, La Cúpula, 2004), Nani Mosquera (*Sobrevivir en pareja*, EB, 2006), Maitena (*Mujeres alteradas*, Lumen, 2006).

D'entrada van suposar un esquer morbós per al públic clàssic que va donar bons resultats comercials encoratjant els editors. Però va generar un efecte col·lateral negatiu en contra de les autores, atès que va alimentar un fals supòsit en la crítica. S'implantava la idea que les dones tan sols podien parlar des del lloc de víctimes de drames truculents, incestos, abusos, violacions, sortides de l'armari, en definitiva, es transformaven les denúncies en "queixes".



*Dirty Plotte* (Julie Doucet, 1991-1998), *Daddy's Girl* (Debbie Dreschler, 1996), *A Child's Life* (Phoebe Gloeckner, 1998).

L'argument no analitzava ni la superficial interpretació dels missatges, ni la múltiple oferta ignorada en el discurs femení, ni les ànsies selectives del mercat o, més exactament, per què determinades eleccions del públic s'encaminaven vers el *voyeurisme*... No tan sols no es llegien les històries en el seu context i la seva dimensió narrativa; també resultaven maltractades les icones; amb aquest tracte, novament d'ús, van resultar doblement violades.



Marjan Satrapi (*Persèpolis*, Norma, 2009).

En aquest sentit, *Persèpolis* marca un canvi d'enfocament en les mirades sobre l'autoria femenina en el còmic espanyol, però també en l'uropeu. La nova porta que s'obre al canvi discursiu té la causa en el seu gran èxit, degut a les sinergies d'hibridació mediàtica implícites en el nivell del còmic francès i en la seva qualitat de producte ètnic i cultural de gènere, econòmicament rentable.



Marjan Satrapi va arribar al mercat multicultural com a producte de tendència amb aquesta novel·la gràfica sobre la situació femenina a l'Iran, narrada des de la vivència d'una nena iraniana immigrada a França que ens mostra la mirada situada entre dos mons. Els cossos fosos en el negre l'empresonen alhora que la identifiquen, el seu cos és el territori que ambdós cultures lluiten per okupar.

Afortunadament, fruit del conjunt d'intervencions esmentades, la percepció general ha anat decantant l'atenció de la crítica cap a una mirada més acurada sobre les autores i, encara que no han desaparegut totalment els tòpics masclistes en molts dels judicis, actualment el discurs transgressor del femení ja ha començat a fer-se un lloc en el concert icònic.

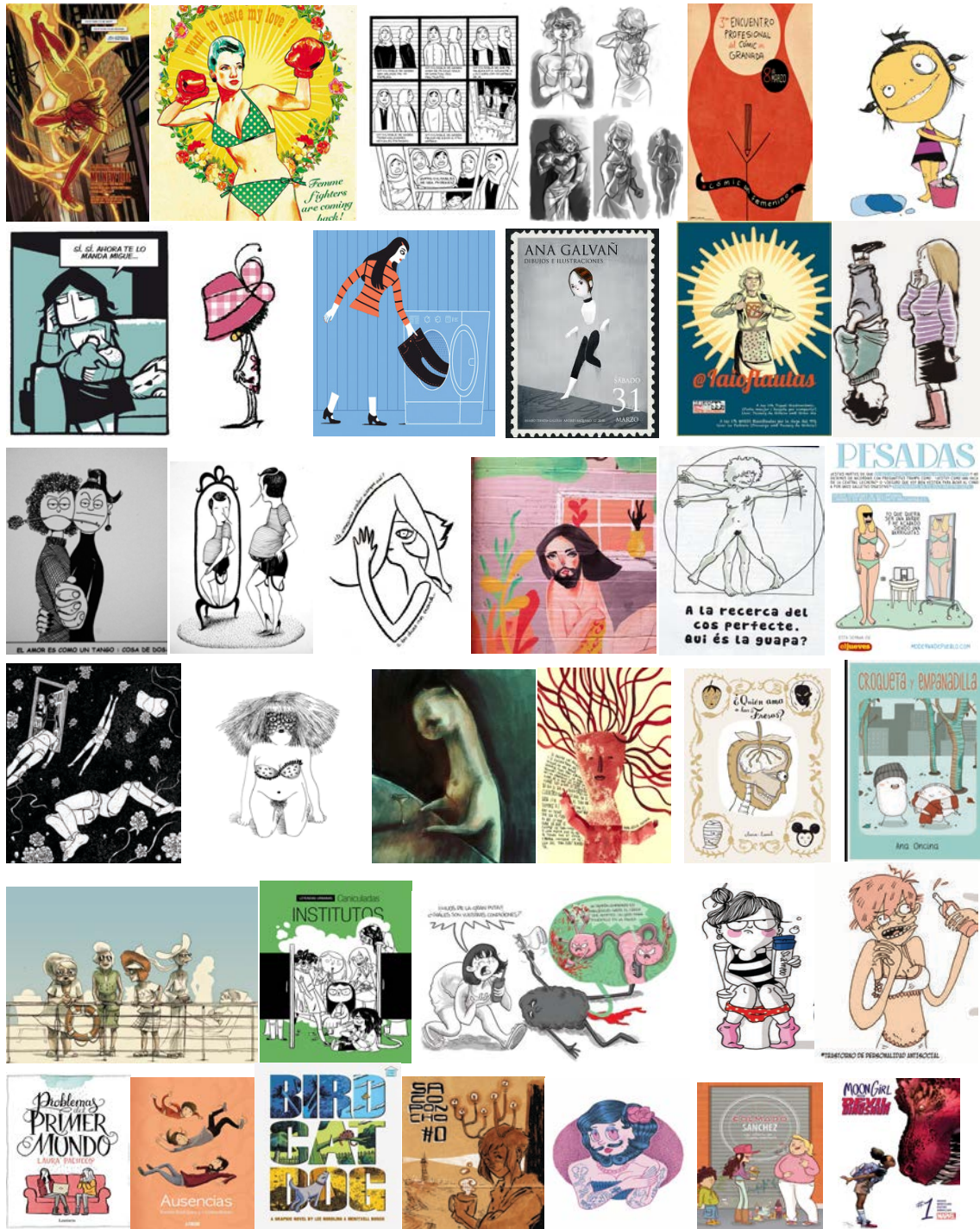
Estratègicament, aquest desplegament de veus femenines en totes les línies dins el nou còmic a partir dels canvis de format (tot i seguir sent minoritàries, significaven una aparició notòria en un mitjà acostumat a homogeneïtzar el mercat en masculí) va servir també per donar aire, visibilitat i noves dimensions al còmic alternatiu autòcton en la novel·la gràfica, ampliant-lo més enllà dels seus límits masculins clàssics. La crua manifestació autònoma d'una intimitat incòmoda ha començat a fer trontollar les essències de l'estereotip. Aquest ha estat encara un objectiu més important, perquè ha començat a apropar una altra tipologia de lectorat, no segregat, al mercat tradicional del còmic.

És un nou públic que ha ajudat a reafirmar l'ampliació de les dimensions de la narrativa gràfica per utilitzar el llenguatge del còmic en la transmissió positiva i resolutive de l'experiència i en la reivindicació dels espais ètnics, de classe i de gènere. En definitiva, l'ampliació dels *targets* de mercat que propicia l'aparició del nou còmic alternatiu dirigit a la diferència obre un espai per aconseguir la reapropiació del cos icònic amb l'expressió singular en l'autorepresentació.

Inevitablement, quan les autores internacionals van començar a ser visibles en el mercat espanyol, una llum va obrir noves escletxes per on emergirien les joves veus del país. Com ja hem anat veient, des del 1998 alguns noms femenins han aparegut en els premis a l'autor revelació dels diversos Salons del Còmic del territori nacional, però sense obtenir la continuïtat necessària en la visibilitat com per tenir presència en els premis realment importants (millor obra, o premi a la trajectòria professional). Recordem que no és fins el 2009

quan la primera autora en rebre'l al Saló de Barcelona -des de la seva fundació a finals dels anys 1970- va ser Ana Miralles; malgrat tot, és des dels voltants del 2008 quan fructifica una nova i prolífera generació decidida a l'acció, que reforça la visibilitat d'una multiplicitat corpòria, encarnada en els diversos posicionaments de la subjectivitat singular i coral.

Una subjectivitat no homologable que vol jugar fort en les noves representacions de la diversitat i que es mostra i s'exposa en el conjunt de veus amb les que es dibuixa una nova presència corporal en el calidoscopi multiforme contra el model únic dels cossos bells que ha estat essencialitzat des del còmic en els seus estereotips. Són les noves autores emergents i les seves noves propostes o fabulacions singulars sobre el cos femení.



El calidoscopi de les noves representacions amplia el discurs redefinidor del cos en un concert de veus singulars. De dreta a esquerra i de dalt a baix, el cos femení segons: Emma Ríos, Sonia Pulido, Olga Carmona, Montse Martín, Carla Berrocal, Míriam Cameros, Cristina Durán, Idoia Iribertegui, Luci Gutiérrez, Ana Galvañ, Andrea Lucio, Raquel G. Ulldemolins, ElenapuntoG<sup>22</sup>, Lola Lorente, SandraUve<sup>23</sup>, María Herreros, Isabel Franc & Susanna Martín, Moderna de Pueblo<sup>24</sup>, María Llovet, Lola Lorente, Raquel Alzate, Antonia Santolaya, Clara-Tanit Arqué, Ana Oncina, Marta Alonso-Berná, Caniculadas<sup>25</sup>, Ana Belen Rivero, Agustina Guerrero, Mamen Moreu, Laura i Carmen Pacheco, Cristina Bueno, Meritxell Bosch, etc. Són el paradigma de les múltiples fabulacions del cos en les noves subjectivitats actives actuals.

