

AUTORAS EN EL *BOOM* DEL COMIC ADULTO

Cómic feminista en la Historieta española (1975-1984)

AZUCENA MONGE BLANCO

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Doña Iratxe Fresneda Delgado y
el Dr. Don Gabriel Villota Toyos



Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Leioa
2016

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

AUTORAS EN EL *BOOM* DEL COMIC ADULTO
Cómic feminista en la Historieta Española
(1975-1984)

Presentada por Doña Azucena Monge Blanco para optar al grado de Doctor por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Doña Iratxe Fresneda Delgado y el Dr. Don Gabriel Villota Toyos

Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Leioa
2016



Instituto
de Historia Social
Gizarte Historiarako
Institutua

Valentín de Foronda



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Este Trabajo de Investigación recibió una Ayuda a la Investigación convocadas por el Instituto Universitario de Historia Social Valentín de Foronda (UPV/EHU) con el título *La Imagen de la mujer en el cómic*.

“Yo soy quien trabaja
Yo soy quien edifica
y he de ser yo quien administre
y quien dirija aquello que he creado”

Federica Montseny

Agradecimientos;

Especialmente a mi directora y director Iratxe Fresneda y Gabriel Villota Toyos. A Teresa Martínez de los Ríos y Ernesto Santaolaya, editor de Ikusager por ponerme en contacto con las autoras. A Nuria Pompeia, Montse Clavé, Marika, Mariel Soria-Manel Barceló y Laura Pérez Verneti por su aportación a la historia del cómic mediante su discurso feminista. A Mariluz, Julio, Andrea e Imanol Vitores. A mi profesora de dibujo y pintura Tsuneko Honda y al editor de cómics Jean F. Saurè. Para finalizar, este trabajo no tendría sentido sin el apoyo de mi familia, y sobre todo sin el lema de mi madre Berta, que hace muchos años me dijo: “Hija, por donde pisa un hombre, también pisa una mujer”. Gracias a todas y todos.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción

1. Intenciones y estructura.....	13
2. Delimitación del objeto de estudio.....	19
2.1. Definición de cómic.....	22
3. Marco teórico y Estado de la Cuestión.....	28
4. Metodologías y fuentes.....	38

PRIMERA PARTE

Antecedentes

Capítulo I. La incorporación de la mujer en la historieta.....	47
1.1. Introducción: <i>En Patufet, El TBO, B.B. Semanario para niñas</i>	49
1.2. Las primeras ilustradoras: <i>Lola Anglada, Elena Fortún, Francis Bartolozzi</i>	53
1.3. Experiencia Americana: El cómic para chicas <i>Las Girl Strip</i>	61
1.4. La Historieta durante los años treinta. La Guerra Civil.....	63
Capítulo II. Las revistas femeninas de la dictadura.....	65
2.1. Introducción. Política de feminización en la educación y trabajo.....	67
2.2. De <i>Mis Chicas a Azucena y Florita</i>	70
2.3. Historieta femenina de los años sesenta: <i>Sissi, Sissi Juvenil, Mary Noticias y Lilian, azafata de aire</i>	79
2.4. Personajes femeninos de la Editorial Bruguera.....	82
2.5. Las dibujantes de la dictadura: <i>Pilar Blasco, Rosa Galcerán,</i> <i>María Pascual, Carmen Barbará y Purita Campos</i>	85
Capítulo. III. Cómic adulto. Cómic contracultural.....	92
3.1. Autoras americanas.....	95
3.2. Autoras europeas.....	99

SEGUNDA PARTE
Autoras en el Boom del cómic adulto. Cómic feminista

Capítulo IV. Las dibujantes de la Transición.....	105
4.1. Introducción: El cómic feminista.....	109
4.2. Nuria Pompeia.....	115
4.3. Montse Clavé.....	129
4.4. Maricarmen Vila, <i>Marika</i>	143
4.5. Mariel Soria.....	159
4.6. Laura Pérez Verneti.....	171
Capítulo V. Análisis de los modelos representados. Espacio público versus espacio privado.....	185
5.1. Introducción.....	187
5.1.1. Representaciones.....	190
5.2. Nuria Pompeia, <i>La educación de Palmira</i>	195
5.3. Montse Clavé, <i>Las entrañables</i>	209
5.4. Marika, <i>...y en la noche una mujer...y en el día una mujer</i>	219
5.5. Mariel Soria, <i>Contactos y Mamen nº21</i>	229
5.6. Laura Pérez Verneti, <i>Como en las películas francesas</i>	241
Conclusiones.....	249
Bibliografía.....	257
Anexos.....	279

INTRODUCCIÓN

1. Intenciones y estructura

La presente tesis doctoral parte del interés de hacer una historiografía de las autoras más relevantes en la Historieta española en el cómic feminista durante el *Boom* del Cómic Adulto (1975-1984). El objetivo principal es pues visibilizar a las autoras seleccionadas: Nuria Pompeia, Montse Clavé, Mari Carmen Vila (*Marika*), Mariel Soria y Laura Pérez Vernetti y darles el lugar que se merecen en la historia del cómic español, una industria muy masculina tanto en la producción de cómics (dibujantes y guionistas) así como en la dirección de editorial. Esta investigación analiza mediante la herramienta de género algunas de las obras; bien sea en formato de libro, página de serie, e historieta, publicadas por las dibujantes para ver cuáles fueron los roles y estereotipos representados en ámbito de la esfera pública y privada. Asimismo, la investigación trata de establecer un “contracanon” realizado a partir de estas cinco creadoras con discurso feminista del cómic adulto emergente entre 1975 y 1984. Este periodo elegido está relacionado con la elección del análisis realizado por la catedrática Francesca Lladó en su libro, *Los Cómic de la Transición, El boom del cómic adulto 1975-1984*. Una etapa histórica conocida como la Transición democrática. El contexto elegido es doblemente significativo ya que en 1975 muere el dictador y se celebra el Año Internacional de la Mujer (México). Por otro lado, en 1984 aparece el *Manifiesto contra Tintín*, un alegato que trata de terminar con el infantilismo en la industria del cómic mediante la presentación de nuevos contenidos para un público adulto. Como resultado, el título de la tesis doctoral es *Autoras en el Boom del Cómic Adulto. Cómic Feminista en la Historieta Española (1975-1984)*.

Nuria Pompeia, Montse Clavé, Mari Carmen Vila, Mariel Soria y Laura Pérez Vernetti, las cinco creadoras de la investigación, son dibujantes y guionistas, aunque muchas de sus obras son un trabajo en colaboración junto con los guionistas; Andreu Martín, Felipe Hernández Cava, Manuel Vázquez Montalbán, Lo Duca y Manel Barceló, entre otros. Este doble cometido y la toma de conciencia con el feminismo es lo que las convierte en autoras de un cómic con discurso feminista. Mediante sus viñetas mostraron diversas estrategias para combatir el patriarcado a través de la elección de los personajes, temas tratadas y técnicas utilizadas. Asimismo,

es oportuno mencionar que este trabajo se centra en estas cinco historietistas a destacar entre una decena de señalables creadoras. Durante esta época hubo una serie de dibujantes, ilustradoras y mujeres guionistas, en menor medida, que publicaron en las revistas y los cómics de la Transición. La diferencia con las autoras de cómic feminista es que indagaron otras historietas y técnicas expresivas o se centraron en la ilustración. Ellas son; Ana Miralles, Anne Goetzinger, Sonia Pulido, Isa Feu, Marta Balaguer, Rosa Lleida/ Genies, Victoria Martos y Ana Juan. Y las guionistas, Armonía Rodríguez y Virginia Imaz, entre otras.

En cuanto a la organización interna de la investigación esta realizada de la siguiente manera. Tras la introducción en torno a los aspectos teóricos y conceptuales de la tesis, viene la delimitación del objeto de estudio y una breve definición sobre el cómic. En tercer lugar, el estado de la cuestión y marco teórico. Y por último, la metodología utilizada. Asimismo, la tesis esta dividida en dos partes. La primera parte titulada *Antecedentes* consta de tres capítulos para relatar brevemente el origen y evolución de la historieta en España a comienzos de siglo XX hasta los años sesenta. Con el primer capítulo se encuentra la introducción para destacar la evolución de las publicaciones infantiles donde trabajaron las primeras ilustradoras y escritoras. El segundo capítulo, tras realizar un preámbulo sobre política de feminización de la dictadura, llegan los ejemplos de las revistas femeninas más destacables, los personajes femeninos de la editorial Bruguera y por último, las dibujantes que trabajaron en las revistas femeninas. El tercer capítulo se centra en el cómic contracultural con discurso feminista de principios de los años setenta surgido en Norteamérica y Europa. La segunda parte, titulada *Autoras en el Boom del cómic adulto. Cómic feminista*, está compuesto por dos capítulos. El cuarto capítulo se centra en la biografía y obra de las autoras seleccionadas del *boom* del cómic adulto. Y el último y quinto capítulo es el análisis de género de las obras e historietas seleccionadas a través de la herramienta de género en el espacio público versus espacio privado.

La primera mujer autora que inicia el recorrido del cómic feminista es Nuria Pompeia, grafista, ilustradora y editora en la prensa diaria catalana y algunas revistas de la época como *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*. Su primera obra de humor gráfico titulada *Maternasis* fue realizada en 1963 y publicada en Francia en 1967. *Maternasis* representa un claro ejemplo de un cambio en el discurso de contenido y de la imagen. La obra es un libro sin texto donde Nuria Pompeia habla, entre otras

cuestiones, de la trampa del matrimonio y la repercusión de ser madre y querer trabajar en la sociedad española a final de la dictadura. La influencia principal de esta obra ilustrada, que fue censurada en su momento, es *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, uno de los libros fundamentales y pilar en el feminismo del siglo XX.

Tras Nuria Pompeia, viene Montserrat Clavé, cuya militancia en el movimiento feminista y marxista de la época es clave para entender la propuesta de sus personajes y temas elegidos. Después de Montse Clavé, viene *Marika* (Mari Carmen Vila). *Marika*, una vez abandonada su carrera profesional como dibujante de cómic en 1994, se ha dedicado a estudiar y analizar la identidad de la mujer, los cuerpos y las trazas en el dibujo en el cómic. Por último, este análisis termina con Laura Pérez Vernetti, autora de cómic erótico, internacionalmente reconocida por su trabajo y su trayectoria profesional. Pérez Vernetti reúne todos los elementos para la creación de un cómic de calidad por su compromiso con el tema seleccionado, el erotismo, por el guión y la psicología de cada uno de los personajes presentados. La belleza en cada línea de los dibujos trazados en sus obras es un homenaje al dibujo, a la arquitectura, la literatura y la poesía.

El cómic o historieta, es un medio de expresión artístico en el que se combina varios lenguajes. El literario-narrativo facilita la escritura del guión y descripción de personajes. El teatral, la creación del diálogo y el tiempo seleccionado en la historieta, del cinematográfico se utiliza el movimiento y la cinética en los personajes. El fotográfico, los encuadres y planos para el diseño de la página y elaboración de viñetas. Finalmente, con el pictórico el artista elige diferentes técnicas plásticas para expresar mediante el uso del dibujo y el bocadillo. La coordinación de todos estos lenguaje definen al cómic como el noveno arte. Asimismo, las funciones de la historieta han variado según el periodo histórico. Como bien analiza Antonio Martín en *Apuntes para una historia del Tebeo*, a principios del siglo XIX, los niños y las niñas burgueses aprendieron a leer con la lectura de las revistas infantiles cuya función era principalmente educativo pedagógica. A mitad del siglo XIX, los periódicos infantiles eran publicaciones pedagógicas especialmente dirigidas a profesores y educadores (Martín, 2000:27). La prensa infantil a finales de siglo incluyó la lectura de cuentos y fábulas donde escribieron algunas de las pensadoras ilustres de la época como Clara Campoamor y Concepción Arenal, entre otros (*Id.* 29). El desarrollo de este nuevo medio de comunicación ocurre al tiempo que

la publicación de periódicos para adultos evoluciona. A principios del siglo XX, la progresiva incorporación de la imagen de dibujos, así como el avance tecnológico del medio, irá dando forma a los suplementos donde aparecen las primeras historietas. Asimismo en las publicaciones para entretener a la infancia dibujaron y escribieron Lola Anglada y Elena Fortún.

Durante la guerra, las historietas se convirtieron en arma de propaganda bélica. A través del arquetipo del héroe se presentaron historias con misiones especiales. Cuando la historieta venía del bando nacional, el héroe servía para salvar a la sociedad de un mal ajeno ubicado en el comunismo y socialismo. Mientras que cuando se trataba del bando republicano, el héroe luchaba contra el fascismo. En la posguerra se instauraron las bases para un nuevo régimen totalitario, así como una serie de leyes restrictivas que repercutieron en la sociedad y en concreto perjudicaron a la mujer. Con el nuevo modelo cultural educativo, la coeducación creada por la II República fue anulada. Como resultado, la educación de las mujeres se centró en la vida del hogar y las industrias domésticas. Mientras que los hombres fueron convertidos en proveedores económicos con potestad para decidir y ejecutar. Durante este periodo, la función del cómic no sólo cumplió con el cometido principal de entretener, sino también de emitir valores a través de imágenes estereotipadas. Así es como los personajes femeninos cumplieron con los estereotipos tradicionales de ángel del hogar o madre. Mientras que los personajes masculinos con los estereotipos tradicionales de héroes o valientes guerreros. Son los años de las revistas femeninas que tanto éxito tuvieron. Con la llegada de las fotonovelas, la televisión y la irrupción del cómic adulto y contracultural, las revistas femeninas desaparecieron.

En los años de la Transición aparecieron multitud de revistas y cómics que lucharon por hacerse un hueco. Las nuevas publicaciones fueron dirigidas a un público lector ávido de nuevos contenidos. Es el momento en que los autores de cómic disputaron por la autoría de sus obras y cuando la creatividad se disparó elevando la categoría de cómic de adulto a cómic de autor. Esta es la época en la que emergen las autoras de cómic feminista y experimental¹.

¹ Marika, Mariel y Laura durante las entrevistas personales usaron el término experimental ya que no sólo experimentaron con la puesta en escena de nuevos contenidos y personajes, sino también con las técnicas utilizadas.

2. Delimitación del objeto de estudio

El objetivo de esta tesis es la recopilación historiografía para visibilizar la existencia de cinco autoras del cómic adulto de la Transición (1975-1984); Nuria Pompeia, Mari Carmen Vila *Marika*, Montse Clavé, Mariel Soria y Laura Pérez Verneti. El compromiso feminista y político de estas dibujantes quedó plasmado mediante la elección del guión y personajes protagonistas. Una manera novedosa y experimental de hacer cómic con el que se creó una ruptura de los modelos femeninos tradicionales representados en las revistas de la dictadura.

Por este motivo, esta tesis doctoral es una puesta al día sobre el Cómic Feminista. Un tema novedoso que era necesario revisar. Bien es cierto que en el ámbito académico, en 1994 la profesora Viviane Alaray de la Universidad de Toulouse-Le Mirail (Francia) presentó su Tesis titulada *Le Féminin dans la Bande Dessinée Espagnole* y en 2009 la estudiosa Dolores Madrid de la Universidad Complutense realiza una tesis doctoral sobre Laura Pérez Verneti. Cabe destacar también que la propia dibujante *Marika*, objeto de mi estudio, lleva los últimos años investigando la relación mujer y cómic y está prevista la defensa de su tesis el próximo mes de mayo 2016. Estas investigaciones establecerán las bases en la reciente historiografía de mujeres autoras en la Historieta española.

Durante el periodo histórico tratado hubo más mujeres dibujantes. Muchas de estas creadoras se han centrado en hacer ilustración. Un ámbito profesional que muchas siguen ocupando, quizás y porque tradicionalmente el hecho de que escribir y dibujar historietas haya sido cosa de hombres. Por este motivo quisiera hacer una distinción entre historietista e ilustradora. El objeto de estudio de este trabajo es el de abarcar la obra de las historietistas. Las dibujantes que se dedicaron a construir una historia. Una secuencia narrativa-ilustrada con una historia de una y hasta seis páginas a través de viñetas y globos de texto. De esta manera se diferencian de las ilustradoras acostumbradas a crear historias de una ilustración por página sin encuadre y bocadillos. En este sentido, hay que señalar una excepción que es Nuria Pompeia. La primera dibujante feminista no dibujó cómics sino obras gráficas.

Es importante señalar que en muchas obras las creadoras de cómic de esta investigación escribieron y dibujaron sus propios guiones y también trabajaron dibujando los guiones de escritores. Al respecto, en la última entrevista realizada en profundidad en el mes de septiembre de 2015, Marika, Mariel y Laura, coincidieron en dos aclaraciones que incluyo en la tesis como parte de los anexos. La primera se refiere a la definición de Autoras de cómic. Son autoras porque publican sus propuestas gráficas, mediante la elección de personajes y con autoría para trabajar libremente el guión. En segundo lugar, durante las tres entrevistas realizadas a lo largo de los últimos años, afirmaron que su trabajo esta realizado con discurso feminista. Respecto a la autoría de los guiones hay que destacar que trabajaron en conjunto con guionistas o escritores y escritoras. Un trabajo muy común en el lenguaje del cómic es el trabajo en conjunto de dibujante y guionista. Fuera como fuese, los textos siempre eran revisados y discutidos por las dibujantes. Es el caso de la citada Nuria Pompeia con su famosa obra gráfica *La Educación de Palmira* (1972) escrita junto al escritor Manuel Vázquez Montalbán, o la serie *Las Entrañablesas* (1977) dibujada por Montse Clavé y escrita por Mari Chordà y Ana Díez Plaja para la revista *Mundo*. *Desconfía mujer* (1977) dibujada por Marika con guión de Felipe H. Cava para la revista *Troya*. Un guionista excepcional en la Historieta española que años después ha trabajado junto a Laura Pérez Vernetti en las obras *Las habitaciones desmanteladas* (1999), *Macandé* (2000) y *Sarà Servito* (2010) entre otras. Laura Pérez también ha dibujado varios guiones de Joseph Marie Lo Duca en *Las Mil y una noches* (1999) y *El toro Blanco* (1989). Por último, la dibujante de origen argentino Mariel Soria, afincada en España desde 1975, creó su famoso personaje, la pelirroja *Mamen* junto con su primer guionista Andrés Martín. El personaje terminó siendo protagonista de su propia historia con el desarrollo del guión de la mano de Manel Barceló, actor y compañero sentimental de Mariel Soria.

Por todo ello, la hipótesis con la que se afronta este objeto de estudio es evidenciar un doble cambio que terminó con las revistas femeninas de la dictadura. No sólo por el discurso elegido, feminista, sino también en la elección de la mujer como personaje protagonista de las historias que presentaron. Así es como las propuestas de las autoras de cómic feminista contribuyeron al desarrollo de cómic de autor publicado en las revistas de la Transición. Así mismo ayudaron a visualizar una problemática, la sumisión de la mujer al sistema patriarcal, que trataron de evidenciar mediante los temas y personajes creados.

Este cambio se debe a cuatro factores:

1) Al final de la dictadura desaparecen las revistas femeninas y con ellas los estereotipos femeninos tradicionales debido a un cambio estructural de la sociedad. Irrumpe en la Historieta española de la Transición una serie de dibujantes, creadoras de cómic que van a luchar por hacerse un hueco en una industria masculina. Estas autoras no sólo escribieron sus propios guiones sino que idearon nuevas representaciones de mujer alejadas de las dulces e inocentes mujercitas soñadas en las revistas femeninas. El primer ejemplo comienza con la dibujante Nuria Pompeia que en 1967 realiza su obra gráfica *Maternasis* y en 1972 *La educación de Palmira*. Estas son las primeras dos obras ilustradas para adultos cuyos personajes protagonistas son mujeres y su contexto feminista y político.

2) Las historietas pasan a entretener a lectores y lectoras más críticos que se interesaban por la política y temas marginales en su mayoría. Después de años dedicados al público infantil, nace así el *cómic de adultos*. A raíz de éste nuevo cómic emerge un elenco de creadoras que bajo un discurso feminista y político publican historietas en las diversas revistas progresistas. Los personajes y las temáticas son diversas y el ámbito en el que se mueven los personajes es lo privado y lo público. Los y las profesionales proliferaron en las revistas de la época como *Rambla*, *Cimoc*, *Butifarra*, *Troya* y *El Cairo*, *1984*, *El Víbora*, *Madriz* y *El Jueves* entre algunas. En Barcelona, en 1975 los y las profesionales dibujantes y guionistas se unieron en colectivos para reivindicar unas mejoras laborales y un reconocimiento y consideración del cómic como arte mayor o noveno arte.

3) A las Autoras del cómic adulto les interesa el feminismo, las relaciones personales, la libertad, la búsqueda de la aventura y la acción, la emancipación, la educación, la justicia social, la sexualidad y el erotismo. En general son temas costumbristas de un realismo próximo que muchas veces bajo en clave de humor su finalidad es una ruptura con los roles tradicionales. Se trata pues de mostrar a las lectoras y lectores diferentes y modernas versiones de mujeres en versión de papel. De esta forma las autoras crearon una nueva imagen de mujer a través de sus personajes principales, guionizaron sus historias con diversas temáticas y trabajaron y publicaron en el Estado y el extranjero.

4) En la actualidad, de las cinco autoras estudiadas, Laura Pérez Vernetti es la que ha continuado trabajando en la industria del cómic. Su especialización es el erotismo. Un ámbito que generalmente ha sido reducto del dibujante. Recientemente sus investigaciones la han conducido al terreno de la poesía. Con su última obra *Poémic* (2015), con poemas de Ferran Fernández, ha creado una nueva vertiente de cómic denominado “Poémic”. Una apuesta por la narrativa ilustrada de calidad en las editoriales españolas. A pesar de que en la industria del cómic la presencia es principalmente masculina cada vez hay más mujeres que se dedican a dibujar, escribir y a publicar sobre todo vía internet, como Anastasia Bengoechea, Ana Oncina, Susana Martín, Mai Egurza y Clara Soriano entre otras.

2.1 Definición de Cómic. Etimología

Desde la segunda mitad del siglo XX el cómic ha suscitado gran interés a teóricos mediante su estudio y análisis. Los estudios han tratado de buscar el origen de este medio de expresión para el cual tradicionalmente se ha dado la existencia de dos lugares, el europeo y el americano. En este sentido, si hubiera que buscar el primer rasgo de muestra expresiva sin duda habría que retroceder en el tiempo hasta llegar al arte neolítico con las pinturas rupestres, primeros signos de expresión humana. Brevemente en esta búsqueda de dibujos parecidos a las actuales viñetas que definen hoy en día al cómic se encuentran entre otros ejemplos los jeroglíficos en Egipto o los primeros grafitis de Pompeia y así hasta llegar al periodo de la era de la imprenta y su desarrollo posterior en los medios de comunicación de masas. En las investigaciones realizadas se encuentran las definiciones de cómic donde el lenguaje de la imagen y texto son dos elementos principales para su desarrollo.

Antes de continuar con el origen y concepto, es conveniente puntualizar que *comic* es una palabra inglesa que se ha introducido en el vocabulario no solo de la lengua Española, sino también es un término ampliamente usado por la industria, profesionales, estudiosos y estudiosas y lectores/lectoras en el mundo entero. Por este motivo, ha sido dudosa la elección del término en la investigación. Si se escribía *comic* sin acento, en inglés, debería de haber escrito la palabra entrecomillada o

en cursiva. Pero, si por el contrario cómic llevará acento formaría parte del léxico español. Finalmente, por razones de economía lingüísticas he preferido utilizar el término con acento en singular y plural. Asimismo, a la hora de expresar el término cómic se utilizará otros sinónimos como historieta, literatura dibujada, narrativa dibujada y narrativa ilustrada.

Por un lado, la historia apunta que el cómic surge con el desarrollo de la industria periodística en Estados Unidos en 1896 en forma de suplementos dominicales y que coincide con el nacimiento del cine. De la misma manera, los estudiosos consideran al dibujante Richard Felton Outcault como el precursor del mismo al crear el primer personaje con bocadillo llamado *The Yellow Kid* (el niño amarillo) para el suplemento dominical del periódico *The York World*, propiedad de Joseph Pulitzer. El protagonista, *The Yellow Kid* llevaba una camiseta grande y larga donde venían escritos sus pensamientos. El autor del personaje más famoso para la historia del cómic, animado por William Randolph Hearst, director del siguiente periódico donde trabajó, el *New York Journal*, creó el bocadillo y la sucesión de viñetas. De esta manera el cómic se convierte en un medio de comunicación de masas con base artística que le diferencia de la ilustración.

El profesor, teórico y estudioso del cómic Román Gubern en su libro, *La Mirada Opulenta* define cuales son los tres elementos básicos para el correcto funcionamiento de un cómic:

- 1) la secuencia de viñetas consecutivas para articular un relato, 2) la permanencia al menos de un personaje estable a lo largo de la serie, y 3) los globos o los bocadillos con las locuciones de los personajes inscritos (Gubern, 1994: 217).

La familia del cómic es extensa. Por un lado se encuentran los suplementos dominicales que cubrían toda una página “con un pequeño borde blanco rectangular de uno dos a cuatro centímetros” (Gubern, 1974:37) de los *daily strip* o tira diaria definida como “una estructura de montaje horizontal peculiar de ciertos comics que constituye una unidad de publicación” (*Ibid.*). Así mismo con el éxito de los cómics de caricaturas o *cartoons* surgió un nuevo género llamado *comic-book* que se trata de la compilación de tiras cómicas en una sola publicación (*Id.*48). El *comix underground* surge a finales de los años setenta en Norteamérica y es un tipo de cómic alternativo y contracultural. Los y las dibujantes del cómic *underground* trataron temas críticos de la sociedad como el feminismo, a través de personajes radicalmente distintos a los héroes presentados y cuya red de distribución era alternativa.

Por otro lado, los estudiosos coinciden en señalar que fue en Europa donde se encuentran las primeras muestras de textos con imágenes en los periódicos satíricos ilustrados del siglo XVIII (Gubern, 1994:213) y en España, lo más parecido a lo que hoy conocemos como cómics fueron los *aucas* y *aleluyas* del siglo XVIII (Martín, 2000:22). Las *Aleluyas* eran estampas que solían venderse en los mercados y contenían textos de párrafos compactos con imágenes estáticas. Estas ilustraciones, generalmente de temática religiosa y con matiz moralizante mostraban caricaturas de personas relevantes de la época y chistes con un *gag* popular. De esta manera, con la experiencia europea de la ilustración aparecen las primeras revistas pedagógicas para la infancia ilustrada. Si habría que poner una fecha se coincide que el origen de la historieta comienza de la mano del suizo llamado Rodolphe Töpffer que en 1833 publica la historia de *M. Jabot*. Con el desarrollo de la prensa aparecieron los primeros chistes en forma gráfica y caricaturas políticas (Ramírez, 1988:63). Finalmente, la decisión de determinar a la narrativa dibujada como noveno arte vino de la reivindicación intelectual cinematográfica italo-francesa de finales de los años sesenta. El director de cine Alais Resnais fue el promotor e impulsor de este movimiento junto a otras celebridades de la imagen como Umberto Eco, Federico Fellini y Marcel Brion, entre otros (Coma, 1987:210).

Silvia Rodríguez, estudiante de Grado en Filosofía de la UNED define en su artículo *La estética del comic*, el término viñeta y espacio diegético en el cómic de la siguiente manera; “Las viñetas, encuadres u globos sin marco amplían los espacios diegéticos. A la vez que los hacen ilimitados, permiten otras posibilidades imaginativas” (Ortega, 2014:3). Esas propiedades imaginativas de las que habla Silvia Ortega están relacionadas con la definición del espacio de Ernts Gombrich cuando dice, “*space in painting is a imagine of an individual imagination*” (Gombrich, 1993).

Lo interesante del cómic es cuando la imagen se independiza del texto. Juan Antonio Ramírez lo define de la siguiente manera:

En los impresos masivos, con argumento complejo y contenido temático diegético, la imagen podría ya abandonar su habitual sumisión al texto, convertirse en protagonista y sentar las bases de una gramática propia que no se desarrollará plenamente hasta comienzos del siglo XX (Ramírez, 1981:64).

En España, el término cómic aparece a partir de los años sesenta cuando se desarrollan las historietas para adultos y comienza la caída de la industria del tebeo dedicada al público infantil. La profesora Vivian Alary lo explica de la siguiente manera en su artículo, *Los Tebeos, la bande dessinée espagnole*.

La choix du terme de *Cómic* n'est pas innocent. Apparú à la fin des année 60, au moment de la percée de la bande dessinée pour adultes et du début de léffondrement de l'industrie du *tebeo*, ce terme a été préféré à celui de *tebeo* ou *historieta* (Alary,2013:36).

En el Diccionario de la Real Academia Española se encuentran dos definiciones para el término tebeo. La primera hace referencia al nombre de la revista infantil, "TBO de historietas cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos". La segunda acepción, "como la sección de un periódico en la cual se publican historietas gráficas de esta clase". Por lo tanto tebeo es "una revista de comics o historietas" (Ramírez,1998:194). El término tebeo surge en 1917 cuando aparece por primera vez la revista infantil llamada *TBO*. La publicación fue tan popular que contribuyó a definir a las historietas gráficas de esta manera. La palabra TBO viene del verbo ver, del yo a ti te veo.

Llegados a este punto, el estudioso Javier Coma realiza una diferencia entre historieta, tebeo y cómic. De esta manera define historieta como "tanto a la obra como al medio [...] es sinónimo de comics, pero no de publicaciones de comics que aquí se han llamado tebeos". Además, puntualiza que el término tebeo ha sido denostado por haber sido dirigido a un ámbito infantil y como consecuencia, un producto de menor relevancia. Lo que también deja claro es el error de llamar tebeos a comics "puesto que se confunden las publicaciones del medio con el propio medio" (Coma, 1987:8).

Así mismo la profesora Alary explica que el término tebeo es un medio específico de cómic orientado a historietas para niños mientras que el término historieta se refiere a la lectura de aficionados, "Le terme tebeo a dú sembler tro connoté et revoyant à un support spécifique de la bande dessinée (selon la définition à présent académique: fascicules de bandes dessinées pour enfants) Le terme historieta est souvent utilisé par les amateurs et paraît moins connoté" (Alary,2013:36).

Dependiendo de los países la terminología del cómic es variada y las denominaciones elegidas contienen características del medio (Ramírez,1988:194). En Francia se llama *Bande Dessinée* o B.D. tira dibujada, en Italia *Fumetto* o *Fumetti* en plural ya que los globos o bocadillos se parecen al humo de los cigarrillos. En Brasil se llaman *Quadrinhos* (cuadrados) al ser una continuación de viñetas cuadradas generalmente. En Japón se conoce como *Manga* y a su vez está dividido por varios géneros, por ejemplo el *Manga Hentai* es el género erótico, el *Shōjo Manga* dirigido a adolescentes chicas y el *Shōnen Manga* dirigido a jóvenes chicos.

En relación a los estudiosos y sus definiciones se encuentran varias y muy diversas. Por ejemplo para el teórico Juan Antonio Ramírez las historias en estampas del suizo Rodolphe Topffer que en 1837 publica su obra *Annonce de l'histoire de M.Jabon* explica que su “*librito*” se compone de:

Una serie de dibujos autógrafos. Cada uno de estos dibujos está acompañando de una o dos líneas de texto. Los dibujos sin ese texto no tendrían más que una significación oscura, el texto sin los dibujos, no significaría nada. Todo el conjunto forma una especie de novela, un libro que, hablando directamente a los ojos se expresa por la representación, no por el relato. Como aquí fácilmente se aprecia, los rasgos de observación, lo cómico, el espíritu residen en el mismo croquis, más que en la idea que éste desarrolla (Ramírez, 1988:63).

Sin embargo, para el estudioso del cómic Luis Gasca,

El comic o tebeo puede definirse como una narración gráfica en forma de viñetas en la que los textos suelen hallarse encerrados en unos globos o nubecillas que salen de la boca de los protagonistas, quienes encarnan arquetípicamente a unos determinados grupos sociales (Ramírez,1988:195).

Por su parte, Román Gubern afirma que “El cómic es una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (Gubern,1974:107).

Y Juan Antonio Ramírez define cómic en *Medios de comunicación y masas* como:

un relato incónico-gráfico o iconográfico-literario destinado a la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático, y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético-temporal (Ramírez, 1988: 198).

Para, Elisabeth K. Baur, el cómic,

Es una forma narrativa cuya estructura no consta sólo de un sistema, sino de dos: lenguaje e imagen. La función de la imagen es -en esencia- bastante más que ilustrativa, por cuanto la acción es sustentada por palabra e imagen; de ahí que ambos sistemas se necesiten mutuamente (Baur, 1978:23).

Todas estas definiciones se complementan y definen la esencia de lo que es un cómic. Ahora bien, de entre todas destaco la de Umberto Eco cuando dice que:

La historieta es un producto cultural, ordenado desde arriba, y funciona según toda mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores [...] Así los comics, en su mayoría refleja la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes (Eco, 1973:299).

El cómic esta influenciado por otras artes, así es como del teatro y la novela toma la acción dialogada, bien es sabido que a lo largo de la historia del cómic se han realizado diversas adaptaciones de novelas. De la pintura ha heredado la técnicas y estilos vanguardistas y del cine la presentación de los planos y la perspectiva (Gubern, 1974:83). Por último, hay que destacar la relación entre cómic y radio ya que muchos personajes, sobre todo americanos, como *Little Orphan Annie* y el detective *Dick Tracy* pasaron a tener voz en las ondas. De hecho, la popularidad de los comics creció a través de sus versiones sonoras sin imagen durante el periodo de entre guerras.

Lo cierto es que el cómic o historieta explora el lenguaje de la imagen, con o sin viñetas, y del texto abordando diferentes géneros temáticos, estilos y técnicas que los y las dibujantes han sabido usar para ensalzarlo hoy en día como un arte mayor. Considerado actualmente como el noveno arte es un inteligente medio de comunicación y expresión no sólo para el entretenimiento sino también como intercambio de usos, costumbres y valores de una sociedad en continua transformación.

3. Estado de la cuestión

El cómic ha suscitado gran interés a teóricos, teóricas, estudiosos, estudiosas, críticos y críticas que lo han analizado desde diferentes disciplinas como la prensa infantil, juvenil y satírica, pedagogía, literatura, cine y teatro, sociedad y arte, el chiste gráfico y la caricatura, el lenguaje y estructura semiológica, la sociedad e historia. En España hay una trayectoria interesante realizada en cuanto a memorias de licenciaturas y tesis doctorales desde la primera mitad del siglo XX. En 2002, Manuel Barrero, investigador, crítico de la historieta y humor gráfico y director de la revista online *Tebeosfera* realizó una lista sobre documentos académicos relativos a la historieta y humor gráfico, “En relación a los trabajos de investigación desarrollados en el ámbito español y dedicados al estudio, en su integridad o parte, del humor gráfico y o de la historieta en cualquier de sus aspectos”². En el documento, se puede comprobar como la historieta ha sido objeto de estudio y cual es la primera investigación que se trata de una memoria de graduación realizada en 1935 por Adela Ramírez y Morales titulada, *Historia del Periòdic Infantil a Espanya* y presentada en la Escuela Bibliotecarias de Barcelona.

En relación al papel de la mujer en la historieta, las investigaciones son escasas, aunque en los últimos años se han escrito al menos cuatro tesis y un buen puñado de artículos publicados en revistas especializadas sobre arte (*Arbor*) y sobre investigaciones sobre el cómic (*Trama, Yellow Kid*). Es el ámbito académico donde se encuentran la mayoría de estos breves ensayos a modo de capítulos o comunicaciones hechas en congresos y relacionados en su mayoría con estudios sobre la mujer. En ellos se describen dos de los periodos más representativos como lo son; las revistas sentimentales publicadas durante la dictadura así como los modelos de mujer representados y las revistas alternativas de la Transición. Sin embargo, pocas veces se dedican páginas al estudio de las mujeres que dibujaron y crearon cómic feminista en una época cuyo momento era el propicio para la presentación de historias más radicales y políticas y con un discurso rupturista de contenidos y personajes.

² www.tebeosfera.com/1/Seccion/NSST/03/TebeoTesis.pdf

En este sentido, la primera investigación universitaria entorno al cómic femenino data de 1972 y se trata de una memoria de graduación de María del Carmen Blanco Giménez en la Facultad de Filología y Letras de la Universidad Complutense de Madrid titulada *El cómic femenino en España* y que fue co-escrita con el profesor y catedrático Juan Antonio Ramírez. En 1975 Antonio Ramírez obtiene la autoría para publicar el libro bajo el título *El cómic Femenino en España. Arte Sub y anulación*, una obra en la cual analiza diferentes géneros y contenidos de las revistas femeninas durante la dictadura hasta 1973. Este trabajo ha aportado a la historia de cómic español la clasificación de las revistas femeninas por tipos y convivencia de colecciones, precios, cambios de estilo y tipos iconográficos en relación con la evolución social y económica española. Se trata de el libro más importante y completo en su categoría que toda investigadora e investigador sobre las revistas femeninas debe consultar. Antonio Ramírez escribió ensayos y artículos en torno al cómic. El crítico de historieta española, Jesús Cuadrado escribió en su libro *Atlas español de la cultura popular*, que la pasión de Juan Antonio Ramírez le convirtió en “defensor de la Historieta como objeto de estudio”. En 1974 obtuvo premio a la investigación con su tesina *Las historias de la Escuela Bruguera*.

En cuanto al ámbito internacional, la primera tesis doctoral en relación a la mujer y el cómic español la realiza la profesora Viviane Alary de la Universidad de Toulouse Le-Mirail y titulada *L' Emergence Du Femenin dans la bande dessinée espagnole* en 1994. Años después Viviane Alary edita en 2002 *Historietas, comics y tebeos*, un libro enciclopédico con una visión global de la historieta española donde firman algunos de los estudiosos más relevantes del cómic como Román Gubern, Antonio Lara y Antonio Altarriba, entre otros.

La profesora de Historia del Arte Francisca Lladó de la Universitat de les Illes Balears, publica en 2001 *Los cómics de la transición, el boom del cómic adulto 1975-1984*. Esta obra analiza la eclosión del cómic español con la aparición de las revistas de cómic para adultos en la Transición democrática. La autora estudia la evolución, temática, personajes y estructura interna de las revistas de cómic *underground* o alternativo, así como, autores ilustradores y guionistas. En este análisis destaca brevemente la obra de dos ilustradoras Ana Juan y Asun Balzola en la revista *Madriz*.

En esta línea, recientemente Dolores Madriz presenta en 2009 una tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid titulada, *Laura Pérez Verneti (1992-2009)*.

Asimismo, la estudiosa Tatiana Blanco Cordón realiza en 2009 un análisis en la Universidad Clermont-Ferrand (Dijon, Francia) sobre *Macandé*, el libro dibujado por Laura y con guión de Felipe Hernández Cava que Blanco Cordón tituló *Transgresión y ruptura genérica en Macandé, la novela gráfica de Hernández Cava y Laura*.

Es interesante destacar también el trabajo de investigación de la dibujante y autora de cómics Mari Carmen Vila, *Marika*, que en 2009 terminó la carrera de Humanidades y abordó una investigación titulada, *La mujer como objeto y sujeto en el cómic, perspectiva de género sobre el Cómic Español* (2010). Tras cursar un máster de género presentó la tesina del máster titulada, *Valentina, análisis sobre personajes de Guido Crepax*. Actualmente, las dos tesinas confluyen en la tesis doctoral titulada, *El cuerpo oKupado, iconografías del cuerpo femenino como espacio de la transgresión masculina en el cómic* para ser defendida en mayo de 2016.

En cuanto a documentos y artículos relacionados con la mujer creadora de cómic se encuentra el primer reportaje en la Transición dedicado a Autoras de cómic publicado en la revista de adultos Tótem, en 1977. Se trata del extra especial mujeres número dos titulado, *Las mujeres en el nuevo comic* para hablar de once creadoras españolas, francesas e italianas, ellas son: Claire Bretecher, Cecilia Capuana, Mari Carmen Vila, Keleck, Chantal Montellier, Nicole Chaveloux, Vainte Borotto, Annie Goetzinger, Mariel Soria, Montse Clavé y Cinzia Ghigliano. En dicho documento se incluye una entrevista personales y una obra representativa de cada autora.

En 1988 se realizó una exposición itinerante (Barcelona-Madrid-Oviedo) titulada, *Papel de mujeres*. La exposición trató de visibilizar la vida y obra de las mujeres dibujantes más relevantes desde 1930 hasta 1980. La muestra fue coordinada por el guionista Felipe Hernández Cava, el editor Manuel Ortuño y la dibujante Mari Carmen Vila. De la exposición se realizó un catálogo con la biografía y la obra de dieciocho dibujantes españolas; Francis Bartolozzi, Pilar Blasco, Rosa Galcerán, María Pascual, Carmen Barbara, Guadalupe Guardia Herrero, Gemma Sales, Nuria Pompeia, Marika, Montse Clavé, Mariel Soria, Isa Feu, Asun Balzola, Ana Miralles, Laura, Marta Balaguer, Victoria Martos y Ana Juan. Este documento es imprescindible en cuanto a datos biográficos, opiniones y experiencia de algunas de las dibujantes más representativas del cómic español. Sin duda el informe ha sido fundamental para complementar con sus testimonios la biografía de las dibujantes de la primera mitad del siglo XX y para seguir un orden cronológico.

El mismo año, 1988, el periódico *El País* lanzó al mercado una colección por fascículos sueltos titulado *Cómics Clásicos y Modernos* dirigido por Javier Coma y en el cual colaboraron no sólo teóricos de la talla de Román Gubern, sino también algunos de los y las historietistas más representativos de la época como Carlos Giménez, Nazario, Marika (Maricarmen Vila) y Annie Goetzinger. En la página 321, Javier Coma bajo el título, *En manos femeninas* realiza una breve descripción histórica del cómic en los últimos treinta años del siglo pasado y describe a algunas creadoras representativas. Por ejemplo, en Norteamérica, destaca la obra de la historietista Trina Robins que despunta con una publicación *underground* o contracultural llamada *In Ain't Me Babe* (1970). En Francia, la publicación de carácter feminista y crítica con la industria fue, *Ah! Nana* (1976) cuyos artífices fueron los lápices de Claire Bretecher, Chantal Montellier y Annie Goetzinger, entre otras. Lo interesante del artículo es la mención de al menos cuatro de las dibujantes en las que me centraré en esta tesis que son; Nuria Pompeia, Montse Clavé, Marika y Mariel Soria. En el artículo también aparecen los nombres de algunas dibujantes italianas, inglesas y finesas además de confirmar que;

[...] el escaso interés que actualmente demuestran las editoriales españolas por creadoras del probado talento. Ello no hace sino confirmar que mentes masculinas exhiben menor sensibilidad que las manos femeninas, y que la lucha de sexos prosigue como una versión patológica de la lucha de clases (Coma, 1988:322).

En la misma línea, el siguiente publicado lo escribe la dibujante *Marika* (Mari Carmen Vila) en la página 323 con el título, *Un silencio* en el que expresa su opinión mediante el lenguaje directo que la caracteriza. Opina sobre los mínimos del cómic español, la ausencia de mujeres autoras y la situación de los y las profesionales de este medio. *Marika* expresa su profunda decepción no sólo en los “análisis puramente sexistas del problema” sino también de los códigos;

[...] fuertemente masculinos del medio, ya que todos sus elementos -industria, autores y el más importante público- están formados tradicionalmente por varones. Si sumamos a esto el hecho de que el lector es escaso comprenderemos que los temas rentables estén limitados a su medida (Villa, 1988:323).

En la Universidad del País Vasco se encuentra un análisis de la profesora Edurne Uria Urriaza del Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes. El documento se titula, *La imagen de la mujer en el comic* y realiza una revisión desde una perspectiva feminista sobre la transmisión de “los valores

patriarcales, de la concepción de la mujer como objeto de uso, como elemento secundario de la sociedad” (Uria Urreaga, 1987:80).

Respecto a artículos más actuales, destaco el de la profesora de Geología de la Universidad de Salamanca, María Antonia Díez Balda que en 2005, en colaboración con el Centro de Estudio de la Mujer de la Universidad de Salamanca y el Grupo de Teoría Feminista del Seminario de Estudios de Salamanca escribe, *La imagen de la mujer en el cómic: Cómic feminista, cómic futurista y de ciencia ficción*. En este artículo Antonia escribe desde una perspectiva de género sobre mujeres creadoras del cómic, especialmente extranjeras, que trabajaron desde el feminismo y en el cómic futurista y de ciencia ficción o cómics de *super-mujeres*. En la página 19 en el apartado de cómic feminista menciona la obra de Nuria Pompeia;

[...] como autora española feminista y pionera, cuyos dibujos son una síntesis perfecta de las injustas relaciones entre sexos en la España tardo-franquista. Sus viñetas ilustran el libro de Lidia Falcón *Cartas a una idiota española* y aparecen frecuentemente en la revista *Vindicación Feminista*.