<sup>22</sup> Elena Guardia & M. Àngels Cabré.

<sup>23</sup> Sandra Valencia.

<sup>24</sup> Raquel Córcoles.

<sup>25</sup> Andre, C. Soriano, N. Bustos, B. Tormo, C. Berrocal, M. Moreu, Nat, Srta. M, Mireia Pérez.



#### 4.4 Fabulacions del cos en les noves representacions

El sujeto feminista es nómada porque es intensivo, múltiple, corporizado y, por tanto perfectamente cultural. Creo que esta nueva figuración puede interpretarse como un intento de armonizar con lo que he decidido llamar el nuevo nomadismo de nuestra condición histórica. He dicho ya que la tarea de redefinir la subjetividad femenina exige como método preliminar reelaborar el conjunto de las imágenes, las representaciones y los conceptos acumulados de las mujeres, de la identidad femenina según fueron codificados por la cultura en que vivimos. (Braidotti, 2000: 201)

En la cita de *Sujetos nómades* que inicia aquest apartat, es planteja la necessitat de recuperar el control de la nova figuració reelaborant tot el simbolisme acumulat. En el nomadisme<sup>26</sup> que postula Braidotti la descodificació del cos passa per dotar de veu i d'autonomia les noves subjectivitats i permetre que parlin totes les posicions sense buscar un subjecte modèlic homologat i essencial de dona: “dejar espacios abiertos de experimentación, de búsqueda, de transición: devenir nómades” (Braidotti, 2000: 204). Aquesta expressió lliure anirà obrint el camí a la des-okupació icònica del model en l'apropiació de la representació. Però, com ja hem anat veient, l'apropiació es farà des de la diferència, i el canvi no es produirà abans de deconstruir i analitzar els múltiples estrats de significació que codifiquen el cos i el desig. Els nous “sujetos deseantes” (Braidotti, 2000: 204) emergiran en la recerca de noves formes corporals que encarnin la multiplicitat d'una singularitat discontinua i canviant en el seu trànsit fluid i fragmentat dels espais del no-res, dels territoris fronterers.

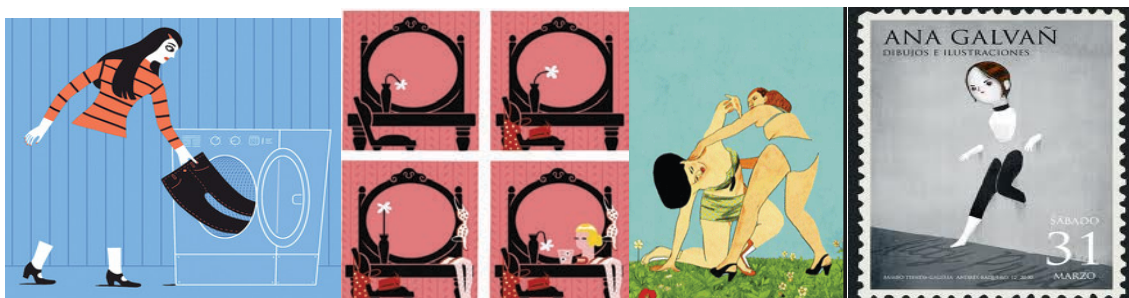
La iniciativa activa de les noves singularitats emergents, encarnades en el seu temps i en els seus espais, interactuarà socialment participant en la conversa comú per enfrontar-se als nous reptes des de l'autorepresentació i l'empoderament dels espais centrals de les veus. Des de la mirada de les autores, el cos femení reivindica la *subjectivitat situada* i es diversifica en les seves múltiples representacions contra els rols de gènere exemplificant clarament el que ens diu Braidotti en la cita inicial sobre les tasques prèvies a

---

<sup>26</sup> “Nomadismo: la diferencia sexual entendida como concepto que ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporizadas de mujeres feministas” (Braidotti, 2000: 205).

la redefinició del subjecte femení. Cal una reelaboració prèvia i global dels conceptes, les icones i els símbols inscrits en el cos, i això tan sols pot fer-se des de la consciència de la diversitat en la manifestació de les expressions singulars.

En el model “posthumà” (Braidotti, 2015: 110-112), sobreimposat i codificat des de l’okupació artificial, l’expressió de l’absència del cos és quelcom que hem analitzat en els treballs de les pioneres que, amb el discurs de l’absència, fugien de l’essencialisme per reclamar un nou cos amb agència ètica i moral per a la representació de les dones reals. El mateix concepte és el que s’intueix en el concert de veus que expressen el cos des de la multiplicitat de formes de les imatges que inicien aquest apartat. Es relaciona també amb la interacció d’una encarnació múltiple que l’autora considera com a nova forma de la subjectivitat: “La subjetividad incardinada es pues una paradoja que se apoya simultáneamente en la decadencia de las distinciones mente/cuerpo y en la proliferación de discursos acerca del cuerpo” (Braidotti, 2015: 111). Podrem seguir aquest procés de desaparició, regressió i retorn irònic, cercant les noves *fabulacions*<sup>27</sup> en les diferents propostes de representació que trien les autores. A més de buidar i descodificar l’espai del cos, les artistes exploren noves formes de redefinició singular, i nous mitjans on expressar-se. Ara, a més de perseguir i guanyar la publicació en paper del seu treball, la majoria d’elles són blogueres i tenen un lloc a la xarxa on publiquen periòdicament el seu discurs.



Luci Gutiérrez (Holeland.com), Sonia Pulido (Cromos de luxe), Ana Galvañ (espaciopatico.com)

A les imatges escollides sobre l’absència del cos veiem la coincidència temàtica i la continuïtat de les pioneres; el cos és ara clarament definit com a absència literal -a més de simbòlica- en els fragments que desapareixen en el

<sup>27</sup> Utilitzo el terme usat per Marleen Barr (1992) per anomenar els nous imaginaris feministes de la ciència-ficció, per aplicar-lo a la ficció de la qual forma part el llenguatge del còmic.





esperpèntic. En aquesta progressió trobem les identitats singulars expressades en diferents propostes dislocades; la de Míriam Cameros i Nunila López és el conte d'una revolucionària, al·lèrgica a les perdius i fillola de la fada *BASTA!*, a la qual les sabates de cristall li produeixen ulls de poll. Es tracta de *La Cenicienta que no quería comer perdices*, llibre que es va autofinançar amb un *crowdfunding* a la xarxa i va ser distribuït a les llibreries per les pròpies autores en un carro de supermercat. L'èxit obtingut per la seva arriscada iniciativa va fer que Planeta d'Agostini la reedités en edició de luxe i pròleg de Maruja Torres el 2009.

En el mateix sentit, Idoia Iribertegui juga amb el cos desaparegut sota un gran barret i les sabates de taló de la mare. La proposta de personatge funciona i té vida pròpia des de 2009 en el que neix la histriònica nena de vuit anys víctima de la publicitat i la moda: la *fashion victim* Lolita Butterfly que navega per la xarxa en el seu blog i recorre les llibreries des de 2009.

Localitzant-la també en el seu blog -d'ell deriva la publicació en paper- seguim amb l'autorepresentació escatològica d'Agustina Guerrero que, sempre en clau d'humor, descriu puntualment la seva reflexió quotidiana a *Diario de una volàtil*. Al seu costat ens arriba des de l'autoedició la fragmentació corporal que dóna autonomia i vida pròpia a l'aparell genital d'Ana Belén Rivero a *Somos pobres en euros pero ricos en pelos de coño*. Rivero transforma la identitat en externalitat a partir de la rebel·lió del seu aparell genital que s'independitza. El seu atribut sexual encarna un nou ésser autònom que l'acompanya en el viatge i afecta les seves circumstàncies vitals.

Arribarem així a la singularitat de Mamen Moreu expressada a *Resaca*, editada per Astiberri el 2014, com un diari íntim on deixar lliures les contradiccions que construeixen l'autora i que marquen la gravitació de la identitat al voltant d'un cos-emoció que s'adapta als sentiments: s'allarga, es flexiona o s'arrodoneix per expressar diferència. Exceptuant Raquel Gu, que té una posició discursiva de narradora externa, en totes elles el discurs funciona d'una o altra manera com a autorepresentació: la narració es fa en primera persona i el dibuix respon a l'autoretrat en la traducció icònica aproximada al físic real de les autores.

Les característiques coincidents en la representació del cos es repeteixen en algunes autores i continuen també en l'ús paròdic de les reinterpretacions icòniques dels anys mítics: les satíriques *pin-up* dels alegres anys 20, els simulacres inquietants, plastificats en la imatge perfecta dels anys 50, o les sinistres interpretacions de feminitats terrorífiques que veurem a continuació.



Retorn irònic: *Caza de conejos* i *Elecciones y flores* (Sonia Pulido).

A *Caza de conejos*, il·lustrant el text de Mario Levrero, Sonia Pulido ens planteja el cos femení de les *pin-up* dels bojos anys vint, ple de codificades dianes al bell mig d'una típica cacera masculina. El cos, situat com a objectiu de caça, ironitza amb el sobrenom de l'aparell sexual i la confusió entre conills i dones davant d'un caçador que recorda la caricatura del feixisme encarnat en Franco i les seves simbòliques caceres.