En la misma página cita la obra de María Colino, premiada como autora revelación en el Salón Internacional del Cómic en 1998 y dice; “existen buenas autoras como: Laura, Ana Miralles, Ana Juan, Fanny, Sandra V y otras (En la revista *La Comictiva* nº14, 1999)”. En la página veinte del mismo artículo nombra a Mariel Soria como Mariel Barceló. Desconozco los motivos por los que ha puesto el apellido del guionista Manel Barceló con quien trabajó durante veintisiete años para la revista *El Jueves*. Puede que sea por razones comerciales o posiblemente se trate de un lapsus. Mariel Soria fue la dibujante de *Mamen* uno de los personajes más influyentes y emblemáticos del cómic de la Transición publicado en *El Jueves* durante veinte y siete años.

La profesora, Rosario Jiménez Morales del departamento de Literatura Española en la Universidad de Málaga Rey Juan Carlos, publica en la Revista *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* en el extra de 2011 un artículo de nueve páginas titulado, *Pequeños defectos que debemos corregir: Aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta*. Se trata de una publicación donde analiza el papel educativo de las historietas sentimentales en la posguerra.

También en 2011, la profesora e investigadora Adela Cortijo del departamento de Filología Francesa en la Universidad del Valencia escribe el artículo, *Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta Cómic femenino*, una breve aunque interesante investigación sobre cuatro dibujantes y guionistas; Laura Pérez Verneti, Ana Juan, Ana Miralles, Sonia Pulido y Clara-Tanit. El artículo trata de mostrar las diferentes visiones de las autoras desde los años ochenta hasta la actualidad.

Otros artículos interesantes y utilizados en la tesis son; José-Miguel Chuliá Caramés, profesor y educador tiene inscrita una tesis desde 2012 en la UNED titulada, *Relaciones Cómic/Política. Retazos olvidados de la memoria impresa y audiovisual. Décadas 1930-1960*. Publica en la Revista Códice en 2009 un artículo de treinta y cuatro páginas titulado *Relaciones Cómic/Política. Modelos de mujer en una novela gráfica de anticipación (1959-1960)*.

Jordi Canyissá, periodista e ilustrador publica un artículo de sesenta y cinco páginas titulado *“La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can Can”* en la *Revista de estudios sobre la historietas “Historietas”* en 2012. La editorial Bruguera a finales de la dictadura explota los estereotipos de mujeres tradicionales para no causar problemas a la censura.

Pablo Dopico, Doctor en Historia de Arte, periodista e investigador del mundo del cómic, publica en la *Revista sobre estudios de la Historieta “Historietas”* en 2012, un artículo de cuatro páginas titulado *Lo Femenino y el sexo en el underground Español*, sobre la utilización del sexo y representaciones de mujer en los cómics underground de la transición.

Pedro Luis Lozano Uriz, colaborador del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual de la Universidad de Navarra publica en la revista de *Arte Norba*, marzo de 2013 un artículo titulado *Canito y su gata Peladilla. La primera gran serie de cómic publicada por una mujer en España*. Se trata de un artículo de veinticinco páginas en el que cuenta la vida y obra de la ilustradora Francis Bartolozzi, posiblemente la primera dibujante en España. Da la casualidad que Pedro Luis es nieto de la artista mencionada.

En cuanto a libros e investigaciones entorno al lenguaje del cómic y la historia del cómic en España hay una lista numerosa. A continuación nombraré los más

destacables utilizados en la investigación. En primer lugar me gustaría mencionar el libro que escribió el escritor catalán Terenxi Moix en 1968 titulado, *Los cómics, arte para el consumo y formas pop* que se convierte en el primer libro publicado en España sobre el cómic y su uso en la sociedad de masas. En 2007 se volvió a editar con el título *Historia Social del Cómic*. Moix realiza el primer análisis desde un punto social e ideológico. Me parece muy interesante como relaciona el cómic con la cultura pop y la cultura de masas, así mismo el análisis sobre la mística de la masculinidad y sobre todo destaco el capítulo titulado *Educando a las niñas en flor*, para hablar de la censura de las revistas dedicadas a las jóvenes tras la guerra hasta los años sesenta.

El escritor e Historiador de medios de comunicación de masas y especialista en cine y cómic, Román Gubern escribió en 1972 *El lenguaje de los cómics*, una obra para buscar similitudes del cómic en relación con la literatura, el cine y la tradición de las artes iconográficas. En 1988 escribió junto a Javier Coma, historiador y especialista en cómics, *Los cómics en Hollywood, una mitología del siglo* y con Luis Gasca profesor, teórico y crítico, *El discurso del Comic*, una enciclopedia sobre las convenciones utilizadas en la narrativa dibujada. Este estudio es fundamental para contemplar los símbolos y recursos artísticos usados en los cómics así como las convenciones iconográficas, los elementos literarios y sus técnicas narrativas.

El historiador, periodista y teórico Antonio Martín ha estudiado y publicado sobre el cómic en España varios libros. En 1975 escribe *Historia del cómic español 1875-1939* un libro completo sobre la cronología de títulos publicados, dibujantes y personajes principales. En el menciona a algunas mujeres dibujantes que trabajaron antes de la guerra, durante y después hasta 1963. En el año 2000 edita *Los Inventores del Cómic Español 1873-1900*. Con una perspectiva más general, en el mismo año, Antonio Martín amplía el recorrido histórico de los tebeos españoles desde 1833 hasta 1963 en un ensayo titulado *Apuntes para una Historia de los Tebeos*.

Antonio Altarriba, escritor, guionista, teórico y catedrático de la Universidad del País Vasco ha escrito varios libros sobre la historia del cómic en España. Junto a Antoni Remesar en 1987 publican *Comicsarias. Ensayo sobre una década de historieta española de (1977-1987)*. En 2001 publica, *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000* y en 2008 *Los tebeos de la transición*. Altarriba ha recibido varios premios por su labor como guionista, en 2003 recibió el Premio Euskadi de Literatura con *La memoria de la nieve* y en 2010 el Premio Nacional del Cómic con

la obra *El arte de Volar*. También Antonio Altarriba ha escrito dos guiones para la dibujante Laura Perez Verneti, *Amores Locos* (2005) y *El Gato Negro* (2008) .

Por último, otro libro consultado se titula *Graphic Women, Life Narrative & Contemporary Comics* escrito y publicado en 2010 por Hillary L.Chute profesora asistente de Departamento de inglés de la Universidad de Chicago. El libro se centra en la obra y vida de cuatro dibujantes americanas del cómic underground Aline Komisky-Crumb mujer del famoso llamado “padre” del cómic underground Rober Crumb, Phoebe Gloeckner, Lynda Barry, Alison Bechdel`s y la quinta, la dibujante iraní Marjane Satrapi.

Marco teórico

Tomando como referencia estos trabajos citados anteriormente hecho de menos una investigación centrada en las creadoras de la historieta española en el *Boom* del Cómic adulto con discurso feminista. Un análisis que visibilice la obra de mujeres que dibujaron, escribieron y publicaron historietas, con especial interés durante los años de la Transición 1975 -1984. Este ambiente histórico relacionado con los cambios producidos en la sociedad española se verán reflejados en las revistas satíricas así como en las revistas de cómic para adultos a través de diferentes publicaciones y personajes surgidos de la imaginación de los y las dibujantes.

En este sentido, se intenta ayudar a complementar una parte de la historia del cómic español realizado por mujeres que han contribuido al éxito del auge del cómic de autor en los últimos años y con especial énfasis en el cómic del siglo XXI. Los autores y autoras mencionados han aportado un recorrido histórico cronológico de las historietas y dibujantes en España pero no han valorado con profundidad el trabajo de las creadoras. El vacío académico es la causa pertinente de esta tesis. Por este motivo la investigación se centra en el análisis de cinco mujeres que bajo un compromiso feminista y político crearon una nueva forma de hacer cómic. Las autoras trabajaron en una imagen de mujer diferente a las mostrada y un discurso innovador y subversivo en las revistas de la Transición. Sus personajes muestran diversas protagonistas, mujeres con un rol activo y real a la época contemporánea.

Las autoras y figuras estudiadas en esta investigación no son las únicas importantes del periodo elegido, pero considero que son las más representativas.

El estudio está realizado desde una perspectiva feminista para analizar las representaciones de mujer en el cómic hecho por creadoras desde el periodo de la II República, cuyas primeras dibujantes lo hicieron en revistas infantiles, pasando por las revistas femeninas de la Dictadura hasta la Transición. Por este motivo, la metodología utilizada se basa en varias líneas de investigación como la representación de la mujer en el espacio público y el privado. De esta manera se establece el análisis de los personajes representados desde dos discursos; la ficción de lo representado y la realidad de las dibujantes. En este sentido, es interesante ver qué se representa o lo que es lo mismo qué se visibiliza y qué se invisibiliza, cómo construyen las creadoras estos espacios y qué sentido tienen. También es llamativo ver qué intereses reflejan las viñetas seleccionadas con dichas protagonistas y cómo hemos llegado a saber todo esto.

En esta línea comparativa, es donde a simple vista se evidencia que la representación de lo simbólico femenino en el cómic de las revistas femeninas e historietas del franquismo está relegado al ámbito de lo privado-doméstico. Por el contrario, los trabajos de las dibujantes a partir de los años del *boom* del cómic adulto y hasta la actualidad trabajaron el ámbito de lo público y lo privado. Los temas seleccionados por las historietistas de la Transición tienen un punto de vista de crítica social a través de un lenguaje feminista pasando por un amplia propuesta de contenidos y variada estética visual y de diseño. En este sentido, a las dibujantes del cómic de la Transición les interesa expresar la realidad de lo cotidiano, lo costumbrista mediante mujeres protagonistas de diversas fisonomías y edades representadas. Hablan principalmente del machismo que les rodea y de la cultura patriarcal en la que viven, de los embustes de la política, se plantean la maternidad, expresan sus miedos y sus anhelos y debaten las desigualdades en las relaciones tanto de pareja como sociales, así como mostrar la sexualidad abierta y equitativa entre mujeres y hombres.

La mujer ha sido representada a través del arte y los medios de comunicación de masas mediante la reproducción de estereotipos subordinados a la ideología patriarcal. Durante la Dictadura franquista la vuelta valores tradicionales confinaron a la mujer al dominio de la esfera de lo doméstico y por consecuencia, la desaparición

en el ámbito de lo público. La creación y recreación de estos estereotipos aceptados asumidas e impuestas son principalmente dos; la Virgen María, *mujer ángel del hogar* en la figura de la madre y su antagonista la vampiresa, la pérfida, caracterizada en una mujer de la ciudad, moderna e independiente con deseos de autonomía laboral y profesional. La mujer “ángel del hogar”, es la madre y esposa fiel. La mujer atenta con el marido, con la educación de los hijos e hijas, la responsable de la economía y orden del hogar. La madre cumple con el compromiso del sistema que la obliga a mantener ese equilibrio entre la familia y la sociedad. La mujer es ante todo madre y esposa. En algunas revistas de la época aparecen mujercitas cuasi independientes. No son del todo mujeres libres ya que siempre se encuentran unidas a un hombre quien es el que hace de guía. . Por último, el estereotipo de vampiresa es aquella que ha elegido hacer su vida, al igual que lo hace un hombre. No es de fiar ya que puede utilizar una serie de mecanismos que el hombre desconoce. Esta mujer fatal es peligrosa y rivaliza con las mujeres más decorosas. Su final siempre es incierto. Finalmente, el sentido de la construcción de estos estereotipos fue para invocar a la maternidad y el ámbito del hogar con la intención de reforzar una jerarquía existente de actividades y expectativas en las mujeres.

Estos modelos de mujer representados se difundieron a través de los medios de comunicación de masas impresos y audiovisuales en los que se incluyen los tebeos, las fotonovelas e historietas publicadas en las revistas femeninas. La mujer era doblemente valorada, por un lado desde la figura materna que cumplía con la función del cuidado y custodia del hogar y la familia. Por otro lado, desde la belleza e higiene para mantener el orden perfecto del hogar y la sociedad. De esta combinación surge el éxito de estas revistas que cumplían una doble función, la de transmitir los valores tradicionales y la de mostrar el lugar de la mujer en la sociedad. Por eso estas representaciones de mujer utilizan un discurso retórico donde la mujer es “nombrada” por las industrias culturales y cuyo triunfo de los medios se debe a un pacto establecido entre la lectora sumisa con la imagen que la idealiza. Como explica la profesora Rosario Jimenez en su artículo, *Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta*, la mujer no elige, es elegida y así de esta manera recuerda a Simone de Beauvoir en la noción de la otredad y cuando dice, “On en nait pas femme, on le devient” (Jimenez,2011:161).

Como apunta Román Gubern en su artículo *Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea*, desde la segunda mitad del siglo XX, “la democrática evolución de las costumbres y las reivindicaciones feministas han devaluado ciertas representaciones femeninas tradicionales en la cultura de masas y han contribuido a la oferta de personajes y arquetipos de cambio” (Gubern, 1984:36).

3. Metodología y fuentes

Esta investigación está enfocada desde los estudios de género, los estudios feministas y los estudios visuales. En primer lugar para realizar una historiografía de las mujeres creadoras que dibujaron en las revistas del denominado *Boom* del Cómic adulto y en segundo lugar para analizar las representaciones de mujer en las viñetas. Las líneas de investigación utilizadas son el análisis de contenido y el análisis de la imagen. Asimismo, hemos determinado una metodología basada en varias líneas de investigación. Una de las fundamentales es la representación de la mujer en el espacio público y el privado. El seguir esta línea de estudio origina lo que podemos llamar un contracanon ya que se trata de realizar una selección de una serie de autoras convertidas en piezas claves dentro del cómic de la Transición. De esta manera se establece el análisis de los personajes representados desde dos discursos; la ficción de lo representado y la realidad de las dibujantes. En este sentido, es interesante ver qué se representa o lo que es lo mismo qué se visibiliza y qué se invisibiliza, cómo construyen las creadoras estos espacios y qué sentido tienen. También es llamativo ver qué intereses reflejan las viñetas seleccionadas con dichas protagonistas y cómo hemos llegado a saber todo esto.

Sin ninguna duda, una parte fundamental de esta tesis se refiere a las entrevistas en profundidad realizadas a las cinco autoras durante los últimos años además de conversaciones puntuales con editores de cómic como con Ernesto Santaolaya de la Editorial Ikusager (Vitoria-Gasteiz) y con Jean Françoise Saurè de la editorial Saure (Álava). Respecto al encuentro con las dibujantes; el primer viaje a Barcelona, en 1995, fue con la intención de entrevistar a las autoras de manera informal. Las entrevistas formaron parte de un trabajo de la asignatura de semiótica durante el cuarto curso de la carrera de Periodismo.

La experiencia y la información dada por las autoras concurrió en la idea para desarrollar tema de investigación tras el curso de doctorado.

Por este motivo, para la presentación de la tesina se realizó un segundo viaje en 2006 con el fin de realizar una segunda entrevista a las autoras citadas. En esta ocasión, uno de los métodos principales para la elaboración del trabajo se basa en la entrevista en profundidad. Para el profesor Bernardo Robles de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, la técnica de la entrevista “tiene un carácter cercano y personal con el otro, logrando construir vínculos estrechos, inmediatos y fieles” (Robles, 2011:40). Asimismo, según Taylor y Bogdan en su estudio *Introducción a los métodos cualitativos en investigaciones. La búsqueda de los significados*, opinan que para utilizar la expresión entrevistas en profundidad,

entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista. El rol implica no sólo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas (Taylor y Bogdan, 1992:100).

En relación a las entrevistas en profundidad utilizadas siguieron los criterios del documento realizado en el Departamento de Sociología y Antropología social de la Universidad de Valencia, sobre Técnicas cualitativas de investigación social. En este sentido, para realizar la investigación y con la finalidad de aportar datos biográficos e históricos a la tesis se realizaron tres tipos de entrevistas. En el primer encuentro, 1995, fueron entrevistadas *Marika*, Mariel Soria y Laura Pérez Vernetti con un tipo de entrevista no estandarizada y un tipo de preguntas y estructura semiestructurada; elaborada en un ambiente relajado, donde primó la conversación. La segunda entrevista, 2006, se realizó en Barcelona y el Port de la Selva (Girona) con motivo de obtener datos utilizados en la escritura de la tesina. En esta ocasión la entrevista fue estandarizada y programada en la que hubo un conjunto de preguntas y estructura que se quiso tratar. En esta oportunidad se entrevistó a las cinco dibujantes; Nuria Pompeia, Montse Clavé, Marika, Mariel Soria y Laura Pérez Vernetti.

La última entrevista en profundidad fue en Barcelona, septiembre de 2015. Se fundamentó en un tipo de entrevista especializada y estructurada por temas y preguntas en relación a la experiencia en la industria, cronología de obras realizadas, momento actual y revisión sobre el feminismo de antes y ahora en el cómic. Las autoras entrevistadas fueron; Marika, Mariel Soria y Laura. Con Montse Clavé mantuve una conversación telefónica informal, insuficiente como para incorporarla como dato destacable. Tristemente, en esta ocasión fue imposible hablar con Nuria Pompeia por causa de su avanzada edad. Las entrevistas siguieron un guión y un orden de preguntas estructurado para cada una de las dibujantes con preguntas abiertas. Hay que matizar que a pesar de llevar un guión ordenado, hubo varios acontecimientos que alteraron el orden de las entrevistas.

Por otro lado, en algunos momentos las entrevistas especializadas se convirtieron en entrevistas biográficas ya que las autoras vivieron un momento histórico, la Transición, que plasmaron mediante el dibujo. A continuación paso a relatar el orden y acontecimientos de las entrevistas.

-La primera entrevistada fue *Marika* (Mari Carmen Vila). La cita siguió un orden de preguntas abiertas y estructuradas. El grado de comunicación fue óptimo durante cerca de las dos primeras horas hasta que recibió en su casa a otro investigador y entonces se tuvo que parar la entrevista durante tres horas. Después de este inciso, el grado de concentración cambió pero continuamos con lo programado. Por otro lado, *Marika* a la vez que interesante, es reflexiva y enlaza diversas respuestas en una misma pregunta. Por eso, realicé una segunda vuelta de preguntas que fueron contrastadas vía correo electrónico.

-La segunda entrevista fue realizada a Laura Pérez Vernetti y se hizo en dos días. Cada día se empleó un promedio de cuatro horas. Laura es una intelectual del cómic. Su inteligencia se refleja muy bien en cada una de sus trabajos publicados. Sus guiones hablan de mitología, literatura y arte, y sus personajes son de una complejidad psicológica inusual en el cómic. Con Laura fue necesario enviar un segundo correo para que aclarar ciertos puntos de la entrevista mantenida. Por otro lado, mediante Laura Pérez Vernetti se pudo recabar información en primicia del encuentro celebrado en la Casona de Verines (Asturias) entre Escritores y Críticos de las Letras Españolas,

Dibujantes e Ilustradores. Una reunión que se organiza cada septiembre desde hace treinta años por el Ministerio de Educación y Cultura de España y la Universidad de Salamanca y junto al Principado de Asturias.

-La tercera entrevistada fue Mariel Soria. Mariel es una narradora excelente así que en las cuatro horas de entrevista estructurada fueron suficientes para recabar la información necesaria. Mariel me contó el triste desenlace del personaje de *Mamen* en la revista de humor satírico *El Jueves* después de veintisiete años de publicación. Realizó un resumen histórico sobre el comienzo de la dictadura en Argentina y me expresó datos biográficos que no puedo revelar pero que son significativos a la hora de analizar el personaje de *Mamen*. Hay que matizar que hubo una pregunta que mantuvo a Mariel en reflexión durante dos días. En una entrevista realizada en 1977 para el especial mujeres dibujantes nº2 de la revista de cómic adulto *Tótem*, le formulan la pregunta de si ella es feminista, a la cual contesta que mujer. El día de la cita le vuelvo a hacer la misma pregunta. Mariel entonces respondió que, “no es militante pero sí en la postura”. Dos días después recibo un correo electrónico para dar una respuesta final. Este correo está incluido en el anexo y es un documento histórico y emocionante en el que se comprueba el grado de compromiso con el feminismo y la política.

Tras las entrevistas en profundidad, sigo una línea de análisis comparativo para ver en qué ámbito público/privado actúan los personajes. En este sentido, a simple vista se evidencia que la representación de lo simbólico femenino en el cómic de las revistas femeninas e historietas del franquismo está relegado al ámbito de lo privado-doméstico. Por el contrario, los trabajos de las dibujantes a partir de los años del *boom* del cómic adulto trabajaron el ámbito de lo público y lo privado. Los temas seleccionados por las dibujantes tuvieron un punto de vista de crítica social a través de un lenguaje feminista. Así mismo plasmaron una amplia propuesta de contenidos y diversa estética visual en el diseño. Es por ello que a las dibujantes del cómic de la Transición les interesó expresar la realidad de lo cotidiano y lo costumbrista mediante mujeres protagonistas de diversas fisonomías. Hablan y debaten las desigualdades en las relaciones tanto de pareja como sociales, así como mostrar la sexualidad abierta y equitativa entre mujeres y hombres.

Dado que la investigación pertenece a un tema contemporáneo cuyo interés es el de realizar una historiografía, la investigación se ha centrado en dos tipos de fuentes diferentes. Por un lado, las fuentes de documentos venidos de bibliotecas locales y generales y, por otro las fuentes orales a través de la realización de las entrevistas en profundidad a las autoras analizadas. La búsqueda física de información se ha centrado prácticamente en la Biblioteca de la Universidad del País Vasco, Biblioteca Nacional de Barcelona y la Biblioteca EMAKUNDE de Vitoria-Gasteiz. En cuanto a los artículos de reciente publicación y especializados en el cómic se encuentran las revistas electrónicas: Revista de cultura y arte contemporáneo *ArteContexto*, la revista *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, la revista *Prismasocial*, revista de estudios sobre la historieta “*Historietas*”, revista de Filosofía *FACTÓTUM*. Además la tesis contiene bibliografía personal de cómics adquirida durante el transcurso de la investigación para la cual se realiza una lista detallada de títulos utilizados.

Para la búsqueda de tesis doctorales escritas y publicadas en red y otros documentos, las fuentes consultadas fueron las siguientes:

- Base de datos de Tesis doctorales (Teseo)
- Tesis doctorales en red (leídas en las universidades de Cataluña y otras Españolas)
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Tesis doctorales)
- Tesis digitales Rebiun (Red de Bibliotecas Universitarias)
- Dialnet (servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos)
- Revista web sobre la historieta *Tebeosfera*
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

En este sentido, es oportuno destacar que para conseguir la única tesis relacionada con la investigación y realizada por la Dra. Doña. Vivian Alaray de la Universidad de Clermont Ferrand (Francia), titulada *Le Femenin dans la Bande Dessinée Espagnole*, fue necesario contar con el préstamo interbibliotecario de la microficha que posee la Casa de Velázquez, Biblioteca de Madrid.

Los temas investigados comprenden diferentes áreas de conocimientos comprendiendo las siguientes áreas:

- La Historia del cómic busca el origen respecto a otros medios de masas. Así como determinar un orden de publicaciones de historieta por tipo de géneros, profesionales del medio y lugares de edición.
- La Literatura infantil determina el origen de las publicaciones infantiles y la evolución de los contenidos.
- La historia general de España para elaborar un orden cronológico de los acontecimientos relatados.
- El Lenguaje de cómic ofrece la terminología adecuada en el análisis de las imágenes.
- Los estudios feministas describe el movimiento de mujeres, la lucha de los derechos, y la revisión histórica respecto a la mujer en la educación, arte y sociedad.

En conclusión, el estudio esta realizado desde la perspectiva de la historia mediante la entrevista en profundidad de las autoras seleccionadas y el estudio de los textos e imagen desde el punto de vista de género y feminismo. Así mismo la intención es:

- 1- Construir un contracanon para ubicar a las cinco autoras representativas del cómic feminista y experimental en el ámbito social, económico, cultural y político.
- 2-Analizar visual de la obra e historietas seleccionadas con la categoría de género para ver la representación de las mujeres en las viñetas y el lugar que han ocupado en la esfera pública y privada.
- 3-Analizar la estructura de los contenidos a través de los personajes.

PRIMERA PARTE
Antecedentes

Capítulo I

La incorporación de la mujer en la historieta



Ilustración 1:
Canito y Peladilla



Ilustración 2:
Canito y Peladilla

1.1. Introducción: *En Patufet, El Tebeo, B.B. Semanario para niñas*

El ascenso de la burguesía en el siglo XVIII propicia un periodo nuevo para la infancia mediante los periódicos de la ilustración. La educación de este periodo histórico se basa en las costumbres y la religión, y ambos aspectos ocupaban espacio en las páginas de estas publicaciones que eran leídas por niños y niñas burgueses. A finales del siglo XIX y principios del XX España vive un proceso lento de modernización del paso de una sociedad agraria a una sociedad industrial. Como sucedería en otros países europeos, con el desarrollo de los periódicos se empiezan a publicar los primeros suplementos dirigidos al público infantil y con ellos, la evolución de la viñeta. De esta forma surge la historieta española con “*un ojo puesto en lo que se hacía en Francia y Alemania*” (Martín, 2011: 63).

El historiador de cómic, Antonio Martín data a *La Gazeta de los Niños*, Madrid 1798 como el primer periódico para la infancia (Martín, 2000:21). Una publicación que pretendía asentar las bases de una ilustración más científica, y a su vez, menos infantil, donde no había lugar para los cuentos de hadas. De esta manera, a partir del discurso liberal de la burguesía europea, el niño y la niña de finales del siglo XIX y principios del XX se convertía en consumidor (Moix, 2007:133). Asimismo, Martín señala la primera historieta creada en 1875 con el título, *Un Drama Desconocido* que fue publicada en Madrid, en el número 2 de la revista *Los niños* (Martín, 2000:28). Se trata de una historia de dos páginas con nueve dibujos en la primera página y seis en la segunda apoyadas por texto cuyo protagonista es un profesor que se convierte en una bola de nieve. El mismo Antonio Martín explica la importancia de la evolución de la estructuración de las viñetas como: “*narraciones secuenciales*” (Ib.64). Al principio, los dibujos acompañaban de texto hasta que en Norteamérica se introduce en los suplementos una nueva convención gráfica. Aparece pues el bocadillo o *balloon* con la que se armoniza el texto con las imágenes en las viñetas. La estudiosa Silvia Ortega escribe, “En 1906, Winsor MacCay reservó la parte de debajo de los dibujos para colocar unos paneles donde se producía el diálogo. Esto hizo que *Little Nemo* se convirtiera en un cómic al predominar el dibujo sobre el texto”³.

3 Ortega, Silvia, “Estética del cómic”, *Revista de Filosofía Factotum*, Nº 11, 2014, p. 9

En cuanto a la aparición del mercado editorial español se produce a finales del siglo XIX con la evolución de los medios de comunicación y de la experiencia educativa. La preocupación de la educación de la infancia y de la mujer en España fueron temas de especial interés para las intelectuales de la época. En este sentido, es importante recordar el trabajo elaborado por mujeres como Concepción Arenal y la escritora Emilia Pardo Bazán o María Goyri que escribieron sobre la cuestión de la educación femenina en España. La preocupación de estas pensadoras fue la mentalidad española anclada en teorías antropológicas androcéntrica, mediante las cuales se justificaba la inferioridad de la mujer tanto física como intelectualmente. Para Concepción Arenal, la independencia de la mujer vendría a través de la educación y el trabajo, ya que “el trabajo no es sólo instrumento para ganarse la vida y lograr independencia, lo es, también, para alcanzar el *status* de persona” (Carreño y Colmenar, 1994:99). Las primeras señales en favor de una educación femenina datan del siglo XVIII con la ilustración. En este sentido, mediante la Ley Moyano de 1857 se aprueba legislativamente el derecho a la educación primaria de la mujer, aunque, la formación iba a ser diferente ya que el papel que le corresponde a la mujer en la sociedad liberal era la de buena madre y esposa.

El proceso de regeneración en la educación comienza finales del siglo XIX con dos proyectos importantes. Por un lado, se encuentra la creación de la Institución de la Libre Enseñanza realizada por el pedagogo Giner de los Ríos en Madrid (1876-1939) y por otro, la Escuela Moderna fundada en 1901 por el pedagogo librepensador Francisco Ferrer i Guardia. La Institución de la Libre Enseñanza se fundamentó en la corriente filosófica Krausista, “centrada pronto en la educación primaria y secundaria, promovió una educación activa, integral, no memorística, que incluía ejercicios físicos, excursiones al campo, cursos de arte y folclore, una educación basada en el contacto personal entre profesor y alumno” (Fusi y Palafox, 1997:157-158). Mientras que la Escuela Moderna fue de tendencia anarquista y desapareció con el fusilamiento de su fundador, “estudiaban un programa científico que incluía educación sexual, trabajos manuales y arte” (Ackelsberg, 2000:102-112). Mediante la fundación de la Institución de la Libre Enseñanza aparecen los ateneos y las bibliotecas públicas en Barcelona que dio como resultado la proliferación de la literatura juvenil e infantil. Hay que tener en cuenta que, “para 1877 sólo un tercio de de los españoles eran alfabetos” (Fusi y Palafox, 1997:197).

En la educación de la infancia del primer cuarto del siglo pasado destaca el escritor y pedagogo Saturnino Calleja, quien en 1884 fundó la Editorial Calleja en Madrid.

Su cometido fue la publicación de cuentos de escritores tan famosos como el danés Hans Christian Andersen o los escritores alemanes conocidos como los hermanos Grimm. En la versión española, destacan las obras de la filóloga Carmen Bravo-Villasante que se encargó de recopilar cuentos populares. También el dibujante, historietista e ilustrador, Salvador Bartolozzi, en 1927 realiza la serie de *Pinocho* para el Editorial Calleja. Siguen en esta línea su hija la dibujante, Francis Bartolozzi y la escritora Elena Fortún.

A principios del siglo XX, Madrid y Barcelona se convirtieron en dos de los lugares imprescindibles para la edición de prensa infantil. En Madrid, en 1907 aparece el famoso periódico infantil *Gente Menuda* publicación para la infancia como suplemento del diario *ABC* (Martín, 2000:35). Y en 1904 comienza la andadura de una publicación que marcará a toda una generación, se trata de *En Patufet*. Esta revista escrita en catalán se basó en el movimiento cultural folclórico o *Renaixença* del siglo XIX con la misión de transmitir las tradiciones y costumbres catalanas en Cataluña. En ella escribieron el escritor Joseph M^aFolch i Torres, director de *En Patufet* en 1909 cuyos cuentos aun siguen vigentes. El personaje principal de la revista se llama Patufet y el protagonista es un niño pequeño con gorro rojo dibujado por Joaquim Muntayola Puig, autor del famoso personaje creado para el *TBO*, *Josechu*, *El Vasco*. Lo importante de *En Patufet* fue la amplia difusión entre todas las clases sociales (*Ibid.*).

Curiosamente, la evolución de las historietas del principios de siglo se va a producir de dos maneras, por un lado la propia historieta dirigida a un público adulto mientras que por otro, la aparición de las revistas infantiles que habían rehusado de introducir historietas pero que poco a poco empiezan a incluirlas en su parrilla de contenidos (Martín, 2011:64).

Asimismo, para Antonio Martín en su artículo *La historieta Española de 1900 a 1951*, considera al semanario cómico *Dominguín* publicado en Barcelona en 1915 como la primera revista española considerada como tebeo (Martín,2011:66). Para una aclaración sobre la diferencia entre tebeo e historieta, Antonio Martín escribe:

Un tebeo tenía una duración ilimitada, tan larga como el público lo decidiese, y podía ser un magnífico soporte para narraciones y hasta novelas por entregas. En cambio, la historieta se abrió paso muy lentamente y aún en los primeros años treinta no tuvo otra función que la de simple material complementario entre los múltiples contenidos (*Id.* 77).

En toda revisión de la historia del cómic español, *El TBO* es la revista de entretenimiento infantil más popular y duradera de la historieta española que perduró hasta el último cuarto del siglo XX. Su publicación comienza en 1917 en el *Semanario festivo infantil* (Id.66). *El TBO* fue una impresión tan popular que contribuyó a dar la definición a lo que hoy conocemos como término a la Historieta española. Lo doblemente interesante de este semanario es que por un lado, fue precursor del bocadillo en 1919. Silvia Ortega define “Los bocadillos como la palabra hecha imagen” (Ortega, 2014:9). Así que el bocadillo es el elemento que faltaba para dar independencia a la imagen. Por otro, en 1920, *El TBO* lanza el primer semanario en forma de suplemento para entretener a las niñas llamado *B.B.* De esta manera la industria del tebeo amplía sus publicaciones con la incorporación de las lectoras. El semanario tiene seis páginas, su contenido es de entretenimiento e incluye, una historieta, cuentos, juegos y manualidades. En la cabecera de la portada se encuentra el logotipo de la revista que son dos “B” escritas. En medio de las dos “B” hay una muñeca dibujada que es el logotipo de la publicación. De esta manera, la publicación se diferenciaba de las lecturas para niños.

I.2. Las primeras ilustradoras y escritoras en la literatura infantil española

Desde el discurso liberal de la burguesía del siglo XIX hasta la II República la situación de la mujer cambiará exponencialmente. Las mujeres obtuvieron una serie de derechos reflejados en la constitución de 1931. Algunos de los hechos históricos más destacables de este periodo se encuentran en la alfabetización. El gobierno realizó una reforma en el sistema educativo y así fue como entre “1931 y 1933 se construyeron alrededor de 10.000 escuelas y se prepararon cerca de 7.000 maestros” (Fusi y Palafox, 1997:256). También se produce un cambio en la mentalidad pedagógica respecto a la coeducación de los sexos en la escuela. Las niñas empezaron a estudiar con los niños en las escuelas mixtas y públicas, donde se abolió la enseñanza doméstica y religiosa. Aunque el inconveniente fue que las materias seguían manteniendo la estructura tradicional; las mujeres aprendían asignaturas específicamente femeninas, como las labores o las enseñanzas domésticas. A pesar de todo, las mujeres pudieron estudiar en la universidad y trabajar en la administración. Así es como, durante las II República, en 1933, la mujer obtuvo por primera vez derecho al voto, el divorcio fue permitido, el adulterio abolido, disfrutaron del matrimonio civil que fue reconocido y lograron ejercer de diputadas. En este ámbito hay que situar a mujeres intelectuales que tuvieron un lugar relevante en la jerarquía política, social y cultural del país. De este nutrido grupo de mujeres hay que destacar la labor de las políticas Clara Campoamor, Victoria Kent y Federica Montseny como precursoras de los primeros análisis de las relaciones de género (Anderson y Zinsser, 1991:1179).

De la misma manera que la literatura articula textos e imágenes mediante la creación de personajes imaginados que transmiten valores de una sociedad, el cuento de la infancia del siglo pasado tuvo una doble función: educativa y de transmisión de roles. El arte de contar cuentos radica en la maestría para transmitir historias a los niños y niñas que a penas saben leer. Mediante personajes fantásticos como las hadas, los gnomos, los animales parlantes y las princesas, las criaturas aprendían a relacionar, distinguir y crear la realidad que les rodea. Si bien, la mayoría de estas historias procedían de la tradición oral, muchos de los cuentos más conocidos fueron recogidos de esta tradición y reescritos por cuentistas tan famosos como Perrault, Andersen y los hermanos Grimm. En este sentido, las políticas Concepción Arenal

y Clara Campoamor además de escribir cuestiones relacionadas con la educación y el trabajo de la mujer, también escribieron para las revistas de la infancia del siglo XIX “una novelita, una colección de cuentos o fábulas” (Martín, 2000:29).

Para Elena Fortún, escritora e ilustradora, “El cuento es la primera manifestación inteligente de la vida porque despierta en ellos la imaginación y la atención” (Fortún, 2008:15). Aunque bien es cierto que en los cuentos hay una transmisión de estereotipos de género del sistema patriarcal, y por norma general, los personajes están relacionados y generalmente uno de ellos domina a otro. El rey domina a los campesinos y a la princesa. El hada cambia el destino de una humilde campesina. Los pobres esperan a ser liberados por un justo caballero. Pero en estas historias de poder, también se encuentra la magia de las fábulas y el arte del saber vivir que ayuda a las criaturas a entender el mundo. La moral de los cuentos es “pueril” ya que siempre “triumfa el bueno” (*Ib.*24) y el éxito del cuento radica en la maestría para contarlo como si fueran imágenes (*Ib.*30).

En este inicial recorrido se hace una mención especial a tres mujeres que pertenecen al ámbito de la literatura infantil. Ellas son Lola Anglada, Elena Fortún y Francis Bartolozzi. A través de sus vidas y de sus trabajos de ilustración y de escritura para cuento dejaron en el subconsciente colectivo un repertorio de historias para entretener a los niños y niñas de principios del siglo pasado. *La Nuri* de Lola Anglada, *Matonkiki* de Elena Fortún y *Canito y Peladilla* de Francis Bartolozzi fueron, entre otros, algunos de los personajes creados cuyas protagonistas en su mayoría eran niñas que ayudaron a descubrir la vida mediante la aventura y la emoción.

Lola Anglada

María Dolors Anglada i Sarriera, conocida en el ámbito artístico como Lola Anglada (Barcelona 1896-Tiana, Barcelona 1984) fue escritora, ilustradora e historietista y la primera mujer en ilustrar en revistas infantiles de la época y crear una serie de personajes protagonistas femeninos a principios del siglo pasado publicados en la revista *La Nuri y Margarida*. Lola Anglada nace en la España de la Restauración, un periodo marcado por la renovación cultural de la lengua catalana *Renaixença* que había empezado a mediados del siglo XIX. Dolors Anglada está considerada como una de las mujeres fundamentales del movimiento *Noucentisme* (novecentismo) proyecto cultural impulsado por Eugenio d'Ors en el que, "identificada ahora con el clasicismo y la luminosidad del Mediterráneo" (Fusi y Palafox, 1997:169). Tal es así que en su obra literaria y gráfica confluirán los aspectos estéticos que la identifican con el movimiento mediante, "una clara dimensió pedagógica que aspirava a modernitzar la vida del país d'una manera constructiva" (Valls Montserrat, 2005:1). En este ideal d'Orsiano las piezas claves para la modernización del país fueron el libro, la biblioteca y las enseñanzas de maestros y maestras que se dirigen a una nueva ciudadanía y con especial interés a un público infantil. Por esto las ilustraciones y las publicaciones infantiles de este periodo van a ser muy cuidadas. Tras haber sido formada con Antoni Utrillo y Joan Llaveries, y hacer amistad con Joan Miró se convierte en la primera mujer en ilustrar las revistas del movimiento. Su estilo inconfundible y único la hará memorable en la industria de la editorial en las revistas *Cu-cut!* (1905), *En Patufet* (1909) *Violet*, y *La Manada*. Tras la Primera Guerra Mundial se traslada a París gracias a una beca con la que empieza a colaborar para diversas editoriales como *Hachette*, *Nathen i Roudanez*.

Para Lola Anglada, lo interesante y destacable es que, "harta de protagonistas masculinos" diseña, dirige e ilustra una revista con una protagonista de nombre femenino *La Nuri* entre 1925 y 1926 (Diccionari Biografic de Dones). Dirigida para un público femenino, la protagonista de esta revista cumplió con los valores clásicos de "la visión de aquella *Cataluña ideal*" y moralizante (Valls i Montserrat, 2005:312).

El interés de Lola Anglada no sólo era abarcar la ilustración de libros pedagógicos y para adultos sino también las obras de escritores extranjeros como Lewis Carroll,

Oscar Wilde, Perrault y de escritores y escritoras catalanas como Carme Karr, feminista de principios de siglo. Entre sus libros más importantes antes de la Guerra Civil se encuentran; *El Parenostre interpretat per a infants* (1927), *Margarida* (1928) y *En Peret* (1928) entre otros. Los protagonistas de estos libros “son inspirados en personajes reales que pertenecen a las clases populares, rural y urbana” (Vals i Montserrat, 2005:311).

Catalanista y republicana colaboró ilustrando en la revista nacionalista *Nosaltres Sols*. Durante los años de la Guerra Civil se afilia a la UGT e ilustró uno de los libros que la convirtió en icono de la República, *El més petit de tots*, en el que un pequeño miliciano enarbola la bandera de la civilidad y la libertad contra la dictadura franquista. Tras la guerra, se refugia en Tiana, un pequeño municipio a quince kilómetros de Barcelona, donde murió en 1984. Sus siguientes obras se alejaron de todo compromiso social, pedagógico y sentimiento político que la había caracterizado, *La meva casa i el meu jardí* (1958) es un ejemplo en el que retrata el ambiente que le rodea. Así mismo no le será fácil organizar charlas en su casa, ni volver a publicar (Marimon,2012) y a penas publicará pero su obra siempre formará parte de un ideario pedagógico del renacimiento cultural catalán.

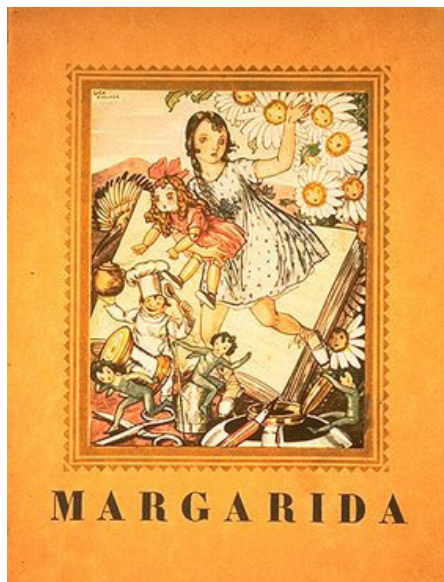


Ilustración 3:
Portada de la revista *Margarida*



Ilustración 4:
Portada de la revista *La Nuri*

Elena Fortún

Encarnación Aragoneses Urquijo, conocida como Elena Fortún (Madrid 1886-1952) fue una escritora con dedicación a la literatura infantil. Escribió en las revistas más famosas para la infancia de los años treinta del siglo pasado como *Gente Menuda* suplemento de ABC y después en *Blanco y Negro* y creó algunos de los personajes más famosos como *Celia*, *Cuchifritín*, *Matonkiki* y *Lita y Lito*. La rebeldía y reivindicación de estos personajes fue una revelación para la infancia de esta época ya que fueron escritos con una óptica cercana a los pensamientos de los más pequeños. Algunos de sus títulos muestran la versatilidad de la autora para escribir historias de aventura y entretenimiento como, *Celia en el mundo* y *Las travesuras de Matonkiki*.

Los personajes de Elena Fortún son un reflejo de su vida personal. Muchos de ellos como Celia y su hermano Cuchifritín son los hijos de una pareja de amigos con los que convivió en varias ocasiones. En el caso de *Celia*, una niña pequeña de unos siete años nacida en Madrid que va creciendo a lo largo del tiempo hasta la edad adulta. El personaje de *Celia* reprocha el mundo de los adultos. De ahí que Fortún con el ánimo de dar voz al pensamiento de un niño o una niña dedicara una publicación con el título *Celia, lo que dice* (1929). En *Celia en el colegio* (1932) la protagonista cuenta sus experiencias en un colegio de monjas al que fue obligada a ir ya que su comportamiento no era el esperado de una niña y además odiaba hacer las labores del hogar. Probablemente influenciada por los acontecimientos de la guerra, la nueva pedagogía impuesta y la ley de censura, *Celia* se convierte en *Celia madrecita* (1939). Finalmente, *Celia* fue un personaje tan popular que en 1992 se realizó una serie para TVE.

Otro personaje famoso creado por Elena Fortún es *Matonkiki*, una niña juguetona, divertida, contestona y un poco gruñona. El personaje de Matonkiki fue muy diferente al de sus hermanas un poco beatas porque quería vestir siempre con pantalones como el hijo del jardinero y no creía en las historias de las santas y tampoco en los cuentos; “*ez mentira...la princeza no se transforma en paloma, que ezo no paza nunca. ¡vozotraz no lo habéis visto! Que ezo ez un cuento y no ez verdad, yo no lo he vizto*” (Moix,1976:32). Algunas de las ilustraciones fueron dibujadas por la propia Elena Fortún pero el resto las realizó Molina Gallent. En la reedición de

Matonkiki las ilustraciones corrieron a cargo de Antonio Hernández Palacios. Tras las lecturas protagonizados por los personajes más traviesos, llegaron otros títulos protagonizados por chicas menos revoltosas como *Mari Pepa* de Emilia Cotarelo y *Antoñita la fantástica* de Borita Casas (Moix, 1976: 33).



Ilustración 5:
Portada de *Matonkiki*



Ilustración 6:
Portada de *Celia*

Francis Bartolozzi

Francis Bartolozzi, Pitti o Piti, nació en Madrid en 1908 y murió en Pamplona en 2004. Está considerada como la dibujante pionera en la historieta española (Lozano Uriz, 2013:167). Fue artista, ilustradora y dibujante en las primeras viñetas dedicadas al mundo infantil de las revistas de la época. Nieta e hija de artistas, estudió en la Institución de la Libre Enseñanza y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid la carrera de Bellas Artes (Papel de Mujer, 1998:37) Su padre, Salvador Bartolozzi fue muy conocido al dibujar dos personajes muy famosos en la historieta española, *Pipo y Pipa*. Francis continuó con la profesión de su padre y seguirá la tradición de la disposición de viñetas. En toda su carrera sólo hay una obra cercana a la ilustración titulado *Carrete va a África* (1932). En esta ilustración abandona su estilo personal para crear una pagina donde no existen ni viñetas ni cuadros de texto(Lozano, 2013: 174).

Piti Bartolozzi comienza su carrera hacia los años treinta ilustrando cuentos infantiles para la editorial Saturnino Calleja donde puso imagen a los cuentos de la escritora Elena Fortún. El trabajo como ilustradora lo solía combinar con el de decoradora en el "Teatro Español para obras de Valle Inclán, canciones de García Lorca y teatro experimental de Cipriano Rivas Cherif" (Papel de Mujer, 1998:37). En 1932 la llamó el director de la revista *Crónica* Antonio G. de Linares para que dibujara en la revista. En esta época surgieron algunos de sus personajes más importantes como *Canito y su gata Peladilla*. El personaje principal, es un niño, *Canito*, el héroe de todas las aventuras que recorrerá todo el mundo junto a su gata llamada Peladilla. Canito tendrá que vérselas, en muchas ocasiones, con otro personaje antagonista, *El pájaro Don Chiflo*. Como bien analiza Pedro Luis Lozano, en esta época aparecieron una serie de personajes de cómic cuyos protagonistas eran gatos, tales como *El gato Félix* o *Garfield* (Lozano, 2013: 167-192). Otros famosos personajes creados por Pitti Bartolozzi fueron: *El capitán trompeta*, *El marino Trompetín*, *El pirata Trueno Negro* y los *Piratas Pata Coja y Patatón*.

Bartolozzi también colaboró en *Blanco y Negro* y en *Gente Menuda* y trabajó en revistas de la *Sección Femenina* con historieta y cuentos como *Teresa Bazar* (Papel

de Mujeres, 1998:37). En la entrevista realizada para el catálogo de la exposición *Papel de Mujeres* en Barcelona 1998 Francis Bartolozzi escribió,

En el año 1932 cuando Antonio G. Linares me llamó a su despacho de la revista *Crónica* situada en la calle Hermosilla de Madrid, hacía dos años que había terminado mi carrera de Bellas Artes en la Escuela de San Fernando. Ya llevaba algunos años dibujando para la editorial Saturnino Calleja, ilustrando cuentos infantiles. También hacía tiempo que pintaba decorados con el que luego fue mi marido, Pedro Lozano Sotés, para teatro infantil, entre ellos los del primer guiñol que hizo Salvador Bartolozzi, mi padre y los de *Pipo y Pipa* en el Teatro Infanta Isabel.

Siempre me ha gustado trabajar para los niños. Estuve dando clases de dibujo a los más pequeños en el Instituto Escuela. Por ello, se comprenderá que al recibir la llamada del director de *Crónica* para dibujar en dicha revista me proporcionó una gran alegría. Lo primero que hice fueron historietas como entonces se las llamaba dedicadas al mundo infantil siguiendo los pasos de mi padre que estaba publicando en Estampa las aventuras de *Pipo y Pipa*. Me entregué a unos personajes héroes y salieron *Canito y su gata Peladila*, *Los buenos y el pájaro Don Chiflo*, *el malo*. Creo que fui la primera mujer que se dedicó a este género de narrar historietas para niños. En estos años la mujer comenzaba a salir de sus dibujos y pinturas, llamadas femeninas y se lanza a toda clase de pintura y dibujo. Fuimos pocas las valientes que dedicamos esos géneros y nos igualamos a los hombres en los temas artísticos. Han pasado muchos años; la mujer pinta y dibuja y triunfa en nuestros días. Pero aquellas que en los años 30 comenzamos a romper barreras creo yo que fuimos bastante valientes ¿o no?”

Otra dibujante de la época fue Mercedes Llimoná i Raymat (Barcelona 1914-1997) ilustradora dedicada al campo de los libros infantiles y juveniles ilustrados. Hija y sobrina de artistas, su padre Joan Llimona fue pintor y su tío Josep Llimona, escultor y ambos influyeron positivamente en el amor en el dibujo y la pintura. Estudió en la Academia Dalmases i Baixas y en el estudio de su tío. Tras una temporada en París se trasladó a San Sebastián donde publicó en 1938 *La princesa Risita* y colaboró en las revistas infantiles *Mis Chicas* y *Flechas y Pelayos*. Su obra es extensa, entre algunos de sus títulos dedicados a la infancia destaca *Tic-Tac*, *Bibi y el verano*, y *El Ninot de papel*, premiado por la fundación Germán Sánchez Ruipérez. Mercé Llimona forma parte del elenco de profesionales del dibujo por haber recuperado el cuento popular mediante sus ilustraciones como *Blancanieves* en 1941.

1.3. La experiencia Norteamericana. El cómic para chicas. Las *Girl Strip*

La influencia de los cómics americanos en España fue considerable en varias etapas de la historia. Los primeros títulos aparecieron en la revista *Monos y Sucesos* que empezaron a publicarse en Madrid en 1904 (Antonio Martín, 2011:64) y posteriormente en los años veinte influenciados por los sindicatos o agencias de cómic con los cuales llegaron la segunda ola de títulos americanos. Los géneros que estas agencias empezaron a distribuir tenían que ver con historias divertidas que les pasaba a los personajes de familias eran llamados *Family Strip*. Junto a este género hubo otro donde las mujeres eran protagonistas que se llamaron, *Girl Strip*.

Mientras que en España los personajes femeninos aparecieron en cuentos y publicaciones de carácter infantil, en Norteamérica la experiencia de las mujeres en la narrativa dibujada comienza en la prensa entre los años veinte y hasta los cincuenta con las *Girl Strip*. Son los cómics de las dibujantes Virginia Huget en *Campus Capers* Ethel Hays con *Flaper Fanny* y Martha Orr con *Apple Mary*, entre otras (Coma, 1987: 322). Mediante estas protagonistas se transmite y representan los valores tradicionales y conservadores de la sociedad norteamericana. A partir de los años treinta nació otra variedad de cómic, son los *comics book* que influyeron en la narrativa española sobre todo a partir de la guerra civil con las historias de super héroes. Tras la II Guerra Mundial las publicaciones americanas sufrieron la “caza de brujas”. Se trata de un periodo marcado por la vuelta a los valores tradicionales y la persecución a todo lo que fuera progresista y comunista (Coma, 1987:130). Los personajes de los *comic books* son super héroes que protagonizan historias bélicas. De entre los títulos más destacados que se publicaron en España se encuentran *Tarzán*, *El Príncipe Valiente* o *Flash Gordon* que enmarcados en los géneros de ciencia ficción, épica y aventura empezaron a deleitar los sueños de poder de muchos hombres.

Un personaje femenino convertido en la primera heroína del cómic se trata de *Wonder Woman*. La mujer maravilla cumple con los ingredientes de un cómic de su tiempo. La mujer maravilla es la hija de Hipólita la reina de la Isla Paraíso, una especie de isla parecida al de las amazonas de la Grecia Clásica. Cuando aparece en la isla el personaje masculino, Steve Trevor, la madre reina convoca un torneo para ofrecer

como premio al hombre y así junto a una de las Amazonas puedan luchar contra las injusticias. Gana *Wonder Woman* que es la hija de la reina aunque su madre prohibió su participación en el torneo. El final de la historia es lo que la convierte en convencional ya que para luchar junto a él en el mundo real, por un lado, la mujer maravilla se enamora del protagonista y por otro termina ejerciendo de enfermera. *Wonder Woman* es un aliciente para la creación de personajes femeninos en la industria del cómic. El problema fue el código de moralidad que se estableció en las publicaciones y el cine en Norteamérica, cuya censura anima a la publicación de historias donde los valores tradicionales debían de mostrar el recato de la mujer y sus sentimientos de amor. Gracias a las heroínas de papel como *Wonder Woman* o *Shenna, la Reina de la Jungla* la industria del cómic consiguió cautivar a más lectores.

A finales de los años sesenta aparece un personaje femenino inspirado en el mito vampírico se trata de *Vampirella*. Esta heroína de papel fue creada por Forrest J. Ackerman y Trina Robbins en 1969 y aparece en el cómic con el mismo nombre. En el cómic de *Vampirella* aparece los dos arquetipos clásicos de mujer fatal, por un lado se encuentra la heroína gótica erótica y por otro la madre de *Vampirella*, la vampiresa *Lilith* quien en la cultura hebrea representa a la primera mujer de Adán, la que se marchó del paraíso.

1.4. La historieta durante los años treinta. La Guerra Civil

Durante los años treinta los tebeos publicados en España estuvieron dedicados al lectores infantiles con la misión de entretener y educar. Lo interesante a destacar en este periodo no es sólo la rápida aparición de publicaciones en tres zonas bien definidas que fueron Madrid, Valencia y Barcelona, sino también en el aspecto gráfico la introducción del bocadillo y la incorporación de jóvenes dibujantes. En el Madrid de la república destacaron no solo las publicaciones infantiles sino también las historietas dirigidas a un público adulto mediante la proliferación de varios géneros: “el humor satírico, político, erotismo, aventuras, costumbrismo, etc” (Antonio Martín,2011:81). Además a través de las agencias norteamericanas llegaría la entrada de cómics que cambiaron los gustos de los lectores al introducir historietas de aventuras y fantásticas protagonizadas por bravos combatientes. Con la guerra civil comenzó la crisis del papel. Y aunque las revistas siguieron publicando, empezaron a tener una función diferente. Por ejemplo, las publicaciones como *TBO* y *Pulgarcito* se produjeron en la España Republicana, en Barcelona, los “tebeos dirigidos a niños mantuvieron su función “recreativa” (*Id.*91). Mientras que las publicaciones del bando sublevado como *Flechas* y *Pelayos*, lo hicieron en San Sebastián y sirvieron como propaganda para difundir consignas de los bandos enfrentados (*Ib.* 91) Estas publicaciones se caracterizaron por un contenido divulgativo de consignas mediante el género de aventuras. Los protagonistas de estas historias como *Flechas* y *Pelayos* estaban protagonizadas por jóvenes militares de la falange cuya misión era denigrar la imagen de anarquistas y republicanos (Martín, 2000:80-81). Son historias de héroes de batallas imperiosas y conquistadores de territorios salvajes donde a penas aparecen mujeres protagonistas debido al continuo ensalzamiento del sexo masculino sobre el sexo femenino. Para lograr la atención de los lectores, apostaron por la fórmula de colecciones y cuadernos monográficos de historietas (*Id.*97).

Durante la guerra en 1937 se creó la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda para: “el control de las publicaciones, tramitación de solicitudes y la elaboración de insignias, símbolos y objetos que identificaran el nuevo orden establecido” (Llorente Hernández,1995:88). Asimismo, el Escritor Fernando Cedán Pazos en su libro *Medio Siglo de Libros infantiles y juveniles (1935-1936)* expone

los puntos que tenían que tener en cuenta la publicaciones. A la hora de ilustrar y redactar el contenido no se podía ofender;

- En cuanto a la religión (fe católica),
- En cuanto a la moral (que se evitaran amores ilegítimos, dibujos morboso, relatos de amor con excesivo realismo, personajes de novelas con excesiva maldad o agresividad, temas considerados lacras sociales como el alcoholismo.
- En cuanto a los puntos de vista psicológicos y educativos, debían evitarse escenas terroríficas, relatos antisociales, de carácter siniestro o supersticiones científicas, humor demasiado cerebral y temas que el niño no pudiera entender como las infidelidades.
- Atendiendo a los aspectos patrióticos y políticos, prohibido el menoscabo a las instituciones sociales y políticas, el rencor u odio manifiesto a las clases sociales o cualquier atentado contra los valores tradicionales españoles (*Ib.54*)

Antonio Martín describe en *La historieta Española 1900 a 1951* la lista de los dibujantes que trabajaron para el bando sublevado, bien sea movidos por ideales políticos o, como muchos artistas, se dedicaron a trabajar por dinero. En esta lista destaca el trabajo como editora de Consuelo Gil, y el las dibujantes Mercedes Llimona y Carmen Parra que luego dibujaron en las revistas sentimentales de la dictadura (Martín, 2011:91).

Capítulo II Las revistas femeninas de la dictadura



Ilustración 7:
Viñeta final en la historieta para la revista sentimental
Azucena (1958)

2.1. Introducción

Aunque durante los años de la República hubo mujeres que ejercieron como dibujantes y/o guionistas, están los ejemplos de Lola Anglada y Pitti Bartolozzi, el auge de las dibujantes en el cómic español comienza su andadura principalmente en las revistas femeninas de la dictadura. Según el profesor y estudioso Jose Antonio Ramírez, en *El Cómic Femenino en España*, las revistas femeninas de la dictadura tienen una larga tradición de difícil catalogación ya que se publicaron un número importante de ellas. Lo interesante es que nacieron al inicio de la dictadura; con la misión de complementar el adoctrinamiento de la mujer mientras se la entretenía, y concluyeron a mediados de los años sesenta con la incorporación de las fotonovelas. La misión de las historietas de la dictadura consistió en la transmisión de los valores estereotipados a través de unos personajes edulcorados y sumisos. Unos arquetipos ideados de acuerdo con la moral cristiana y “la mística de la femineidad”. La censura también jugó un papel decisivo para la proliferación de publicaciones dirigidas principalmente a niñas y jóvenes mujeres convertidas poco a poco en apasionadas consumidoras. Las revistas femeninas fueron consideradas historietas, es decir, “narraciones que combinan la imagen dibujada y sometida a una serie de convenciones típicas, con fragmentos literarios” (Ramírez.1975:18). Publicaciones donde se presentó una desigual relación entre hombres y mujeres, con un argumento similar en todas y un final feliz basado siempre en el amor. En estas representaciones, “lo femenino en el tebeo sentimental se pierde a la mujer real” (Morales, 2011:160) para sustituirla por un ideal a imagen y semejanza del bando ganador. Por las páginas de estas historietas trabajaron algunos de los profesionales más importantes del tebeo español y también las pioneras, las creadoras más relevantes como lo fueron Carme Barbará, Gemma Sales, Rosa Galcerán, Purita Campos, María Pascual, Carme Mir y Pilarín Bayes, entre otras. A pesar de las condiciones de censura, los y las profesionales de la historieta crearon un estilo propio de hacer cómic mediante unos personajes que todavía permanecen en el subconsciente colectivo de los niños y niñas de la posguerra. Las series de colecciones de tebeos con historietas de aventuras, trajeron momentos de color y diversión con lecturas que además podían ser compartidas.

La política de feminización en la educación y el trabajo

La guerra civil terminaba el 28 de marzo de 1939 con la victoria del ejército de Franco sobre Madrid. Habían pasado tres largos años desde la sublevación militar. Con el triunfo del general se instauró un régimen totalitario con un único sindicato y un partido unificado en 1936 llamado Falange Española Tradicional y de las JONS. Con la instauración de la Dictadura, se anula el Estado Derecho, y España se convierte en un “*Estado policial*” (de Lara,1976:35). en el cual se suprimen los derechos igualitarios conseguidos en la II República, la prohibición de los partidos y la coeducación. El nuevo régimen restableció el antiguo Código Civil de 1889 inspirado en el Código Napoleónico por el cual quedaron eliminados la ley de matrimonio civil, de divorcio y del aborto. Se trata de “plantear, de nuevo, una legislación claramente patriarcal” (Anderson y Zinsser,1991:1185). Este Estado centralizado, jerarquizado y patriarcal tenía preparado para la mujer un papel nuevo que representar en la sociedad “*subordinado y secundario*” (Costa Rico:1994:112). Para ello, la Dictadura franquista devuelve el poder al ejército y recupera la idea de un estado confesional donde la iglesia católica se ocupa de la educación primaria y secundaria. El desmantelamiento del sistema educativo republicano comenzó en 1938. Prohibió la coeducación, el laicismo y la enseñanza de lenguas no castellanas (Carandell,1976:24). La idea fue construir un nuevo modelo cultural y educativo basado en la doctrina nacional-católica a ultranza que durante el primer gobierno fue profundamente antifeminista. Los valores asumidos por las mujeres católicas se centraron en; “el silencio, la modestia, la obediencia y la subordinación al hombre” (Agullo Díaz,1994:18).

En 1945 con la Ley de Enseñanza Primaria, el Estado expresó los objetivos principales de la educación. En el capítulo II, artículo 11, se proclama que, “La educación primaria femenina preparará especialmente para la vida del hogar, artesanía e industrias domésticas”. Para lograr este fin, el régimen utilizó tres mecanismos de adoctrinamiento denominados “*política de feminización*” que fueron la educación, la Sección Femenina y la reforma legislativa (Jiménez,1981:5). Mediante la Sección Femenina se llevó a cabo una política de *feminización* que consistió en exaltar el papel tradicional de la mujer en la sociedad como madre, esposa y guardiana del hogar. La idea era formar a las jóvenes en la cultura de lo doméstico y lo privado a través de los valores principales de abnegación y sumisión de la mujer al Estado y al hombre (*Ibid.*) Para el mantenimiento de este orden, junto a la Sección Femenina

se formó el Sindicato de Estudiantes Universitarios SEU (Fusi y Palafox, 1997:299) para cumplir con la función de integrar en la misma filosofía al alumnado y profesorado.

La educación femenina de la dictadura ideó un nuevo sistema de valores cuyo objetivo principal era distanciar a las mujeres de la vida activa y pública para centrarlas en las “enseñanzas del hogar”. Como resultado de la política de separación, las asignaturas y como consecuencia sus lecturas fueron diferentes. Mientras la enseñanza primaria de las niñas estuvo enfocada para la vida del hogar, los niños fueron orientados, “según sus aptitudes, para la vida profesional o intelectual, el trabajo en la industria, el comercio o la agricultura” (art.11). En este sentido, es también destacable el difícil acceso de las mujeres a la universidad. De hecho las mujeres que se matricularon en enseñanzas secundarias lo hicieron en ramas *feminizadas* tales como magisterio, ayudantes técnicas, sanitarias, auxiliares e interpretes, mercantiles, conservatorios de música, asistencia social e idiomas (Agullo, 1994: 24).

Económicamente hablando, el comienzo de la dictadura se caracterizó por un bloqueo exterior y un periodo económico iniciado basado en una autarquía intervenida mediante la creación del Instituto Nacional de Industria (Fusi, Palafox, 1997:301). En esta nueva realidad, la mujer vuelve a ser clave para mantener el orden de la sociedad. Por un lado, el nuevo Estado percibió a la mujer como un instrumento de transmisión de ideas y valores cuyo espacio vital se limitó al hogar, lo privado. Por otro, con el fin de incentivar la natalidad, la propuesta del Régimen orientó a la mujer primero, hacia el matrimonio y luego hacia la maternidad. Una vez casada la mujer estaba obligada a renunciar al puesto de trabajo que ocupaba siempre y cuando el marido pudiera mantener la unidad económica familiar. Mediante el Fuero del Trabajo de 1939; “se regula el trabajo a domicilio y se destituye a la mujer casada y trabajadora del taller y de la fábrica además de prohibirlas trabajar de noche”. Y aunque la Ley procuró mantener a la mujer en su casa, la realidad fue otra bien distinta ya que tras la guerra, la falta de mano de obra masculina creó la necesidad de cubrir puestos de trabajo vacantes. M^a Angeles Durán, explica que en 1940 se estima que el 70% del trabajo en el campo es femenino y que las mujeres fueron censadas como “miembros de familia” y no como unidades (Durán, 1972: 27). En este periodo esta denominado como *feminización del trabajo*. Mientras las obreras trabajan a bajo coste para mantener la estructura familiar, a las mujeres

con preparación profesional les fue denegado acceder a los siguientes trabajos; abogadas de Estado, agente de prisiones, técnica de aduanas, inspectora técnica de trabajo, fiscal, jueza, magistrada. Además, las mujeres también quedaron excluidas de las oposiciones al cuerpo diplomático, cuerpo de registradoras de la propiedad y de notarias. Eso sí, pudieron ejercer otros puestos de trabajo más acorde con su sexo, “como de secretarias, modistas, comisionistas o representantes, institutrices, maestras, practicantes y telefonistas” (Roig.1989:316). De igual modo, las que pudieron estudiar en la universidad eran orientadas en carreras como Filosofía y Letras y Farmacia (Ruíz de Franco, 2003: 130). Con todos estos factores coyunturales, es lógico que la gran mayoría de las mujeres de la dictadura leyeron revistas femeninas. El éxito de las mismas es que en sus páginas las mujeres se vieron identificadas, no sólo por los personajes sino también por el contenido y los valores transmitidos.

2. 2. Las revistas sentimentales. De *Mis Chicas* a *Florita*

Con la nueva ideología instaurada hubo una recuperación de los valores tradiciones “catolicismo, familia, orden y trabajo” (Fusi y Palafox,1998:297) que fueron adheridos con especial interés en las revistas dirigidas al público femenino. Como consecuencia la libertad de creación se vio limitada por una serie de órganos legales de control que fueron la censura y la Ley de Prensa. Por un lado, la censura ejercida en las publicaciones controló el contenido e imágenes y creó una lista de temas prohibidos que tuvieron que ver principalmente con: el comunismo, la República, imágenes consideradas pornográficas e indecorosas y literatura subversiva. La limitación en el contenido marcó una diferencia de España respecto a otros países ya que las lecturas fueron diferenciadas en relación al sexo. No sólo en la elección de los guiones sino también porque afectó; a la elección y caracterización de los personajes, el género narrativo, la elección de los tipos gráficos y la presentación de viñetas mediante el formato. Por otro lado, la Ley de Prensa de 1938 creada en plena guerra civil, que se mantuvo hasta la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, afectó a la publicación y distribución de toda clase de libros, folletos y demás impresos (Gubern. 1981:30). Todos estos requisitos influyeron a un nutrido grupo de profesionales (hombres y mujeres) que trabajaron siguiendo las pautas de la moral y de la censura convertida en autocensura creativa.

Pero pese a los difíciles años de la posguerra, la industria de la narrativa española se las ingenió para la publicación de tebeos en dos zonas bien definidas. En San Sebastián se siguieron publicando los tebeos “propiedad de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET y de las Jons”, como es el caso de Consuelo Gil Roësset con *Chicos*. Y por otro lado, se encontraba Barcelona con la editorial Bruguera, zona de conocida tradición en la creación de tebeos y proliferación de profesionales del medio (Martín,2011:97). Asimismo, para llevar a cabo un orden, las publicaciones fueron clasificados por la administración en dos secciones: periódicas o simples folletos (Martín, 2000: 97).

La censura y las normas morales controlaron la editorial de estas publicaciones cuyas lecturas estuvieron segregadas y esto produjo que la mayoría de estas ediciones apostaran por títulos cuyas historias pertenecieran al género de aventuras como *El Capitán Trueno* o *El Guerrero del Antifaz*. Y sobre todo, con la llegada de los cómics norteamericanos a partir de los años treinta aterrizaron títulos como *El hombre enmascarado* y *Flash Gordon* donde los niños leyeron historias con mucha intriga y acción y eran protagonizadas por chicos intrépidos y hombres musculosos, fuertes y valientes que vivían situaciones azarosas (Altarriba, 2003:180). Así que mientras los chicos leían tebeos de hazañas tipo *El coyote*, las chicas leían revistas con contenidos de hadas y princesas en publicaciones como *Mis Chicas* (Martín,2011:87).

Durante la dictadura surgirán muchas publicaciones para las niñas y jóvenes donde la “*mística de la femineidad*”, es decir, la vuelta de la mujer al hogar, al cuidado de la familia y a centrarse en la belleza y asuntos domésticos, se convirtió en valores a seguir por las jovencitas de la posguerra. Estas revistas tenían la labor de difundir normas de comportamiento que derivaron en un tipo de lecturas catalogadas por Juan Ramírez como romántico-sentimental. En sus páginas los contenidos giraron en torno a historias “blandas” de príncipes y princesas, de hadas y pastorcillas muy trabajadoras, de mujercitas humildes y hacendosas que lograrían un final feliz tras conocer a un apuesto joven que las conducirá al ansiado matrimonio. El contenido pues de estas revistas se centraron en: la moda, la belleza, la cocina, la decoración y los recortables. También era muy común encontrar consultorios sentimentales, relatos novelados de corte sentimental y una sección de horóscopo. La finalidad era la de apartar a la mujer de la esfera pública para recluirla en la esfera de lo privado y así pudiera dedicarse al cuidado del marido y los hijos e hijas. El periodo que va

desde 1940 hasta 1960 estas revistas femeninas fueron más o menos alienantes. La nueva modalidad son los cuadernillos apaisados coleccionables con portada a color y bajo precio para poder alcanzar el mayor número posible de lectoras.

Mis Chicas y Chicas

Consuelo Gil Roësset, colaboradora del tebeo falangista de entretenimiento infantil *Flechas y Pelayos* pasaba la guerra en San Sebastián, cuando decide publicar el primer número de *Chicos* en 1938. Se trata de una publicación con diversas secciones en la que se incluía el fútbol, y que fue planteada para la distracción y diversión de los niños lectores. En *Chicos* trabajaron como guionista la poetisa Gloria Fuertes y como dibujantes, dos creadoras del tebeo español; Mercedes Llimona y Carmen Parra (Martín, 1978:211). Cuando Consuelo logró fundar en 1941 su propia editorial, Gilsa, decidió sacar a la luz la versión para las niñas, con el título *Mis Chicas*. Esta revista se convirtió en la primera publicación de niñas y jóvenes de todas las que vinieron después. La nueva revista constaba de un formato horizontal compuesto por una página de cuatro a cinco viñetas en blanco y negro. Las historias en *Mis Chicas* eran protagonizadas en su mayoría por niñas como la emblemática *Anita Diminuta*. Este personaje dibujado por Jesús Blasco se convirtió en la primera protagonista femenina de las revistas para niñas de la dictadura. La pequeña Anita era una niña que nació dentro de una campanilla y va a vivir aventuras fantásticas (Ramírez, 1975:27). Para Jose Antonio Ramírez en *Anita Diminuta*, “están presentes muchos de los elementos que se irán desarrollando con el tiempo en los distintos tipos de la historieta femenina” (*Id.*28). A partir de este personaje se inició el camino de historietas dedicadas al público femenino infantil. Las secciones de *Mis Chicas* hablaban de moda y belleza, recetas de cocina y había una sección, tipo consultorio con mucho éxito, llamada la *Tía Catalina* que era la misma Consuelo Gil respondiendo a las multitudinarias cartas que enviaban las niñas.

Se puede pensar que como la revista era para niñas, los profesionales que trabajaron en ella fueron mujeres, y así fue en parte, porque de la misma manera que algunas de las dibujantes como Mercedes Llimoná y Carmen Parra dibujaron para

Chicos, “ya que contribuye a dar a la revista un tono particular debido a la presión educativa” (Martín,1978: 213) en *Mis Chicas* dibujaron por ejemplo los hermanos Blasco. Jesús Blasco creó y dibujó a *Anita Diminuta* que pervivió hasta principios de los años setenta. Un personaje totalmente alejado de la realidad, influenciado por los dibujos de *Walt Disney* y que hablaba con animales (Moix,2007:85). Alejandro Blasco lo hizo con la serie *La Aventura del gato Morrongo* y Pili Blasco, siguiendo los pasos de sus hermanos, lo hizo con una historieta cuya protagonista era otra niña llamada *Lalita*, una historia de una página que ocupaba la contraportada de *Mis Chicas* (Ramírez,1975:63).

En los años cincuenta, con el fin de abarcar a más lectoras convertidas en consumidoras, *Mis Chicas* evolucionó en *Chicas* con la finalidad de entretener a las jóvenes con otro tipo de historias dejando atrás los cuentos, las hadas y las princesas. Los personajes infantiles van creciendo a medida que las revistas femeninas proliferan. Es el caso de *Azucena* o *Florita* cuyas protagonistas son jovencitas de unos catorce años. En las revistas femeninas, “los supuestos estéticos, ideológicos e industriales se apoyan en una atención predominante a la mujer como público consumidor” (Ib.19). En definitiva, con las revistas femeninas se inicia una etapa marcada por el tránsito de revistas para niñas a revistas para mujercitas.

Azucena

En 1947 la Editorial Toray lanza al mercado *Azucena*, el primer tebeo femenino para jóvenes mujeres. Una colección compuesta por una portada en color y en el interior cuatro o cinco páginas en blanco y negro para contar cuentos maravillosos. La iconografía característica de las protagonistas eran dibujadas con rasgos redondos para mostrar ternura y con cuerpos que trasmitían fragilidad. La misión era la de crear un acercamiento de lectoras con los personajes caracterizados cargados de gran sensibilidad y humildad. Una vez que las condiciones sociales y económicas cambiaron, la historieta pasó de los cuentos populares a historias de tipo romántico. Juan Antonio Ramírez ha clasificado esta publicación dentro de lo exótico-sentimental (Ramírez, 1975:68) ya que la narración parte del cuento para elaborar historietas a través de la leyenda y las historias de princesas, reinas y magos. Todos estos personajes eran dibujados y narrados con la única función de

premiar a las protagonistas siempre y cuando su conducta fuera decente y digna. El resultado era una recompensa que mayormente concluía con el matrimonio. La función de *Azucena* era claramente pedagógica y moralizante en la que se trataba de identificar a la protagonista con la lectora para que ésta tuviera una conducta buena y fuera trabajadora y sumisa. Iconográficamente, gran parte de los dibujos corrieron a cargo de Rosa Galcerán que trabajó en *Azucena* desde el número uno hasta cerca de los treinta años que duró la revista. En la línea de *Azucena* se encuentra la colección *Rosas Blancas*, una publicación muy parecida en cuanto al formato que es horizontal y la portada que es a color.

Florita

El mismo año, 1947, aparece *Florita* de ediciones Clíper, otra revista estrella durante mucho tiempo pero con la diferencia de que son historias dibujadas en color y van dirigidas a un público de una incipiente clase media. *Florita* fue concebida como un tebeo de corte sentimental-próximo (Ramírez, 1975: 68) dirigido a jóvenes no tan niñas cuyo personaje protagonizaba historias más reales. Otra diferencia entre ambas revistas es el formato, mientras que *Azucena* es horizontal, *Florita* es vertical y el papel fue de mejor calidad. *Florita* es una joven de clase acomodada que dio nombre a la revista femenina. Como describe Antonio Ramírez, su dibujante Vicente Roso se basó en una iconografía de influencia americana de estilo “*American way of life*” (ib.59). Todo en ella, los trajes, los zapatos, el peinado y lo más importante las cosas que le pasan está muy lejos de las series maravillosas y fantásticas de hadas y princesas que hasta entonces habían tenido tanto éxito. Florita es una joven estudiante, que no pasa hambre, vive en una habitación enorme, va al cine con amigas y es atendida por una doncella⁴. En 1960 “Florita deja de protagonizar sus historias para narrar historias sentimentales” (Ramírez, 1975: 62).

Tras los pasos de Florita, siguieron otras publicaciones como *Lupita*, *Mariló* y a finales de los años cincuenta *Claro de Luna* que inició una etapa marcada por una lenta recuperación económica que empezó a mediados de los años cincuenta

4 En el ejemplar del año V, número 219 la revista está compuesta por seis páginas en las que aparecen otras historias con protagonistas muy parecidas a *Florita* como *Belinda*, y *Rita* dibujada por Ripoll G, *Luisa* y *Rosí* de Julio Ribera, *Lalita* de Pilar Blasco en la contraportada, y el *Concurso de Susi*, un cuento con ilustraciones de Carmen Barbará. Además también hay otras secciones como moda y recetas de cocina práctica.

caracterizado por los movimientos migratorios del campo a la ciudad (Fusi y Palafox, 1997:350). En consecuencia, las ciudades se modernizaron, hubo un desarrollo urbanístico que se reflejó con la incorporación de luz, agua potable y un avance tecnológico en las casas mediante los electrodomésticos. Dado que los cómics además de entretener han tenido una función de transmisión de valores, las revistas de principios de los años sesenta van a experimentar un cambio no sólo en formatos sino también en el contenido y personajes representados.

Si bien es cierto que en los tebeos femeninos fueron editados y dibujados en su mayoría por hombres, las dibujantes darán sus primeros pasos como profesionales. Esta irrupción no es casual ya que si de lo que se trataba era de transmitir lo mejor posible unos valores femeninos, una sensibilidad y conocimiento de los códigos morales procedían de las mujeres. Por ello, entre las pioneras se encuentran las dibujantes Pilar Blasco, Merce Llimona, María Pascual y Purita Campos. Como afirma Antonio Martín, “La obra de éstas y otras mujeres en las revistas de la España franquista da forma a la imagen ideal que las clases medias tienen de una sociedad patriarcal, jerarquizada y estable” (Martín, 1978:216).



Ilustración 8:
Portada de la *Mis Chicas* (1942)



Ilustración 9:
Portada de Azucena en (1958)



Ilustración 10:
Primera página de Azucena en (1958)



Ilustración 11:
Portada de *Florita* (1950)



Ilustración 12:
Contraportada de *Florita con Lalita* (1950)

2.3. Las revistas Femeninas de los años sesenta. *Sissi*, *Sissi Juvenil*, *Mary noticias*, *Lilian*, *azafata de aire* y *Claro de Luna*.

Sissi y Sissi Juvenil

El tipo de publicaciones de los años sesenta fueron un reflejo de la transformación de la sociedad. Las jóvenes lectoras que habían crecido con las publicaciones de cuentos maravillosos y las colecciones romántico-sentimentales como *Azucena* y *Florita* encontraron en el mercado una serie de publicaciones más realistas en las que se representó el ideal de una mujer más moderna acorde con una sociedad en desarrollo. En 1959 comenzó la publicación de *Sissi*, de la editorial Bruguera. Esta revista presentó un formato vertical y estaba compuesta generalmente por tres o cuatro historias en blanco y negro. El contenido, además de dedicar en sus páginas historias de la famosa emperatriz de Austria, abrió con una nueva sección al incorporar fotografías de actores y actrices famosos. También contaba con un consultorio sentimental y un correo titulado “correo de la amistad” para que las lectoras mantuvieran correspondencia por carta. La portada estaba compuesta por un titular a color para destacar la historia principal que se contaba en el interior. En la contraportada aparecía la foto a color de un famoso actor o una famosa actriz de la época junto con un pie de foto para conocer la trayectoria artística del personaje.

Para diferenciar las lecturas entre niñas y adolescentes, *Sissi* tuvo una variación, *Sissi Juvenil* creada en 1961. La revista, también con formato vertical y con portada y contraportada a color. Aunque las lectoras eran de diferentes edades, la finalidad no dejaba de ser la misma. En la revista nº279 del 2 de agosto de 1965, en la portada aparece el título y cinco viñetas que ilustran una historieta titulada “conducta ejemplar”. La revista estaba compuesta por tres o cuatro historietas, cada una de ellas separadas por pequeños chistes gráficos.

Mary Noticias y Lilian, Azafata de aire

En 1960 aparecen en el mercado *Mary Noticias* y *Lilian, azafata de aire*, dos nuevas publicaciones que trataron de familiarizarse con la realidad profesional de la mujer. Son dos jóvenes independientes, las primeras protagonistas heroínas de la historieta española que viven aventuras pero cuyo final es el amor y el matrimonio. El desarrollo de estas publicaciones se enmarca en un periodo caracterizado por la Ley de los derechos Políticos Profesionales y del Trabajo de la Mujer que se aprueba en 1961 y en cuyo primer artículo se promulga que, “la Ley reconoce a la mujer los mismos derechos que al hombre para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo, sin más limitaciones que las establecidas por la Ley”. No obstante, por las páginas de estas revistas las profesiones que desempeñaban seguían siendo “femeninas”. “Eran dependientas, enfermeras, peluqueras, secretarias; trabajos hacia los que eran orientadas y que llevaban implícito un ser para el otro, es decir, extendían los valores imperantes más allá del ámbito privado del hogar” (Jiménez Morales, 2011:164).

En el artículo tres de la Ley de 1961 se establecen cuales son los puestos donde se le deniega su ingreso;

En los cuerpos de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire (...), en los Institutos armados y Cuerpos o carreras donde implique la utilización de armas (...), y en la Administración de Justicia en los cargos de Magistradas, Juezas, y Fiscales salvo en jurisdicciones tutelar de menores y laboral y como personal titulado de la marina mercante excepto las funciones sanitarias.

Mary Noticias fue dibujada por Carmen Barbará y supuso un cambio en el contenido de la historieta femenina ya que la protagonista era una joven periodista, autónoma, con ganas de investigar y vivir aventuras. El problema se debe a la profecía que una vez más se cumple. No es posible que una mujer viva por sí misma una aventura, para ello es necesario que sea acompañada en sus investigaciones de Max, su novio. En la trama también hay otro personaje masculino, Bruma. Se trata de un hombre misterioso que siempre la ayudará al final de sus investigaciones. Bruma es inteligente y habilidoso y Mary se siente atraída por él. Lo que no sabe es que Max y Bruma son la misma persona. Finalmente, Mary se casa con Max o Bruma y la historia se acaba. El tipo de dibujo representado sigue siendo sentimental.

En *Lilian, Azafata de aire*, ocurre lo mismo que con *Mary Noticias*, ambas, por aquello de mostrar modernidad tienen nombres ingleses, ambas tienen una profesión independiente, ambas viven aventuras, y ambas sienten atracción por un hombre que está siempre muy cerca. Lilian, la protagonista de la historieta, es una azafata de altos vuelos, siempre preparada para la acción y la cual también es acompañada por un hombre, el piloto llamado Oscar. Finalmente, después de múltiples aventuras, Lilian, deja su profesión para casarse con el piloto.

A finales de los años sesenta con la expansión de los otros medios de comunicación de masas como el cine, la radio, la fotografía y la prensa incidieron en el contenido de las publicaciones femeninas. La revista *Claro de Luna* (1969), se caracterizó por su contenido con las canciones de éxito de la época. Y con la colección *Idilio* (1961), el contenido trataba de una película de moda.

La conquista del amor, situó a la mujer en estos *cuadernos realistas* como un objeto deseable siempre distante de la acción subjetiva. Alejada de un deseo personal y real de independencia económica y psicológica ya que su misión era enamorarse y enamorar. La protagonista se pierde en un mundo alienado cuya finalidad es el anhelo de deseos y de aventura en sus vidas siempre estables. Pero finalmente, tras un poco de acción, las historias terminan una vez más en el matrimonio. Con el tiempo, las publicaciones de discurso patriarcal llegaron finalmente a aburrir a la mujer interesada por otros temas. El ocaso de las revistas femeninas se produjo a finales de los años sesenta por la incorporación de un nuevo medio de entretenimiento, la fotonovela. Pero, además, gracias al progresivo avance de las mujeres en los estudios, el paulatino ingreso de las mujeres en el trabajo, el interés por el feminismo y la lucha en definitiva por su situación jurídica y legal derivó en una crisis en la industria narrativa que terminó con las revistas femeninas.

La sociedad a finales de los años sesenta creó nuevos hábitos de lectura, por lo que los lectores y lectoras exigieron publicaciones con nuevas formas y contenidos adecuados con la sociedad en plena transformación. Como consecuencia, la incapacidad de satisfacer a unas lectoras cada vez más exigentes acabó con la publicación de las historietas sentimentales, con la única salvedad de la publicación creada en 1971 titulada, *Esther y su mundo*, cuyos dibujos corrieron a cargo de Purita Campos. *Esther* seguía un corte romántico y encandiló a niñas y mujercitas de Europa. Duró más de veinte años y a mediados del 2000 se ha vuelto a reeditar por la editorial Glénat.

2.4. Personajes femeninos de la editorial Bruguera

Las revistas sentimentales y sus protagonistas de papel convivieron con otros géneros típicos de la historieta. En el periodo comprendido entre 1947-1956, la Editorial Bruguera publicó en *Pulgarcito* algunos de los personajes más representativos de la Historieta española como; *Carpanta*, *Doña Urraca*, *Don Pío*, *El loco Carioco*, *Las hermanas Gilda* y los famosos *Zipi y Zape*. La mayoría de las historietas en las que aparecieron estos personajes, anti-héroes del cómic, describen las costumbres y la vida de la gente común en la posguerra y la dictadura siempre en clave de humor. Se trata de un tiempo donde el hambre es el denominador común. En este sentido, por ejemplo, el personaje de *Carpanta* por Escobar, se trata de un pobre hombre trajeado, personaje que representa a una clase social media desaparecida, siempre a la zaga de un buen pedazo de pollo o lo que fuera para llevarse a la boca. Muchos de estos personajes llevan nombre de mujer y explican las situaciones y condiciones en las que vivían. Son viñetas que presentan una ficción pero cuyos personajes no dejan de ser una caricatura de la realidad social del momento. La serie *Petra, criada para todo* de Escobar, cuenta la historia de una sirvienta llegada del campo a la ciudad para trabajar en el servicio doméstico de Doña Patro. Petra sueña con volver al pueblo. Representa la nostalgia y la clase trabajadora.

La serie de humor *Doña Urraca* de Jorge, trata de una bruja moderna, muy fea, con gafas, nariz aguileña, sombrero y paraguas que vive en una casa destartada y lee la mano para poder sobrevivir. Para Terenci Moix, Doña Urraca, “fue el equivalente barcelonés de las criaturas monstruosas que jalonaron el cine expresionista alemán (...) Doña Urraca en la primera época ofrecía una visión completamente terrorífica de las grandes ciudades” (Moix, 2007:264). *Las Hermanas Gilda* por Manuel Vázquez, hacen un homenaje a lo español pobre del personaje que interpreta Rita Hayworth, Gilda, en Casablanca, con la diferencia de que las hermanas son bastante poco agraciadas. En la tira cómica se contraponen dos tipologías de personajes. Hermenegilda, soltera, voluminosa y con un carácter afable representa lo positivo e ingenuo de la vida. Mientras que su hermana, Leovigilda, soltera, delgada, estirada y racional. Dos personajes más hechos por Escobar son, *Doña Tomasa con fruición va y alquila su mansión*. La historieta trata de una viuda, que tras la guerra posee un

inmueble como única herencia y sobrevive alquilando las habitaciones. Y, en *Doña Tula, suegra*, se muestra un estereotipo de mujer grande y mandona que hace lo que quiere con su marido, bajito y sumiso.

Los dibujantes caricaturizaron y llenaron las viñetas de signos metafóricos y onomatopeyas mediante el dibujo de personajes bajitos y feos, “reproduciendo la estatura media española” (Altarriba 2001, 34). Todos estos personajes personifican las ilusiones de progreso y las penurias de la época de la que son producto. Y los temas recurrentes son el alquiler de vivienda en ciudades grandes donde mucha población emigró para buscarse la vida, la boda que nunca llega, las aspiraciones de hacerse rico para salir de la pobreza, y las relaciones entre vecinos. Un tipo de contenido que guarda similitud con las historias de familia descritas en el cómic importadas norteamericano llamado, *family-strip*.