A continuació, publicada en el blog *Diario visual de Sonia Pulido*, li segueix *Elecciones y flores*, irònica visió sobre el matriarcat americà conservador i el poder-trampa del rol femení. Reprodueix les tres deesses de l'Olimp i la maleïda elecció de la bellesa que porta a la guerra de Troia, en les matrones de l'*American way of life*, a punt per l'elecció d'un disminuït Paris. L'ús del sarcasme desmunta el rol i deixa al mascle minvat sota el control de les matriarques del sistema. La representació gegantina de les deesses, juntament amb la pintura vermella a les galtes, les descobreix com a simulacre i les branques que les envaeixen aporten la falsedat de la condició naturalitzada del joc, el ganivet assenyala la seva condició de tribunal al servei del poder.



*Postales* (Luci Gutiérrez), *Esposas* (Victoria Martos), *Merienda* (Lola Lorente), *Los Ramírez* (Ana Galvañ).

Ara en el blog de Luci Gutiérrez, a *Postales*, trobem aquesta nova fabulació en la construcció dels seus imaginaris. La *flapper*, escorxada i en carn viva, molt educadament diu “estic bé, gràcies!”, mentre ens mira esbojarrada, presonera del seu paper. Els conceptes estètics de les *flappers* són triats sovint com a vehicle per Gutiérrez per acompanyar una concepció irònica en molts dels seus cossos que creen paradoxes visuals subtilment trencadores que criden a la reflexió. Al costat, Victoria Martos il·lustra en un mini-còmic les funcions de l'estereotip. La *reina de la llar* es mostra des de la ironia que la fa *curadora i víctima* de les malalties dels membres de la llar. El pentinat, el vestit i les sabates negres ens parlen de repressió i sacrifici, mentre la deformació que desproporciona el cap dóna ironia a la imatge. La grafia de Martos que avança des de la revista *Madriz* els anys noranta, ha trobat seguiment en algunes de les noves autores que semblen recollir el diàleg amb el seu testimoni gràfic.

A *Merienda*, Lola Lorente connecta amb la influència gràfica i conceptual de la pionera Martos, tant en el toc surrealista com en les deformacions de la figura femenina en les seves proporcions i en l'imaginari d'estètica *retro*. L'obra de Lorente també ve de lluny, amb imatges sempre transgressores i sagnants pel que respecta al gènere que es poden trobar sempre en el seu blog.

Finalment veurem a *Los Ramírez*, historieta d'Ana Galvañ publicada en el seu blog, el mateix rastre de l'ordre perfecte i de la família model, situada també en l'estètica del cinema de sèrie B, de la ciència-ficció americana, que és irònicament emplaçada a les distòpies de mons futurs contaminats. Deformatat i distòpia tenen una presència constant dins del joc de fabulacions futures sobre el cos.





*Setuda* (Victoria Martos), *Sangre de mi sangre* (Lola Lorente), *Fenómeno* (María Herreros), *Cruz del Sur* (Raquel Alzate), *Día de los muertos* (Sonia Pulido), *Mortland* (Ana Galvañ), *Xocolata desfeta* (C.T. Arqué).

El tema de les desproporcions i la monstruositat continua en molts dels nous discursos sota els quals rau el concepte que posa en valor la diferència i el contrapunt al discurs tradicional, perfecte i lluminós. La tendència gòtica, la zombi o la monstruosa es reconeixen en aquests postulats transgressors.

A les imatges seleccionades com a exemple veiem les propostes del blog de Martos: un cos femení fantàstic, arbori i fructífer, ple de bolets i lligat als monstres del món d'Àlícia. Lola Lorente, en la mateixa línia altre cop, proposa la dona arbre en una gòtica composició híbrida entre natura i carn a *Sangre de mi sangre* (Astiberri, 2011).

La proposta de María Herreros, *Fenómeno* (De Ponent, 2012), està basada en la desproporció brutal, els tatuatges i la masculinitat dels trets que traspassen els gèneres per fer-los incerts. Herreros treballa sovint amb el concepte transgressor de la bellesa trencada, d'estructura dislocada o deforme, recollida per mil talls de la ploma en el paisatge rugós que crea àrids relleus dèrmics. Transforma els defectes en particularitats especials del cos que el fan únic. En la coincidència zombi retrobem Sonia Pulido, Ana Galvañ i Clara-Tanit Arqué. Comparteixen històries sobre la hibridació vida-mort, que dóna humanitat i protagonisme a les calaveres quan irrompen en la quotidianitat. De *Día de los*

*muertos a Xocolata desfeta*, trepitgem el territori *Mortland* que proposa Galvañ. Els ossos reclamen el protagonisme del cos i apareixen.



*Sangre de mi sangre* (Lola Lorente), María Herreros (mariaherreros.es), *The Lola's World* (ElenapuntoG).

Fins i tot trobarem en els missatges comuns una tendència surrealista que apareix sovint en el to irònic de la creació de les noves identitats híbrides a partir de la re-construcció del model representat. Propera a la transgressió i la rebel·lió, aquesta tendència s'allunya clarament de la perfecció estètica dels cossos estàndard obra dels cirurgians plàstics. En general se situa molt més a prop de la paròdia cyborg, coincidint en una diversitat de propostes d'hibridació: transgènere, cibernètica o monstruosa.

A les imatges veiem la transgressió corporal com a única coincidència en la varietat de formes carnals de la representació. A l'obra de Lola Lorente trobem l'home embarassat, enfilat sobre talons d'agulla, que es contempla en el mirall. A María Herreros, la dona barbuda al costat de la dona sense pits, ambiguament masculina. Al mateix temps, l'equip d'ElenapuntoG ens ofereix el transvestisme del personatge de Lola (*The Lola's world*) que s'hibrida amb Dalí, reunint surrealisme i canvi de disseny genètic.

La fabulació modifica l'imaginari. El cos humà perd la seva suposada forma "natural" a les darrers expressions transgressores es des-okupa i es reconstrueix des de l'okupació vital *monstruosa* que es dona a les diverses hibridacions: monstre, màquina o robot. És el gir del mirall; el cos femení ja no és *un objecte*, és l'objecte qui es transforma en l'extensió del cos femení *posthumà* paròdic. El cos femení perd els seus límits genèrics i es transforma a partir d'una autoexpressió que desborda l'etiquetatge des del gir esperpèntic.



*Show me your motion* (Ana Galvañ), *Uploader* (Emma Ríos), *Porcelain* (Maria Llovet), *Fiber* (C.T. Arqué), *Animal Party* (Míriam Persand).

Elements de recanvi construeixen les noves identitats novament des del sarcasme. Galvañ continua amb la nova família posthumana modèlica, inspirada en els vells models de *Rip Kirby* i els vells films de ciència-ficció d'Ed Wood, però ara ampliada en extensions biomecàniques alienígenes. Barreges d'alteritats amb tocs robòtics que donen als humans aspecte de maniquins. El cos femení de la geganta cyborg abatuda és una de les expressions de Ríos en el seu web *Steiner from Mars*. Ja hem vist abans les titelles de Llovet, però ara prestem atenció a les pròtesis cibernètiques que es transformen en extensions obedients en la nina de *Porcelain*.

El monstre de Clara-Tanit Arqué té fragments de molts elements en la seva creació. D'una banda té aspectes humans: té ulls, quatre extremitats i pulmons aeròbics, però la forma del cap, amb el *bec-boca* la pren d'un ànec. L'humà s'hibrida també amb una connexió cibernètica de comunicació musical, que sembla de vital prioritat en el nou constructe.

Els elements animals entren a formar part de les noves fabulacions femenines enriquint els elements expressius amb què les dones reconstrueixen el cos en nous imaginaris. Una nova hibridació és la que es produeix a *Animal Party* de Míriam Muñoz<sup>28</sup> (De Ponent, 2012). Veiem en la imatge una altra visió bucòlica de la família convencional amb cossos posthumans de la distòpia que trenca el bell humanisme. Des d'una altra posició, es conjuga amb les de Galvañ o Pulido. Míriam Muñoz (Persand) suma els cossos d'humans conservadors amb caps de mosca, mentre humanitza el gat, mantenint la seva estructura morfològica completa, però col·locant-li un corbatí. Podem trobar també en el

<sup>28</sup> Míriam Muñoz també signa sota el pseudònim Míriam Persand, en el seu blog; en el web s'ha de fer la cerca des del pseudònim.



seu blog un món híbrid assortit de models múltiples. Les noves representacions es construeixen des d'aquestes subjectivitats situades en la hibridació de diverses extensions.

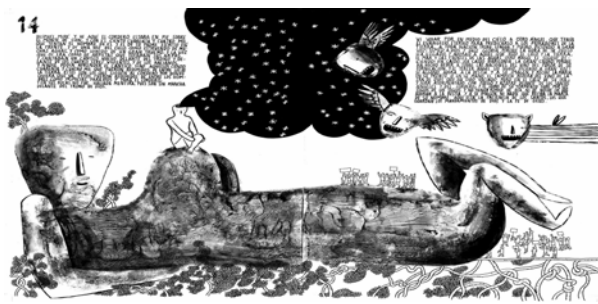


Clara-Tanit Arqué: *Wassalon* (2007). *¿Quién ama a las fresas?* (2010). Portades i personatges.

A més dels trets zombi o gòtics, els elements robòtics i els electrodomèstics també es troben a les noves formes de les quals *Wassalon* és el paradigma. Clara-Tanit Arqué és la creadora de monstres entenedridders, de rentadores humanitzades, des dels mini-humans als maxi-monstres. Construeix una representació paradoxal en la dona que es cobreix els cabells i es descobreix els genitals. Aquest tret es repetirà dins del seu treball però a l'inrevés. Cercant l'equidistància en els seus somnis, un amant de la petita maduixa també va amb els genitals a l'aire.