Ilustración 13:
Portada de *Sissi* (1961)



Ilustración 14:
Portada de *Sissi juvenil* (1965)

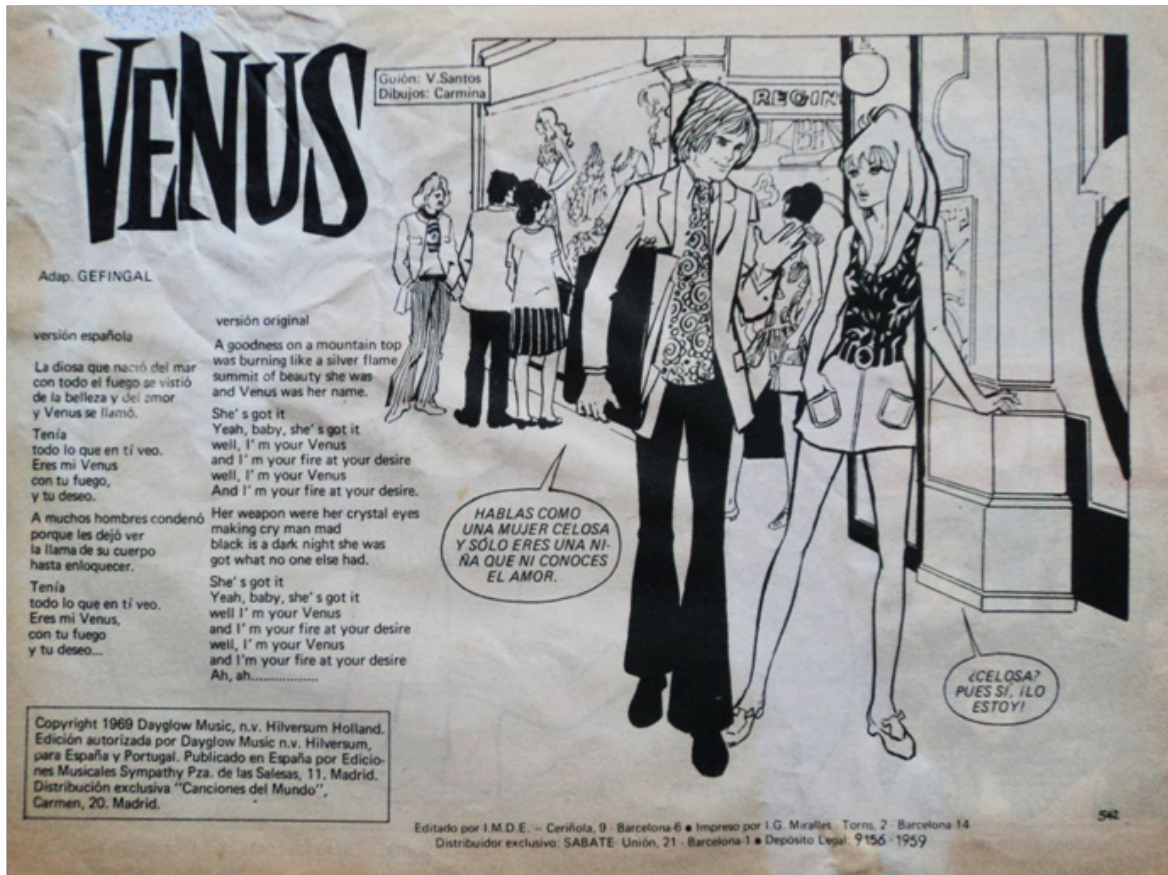


Ilustración 15:
Primera pagina de *Claro de Luna* (1959)



Ilustración 16:
Portada de *Colección idilio* (1961)

2.5. Dibujantes en la Dictadura: Pilar Blasco, Rosa Galcerán, María Pascual, Carmen Barbará y Purita Campos.

Pilar Blasco

La historietista, ilustradora y pintora Pilar Blasco, Barcelona (1921-1992) se inició en el dibujo siguiendo los pasos de su hermano Jesús Blasco, quien siempre consideró su maestro. Junto con sus otros hermanos, Alejandro y Adriano empezó a colaborar como dibujante en las revistas *Mis Chicas* con su personaje creado llamado Mariló y en *Florita* con Lalita, una niña traviesa y divertida a quien le gustan las aventuras. Pilar o Pili Blasco contribuyó al imaginario fantástico de ilustraciones de hadas, enanitos y otros personajes en las narraciones infantiles. Su trabajo en la historieta y sus personajes fantásticos de hadas le dieron tal popularidad que como muchas y muchos dibujantes se marchó a Inglaterra y Francia para desarrollar su carrera profesional. Pili Blasco tuvo un estilo propio mediante una línea delicada (suave) para captar la sensibilidad de las lectoras. Sus protagonistas generalmente eran rubias y con rizos que recuerdan la dulzura de pequeñas princesitas de los cuentos ilustrados (Papel de mujeres, 1998:37).

En el ejemplar del año V, número 219 de la revista *Florita* aparece una aventura de *Lalita* en una página a todo color de 14 viñetas. *Lalita* está estudiando para los exámenes por la noche. Sin ver solución al ejercicio matemático se va a la cama para seguir a la mañana siguiente. La hermana pequeña de Lalita se ha dado cuenta de la dificultad que tiene y la quiere ayudar. A la mañana siguiente Lalita se levanta y encuentra el problema solucionado.

Se tratan de historias fáciles cuyo resultado final es el entretenimiento a través de la instrucción y la cooperación.

Rosa Galcerán

La historietista Rosa Galcerán, nace en Barcelona en 1917. Tras estudiar en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, su primer contacto con el mundo del cómic lo tiene a los doce años cuando empezó a colaborar con cuentos y biografías en el suplemento infantil del periódico *Las noticias*. Gracias a esta colaboración y posteriormente su trabajo como dibujante en un taller de diseño comercial y publicitario, en 1935 obtuvo unos cuantos premios que la abalaron para seguir dibujando. En plena guerra, en 1937 trabajó en la revista infantil llamada *Porvenir* e ilustró cuentos de hadas para la editorial *Plaza*. En 1939 el dibujante Arturo Moreno la contrató para que trabajar en su primera película de dibujos animados llamada, *El capitán tormentoso*. Luego llegaron otros proyectos animados como *Garbancito de la Mancha* y *Alegre Vacaciones* al tiempo que colaboró en la revista *Mis Chicas*. Ya en la década de los años cuarenta empezó a dibujar en *Azucena*.

Rosa Galcerán dejó su testimonio en el catálogo de la exposición de dibujantes *Papel de Mujeres* en 1998:

Si tuviera que hablar de mis primeros dibujos publicitarios, habría que remontarme al año 1937, en plena guerra.

He de reconocer que las oportunidades en aquella época eran mucho más fáciles. La mayoría de los hombres estaban en el frente y a penas había dibujantes. Muchos habían muerto y otros estaban exiliados, así que aunque me encontraba en mis comienzos, era solicitada por varias editoriales de cómics una de Valencia y otras de Barcelona. No obstante, permanecí fiel a Ediciones Toray y a su colección *Azucena* desde el número uno hasta el final de dicha publicación que duró cerca de treinta años. Durante los primeros tiempos, cada semana entregaba un cuaderno terminado y bastante de sus guiones fueron también escritos por mí ya que la editorial estaba aún en mantillas. Después, se fue ampliando y he de reconocer que fui un estímulo para algunas jovencitas que leían la publicación en el sentido de despertar su vocación por el dibujo ya que luego fueron estimables colaboradoras de la colección. Los cuadernos absorbían totalmente mi tiempo. Al principio, cuando eran dibujados solamente por mí a penas quedaban horas para nada más. Incluso cuando tomé unas pequeñas vacaciones durante mi viaje de bodas me daban prisa para no retrasara demasiado mi trabajo por temor a que quedara interrumpida la publicación. Igualmente, poco después del nacimiento de mis hijos, no me quedaba demasiado tiempo para recrearme en sus gracias infantiles y con frecuencia dibujaba con alguno de ellos apoyado en mi espalda o sentado en mis rodillas. Tuve la ventaja, no obstante, de no tener que desplazarme fuera de casa para trabajar.

La amistad siempre ha sido algo muy importante en mi vida. Una compañera de estudios me introdujo en un taller de diseño comercial, mi jefe me presentó a dos editoriales (Porvenir y Plaza) y a los estudios de dibujos animados *Balet Blay*. Un compañero de éstos me solicitó a las editoriales. Pienso que fui afortunada y que aún lo soy al haberme podido entregar a algo que siempre me ha gustado y que me ha dado la oportunidad de vivir en un mundo de fantasía y plenitud. Los años pasan inexorablemente, pero cuando se lleva dentro de uno mismo la llamita de cualquier manifestación artística la vida adquiere un interés y un estímulo que prolonga indefinidamente la juventud espiritual (Papel de mujeres, 1998:38).

En una publicación bastante avanzada de *Azucena* publicada el 4 de junio de 1971, la revista cuesta dos pesetas y sigue manteniendo el estilo de publicación en el formato horizontal. La portada ilustra la historia que se desarrolla en su interior con un gran título *Como el perro y el gato*. Una historia protagonizada por dos amigas que rivalizan por el protagonismo de sus mascotas. Al final como son buenas niñas, y las mascotas se encuentran bien juntas, se arreglan y el refrán se cumple; *dos no riñen, si uno no quiere*. En el reverso de la portada la guionista Victoria Sau escribe un artículo dedicado a los *consejos para el verano*. Se trata de un decálogo de lo que se debe y no se debe hacer en verano. Algunas de las indicaciones son las siguientes:

Si vas a veranear a algún pueblecito vacúnate contra el tifus por el calor que favorece la descomposición de las aguas, no bebas después de un ejercicio violento, no arranques porque sí las flores de los caminos, ponte un pañuelo en la cabeza, no te pintes ni te maquilles excepto si vas a salir por la noche, no pienses que en ropa cualquier cosa va bien, lleva ropa muy limpia y a conjunto, no olvides los libros, leer distrae y aumenta tus conocimientos.

Es interesante la última recomendación en la que se anima a la joven a leer sobre todo cosas interesantes, *la vida de un personaje, relatos de viajes o una buena novela* para luego comentarlas con las amistades. Este punto tiene sentido sobre todo cuando nos encontramos a principios de los años setenta. Las protagonistas mantienen las características de los personajes femeninos creados en las revistas femeninas femeninas. Tienen unos catorce años, con rasgos finos, largas pestañas y labios sensuales. En la contraportada, la sección está dedicada a la moda. En ella aparece una joven que anima a las lectoras para la confección de un playero.

María Pascual

La dibujante e ilustradora María Pascual, Barcelona (1933-2011) fue una de las dibujantes más importantes que tuvo Ediciones Toray. Empezó a dibujar en la revista femenina *Azucena* casi desde sus comienzos historietas de hadas y fue precursora en su estilo al plasmar la historia de la moda en los vestidos de las protagonistas. Esta propuesta también la llevó a cabo en otras revistas femeninas como *Rosas Blancas* y *Serenata*. En el catálogo *Papel de Mujeres* en 1998 escribió:

Un día se me ocurrió la idea de variar un poco el concepto que se tenía de que todos los cuentos o aventuras tenían que ser de la época del cucurucho o de las mangas abullonadas y empecé a variar la moda. La historia del traje también ha sido para mí una de las cosas que más me ha apasionado. Primero introduje los años románticos de 1800 y todas sus variantes, después los alegres tiempos del *charlestón* y finalmente los tiempos modernos. Tuvo tanto éxito que se editaron otras colecciones -como *Rosas Blancas*, *Serenata*, etcétera- con las modas más atractivas de los años 60. Fueron unos tiempos inolvidables para mí y de los que guardo mucho cariño. [...]Más tarde, pasados unos años, pasé al campo de la ilustración a color, dedicada siempre al libro infantil o juvenil. Tuve también la suerte de tener otra vez mucho éxito. Fueron cuentos clásicos como Grimm, Perrault, Andersen y muchos otros de fantasía del maravilloso mundo de las hadas y duendecillos. He ilustrado tantos libros que no podría dar un número exacto por temor a equivocarme (*Papel de mujeres*, 1988:38)

Carmen Barbará

Nacida como Carmen Barbará i Geniés en Barcelona, 1933. Trabajó como dibujante para agencias de el mercado romántico de Escocia, Francia, Inglaterra, Italia y Suecia. En España comenzó a dibujar en la revista femenina *Florita* con su personaje Luisa y también ilustró en *Azucena*, *Sissi* y *Claro de Luna*. Pero sin duda siempre se la recordará por haber dibujado en *Mary Noticias*, cuyos guiones fueron firmados bajo el nombre anglosajón Roy Mark pero que en realidad eran Acedo, Ortega y otros (Cuadrado, 2002:49).

En el catálogo de la exposición *Papel de Mujeres*, escribió:

Repasando viejos originales de Mary Noticias, han venido a mi memoria recuerdos de veinte años atrás, cuando con mis dibujos daba vida a la intrépida periodista, a su novio Max y al misterioso Bruma, que en más de una ocasión le sacó de los más diversos apuros. Fue una época de trabajo un poco duro, pero de gran satisfacción personal. A aquella generación de chicas, que se divertía con Mary Noticias o Claro de Luna, supongo que les resultará entrañable ver otra vez reflejada en el papel a aquella chica que les hizo pasar ratos divertidos.

Mary Noticias, a la que me gusta clasificar como una heroína, surgía en medio de las más singulares aventuras, algunas peligrosas y rodeada de los más perseguidos malhechores. Pero al final salvada por su amigo Bruma, al que nunca por suerte, le reconoció a pesar de ser su novio Max disfrazado.

¡Hasta siempre Mary!

Purita Campos

Nace en Barcelona en 1937 y es de las dibujantes probablemente la más conocida por su personaje principal de la serie *Esther*. A Purita Campos le gustaba copiar dibujos de Emilio Freixas, su gran ídolo. Publicó por primera vez ilustraciones en las revistas *Dalia* (1959) *Sissi* (1961) y *Blanca* (1961). En un principio fue diseñadora de moda. Esta profesión le proporcionó ser estilista para las jóvenes que leían las revistas femeninas. En 1974 llegó su personaje, *Heidi*, de Johana Spriri y con guión de Antonio Vidal Sales que fue publicado para la Editorial Bruguera. A finales de los setenta apareció *Gina*, una revista muy parecido a *Esther* y *Lily*. *Gina* es una joven adolescente que sufre mucho por amor. La historia está ambientada en Londres como también lo estará *Esther*. En 1983 comienza a publicarse la revista *Jana*, que es una joven pelirroja e independiente ya que por su profesión de modelo tiene que viajar constantemente. A principios de los ochenta y mediante la agencia Creaciones Editoriales, Purita Campos empieza a dibujar en editoriales inglesas junto al guionista Philip Douglas. Ambos desarrollaron la conocida serie *El mundo de Esther*. Una joven morena pecosa con dos coletas eternamente enamorada de Juanito. Las historias siempre viene a contar lo mismo, una joven adolescente se enamora pero sufre porque su enamorado flirtea con otras jóvenes. Otra línea argumental es: joven adolescente tiene problemas porque no se siente comprendida pero al final su amado la entiende y ella es feliz.



Ilustración 17:
Portada de la *Esther y su mundo* (1982)

A principios del siglo XXI, Purita Campos vuelve a reeditar *Esther*. Tal fue el éxito que en 2010 le concedieron la Medalla de Oro de las Bellas Artes, además de ser invitada y recibir homenajes en distintos salones de cómic.

Otras dibujantes son: Guadalupe Guardia Herrero (Barcelona, 1938) trabajó para la Editorial Toray y la Editorial Bruguera ilustrando cuentos, historieta infantil y libros para niñas. Gema Sales Amill, (Barcelona, 1945) cuya extensa carrera desde sus inicios en 1957 en los cuadernos de historietas, *Alicia y Graciela* de la editorial Toray, pasando por *Celia* y *As de corazones* en 1963 de la editorial Bruguera, así como en *Rosas Blancas*, *Serenata* y *Azucena* en 1965, la creación de su personaje Carol con guión de Victoria Sau en ediciones Toray, 1969, pasando por ilustrar en 1971 Colección de libros Juveniles, felicitaciones y estampas, y un sin fin de portadas e interior para el semanario *El Mon*. María de los Ángeles López-Roberts, (Madrid, 1890) pintora y dibujante en el tebeo *Flechas y Pelayos*. Josefina, Carmen Levi, Magda Genestar Luis, María del Carmen Rodríguez, Pilar Lunas, María Victoria Rodoreda i Sayoll.

Capítulo III
Cómic adulto. Cómic contracultural



Ilustración 18:
Portada del cómic feminista *It ain't me Babe* (1977)

3.1. Introducción, *Comix Underground*

En Norteamérica, los años sesenta están caracterizados por la lucha de los movimientos civiles de la ciudadanía afroamericana, el movimiento feminista, y la lucha por la igualdad y visibilidad de homosexuales y lesbianas. Estas luchas determinaron un nuevo discurso en el lenguaje del cómic de temática *underground* para combatir el racismo, el imperialismo y el capitalismo hegemónico. Son los *comix*⁵ cuya etiqueta *underground* no se debía a que su edición fuera clandestina sino más bien a la temática elegida (Sabin, 1993: 36) Los jóvenes de la época que manifestaron su repulsa pacífica contra la guerra de Vietnam y que reunidos bajo el movimiento *hippie* de ritmos hipnóticos de rock y del consumo de LSD, trataron pacíficamente de abrir un proceso de descolonización en el mundo. Estas experiencias procuraron el reconocimiento de una nueva realidad y una manera de hacer cómic que las dibujantes aprovecharon. Las creadoras encontraron un medio para expresar sus sentimientos y pensamientos en diversas publicaciones surgidas en este periodo que dieron un nuevo sentido a la “imagen y la palabra” (Caramés y González, 1994:iii). Dos publicaciones que fueron claves en surgimiento del cómic contracultural fueron la serie *Little Annie Fanny* en 1962 aparecida en la revista *PlayBoy* y *Fritz the Cat* en 1965 por Robert Crumb, el gato héroe del *comix underground*. Por el contrario, con *Little Annie*, una joven rubia, con mucha teta y sonrisa permanente se abre un camino a un tipo de cómic erótico con una clara intención de satisfacer la mirada de un público lector masculino.

Mientras que en Norteamérica el sector más progresista de la sociedad apoyó y reconoció a la industria de la historieta más allá de ser un producto cultural, en Europa, el cómic seguía siendo considerado arte menor con la intención de entretener principalmente al público infantil. En este sentido, en España durante los años sesenta, las historietas de humor divertían a adultos, los tebeos de aventuras entretenían a jóvenes y las revistas femeninas educaban a mujercitas.

⁵ *comix* es la definición que adoptan para diferenciarlas del resto de comics de héroes.

A pesar de no haber vivido el Mayo del 68, el cómic español marcó una diferencia respecto al europeo con la aparición de una saga de talentosos autores y autoras que produjeron cómics para adultos y que, a pesar de las crisis y la falta de apoyo institucional, se mantuvo hasta principios de los años noventa.

A raíz de la influencia del movimiento contracultural estadounidense y europeo de los sesenta, Francia, Bélgica e Italia vivieron el resurgir del cómic orientado a un público adulto con muchos títulos con nombre y protagonismo de mujer. Jean Claude Forets en 1962 crea la primera heroína más famosa de papel, *Barbarella*. Se trata de una bella mujer que despertará el interés erótico de muchos hombres lectores. *Barbarella*, supuso tal éxito que la actriz Jane Fonda la interpretó en la película homónima en 1967 (Sabin, 1993:189). En la misma línea se encuentran *Les Aventures de Jodelle* creada en 1962 y *Pravda la Survireuse*, una mujer independiente que siempre va en moto. *Xaga de Xan* y *Exposy* son también personajes femeninos. Todos ellos tienen una serie de características comunes, son jóvenes, guapas, sensuales, independientes y con pasión por el riesgo. Se trata de el *Devenir femme*, del cual comenta la dibujante *Marika* (anexas). Ese acercamiento de los artistas y dibujantes de finales de los años sesenta a la cuestión femenina que no feminista para retratar a la mujer liberada a través del erotismo. El discurso sigue siendo el mismo, androcéntrico, con mucho sexo y poca acción psicológica de las protagonistas. Como opina Javier Coma, es cierto que estas protagonistas ocupan “profesiones prestigiosas y rentables como un hombre [...] en el comportamiento coexistirán tranquilamente el ser madre y compañera y el ser mujer sensible a los estímulos exteriores del hogar”(Coma,1984:89).

Desde Italia, mucho antes de que aparezcan los personajes eróticos más famosos del cómic adulto Italiano, las hermanas Angela y Lussiana Giussani escriben en 1962 el guión para cómic titulado *Diabolik* que aún se sigue publicando. Bajo el género de *Fumetti neri* o Cómic negro (*Id.*190). *Diabolik* es un anti-héroe que junto a su esposa organiza robos y atracos envueltos con contenido sexual y al mismo tiempo sadismo. Posteriormente, de la mano de Guido Crepax aparece *Valentina* en 1965, una bella fotógrafa que vive una serie de aventuras sexuales entre la vigilia y los sueños. Convertida en víctima debido “a las frustraciones y castraciones intelectuales y éticas emanadas del fascismo y de sus variopintos y mutantes resabios sociales y políticos” (Coma,1984:88). Así pues, el cómic erótico se convierte en una fuente de ingresos en la industria del cómic adulto para captar lectores masculinos, y que empezó a convivir con otro tipo de publicaciones de clara tendencia feminista.



Ilustración 19:
Los personajes del cómic *Diabolik* (1982)

Con el auge de las pioneras en el cómic de adulto se exploraron nuevas formas de representación de estereotipos femeninos y contenidos donde manifestaron sus preocupaciones, luchas y deseos. El resultado fue la creación de un lenguaje personal que incorporó nuevas realidades a través de personajes femeninos protagonistas en sus historias y como consecuencia una nueva manera de presentar historietas. La imagen de la mujer en el cómic abandonó el rol tradicional para mostrar las inquietudes de una sociedad en cambio constante. Es lo que Mercedes Fernández ha definido en su artículo, *Figuración Narrativa y mujer: ¿doble lenguaje?*, la significación en las imágenes como “el peso de la imagen” (Fernández, 1994:309). Y el profesor Antonio Altarriba opina que durante los años del *boom* del cómic adulto hay una preferencia de temas como “un cómic anclado en lo referencial, cuyos contenidos aluden a situaciones sociales y crítica social” (Altarriba, 1987:29). El hecho de que hubiera creadoras publicando cómics de temas inéditos provocó un “aumento de artículos en revistas de mujeres” y a su vez de lectoras en cómic (Sabin, 1993:233).

En este sentido, la participación de la mujer en la industria de la narrativa se limitó al papel de unas pocas dibujantes frente a una industria fuertemente masculina. El auge de creadoras trató de acercarse a un público adulto y exigente a través del contenido e indagaron en la libertad de expresión a través del dibujo y la puesta en escena de temas ubicados en el ámbito de la sexualidad y lo erótico. Por primera vez en la historia del cómic, las dibujantes y guionistas trabajaron diferentes modelos de representaciones de mujer, pasando de ser objeto a sujeto de la historia. Poco a poco las jóvenes dejaron de soñar de ser compañeras de los héroes, se cansaron de esperar al hombre que las liberase del encantamiento eterno para pasar a la acción y contar desde su experiencia sus vivencias.

3.2. Autoras del cómic adulto norteamericano

La primera publicación de carácter *underground* y feminista viene de la mano de la dibujanta norteamericana Trina Robins que en 1970 publica el primer cómic feminista titulado *It Ain't Me, Babe* dedicado a la liberación de la mujer. Trina Robins es escritora e historiadora de la cultura pop femenina y dibujante pionera en el movimiento feminista del *cómic underground* americano pero no es la única⁶. Robins publicó en 1966 su primer cómic *strip* en el periódico *underground* llamado *East Village Other*. Un tipo de tira que llamó, "*Hip comics*"⁷. En 1969 se trasladó a San Francisco y tras una toma de conciencia feminista, como le sucediera a otras muchas creadoras, creó en 1970 el primer cómic feminista titulado *It Ain't Me, Babe* y donde participaron Meredith Kurtzman y Lisa Lyons (Pilcher, 2008:162). Dos años después, en 1972 funda junto a Aline Kominsky, Shelby Sampson y Lora Fountain (*Ibid.*) el colectivo llamado *Wimmin's Comix Collective*. Una publicación con duración hasta 1992 que nace con la intención de fomentar el ascenso de las mujeres autoras en la industria del cómic, dado que la mayoría de los cómics publicados durante los sesenta y setenta eran de superhéroes y dirigidos a un público masculino. Además, el interés de esta publicación fue la de contrarrestar la imagen de la mujer como meros objetos sexuales que los dibujantes practicaban, mediante el hermanamiento de algunas protagonistas femeninas más representativas de los cómics americanos.

6 La dibujante e investigadora norteamericana Trina Robins ha escrito obras y artículos relacionados con la mujer y el cómic. Como bien explica en su página web, los últimos treinta años de su vida los ha dedicado no solo a dibujar sino también a escribir sobre las mujeres americanas dibujantes y escritoras de cómics y a promocionar proyectos como *The Women's History Project IMOW Imaging OurSelves. International Museum of Women*. Para combatir la imagen de la mujer de los estereotipos de la cultura pop. Recientemente ha publicado el libro, *Pretty in Ink: American Women Cartoonist 1896-2013*, una obra historiográfica sobre las mujeres dibujantes en América desde finales del siglo XIX hasta 2013. Otros dos libros suyos son: *A Century of Women Cartoonist* publicado en 1993 y *The great women superheroes* publicado en 1996. Su primera obra sobre la materia fue *Women and the Comics* publicado en 1983 y co-escrito con Catherine Yronwode. En Español podemos leer una entrevista hecha a Trina Robins hecha por Jessica DeCamp en febrero de 2014 publicada en el blog de la Asociación de Autoras de Cómic. <http://asociacionautoras.blogspot.com.es/2014/02/entrevista-trina-robbins-ahora-hay-mas.html>. De la pluma y tinta de Trina Robins solo se tiene constancia de un artículo traducido al español y publicado en la revista *Arte y Contexto* en 2006 con el título, "Sobre hombres ciegos y mujeres talentosas: breve historia de las mujeres en el cómic norteamericano".

7 <http://bolhafner.com/stevesreads/itrina.html>

Así fue como por las páginas de *It Ain't Me, Babe* aparecieron otras heroínas de otras épocas como *Wonder Woman* junto a otros personajes como *Mary Marvel*, *Little Lulu* y *Shenna-Queen of the Jungle*, entre otras.

Otra publicación feminista fue *Wimmen's comix*⁸ en la que se publicaron historias sobre fantasías eróticas de mujeres, con títulos como *Wet Satin* cuya autora Melinda Gebbie (casada con el afamado guionista Alan Moore de *V de Vendetta*) dibuja todos los tópicos sexuales, e historias sobre lesbianas. También se encuentra Aline Kominsky-Crumb (mujer de Robert Crumb el llamado padre del *comix underground*) cuyos dibujos han sido clasificados como “pornográficos” aunque la estudiosa Hillary L. Chute los inscribe dentro de un “espacio sexual de trauma” (Chute, 2010: 29). Entre 1972 y hasta 1987 aparece otro título, de otro grupo de mujeres dibujantes que surge con fuerza para contrarrestar la misoginia en los cómics *mainstream* es *Tits's Clits* (tetras y clítoris) es el título de un *comic-book*. Las editoras de la revista, Joyce Farmer y Lyn Chevely cambiaron su nombre por el de *Pandora's Box* para restarle “obscenidad” (Id.21). Por sus páginas colaboraron entre otras; Trina Robins y Aline Kominsky-Crumb con mucho interés de mostrar la sexualidad de la mujer nunca vista.

En la segunda ola del feminismo aparece en escena Roberta Gregory quien también colaboró en *Wimmen's Comix*. En 1974 creó la tira *Feminist Funnies* y en 1976 publicó *Dynamite Damsels* basado en su propia vida cuyos personajes son historias de mujeres heterosexuales, lesbianas y feministas. En 1991 creó *Naughty Bits* (pedacitos malévolos) una de sus obras con la que alcanza una gran popularidad y éxito a través de su descarado y guarro personaje *Bitchy Bitch*⁹.

Lo interesante del movimiento de mujeres autoras feministas en el cómic Norteamericano es que utilizan el formato cómic como herramienta de comunicación ya que es una manera “efectiva, barata y con posibilidad de ofrecer una imagen más positiva de la mujer” (Sabin, 1993:233). Los temas elegidos pertenecen a la realidad de la experiencia personal de las autoras, de sus inquietudes en relación a las políticas de identidad, el feminismo, la sexualidad, el lesbianismo, el aborto, la menstruación, la violación, el abuso de los hombres hacia las mujeres que contribuyeron al aumento de lectoras y la exploración de un tipo de estética fea (Chute, 2010:24).

⁸ En algunas publicaciones *Women's comix*

⁹ En España se tradujo como “*Bitchy Bitch, todo lo guarra que ella quiere ser*”. Editorial Recerca y Ediciones Alecta, 2003

Para Trina Robins, en la actualidad, hay muchas dibujantes que se dedican a la novela gráfica. El problema es que la mayoría trabaja en “circuitos underground, en pequeñas editoriales o se autoeditan ya que en las tiendas se sigue vendiendo superhéroes a jovencitos” En este sentido, es importante destacar el trabajo de investigación de la profesora Hillary L. Chute en *Graphic Women* (2010) en la cual realiza una lista de al menos treinta dibujantes norteamericanas aunque su libro se centra en la vida profesional de cinco; Lynda Barry, Alison Bechdel, Phoebe Gloecker, Aline Komisky-Crumb y la dibujante iraní Marjane Satrapi.



Ilustración 20:
Portada del cómic feminista *Wimmen's Comix* (1972)

3.3. Autoras del cómic adulto Europeo

En Europa el origen de La *Bande Dessinée*, historieta en Francés, se centraba en el público infantil, fuente inagotable de inspiración y creación. Muy al contrario que en Inglaterra y Norteamérica donde además de las publicaciones infantiles, la prensa diaria “daba espacio a tiras humorísticas o dramáticas para lectores adultos” (Coma, 1987:210). En Francia, los años de *Pilot*, el semanario juvenil lanzado en 1959 encarnó una ruptura de la historieta en la prensa ilustrada y cristaliza la emergencia de un cómic para adultos (Groensteen,1997:12). Tras el mayo francés, la prensa adulta mensual o trimestral de la *Bande Dessinée* se desarrolló hasta finales de los años ochenta, cuyas páginas reflejaron la lucha social, política y sexual, y sobre todo la aportación de los discursos feministas. Este nuevo enfoque recibió un reconocimiento por parte de la fracción franco-italiana que convirtió al cómic en un producto cultural y artístico apto para todos los públicos y en especial para el femenino (Coma, 1987:210). Las nuevas revistas de corte satírico como *Charlie Hedbo* en 1969 se nutrieron de jóvenes promesas que tuvieron la oportunidad de explorar alternativas en el medio desde la elaboración de las portadas pasando por el contenido y el grafismo. En 1972 aparece *Lècho des Savanes* fundada por tres dibujantes de *Pilote*, Marcel Gotlib, Claire Bretecher y Mandrika en cuyas páginas se desarrolló un estilo personal con un tono provocativo.

En 1975 este ejemplo será imitado por Druillet y Moebius con la revista *Metal Hurlant* una revista dedicada a la cultura rock y a la ciencia-ficción (Groensteen, 1997:14). Las autoras pioneras que irrumpieron en la esfera del cómic para adultos bajo la perspectiva feminista fueron; Claire Bretecher, Florence Cestac, Chantal Montellier y Annie Goetzinger. Todas son autoras (guionistas y dibujantes) que apostaron por la producción de un cómic personal a través de la exploración del lenguaje visual y de contenido para dar una imagen de la mujer moderna, independiente y con capacidad de decisión. En Francia con el lanzamiento de *Ah Naná!* en 1976 y hasta 1978 publicaron las autoras más famosas de la historia de cómic adulto de los setenta; Trina Robins, Chantal Montellier, Florence Cestac, Claire Bretecher, Nicole Claveloux y Cecilia, entre otras.

La propuesta de Claire Bretecher es de humor gráfico. En sus tiras cómicas aparecen todos los estereotipos de mujeres caricaturizadas, como en su obra *Cellulite* (1972) cuya princesa es la rebelde del cuento y está cansada de esperar al príncipe azul. En *Salade de Sainsons* (1973) retrata a madres agobiadas, mujeres *singles*, independientes, feministas, trabajadoras y compañeras. Estos personajes tienen una continuidad en la serie satírica titulada *Les Frustrés* (1975) para reflejar a las mujeres y hombres de la izquierda francesa con sus problemas existenciales. La obra se considera una crítica a la burguesía francesa de los años setenta. Mientras que en *La vie passionnée de Thérèse d'Ávila* (1980) las historias se centran en una serie de santas célebres y rebeldes (Fernández Menéndez, 1994:318). Y en *Aggripine* (1988) la protagonista es una joven con los problemas típicos de jóvenes.

A finales de los años ochenta aparece otra gran dibujante Florence Cestac, que en el año 2001 fue nombrada por primera vez presidenta en el 28 Festival de La *Bande Dessinée* de la Villa de Angulema, Francia. Un lugar que ocupó tras ser coronada con el Gran Premio de la Villa de Angulema en el año 2000 por el conjunto de su obra. Ambas, Florence Cestac y Claire Bretecher fueron invitadas especiales en el festival internacional francés más importante y representan a dos de las dibujantas más emblemáticas de la industria de la narrativa dibujada en Francia. Florence Cestac inició su carrera en revistas como *Ah Nana!*, *Metal Hurlant*, *Charlie Mensuel*, *Pilote* y *Chic*. Para Javier Coma, la revista feminista francesa *Ah Nana!* dirigida, diseñada y dibujada por mujeres dibujantes y publicada en 1976 “murió víctima de sus propios anhelos de escándalo” (Coma, 1987:322).

Annie Goetzinger, nacida en París, también comenzó su carrera en *Pilote*, así como colaboradora en *Circus*, *L'écho des savanes* y *Fluide Glacial*. Fue galardonada dos veces en el Festival de La *Bande Dessinée* de Angulema, en 1975 como joven esperanza y en 1978 como mejor autora de obra realista. En 1978 trabajó con el guionista Víctor Mora y crea el personaje *Felina*, una mujer fruto de la pasión entre una monja francesa y un anarquista español. Un libro dibujado con estilo modernista ya que es influenciada por la Barcelona de la vanguardia de principios del siglo XX. El grafismo es de una gran sensualidad para revelar la nostalgia de las cosas cuando pasa un tiempo y se ve lo que se ha hecho. Durante su estancia en Barcelona, en los años del *boom* del cómic español, participó en la serie monográfica en la revista *Cimoc* dedicada a la guerra civil con la serie titulada *El Cordel de los tebeos*

y concluida en 1987. En *Barcelonight* (1992) explora el radical cambio producido en el barrio obrero de Barcelona, donde se ubica la actual villa olímpica a través de un personaje femenino llamado Catherine y en *El Futuro Perdido* (1992) cuenta la historia de un joven con sida.



Ilustración 21:
Bretecher en *Agrippine* (1988)

SEGUNDA PARTE
Autoras del *Boom* del Cómic adulto.
Cómic feminista

Capítulo IV Las dibujantes de la Transición



Mariel Soria, Marika y Montse Clavé
(imagen cedida por Marika)

4.1. Introducción

A mediados de los años sesenta, con la llegada del gobierno tecnócrata y ministros del Opus Dei, comenzó un cambio social marcado por un periodo de reformas jurídicas, desarrollo económico, la emigración y el turismo. Es una época caracterizado por el desplazamiento del pueblo a la ciudad o a destinos más lejanos como Francia y Alemania (cuyas divisas ayudaron a la economía). Los electrodomésticos se instauraron en los hogares aliviando el trabajo doméstico. Los seiscientos se convirtieron en símbolo de modernidad. Las playas del litoral mediterráneo sedujeron a turistas extranjeros que tomaban el sol en bikini. El cine se hizo popular. Las radionovelas y fotonovelas paulatinamente desplazaron a las revistas femeninas. Apesar de los cambios, esta tímida apertura seguía manteniendo una estructura social tradicional mediante hábitos y leyes. El arquetipo de mujer que la dictadura tenía por ideal la ciñó al ámbito de lo doméstico. Mientras un hijo era animado a estudiar, a la hija se la enfocaba para la fórmula del matrimonio y su posterior misión a la dedicación familiar. Esta situación trajo una grave retroceso de las mujeres en la educación. Ya que a diferencia de los hombres, el acceso de las mujeres a la universidad era mucho menor. Aún así en “1953 se creó en Oviedo la primera Asociación Universitario de Mujeres” (Larumbe, 2004:51). De la misma manera, la política de feminización planteada durante la dictadura se orientaba a las chicas a estudiar carreras como enfermería y enseñanzas profesionales como secretariado.

La transformación a una sociedad con derechos empezó a ser efectivo cuando las mujeres tomaron conciencia de su situación legal. Y aunque la ley prohibía el derecho a reunirse, los encuentros se produjeron de manera clandestina en el ámbito privado de las casas de las participantes. La lucha de las mujeres españolas por encontrar su lugar en la sociedad comenzó a principios de los años sesenta. Los primeros libros publicados para describir estos acontecimientos pertenecen del ámbito de la política y la universidad como el de Lidia Falcón que en 1963 escribe, *Los derechos civiles de la mujer* y en 1964 *Los derechos laborales de la mujer* (Larrumbe, 2004:45).

Como resultado, a finales de los años sesenta emergió principalmente en Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao, el Movimiento Feminista o Movimientos de Liberación de la Mujer vinculados a partidos políticos próximos a la izquierda (Escario, Alberdi, Lopez-Accotto, 1996:16). Influenciadas por el Mayo del 68, la segunda ola del movimiento feminista creado en Estados Unidos y Europa trajo una serie de reformas esperadas y relacionadas con; el trabajo, el logro de los anticonceptivos para el control de la maternidad y la participación cada vez más activa de las mujeres en la vida política, donde también existía una jerarquía. Este cambio influyó en la creación de diversos grupos, plataformas y asociaciones como: el *Movimiento Democrático de Mujeres*, *las mujeres libertarias*, *La Asociación de Mujeres Universitarias*, *La Asociación Nacional de Mujeres Separadas Legalmente* que se fueron transformando en años venideros (Larumbe, 2004:50).

De estas experiencias y tras reuniones en seminarios surgieron las diferentes líneas feministas dentro del país que reivindicaron entre otras cosas; un cambio en el Código Penal, la legalización de preservativos, el derecho al aborto y anulación del delito de adulterio (Escario, Alberdi, Lopez-Accotto, 1996: 88). Además de revisar el régimen de familia, el derecho al divorcio, cambiar los límites en la educación, el derecho de pleno trabajo, y derecho a ocupar los espacios públicos vetados durante la dictadura. El objetivo era sensibilizar a la mujer en el ámbito social y político. El movimiento de mujeres creado durante la Transición fue el que se ocupó de realizar y organizar todas las peticiones que derivaron en un lema; “lo personal es político”, lo que nos pasa, lo que sentimos personalmente importa colectivamente y socialmente. De las reuniones de mujeres revive la tradición oral de los pensamientos y experiencias que muchas dibujantes trasladaron en lápiz y papel. La mujer de finales de los años sesenta tenía claro que su independencia vendría a través del trabajo. Por este motivo, uno de las luchas se centró en la Reforma de la Ley Laboral. Desde el comienzo de la Dictadura, aunque se las apartó de la industria, la necesidad de mano de obra barata incorporó a la mujer al trabajo y la convirtió en pieza clave para la expansión de la economía industrial.

Además de la insatisfacción manifiesta de las mujeres, hubo otros movimientos como el estudiantil en la universidad y la aparición de organizaciones clandestinas de ciudadanía por la lucha de los derechos y libertades. El movimiento estudiantil inició una serie de manifestaciones, que lo enfrentó al tradicional sindicato vertical creado por la Falange (Fusi, Palafox, 1997:315).

Por otro lado, la Ley de Prensa de 1966 ideada por el ministro de información y turismo Manuel Fraga Iribarne reguló la publicación de impresos por la que desapareció la censura previa. Esta ley contempló una ampliación de derechos relativos a:

El de la libertad de expresión en medios impresos (art.1), de las agencias informativas (art.44) la libertad de empresa editorial (art.50). También prevé algunas de las limitaciones de la libertad de información aunque sometidas a ciertas condiciones.

Y aunque por el artículo tres “se prohíbe la censura previa para la prensa, salvo en estados de excepción y de guerra”, la Ley introdujo medidas que indirectamente crearon una censura en los medios. Un ejemplo es la consulta voluntaria de los contenidos a la administración. Esta medida afecta a la hora de difundir cualquier impreso por el cual se exige el depósito ante la administración de un determinado número de ejemplares. En el artículo dos de la misma ley se registraron los siguientes límites derogados en 1977 que son¹⁰;

[...] El respeto a la verdad y la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional, de la Seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto de las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administración; la independencia de los tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.

Es decir, el franquismo seguía siendo garante del control sobre el “cuarto poder” a través de las leyes y reformas. Lo innegable es que a finales de los sesenta el cambio en la sociedad era evidente, no solo económicamente sino también políticamente. Esta transformación se suma a la influencia del extranjero en los movimientos filosóficos y sociales que se reflejaban en revistas de la Transición como *Por Favor*, *Triunfo* y *Cuadernos para el Diálogo*. El artículo diez de la misma Ley lo expresó de la siguiente manera:

Los impresos se clasificarán en publicaciones unitarias y publicaciones periódicas. Las primeras comprenderán los libros, folletos, hojas sueltas, carteles y otros impresos análogos, y las segundas, los diarios, semanarios y aquellas otras que, en general, aparecen en cualesquiera períodos de tiempo (art.10)

10 Román Gubern, *La Censura 1936-1975, Función Política y ordenamiento Jurídico bajo el Franquismo*, Edit Península.. Barcelona 1981, pp 185

Otro movimiento característico de la Transición fueron las reuniones clandestinas de las agrupaciones sociales. Estas asociaciones nacieron con motivo de solucionar el conflicto social gestado durante la dictadura para encauzar fórmulas legales y así apoyar las demandas de la clase obrera y la resistencia intelectual de la izquierda. Esta oposición al régimen fue manifestada a través de artículos de opinión y dibujos gráficos que plasmaron sus luchas y planteamientos en publicaciones de revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo* o *Cuadernos de Pedagogía* (Fusi, Palafox, 1997: 318). En muchas de estas revistas aparecieron los trabajos de las dibujantes del cómic adulto español como es el caso de Nuria Pompeia en *Por Favor*.

En medio de esta opaca apertura surge una de las características que diferenció a la industria narrativa española de otros países. En este sentido, la historieta experimenta una profunda transformación en los años precedentes a la Democracia para consolidarla finalmente entre los años que van desde 1975 y 1984. La elección de los años se produce por causas coyunturales, ya que en 1975 además de la muerte del dictador y se celebra el Año Internacional de la Mujer y en 1984 aparece el *Manifiesto contra Tintín*. Se trata de un movimiento social de colectivos de dibujantes y guionistas con el fin de acabar con “la imagen infantiloides que sufre la narrativa dibujada” (El País, sábado 20 de octubre de 1984).

Artículo de *El País*.

MANIFESTO CONTRA TINTÍN, 14 de septiembre de 1984

Un grupo de dibujantes e intelectuales ha redactado un manifiesto en contra de que la Fundación Miró de Barcelona organice el próximo mes una muestra de homenaje a Tintín y a su autor, el dibujante Hergé. El texto está firmado, entre otros, por Juan Cueto, Maruja Torres, Jordi Bernet, Jesús Blasco, Javier Coma, Román Gubern, Víctor Mora, Ricardo Muñoz Suay, Enric Sió y Josep Toutain. Los firmantes recuerdan, al comienzo del manifiesto, que han apoyado, desde hace años, la reivindicación del comic como forma de arte adulta y expresan “públicamente nuestra preocupación ante el confusionismo” que puede inducir la citada exposición. Aunque no discuten la importancia del fenómeno Tintín, los autores de la declaración afirman que “en nuestras latitudes -donde los comics aún no han conseguido el merecido prestigio oficial y popular que han alcanzado en otros países cultos- resulta sumamente peligroso para el reconocimiento adulto del noveno arte que la Fundación Miró elija, para su primera exposición monográfica de comics, una obra con destinatarios infantiles y sin el rango estético suficiente para ser huésped de una entidad con un nombre tan ilustre”. El manifiesto recuerda que el prestigio cultural de la historieta no se ha ganado gracias a Tintín. “En países con una

cultura sólida sobre los comics -o donde Tintín resulta patrimonio nacionalista-, tal exposición deja de ser automáticamente problemática por cuanto las cosas están allí claras desde un principio”. Por el contrario, según el texto, el patrocinio de la Fundación Miró a Tintín “prorroga la imagen infantiloides que sufre la narrativa dibujada”. El manifiesto concluye lamentando el dispendio que supone la organización y el escaso apoyo que recibe el comic en España.

Un representante de la Fundación Miró ha manifestado que la muestra estará acompañada de un homenaje a Hergé en el que intervendrán 70 dibujantes de todo el mundo y muy particularmente españoles -Joan Bofill, Pere Torrent, Cescep, Hortelano, Daniel Huidobro, Ops, Perico Pastor, Roger, Julio Vivas...-. La muestra consistirá en una exposición de viñetas acompañadas de todos los objetos que en ellas aparecen, en su mayoría facilitados por el museo etnológico de la ciudad.

Javier Coma, uno de los promotores del manifiesto, ha declarado a este diario que Tintín ha sido una publicación infantil de éxito pero que no puede compararse con otras propuestas en el terreno de la historieta. “Se trata de un dibujo fácil y por tanto susceptible de ser imitado. El auge español de Tintín va vinculado, en parte, a una operación editorial de dar consistencia a una llamada línea clara en la estética del comic. El manifiesto no pretende plantear una polémica en este terreno, simplemente situar debidamente la importancia de Hergé. Nadie parece recordar que el dibujante fue acusado de colaboracionismo con los nazis y que estuvo dos años sin poder publicar. Su redención cultural proviene de Francia, hará unos 10 años, cuando París descubrió el comic norteamericano y buscó un homólogo en la área francófona. En parte es una promoción de la nueva derecha francesa”.

Este manifiesto se une al movimiento surgido en Europa, concretamente en Francia e Italia, el cual reúne a directores de cine y críticos de la imagen quienes empezaron a dar su apoyo al cómic para convertirlo en noveno arte. “Los orígenes y motivos de la convulsión franco-italiana en favor de la situación cultural y artística de los *comics* se encuentran en la tradicional reclusión de la narrativa dibujada en publicaciones para niños” (Coma, 1987:210) Precedió a uno de los alegatos más radicales en la historia del cómic español para alejar al cómic del público infantil. Mediante las asociaciones, los y las profesionales de la Historieta narrativa (dibujantes y guionistas) solicitaron varias reformas en el ámbito laboral. Este movimiento luchó a través de las asociaciones de profesionales como *El Colectivo de la Historieta* surgido en Barcelona en 1975 y donde se conocieron Marika, Montse y Mariel Soria.

En estos años convulsos se enmarcan las publicaciones de humor gráfico con contenido feminista con las obras de Nuria Pompeia y la historieta creados por tres autoras pioneras del cómic; Montse Clavé, Marika (Mari Carmen Vila), Mariel

Soria. Junto a más profesionales (guionistas y dibujantes), las tres pertenecieron al *Colectivo de la Historieta*. Tanto Nuria como Marika, Mariel y Montse tenían una nueva visión gráfica y de contenido que plasmaron en cada uno de sus trabajos. Buscaron asentar en la historia de cómic español un cómic de autor para adultos con un compromiso político y social. El fin era generar una conciencia para conseguir la plena igualdad y libertad de la mujer. La visión de las creadoras tuvo como fin hacer un cómic además de plantear varios retos. Por un lado, abrirse camino en una industria mayoritariamente masculina. Y por otro, plantear un discurso feminista y realizar un cambio en la imagen de la mujer de papel, plasmar protagonistas con roles más próximos a la realidad. Por este motivo, los temas principales reflejaron los problemas cotidianos de la mujer como la discriminación laboral, la familia, el trabajo, la educación, la libertad sexual y el erotismo. En definitiva trataron asuntos como el patriarcado y sus repercusiones en los roles transmitidos en la sociedad de la mujer. Las protagonistas del cómic adulto de la Transición son mujeres de diferentes edades y fisonomías que tomaron conciencia de su cuerpo y se revelaron contra los cánones de belleza establecidos y la cultura patriarcal heredada.

Nuria Pompeia
Pionera del dibujo gráfico feminista

***“Las mujeres no son ni brujas, ni chicas tontas, ni guapas, ni feas
o gordas amargadas. Las mujeres son tal como son”***
Nuria Pompeia



4.2 Los libros gráficos feministas de Nuria Pompeia

Nuria Vilaplana Buixons conocida como Nuria Pompeia, escritora, dibujante, guionista y periodista, nace en Barcelona en 1931 lugar donde sigue viviendo en la actualidad. Es la pionera del dibujo gráfico en las revistas de la Transición y sobre todo a partir de sus libros gráficos en los cuales denunció la precariedad de derechos que la mujer española sufría. Nuria Pompeia se entregó al lápiz y papel al final de los años sesenta para expresar con pocas líneas gráficas una situación social que requería de un cambio. Sus colaboraciones en la prensa de los años precedentes a la democracia la convirtieron en baluarte de un estilo único, precursora de un nuevo lenguaje a la hora de crear historias y la primera mujer dibujante con discurso feminista en la industria del cómic español.

Los primeros años de escuela los pasó en una comunidad francesa de la que guarda recuerdos muy gratos. Cuando termina la escuela no pudo hacer el bachillerato ya que su padre, “no quería mujeres sabías en casa” (sic), así que la envía a estudiar una enseñanza profesional. De acuerdo con lo establecido en la época estudia: contabilidad, mecanografía y estenotipia. A Nuria Pompeia pronto le entra la curiosidad por el dibujo y por eso se apunta por la noche a la Escuela Massana de Artes y Oficios de Barcelona. Durante dos horas, incluidos los sábados cursa estudios de arte en la especialidad de retablos bañados en oro. Los nacimientos, las estampas y las tarjetas navideñas fueron sus primeros trabajos hechos en casa. Los estudios en Massana tendrán una doble significado para la dibujante, por un lado, es la primera vez que estudia con chicos y por otro, vive el ambiente social de la época, una experiencia que la marcará.

Como muchas mujeres, contrae matrimonio en 1952 y se dedica a cuidar a sus hijos hasta que en 1960 cae en sus manos *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, lectura que la influenciará para siempre. Desde entonces, toma conciencia y piensa que “las mujeres pueden hacer muchas cosas” (sic). Animada por su marido, el editor de la editorial Kairos, Salvador Paniker, se junta con dos amigas y forman una empresa para el diseño y confección de ropa que llegó a venderse en el Corte Inglés. Esta experiencia duró muy poco pero sin embargo significó un antes y un después en su carrera profesional y personal.

Para Pompeia la aventura del dibujo gráfico le llega cuando siente que “tiene que dar un paso contra la injusticia y la discriminación que sufría la mujer en la sociedad de la dictadura” (sic). Su primera obra, *Maternasis*, un libro gráfico escrito y dibujado en blanco y negro cuenta la historia de los nueve meses de embarazo de una mujer hasta el día del parto. Lo inédito del libro es que es mudo. El mensaje se intensifica por ausencia de texto, cuya imagen representa a una mujer que tradicionalmente en aquella época “no podía hablar” (sic). Sus angustias y preocupaciones son expresadas mediante trazo de una línea clara y concisa. El final del libro no puede ser más desalentador, se trata de una doble página, cuyos elementos son el dibujo de la cama donde se encuentra la parturienta llena de flores y el *collage* de un bebé enorme que literalmente se come a su madre. Para Nuria Pompeia, “la maternidad es una trampa más del matrimonio y de la familia” (sic). La obra gráfica fue editada en Francia en la Editorial Pierre Tisné y una vez pasada la censura de la época, se publica el libro en la editorial Kairós de Barcelona en 1967. *Maternasis* se convierte así en el primer libro gráfico que refleja la vida una mujer embarazada durante la dictadura así como el primer libro ilustrado escrito en clave de humor y con un claro discurso feminista y político.

Esta obra le permitió a Nuria Pompeia entrar en contacto con el mundo de la editorial, primero como grafista y luego como editora. Entre otros trabajos que realizó, fue redactora jefa de la revista de humor *Por Favor y Saber*, colaboró como dibujanta (ella utiliza la palabra “dibujanta”) de humor gráfico en la prensa diaria como el *Diari de Barcelona*, y en revistas hoy desaparecidas como *Triunfo*, *Cuadernos de pedagogía*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Vindicación Feminista*, *Dunia*, *El Món*, *L’Hora* y al final de los ochenta en *Emakunde*. En el extranjero publicó en revistas de cómics para adultos como *Linus* en Italia, *Charlie Hebdo* y *Brigitte* en Francia.

En 1967 entra a trabajar en la revista *Triunfo* convirtiéndose en la primera mujer como dibujante en la publicación semanal con una serie de humor gráfico a página entera en blanco y negro. Sus personajes son mujeres y hombres que no suelen hablar, de ellos no salen bocadillos, pero se muestran en actitud de denuncia y crítica, influenciados por el feminismo y la política ya que “todo el mundo estaba en pie de guerra” (sic).

Con la Ley de Prensa de 1966 del gobierno tecnócrata de Arias Navarro se reconoce la libertad de información aunque el verdadero problema fue la autocensura en

artistas. Al igual que escritores, guionistas y directores de cine de la época, el uso metafórico y la ironía crearon lenguaje único para evadir la censura de la época.

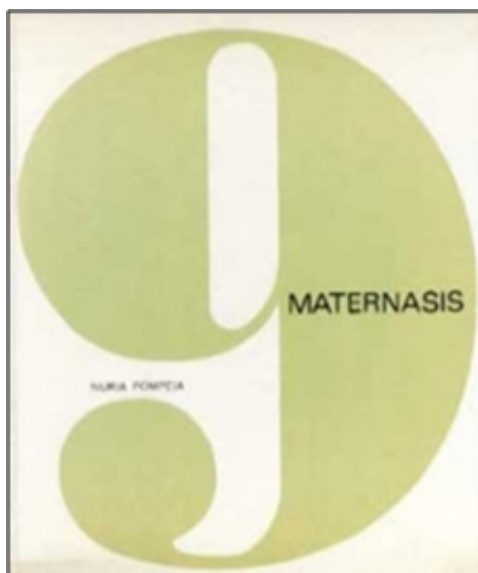


Ilustración 22:
Maternasis (1967)

Nuria dibujó en la revista *Triunfo* una vieja desdentada que, “*todo el mundo sabía que era Franco*” (sic). Su segundo libro gráfico llega en 1970 y se titula *Y fueron felices comiendo perdices* publicado en la editorial Kairos. En este libro empieza a trabajar la idea de representar en dibujo la triada de mujeres en la sociedad que repetirá en otras obras. Por un lado, la abuela representa la imagen tradicional de mujer. En segundo lugar está la madre, una mujer sumida en las normas de la dictadura y por último se encuentra la hija y nieta, la tercera generación, la imagen rompedora de mujer que no duda en revelarse.

Nuria Pompeia va a repetir en casi todas sus obras el mismo tema, la condición de la mujer que va evolucionando y quiere evolucionar. Se trata de tomar distancia en la representación de la mujer objeto ceñida en las paredes de su casa para pasar a una mujer sujeto, protagonista de su vida y su sexualidad. En el formato libro utiliza una mezcla de estilos en los que incluye; el cuento para adultos, el cómic y el folletín para mostrar historias de humor gráfico. Mediante la inclusión de texto coloquial

en vez de los globos típicos del cómic, transmite su discurso para denunciar la condición y la situación de la mujer en la sociedad. La historia comienza donde suelen terminar los cuentos para niña el día de su boda.



Ilustración 23:
Portada del libro gráfico, *Y fueron felices comiendo perdices...* (1970)

Como les sucede a muchas mujeres de la época logra vencer miedos que la impedían evolucionar a través de su experiencia personal y su proyección profesional. Esos temores van tomando forma gráfica y progresan mediante un lenguaje gráfico sencillo y coloquial.

A Nuria Pompeia le interesan los temas sobre la maternidad, sexualidad, la familia, el matrimonio, la política y el trabajo. Todas estas inquietudes son expresadas en base a un dibujo esquemático y trazo ágil para dibujar retratos de mujer en actitud crítica. El grafismo simple en blanco y negro generalmente sin continente (líneas que limitan el espacio espacio de la viñeta) que encuadren el dibujo generalmente con textos de anclaje.

En su tercer trabajo *Per segles dels segles* editado en 1972 por Editions 62, Barcelona. El libro está dividido en dos partes como si se tratara de dos cuentos

diferentes. La primera cuenta el fatal desenlace de una cadena de acontecimientos en un pueblo lleno de supersticiones. La historia comienza con dos primos Modesto Puig Roig, Jacinto Roig Pi y la hermana de Jacinto, Lali. Juntos ven unas visiones tras el robo de unas moras en el huerto de un vecino. La segunda parte cuenta la historia de un joven vestido de negro con gafas, muy parecido a Palmira, el personaje principal de su siguiente libro, pero en chico. En la primera página, el personaje comenta que “por aquel entonces estaba lejos de hallar la libertad total”. El argumento gira en torno a los nuevos movimientos hippies llegados a la Ibiza de finales de los años sesenta. Los jóvenes personajes de esta novela, la mayoría extranjeros, buscan su liberación por medio de las drogas y el deambular sin rumbo fijo. Para Pompeia este libro es “un estudio de antropología irónico”. Una obra que se adelantó en contenido de la celebre dibujante francesa Claire Bretecher que en 1975 publica su mítica serie de humor gráfico *Les Fustres* para criticar a la burguesía y la izquierda francesa, clase social a la que ella misma pertenece.

Con *La Educación de Palmira* libro gráfico publicado en 1972 por la editorial Andorra supone su cuarto trabajo y gran éxito artístico. El libro es fruto de la colaboración con el escritor Manuel Vázquez Montalbán como guionista. Ambos crearon el personaje que se empezó a publicar en la revista *Triunfo* en forma de serie y tal que como apunta en la primera página del libro “pronto se convirtió en una de las secciones más polémicas y seguidas” (Pompeia, Manolo V el Empecinado, 1972). En la década de los setenta comienzan las reivindicaciones y manifestaciones delante

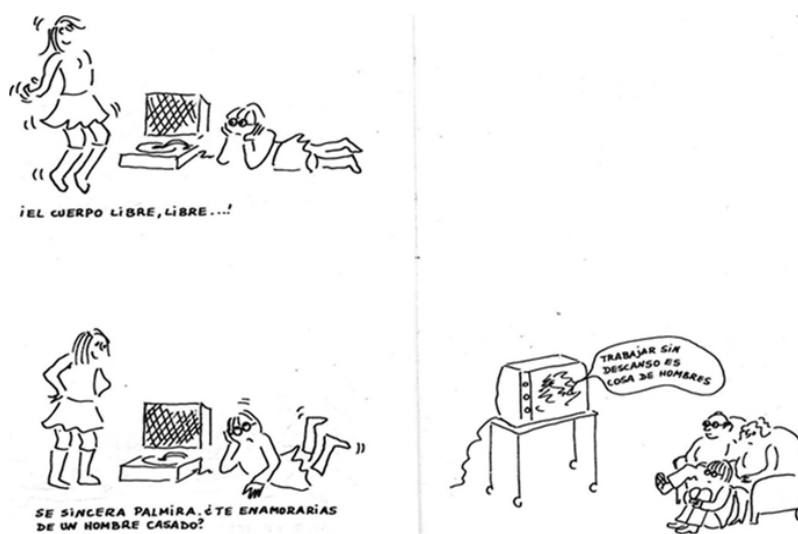


Ilustración 24:
La educación de Palmira

de la cárcel para protestar por la situación de la mujer y solicitar una reforma en el Código Penal.

Comenta Nuria Pompeia que por miedo, muchas mujeres no se manifestaban en público, “ *aunque en público pedíamos estos cambios a través de panfletos y propuestas para reformar el sistema jurídico*” (sic). Entre otros límites, las mujeres españolas necesitaban de la *licencia marital*, es decir, una autorización que concedían los maridos para que ellas pudieran ir a trabajar o comprar un electrodoméstico. Mediante esta autoridad se concede al hombre, su marido, el representante legal de la mujer en muchos casos, de su potestad para ejercer el comercio, enajenar bienes, ser tutora y acceder a un puesto remunerado. En 1970 se suprime la discriminación en el aprendizaje y permite a las mujeres a mantener su puesto de trabajo al casarse. Este revelador dato así como la educación recibida durante la dictadura es de vital importancia no solo para poner en evidencia el tipo de mujeres representadas en las revistas de la dictadura sino también para ver los ámbitos en los que podían moverse además de comprobar la falta de libertades de las que gozaban.

En conversación con la dibujante, esto es lo que contó sobre su experiencia en las reuniones clandestinas celebradas en Barcelona:

Nos juntábamos unas amigas cada semana de manera clandestina, esto era peligroso porque a veces venían mujeres que habían oído a otras que nosotras nos reuníamos para hablar de nuestros problemas y ¿cuales eran nuestros problemas? ¡Pues todos! Los políticos, los del poder, los sexuales...y no sabes lo que nos costó hablar sobre el sexo! A pesar de ser todas comunistas, socialistas y ácratas este tema nos costó muchísimo.

Por este motivo, la lucha de las mujeres durante finales de los años sesenta y principios de los setenta giró en torno a los derechos jurídicos. Se trató de centrar esfuerzos en la legalización de los anticonceptivos, el aborto, anular los delitos de conducta sexual como el adulterio, el amancebamiento y las relaciones homosexuales (Escario, Alberdi, Lopez-Accotto, 1996:88-89). Dos eslóganes escogidos en esta época y que la inspiraron a Nuria a en sus obras siguientes fueron, “*Yo también soy adúltera*” y “*Yo también he abortado*”. A Nuria Pompeia le interesan los temas que conciernen a la mujer de la sociedad española al final de la Dictadura en relación a los derechos jurídicos. De manera coloquial expone las dudas, los miedos a la sexualidad libre, los sentimientos, la familia, el matrimonio con su consecuente relación con los maridos, la relación con los hijos e hijas, las luchas personales y colectivas, la vida en casa, en la calle y en el trabajo,

los jefes, las compañeras y compañeros de trabajo, las suegras, las abuelas, las vecinas, las fiestas, el desamor, la decepción, la muerte, las ilusiones y el futuro para poder vivir en libertad sin ataduras ni condiciones. Tras la experiencia de *La Educación de Palmira*, Pompeia entra a trabajar como colaboradora en la revista de humor *Por Favor!* donde termina siendo redactora jefa. En el mismo año la ONU declara el Año Internacional de la Mujer (1975) mientras, en Madrid se celebra tan memorable día en la clandestinidad con el título Las Primeras Jornadas de la Mujer -de la cual nació los primeros colectivos feministas, El Seminario Colectivo Feminista de Madrid y el Colectivo Feminista de Barcelona (Fagoaga y González Luna, 1984:459).

Como producto de este ambiente surge el tema principal de su siguiente libro, *Mujercitas* que es una crítica al Código Civil de 1889 que el régimen de Franco había instaurado en 1939. En palabras de Nuria sobre la obra comenta:

Las mujeres ahora liberadas, saben lo que quieren, denuncian y plantan cara, pero al mismo tiempo veo que muchas se masculinizan copiando cánones de los hombres y esto es muy peligroso desde mi punto de vista. Los hombres, por el contrario, ahora están en crisis y esto es un disparate. Estas mujeres que pisan fuerte retornan a la feminidad más retrógrada y estúpida del pasado.

Nuria escribe en la primera página del libro *Mujercitas*; “no es ningún cuento, ni una historieta, ni siquiera un folletín sino una respuesta a los innumerables dimes y diretes que las sufridas mujercitas tuvimos que aguantar ahora y siempre” .

El libro es una toma de conciencia y esta dividido en seis capítulos para entenderlo perfectamente;

- LA FABRICACIÓN DE UNA MUJERCITA o el condicionamiento desde la cuna,
- LAS NIÑAS SON TONTAS o cómo llegan a creérselo y a serlo,
- LA CAZA (O PESCA) del marido o cómo seguir los desinteresados consejos del plan de belleza en siete días,
- LOS PAPELES DE: AMA DE CASA, ESPOSA, AMANTE Y MADRE NO HAY MÁS QUE UNA, o...mejor los vean.
- CANTANDO AL TRABAJAR o el trabajo femenino que es cosa de cosas y cantar.
- CON LA VENIA...o el Juzgado en casa.

Mujercitas es una declaración con intenciones para explicar que, “hay dos géneros, el femenino y el masculino y que la sociedad colocó a la mujer en una sumisión al poder de los hombres” (sic). El libro de 144 páginas contiene un dibujo gráfico

de línea clara por página a modo de viñeta sin marco y en blanco y negro. La protagonista central es una mujer muy parecida a Nuria que rebate dialécticamente a otra mujer, a modo de recorte *collage* y que aparece con la misma posición estática en cada de las conversaciones que mantiene con la protagonista. Esta mujer de *collage* representa el discurso tradicional. En el capítulo *La caza o pesca del marido*, Nuria denuncia a la prensa femenina como asesora y consejera de este aleccionamiento, cuyo director ejecutivo es La publicidad, el productor de esta acción es el consumo y como artistas invitadas, la moda y la belleza. Además de una colaboración especial que es EL AMOR con mayúsculas (pp 45).



Ilustración 25:
Obra gráfica, *Mujercitas* (1975)

Es un capítulo en el que inserta publicidad sobre belleza de la época dirigida a la mujer: *Querida, Vd necesita ser bella, ser atractiva para gustarle a el. Libertad para la mujer española: Tu piel necesita ¡Bellos senos! Eterna primavera para tu cuerpo.* Nuria Pompeia expresa en dibujos cómo está planteado el Código Civil en relación a la mujer que la mantiene en un estricto régimen casi carcelario. Esto es porque se basa en el código Napoleónico de 1889 por el cual la mujer, una vez casada, necesitaba el consentimiento de su marido para casi todas las acciones de su vida,



Ilustración 26:
Obra gráfica, *Mujercitas* (1975)



Ilustración 27:
Obra gráfica, *Mujercitas* (1975)

excepto en Cataluña (pp133). En la página 134 explica que la mujer:

“No podrá: ni comprar, ni vender, ni hipotecar, ni disponer de sus bienes, ni ejercer el comercio [...]”(pp134). Estará obligada, según el código civil en su artículo 58, a seguir a su marido donde quiere que fije su residencia (pp135)...porque el artículo anterior, el 57, ya le dicen que “el marido debe proteger a la mujer y esta obedecer al marido”(pp136) ...

”No pueden prestar consentimiento: 1º-Los menores no emancipados, 2º-Los locos o dementes y los sordomudos que no sepan escribir, 3º-Las mujeres casadas” (artículo 1263) (pp137)...La patria potestad la tiene el padre (pp138)....Referente al delito de estupro-haber tenido relaciones sexuales por la fuerza o con engaño, como la promesa de matrimonio-si bien se condena al hombre que lo cometiere, la mujer, según el artículo 436 dice que: “y naturalmente no será ella misma quien pueda decidir si fue realmente engañada o no, si no que decidirá por ella su padre, hermano” (pp139) [...] Según el artículo 413 del código penal la mujer que aborta puede ser condenada con una pena que oscila entre los seis meses y los seis años de prisión...(pp142)

Este desasosiego y discriminación en los derechos fundamentales a decidir será plasmado en su siguiente libro ilustrado titulado *Cambios y Recambios*, publicado en 1983 en la editorial Anagrama, Barcelona. En la historia aparecen mujeres y hombres que viven “situaciones, comportamientos, actitudes y además del mutante tejido social con el noble y solidario propósito de prestar un servicio a la colectividad” (Contraportada). Son chistes gráficos que exponen diversos temas de actualidad. Tras su experiencia como dibujanta gráfica, comienza su andadura con publicaciones de crónicas culturales en el periódico La Vanguardia, con guiones para TVE y



Ilustración 28:

Obra gráfica, *Cambios y Recambios* (1983)



Ilustración 29:
Obra gráfica, *Cambios y Recambios* (1983)

como presentadora del programa *Quart Creixent* de TVE en Cataluña 1984. Como escritora en catalán ha publicado *Cinc Cèntimes* (Ediciones 62, 1981), *Inventari de l'últim dia* (Ediciones 62, 1986) y su último libro titulado *Mals Endeços, Diari d'una dona de las Barraques* (Editorial Columna 90, 1998). En 2000 es galardonada con la Medalla de Oro de la ciudad de Barcelona al mérito artístico, en 2003 recibe el Premio La Rosa del Desierto por su trayectoria profesional que otorga la Asociación de Mujeres Periodistas de Cataluña, en 2007 obtiene la Cruz de San Jordi y en 2013 la Asociación de Autoras de Cómic le concede el Premio Honorífico para reconocer su labor y trayectoria en el campo de la Historieta Española, además de visibilizarla y promocionarla institucionalmente.

La obra de Nuria Pompeia se define por un doble compromiso como dibujante y escritora. Su intención es transmitir a lectores y lectoras la imagen de una mujer moderna y luchadora mediante un lenguaje anclado en lo referencial, sencillo y coloquial. Ya que para Nuria “Las mujeres no somos brujas, carpantas gruñonas o solteronas amargadas, ni jóvenes siempre bellas, complacientes secretarias, enfermeras dispuestas al auxilio”. La elección de realizar un trabajo en clave de humor es mucho más interesante en cuanto al riesgo de no equivocarse, “para no dar una imagen que no quería dar de las mujeres sino de presentarlas tal y como son” (sic).

La crítica de Nuria Pompeia sigue vigente en la actualidad aunque los discursos de las dibujantes sean diferentes, el estilo de dibujo puede verse representado con dibujantes como Aude Picault desde Francia o Sara Fratini desde Venezuela.



Ilustración 30:
Obra gráfica, *Cambios y Recambios* (1983)

Montse Clavé Dibujante de cómic feminista y político

“Las mujeres de esta profesión dibujamos por inquietud y por un compromiso político social y feminista”
Montse Clavé



4.2. Montse Clavé. Cómic con compromiso político, social y feminista

Montserrat Clavé Jové (Villamartín, Cádiz 1946) es la pionera del comic feminista de la Transición. Dibujante, ilustradora y editora comenzó a dibujar en 1958 influenciada por su hermano Florencio Clavé, también dibujante. Se inicia en la Editorial *Bruguera* para las revistas femeninas de romance como *Celia* y *Sissi* entre los años 1960 y 1965. En 1965 hace las maletas y se marcha a París para estudiar arte y vivir una de las experiencias que la influenciarán en su obra de manera política, el Mayo francés, después en 1969 viajará a Cuba y vivirá allí hasta 1971 donde participó en la creación de la primera editorial para la gente joven de la isla llamada *Gente Nueva*. En la editorial se especializa como directora e ilustradora en las publicaciones de cuentos infantiles y juveniles. Ya en Barcelona, en 1976, como muchos dibujantes de la época comienza su vida profesional como dibujante por encargo para la Agencia Norma (que luego termino siendo Editorial Norma) portadas para revistas juveniles que eran exportadas a Suecia e Inglaterra. En 1977 empieza a colaborar en las revistas de tebeos satíricos de barrio, *Equipo Butifarra!* (1975-1987) y el *Colectivo Troya*. Dos proyectos compuestos por dibujantes de convicción política socialista que apuestan por un cómic de autor para adultos.

El *Equipo Butifarra!* (nombre que recibe en catalán el corte de magas) surge en 1975 alrededor del dibujante y periodista Alfonso López. La época está caracterizada por el movimiento urbano expresado a través de las Asociaciones de Vecinos “y con la existencia de una férrea censura que hace que los movimientos populares apenas vean reflejada su realidad en los medios de comunicación legales en manos de la burguesía y el Estado” (contraportada *Equipo Butifarra!*, 1985). El equipo recogía las quejas de los barrios y transformaba la problemática en viñetas que luego eran repartidas de manera “semi-clandestina” (*Ibid.*). En 1976, al igual que *Marika*, forma parte del *Equipo Butifarra!* donde publica la historia en homenaje a los y las represaliados chilenos titulada *Te recuerdo Chile*, una historia en la que cuenta la invasión del ejército chileno en manos del dictador Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende en el Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973.

La tira de viñetas dibujada en blanco y negro narra la dramática situación de muchos chilenos y chilenas secuestrados y torturados hasta la muerte tras el golpe de estado de Pinochet. El dibujo de Clavé forma parte de una iconografía anclada en el mundo de lo real que son expresados desde un punto de vista crítico. Son

historietas que ilustran situaciones políticas, sociales y económicas para mostrar a los lectores y lectoras sucesos históricos de hechos reales.



Ilustración 31:
Historieta, *Te recuerdo Chile* (1977)

En esta época también colabora en otras revistas progresistas de la Transición como *Mundo* y *Viejo Topo*. En *Mundo* publica una serie que duró siete números titulada *Las Entrañables* (entrañables y diablesas) con un guión escrito por Ana Díaz Plaja y Mari Chordà, activista feminista catalana y artista que en 1978 fundó la editorial *laSal*¹¹ un espacio de café y discusiones feministas entre mujeres hetero sexuales y lesbianas.

11 Mari Chorda, dueña del bar LaSal donde se reunieron las primeras mujeres feministas de Barcelona y fundadora de la primera Editorial de Donas Feministas con el mismo nombre *laSal*. Para más información ir a los artículos de: Marí Chordà Recasens, "Apunts per anar reconstruir lo passat m'es immediat (que, com que no s'ha considerat La Història, ja va ser oblidat abans d'ahir)" *Accions i reinencions. Cultures Lésbiques a la Catalunya del tombat de segle XX-XXI*, Meri Torras (de), Barcelona, 2011. Y Katia Almerini, "LaSal Bar-biblioteca feminista en Barcelona" *Boletín de arte n°35*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014



El Topo (1977)

En la misma revista, *Mundo*, continua su trabajo con la tira cómica *Bailén 30*. Se trata de una serie en blanco y negro que cuenta la vida de una comunidad de vecinos en la que se representa los diferentes modos de vivir de las personas en una ciudad. En 1977 con el título *El Papel de la mujer* desarrolla para la revista TOTEM un personaje principal para cuya serie de cómic titula *Jenny de Westfalia. Homenaje a tantas otras*. En esta ocasión Montse Clavé recrea el ambiente político de la época. Como recuerda en la entrevista realizada en 2006, “en aquellos años, el señor más admirado era Karl Marx y el marxismo dentro de los movimientos de izquierda”. En este sentido, como la política volvía a centrar en la figura de un hombre todo el protagonismo. Montse Clavé, por este motivo dedica una serie de dibujos a *Jenny de Westfalia*, la mujer de Karl Marx. Un libro educativo, feminista y político en el que cuenta la historia de esta mujer mediante una serie de viñetas en blanco y negro en el que destacan los globos de los personajes donde aparecen sus discursos. La obra se basa en textos y fragmentos de la obra de Engels, quien fuera biógrafo de Marx.

Cuando Montse Clavé conoce a Mari Chordà fundadora del grupo de trabajo *laSal* surgieron dos publicaciones pequeñas, el libro *Cuaderns del cos i del aigua* en 1977 y *Moltes Altres coses* con textos de Mari Chordà. En *Quadern dels Cos i L'aigua* a modo de diario se expone por primera vez los sentimientos lesbianos que hasta entonces nadie se había atrevido a expresar. La obra, trata de un pequeño libro a modo de diario donde las ilustraciones acompañan al texto que son poesías escritas en catalán. En la editorial, también ilustró La Agenda de la Dona, en la que colaboraron otras dibujantes como Nuria Pompeia y Elsa Plaza, entre otras. En *Cuaderns del cos i del aigua* se encuentra la historia *La Mar*, una obra de tres páginas con ilustraciones en blanco y negro, en la que cuenta la vida de una mujer casada en busca trabajo y autonomía. Cansada de no encontrarlo la mujer se aburre de esperar y de hacer las labores de casa. Mientras mira por la ventana sueña que recoge piedras en la orilla del mar. Montse Clavé realiza un dibujo con claros y oscuros y presenta por primera vez el cuerpo desnudo de una mujer que goza sola mientras las olas acarician su cuerpo. La viñeta es toda una metáfora visual de una masturbación.

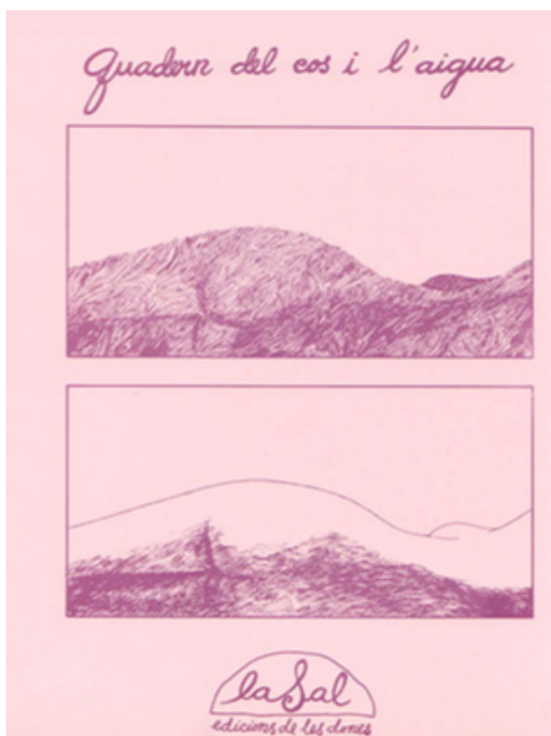


Ilustración 33:
Cuaderns del cos i del aigua (1977)

Cuando en 1982 aparece la revista *Cul-De-Sac*, ideada por el *Equipo Butifarra!*, Montse Clavé empieza a desarrollar historias de temática cotidiana en cuyas páginas la mujer es protagonista. Generalmente dibuja historietas en blanco y negro cuya composición es una página con hasta seis viñetas. En clave de humor resuelve las situaciones creadas con ingenio. En la historieta *Una Página Propia*,



Ilustración 34:
Una página propia en *Cul de Sac*, (1982)

escrita en catalán y dibujada en blanco y negro, la protagonista está disgustada con su físico por eso hace gimnasia y rechaza comer chocolate. Un día queda con un amigo que le comenta que su ideal de belleza son las mujeres de Rubens. La protagonista, además de alegrarse hará un cambio de decoración en su habitación. Quita el cuadro de Amadeo Modigliani cuyas mujeres son dibujadas estilizadas por uno de Rubens cuyas mujeres tienen curvas. Los personajes de Clavé son mujeres de muy diversas fisonomías y edades.

En 1983 dibuja en la revista *Hogar y Moda* una página en color titulada *Las amigas*. La siguiente página está compuesta por seis viñetas a color el cual destaca el rojo y el marrón. Los encuadres son planos medios y primeros planos para resaltar la conversación de los dos personajes, dos mujeres de unos veintitantos años hablando sobre relaciones. La versatilidad de Montse Clavé varía en estilo gráfico y contenido. Cuando quiere narrar en clave de humor, elige colores vivos acuarelables y su trazo es claro. Mientras que cuando quiere expresar la dureza en algunas historias de contenido político y reivindicativo la opción es el negro con trazos discontinuos.

Sin duda una de las páginas más tiernas y reivindicativas hechas por Montse Clavé es *El Encuentro*. En esta página compuesta por siete viñetas a color cuenta la historia de una mujer mayor sentada en un bar disfrutando de un moscatel a la hora del té. El personaje principal es una abuela, llamada Palmira, que para Montse Clavé es una mujer transgresora, no sólo porque se percibe en ella un cierto aire de solemnidad y elegancia sentada sola en una cafetería sino porque el sólo hecho de que la serie gire en torno a un personaje cuya protagonista sea una mujer madura, con arrugas, es lo que la hace única y especial. Los cómics suelen mostrar personajes jóvenes y bellos pero en raras ocasiones las historias giran en torno a personas mayores que cuentan sus deseos y experiencias. A esta simpática abuela le ocurren cosas muy interesantes cada día que se sienta a tomar un vaso de moscatel.



Ilustración 35:
Las amigas, en Hogar y Moda (1983)



Ilustración 36:
El encuentro, Hogar y Moda (1983)

En *Más Madera* publica *Bety de Bup* en 1986. Es una historieta de seis viñetas dibujada en blanco y negro cuyo personaje principal fijo es una joven quinceañera con problemas típicos de la adolescencia; granos, chicos, exámenes, fiestas, excursiones... Bety representa la imagen de una joven normal, de belleza normal, con sus granos y otros problemas que exterioriza su enfado a su madre. Esta joven no tiene nada que ver con las jóvenes de aspecto angelical de las revistas de los años cuarenta.



Ilustración 37:
Bety de Bup, en *Más Madera* (1986)

Montse Clavé dibujó historietas e hizo ilustraciones cuyos temas variaron desde lo político, pasando por el feminismo a realizar historias de humor. Lo que siempre tuvo claro fue que a la hora de plantear una historieta el requisito principal sería la representación de la mujer de diferentes edades. Otro elemento importante es que en la elección del personaje la protagonista ocupe un papel activo en la historia. Con el paso del tiempo y el cambio político, Montse Clavé fue cambiando su discurso más radical para plasmar situaciones cercanas y cotidianas en clave de humor. El fin era crear un producto con mensaje que llegara para todo tipo de público lector. A finales de los años ochenta cuando los discursos políticos y sociales dejan de vender se produce una crisis en la industria del cómic. Esto trajo consecuencias graves para muchos profesionales del medio que tuvieron que emigrar a otros países o reciclarse en el ámbito de las editoriales de libros. En el caso de Montse Clavé los noventa suponen un cambio al campo de la ilustración infantil con trabajos para editoriales como *Argos*, *Vergara*, *Oregal*, *Alfaguara* y *Salvat*.

Como también le pasó a la dibujante Mariel Soria, a principios de los noventa empezó a colaborar con los movimientos de inmigrantes en Barcelona a través de una serie de trabajos no remunerados cuya temática era educativa y pedagógica para la integración social. Bajo el título *Cuadernos de Planificación* expuso mediante folletos gráficos diversos temas como la sexualidad, métodos anticonceptivos para mujeres emigrantes. Un trabajo que fue traducido en diferentes lenguas. Asimismo, en 1994 crea la colección titulado *Cocinas de Aquí-Allí, de fuera adentro*. para la editorial *Icaria*. Se trata de varios libros en color para una colección de platos de otras culturas. Las ilustraciones muestran la elaboración de comidas tradicionales de diversas culturas afincadas en la ciudad condal como la magrebí, senegalesa, filipina, argentina y cubana, entre otras. La intención era que la generación de jóvenes nacidos en el seno de una familia emigrante no perdiera sus raíces y su tradición. Por eso realizaron varios libros que mostraban la preparación comidas tradicionales de recetas hechas por sus abuelas. La colección duró hasta 1998. Su predilección por la ilustración en el arte culinario siguió en 1995 con el libro, *Cocina Mexicana*, de 2000 a 2003 con la colección, *El sabor en los viajes, libros de allende*, entre otros títulos.

En 2003 inauguró la editorial online *Negra y Criminal* en la ha sido editora junto a su compañero sentimental, Paco Camarasa, para la promoción de escritores y escritoras de este género. La editorial se cerró en octubre de 2015.



Ilustración 38:
Cocinas de Aquí-Allí (1994))

Montse Clavé escribió para la exposición *Papel de Mujeres* el siguiente texto:

Lo que sucede en mis publicaciones de los años setenta es, quizá, que el feminismo que respiran es totalmente evidente: son los años en que lo *evidente* sale con fuerza a la calle y encuentra pequeños espacios (en el caso de una dibujante de historietas, para publicar sus obras). Pero en el caso de una profesional de este medio, que elabora sus propios guiones en una sociedad dominada por los valores masculinos, siempre se podrá decir, aunque el guión sea realista o naturalista, que cuenta las cosas de otra modo (se puede llegar incluso a la forma despectiva de la formulación de algunos teóricos del medio sobre el trazo femenino), que su visión es otra. U es que siempre será otra, sea mujer u hombre consciente, si el mundo sigue siendo el mismo.

Mari Carmen Vila, *Marika*
Cómic feminista e ilustraciones reivindicativas

*“Mi cómic es feminista ya que cuestiono la imagen de la
mujer y político por una actitud en la vida”*
Marika



P
Planeta Revit

4.3. El cómic feminista de Mari Carmen Vila, *Marika*

Maricarmen Vila Mingueloa, conocida en el mundo del cómic de los años setenta y ochenta como *Marika*, nace en Barcelona (1949) lugar donde reside en la actualidad. En 1963 estudia en el colegio de monjas *El Sagrado Corazón* de Barcelona el Bachillerato Laboral, unos estudios que se diferenciaban de los de hombres por las asignaturas obligatorias que las mujeres debían de estudiar; estenotipia, mecanografía y contabilidad con motivo en enfocar la vida laboral a puestos profesionales feminizados. Asistió a los cursos de la *Escuela de Mujer* creados antes de la guerra por la Diputación de Barcelona cuyos estudios estaban relacionados con “lo femenino” (comillas mías) corte y confección, cocina, costura, más estenotipia, más mecanografía, taquigrafía, contabilidad, francés e inglés. En 1969 accede al Instituto Católico de Estudios Sociales donde estudia por primera vez la historia del movimiento obrero y los libros prohibidos publicados en París por la editorial *Ruedo Ibérico*. Esta experiencia le sirve para crear su propio criterio mediante la observación de la realidad social que le toca vivir frente a la opinión pública establecida, en este sentido comparte opinión con Nuria Pompeia cuando describe ese momento histórico como un tiempo de silencio en el cual la gente “*No hablaba*” y continúa;

“Nosotras somos hijas de una generación que se educó en el silencio. Yo creía que eso formaba parte del discurso. Crecimos en la cultura del franquismo. En una estructura social en la que no pasaba nada. Era la cultura del bien peinado” (sic)

El primer contacto con el arte se materializa cuando se matricula en la Escuela Massana, Centro de Arte y Diseño de Barcelona para cursar los estudios de dibujo. A través de una amiga suya conoce al historietista, Luis García Mozos. El dibujante, García Mozos vio talento en sus dibujos y la anima a ir a Inglaterra a través de la agencia Selecciones Ilustradas. Luis García le enseñó todas las técnicas, la aguada, el rasgado a cuchillo, la goma. En sus comienzos se inspira en dibujantes como *Moebius*-Jean Giraud o Huggo Pratt. Con diecisiete años la animó para que llevara una de sus aguadas a uno de los editores más importantes de la Historieta española, Josep Toutain de la editorial Toutain.

A Toutain le gustó su estilo y la contrato en *Selecciones Ilustradas* que empezó a vender su trabajo a Suecia e Inglaterra. “Éramos muy privilegiados los y las dibujantes, nos pagaban muy bien” (sic).



Ilustración 39:
Aguadas a carboncillo para *Selecciones Ilustradas*

En 1970 *Marika* decide ir por su cuenta a Londres para iniciar su carrera profesional como ilustradora y dibujante trabajando para las editoriales en las que previamente había estado colaborando, *Selecciones Ilustradas*, *Norma* y *Bardon*. Vive un momento “mágico de trabajo” (sic). Aunque la temática fuera de estilo romántico y se publicara sin nombre, sus ilustraciones de aguadas a carboncillo eran portada de novelas de corte romántico. Maricarmen intentó “contactar personalmente y mandar sus trabajos, pero un acuerdo entre los editores extranjeros y los agentes españoles lo impidió” (Papel de mujeres, 1998:41). En este sentido como explica Francesca Lladó, “tanto dibujantes como guionistas son profesionales free-lance [...] aunque trabajan por cuenta propia no pueden prescindir de la agencia o de la editorial” (Lladó, 2001:99).

En 1975 surge el movimiento urbano expresado a través de las asociaciones de vecinos. Este mismo año es importante también para los y las dibujantes y guionistas ya que crean el Colectivo de dibujantes, guionistas y editores que se asocian para cambiar la situación del cómic y donde *Marika* va a formar parte. Durante los años del *Boom del cómic adulto Español* surgieron una serie de revistas de temática marginal con la intención de representar y exponer “*la problemática social y puntual*” de algunos barrios de Barcelona (Marika, 1998:41) De esta manera entrará a formar parte del parte del Consejo de Redacción del *Colectivo Butifarra!*. La revista fue autofinanciada por los y las profesionales que trabajaron en ella. En 1982 la revista pasó a llamarse *Cul-De-Sac* con unos objetivos muy diferentes a los de *Butifarra!*, dado que entre otras cosas, los problemas políticos y sociales dejan de interesar al lector y lectora.

En 1975 forma parte de los diversos colectivos de profesionales que intentan organizarse para defender sus derechos y promocionar la historieta, de los que más adelante surgirán iniciativas como el Sindicato Profesional, el Salón del Cómic y distintas cooperativas para autofinanciarse (Papel de Mujeres, 1998: 41).

En 1977, se crea *El Colectivo de la Historieta*, un conjunto de dibujantes que hicieron la revista *Trocha* cuyo director fue Antonio Martín, escritor, profesor y editor especialista en comics de la revista *Bang!*. *El sello Bang!* cedió los derechos de la misma al Colectivo para editar *Bang Trocha*. Al darse cuenta que el nombre estaba registrado desde 1972 por la Asociación de Amas de Casa de España *Bang Trocha* empezó a llamarse *Troya* (Roig,1977:150). En *Troya* publica,...*Y en la noche una mujer...y en día una mujer y Desconfía mujer*, ambas con guión de Fernando Hernández Cava quien también ha trabajado para la dibujante Laura Perez Verneti. Por entonces, aunque los dibujantes eran bien pagados, son las editoriales o agencias, el organismo que interviene entre los y las creadoras del producto, dibujantes-guionistas y los editores que contratan a los y las dibujantes y guionistas (Lladó, 2001:142). Cuando presentaban un original para una revista normalmente hacían un contrato verbal que iba seguido de una factura-contrato cuyo editor tenía derecho a publicar una vez y después devolver el original a su creador (*Id.*99).