El 2008, Arqué és la primera d'aquesta nova generació a introduir les hibridacions *cyborg-monstre-pel·liss-animat-objecte* des d'una duríssima tendresa. Les usa en la construcció d'un llenguatge gràfic nou per l'apropiació dels cossos. A *Wassalon*, un *cyborg-rentadora-humà* viu en parella amb un *humà-conill-pel·liss*. La història planteja irònicament -en la clau simbòlica del surrealisme- els problemes de maduració, superació de traumes i convivència

dels joves, eludint les distincions de gènere. En la següent novel·la gràfica, Arqué dona morfologia humana -inclús l'esquelet ens és mostrat a la portada- a unes maduixes, mare i filla. Traumes infantils, pare absent, desig d'acceptació, tractaments psiquiàtrics, tabús sobre la culpa... A *¿Quién ama a las fresas?* les relacions entre mare i filla són difícils, especialment si es compliquen amb una problemàtica socialització de la diferència que posa matisos dramàtics a una història aparentment dolça, com les maduixes. No ho és, sinó que realment ens parla del desencís i de la soledat, de la necessitat de ser "normal" des d'un cos que resulta massa complicat descodificar.



*HUMO* (Raquel Alzate), *Naturalezas* (Antonia Santolaya).

A la portada del fanzine *HUMO*, Raquel Alzate ens presenta una molt estranya caputxeta, que mira sardònicament de reüll el llop de l'altra banda de la finestra. És el llop qui està tancat a l'exterior, la casa és la natura i ella, que es tapa de la pluja interior, està segura. La creativitat màgica de Raquel Alzate oscil·la sempre entre els mons onírics del gènere gòtic, l'alteritat i la natura, i d'aquesta barreja surt una mena d'híbrid entre humana, follet i animaló desconegut, que parodia el conte.

Al costat seu, el treball vegetal de Santolaya, que es basa molt sovint en quaderns d'apunts i diaris de viatges, es realitza en l'apropament més immediat a la realitat natural. En aquest cas treballa la hibridació orgànica del cos femení amb la terra siena, càlida i sanguínia, i les extensions arbòries que permeten a la dona apuntar al cel, com antenes intuïtives per sobreviure. *Llegó el Apocalipsis* és el tema del llibre col·lectiu editat per EDT el 2012, al qual pertany la pàgina de blanc i negre en què la dona arbre manté les seves arrels i segueix connectada a l'univers quan tot s'enfonsa. Santolaya aposta pel reforçament del llaç biològic amb la natura per l'empoderament del món orgànic de les emocions i el femení salvatge i poètic.



*Caza de conejos* i *La muerte y la doncella* (Sonia Pulido).

Recuperem també unes altres imatges de *Caza de conejos*; ara ho farem per fixar-nos en una nova connexió generacional de Sonia Pulido. Abans hem vist l'ús del seu retorn irònic, i les hibridacions zombis amb les calaveres. També coincidirà amb les altres companyes en la mirada surrealista i la tendència que combina els cossos d'humans amb altres espècies d'animals, aconseguint un simulacre d'igualtat de gènere. En el segon cas es dona una simbòlica barreja en la dansa de les donzelles amb màscara de peix i l'inquietant dona diferent que ens interpel·la amb màscara de gat. Qui és què?... La imatge correspon al còmic *La muerte y la doncella* publicat a la revista *Clafoutis* el 2011.

Es consoliden definitivament les encarnacions humanoides, mentre creix l'opció de les autores joves per l'estratègia de la barreja. La hibridació d'elements naturals -com arbres, fruites o animals diversos- és recurrent en els nous treballs que parlen sobre el cos: les deformacions exagerades, les desproporcions trencadores de l'equilibri entre volums, els angles impossibles, la complexitat emotiva de l'expressionisme, o la indefinició que esvaeix la forma en la línia mínima, intenten des-okupar el cos amb el tractament irònic de les essències.

Arribem finalment a la reconstrucció paròdica del simulacre que unifica les propostes en la mirada calidoscòpica on coincideixen els fragments de les fabulacions singulars. La diferència, narrada com a "monstruositat" poderosa, prestigiada i compartida, es transforma en la qualitat singular més valuosa per defensar en la lluita contra l'essencialisme i l'homogeneïtzació que retorna en el *mainstream* comercial.





Autopublicació: Míriam Cameros & Nunila López (2009), SandraUve (2013), A. Rivero (2014).



Antologies: *Especial mujeres* (Totem, 1977), *Papel de mujeres* (Medios Revueltos, 1988), *Los derechos de la mujer* (Ikusager, 1992), *Cambio el polvo por brillo* (Virus, 1993), *... de ellas* (De Ponent, 2006), *Ellas son únicas* (NoBanda, 2009), *Enjambre* (Norma, 2014), *Todas putas* (Dibbuku, 2014), *Institutos* (Norma, 2014).

Les autores defensen la inclusió de les seves veus des de l'apoderament de la visibilitat en el mercat amb la producció de discurs i la reclamació d'espais i participació en els estaments professionals: en la crítica, en els jurats, en les llistes de premis, en els catàlegs editorials, etc.

Retornen també les antologies que reuneixen el treball dels conjunts generacionals d'autores. Van passar onze anys des de la primera presentació de les pioneres el 1977 en el *Totem Especial Mujeres*, que donava visibilitat a les pioneres Montse Clavé, Mariel Soria i Marika, al costat de les autores internacionals Cecilia Capuana, Annie Goetzinguer, Kelleck, Nicole Claveloux, Chantal Montellier o Claire Bretécher, fins a l'àlbum-catàleg de l'exposició *Papel de mujeres* (Rosa Galcerán, Pili Blasco, Pitti Bartolozzi, María Pascual,

Carme Barbará, Lupe Guardia, Gemma Sales, Núria Pompeia, Montse Clavé, Mariel, Marika, Laura, Isa Feu, Ana Juan, Ana Miralles, Victoria Martos, Asun Balzola i Marta Balaguer, 1988); en ell, per primer cop es rescatava el treball històric de les dones del còmic des de la República; quatre anys després l'editorial Ikusager publicava la primera antologia d'autores europees del nou discurs en format de llibre, *Los derechos de la mujer* (1992), amb Laura, Maria Alcobre, Mariel Soria i Marika, juntament amb Cinzia Ghingliano, Annie Goetzinguer i Chantal de Spiegeleer, i un any després l'editorial Virus treia l'àlbum mixt, *Cambio el polvo por brillo* (1993) amb Marika, Montse Clavé, Laura, Pilar, Pilarín Bayés, Marta Cano, Maria Dorada, Victoria Martos, i alguns autors solidaris, com Azagra i Pere Olivé, o sota pseudònim. Des del 1993 fins al 2006 sequera antològica absoluta, i llavors arriba "... de ellas" (2006) que també és l'àlbum catàleg d'una exposició mixta amb les espanyoles: Ana Juan, Asun Balzola, Victoria Martos, María Alcobre, Marta i Raquel Alzate, i les italianes, Cintia Bolio, Delius i Gabriella Giandelli.

És a partir del 2008 quan comença a aparèixer la nova generació del canvi de mil·lenni a *Ellas son únicas* (2009), àlbum col·lectiu de les millors alumnes de l'escola de còmic Joso: Sandra Cardona, M.D. Peña Katia Grifols, Lydia Sánchez, Andre, Marina Martín, Mayka Dengra, Chanzee, Berta Laurin, Perdita, Veroh, Inma Clemente i Marta Rovira. Després tornen sis anys de retorn a la sequera del desert.

El 2014 tots els activismes comencen a donar fruit i podem veure, a més de les publicacions individuals, tres antologies el mateix any: *Todas putas* (Sheila Alvarado, Patricia Breccia, Natacha Bustos, Olga Carmona, Cristina Daura, Irati FG, Ana Galvañ, Maria Herreros, Gemma Araceli Horcajo, Andrea Jen, Mamen Moreu, Ana Pez, Irene Roga, Clara Soriano i Carla Berrocal, també coordinadora del llibre) *Enjambre* (Ana Galvañ, Srta. M, Sonia Pulido, Lola Lorente, Miriam Muñoz, Txus García, Gally, Paulapé, María Castrejón, Pupi Herrera, Clara-Tanit Arqué, Mamen Moreu, Elisa McCausland, Alejandra Alarcón, Ana García, Raquel GU, Lydia Sánchez, MP5, Carla Berrocal, María Herreros, Cristina Durán i Susanna Martín, que també coordina el llibre) i *Institutos* (Col·lectiu *Caniculadas*).

Cada cop són més freqüents les iniciatives activistes, com l'autopublicació de llibres amb *crowdfunding* i el manteniment dels blogs i les webcòmics (revistes a la xarxa). A les imatges de sota, veiem el blog de Moderna de pueblo, col·laboradora durant un temps de la revista *El Jueves* i autora de diversos llibres-recull de les històries que publica en el seu blog: *Soy de pueblo* (2011), *Los capullos no regalan flores* (2013), *Cooltureta* (2014).

A la seva dreta Raquel Gu ens manté al dia dels seus acudits, dels seus treballs i noves publicacions editorials, o de les col·laboracions gràfiques en els debats dels matins de TV3 en el blog *laradibuixa*.



Blogueres i webcòmic: *modernadepueblo.com* (Raquel Córcoles), *laradibuixa.blogspot.com* (Raquel Gu), *holeland.com* (Luci Gutiérrez), *caniculadas.blogspot.com* (Col·lectiu).

A continuació veiem el logotip de *holeland.com*, blog de Luci Gutiérrez, on podem gaudir de tota la seva interessant producció. Gutiérrez treballa específicament al voltant dels llenguatges del cos i la simbologia que el transforma en signe. Ella és la il·lustradora i dissenyadora del web i les publicacions del grup de recerca de la UAB Cos i Textualitat. A més d'un apartat específic per la publicació de còmic, és interessant fer un cop d'ull a tota la resta del contingut del blog des de la perspectiva d'aquest llenguatge, amb el qual Luci Gutiérrez treballa també el discurs del cos dins la il·lustració.

Finalment trobem la caràtula del webcòmic *Caniculadas*, el col·lectiu que reuneix els treballs d'Andre (Andrea Torrejón), Clara Soriano, Carla Berrocal, Mamen Moreu, Bea Tormo, Nat (Natacha Bustos), Srta. M (Manoli López) i



Mireia Pérez. Totes elles tenen també un blog personal, però aquí es plantegen una publicació estiuenca, espontània i fresca que les conjunta en la comunicació. El webcòmic ha mantingut la seva presència i ha possibilitat la publicació del llibre del col·lectiu *Institutos*. Possiblement *Caniculadas* ja està esgotada, però el treball d'emergència ha estat sembrat; es multiplicaran les seves aparicions en altres espais web i en altres projectes, com la revista web *Pikara Magazine.com*, que treballa en la perspectiva de gènere en contacte amb l'associació d'autores (AC) i els activismes feministes.

Les autores d'última generació s'han fet visibles en el canvi de mil·lenni superant la crisi del sector, adequant-se a la seva renovació i a les noves eines i recollint la torxa que es manté des de la minoria inicial. Elles conqueriran el seu espai en els catàlegs editorials, o bé el construiran des del no-res, amb l'autoedició i l'autopublicació web.



*La perversión del forense* (Luci Gutiérrez, *Fanzine Enfermo/5*, 2005), recuperat a [holeland.com](http://holeland.com).

Les veus femenines proposen múltiples alternatives a les representacions d'un cos recuperat, que pretén desocupar-se mitjançant la pròpia singularitat que les noves tecnologies impulsen a expressar en facilitar l'accés a la publicació editorial i al contacte, en una creixent interactivitat amb el públic, a les xarxes socials i els blogs. En aquest sentit, el fet associatiu ha significat un avenç important en el reforçament de la presència i l'entitat de la veu de les autores. D'altra banda l'associacionisme també pot ser un suport i un motor per a l'activisme; una mostra exemplar ha estat la creació de *Wombastic* (2014). Fruit d'una acció activista de l'Associació d'autores de còmic contra l'anomenada "Llei Gallardón", es va crear una plataforma on es compartien cartells, còmics o il·lustracions per combatre la reforma de la llei de l'avortament que pretenia portar a terme aquest ministre de Justícia. L'èxit de participació va ser molt gran, però també la interacció de les reivindicacions de les dones i l'ús dels materials fora del web. El cos, des de les veus de les autores, va reclamar els

seus drets, netejant-se de mandats o imposicions, i va poder ser usat i compartit per la comunitat de les dones. Va sortir als carrers, gràcies a l'accés rebut des de l'acció activista, unificant les veus d'una i altra banda del paper. Els treballs podien ser impresos i usats lliurement en pamflets, pancartes i publicacions, per ser utilitzats en manifestacions o altres mobilitzacions de la manera que l'activisme necessités, i així es va fer. L'acció es va dur a terme amb gran ressò, multiplicació i difusió de les imatges. Es pot visitar en el blog de l'Associació d'Autores de Còmic (AAC).<sup>29</sup>



Wombastic va tenir ressò a la premsa espanyola i també a la premsa internacional.



Il·lustracions dels articles publicats el 2014 a eldiario.es (L. Olias) i *The Guardian* (A. Kassam).

Com hem pogut observar (especialment en aquestes imatges contra la “lei Gallardón” que recullen un nombre molt important d'intervencions des de punts

<sup>29</sup> <http://asociacionautoras.blogspot.com.es/>.

de vista i postures diferents), els cossos expressen singularitats tan diverses que fragmenten infinitament els models de l'estereotip. Aquestes autores tan sols estan connectades per la reinterpretació sardònica, la fugida o el trencament del cànon icònic femení i les tendències estratègiques que parlen del seu temps: la fragmentació, la hibridació, l'atracció per la iconografia retro o gore i les connexions nòmades de les noves identitats transgènere i cyborg. En major o menor mesura, el discurs global transita per la rebel·lió. Les noves veus es posicionen com a resposta respecte al model dels cossos posthumans -icònicament generats pel sistema i transformats en producte de la publicitat i l'estètica del consum- que ens rodegen des de les imatges imposades socialment a les nostres vides. La formulació del procés en les noves creacions que omplen l'espai recuperat ens mostra que el repte del feminisme, on millor es pot visualitzar i ens pot sorprendre és en el discurs que es perfila a les pràctiques de les artistes, especialment quan parlem d'un mitjà constructor dominant en la iconografia dels tòpics. A les imatges emergents la pluralitat s'unifica en l'ús de la política de la paròdia amb l'eina transgressora de la ironia, també assenyalada per Rosi Braidotti el 1996 en el text ja citat, "El ciberfeminismo con una diferencia", publicat en el mateix recull (Braidotti, 2015), com a política de resistència i de revolució, que aporta la renovació necessària al discurs teòric, des de la creativitat i la imaginació:

La parodia puede ser políticamente potenciadora con la condición de estar sostenida por una conciencia crítica que apunte a subvertir los códigos dominantes. [...] El modo irónico es una forma orquestada de provocación y, como tal, marca una suerte de violencia simbólica; y las chicas del disturbio son maestras insuperables en ese sentido. (Braidotti, 2015: 115)

La necessitat de repensar tots els continguts de la representació del cos femení, per des-okupar-lo, fa que el feminisme reclami noves fabulacions que expressin la multiplicitat de les subjectivitats femenines que s'han obert camí dins seu, en el trencament dels models. Aquesta diversitat pugna per expressar representacions afirmatives plurals sumant forces en lloc d'imposar nous models homogenis. La mateixa força d'aquest pluralitat ajuda a la crida a l'empoderament de diferents sectors de lectorat i, evidentment, com acabem de veure, es materialitza en l'ampliació de la diversitat d'estratègies que les pioneres van iniciar. Des de la incursió en el discurs masculí, fins a la



cosificació que hibrida humans amb electrodomèstics, fruites o animals, des del minimalisme naïf a l'expressionisme exacerbat, de l'extrema estilització a la foscor sinistra i la deformitat, de la ironia a la paròdia sagnant... tot són eines.

En aquesta feina de rescat i empoderament ens trobem les autores avui, com reflecteix l'article de Valdés al blog del diari El País (2016, novembre, 22) sobre la mostra "Presentes: autoras de tebeo de ayer y de hoy". En ella es poden començar a veure els fruits de la associació i del treball col·lectiu, la AAC ha començat a posar les primeres pedres d'una futura genealogia que permeti establir els nous discursos posant en diàleg les autores d'ahir i d'avui. Si més no, es un bon començament poder mostrar la seva existència establint els ponts i els jocs d'imatges necessaris per donar volum i rellevància a les seves veus: Lola Anglada, Pitti Bartolozzi, Mercè Llimona, Trini Tinturé, Rosa Galcerán, María Pascual, Gemma Sales, Carme Barbará, Consol Escarra, Isabel Bas Amat, Purita Campos, Núria Pompeia, Montse Clavé, Mariel Soria, Marika Vila, Laura Pérez Vernetti, Marta Guerrero, Ana Miralles, Ana Juan, María Colino, Sandra Uve, Emma Ríos, Olga Carmona, Raquel Gu, Carla Berrocal, Cristina Bueno, Raquel Alzate, Sonia Pulido, Antonia Santolaya, Studio Kosen, Clara-Tanit Arqué, Lola Lorente, Cristina Durán, Susanna Martín, Natacha Bustos, Ana Galvañ, Míriam Persand, Mireia Pérez, Clara Soriano, Moderna de Pueblo, María Llovet, Isa Ibaibarriaga, Conxita Herrero, Laura y Carmen Pacheco, Belén Ortega, Irene Roga, Meritxell Bosch, Ana Oncina, Xulia Vicente i Núria Tamarit.

La recuperació de la visibilitat possibilita la construcció d'una genealogia negada, imprescindible per propiciar aquest diàleg entre les posicions antigues i les més recents en els nous discursos emergents.

El calidoscopi d'influències icòniques, situades en els marges del discurs dominant durant molt de temps, pot ser la força que ajudi a superar el repte del canvi, aportant eines imaginatives i creadores cap a la construcció dels nous llenguatges corals que renovin un mitjà de tanta influència estètica sobre els estereotips que ens construeixen culturalment, aportant mirades més obertes cap a l'acolliment de les identitats fluides i múltiples del segle XXI.



## 5 CONCLUSIONS

El conjunt del treball exposat ens porta a concloure en primer lloc que les inscripcions històriques que construeixen l'artefacte dona perduren en els nous models que predominen en el panorama del còmic per mitjà d'una modificació superficial i fal·laç de les etiquetes sexistes que, tot i aparèixer camuflades, formen part de les tecnologies del gènere.

Un cop descobertes sota l'artifici de les successives reestructuracions dels estereotips, veiem com les antigues inscripcions treballen juntament amb les noves en el modelat del cos femení dins la metàfora essencialista del sistema sexe/gènere, des de la persuasió oculta, en els models icònics renovats que marquen les tendències en el còmic espanyol.