Marika contribuyó con su obra al cómic feminista durante cerca de dos décadas. Su carrera se extiende desde el comienzo del *Boom* del cómic, años setenta hasta 1994. Colaboró como historietista para *Gaceta Ilustrada* con la serie *Muerte del urogayo* con textos de Cándido, y en *Reporter* con la series, *Atentados contra*

Franco con guión de Elíseo Bayo y *Los Toros y la Política* con textos de Manuel Vidal. En *Interviú* publica *La Historia del Maquis* de Elíseo Bayo y en la revista *Siesta* la serie *La mujer y la comida* con guion de Manuel Vázquez Montalbán. Otras revistas donde publicó sus historietas fueron en *Troya*, la historieta *Penélope*. En *El Jueves* y en *Totem* las historietas de *Circe*, *Devilidad*, y *Dossier Amparo Torrego* con guiones de Fernando Hernández Cava. También publicó la historieta *Mata-Hari* cuyo guionista es Andreu Martín. Otras historietas fueron publicadas en *El Papus*, *Gimlet*, *El periódico de Cataluña* y para las editoriales *Amaika*, *Ikusager* y *Virus*. La convicción y el compromiso feminista, político y social de *Marika* se plasma no sólo



Ilustración 40:
La muerte del Urogallo y Misión: ejecutar a Franco

en sus ilustraciones e historias sino también en sus escritos de los cuales destaca *Mujer objeto y sujeto del cómic* publicado en *Totem*. En 1981 coordinó junto a la dibujante Mariel Soria las *Jornadas de Discusión Feminista* en la Librería de las Donas, colaboró en la revista *La mujer feminista*, y en la Agenda de Ediciones *laSal*. En 1983 se encarga de coordinar en el Consejo de Redacción las revistas *Rambla* y *Rampa* donde publica las series *Reflejos*, *Tangos*, *Moderna Secreta* y *Trip*. Asimismo, junto con Montse Clavé edita el libro colectivo *Astronave Pirata* (Papel de mujeres, 1998: 41). El estilo de dibujo realista de Mari Carmen Vila se caracteriza por una gran

expresividad y dinamismo en sus viñetas. En *Amablemente*, una historia publicada en 1981 en las revistas *Gimlet*, *Papus* y *El Jueves* dibuja la dramática historia del asesinato de una mujer a manos de un hombre. La historieta está compuesta dos páginas, la primera con siete viñetas y la segunda con once viñetas asimétricas. Los dibujos en blanco y negro se combinan con el rojo carmín de los labios de la protagonista y las onomatopeyas del sonido del amenazante cuchillo. El texto se basa en una milonga titulada *Amablemente* cuyo primer párrafo comienza de la siguiente manera: *La encontró en el bulín y en otros bazos... Sin embargo, canchero y sin cabrearse le dijo al gavilán; "puede rajarse; el hombre no es culpable en estos casos"*. La historia comienza cuando la protagonista se encuentra en brazos de un hombre cuando de repente aparece otro. No sabemos quien es, lo único certero es que el personaje masculino tal y como relata la milonga le pide al amante que se vaya. Ordena a la protagonista que le saque las zapatillas, le sirva el mate, y cuando la esta besando en la frente, amablemente el hombre le asesta treinta y cuatro puñaladas.

Para *Marika*, no hay un trazo único sino como ella afirma es "*múltiple*". Tampoco es un "trazo femenino, ni mucho menos que este trazo la defina como mujer" (sic). Lo que si la caracteriza del resto es la elección de las historietas en las que plasma sus todas sus inquietudes, la mayoría de las veces los temas que le interesan son sociales y están relacionados con el feminismo y la política. En otras ocasiones, sus historias son mundos imaginarios, entre la ficción y la fantasía. Por ejemplo, en *Moderna Secreta*, una serie publicada en 1985 en *Astronomía Pirata* y *Rampa*, los personajes se escapan de la realidad para viajar al mundo de los sueños. La protagonista principal es una niña, un hada moderna que conduce a otros personajes a realidades diferentes. En *Reflejos* 1985 cuenta la historia de Clara, una mujer que busca su verdadera imagen a través de su espejo. Una vez roto el espejo, Clara se encuentra con las diferentes imágenes de ella misma proyectadas en el mundo exterior. En definitiva a través de un viaje fantástico, la protagonista intenta encontrar su yo más personal y profundo, su propia identidad.



Ilustración 41:
Amablemente 1, en *Gimlet*, *Papus* y *El Jueves* (1981)



Ilustración 42:
Amablemente 2, en Gimlet, Papus y El Jueves (1981)



Ilustración 43:
Reflejos en Rampa-Rambla (1983)

Érase una vez es una historieta a modo de cuento publicada en 1992 para la colección *Los Derechos*, de la Editorial *Ikusager* cuyo tomo esta dedicado a los Derechos de la Mujer y donde colaboran diez de las dibujantes más importantes de los años noventa, entre ellas, *Marika*, Laura y Mariel Soria. La historieta esta compuesta por ocho páginas a color, de dos y hasta cinco viñetas por página para contar dos realidades en paralelo. En la parte superior de la página, las viñetas tienen por protagonistas al Rey y a la princesa que de una manera cruda este le describe cuáles son los derechos que tiene como doncella. Mientras, las viñetas de la parte inferior describen otra situación diferente, los deberes de la plebe y los derechos de las mujeres plebeyas. Finalmente, la historia se resuelve con el

protagonismo de una princesa que se rebela y sale a matar dragones, aunque su destino final es el de reproductor. Por otro lado, la plebeya se lamenta del derecho de pernada por la que fue violada y seguramente de a luz a otra niña para que la historia se repita una y otra vez.



Ilustración 43:
Erase una vez, Derechos de la mujer (1992)

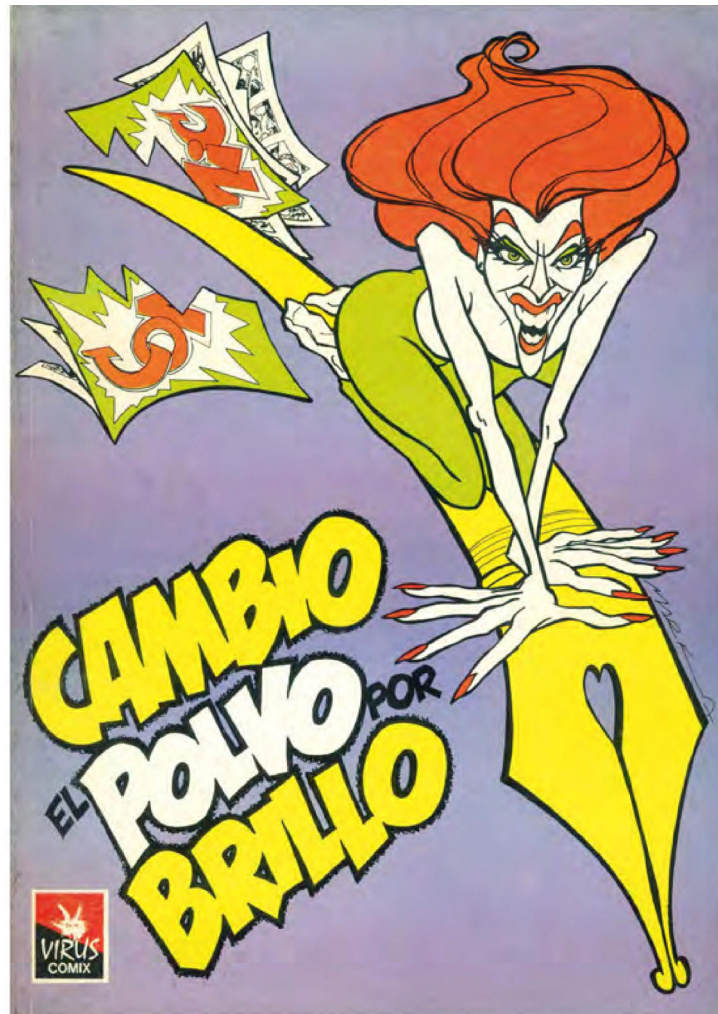


Ilustración 44:
Portada, *Cambio polvo por brillo* (1993)

Un año después, en 1993 la Editorial *Virus* hace la portada del álbum, *Cambio el polvo por el brillo*. La idea era reunir a diversas creadoras consagradas como Pilarín, Laura, Montse Clavé, Victoria Martos y Marika junto a nuevas creadoras como Gema, Patricia, entre otras, para abordar el sexismo en el cómic. Mari Carmen Vila participa con dos obras, por un lado, realiza la portada en la cual aparece una mujer con el pelo rojo a modo de bruja moderna que vuela sobre una pluma de dibujo que a su paso rasga la hoja de un cómic. En el interior, participa con una historieta titulada *Help*, un cómic de cuatro páginas de entre siete a ocho viñetas dibujadas en blanco y negro cuya protagonista es la joven Jane de las películas de Tarzán.

La protagonista se encuentra presa en una hoguera y está a punto de quemarse cuando de repente aparece Tarzán que va a ser quien la va a rescatar. Momentos antes de tal hazaña, el musculoso Tarzán, presume de cuerpo, y mientras hace acrobacias pide a la chica que se acuerde “*de tropezar*” que si no, no puede lucirse. La protagonista se revela y en la séptima viñeta sale de la misma muy harta porque quiere más acción. *Marika* escribe lo que opina la Jane apresada de la siguiente manera:

“¡¡¡acción es lo que yo quiero!!...que ya estoy harta de estar siempre atada... de caer en todas las trampas...y de que no me dejen correr sin tropezar...¡¡te advierto que mi papel es más peligroso porque es pasivo...!!

El Tarzán preocupado la va a ayudar con un disfraz de *superwoman*. La Jane de Vila, está disfrazada de heroína con metralleta para ir a la guerra donde va a escuchar todo tipo de comentarios machistas como:...vaya jamón ***¡pata negra!***, *ahí viene la jefa ¡ésta es una buena calientapollas!...hombre, buena...lo que se dice ¡esta para comérsela!...pero es tan fría que la llama frigidaire...* Finalmente nuestra heroína de papel se carga a todo personaje que osa decirle cualquier comentario machista. Cansada de tanta pelea vuelve rendida a salir de la viñeta para encontrarse con un Tarzán más tierno y comprensivo que va a calmarla. Mientras la desnuda para ayudarla a darse un baño, la protagonista se dirige al lector y lectora para comentar que lo que ella quiere “*es una historia más personal ¡más mía!*”. Tarzán le responde de esta manera: “ahora haremos una de sentimientos y sensaciones...eso te gusta ¿no?...con amor y , eso...anda gírate...para que...se te **vea mejor!** (la negrita no es mía, el texto de la historieta es así).

La historieta es un manifiesto de las dibujantes y guionistas contra la política de la industria de la historieta en la que los y las profesionales están sometidos a temas y personajes. En estas historietas las protagonistas no corren la misma acción que los chicos. La mujer representa a las creadoras del cómic y el Tarzán simboliza el valor de la acción en las historias de cómic. El problema trata del arraigo de valores tradicionales que discriminan a la creadora buscando su identidad en un mercado que le interesa beneficios rápidos. La autora para sobrevivir tiene que travestirse para ocupar un papel agresivo en la industria, exponiendo mujeres de papel con curvas en historias de aventuras y mucha acción.



Ilustración 45:
Help, en Virus (1993)

La imagen de la mujer es un tema constante en las historietas de *Marika*. Por la mayoría de sus páginas, las protagonistas comparten sus historias con hombres de papel buscando su identidad. Para Marika este interés surge por la necesidad de plasmar una mirada que se ha acomodado, “Es el sentimiento que ahora hay muchos grupos de poder y cada uno proyecta su mirada a los demás” (sic).

Para Maricarmen Vila, la imagen y la cultura van asociadas con el poder. La propuesta de Marika es la indagación en el género mediante la imagen y el contenido para ofrecer un producto con diferentes puntos de vista. Por eso, el comic es un perfecto medio de expresión pero al mismo tiempo hay que seguir buscando diferentes modelos de mujer ya que ésta se encuentra demasiado estereotipada en el cómic. Para Maricarmen, el problema actual “es la aparición del personaje de ficción en el mercado, un personaje de mujer que representa el mismo rol que el de los hombres en el mercado, una especie de heroína con muchas curvas para el gusto de los lectores” (sic).

En la actual sociedad competitiva, los símbolos externos son los que brillan, para la dibujante, “vuelve el mito de la carne donde los problemas que parecían que estaban superados salen otra vez” (sic). Desde esta reflexión surgió su trabajo *Cambiar la mirada*, un proyecto para hablar sobre la diversidad dirigido a niños y niñas que en el futuro serán adultos. La iniciativa consta de una serie de libros de dibujos y texto y el discurso gira en torno al aprendizaje mediante el respeto a uno mismo, a una misma para respetar a los demás. Enseñar a través de la educación para aprender a mirar.



Ilustración 46:
Ilustración para cartel

En este sentido, otro de sus proyectos es el de una web titulada *teveoveo*. Un proyecto en el que quiere tratar la cultura de la mirada “tu miras y yo te veo”, en el sentido de que las imágenes externas están prefabricadas y es imposible verse reflejado en ellas puesto que son múltiples y distantes respecto a lo esencial de las cosas. La propuesta de Maricarmen Vila es indagar el género mediante la imagen y el contenido para ofrecer un producto con diferentes puntos de vista que no se conforme con sólo mirar sino también ver. Se trata de mirar la realidad de otra manera a través de trazo múltiple. Para Vila el cómic es el medio de expresión más rico pero al mismo tiempo desconocido en el cual le decepciona ver la imagen de la mujer dibujada para agradar la mirada de los lectores masculinos.

Tras su faceta como historietista, se adentró en el mundo del estilismo y la publicidad, en TVE para trabajar en las series *Mofli* y *El último Koala*, en TV3 en el largometraje *Despertares*. En los últimos años se ha dedicado a la investigación en relación a la mujer y el cómic.

Marika escribe en *Papel de Mujeres*:

(...) La historieta para mí es un medio vehiculador de ideas y a la vez liberador de expresiones gráficas que puede utilizarse en todo el amplio espectro que cubre la palabra *comunicación*. Soy enemiga de las restricciones y para mí valen todos los estilismos y técnicas que existen. Pero, sobre todo, los que están por descubrir. Creo que, aunque lo estén enterrando en falsos *booms* -que se reducen a hablar del cómic americano de los años cincuenta- el cómic es un campo casi virgen, todavía por descubrir, como mínimo en España.

Mariel Soria

***Mamen, la protagonista de cómic
donde la inteligencia y belleza no están reñidas”,
Mariel Soria y Manel Barceló***

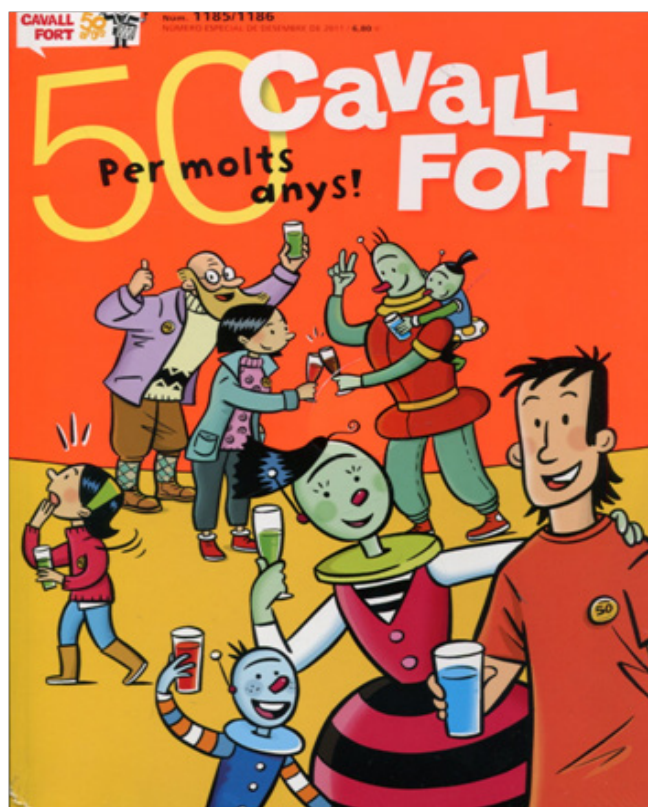


4.4. Mariel Soria

La dibujante Mariel Soria nace en 1946 en Jujuy, República de Argentina. Desde entonces lleva cincuenta años dibujando e ilustrando. Aunque en la actualidad se dedica al diseño de decorados y escenografía para teatro, su extensa obra se encuentra dentro del *Boom* del cómic adulto. Mariel Soria forma parte de la grande lista de dibujantes honoríficos en la narrativa ilustrada española al ser la creadora de uno de los personajes femeninos más representativo e importante de la Historieta española, se trata de la serie *Mamen* publicada en la revista de humor *El Jueves* desde 1984 hasta agosto de 2011 junto con el guionista y compañero sentimental Manel Barceló.

Mariel estudió dibujo en el Instituto de Directores de Arte I.D.A. Con el profesor y dibujante internacional, Alberto Breccia, entre otros. En 1966 se incorpora al equipo de animación de Producciones García Ferré donde colabora en una serie para televisión y dos largometrajes de dibujos animados al tiempo que simultánea esta experiencia con la ilustración infantil. En 1975 llega a Barcelona donde reside en la actualidad. Una vez instalada empieza a trabajar para las dos editoriales que se dedicaba al mundo de la historieta infantil, la Editorial Bruguera, en la que se centra la industria del cómic, y la Agencia TOTEM dedicada a exportar dibujos al extranjero. Junto al guionista catalán Andreu Martín, quien fuera también su marido, comenzó un tándem profesional que duró hasta 1985.

En la industria del cómic la combinación de un buen dibujo con un buen guión es la premisa para una publicación segura. Así que después de hacer dibujos disneyanos de “animalitos y sirenas” crea dos primeros personajes infantiles que le dará el empujón necesario para salir de la animación y dedicarse al cómic. Desde 1976 hasta 1978 trabaja para revista infantil *Cavall Fort* en la tira de *Joanot Trobador* publicada en catalán y herencia de la revista *En Patufet*. Para la Editorial Bruguera publica *Pablito y su Zoo*. En 1975 participa y funda junto a teóricos y estudiosos, escritores, guionistas, dibujantes e ilustradores el *Colectivo de la Historieta donde* conoció a Marika y Montse Clavé.



Il·lustració 47:
Portada de la revista *Cavall Fort*



Il·lustració 48:
Pablito y su Zoo

El *Colectivo de la Historieta*, trató de replantear la situación laboral de los profesionales del medio narrativo ilustrado, así como para reivindicar los derechos que hasta entonces no se había planteado como; la devolución de los dibujos originales, demandar un precio justo por página hecha y el derecho a publicar y explotar la página en otras editoriales. De esta experiencia surgió la creación de una nueva publicación, una revista especializada en cómics para adultos que se llamó *Trocha-Troya*. En *Troya* dio comienzo la carrera profesional como dibujante de cómic adulto con un simpático personaje que era un hipopótamo, *hippy*, que tenía una flor en el culo. En sus comienzos siente una influenciada por historietistas profesionales como, Luis García, Ventura y Nieto y Adolfo Usero y fue el momento en el que “se decidió a publicar historietas ‘serias’ [sic]. En *Troya* Mariel publicó una historia de misterio con guión de Andreu Martín sobre un personaje llamado *Doctor Delclós* (1977). Mientras realizaban *Delclós*, “publicamos una historieta exclusivamente infantil que se llamaba *No Me gusta el postre* (1978) (sic) Una obra que iba sobre niños buenos y adultos malos y que fue premiada en el Festival de Gijón y el cual “nunca nos comentaron nada ni nos enviaron una placa” (Tótem, 1977). En la misma ciudad, años después en 1980 la invitaron a ser jurado en el Festival de Cine Infantil y Juvenil de Gijón donde declaró a la prensa que el festival era “para volverse locos” (Pythom Trip contraportada). Según la opinión de la dibujante “parecía más bien un escaparate turístico sin ningún criterio artístico”.

Su gran capacidad de trabajo hizo que su inicio en el cómic de adulto fuera rápido y decidido. Entre 1976 y hasta 1983 comienza un periodo muy fructífero ya que empieza a trabajar en diversas revistas de humor satírico y cómic adulto de la Transición como, *Hermano Lobo*, *El Papus*, *Por Favor*, *Muchas Gracias*, *Cimoc*, *Madriz*, *Torpedo*, *Virus*, *El Víbora*, *Gimlet*, *Zona 84*, *TBO*, *Alter Linus*, *Pilot*, *Play Boy* y *Penthouse Comix*. En 1979 el número 1 de *Temas Nacional Show*, libro de historietas de la editorial Cumbre, aparece “*La vida sexual de zuperman*”. Y en la revista de tendencia musical *Sal Común* aparece en 1980 la serie “*Bruc-2*” (inaugurada en noviembre de 1979, es la segunda etapa de la revista). En esta ocasión Andreu Martín realiza un guión con dos personajes, una pareja Bruc y Bruca para hablar de historias cotidianas entre hombres y mujeres.

1981 es un año muy prolífero para la dibujante que junto a Andreu Martín publican dos libros libros, *Dejad que los caimanes se acerquen a mí* nº2 en la editorial La Cúpula, colección Onliyú y *Pythom trip* para Ediciones La Torre, colección Papel Vivo. Asimismo trabajaron en varias obras como; *Yo cumplo* publicada en

la revista Cimoc en el nº1 que dedicaba un especial a la serie negra y en el nº2 un especial cuyo tema principal es la 3ª guerra mundial donde publicaron *¿Se acabará el mundo?*. El mismo año, publicaron dos series que marcarán un antes y un después en el camino artístico para ambos profesionales. La serie *Sam Balluga* y *Contactos*, ambas para la revista de humor satírico *El Jueves*. Dentro del género de aventura, la novela negra era uno de los temas más frecuentes durante el *boom* del cómic adulto de la Transición. En este sentido, *Sam Balluga* fue una gran serie cuyo protagonista es un detective privado que resuelve los misteriosos casos que llegan a su oficina siempre en clave de humor. La serie pasó a publicarse en la revista *Metropol* y el *Gimlet*.

Otra serie que para Mariel Soria calificada como un experimento es, *El Titi*, publicada en 1984 en la revista *Thriller*, una publicación sobre comics y cuentos negros de la editorial Toutain. *El Titi* es el protagonista de una serie marginal que se desarrolla en el barrio Chino de Barcelona. Además de la novela negra, la aventura abarca otra temática que engloba la fantasía y ciencia ficción donde Mariel y Andréu se adentraron con una historieta en blanco y negro de tres números titulada *Sí, hay futuro* y publicada en 1984 en la revista *Zona 84*.

La otra serie, *Contactos*, es una continuación de los del *Bruc-2* pero con la aparición de nuevos amigos en la casa. Entre ellos, una jovencita de catorce años, pelirroja y pecosa llamada Mamen. *Contactos* supone la puesta en escena de una temática social real con humor. Los personajes se desenvuelven de manera natural en una serie de situaciones comunes cuyo nexo es la vida y la sexualidad, las relaciones entre hombres y mujeres. La serie está compuesta por una página de seis viñetas en blanco y negro protagonizadas por varios personajes, incluido el guionista Andréu Martín como el personaje Juango.

Una vez que la serie desaparece, Joan Ginet, Gin, el editor de *El Jueves* sugiere a la dibujante y al guionista continuar con la historia de los del Bruc. Entonces, Andreu Martín y Mariel Soria crearon el álbum *Contactos*, donde aparecen más amigos, entre ellos, *La Mamen*¹²

12 Mariel Soria llama así cariñosamente al personaje femenino



Ilustración 50:
El Titi

En 1986 ya con el guionista y actor, Manel Barceló convierten al personaje Mamen como protagonista fija y principal de la serie. Así es como comienza una aventura semanal dibujada en blanco y negro que duró hasta agosto de 2011. En paralelo trabaja en otros proyectos. En 1987 con el título *El patio trasero* de Saco Roto ediciones y organizado por el Equipo Butifarra publica la historieta *Largo y difícil camino* cuyo guionista es Antoni Guiral. La publicación fue realizada con intención de denunciar mediante el cómic, las tácticas militares imperialistas del gobierno de Ronald Reagan sobre Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Otros trabajos de Mariel Soria se encuentran en las Editoriales *Juventud*, *Teide* e *Ikusager*. En Ikusager Ediciones participó en 1992 junto a las dibujantes; Annie Goetzinger, Cinzia Chigliano, Chantal de Spiegeleer, Laura, Maria Alcobre y Marika, en un álbum titulado *Los Derechos de la Mujer* con una historieta en color de 8 páginas cuyo título es *De la biografía aun no escrita de una actriz guatemalteca*. Lo interesante de este álbum, además de la temática, es la incorporación de música en cada una de las obras presentadas lo que hace que cada viñeta se asemeje a una secuencia de película con banda sonora incorporada.

Para el suplemento de verano de *El Periódico de Cataluña* dibujó la serie *Quel. Lo* (1994) que trata de un chico adolescente cuyo entorno es de mujeres. Y en el suplemento dominical de *La Vanguardia* publican *Federica* (1996) un personaje femenino reivindicativo, divorciada y con un hijo adolescente Federica tiene que hacer frente a las cientos de situaciones de la vida. En 1995 organiza, coordina y participa en la exposición itinerante *¿Qué pinta el Sida?* En colaboración con la ONG Centro Joven de Anticonceptivos y Sexualidad para la Diputación de Barcelona y que estuvo itinerante durante diez años. Asimismo ha participado en numerosas exposiciones colectivas sobre la mujer en el cómic. A partir de 1988 inicia su carrera profesional como diseñadora de vestuario, escenografía e iluminación para teatro, ámbito en el que sigue trabajando *más feliz que una Mariel con un lápiz*.

En la exposición *Papel de Mujeres* escribe:

[...] El dibujo es lo que de una forma natural se ha incorporado a mi vida, como profesión y como medio de expresión (soy muy tímida, salvo cuando dibujo). No me imagino haciendo otra cosa. Lois Armstrong decía que si un día no tocaba la trompeta, al volver a casa, ésta le pegaría. A mí lápiz le pasó lo mismo. Por otra parte, me lo tomo con un cierto espíritu hedonista. En las temporadas de mayor penuria económica, cuando desembarqué en Barcelona por ejemplo, preferí ganarme la vida en algo totalmente alejado del campo de la ilustración y de la historieta antes que

meterme en el romance o El Pato Donald [...] Muy excepcionalmente he escrito yo los guiones, pero nunca me he sentido incómoda, porque ha sido gente con cuya ideología e inquietudes he coincidido plenamente. Tanto es así que mis dos guionistas preferidos han sido o son, cada uno en su momento, mis compañeros sentimentales. Andreu Martín me enseñó bastante más que el ABC de la narrativa en el cómic, fue mi primer esposo durante siete años. Mi actual compañero, Manel Barceló, es actor, director y dramaturgo. Es en definitiva un enorme narrador al que yo he secuestrado para el mundo de la historieta. Recientemente le dieron el premio historieta del Diario de Avisos al mejor guionista español de humor. Está más contento que si le hubieran dado el Oscar [...]



Ilustración 51:
Federica (1996)



Ilustración 52:
Quel-Lo (1994)

Laura Pérez Verneti

“Las mujeres podemos abordar el tema del erotismo sin puritanismo con una liberación de papeles y costumbres”,

Laura Pérez

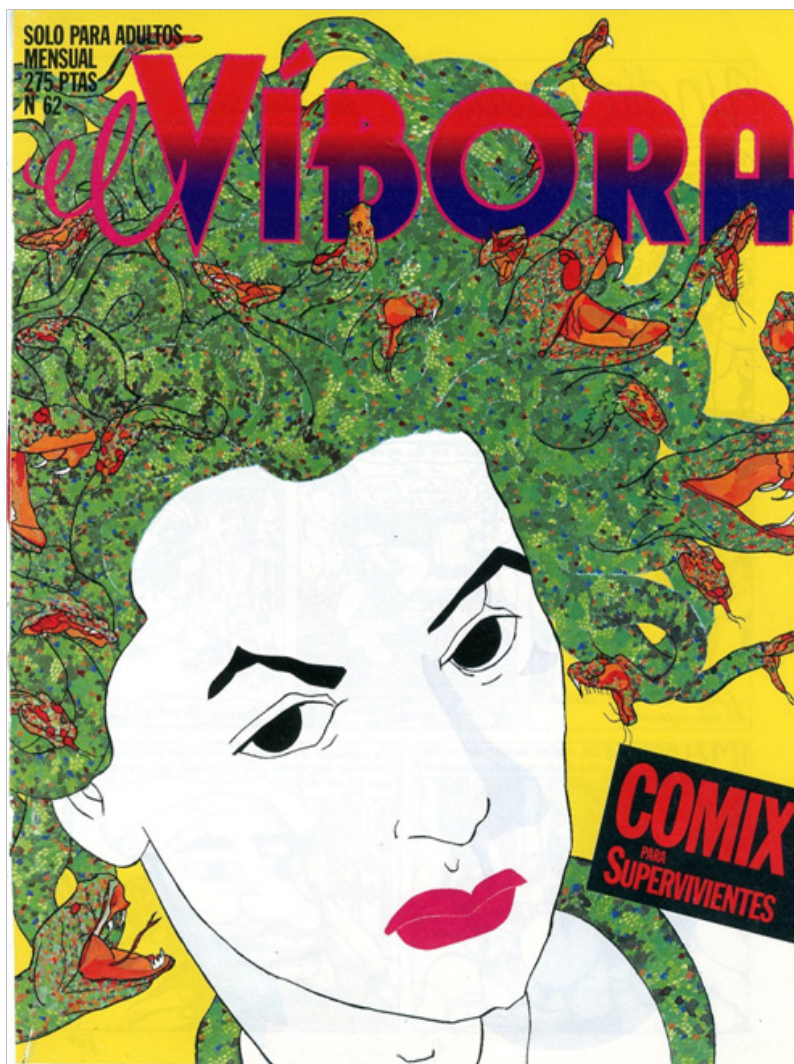


Ilustración 53:
Laura realiza la portada de *El Víbora*

4.5. Laura Pérez Verneti

Laura Pérez Verneti pertenece a la segunda generación de autoras de cómic autor. Aunque comienza en 1981, no será hasta finales de la década de los ochenta cuando su obra erótica da un salto cualitativo en el mundo del cómic. Desde entonces no ha dejado de publicar. A pesar de que su ámbito es el erotismo, su capacidad en la investigación la ha llevado a explorar otras temáticas como la social y la poesía. Recientemente acaba de publicar su última obra titulada *Poémic* (2015) junto al guionista Ferran Fernández para la editorial *Luces de Gálibo*, una experiencia única que une dos lenguajes artísticos, la poesía y el dibujo. Un camino que empezó en 2011 con el libro dedicado al poeta y escritor Portugués Fernando Pessoa *Pessoa & CIA*. En 2014 repitió la experiencia con la obra titulada *El Caso Maiakovski* (2014). Con *Poémic* Laura ha abierto una nueva línea de experimentación en el lenguaje del cómic creando un nuevo género llamado Poémic. Asimismo, su extensa carrera y reconocimiento mundial ha originado que su obra sea objeto de estudio en 1994 por la profesora Vivian Alary en, *Le féminin dans la bande dessinée Espagnole*. En 2009 la estudiosa Tatiana Blanco analiza su libro *Macandé*, y recientemente la estudiosa Dolores Madriz ha realizado una tesis doctoral sobre su trabajo titulado *Laura Pérez Verneti (1992-2009)*.

Laura Pérez nace en Barcelona en 1958. Estudia en la Facultad de Psicología de la Universidad central de la ciudad condal pero antes de terminar la carrera empieza a dibujar historietas. En 1981 organiza y expone sus trabajos en las *Primeras Jornadas de Cómic* en la Universidad de Bellas Artes. También estudia diseño, fotografía y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, Massana. Sus comienzos con la publicación de trabajos eventuales se encuentran en 1981 en *El Víbora*, la revista erótica de la época. Su primera publicación es una historia corta de dos páginas, adaptación de un relato de Armando Rodríguez y con guión de Alfredo Pons titulaba *Como en las películas Francesas*. Una historia de infidelidad, dibujado a dos tonos blanco/negro y rojo y donde ya aparece el erotismo y firma bajo el seudónimo de *Maracaibo*. Tras esta experiencia llegarían trabajos esporádicos con la publicación de páginas en revistas.

Pasaría casi una década hasta que pudo publicar su primer álbum. Mientras tanto, Laura Pérez Verneti, recuerda este periodo “difícil” (sic) ya que le faltó el apoyo del editor, José María Berenguer, pero no así de sus compañeros, Max, Gallardo, Mediavilla y sobre todo Pons que fueron los que la animaron y avalaron. Gracias a ellos logró no decaer en el difícil oficio de ser mujer dibujante de cómics y más aún de ser mujer dibujando erotismo. A principios de los ochenta comienza a colaborar para *El Víbora* con regularidad hasta finales de la década. En este periodo trabajó con los guionistas Pons, Onliyu, Sampayó e Ignacio Molino. Con el afamado guionista Carlos Sampayo dibujó la historia *Ni de día, ni de noche*, una historia trágica de contenido marginal. Otra historietita con Sampayo fue *Un amor imposible*, la historia erótica de un hombre que busca placer en diversos cuerpos de mujer pero finalmente es el de su esposa, una mujer madura, el que más le satisface.

Otras historietas publicadas en *El Víbora* fueron: *Ser listo y ser tonto*, *El Balcón*, *Clodia, matrona impúdica* y la triste historia de *Selvaggia y los pájaros* (Lo Duca, 1989) en la que cuenta la trágica muerte de la joven mujer y musa del pintor del renacimiento Paolo Ucello, que murió al ser desatendida por éste. El hecho de que *El Víbora* fuera leído en el extranjero hizo que Joseph Marie Lo Duca, erotómano, guionista de cómics eróticos, amigo de Jean Cocteau, George Bataille y Fellini además de ser el fundador de los *Cahiers du Cinéma*, se fijara en estos trabajos y rápidamente se pusiera en contacto con ella. Una relación de guionista dibujante que duró años. De hecho, gracias a esta relación su consideración como mujer dibujante dentro del mundo del cómic cambió considerablemente. A partir de este hecho, Berenguer le dio la posibilidad de publicar un libro, su primer álbum al que tituló, *El Toro Blanco* (1989).

Entre 1982 y 1983 expone y publica originales en los diferentes catálogos y exposiciones de los Salones de Cómic de Barcelona. En 1983 edita algunas viñetas en el álbum *Luxure de lux* de la colección Vertges Graphiques, editorial *Dominique Leroy* (París). También participa en el extranjero en el prestigioso Festival de la Bande Dessinée de Angulema (Francia) los años 1984, 1987, 1988 y 1989. En 1985, Lo Duca publica un libro titulado *Le Triomphe de la Bande Dessinée* en Editon Dominique Leroy en el que participan los mejores autores de cómic erótico de la BD francesa y un número considerable de viñetas de Laura (papel de mujeres, 1998:45)

Pérez Verneti se siente atraída no sólo por el arte, la pintura y la técnica sino también por la literatura que va a plasmar en cada uno de sus libros. En 1986 dibuja una historia con guión de Mercedes Abad -premio Sonrisa Vertical 1986- es el álbum, *10 visiones de Barcelona*. Pero además plasmará a otras autores como Jorge Luis Borges, Dylan Thomas, Thomas de Quincey, Guy de Maupassant, Antonio Alarriba y las escritoras Carson Mc Cullers y Sidonie, Grabielle Colle. Laura ha publicado sus historietas e ilustraciones para las revistas de la época de la Transición como *Mundo*, *Europa Viva*, *Oh Papeles de Fotografía!* y *Marie Claire* de Milán. Además de exposiciones con su obra también es asidua a la fotografía, otra pasión de la creadora.



Ilustración 54:
En el centro del Laberinto (1987)

Laura i Mercedes Abad



PERÒ AL SEU LLIT, AL COSTAT DEL SEU AMIC PAU, ADA AMB PROU FEINES POT CONCENTRAR-SE EN EL SEU COS. LA SEVA MENT ES MOLT LLUNY, COM SI UN FIL INVISIBLE L'ESTIRÉS ELS PENSAMENTS.



DE FA TEMPS, EL SEU COS REGISTRA SENSACIONS MOLT ESTRANYES... COM SI PERTANYESSIN A UN ALTRE COS, A UNA ALTRA VIDA. UN FUET QUE LI LACERA DOLOROSAMENT LA CARN.



HO HA INTENTAT TOT. HA PARLAT AMB PSQUIATRES, HA PRES PASTILLES PER ALS NERVIS, HA INTENTAT REFUGIAR-SE EN EL SEU TREBALL, D'ESCRIPTORA IMAGINANT QUE PODRIA TAL VEGADA ALLEUGERIR LA SEVA ANGOIXA.



PERÒ TOT ES INÚTIL... L'ANGOIXA L'ALLUNYA DE CASA I L'EMPENY UNA VAGA SENSACIÓ DE RECERCA, PERÒ, DE QUINA RECERCA ES TRACTA? QUÈ ES EL QUE ESTÀ PASSANT?



SENSE SABER PERQUÈ, ELS SEUS PEUS L'HAN GUINADA FINS A LA PARADA DEL TRAMVIA I L'OBLIGUEN A PUJAR AL VEHICLE. ALGUNA COSA L'ATREU. PERÒ, QUÈ? I CAP ON?



SENYORETA, SENYORETA, DESPERTI'S, HEM ARRIBAT AL FINAL DEL TRAJECTE



EN LLOC DE SENTIR-SE DESESPERADA, ADA CEDeix A UNA ESTRANYA SENSACIÓ QUE LI ENVAIEIX EL COS. ALGUNA COSA, TOTALMENT DESCONEGUDA I REMOJA LA IMPULSA PEL CANTÓ QUE SEGUEIXEN LES ESCALES. UN ALLEUGERIMENT NOTABLE ACOMPANYA LA SEVA DECISIÓ DE PERSEVERAR EN LA SEVA RECERCA MISTERIOSA...

* PARC DEL LABERINT (Vall d'Hebron)

Ilustración 55:
En el centro del Laberinto (1987)

En 1989, *El Víbora* publicó su primera historia larga de 40 páginas titulada *El Toro Blanco* con guión de Lo Duca quién pronto empezó a ser habitual el trabajo en conjunto. Se trata de un cuento en blanco y negro basado en una historia mitológica de leyendas de la isla de Creta donde se encuentran por razones iguales la guerra, el amor, la lujuria, y el sacrilegio. Por otro lado, en el *Toro Blanco*, Laura dibuja y expresa la pasión que siente la protagonista de la historia, Pasífae, una mujer madura de unos cuarenta años, casada con el rey Minos que en contra de los dioses, quiere encontrar su placer con un toro.



Ilustración 56:
Portadas del *Toro Blanco* (1989) y *La Trampa* (1990)

En su siguiente libro *La Trampa* (1990) Laura escribe el guion y dibuja una historia de delirante erotismo y masoquismo. Comienza la etapa erótica de Laura en cuyos dibujos se pueden encontrar reminiscencias de artistas clásicos como Botticelli, o de las imágenes en blanco y negro del artista del Art Nouveau Erótico, el inglés Audrey Beardsley y del escultor erótico contemporáneo, también inglés, Allen Jones, entre otros. Lo interesante es ver cómo los personajes femeninos de esta historia disfrutaban del goce de los cuerpos, en la exploración del erotismo.



Ilustración 57:
Detalle de dos páginas del álbum *La trampa* (1990)

En 1992 colabora en el álbum colectivo *Los derechos de la Mujer*, de la editorial Ikusager en el cual presenta una historia basada en el informe *Hite* para denunciar la violencia sexual ejercida contra las mujeres en el ámbito doméstico y laboral. Y en 1993 colabora en otro álbum colectivo titulado *Cambio Polvo por Brillo* y donde coincide con *Marika*. El erotismo invade las imágenes en las obras de Laura. Se trata de una erótica poco edulcorada, “nada ñoño” [sic] donde los cuerpos son tratados con respeto y donde el deseo de las mujeres se hace partícipe en los guiones. El trazo de Laura Pérez Verneti varía según la historia presentada. En la siguiente historieta, *Sobre gustos no hay nada escrito*, publicada en el álbum colectivo *Cambio polvo por brillo*, dos hombres hablan de sus mujeres, las cuales son muy diferentes.

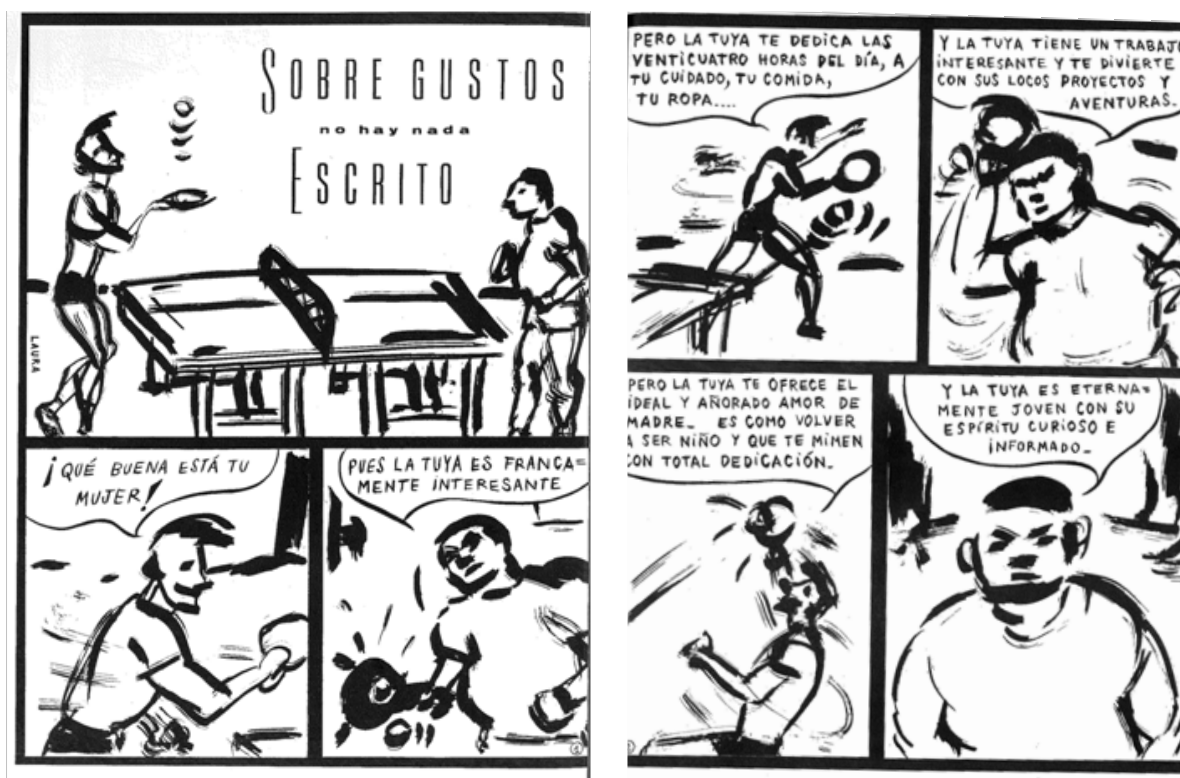


Ilustración 58:
Sobre gustos no hay nada escrito, álbum *Cambio polvo por brillo* (1992)

Otros libros suyos eróticos son; *Las habitaciones desmanteladas* (1999) de Ediciones Ponent. Se trata de un libro compuesto por veinte historietas escritas con guiones de Lo Duca, Onliyú. Colette, Jorge Luis Borges, Felipe Hernández Cava, Shigaliiov y la propia Laura. Además de adaptaciones de textos de Dylan Thomas, Guy Maupassant, y Karl Gustav Jung. Cada historieta dibujada en blanco y negro utiliza una forma estilística diferente, no sólo a través del guión sino en el tratamiento de las imágenes en las cuales utiliza desde un dibujo sensual, al uso de una línea más barroca, pasando por el empleo del pincel para crear un cierto dramatismo o la técnica "feismo". Se trata de un estilo desgarrado al que los editores no estaban acostumbrados. En lápiz de la artista, el álbum trata de reivindicar la sensualidad, la belleza de los cuerpos, la importancia de ciertos gestos y el erotismo para los guiones.



Ilustración 59 y 60:
Dos cuentos en el álbum *Las habitaciones desmanteladas* (1999)

En el año 2000 llegarán dos álbumes que siguen la misma línea erótica, *Las Mil y una noches*, fue publicado por la editorial *Medio Muerto* y tardaron siete años en salir a la luz. Para Laura, “Se trata de una versión de los clásicos cuentos orientales, una obra erótica, elegante, misteriosa y sutil sin censura”. Como en casi todas sus obras, la autocensura no existe ya que el compromiso la conduce a la investigación literaria y la experimentación gráfica. En los dos cuadernillos presentados, la línea sinuosa explora las formas y ambientes arabescos. Antes de desarrollar una historia la dibujante se documenta previamente, realiza una investigación escénica para ambientar las obras.