Davant aquest cos okupat trobem el gran desequilibri discursiu entre la poca visibilitat de les veus de les autores i la gran importància icònica del cos femení en aquest àmbit. El contrast porta a la conclusió que el còmic ha estat un sector absolutament masculí i força reticent a abandonar aquesta condició en la que domina el discurs androcèntric, però també s'ha comprovat que aquesta realitat, tot i representar un handicap per les professionals, no ha estat un obstacle suficient per impedir el treball constant de les dones, ni la seva participació en les lluites per aconseguir l'espai i el respecte deguts en el mitjà a partir d'uns nous fonaments, més lliures i també una millor valoració des dels camps social i artístic.

La recerca ha il·luminat els soterranis d'aquest àmbit per demostrar que, en cada moviment generacional, des de la República fins a l'actualitat, les dones han participat amb el seu treball en la construcció del mitjà, parlant des d'una pluralitat de posicionaments i des de diversos contextos.

El conjunt del recorregut ha perseguit un objectiu paral·lel per rescatar de l'oblit els fonaments de la construcció genealògica en recopilar els llistats de més de 150 signatures femenines<sup>30</sup>, des de les il·lustradores i les guionistes del còmic

---

<sup>30</sup> (Veure l'Annex I)



sentimental<sup>31</sup> fins a les autores feministes, les pioneres nacionals i internacionals, les generalistes que treballen dins el *mainstream* i les emergents en el nou mil·lenni que, des del suport de les noves tecnologies, conformen l'actualitat del còmic alternatiu independent espanyol.

S'ha fet visible la petja d'una expressió icònica femenina que marca presència dins els discursos masculins dominants del còmic comercial, com és el cas de Purita Campos en el còmic femení, Ana Miralles en el còmic europeu o Emma Ríos en el còmic fantàstic americà, però també la importància de les estratègies estilístiques innovadores amb les que la veu de l'autoria femenina pionera trenca els límits de l'espai infantil i romàntic adjudicat al femení, per iniciar la cerca de nous llenguatges alternatius i crear les esquerdes per la des-okupació del cos que trobem en la ironia, la paròdia o el crit, des de Núria Pompeia, Montse Clavé, Mariel Soria i Marika Vila, a Laura Pérez Verneti o María Colino. L'agosament és un dels trets comuns en els seus treballs, l'altre serà el trencament gràfic i temàtic amb el cos de l'artefacte dona per treballar des de l'experiment i la transgressió en una des-okupació del cos per mitjà de l'autorepresentació que continuarà amb força renovada en les noves generacions, malgrat el desequilibri i les dificultats heretades i encara presents.

Actualment continua oberta i es consolida una possibilitat més clara per a les signatures femenines que treballen dins el discurs comercial, ja sigui dins els gèneres com el manga, com per exemple l'equip d'autores Studio Kosen, els de línia clàssica que barregen aventura i recreació històrica, com serà el cas de Teresa Valero i Montse Marín (*Curiosity shop*) o bé, destacant per el tractament autobiogràfic o periodístic dels temes socials, com els nuclis temàtics de l'equip La Grua, format per Cristina Durán i Miguel Ángel Giner (*Una posibilidad entre mil, La máquina de Efrén*) o el tractament del cos femení des de la diferència amb la innovació trencadora que dóna veu a la quotidianitat homosexual, de les històries de vida d'Isabel Franc i Susanna Martín (*Alicia en un mundo real o Sansamba*).

També es comença a conformar un públic acurat que cerca propostes més experimentals com els complexos treballs de María Llovet que barregen les

---

<sup>31</sup> Els contes de fades, el còmic romàntic o el còmic rosa.

influències japoneses amb les del còmic europeu, i altres de lectura més oberta que posen el major pes del missatge en l'experiment gràfic i els models trencadors com és el cas de Luci Gutiérrez, Clara-Tanit Arqué, Sonia Pulido o María Herreros, en les que el grafisme ja planteja en ell mateix la subversió.

Però encara es necessària una intervenció activista per posar el focus sobre aquestes perspectives de nova aparició que romandrien perdudes en la invisibilitat sense les activitats reivindicatives de les autores a la cerca d'un nou públic sensible al canvi, tot i que, algunes viuen contradictòriament aquesta situació en tant es consideren etiquetades per una altra marca sota el distintiu feminista que incomoda o espanta a una gran part d'autores, atesa la marginació encara més marcada que pot significar dins el mitjà.

En ple segle XXI encara veiem com els espais de domini masculí es resisteixen a abandonar la segregació que els ha construït, tant com a reconèixer les càrregues que aquesta herència no solucionada comporta. El marc del pensament dominant la reconverteix, la naturalitza, adaptant-la al seu discurs sota diverses fal·làcies que posen en dubte l'asimetria, entre elles el fals neutre que ens inclou com a part obedient i silenciosa del Jo discursiu, però que en realitat ens expulsa dels escenaris de judici, decisió i poder.

El trencament dels continguts i formats tradicionals amb el que les pioneres cerquen l'empoderament, tot i quedar dispers, oblidat, o devaluat pels valors de judici imperants en el discurs clàssic i en la veu normativa del cànon temàtic del mitjà, ha creat prou esclatxes com per trencar el silenci i ha mostrat la insistent necessitat del crit en la recuperació del cos icònic del *mainstream*, però també ha mantingut l'espai crític de la paròdia, de la provocació, de la subversió i de la transgressió dins la pròpia contracultura.

El sarcasme o la ironia han anat emergint i trencant els silencis paulatinament per denunciar la manca de veu de les seves representacions. La descodificació del cos usurpat per l'artefacte dona ha anat posant les bases per l'emergència d'un nou llenguatge, la característica principal del qual és que es troba en construcció i es transforma en flux constant, trencant amb les normes etiquetades de gèneres i segregacions. El cos icònic es va desconstruint i

desetiquetant fins arribar a una multiplicitat híbrida i visible en el trencament de patrons que ocupa els marges del còmic.

L'anàlisi ha mostrat l'evolució de les diverses estratègies utilitzades davant les dificultats a les que s'ha enfrontat el treball de les autores en la descodificació del cos, des de la ironia embolicada en la suavitat ingènua de la dolçor naif, fins al ganivet afilat del sarcasme. És llavors quan les veus femenines criden. Els sostres de vidre comencen a esquerdar-se i apareix la representació *altra* que inicia la descodificació del cos trencant els estils i els gèneres del còmic adult per iniciar un nou camí narratiu a la recerca d'altres llenguatges. Ho fan des de l'experiment, mostrant la condició de l'artefacte en tractar el cos i l'absència com a temàtica recurrent.

La des-okupació té un desenvolupament continuat que no acaba amb les inscripcions històriques, en absolut, però, si més no, fa clarament visible el desacord amb el discurs clàssic sobre el femení i sobre les formes eròtiques explicades des del fals neutre. Tot i no obtenir encara gaire visibilitat en les iconografies del *mainstream*, ni poder-les eliminar, el trencament de models aconsegueix imposar certes modificacions de l'imaginari en marcar un empoderament de la nova presència femenina.

Avui, el còmic s'adona d'aquesta nova i potent irrupció de veus que reclamen una ampliació en la pluralitat dels discursos. Les seves estructures comercials no se saben avenir de les seves mancances, ni el seu corpus teòric acaba de comprendre com queden en evidència els antiquats tòpics discursius arrelats en els seus mecanismes institucionals de producció, reproducció, crítica i selecció de jurats o en la concessió de premis, on el desequilibri és un fet que es fa evident.

En el nou mil·lenni és el propi mitjà del còmic, com a vehicle d'un llenguatge suposadament artístic que interacciona amb la cultura popular i aspira a ser seriosament considerat el novè art, el que necessita urgentment eixamplar el seu discurs, més enllà d'ampliar les quotes femenines fora de l'excepció, puntualment i sense solució de continuïtat.



Comença a ser urgent que deixi de naturalitzar aquesta absència, per iniciar una necessària reconstrucció estructural, des del reconeixement de la fal·làcia d'igualtat. El còmic espanyol haurà de posar fil a l'agulla per solucionar el desequilibri asimètric, si vol ser un mirall, no tan sols dels imaginaris masculins, sinó de la pluralitat social. Les dones sempre han estat lluitant per obtenir espais d'expressió, però ara és el còmic qui les necessita.

Aquesta és la novetat més interessant que s'ha fet evident en el transcurs de la recerca i en la celeritat dels darrers canvis en la recepció del discurs de les noves autores per part dels editors, crítics i institucions. Ara caldrà continuar observant si la serietat i profunditat d'aquesta nova recepció vol anar més enllà de l'aparença i la moda, obrint realment nous espais per l'aparició de la pluralitat discursiva o permet els fluxos expressius de la multiplicitat tan sols per reconduir-los als guetos o als territoris modelats.

Lentament, el còmic ha admès obertures provocadores dins l'erotisme i la pornografia en el discurs gai també en el lèsbic, subversions polítiques en l'exotisme del discurs ètnic, esclatxes morboses en la denúncia autobiogràfica de violacions i incestos o aprofundiments en la recerca de la pròpia sexualitat i els traumes infantils d'algunes autores internacionals que, tot i que amb molts anys de retard, han estat recuperades recentment pel mercat espanyol i han començat a formar una petita part del context en els marges de l'imaginari oficial, generalment com a excepció que podria indicar la caiguda dels vells models. Però cal tenir en compte que, el 2012, el conjunt de la crítica del mercat espanyol seguia recuperant una nova edició de *Valentina*, de Guido Crepax, com a model de dona alliberada, autònoma, rebel i feminista, quan és tot el contrari. Com ja hem demostrat en l'anàlisi, tot i estar exposada al centre de l'escenari, representa el retorn al silenci sense poder. L'obertura real al trencament de patrons heteropatriarcals i androcèntrics sembla resistir-se encara molt més que altres determinismes essencials. Si més no, es soluciona en fals (com veiem en el replantejament mimètic dels models monstruosos, heroics o de les protagonistes eròtiques de la historieta fantàstica) o es devalua amb els judicis sobre el treball de les dones al voltant de l'erotisme quan es fa des d'un enfocament diferent al masculí.