Cambiando de género, en *Macandé* (2000) Editorial de Vitoria Ikusager, un álbum cuyo guionista vuelve a ser Felipe Hernández Cava, cuenta una historia triste y desgarradora fuera de lo convencional. *Macandé -Loco en caló-* es la historia de Gabriel Díaz Fernández un cantautor gaditano que nunca llegó a grabar un disco porque consideraba que las grabaciones no eran fieles al arte flamenco. *Macandé* estuvo encerrado desde 1935 hasta 1947 en el psiquiátrico de Cádiz donde termina sus días. El libro dibujado con lápiz grueso y carboncillo traza líneas cargadas de una gran expresividad y dramatismo para retratar la vida de un hombre entregado al cante jondo desde la misma locura. El erotismo, la poesía y los libros de temática social con títulos como: *Nos somos os mouros* (2003), *11-M*, *Once miradas* (2005), *Nuestra guerra civil* (2006), *Guadalajara será la tumba del fascismo* (2007), demuestra su interés por la situación más próxima a hechos y acontecimientos históricos como la Guerra Civil.

Para la dibujante su gran pasión es explorar el lenguaje del cómic. En 2004 realiza otro libro con guión propio titulado *Susana*. En esta ocasión la protagonista se convierte en un jaguar. El escritor Onliyú comenta en el prólogo del libro que “En Tristes trópicos, Claude Lévi-Strauss cuenta cómo, entre los indios bororo de la Amazonia, los adolescentes, durante su rito iniciático, se convierten en jaguares... (...) ¿es susana un jaguar?”. En el álbum, *Amores Locos* (2005), escrita por Antonio Altarriba, las historias contienen una relación entre el Eros y Thanatos donde la vida y la muerte se confunden entre las líneas suaves y abruptas del pincel de la dibujante. En 2008, la editorial Konkurbusch Verlag (Alemania) realiza un libro con ilustraciones eróticas titulado *Sin permiso*. Las imágenes de los cuerpos gozando, el deseo y todos los sentidos juntos se exploran en cada línea de cada una de las ilustraciones presentadas.



Ilustración 61:
Without permission, Sin Permiso (2008)

Entre sus últimos trabajos también se encuentran en el ámbito audiovisual dos cortos realizados en blanco y negro para la televisión Catalana. *Black Power*¹³, es un vídeo presentado en la exposición sobre el pintor Kerry James Marshall en la Fundación Tapiés de Barcelona sobre la cultura afroamericana. *Django Reinhardt*¹⁴ es su último vídeo sobre la vida del famoso guitarrista de Jazz.

Laura presenta a través de su investigación una apuesta por el cómic de calidad, no sólo por el riesgo de la elección de los discursos elegidos sino también por la técnica y la calidad de las ediciones. Sus temáticas seleccionadas (erotismo, social y poesía), la elección de los personajes presentados, mujeres en la mayoría de las ocasiones en la búsqueda de su placer. Y la puesta en escena de las técnicas artísticas, hacen que la obra de Laura sea un icono representativo en la Historieta española. La línea abierta en el lenguaje de la poesía con las obras *Macandé*, *El caso Maiakovski*, *Pessoa* y *Poémic* la encamina hacia una nueva propuesta gráfica.

13 <https://www.youtube.com/watch?v=t-SP7kgFuZY>

14 <https://www.youtube.com/watch?v=tf66GItU6-g>

En mente le gustaría realizar un álbum con textos de poetisas. Mientras tanto, este difícil reto de explorar la poesía mediante viñetas la coronan en la vanguardia del cómic internacional.

En la exposición *Papel de mujeres* escribe:

Antes de dedicarme al cómic pintaba, hacía grabado, fotografía, etc...pero sobre todo pintaba, Y me sucedió algo muy curioso. Como cuando despreciamos a aquel chico insignificante del rincón hasta que un día descubrimos que aquel mosoco era realmente el hombre de tu vida. Lo mismo me sucedió con el cómic. Cuando empecé fue tal sorpresa y el descubrimiento que hasta ahora me devora una auténtica pasión por el cómic, de manera que las otras disciplinas artísticas han quedado relegadas a un segundo plano. El cómic, historieta, fumetti, b.d. Etc...es una de las artes más representativas de nuestro siglo, a pesar de los berzas que siguen negándolo (Catálogo *Papel de Mujeres*, 1998)



Ilustración 62:
Portada del libro de poesía visual *Poémic* (2015)

Capítulo V
Análisis de los modelos representados



Ilustración 63:
Ilustración de Laura Pérez Verneti

5.1. Introducción

Para el estudio del análisis de las historietas y páginas de cómics seleccionadas se ha utilizado la perspectiva de los estudios de género para conocer cómo ha sido construida la distribución de roles, la jerarquía de los personajes seleccionados y su ubicación simbólica en el espacio público y privado. De esta manera realizamos un contracanon para ubicar a las autoras de cómic feminista en un periodo histórico, la Transición (1975-1984).

En el libro *Piel que habla*, viaje a través de los cuerpos femeninos, editado por Icaria Mujeres y Culturas, define de la siguiente manera la categoría de género “hace referencia a estas diferencias socialmente construidas entre hombres y mujeres, y se contraponen al sexo, categoría que se refiere a las diferencias naturales relacionada con las funciones biológicas del proceso reproductivo” (Azpeitia *et al*, 2001: 9). En el arte, la mujer ha sido tradicionalmente “la musa de artistas y literatos” y su cuerpo se ha representado limitado en “dos aspectos: el estético y el sexual” (Salinero, 2001: 41). De esta manera, en la historia del arte es donde más veces la mirada del hombre ha diseñado a su gusto la imagen de mujer mediante; el dibujo, la pintura, la fotografía y la escultura. Asimismo ha enseñado un cuerpo, en la mayoría de las ocasiones, desnudo para la contemplación y deleite del público masculino. Por el contrario, la mujer cuando ha sido la “creadora” (*Ibid.*) se la ha silenciado por parte de la academia y la historia. Identificar a las creadoras en cualquiera de las disciplinas ha sido y es tarea en el ámbito de la investigaciones feministas desde sus comienzos. Cuando para Simone de Beauvoir “La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad” (Beauvoir, 2002:50) Se refiere a una diferencia, en relación al hombre, y a las posibilidades y oportunidades que adquiere y puede desarrollar en la sociedad. En este sentido, Lacan dice que la mujer es *el Otro* destinada “a ser hablada más bien que para hablar” (Chadwick,1990:13). Mientras tanto, para Luce Irigaray¹⁵ el concepto *del Otro* es radicalmente opuesto a de Beauvoir y Lacan (*Ibid.*).

¹⁵ Luce Irigaray, *Tu, yo, nosotras*, Cátedra, 1992

En la tesis de María Regina Saraiva Mendes titulada, *El Papel Educativo de los comics infantiles (análisis de los estereotipos sexuales)* se hace las siguientes preguntas: ¿por qué no existen héroes obreros? ¿cuáles son las clases sociales que más aparecen en las historietas? ¿donde están las heroínas blancas y/o negras?. Las respuestas a estas cuestiones las encuentra en varias definiciones dadas por teóricos y teóricas de la imagen como la profesora, Elizabeth Baur que en su libro, *La historieta como experiencia didáctica* (1978) y bajo una dialéctica marxista explica que “la historieta forma parte de un sistema ideológico bien definido” (Saraiva Mendes, 1990/1991:38). En este sentido, para Umberto Eco dice que “el cómic un producto cultural, ordenado desde arriba y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta”. Es decir, los medios de comunicación de masas, en el que se incluye el cómic, forman parte del “aparato ideológico del Estado como lo es la iglesia y la escuela” (*Ibid.*).

En la historia del cómic español es observable la intención de las historietas según la época en la que fueron publicadas. Esta meta ideológica se une a la idea de que los *mass media* “confirman los valores burgueses como solución a los conflictos” (Saraiva Mendes, 1990/1991:45) Asimismo, María Regina describe que en el libro de Ariel Dorfman y Armand Mattelart titulado *Super Homem e seus amigos do peito* (1978) “los cómics tradicionales, así como ocurre con otros *mass media* masivos son un instrumento de reproducción de la ideología del sistema capitalista [...] Así tenemos que la ideología burguesa tiene la función de invertir la realidad” (*Ib.*43).

Por su parte, la Doctora en sociología Andréé Michel opina en su libro *Fuera de Moldes, Hacia una superación del sexismo en los libros infantiles y escolares* (1987) que “el estereotipo bien sea racista o sexista puede expresarse a través de un juicio de opinión, sentimiento o imagen” (Michel, 1987: 17) y puntualiza que:

Los discursos o las imágenes que hablan de las mujeres o las representan como si fuesen exclusivamente esposas y madres, que sólo interesan por sus relaciones con un marido o con unos hijos/as, son discursos e imágenes sexistas, ya que no tienen en cuenta los siguientes hechos: Entre mujeres no sólo hay esposas y madres, sino también mujeres solas (solteras, viudas, separadas, divorciadas, etc.) con una dignidad propia como seres humanos. Entre las mujeres no sólo hay mujeres cuya vida se reduce a sus interrelaciones con un marido y unos hijos/as; en el conjunto del mundo son aún más numerosas las mujeres que además de estas relaciones mantienen una vida social, ya sea con sus vecinas y vecinos dentro del barrio, ya sea con sus compañeras y compañeros de trabajo en la fábrica o la oficina (*Ib.*20).

El origen de los estereotipos sexistas y sus funciones toma forma mediante la creación de un nuevo tipo de familia burguesa, “que no se codifica en el derecho francés hasta el siglo XVI” (*ib.*23). Para ello, los juristas se sirvieron de la “noción *fragilitas sexus* (debilidad de la mujer) para justificar unas prácticas y unas leyes discriminatorias” (*ibid.*). Es más, la discriminación no hizo más que empezar ya que con la revolución industrial estas prácticas se incrementaron. Escribe Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo, Volumen I Los Hechos y Mitos* (1949), que los empresarios capitalistas de finales del siglo XIX prefirieron a las mujeres obreras antes que a los hombres obreros, ya que según Louis August Blanqui “hacen un trabajo mejor y menos pagado” (Beauvoir, 1999: 193). Por otro lado, de Beauvoir realiza una crítica a las mujeres burguesas de finales del siglo XIX que prefieren cumplir con el rol adquirido de madre y ama de casa antes de perder “sus privilegios de clase” (*ib.*189). Para Engels, “la suerte de la mujer está estrechamente ligada a la historia de la propiedad privada; una catástrofe sustituyó el régimen de derecho materno por el patriarcado, sometiendo a la mujer al patrimonio” (*ib.*192).

Respecto al lenguaje del cómic, los teóricos y estudiosos, Luis Gasca y Román Gubern en su libro *El Discurso del comic* (1994) explican cuál es la función de los estereotipos:

Al igual que los restantes medios y géneros de la cultura de masas, los comics han generado unas densas familias de estereotipos, de personajes arquetípicos sometidos a representaciones icónicas características y muy estables, a partir de rasgos peculiares que se convierten en sus señas permanentes de identidad. Desde el borracho al héroe, pasando por el vagabundo, el sabio, el rico y el arruinado, la galería de estereotipos humanos codificado por los comics forma una legión transnacional, sólidamente implantada en la industria editorial de los más variados países [...] En estas familias de estereotipos rígidamente codificados y de algún modo herederos de la *Commedia dell'arte* reside, precisamente, una de las condiciones que han hecho de los comics un lenguaje universal (*ib.* 32).

De la clasificación de estos estereotipos y de la iconografía de masas que ambos estudiosos realizan resulta curioso destacar cómo se describe a el Héroe y la Heroína. La definición de Héroe es la siguiente:

Es joven, alto, musculoso y bien proporcionado, según los cánones estéticos de la tradición grecolatina. En no pocos casos viste fantasiosos uniformes emblemáticos, como ocurre con muchos héroes de ciencia ficción y con los super-héroes de los comic-books, con su capa al viento [...] (*ib.*62).

Mientras que la heroína de los cómics, “es la compañera del héroe, pero a menudo es objeto de su protección y defensa” (*Ib.*66). Esta claro que la función de la heroína es la de ser mera acompañante del héroe quien la mayoría de los casos se encuentra secuestrada y por eso se libran luchas interminables para salvarla. La definición de heroína prosigue de la siguiente manera:

En este y otros casos la heroína se convierte en una curiosa novia eterna del héroe, al que sigue en todos sus periplos y aventuras. Pero es una compañera asexual e idealizada, pues hasta los años setenta, no se dice de ella que esté casada con el héroe (lo que resultaría prosaico), ni se habla de proyectos matrimoniales (lo que resultaría pequeñoburgués), ni hay constancia de que se acuesten juntos (lo que resultaría demasiado permisivo) (*Ibid.*).

5.1.1. Representaciones

La catedrática en Historia Contemporánea Mary Nash en su artículo *Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea* (2003) menciona a Stuart Hall para su definición de representaciones en la que no sólo, “tienen que ver con lo cultural; pero sobre todo, con el significado que dan a la cultura, porque transmiten valores que son colectivos, compartidos, que construyen imágenes, nociones y mentalidades, respecto a otros colectivos” (Mary Nash, 2003:22). En este sentido, “otros colectivos” como el de, “las identidades étnicas y de colectivos de inmigrantes o de mujeres son fruto de una construcción cultural” (*Ibid.*).

Siguiendo el análisis de Mary Nash para la construcción de la historiografía de las mujeres explica que las primeras formulaciones metodológicas se realizaron a través de, “conceptos opuestos como público/privado, poder/sumisión, víctima/heroína, confrontación/consentimiento” (*Ib.*25). En la actualidad, estas dicotomías tratan de ser superadas, [...] a partir de un complejo entramado que interrelaciona la diversa experiencia histórica de las mujeres con su entorno sociocultural y político” (*Op.cit* Nash, pp 25). Para Mary Nash, “la base del sistema de género se fundamenta en la polarización de las diferencias entre mujeres y hombres y la proyección del hombre como norma y de las mujeres como subordinadas” (*Ibid.*).

Es interesante tomar en cuenta estas definiciones para poder analizar el cómic adulto de las creadoras durante la Transición. En este sentido para Mary Nash:

La historia de las mujeres se ha interesado por la construcción social de esta diferencia sexual y sus implicaciones políticas y sociales. La naturaleza de género en la formación de la sociedad contemporánea representa uno de los presupuestos analíticos de la historia de las mujeres (*Ib.*32).

Para la profesora, antropóloga y feminista Teresa del Valle, analizar los espacios donde las mujeres se socializan es de vital importancia;

El espacio privado-doméstico evoca contenidos que se relacionan con movimientos espirales, mundo interior. Conceptos de limpieza y separación así como de color, referencias que reafirman una condición involutiva. Las asociaciones que se hacen de la mujer en relación al espacio interior expresan que la mujer ocupa un lugar central desde donde ejerce e irradia influencia a través de las actividades que realiza y de las responsabilidades que asume: es un lugar donde está a la espera de otros en este espacio y desde donde refuerza la importancia que tiene las actividades y los roles que se ejercen en los otros espacios (Del Valle, 1997:62).

De la misma manera, el tránsito de una sociedad rural a una sociedad urbana contribuye a la, “definición de género de los espacios sociales configurados fuera del ámbito laboral por parte de las mujeres, como las plazas, los mercados, o los centros escolares, toma especial relieve en el mundo urbano actual [...] (*Ib.* 33) donde confluyen intereses diversos y diferentes identidades que contribuyen a la creación de contenidos para desarrollar. Para Nash, “los espacios sociales y culturales urbanos son clave en la articulación de identidades y en la formulación de estrategias de lucha en los procesos sociales de inclusión/exclusión” (*Ib.*34). En este sentido, analizar el lugar que ocupan las mujeres fuera de los espacios reservados para ellas es el objeto del análisis de las representaciones de las viñetas en este capítulo. De igual manera observar qué hacen, qué dicen o qué no dicen forma parte de análisis de las imágenes.

A la hora de analizar el estudio nos encontramos con diferentes posibilidades de abordarlo. Por un lado, las mujeres como creadoras. Por otro, las mujeres imaginadas por las creadoras y por último, las mujeres creadas por los dibujantes. En esta disertación evitaré hablar de cómo han representado los dibujantes a las mujeres de papel para centrar el análisis en las visiones de las creadoras y de los guionistas que colaboraron con ellas.

En las imágenes producidas por el cómic a lo largo del siglo XX podemos percibir que los estereotipos representados de mujer varían según la época. En el comienzo se encuentran las hadas y las princesas castas de los cuentos tradicionales de principios de siglo. Luego con la proliferación de los periódicos, el mercado se amplía captando la atención de niñas que se divertirán con personajes más aventureros y recortables de moda. Cuando llega la dictadura, las revistas femeninas traen una vuelta a la tradición y fomentan los estereotipos de ángel del hogar y mujeres hacendosas cuyo anhelo es el matrimonio feliz. Lo que transformó a la historieta en ser un medio de ideología masiva, es el cambio radical de la industria mediante las luchas sociales y el movimiento feminista de los años sesenta en Norteamérica y Europa. Esta situación genera un espacio en la industria del cómic en el que aparecen las mujeres dibujantes y escritoras que mostraron diversos estereotipos de mujer. El hecho de que el cómic llegara a considerarse como noveno arte incluye el éxito de las historietas de adultos. Con el salto cualitativo del cómic de adulto al cómic de autor es cuando se incorporan en la industria narrativa las autoras, dibujantes y guionistas con un nuevo discurso.

Este evento condujo a que las editoriales empezaran a apostar por un tipo de historieta de calidad donde los temas y los personajes elegidos difirieron de los tradicionalmente presentados. De esta manera aparecen primero, las revistas feministas tanto en Norteamérica como en Francia y después las revistas especializadas en España en las cuales se generó una reflexión entre los lectores y lectoras sobre temas contemporáneos como la política, los derechos humanos, los derechos sexuales, historias alternativas de contenido homosexual, contenidos sobre la marginalidad y sobre todo, con especial interés, las relaciones humanas entre hombres y mujeres. En este sentido, las viñetas analizadas incluyen la mirada de las autoras que han retratado una realidad, un tiempo en la ficción de las viñetas con la intención de generar una reflexión entre lectores y lectoras de cómics adulto de la Transición. En este sentido, se trata de determinar de qué manera estas autoras dibujaron a los personajes elegidos como protagonistas, cuáles fueron los ámbitos en las que estos personajes fueron enmarcados, qué decían en relación a los demás, cuáles fueron las técnicas elegidas para la representación de las imágenes, y cuál es el guión que determina la acción psicológica de los personajes. Es por esto que con el análisis se pretende observar el valor que posee “la imagen y la palabra” en los cómics creados tras la liberación del discurso patriarcal de finales de los años sesenta (Caramés:1994:iii).

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

- Nuria Pompeia, *La Educación de Palmira* (1972)
- Montse Clavé, *Las entrañables* (1977)
- Marika, *...y en el día una mujer...y en la noche una mujer...* (1977)
- Mariel Soria, *Contactos* (1983) y *Mamen* (1987)
- Laura (*Maracaibo*), *Como en las películas francesas* (1981)

La educación de Palmira

Nuria Pompeia y Manuel Vázquez Montalbán

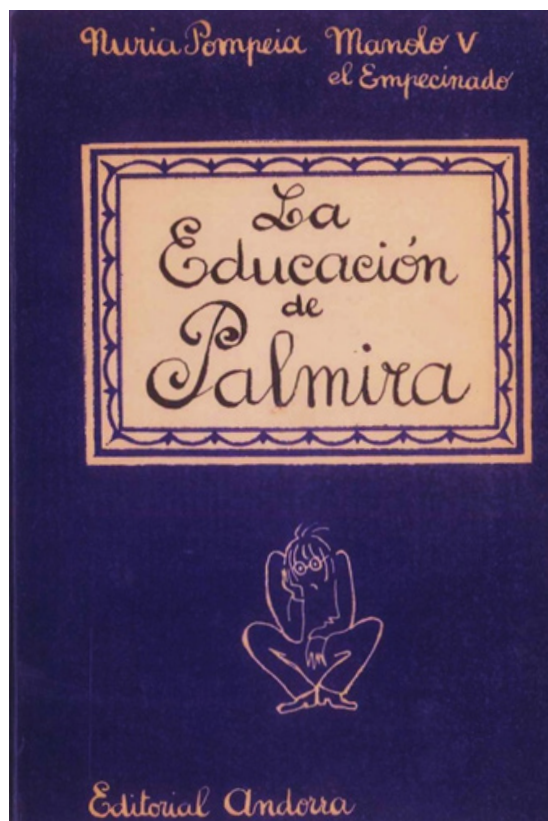


Ilustración 64:
Portada del libro

A finales de los sesenta del siglo XX, Nuria Pompeia y Manuel Vázquez Montalbán se unieron para trabajar en la idea de un guión cuyo personaje masculino iba a llamarse Palmiro, un niño ciertamente desgarbado “sometido a la constante educación imperialista de los hombres y las cosas” (Pompeia y Vázquez Montalbán, 1972:189), pero finalmente Pompeia y Montalbán acordaron que Palmiro se convertiría en Palmira debido a ese estar sometido al constante imperialismo de los hombres y las cosas, era infinitamente más palpable cuando hablábamos género femenino. Antes de que apareciera el libro, *La Educación de Palmira* empezó siendo una tira gráfica en la revista *Triunfo* y por lo que cuenta Nuria, Palmira causó un revuelo ya que se trata de un personaje “diferente y obstinado” (sic). En el epílogo del libro, comenta Sixto Cámara, seudónimo de Manuel Vázquez Montalbán que “La relación entre el monigote y “los otros” podía ser mucho más reveladora” (*Ibid*). Y es que una de las características del libro gráfico es que la protagonista, Palmira, nace, crece y se desarrolla en silencio, sin decir ni una sola palabra. Tan sólo se pronuncia en la última página tras haber escuchado a todos y todas los personajes que aparecen en su vida desde que es bebé. Palmira es un personaje protagonista de su historia que va creciendo opuestamente a lo que los demás esperan de ella. Esto se sabe no porque exprese explícitamente sus opiniones y sentimientos sino porque Nuria gráficamente utiliza la expresividad facial para manifestar sus aprobaciones y reprobaciones y por el recurso llamado *dream-ballon* (Gasca, Gubern, 1994: 452) para plasmar sus sueños y pensamientos. Aunque Palmira no exprese verbalmente lo que piensa y aunque parece que no hay movimiento psicológico ya que su actitud es la escucha y observación, es el discurso de los demás y su actitud lo que la hacen mostrarse diferente al mundo que intentan programar para ella. En la primera página del Libro, Nuria Pompeia y Manuel Vázquez Montalbán escriben:

La Educación de Palmira nació como el estudio de la tópica “pasividad” femenina. Una muchacha soporta el empeño ajeno de inocularle una manera de entender la vida y su mutismo constantemente sorprendido oculta la lenta formación de su rebeldía. La serie apareció en la revista *Triunfo* y pronto se convirtió en una de las secciones más polémicas y seguidas. Pero faltaba algo. ¿De qué pozo oscuro había surgido aquel extraño ser casi asexuado que aprendía el oficio de vivir? Los autores se aplicaron a la tarea de recuperar el pasado de Palmira, su nacimiento, su formación infantil y adolescente y hoy tenemos ante nosotros la completa historia de la Educación de Palmira, historia inédita que reproduce el intento de corrupción normalizada de una conciencia.

La Educación de Palmira es un libro gráfico dibujado en blanco y negro que en clave de humor realiza un retrato de la tercera generación de mujeres nacidas al final de la Dictadura. El libro está dividido en dos partes y no está numerado. En la primera parte titulada, *Libro de las Iniciaciones*, está dedicada a contar la historia de Palmira desde su nacimiento. Así es como, en la primera parte se desarrolla su niñez hasta llegar a la adolescencia para concluir en la etapa de la educación básica. La segunda parte se titula, *Libro de las Evidencias Asumidas*, es el tránsito de Palmira de jovencita a mujer. En esta ocasión Nuria realiza un fotografía de una joven consciente de todo lo que le rodea, la cual pronto empieza a mostrar modestamente su rebeldía. La dibujante y Manuel generalmente resuelven las situaciones creadas de una a dos páginas. Cada página suele contener uno o dos dibujos a modo de viñeta sin marco separadas generalmente con breve texto que ilustra el dibujo gráfico.

Las dos siguientes páginas son el comienzo del libro que muestra el nacimiento del personaje. Para Pompeia era muy importante mostrar la triada de mujeres, un recurso que utilizó en su libro *Y fueron Felices comiendo perdices* (1970). La abuela vestida de negro representa la tradición, la madre en la cama, una mujer de la dictadura y Palmira recién nacida, ajena a los elementos que la rodean, es la nueva mujer de la Transición.

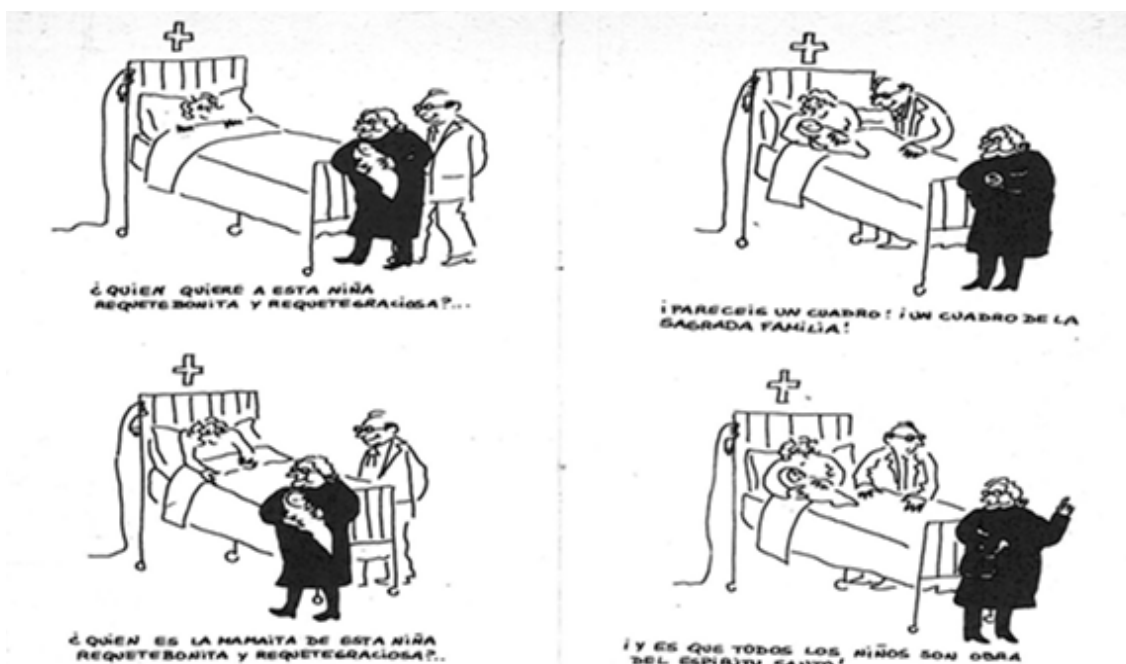


Ilustración 65:
El nacimiento de Palmira

Esos elementos, la abuela, la madre y el padre se enmarcan bajo el símbolo de la cruz, componente vertebral de la moral cristiana que acompaña a los personajes en la primera parte del libro.

En unas páginas posteriores se encuentra una historieta de dos páginas con cuatro dibujos más pie de texto que cuenta muy bien el problema de la educación en las niñas. Sentadas en el banco de un parque se encuentran la mamá de Palmira y una amiga. Ambas están con sus bebés en el cochecito. Las mujeres están conversando mientras tricotan. La mamá de Palmira comenta que su marido quiere que la bebé estudie en el futuro ya que “¡las mujeres son tan débiles!”. La otra mamá responde contundente que su marido dice que “si es fea que estudie y si es guapa que haga una buena boda y en paz...” Aunque Palmira es un bebé, se diferencia de la otra bebé porque al oír el comentario de la mujer hace una mueca de desconsuelo como si hubiera entendido lo que la otra mamá decía. Estas dos secuencias ilustran muy bien un tiempo histórico en el que el destino de las niñas se planeaba desde la infancia con el beneplácito del padre. Finalmente, la historia se resuelve cuando la madre de Palmira comenta que es muy “difícil encontrar un buen partido”, a lo que la amiga responde que ella “bien lo encontró”. Esta vez, la dibujante vuelve a transmitir gráficamente a través de la comisura de los labios hacia abajo y las cejas altas en los ojos el desánimo de la madre de Palmira, de Palmira bebé y de la otra bebé.

La composición de las viñetas sin marcos y generalmente con pie de texto sin encuadrar, se basa en unos valores de simplicidad y línea clara. Los encuadres suelen ser de planos generales sin profundidad de campo (Gasca, Gubern, 1994:16). Algunas veces, las viñetas se resuelven con una sola ilustración como es el caso de la página donde la madre se encuentra leyendo un libro a Palmira. En la oscuridad de una habitación y con la luz de una lámpara se encuentra Palmira escuchando un cuento de miedo que su madre le cuenta. Antiguamente, la literatura infantil se basaba en cuentos de miedo para prevenir a las criaturas de males mayores. Aunque la intención sana era la de reforzar a los niños y niñas emocionalmente, en algunas ocasiones los cuentos podían ser aterradores.

Es lo que le pasa a Palmira en esta única viñeta con globo para el texto del cuento. Nuria vuelve a dibujar a la protagonista con el mismo gesto de los labios había abajo y con los ojos de sorpresa mientras su madre le cuenta un cuento. Este recurso se repite no sólo en *La Educación de Palmira* sino también en el resto de sus obras.



Ilustración 66:
Las lecturas infantiles de Palmira

Las obras de Nuria Pompeia se caracterizan por tener un mismo estilo gráfico, dibujo a plumilla en blanco y negro y realizado con una línea continua y clara. En algunas viñetas sin marco, puede aparecer un tercer color preferentemente el rojo, aunque no ocurre en este libro. Su incursión en los periódicos de la época origina que muchos de sus dibujos lleven globos sin marco. Un estilo más propio de los periódicos que los cómics. En general sus dibujos describen la situación de la mujer en el tránsito de la dictadura a la democracia, los conflictos de la burguesía y las relaciones entre mujeres y hombres.

En otra de historia planteada en el capítulo primero, a dos páginas con cuatro imágenes cuenta el deseo esperado por niños y niñas. Se trata de la noche de los Reyes Magos. En el primer dibujo se encuentra Palmira con unos 6 o 7 años dentro de la cama. Su madre la está acostando mientras le dice, "Anda hija, duérmete ya y sueña con todas las cosas que te van a dejar los Reyes Magos". En el siguiente dibujo a oscuras, Pompeia utiliza el recurso del globo de sueño para mostrar todos los regalos que sueña una Palmira inocente; un tren, un triciclo, una trompeta y unos patines. En el siguiente dibujo, aparece Palmira contenta saltando de su cama con el pensamiento puesto en los regalos deseados. La decepción es grande cuando

se percata que sus anhelos no son cumplidos al recibir: una muñeca con sus ropas, una cuna y una cocina. Posiblemente este momento sea la primera gran frustración de Palmira como niña.

La Educación la orienta a centrar sus deseos en la idea de la maternidad, del cuidado. Las niñas desde muy pequeñas aprenden a través de los juegos a identificar cual es el rol que tienen en la vida. En otra tira gráfica, una Palmira niña afligida relaciona al cuidar la muñeca que le han regalado, con el cuidado que su abuela ejerce con su madre, y a su vez su madre con Palmira.



Ilustración 67:
Los juguetes para Palmira



Ilustración 68:
Los juguetes para Palmira

Dentro de la primera parte del libro, hay un primer capítulo que se llama *Urbanidad*, y una nota introductoria que dice: “Las niñas aseadas cuidarán de la limpieza de su cuerpo pero sin contemplarse en los espejos de los cuartos de baño y sin recurrir a ingenios tan diabólicos como el bidé con surtidor”. En la página se encuentra Palmira sentada en un pupitre leyendo posiblemente las bases de este nuevo capítulo que empieza en su vida. Las lecciones de Urbanidad tienen una conexión con las ‘lecciones de higiene y economía doméstica’ que se aplicaron en las escuelas por las maestras, abuelas y madres desde finales del siglo XIX y que con la dictadura se volvieron a establecer en la educación. Se trata de de un capítulo que habla del peso de la experiencia de la vida, de la instrucción en el colegio de monjas donde en cualquier asignatura se colaba el acto de la comunión. Es la bienvenida a una realidad que nada tiene que ver con la infancia y la niñez. Ya no existen ni los Reyes Magos, ni el Ratoncito Pérez, ni tampoco las bicicletas para divertirse “como los muchachotes”. En un ejercicio de clase, Palmira tiene que escribir una composición sobre, *La mujer en el siglo veinte*. Sólo puede escribir tres cosas: La mujer está mucho mejor que en los otros siglos, era más gorda y más decente.



II PARTE
Libro de las Evidencias Asumidas

Ilustración 69:
Libro de las Evidencias Asumidas

En la primera parte del libro, las escenas cotidianas de Palmira suceden en la mayoría dentro de su casa, o en el colegio. En la II Parte del libro titulado, *Libro de las Evidencias Asumidas*, aparece una joven Palmira donde además de encontrarse la madre, el padre y la abuela aparecen nuevos personajes y nuevos escenarios. La Palmira casera aparece en una página sentada descalza frente a su padre mientras éste le habla de política y buenos modales, en otra página está con su madre en la cocina ya que, “saber cocinar es fundamental para una mujer”. En general son situaciones donde Palmira sigue recibiendo instrucciones sobre la vida o simplemente escucha a su interlocutor o interlocutora.

En una historia de dos páginas, cuatro dibujos aparecen Palmira y una amiga. Ésta muy enojada le cuenta como tras haber cumplido perfectamente el rol de esposa y madre lo más que desea en el mundo es la autorización de su marido para aprender a conducir. El marido le dice; “*Cuquita -me contesto muy cariñoso- aun te queda mucho por hacer por mi y por los chicos, hasta que se casen tu puesto sigue estando aquí en el hogar ¿qué sería de nosotros si te apartaras del hogar?*”. La amiga le cuenta a Palmira como le contesta desesperada al marido; “*¡Me volveré histérica! ¡Me volveré loca!*-gritaba yo al borde de la desesperación!...

-¡Un día cogeré un hacha y me cargaré lo primera que se me ponga por delante!”, así que finalmente, “Fue definitivo. Se puso más suave que un guante y me dejó ir a las prácticas para sacarme el carnet de conducir”. Nuria y Manuel tratan un tema, la autoridad marital, que limitó a las mujeres españolas desde que se implantó el Código Napoleónico en 1889 (Larrumbe, 2004:32)

Con mucho humor gráfico se van desgranando temas en situaciones tan dispares como; una madre con amante que seguirá con su marido porque está embarazada de él, un momento callejero que perturba a Palmira al ser piropeada por tres hombres, una noche cuidando el bebé de una amiga, situaciones con amigos progresistas y burgueses que le explican teorías para luego contradecirse en la práctica, mujeres fumando repitiendo viejos esquemas tradicionales, profesores con barba o bigote dando lecciones de modernidad, una retórica que finalmente nada tienen que ver con la realidad de Palmira.

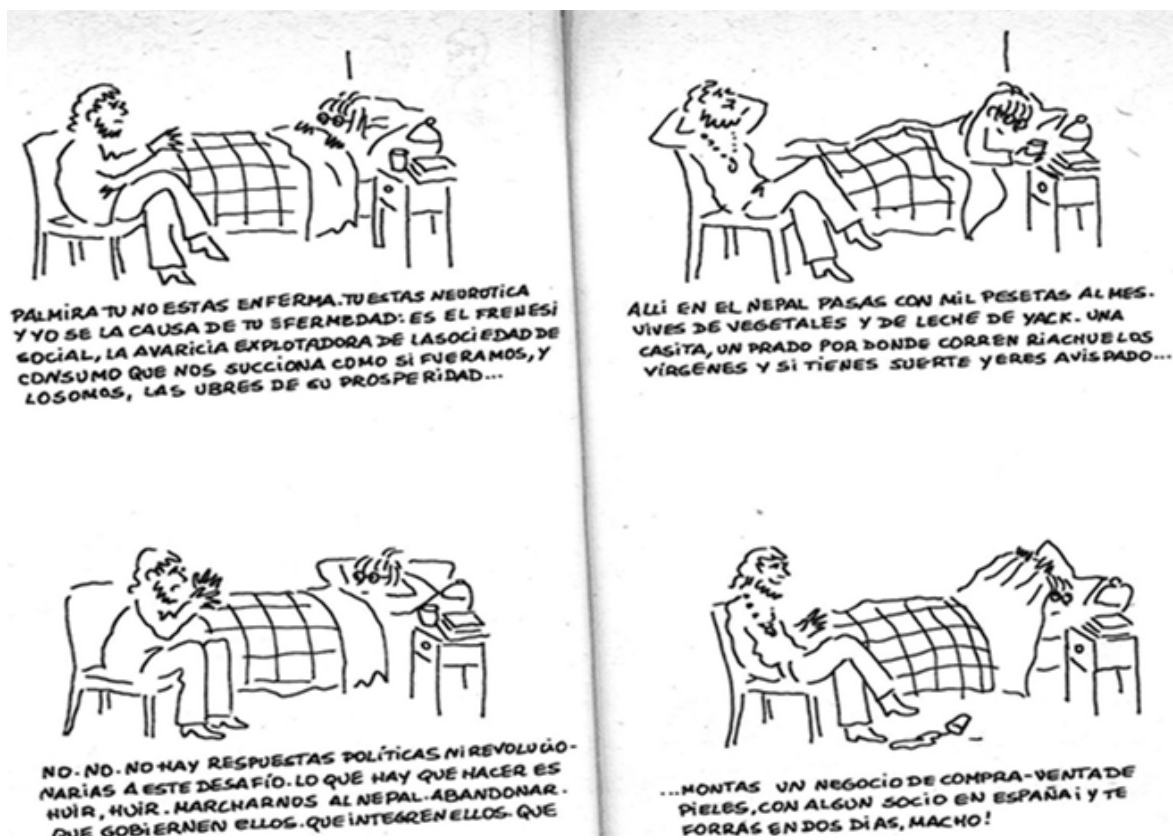


Ilustración 70:
Contradicciones en los discursos progresistas



Ilustración 71:
El consejo del tutor

Todas las experiencias van moldeando a una Palmira con las ideas más claras. A lo largo de la segunda parte, vemos a una Palmira mujer que va a mítines, se pone minifalda, estudia, y conoce a varios hombres aunque no cuajan ninguna relación. Finalmente, conoce a uno que físicamente se parece a ella, delgado, ciertamente poco agraciado y con lentes. Este hombre, cuya profesión era la carrera eclesiástica, decide abandonar los hábitos para casarse con Palmira porque es “una buena chica y es sana de cuerpo y alma”. Tras un breve noviazgo, la madre la convence para que se case porque “es un buen chico...te querrá como un padre...y como un hermano...” Así que un buen día Palmira se encuentra vestida de novia frente al altar y con cara de circunstancia junto a su madre que le dice:

Palmira, hija, ha llegado el momento de realizar el sueño de todas las mujeres: acercarte al altar, con un vestido blanco, para unirte, en santo matrimonio, con el hombre que te ama...¡ah Palmira, la emoción me embarga!...Vas a comenzar una nueva vida que puede ser muy dichosa

si sabes ser una buena esposa, atenta, sumisa y cariñosa...a propósito, hijita, ¿por qué no te quitas las gafas y así estarías más mona?

Llega el momento más importante de Palmira, el único que por primera vez en todo el libro se ve obligada a pronunciar. El final no dejará ningún lugar a dudas de cual es la postura de Palmira.

Sixto Cámara seudónimo de Manuel Vázquez Montalbán escribe en el epílogo del libro, "Educadas para el silencio o el grito, las Palmiras son arcillas blandas donde quedan las huellas del crimen, de la mutilación y la deformación". La dialéctica establecida entre la dibujante gráfica Nuria Pompeia y el escritor Manolo V el Empecinado es fruto del discurso feminista pero sobre todo del hartazgo y descontento de la mujer española que toma conciencia a finales de los años sesenta y lucha por un cambio, lucha por sus derechos, por su libertad.



Ilustración 72:
La boda de Palmira



Ilustración 73:
La decisión de Palmira

Las Entrañables

Montse Clavé, Mari Chordá y Ana Díez Plaja



5.3. *Las Entrañables* (1977)

La dibujante y autoras de cómics, Montserrat Clavé, en comparación con Nuria Pompeia, es la primera autora en este canon histórico sobre la historieta feminista de la Transición en utilizar lenguaje de cómic, es decir, viñeta y bocadillo. Su cometido fue el de reflejar situaciones políticas y sociales de la realidad histórica de los años setenta y ochenta a través del discurso feminista y político. Ambos discursos fueron el contenido principal en la mayoría de las historietas presentadas en las revistas de la época como *Troya*, *Butifarra!*, *Más Madera!* y *Mundo*. Para Montse, la función principal del cómic es la de “entretener”, así como “informar y educar” (entrevista personal). Es por este motivo que para ella “el cómic es el cine barato de los pobres al alcance de todas las personas”. Un producto de intercambio. Y en definitiva, el arte libre aunque el trabajo sea marginal y las mujeres que se encuentran en esta profesión lo hacen por una inquietud y por un compromiso político y social” (entrevista 2006).

En el especial de mujeres nº2 del TOTEM (1978) cuenta en la entrevista que fue influenciada muy pequeña por el dibujo de su hermano, el también dibujante Florenci Clavé y que gracias a el, se quedó atrapada con las lecturas de clásicos del cómic como “*Spirit*, *Steve Canyon*, *Rip Kirby*, *Dick Tracy*, *Flash Gordon*, *Madrake el Mago* y *el Príncipe Valiente*”. Quizás sea por eso que sus obras posteriores gocen de un repertorio rico en estilos gráficos y técnicas en el dibujo así como una excelente narratividad que sólo lo pueden desarrollar grandes talentos para el lenguaje del cómic. Tras su paso por las editoriales como *Bruguera*, en 1976 y después de haber dibujado a los clásicos, comienza su andadura en el Cómic de la Transición. Es sobre todo su incursión en los dos colectivos de dibujantes de Barcelona; *El Equipo Butifarra* y *El Colectivo Troya* lo que le anima a tomarse seriamente la profesión de dibujante. Una carrera que no habría tenido sentido si no hubiera sido consciente de su condición como mujer, el compromiso político, y además, el haber conocido a otras mujeres dibujantes como Marika y Mariel en los dos colectivos donde pudo publicar sus primeras historietas. De entre todas sus experiencias, hubo una especial que la va a poner en el camino del compromiso. Se trata de su colaboración en la editorial *laSal*, el Bar-biblioteca feminista creado en Barcelona en 1977 por la escritora y guionista Mari Chordà. Todos estos elementos fueron los ingredientes suficientes para dedicarse al cómic reivindicativo y feminista.

Montse Clavé es dibujante e ilustradora anclada en el cómic personal, ya que interpreta hechos sociales desde su punto de vista con la intención de aproximarse a un público amplio. Realiza un tipo de cómic político y feminista para mujeres y hombres preparados para el cambio social que el país estaba viviendo. Cada vez que la dibujante planteaba una historieta, los personajes podían tener cualquier edad. Lo que sí era importante, es la elección de mujeres como protagonistas principales y en acción. En sus obras podemos encontrar desde viejecitas enternecedoras disfrutando de un moscatel, a adolescentes con problemas de acné, amigas hablando de sus relaciones, o feministas en lucha. Todas representan un tipo de mujer diferente con una problemática diversa. En colaboración con Mari Chordà surgirán dos proyectos claves en la obra de Montse Clavé que fueron publicados en la editorial *laSal*, edicions de les dones. Un pequeño libro de poesía titulado, *Cuaderns del cos i del agua* (1978) que se trata de una de las primeras obras publicadas en España sobre el amor y sentimiento lesbiano. Y otra obra muy importante junto a Ana Díez Plaja, las tres crearon la serie *Las Entrañablesas* (1977) que fue posteriormente publicado en la revista *Mundo*. En *Las Entrañablesas* de (entrañables y diablesas) Montse dibuja a un grupo de seis mujeres de diferentes edades, que representan seis visiones dentro del feminismo. Las seis protagonistas han decidido juntarse para recorrer el mundo a caballo y así poder ver la situación de otras mujeres, ver qué sienten y así poder reivindicar sus derechos “en el Oeste, es decir aquí” (Totem, 1978:94). La serie es una clara muestra de intenciones de la dibujante y las guionistas como feministas para analizar las diferentes problemáticas que las rodeaban. Su objetivo principal era dar voz y visibilizar a las protagonistas como sujetos activos de historias y sus pensamientos.

Las Entrañablesas es una serie de autora de siete episodios dibujados en blanco y negro cuya composición se basa en una historia de una a dos páginas de una a seis viñetas. La técnica utilizada por la dibujante es la plumilla con la que crea muchos contrastes claros-oscuros para transmitir una mayor expresividad. La presentación del primer capítulo consta de una cabecera que ocupaba a modo de viñeta un encuadre con un plano general de una ciudad que parece Barcelona.