La deconstrucció d'aquests models de representació del protagonisme femení ha estat necessària per il·lustrar el transvasament de la okupació en el pas transgressor del còmic d'autor lligat als moviments artístics i al pensament crític dels anys seixanta del segle XX, en tant que pilars de l'imaginari que domina el context de la crítica espanyola massivament masculina, com la resta del sector.

Malgrat que el nombre de dones autores es multiplica contínuament i encara que comencen a apuntar les editores, les teòriques i les especialistes, aquestes professionals continuen trobant més espais, en qualsevol modalitat d'intervenció, quan treballen des de dins el discurs masculí, la qual cosa representa un doble esforç i un gran mèrit per a elles, però reforça i legitima l'imaginari androcèntric i dificulta la renovació del discurs.

La tesi també conclou responent a un altre argument recurrent entre els que s'oposen a aplicar la perspectiva de gènere. En aquest sentit veiem com l'absència de les dones, fora del gueto sentimental on havien estat recloses, ha estat un fet conduït socialment i naturalitzat com a "normal", perquè el mitjà no ha trencat mai amb la segregació, ha estat encantat de ser masculí i ho ha defensat des d'un plural que inclou l'absència de les dones com un fet natural.

L'aventura ha estat també "naturalment" considerada espai masculí; quan s'ha referit a les dones l'aventura es tradueix als codis eròtics o sentimentals (les aventureres són dones dolentes i promíscues, mentre els aventurers són homes valents i interessants) Des d'aquest discurs sovint es continua adjudicant al determinisme de gènere els gustos temàtics diferents que justifiquen una suposada absència de la interacció amb el lectorat femení. Però si el discurs del còmic espanyol ha estat dominat pel diàleg androcèntric entre creador i lector, ha estat perquè ens trobem en un món masculí on les dones, com diria John Berger, han estat considerades històricament tan sols per "ser mirades", ni tan sols han estat considerades dins el diàleg com a públic, fora de la segregació adjudicada al còmic sentimental.

Han estat, doncs, l'objecte exposat i contemplat, el lloc okupat per la presència fantasmàtica de la masculinitat, mai considerades com a subjecte actor ni tan sols receptor del còmic i contra això han hagut de posicionar-se des de dins el

propi cos, esforçant-se en reclamar-lo per deconstruir les seves inscripcions simbòliques; des de l'expressionisme i la contraposició dels models oposats.

En la definició del lloc de la mirada que dirimeix la possessió del discurs, Laura Mulvey va crear un concepte específic per apropar-se a les tecnologies del cinema, també aplicables al còmic, que assenyala la consideració de la icona femenina en la representació amb la definició "to-be-looked-at-ness" que confirma qui és l'interlocutor interpel·lat:

La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas i exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una "ser-mirada-idad" (to-be-looked-at-ness). (Mulvey, 1999)

El lloc de la subjectivitat interpel·lada en el còmic no ha estat considerat i aquesta és una causa molt més justificada de l'abandonament del sector per gran part del públic femení que el determinisme genèric que ens normalitza en les preferències i els sectors fixats per la segregació.

Canviar aquesta mirada que naturalitza el món dins el pacte fraternal (Cobo, 1999) del que ja hem parlat, no ha estat fàcil, no ho és ni ho serà, però està en les nostres mans començar a canviar-la. La seva modificació vers la pluralitat i la construcció polifònica es deurà a la constància i la conscienciació de les dones i els homes sobre els poders de la persuasió oculta i les opaques decisions a què ens aboquen les funcions naturalitzades dels rols de gènere que ens determinen.

Una de les trampes fonamentals del gènere, que es troben en l'origen segregador del còmic espanyol, ha estat la construcció de "l'estil femení" que genera els espais limitats. Hem observat que existeix un estil femení, però que, com el gènere, és una construcció cultural lligada a la segregació, i no té cap relació amb la biologia. Tot i això existeix i té una gran influència en els límits de la construcció professional, tant en la formació artística de les dones (històricament) com en la formació dels elements de valoració i de poder. És, per tant, una de les traces del gènere que es construeix en l'ensinistrament



dins la segregació, i que ha estat constituïda com a “valor de judici”, a més de servir com a eina de control i pedagogia.

Aquest concepte ha conduït les dones a un tipus determinat d'aprenentatge que ha limitat profundament els seus camps d'actuació i les seves possibilitats d'evolució i creixement dins la professió. Les ha tancat en un espai petit i “rosa” que, després, el mateix discurs normatiu ha desprestigiats en la banalització, ocultant la seva funció ideològica i formadora.

La manca d'escenaris, de fantasia, de personatges i de continuïtat per a les noies, tancades en una vida i joventut tan efímeres que finalitzaven en una boda prematura i sense *continuarà*, va fer que una gran part del lectorat, en créixer, decidís llegir altres coses; seguir en el còmic significava transvestir-se per llegir els tebeos dels seus germans i empatitzar amb els protagonistes o havien d'assumir el rol malèvol de les madrastrès i les bruixes. La literatura els va donar, aviat, molts millors camps per recórrer i això va fer que una gran majoria abandonada per aquest mitjà, l'abandonés també en l'adolescència, ja fos per créixer en l'interès lector, o bé per transvestir-se i lluitar, tant en el món, com en el còmic, des de la imitació mimètica del masculí. Aquesta darrera opció no ha canviat el fons de les coses; les lectores que s'han esforçat en seguir llegint còmics, obligadament dins aquest mimetisme en la transvestització, tampoc han estat tingudes en compte pel mitjà.

Ja des de l'anàlisi de l'etapa republicana, hem vist com Lola Anglada, Josefina Tanganelli i Rosa Galcerán van anar transformant cap a les “suavitats femenines” un dibuix agenèric inicial, o podríem dir, amb qualitats tan “masculines” com els dels seus companys. Clarament i, més enllà dels impediments educatius i de comunicació amb els ambients masculins professionals típics de l'època, són conduïdes per un preconcepte del mercat, les institucions i l'ambient, cap a aquest canvi. Ja havien demostrat que el seu dibuix originalment no es distingia del dels seus companys, però, per triomfar, van adoptar les traces que el gènere esperava de les dones.

Un cop expulsades les dones del control de la veu i sense possibilitats d'aportar discurs fora de les mínimes aportacions dins el grafisme d'un còmic

sentimental que ja estava fortament marcat per les normes de “l’estil femení”, la iconografia del cos es construeix en base als tòpics del discurs patriarcal en el sector dirigit a les noies i, més enllà, pel discurs androcèntric i heteronormatiu que determina els gustos i les tendències del gènere.

Els codis de l’imaginari que es construeix des d’aquestes posicions discursives es conformen en un diàleg exclusivament masculí, impermeable i sord a qualsevol incursió *altra*, i que okupa el territori del cos femení amb els seus fantasmes, utilitzant-lo per encabir la lectura social des de totes les instàncies ideològiques, eròtiques, de rebuig o d’idealització. Hem vist com els cossos femenins s’estiren, s’expandeixen o es deformen encabint la representació metafòrica del rebuig o del desig.

L’humor ridiculitza totes les funcions femenines fora de l’atractiu eròtic dels fantasmes masculins, creant el tòpic esperpèntic de les sogres, les conques, les porteres, les esposes repressores o les múrries criades que dominen des del pragmatisme brutal de la incultura. Les *pin-up* queden marcades també pel pragmatisme materialista del rol i les noves guerreres carreguen amb una doble tasca, lluitant en competició mimètica i sastre de vidre i pagant un alt preu sentimental en el rol d’excepcionalitat monstruosa.

La darrera reestructuració acaba amb aquestes dificultats despullant d’armes mimètiques la icona per vestir-la de metafòriques essències. Un cop desarmada, culmina el retorn al lloc clàssic, en transformar l’acció en exposició passiva. El resultat de la nova reestructuració de l’estereotip en la suplantació de l’autonomia del subjecte femení és el simulacre de veu autònoma, constructe de totes les fal·làcies tòpiques sobre la dona.

La icona/artefacte, codificada com a objecte eròtic sense agència i reinserida en el rol etern, serà “alliberada” de tota autonomia per ser foscament moguda com a titella. El nou estereotip s’adequa als canvis del context, en la darrera modificació, coincidint amb les acaballes dels anys 60 en què conviuen l’art pop i la cultura de masses de Warhol, les revolucions estudiantils i els moviments socials i feministes del maig francès, amb la *nouvelle vague* i els moviments culturals d’elit de la filosofia del llenguatge.

Quan la semiòtica enfoca la mirada sobre el llenguatge icònic del còmic, l'estereotip eròtic es divideix en dos per controlar el nou protagonisme femení. Ho comprovem en els dos mites de l'època que assumeixen la representació de l'alliberament femení des de la mirada dels seus autors. En elles s'observa la persuasió oculta amb la qual, des de les tecnologies del gènere, es condueix cada model a satisfer un interlocutor a mida; les rotundes corbes de Barbarella cap al públic popular massiu i la modiglianesca indefinició del nu de Valentina dirigida a la sofisticació de les elits intel·lectuals, Ambdós models controlen una representació performativa de l'alliberament femení sota el discurs masculí.

La representació del protagonisme femení rau desarmada i captiva en l'esclat de l'alliberament social. Justament en el moment de més presència de la segona onada del feminisme, i de l'eclosió del còmic d'autor espanyol, la icona tramposa ens deixa sense text i sense veu, però transforma el cos femení en el territori d'inscripció i d'intercanvi de l'alliberament de l'erotisme masculí.

Noves veus femenines es senten interpel·lades per les noves possibilitats que s'inicien en el mitjà, ara obert a l'interès acadèmic de l'art, però tot i començar en el gènere experimental, veiem com estan sotmeses a les condicions d'un mercat que prioritza els guions de marca masculina i els treballs encabits en el discurs canònic. Les professionals que han arribat a tenir l'espai suficient per desenvolupar la seva carrera han estat en aquesta línia, però sense deslliurar-se de la doble dificultat i, tot i així, han hagut de triomfar primer a l'estranger per ser degudament reconegudes (com a exemple hem vist els casos de Purita Campos, Ana Miralles o Laura).

Malgrat que el grafisme traductor del discurs masculí deixa la seva petja en el discurs mixt, l'autorepresentació autèntica es troba en el discurs descodificador que pren les eines de l'humor i l'experiment des de diverses estratègies: la dissolució de les formes corporals en la ingenuïtat punyent en Núria Pompeia, l'aparença de joc de Clavé, la construcció paradoxal de la dona lliure en el personatge de Mariel Soria, o l'actitud provocadora en el trencament del discurs contra els models i els gèneres que sintetitza el meu treball.



Finalment, l'autorepresentació aprofundeix la desconstrucció simbòlica des del trencament dels models. La des-okupació del cos, que encara ens ocupa, es produeix en la diversitat que abasta l'empoderament des de les rotunditats monstruoses de Colino al descobriment dels codis corporals amb què treballa Ana Juan o l'autorepresentació conscient en l'erotisme poètic de Laura Pérez Verneti.

El procés de resistència ha estat llarg i complex, l'anàlisi fa palès que no ha estat degudament escoltat ni respectat pel mitjà, però, malgrat tot, ha resistit i ha anat fent el seu camí amb una constància invisible que dona fruits en la generació que apareix el 2008, gràcies a les noves tecnologies i els canvis que aquestes noves eines introdueixen en la indústria i el mercat del còmic. De sobte, com sortides del no-res, les joves autores no paren de multiplicar-se i emergir per les esclotxes llargament obertes i afermades per les pioneres que, com a bones abelles obreres, han mantingut el rusc a l'ombra sense parar de produir la seva funció pol·litzadora imprescindible per l'expressió de la vida i, en aquest cas, sota la metàfora, parlem de la veu femenina en el mitjà.

És per això que titulem *Enjambre* la darrera antologia d'autores. Estan aquí des de sempre, però ara han sortit per crear nous ruscs a plena llum o bé marxar. Avui el còmic comença a captar que alguna cosa manca al seu missatge i sembla adonar-se tímidament que les necessita. Potser alguna cosa està canviant.

Les noves veus femenines ens mostren aquesta urgència en les seves representacions i en el tractament amb el que lluiten avui des de i contra les noves influències discursives del manga japonès i l'omnipotència mediàtica dels còmics americans de Marvel i DC. Veiem, en Ríos i en de Connick, com es tradueix aquesta lluita situada alhora en els dos espais, el *mainstream* i el còmic independent. Com sempre la doble tasca recau en la prioritització del discurs masculí i l'esforç extra per accedir a un espai independent d'empoderament. L'èxit del gènere costumista i autobiogràfic o la hibridació periodística en el format de bitàcora viatgera ens mostren també (en Franc i Martín, en Cristina Durán, o en Santolaya, entre altres) la reutilització dels estils clàssics des de la innovació temàtica que ens parla directament del cos i la

seva desmitificació en un format diferent: la novel·la gràfica obre les portes al còmic de nous aparadors. Les noves tecnologies i les xarxes socials eliminen les darreres barreres entre les autores i el públic; els blogs i els portals web o les pàgines creades puntualment i de manera temporal per una acció determinada han ampliat sense límits la flexibilitat dels espais lliures, transformant el mitjà i redimensionant el llenguatge per accedir a les connexions i la difusió en cadenes solidàries dels fluxos de comunicació. En aquest marc fluid i desetiquetat de les fabulacions virtuals l'autorepresentació creix i es multiplica convocant a noves veus.

En la nova generació l'activisme és un fet fundacional; el treball col·lectiu ha començat a donar fruit i empoderament a les seves subjectivitats i, en elles, les temàtiques del cos continuen parlant del cos absent, del cos histriònic, del cos monstruós, però sobretot comencen a aparèixer els cossos posthumans: les iròniques hibridacions ciberorgàniques que ens recorden el *Cyborg Manifesto*<sup>32</sup> de Haraway (1984) i que conviuen amb el nomadisme (Braidotti, 2000) d'un transgènere, fluctuant i sense fixar, transitant des del simulacre pels marges de la ironia i que posiciona la seva subjectivitat en la "interloquació" (Collin, 2006) amb la resta de subjectivitats, fabulades i fabuloses, que segueixen l'estel de les *guerrilla girls* en la política de la paròdia (Braidotti, 2015) i dialoguen, ja sigui conscientment o inconscientment, il·lustrant un debat feminista sempre en construcció, que amb elles creix i es desenvolupa en la experiència a la xarxa.

Un cop situat el panorama espanyol en la present recerca, seria interessant obrir aquesta al marc internacional des d'aquest mateix enfocament del cos okupat en el procés de la seva des-okupació, per observar els diferents comportaments, dins d'una asimetria generalitzada, de la indústria i la crítica en altres països de llarga tradició i influència en el còmic europeu com són França, Itàlia o els Estats Units, o dels de més recent aparició, però d'empremta ja consolidada com són els manga japonesos. La mostra treballada no ha pogut tocar aquests imaginaris més que de forma tangencial per posar en el seu context les principals influències sobre les construccions estereotípiques

---

<sup>32</sup> El subtítol del *Manifiesto cyborg* era: *El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* (Haraway, 1984).

analitzades en un primer apropament des d'aquesta perspectiva, però seria interessant prosseguir en el camí encetat.

La finalitat última de la tesi ha estat el de contribuir a activar un canvi en la mirada sobre el còmic actual, que no s'atura en la recerca de signatures femenines espanyoles, (tot i enfocar-les per dirigir a elles l'atenció, ja que totes aporten alguna cosa que manca a la visió global del còmic espanyol, sense necessitat de provenir directament del feminisme), sinó que hauria de continuar en el contrast amb els canvis del discurs masculí alternatiu, dels quals aquesta recerca voldria apuntar l'interès per a treballs complementaris posteriors.

La intenció de fons ha estat generar una reflexió més àmplia sobre el moment actual dels discursos del còmic, i la seva importància en la construcció de les identitats de gènere, intentant fer visibles els seus racons més ocults: les dones amagades darrere la gran presència de l'artefacte icònic. Per fer-ho era necessària la perspectiva de gènere que ens mostra la necessitat de qüestionar models i etiquetes en l'anàlisi del procés històric sobre el cos i les seves inscripcions, generades especialment a partir dels personatges mítics, nacionals i internacionals, de gran influència dins el nostre mercat.

Un mercat que avui necessita la presència del lectorat femení per subsistir però que el reclama atenent-se a les velles fórmules dels temes de gènere "modernitzats": recuperant el còmic femení amb barreja eròtica, o apel·lant a l'etern fals alliberament des del "protagonisme voluntari" de les esclaves sexuals o les "actives i poderoses" dones fà·liques o superdones que generen seguidores atretes pels models falsament actius, però fortament performatius.

La paritat segueix sense ser suficientment assolida i en tot cas continua confonent-se amb la falsa homogeneïtat i, per tant, la pluralitat continua simplificant-se i anul·lant-se per defecte; la doble explotació, les violacions, agressions i morts que no deixen de multiplicar-se en lloc de desaparèixer de les relacions socials parlen per si mateixes de la necessitat de modificar les nostres eleccions trivials, atès que lluny de les grans paraules, són aquestes les que conformen i alimenten uns o altres imaginaris.



Els estereotips ens retornen, amb més força encara, a la dependència de la imatge, del “ser vistes” en lloc de mirar. Ara, a més, el canvi a la baixa inclou els nois en aquesta perversió de les dependències homologades en la superficialitat del cos objecte. Lluitar contra els estereotips, vells i renovats, és una qüestió d'autoconsciència i de responsabilitat, individual i social. La consciència de com ens construïm culturalment i socialment les persones pot ajudar a situar la pròpia subjectivitat en el diàleg per sentir-la “interloquada”, exposada a la interpel·lació de les diferències altres i comprendre com precisament aquestes diferències són la principal font de riquesa que necessitem respectar i fer respectar contra l'homologació estereotipada.

Una de les trampes més eficaces del sistema de poder en la societat de consum és la persuasió de la impossibilitat de canvi que naturalitza els seus missatges, fent-nos oblidar l'autèntic poder que posseïm com a consumidores i consumidors. Un poder que, en definitiva, ens fa responsables de les nostres eleccions en el consum, de les nostres decisions. Aquest és un camp a explorar després d'haver identificat el doble sentit en la construcció dels models que ens implica responsablement amb la cultura que demanem i els territoris que abandonem.

El *mainstream* del còmic es fonamenta en l'acceptació majoritària de les propostes del mercat i aquestes ens construeixen en el sexisme. El canvi està al nostre abast, atès que allò que acceptem ens construeix. El còmic canviarà, i amb ell els conceptes d'identitat i de gènere, sota la nostra responsabilitat, des del treball diari en el propi metre quadrat -com la resta de problemes en els que estem immersos- impulsant els canvis des del consum responsable, en l'acció com a crítiques, creadores, editores, lectores o des del lloc subjectiu d'intervenció. Avui nosaltres escollim.