Dentro de esta cabecera se encuentra el título que se repetirá a lo largo de los capítulos, un subtítulo que va cambiando y el cual para la presentación de la serie es, *Ni un siglo más!*, y un pequeño texto que dice: *En una ciudad del Oeste como tantas otras...* El sitio es lo de menos. Lo que es certero es que puede ser cualquier

ciudad o lugar en Occidente y, en cualquier tiempo, pasado o presente. El diseño de esta página está hecho con la técnica de *collage* en la que introduce diversos recortes de; imágenes de mujeres en ropa interior, viñetas de cómics y caricaturas de mujeres cuyo contenido es machista, una imagen de una mujer en bikini sobre la mesa de negocios, trozos de publicidad y recortes de periódicos que dicen: *La medalla a la madre, Dar mucho pedir poco, ...Es cosa de hombres*, entre otros. Pero de entre todos ellos, destaca una palabra escrita en tamaño grande que persiguió a las mujeres del siglo pasado y es ADÚLTERA. El movimiento feminista en 1976 vio necesario hacer una serie de campañas para cambiar la legislación y se lanzó a la calle en favor de las mujeres acusadas por adulterio. Por este motivo en las manifestaciones las mujeres llevaban carteles auto-inculpatorios que decían: *yo también soy adúltera*¹⁶.

Al final de la página hay dos viñetas que muestran cuatro personajes. La primera viñeta (a la izquierda) aparece el personaje principal de *Las Entrañables*, se trata de una mujer con el pelo ondulado que lleva un chaleco negro y gafas de sol, y está inspirado en la política, escritora y feminista de la Transición, Lidia Falcón. Junto a este personaje emblemático se encuentra una joven con melena rizada frente a una máquina de escribir que representa a la estudiante o aprendiz. El globo que sale de la boca de Lidia dice, “¡No soportaremos ni un siglo más esta opresión!” Y parece que al tiempo que exhorta esta frase da un golpe en la mesa. A lo que la joven asiente y contesta: “Sí Lidia...¡Vamos!”. En la viñeta contigua aparece una mujer, que parece una madre de unos veintitantos años con cara de cansancio y apoyada en el quicio de la puerta de su casa de la que le sale un globo en el que se puede leer: “No soporto ni un siglo más este aislamiento”. Detrás de ella, la escena presenta un bebé en el suelo llorando, un marido sentado cómodamente frente a un televisor mientras fuma un puro y el ruido del transistor en forma de onomatopeya.

En el segundo capítulo, objeto de mi análisis, desarrolla la historieta en dos páginas con seis y tres viñetas en blanco y negro. En esta ocasión, el subtítulo *hacia Carvávila*, un lugar no concreto en la geografía, se inserta dentro de la primera viñeta. Este primer encuadre, es un plano general que ocupa todo lo ancho de la página y en el que aparecen las sombras en negro de seis personas sobre cinco caballos que están manteniendo una conversación. En la conversación, el último personaje pregunta, “¿hacia donde vamos?”, a lo que un personaje responde,

¹⁶ Para más información ver en *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición* (2004) y *Lo personal es Político. El movimiento Feminista en la transición* (1996)

frente. La mujer del medio, la madre que abandonó su familia en el primer capítulo, hace una lista de trabajos domésticos “la compra, la comida, la ropa, cada día lo mismo. Sin tiempo para nada y oyéndonos decir *las que no trabajan*”. El problema que encuentra esta mujer, además de la lista, es el aislamiento en el que viven en general las mujeres encerradas en sus casas y que el movimiento feminista reivindicó. La mujer del grupo que parece la más joven pregunta a la madre si no echa de menos a sus hijos, a lo que esta responde que sí. Es decir, la lucha feminista no sólo la entienden las feministas sino también las mujeres que son madres y sienten que su libertad está coartada.

La cuarta viñeta, se encuentra justo al lado de la segunda y la tercera, y se compone de una mancha negra que hace de suelo y de fondo para conectar dos secuencias diferentes. En la parte superior aparecen las sombras de las seis protagonistas en pequeño. En esta ocasión, en un bocadillo se puede leer lo que piensa la protagonista joven sobre el fastidio que es vivir con su madre y su padre ya que “El único que tiene ventajas y estudia es mi hermano”. Y sigue diciendo que incluso “de pequeña me llegaron a convencer de que era tonta”. Otro personaje pregunta a Sibila qué opina. En la parte inferior del mismo encuadre aparece en un plano medio, la mujer tradicional y la joven femenina que se llama Sibila. A la joven le gustaría tener hijos pero se le van las ganas cada vez que el encargado de la fábrica le toca alguna parte de su cuerpo, (no especifica cual). Y sigue preguntándose “¿Porqué nos verán siempre como madres o putas?”. Los roles de mujer están polarizados en mujer buena, la válida, y madre - a, la pérfida, soltera, la que no está casada, y libre.

En la quinta viñeta aparece el primer plano de la mujer más mayor, la mujer que representa el pasado y que hasta el momento no había dicho nada. Para ella, nada ha cambiado, ya que en sus tiempos “siempre” tenían que estar “dispuestas”. “Siempre al servicio de los demás...para luego quedar solas y viejas. Sentir que no sirves para nada...que a nadie interesas...y sobre todo esta soledad...” Ella está bien con el resto de mujeres y tiene claro seguir adelante con el proyecto. En la industria del entretenimiento como lo es el cine y el cómic sólo interesan las mujeres bellas y jóvenes. Es un síntoma que se repite en la realidad de las sociedades modernas donde las mujeres mayores no tienen ningún valor porque ya no sirven para nada. Y si ésa soledad, ése aislamiento que las invadía durante la etapa de la juventud era evidente, en plena madurez el vacío es absoluto. La combinación, mujer-arrugas-vejez no interesa, no es atractivo, no vende muy al contrario de un hombre en su misma condición.

La sexta y última viñeta, en un Plano Medio en el que aparecen cuatro de los seis personajes. Este encuadre centra la atención en la mujer del medio. Es la imagen de una señora de unos cincuenta años, con melena corta a lo *garçon* y un chaleco que representa la voz de la justicia, el discurso académico, la legalidad. La voz de lo racional. Es interesante como las guionistas introducen una nueva palabra “sexag-eradas” para explicar que todo lo que están contando es cierto y que tiene que con una realidad del sexo femenino pero no hay que ser víctimas. Lo importante para ella es actuar, luchar por la igualdad ante la ley “para conseguir escaños, cátedras, cetros y timones”. Para cerrar esta página, los personajes Lidia y Sibila se percatan de que huele a quemado.

La resolución de este episodio se realiza en la segunda página compuesta por tres viñetas. La más grande ocupa 3/4 de página y dos pequeñas situadas en la parte inferior para cerrar la aventura que estas mujeres han emprendido. La viñeta grande es un plano general en cual hay muchos personajes, hombres y mujeres que simbolizan la tradición. Todos estos sujetos se encuentran junto a una hoguera en la que se va a quemar a una joven mujer “Por adúltera y desordenada”. Entre los personajes podemos encontrar; en primer lugar frente a la hoguera un mujer con una insignia de las SS (escuadras de protección del Partido Nacional-socialista Obrero Alemán), un hombre con vestimenta del KKK pero cuyas insignias son el Popus Klan y lleva un hacha en la mano, un caballero de la orden de Calatrava cuyos votos religiosos eran (la obediencia, la castidad y la pobreza), a su lado, una mujer vestida con un uniforme de la Sección Femenina, que bien podría simbolizar a Pilar Primo de Rivera, y que dice “Eternos”. A su lado, una mujer mayor que representa la aristocracia rancia con abrigo de piel y collares de perlas, detrás de ella un hombre con bigote, al que sale un globo que dice “Tradiciones”. Un agente de seguridad portador de leña para quemar, y alrededor de la hoguera un montón de hombres más, casi todos con bigote simbolizando a dictadores. Hay dos hombres en la derecha del encuadre que son los que están dictando sentencia en el nombre de Freud, un tratado de Ginecología, y la Psiquiatría. Las tres disciplinas científicas que contribuyeron a afirmar la inferioridad de la mujer. La joven es condenada “por destruir los valores maternas”.

77 ENTRAÑABLES, S. A.'S



Ilustración 75:

Página 1 Las Entrajables (1976)



Ilustración 76:
Pagina 2 Las Entrañables (1976)

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

Maricarmen Vila, *Marika*



Marika junto a Montse Clavé tienen una trayectoria profesional muy similar. Ambas tenían vena artística pero no se sentían cómodas dibujando para las revistas femeninas de los sesenta. Se conocen en los Colectivos de Autores donde lucharon junto a los profesionales de la historieta española para dignificar el cómic y la profesión de dibujante. La intención no era sólo mejorar las condiciones de los y las profesionales sino también poder crear historietas con total libertad artística y de guión literario. Cuando estallan los colectivos, en plena eclosión del cómic de adulto, ellas se encuentran en su propia lucha reivindicativa buscando su lugar como autoras y luchando contra los estereotipos establecidos en la industria de la narrativa. Es la etapa de la Transición donde todo está por ganar y donde los partidos políticos con sus discursos parecen que van a cambiar definitivamente el rumbo de las cosas. Pero como cuenta *Marika* “lo que pasa es que por dolorosa experiencia lo vas cuestionando todo desde el feminismo”. Cuando se da cuenta que el ambiente de libertad que las rodeaba no era el esperado. Cuando en la sociedad en la que vivían la ley las perseguía por razón de conducta sexual y corrían el riesgo de ser acusadas de adulterio. Cuando dibujando cómic romántico están reproduciendo esa diferencia. Desde que es consciente de la invisibilidad de las mujeres, no sólo en el ámbito del cómic sino también de la cultura y la sociedad en general, tendrá claro su *leitmotiv* que se repetirá en la mayoría de las historietas que publica. Es así como la experiencia del feminismo la marcó para siempre no sólo a nivel ideológico sino también como mujer y como estudiosa. Para *Marika* “El feminismo es un discurso político”. Y como consecuencia una actitud ante la vida.

Su entrega al feminismo fue compatible con los años de aprendizaje en los estudios de Luis García Mozos, Carlos Giménez y Adolfo Usero, entre otros. Sobre todo fue Luis García Mozos quien la enseñó todas las técnicas artísticas; encaje, difumino, aguadas, el rasgado a cuchillo, la goma. Estas disciplinas fueron complementadas con los estudios de arte en la Escuela Massana donde aprendió a dibujar. De ahí la versatilidad en sus dibujos que varían según las historias. Por un lado se encuentra el dibujo realista y hay otro expresionista, el “roto”. La línea que rasga las expresiones de los personajes es una pluma rasgada y es una de las características en las viñetas de *Marika*. Como afirma en la entrevista “el dibujo roto, es el expresionista que rompía modelos y buscaba plasmar emociones. Fue el primer estilo elegido para distanciarme del guión comercial. Con él, conseguí expresar el sarcasmo como arma de denuncia” (septiembre 2015).

Otra característica que va a acompañar a Vila es la elección de la mujer como personaje principal de la historieta. Respecto a los guiones, la temática evoluciona desde un contenido más político y feminista de la primera época en las revistas de los Colectivos pasando a propuestas alternativas cuando las preferencias de lectores y lectoras se inclinan hacia otros temas con contenido menos marginal. Aunque muchos de sus historietas fueron colaboraciones con guionistas de la talla de Andreu Martín y Felipe Hernández Cava, la dibujante también escribió y publicó sus guiones. Como explica en la entrevista los editores más famosos del período analizado, Josep Toutain de la editorial TOTEM y Josep María Belenguer de El Víbora, mostraron sus preferencias por guionistas hombres. En el Colectivo de la Historieta donde se reunieron una nutrida selección de dibujantes emergentes, más de veinte personas eran socios y sólo cuatro socias; Montse, *Marika*, Mariel como dibujantes y Armonía Rodríguez como guionista. En la revista *Trocha-Troya* del Colectivo de la Historieta publicó en 1977 dos historias cortas que describen tres situaciones de la mujer en aquel momento. Escritos los dos guiones por Felipe Hernández Cava, ... *Y en la noche una mujer...* y *en el día una mujer...* y *Desconfía mujer* corresponde a la etapa más reivindicativa.

Desconfía mujer es una historia de una página en blanco y negro, con una distribución de dos tiras con seis viñetas. Gráficamente elige encuadres de primeros y segundos planos para mostrar la cara de los personajes que aparecen en la historieta. Las imágenes no presentan contorno. La técnica utilizada es la plumilla con diversas técnicas añadidas como la esponja, el dedo, cuchilla, con la que crea una expresiva tensión en las imágenes. Hay una combinación de textos que acompañan a las viñetas para explicar el contenido de la trama y globos que salen de la boca de los personajes masculinos. Así pues *Marika* abre su historia con una mujer que va a abrir la puerta de su casa. Por la puerta empiezan a aparecer hombres de todos los partidos políticos que hacen distintas promesas. Finalmente ya que están en su casa, de paso, la protagonista podría hacer la cena.

Esta lámina va dirigida principalmente a los partidos políticos que con sus discursos parecía que iban a salvar a las mujeres. “Todos son el partido de tu liberación y te ves en la puerta con un montón de tíos, cada uno con su bandera que vienen a salvarte pero también vienen a cenar y a que les pongas la sopa y cuanto más rápido, mejor” (sic).

...Y en la noche una mujer... y en la día una mujer... (1977)

La historieta dibujada por *Marika* y escrita por el guionista Felipe Hernández Cava fue publicada en la revista *Trocha-Troya*. Es una historia de tres páginas de dos tiras con seis viñetas por página en blanco y negro. La técnica elegida es la plumilla y pincel buscando un efecto de claros y oscuros, con manchas negras para destacar a los personajes y zonas blancas delimitadas donde debería de ir las sombras que crean una a profundidad de vacíos en las imágenes. Este efecto crea una sensación turbadora que acompaña a al breve diálogo que mantienen los personajes. La historia contiene dos argumentos en paralelo de la violación de una mujer dentro del matrimonio y de una autoestopista en la carretera. Esta técnica la volverá a utilizar para el álbum colectivo *Los Derechos de la mujer* (1992) en la que plantea la historia en paralelo de una princesa y una campesina. El título elegido *Y en la noche una mujer y en el día una mujer* delimita la narración de las dos historias.

La primera viñeta para la noche es una mancha negra con un globo de líneas blancas discontinuas que simulan un susurro en la noche nombrando a la protagonista Julia. Mientras que en el día, una viñeta con un plano general muestra a una joven haciendo autoestop en la carretera. En la segunda tira de dos viñetas, en la oscuridad un hombre intenta despertar a la mujer que se encuentra durmiendo. En la imagen de día, un hombre invita a subir al coche a la autoestopista. La tercera tira de dos viñetas muestra a la mujer, Julia, que es despertada por la noche preguntando la hora que es a lo que el hombre le contesta que las cuatro e insinúa que no tiene que madrugar al día siguiente. La joven protagonista del día una vez en el coche observa al conductor cuando le dice que tienen que parar que el agua del radiador se enfríe.

Las mujeres intuyen el peligro. La casada dice a su marido que está “cansada”, que “por favor hoy no” “por favor, bájate me estas haciendo daño”. Mientras que la joven dice al conductor “no toque...¿quiere?”. Ambos hombres desoyen las peticiones de las protagonistas. El marido argumenta “mujer, no me digas que a ti no te apetece” al tiempo que el conductor amenaza con marcar a la joven con un navaja y un “a que te gusta ¿eh?”.

Las dos últimas viñetas terminan con texto. Para la noche, es una viñeta blanca con un texto negro que dice "...y cada día una mujer es violada por un extraño". Y en la viñeta negra, el título blanco que cierra la historia con.."cada noche, una mujer es violada con la legalidad del matrimonio".

Cuando No es no

El contenido de la historieta hace alusión a un problema que todavía está por resolver en muchos países, se trata de la "violencia contra la mujer". En muchas sociedades occidentales todavía sigue habiendo un incomprensión respecto al espacio de la violación, especialmente cuando ésta se comete dentro del espacio doméstico. La historieta pues trata del vacío legal y de una actitud machista violenta contra la mujer tanto en el espacio doméstico como en el ámbito público donde la mujer no está segura. Para Maricarmen Vila está muy claro, "El No, no escuchado de una mujer es una violación"¹⁷.

¹⁷ España firmó el 18 de marzo de 2014 el Convenio del Consejo de Europa sobre la prevención y lucha contra la violencia contra la mujer y la violencia de género. Para más información ver en: <http://www.boe.es/boe/dias/2014/06/06/pdfs/BOE-A-2014-5947.pdf>



Ilustración 79:
Primera página ... Y en la noche una mujer... y en
el día una mujer...



Ilustración 80:

Segunda página ... Y en la noche una mujer...y en el día una mujer...



Ilustración 81:
Segunda página ... Y en la noche una mujer...y en
el día una mujer...

Mariel Soria, Andreu Martín, Manel Barceló

Contactos y Mamen nº21



Mamen, la mujer pelirroja de ojos verdes, delgada, divertida, decidida, segura y con una mentalidad abierta fue el personaje principal de una serie publicada durante veinticinco años en la revista de humor *El Jueves*. Dibujada por Mariel Soria y creada en 1980 por el guionista Andreu Martín comenzó siendo un personaje secundario de la serie titulada *Bruc-2* para la revista musical *Sal Común*. *Bruc-2* son una divertida pareja compuesta por un chico llamado, Bruc y una chica, Bruca rodeada de amigos y amigas donde todos y todas más o menos se conocen íntima y sexualmente. Cuando la serie terminó, la historia continuó en un álbum llamado *Contactos* editado por *El Jueves*. Es entonces cuando *Mamen*, una chica joven de unos catorce años empieza a tomar protagonismo como personaje secundario. En 1986 y ya de la mano del guionista Manel Barceló, dibujante y guionista deciden crear una serie centrada en el personaje de *Mamen*.

La Mamen (así la llaman cariñosamente Mariel y Manel) representa a una mujer libre e independiente y todas las aspiraciones de una generación de mujeres que vivieron limitadas en derechos y libertades. *Mamen* ejerce una profesión, el periodismo, tiene casa propia, un gato llamado Circe, muchos amigos y amigas, un amor fijo, Carlos y diversos amantes a lo largo de los años. Las historias se basan en situaciones cotidianas de una sociedad que va transformándose poco a poco y donde el amor y el sexo en las relaciones de pareja tratan de converger de manera natural con la vida. El personaje de *Mamen* fue creciendo con los lectores y lectoras a lo largo de los años. Si al principio se trataba de una joven desenvuelta y atrevida con el ánimo de encarnar la liberación de la mujer, con el tiempo se convirtió en una mujer muy bella y combativa. Un personaje siempre fiel a sus principios de libertad e independencia. Conduce sus propias aventuras eróticas y amorosas en las que siempre decide con quien y cómo quiere estar. La apuesta trata de reflejar una realidad mediante un personaje femenino que tiene las ideas muy claras. *Mamen* es una mujer que no cree en convenciones aunque en los últimos años de su publicación el personaje se fue moderando un poco, quizás porque *Mamen* ha sido siempre un personaje de su tiempo de creación.

Mamen, es una mujer cuya bandera ante todo es la libertad. Si bien tiene un novio fijo, Carlos, lo que el personaje pretende es cumplir con las expectativas de un feminismo libre. Plantea sus relaciones con naturalidad, con el desprecio del papel que se les ha impuesto a las mujeres durante la dictadura. Sabe que es una mujer guapa y sobre todo encantadora y por eso no necesita representar ningún otro

papel rozando la feminidad obligada. *Mamen* no es la única mujer en la serie sino que la acompañan otros personajes que son complementarios a su personalidad pero no imprescindibles ya que es única e irrepetible .

Los personajes femeninos de la serie representan una amalgama de mujeres en la sociedad. Por ejemplo el personaje fijo de Pili, su amiga, es una mujer “un poco Susanita para otros” (sic) y representa a una mujer bastante moderna para la época. Susana se ha casado con Paco, tiene una hija llamada Carmen, se ha separado de Paco y ha tenido un amante, que es Rubén el Argentino, un hombre promiscuo y machista con quien también estuvo *Mamen*. En realidad, Pili tiene un cierto parecido con *Mamen* pero conservador. Hay otro personaje fijo desde el principio, se trata de Corro. Corro es una mujer delgada, morena, no muy agraciada, que generalmente suele estar de mal humor. Mariel Soria la dibuja con un estilismo moderno y trabaja como fotógrafa en la redacción de *Mamen*. A través este personaje la dibujante y el guionista introdujeron temas de actualidad como la emigración, la homosexualidad o el racismo. Corro convive con Adolfo, el personaje gay de la serie, un hombre sensible y atento que también trabaja en la redacción. Luego, se encuentran las hermanas de Mamen, su madre que está separada, su abuela con la que tiene muy buena relación y representa a Mamen de joven y la sobrina Julia, quien se parece mucho a Mamen.

Respecto a los personajes masculinos están; Carlos que es el amor de Mamen, se trata de un actor muy apuesto, un guapo moreno con aspecto de Corto Maltés. Carlos pasa mucho tiempo de viaje así que aunque Mamen está colada por el, mientras el no está Mamen aprovecha para conocer a otros hombres. También está Rubén, que es argentino y fue amigo-amante de Mamen para luego terminar en brazos de su amiga Pili. Rubén entra en conflicto cuando aparece en su vida su hija de 18 años. Juango, es un personaje de los del *Bruc* que ha terminado casándose con su mujer ya que se quedó embarazada.

Para la Mariel Soria y Manel Barceló, la industria del cómic sufre una limitación en cuanto a contenidos quizás por los diversos intereses del lector/a provocados por los *mass media*. Temas como la política, economía, los conflictos bélicos, la sexualidad, la homosexualidad, la ecología y en definitiva las reflexiones sobre la realidad dejaron de interesar durante un tiempo, especialmente durante los años noventa. En opinión del guionista Manel Barceló, el personaje de Mamen es un pacto con Mariel Soria ya que “a los hombres no les interesa conocer el mundo

de las mujeres porque consideran que estas ya pertenecen a su propio mundo natural y lógico, como si fuera un planeta más dentro de su esquema de vida, si te paras a pensar, hay unas diferencias pero excepto determinadas cosas, en el resto nos parecemos mucho". Por este motivo, la protagonista es sujeto principal de la historieta, ella decide y actúa por cuenta propia en cada momento.

El personaje principal, la pelirroja más famosa del tebeo español, ha pasado por diferentes etapas a lo largo de estos veinticinco años. En un principio "saltaba de cama en cama" En este sentido, el personaje ha podido ser mal interpretado desde el punto de vista de los lectores masculinos con apelativos hacia Mamen como "la salida" o "la ninfómana". Sin embargo desde el punto de vista feminista este discurso en opinión de la dibujante y el guionista "está superado a través de la concienciación de las mujeres, en cuanto a que nuestro cuerpo nos pertenece". Por este motivo, quizás para la creadora y el creador su personaje tuvo más éxito entre el público femenino.

La serie casi desaparece a mediados de los noventa cuando la revista quiso abarcar un mercado adolescente. La revista, por medio de una encuesta entre el público joven consideró que la tira cómica de *Mamen* no se ajustaba con los gustos de este nuevo lectorado al ser considerado *un personaje para adultos*. Pero logró mantenerse una década más hasta que finalmente tras veinticinco años de permanencia, *Mamen* dejaba de publicarse en *El Jueves* en Agosto de 2011. La serie forma parte de la historia del cómic de humor para tratar de temas cotidianos y vistos desde un punto de vista género donde la política y lo social no están reñidos. En ese compromiso se integran todos los personajes anclados en una realidad próxima que con el paso del tiempo dejó de interesar al lectorado. Para su dibujante y su guionista "sí hay una involución en los roles sociales puesto que en la actualidad un chico joven prefiere seguir viendo en los cómics la imagen de una mujer guapa, rubia, tonta y que folle bien". Este problema no sólo se extiende al público lector sino también a los ideólogos de la revista que en muchas ocasiones sugirieron un cambio en el personaje. En 1996 la dirección de *El Jueves* trató de convencer a Soria y Barceló para que hicieran una *Mamen* dedicada a las labores domésticas ya que en la revista ya había otro personaje que se encargaba del sexo, *Clara de noche*. Pero inalmente, el personaje siguió otros quince años más "ya que fue la coartada perfecta para que la revista de humor no fuera catalogada como sexista y machista".

Mamen es una serie de una página publicada semanalmente con continuidad en la revista *El Jueves*. Los dibujos en blanco y negro fueron sustituidos por razones de estilo por el color en 1996. La composición de las páginas varían según las historias pero generalmente cada página está compuesta por seis y hasta nueve viñetas. Mariel suele utilizar de todo a la hora de dibujar: hay etapas de plumilla, etapas de pincel y tinta china, röttring y lápiz. En la primera etapa los dibujos están hechos a pincel. Mariel comenta de la técnica que es “bastante caprichosa, si quiero experimentar algo, lo aplico directamente al trabajo que estoy haciendo en ese momento”. La combinación de una talentosa y dichosa dibujante junto a un excelente guionista agudo y cómico convierte la serie *Mamen* en un producto para la diversión e intercambio de valores y opiniones. Las historietas eran dirigidas para un público exigente que no sólo buscaba recrear la mirada sino también la satisfacción que produce leer una buena lectura con imágenes.

La precisión en el dibujo viene de esa tradición del dibujo disneyano de las películas animadas en las que trabajó. Se puede observar en la línea de los dibujos así como en la composición de linealidad de encuadres con un estilo muy filmico en el que se combinan planos generales, medios y primeros planos. Respecto al dibujo, Mariel se encuentra más cómoda trabajando sobre el papel, “El ordenador lo encuentro aburrido. No hay matices. No existe la gana de colores que tu realmente sientes a través del contacto con el papel. Asimismo, la historieta es un medio de comunicación muy directo, que no necesita de una gran estructura para organizarlo”. Por eso cuando trabaja primero se hace un *Lay out* pequeño para la distribución de las viñetas y el texto. Cuando las historias son duras, utiliza el lápiz y el color blanco y negro para las historias más impactantes. Sin embargo, cuando las historias son “más amables” como en las ilustraciones infantiles usa el color y la acuarela. Para Mariel, una de las ventajas que tiene el cómic es “el soporte de papel logra llegar a mucha más gente. Puedes conseguir que te entiendan los niños y niñas y personas de otras culturas. Iconográficamente hablando tienes toda la libertad del mundo y aunque haya reglas iconográficas puedes jugar con ellas”(sic). Mientras que para Manel “El cómic es el medio de comunicación más libre y posiblemente hablando el más universal ya que a través del guion cabe de todo, desde historietas populares hasta la crítica. Además estimula la imaginación porque te implicas en un mundo”.



Ilustración 83:
Contactos, 1984 Mariel y Andreu Martín



Ilustración 84:

Contactos, 1984 Mariel y Andreu Martín



Ilustración 85:
Contactos, 1984 Mariel y Andreu Martín



Ilustración 86:
Mamen, Colección Pendones del Humor, nº21,
Mariel y Manel Barceló



Ilustración 87:
Mamen, Colección Pendones del Humor, nº21,
Mariel y Manel Barceló



Ilustración 88:
Mamen, Colección Pendones del Humor, nº21,
Mariel y Manel Barceló

Como en las Películas Francesas

Laura Pérez Verneti



Como en las Películas Francesas, (1981)

Se trata de la primera historieta realizada en 1981 por Laura, bajo el seudónimo de *Maracaibo*¹⁸ y fue publicada en la revista erótica *de El Víbora*, número 30 y en la revista sueca de cómics *Pox*. *Como en las Películas Francesa* es una historia basada en un texto escrito por el escritor mexicano Armando Rodríguez y adaptado por Alfredo Pons que cuenta la historia de una infidelidad. El argumento se centra en un hombre casado que mantiene una relación con una amante y que cuando regresa a casa se encuentra a su mujer con otra persona. La historieta está compuesta por dos páginas en color blanco, negro y rojo. La primera página está compuesta por siete viñetas y la segunda por seis viñetas, todas con marco y cuya lectura es secuencial. También destaca la ausencia de globos y apenas aparecen unos textos o apoyadura que contienen dos o tres palabras para describir la historia.

La primera página comienza con un plano general de una habitación donde aparecen dos cuerpos tumbados en una cama amándose. Los cuerpos rojos destacan sobre una cama realizada con tramas de puntos negros sobre blanco. Asimismo, como suele suceder en los cómics, la primera imagen contiene todos los elementos necesarios para centrar la atención del lectorado y dar la información suficiente sobre cual es el tema de la historia. Lo primero que vemos es el cuerpo complaciente de una mujer agarrando al hombre con sus brazos y piernas mientras que hombre se encuentra tendido recibiendo amor. La escena apenas enseña más detalles importantes, quizás una solitaria silla en el fondo del decorado acompaña a estos dos personajes.

Por esta época, Laura era una apasionada de la fotografía, disciplina que aún sigue practicando, y que sin duda se puede reconocer ésta técnica en la composición de las viñetas siguientes. Bajo esta gran escena de los amantes se disponen seis viñetas de igual dimensión con primeros planos y planos enteros para mostrar a los personajes en diferentes momentos. En la segunda viñeta aparece el hombre pintado de blanco fumando y al fondo la mujer, pintada de rojo, sin rostro arreglándose el pelo. El lenguaje de cómic permite jugar con una serie de elementos que a modo de metáforas explican la importancia de la imagen. Ahora los cuerpos ya no son iguales.

¹⁸ Laura firma en su primera época con este apodo ya que consideraba que así podría abarcar a un mayor público.

El hombre está pintado de blanco mientras que la mujer sigue de rojo. El texto que acompaña a esta imagen indica lo que vemos, que “después de hacer el amor encendió un cigarrillo”. El hecho de que el personaje de la mujer no tenga rostro indica la falta de familiaridad con respecto al personaje principal, el hombre. Esta falta de conexión entre estos dos amantes se muestra con esteclaramente en la siguiente imagen al presentar al protagonista sentado sobre la cama, fumando cabizbajo mientras se rodea la cintura con sus propios brazos. El texto nos indica que fumó el cigarro pensativo, pero esos brazos agarrándose así mismo indica un abatimiento visible. En la siguiente imagen vemos el cuerpo de la mujer de espaldas frente al espejo arreglándose el pelo. El hecho de que la imagen reflejada de la protagonista sea de color rojo en el acto de arreglarse el pelo, podría indicar que quizás no se trate de una amante, sino de una hetaira. El texto dice, “como en las películas francesas”, lo cual explica un interés del guionista con un estilo cinematográfico, el francés, y una temática preferida, la infidelidad. En las tres imágenes siguientes, el hombre decide levantarse y empieza a arreglarse “lentamente”. Es apreciable la caricatura tenebrosa del hombre arreglándose la pajarita frente al espejo. Su rostro casi fantasmagórico nos aleja de esa primera imagen idílica en la que pensábamos que el amor lo inundaba todo. La última viñeta de esta página invierte el orden de las acciones. Es ahora la mujer la que está sentada en la cama desnuda mientras se pone el liguero, y él termina de arreglarse frente al espejo mientras se mete las manos en el bolsillo. Las escenas de esta página muestran unas imágenes cuyos espacios son privados y donde los personajes se relacionan eróticamente.

Para Laura Pérez, el riesgo no es un problema cuando la historieta presentada es una ardua investigación en cuanto al estilo y la búsqueda de registros gráficos. El cómic de Laura no es pedagógico en el sentido de que no puede resolver los enigmas pero, sin embargo, con sus historietas se plantea una dificultad en cuanto a posibilidades gráficas, una nueva estructura mediante una experimentación en el grafismo independiente y creativo. Muchas veces deja finales abiertos para que el lectorado pueda decidir un final. Esta capacidad otorga un poder al lector o lectora de sus libros e historietas y una complicidad con el guión y la dibujante creando un vínculo que va más allá de la lectura y que se adentra en el mundo de la imaginación.

La segunda, y última página de la historieta está compuesta por seis viñetas que se distribuyen por tamaño de menor a mayor. La historia continúa con tres imágenes de igual tamaño que presentan tres planos de una misma secuencia con dos elementos principales en cada viñeta. Un plano entero muestra a la mujer desnuda

sin rostro pero con los labios pintados de rojo sentada complaciente en la cama. En la esquina de la imagen las manos del hombre “la mira” y ofrece unos billetes. Ahora entendemos que la mujer es una prostituta. La siguiente imagen muestra un reloj con la hora que es, las siete de la mañana y, la mano del protagonista apagando el último cigarro. Finalmente, el hombre sale por la puerta y la mujer aparece de espaldas al lector. El texto dice, “Y salió sin despedirse como en las películas francesas”.

Las tres últimas viñetas muestran el desenlace de la historia. Una escena de calle en la que se ve al protagonista saliendo del coche, y un texto mínimo “...al llegar”. La imagen del interior de otra casa cuya perspectiva muestra las piernas de un personaje al fondo del encuadre. Y una última imagen que cierra la historia como empieza. Dos cuerpos amándose sobre una cama hecha con trama de puntos negros y la espalda del hombre viendo la escena. El texto de nuevo “como en las películas francesas” la mujer mantiene una relación exactamente al mismo nivel que el hombre. Con la única diferencia de que el protagonista no conocía esta aventura. Esa igualdad en la psicología de los personajes se mantendrá a lo largo de la carrera de Laura así como la exploración del deseo femenino, su sexualidad y erotismo.

En general la historieta se compone de escenas de interiores, de habitáculos cerrados. “De dormitorios y de relaciones corporales entre parejas infieles” [sic] Donde la textura del papel y el fetichismo del objeto tienen un peso importante. Para la autora más prolífica del cómic de autor español, la vivencia del pincel y la pluma es más intensa y comprometida. A Laura le gusta recordar a Picasso cuando decía que al dibujar a una persona triste, entristecía. Por el contrario, cuando la dibujaba sonriendo, se alegraba. Algo más o menos se puede observar en la primera historia publicada de Laura donde los personajes expresan con sus gestos y donde el erotismo se respira en cada trama, en cada línea de los cuerpos amándose.



Ilustración 89:
Primera página de *Como en las películas francesas*



Ilustración 89:
Segunda página de *Como en las películas francesas*

CONCLUSIONES

Epílogo. Autoras en el cómic del siglo XXI

Este trabajo ha tratado de visibilizar a cinco dibujantes de la Transición que hicieron historia con sus viñetas feministas y críticas. Mediante la puesta en escena de sus historietas así como sus criterios a la hora de escribir guiones han mostrado una doble problemática. Por un lado, las dificultades que las autoras han tenido para hacer cómics. Por otro, la rígida estructura establecida de roles y estereotipos en la narrativa ilustrada. Tradicionalmente fueron las intelectuales y escritoras a finales del siglo XIX principios del siglo XX las que comenzaron a escribir sobre la situación política, social y económica de las mujeres. Los motivos principales estaban dirigidos en rebatir el interés de sus colegas científicos y políticos que trataron por todos los medios de buscar las diferencias existentes entre ambos géneros (femenino/masculino) para ratificar su sometimiento. Gracias a los logros sociales obtenidos a partir los años sesenta mediante la lucha del feminismo, se ha conseguido un ambiente propicio para ahondar y reconstruir la historia. En este ámbito se ubican los estudios sobre las mujeres dibujantes en el cómic.

Desde hace tres décadas, los estudios académicos muestran un amplio abanico de posibilidades para analizar lo que hasta ahora ha estado invisibilizado. La lucha de las autoras por conseguir un hueco en el mundo de la Historieta ha sido un difícil camino. Por una lado, la industria ha sido tradicionalmente dirigida por hombres y el lugar que las mujeres han ocupado dentro de ella ha sido en puestos como entintadora, guionista e ilustradora. Por otro lado, la reproducción de los estereotipos tradicionales se ha mantenido a lo largo de la evolución del medio hasta que a partir de los años setenta las autoras comienzan su particular lucha publicando en revistas progresistas de la época. Por este motivo, es de vital urgencia no sólo realizar una historiografía, un “contracanon”, sobre las creadoras de cómic y su particular visión sobre el mundo creado sino también, es importante analizar los estereotipos de mujer que tradicionalmente se han representado. Estudios actuales se centran en las herramientas de los estudios de género para revisar en diferentes artículos los enfoques de distinta índole. Por ejemplo, Adela Cortijo escribe *La etiqueta de Cómic femenino* en el cual expone la obra de una serie de dibujantes desde los años ochenta. Rosario Jimenez Morales analiza la

construcción simbólica de la feminidad basada en la sumisión“ de las revistas de la dictadura en el artículo, *Pequeños defectos en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta*. Maria Antonia Díez Balda en, *La imagen de la mujer en el cómic feminista, futurista y de ciencia-ficción* destaca la obra de una serie de autoras Norteamericanas, Francesas y Españolas desde el discurso feminista. María Abellán Hernández presenta en *¿Deseando amar? Una aproximación a la diferencia de género en el cómic de temática amorosa*, un estudio sobre en el cómic sobre la temática amorosa. Silvia Ortega González escribe un ensayo titulado *La estética del cómic* para exponer los aspectos básicos que definen al cómic“ y Pablo Dopico en *Lo femenino y el sexo en el Underground Español*, estudia la imagen de la mujer en cómic underground de los años setenta y ochenta.

Léjos han quedado aquellas ilustraciones en cuentos que presentaban a las mujeres en un idílico mundo tradicional con historias de pastorcillas inocentes y hacendosas, hadas maravillosas, princesitas soñadoras y niñas rebeldes en una sociedad machista y patriarcal. Las lecturas de las niñas, jóvenes y mujeres de principios de siglo pasado se basaban en perpetuar los valores tradicionales que sometían a la mujer en la cultura del patriarcado ciñéndolas en el ámbito de lo doméstico. El modelo representado por excelencia era el de la Virgen María o Angel del Hogar para contraponerlo, al igual que sucedía en el cine, con el estereotipo de *femme fatale*, un tipo de mujer altamente peligrosa por su capacidad de decisión y su libertad a la hora de moverse por diversos escenarios. Las revistas femeninas de la dictadura contribuyeron mucho a difundir este modelo de mujer casta y *mater* y una serie de aspiraciones que definían esa idiosincrasia del ser mujer en su interés por la moda, la cocina y el arte de conseguir marido. Destino final de las protagonistas de papel y de carne y hueso.

A medida que las diferentes leyes endurecieron la libertad en las publicaciones los ingenios y resortes para producir modelos diferentes a los representados se hacían más difíciles pero elocuentes. Es el caso de los personajes de la editorial Bruguera que aunque la mayoría eran dibujados por hombres, eran un reflejo de la situación real de la sociedad durante la dictadura. La Editorial Bruguera trató de realizar una crítica social a través de las caricaturas de diferentes personajes, arquetipos de un momento dado, como lo fueron las criadas llamadas, *Petra*, las patronas como *Doña Tomasa*, y los muertos de hambre como *Carpanta*. Cuando la sociedad empieza a cambiar a raíz de la prosperidad de los años sesenta, llegaron los cómics norteamericanos con sus personajes de héroes con fantásticas historias y con ellos, las primeras heroínas protagonistas llenas de sinuosas curvas.

Tras la toma de conciencia de las mujeres durante el *Boom* del Cómic adulto, a mediados de los años setenta fueron auspiciadas por el movimiento feminista que luchaba por los derechos sociales y laborales para propiciar la reaparición de la mujer en el espacio público. Esta pugna por la recuperación de la mujer en lo público facilitó el ascenso de historietistas que se colaron por las fisuras producidas en el franquismo para mostrar sus creaciones. La ruptura con la tradición se hizo más patente al buscar nuevos contenidos y representaciones de mujer más acorde con la realidad y mostrarlos por medio de publicaciones en formato libro y en las revistas para adultos. Aunque la industria del cómic es predominantemente masculina, durante la Transición y hasta la actualidad emergen las obras de mujeres que se dedicaron a dibujar y a escribir como guionistas. Este es el caso de Nuria Pompeia, Montse Clavé, Marika (Maricarmen Villa), Mariel Soria y Laura Pérez Verneti.

En este sentido, el *boom* de los cómics de la Transición se mantuvo hasta mediados de los años ochenta. Durante esta década se publicaron diversas historietas reivindicativas con nuevos formatos como fanzines, folletos y revistas de temática social. Son los *comix underground* cuya influencia procede del *comix* norteamericano en el que el dibujante Robert Crumb se convierte en su máximo exponente así como también lo será su desconocida compañera, para el mundo del cómic pero no, en el cómic feminista norteamericano, Aline Kominsky-Crumb. En estos *comixs underground* o “marginales” trabajaron un buen puñado de escritores y escritoras, guionistas, dibujantes y dibujantas dando vida a personajes en su mayoría marginales, y creando alguna de las obras más emblemáticas del cómic español.

Este auge se mantuvo hasta que a principios de los noventa la industria del cómic vuelve a sufrir otro revés. A medida de que la sociedad se acomoda los temas sociales y críticos dejan de interesar y los y las lectores que antes se entretenían leyendo ahora prefieren los medios visuales masivos como la televisión y el cine. La competencia esta servida por la inmediatez del medio y por la puesta en escena de diferentes tele-series. El único ámbito narrativo dibujado que la televisión no pudo destituir fue la caricatura de humor en la prensa diaria (Coma,1983:10). Por otro lado, las grandes editoriales empezaron a controlar una industria que dejó de apostar por la calidad y abarató los costes para centrarse en los beneficios. Con este panorama no es difícil pensar porqué la industria norteamericana del cómic de aventuras y héroes se extendió con gran velocidad en el mercado español. A finales de los años ochenta, los editores dejaron de arriesgarse y el mercado se volvió a centrar en la atención del público infantil. Estos problemas se agravaron por la falta

de apoyo de los departamentos institucionales de la cultura a la historieta española. Otro factor que produjo una dificultad en el cómic de autor fue la llegada del cómic japonés o *manga* y las producciones animadas en la década de los años noventa. Esta falta de apoyo institucional y el interés del beneficio rápido de las grandes editoriales perjudica a las creadoras y guionistas que en los últimos años intentan publicar. En primer lugar porque la propuesta de las historietas creadas por estas autoras, cuyas metas son calidad en el dibujo y guión, no suele ser comercial. En segundo lugar, aparece la versión femenina del Manga Japonés, *Soho Manga*. Se trata de revistas de corte sentimental que fueron desterradas hacia ya más de tres décadas en el mercado español pero que han llegado para quedarse de nuevo. El retorno de lo *femenino* a través de historias románticas conquista la atención de las lectoras adolescentes españolas. El *Soho manga* es un retroceso de la imagen conseguida por las creadoras que salieron del gueto de lo *femenino* para la creación de nuevas representaciones de la mujer en el cómic contemporáneo.

Con la crisis de los noventa muchas editoriales tuvieron que cerrar y dar por terminado las revistas donde las dibujantes publicaban. Por entonces, la historieta ha dejado de contar con la presencia de Nuria Pompeia, Montse Clavé y Marika aunque siguen publicando Mariel Soria hasta 2011 y Laura Pérez Verneti. El puente entre las dibujantes de la Transición y los noventa lo encarna la dibujante e historietista Madrileña María Colino que fue el máximo exponente del cómic feminista con sus tres obras claves para la historia del cómic *Margarita* (1992), *Rabia Máxima* (1998) y *Heptamerón* (1999) ganando en 1998 el premio revelación de Autor en el Salón del Cómic de Barcelona para después desaparecer por completo del panorama de la historieta. Asimismo, la dibujante que más proyección internacional ha tenido en plena crisis del cómic se trata de Ana Miralles (Madrid 1959) que ha publicado sus trabajos en Europa y España. Aunque su discurso no es feminista, sus obras se mueven entre la ficción y el exotismo de *Djinn* (2001-hasta la actualidad) y ha ganado varios premios Haxtur con su obra *Eva Medusa* (1993) por su dibujo y mejor historia larga. En esta lista de dibujantes también se encuentran las ilustradoras Asunción Balzola (Bilbao 1942), Victoria Martos (Madrid 1957) y Ana Juan (Valencia 1962). De nuevo, con el cambio de milenio comienza el resurgimiento de la industria del cómic mediante la propuesta de editores comprometidos que apuestan por un cómic de autor de calidad, como Edicions De Ponent (Alicante 1995) que como bien anuncia en su página web surge con la ilusión de “dar un nuevo impulso al devaluado mundo del cómic”. La editorial Sins Entido (Madrid, 1999) donde autores de prestigio como Sonia Pulido apuestan por esta editorial “que confía en colmar

las exigencias de un público exigente”, Inrevés Editions (Mallorca 1993-2011) que publicó a Laura, *Las mil y una noches*, en una subcolección grapada titulada Medio Muerto. En el País Vasco se encuentra Astiberri Ediciones (Bilbao 2001) con una parrilla de contenidos orientada a un público “adulto e independientemente de su edad, formato y no necesariamente habituado a la historieta” y que no duda en publicar cómics en Euskera y la Editorial Ikusager cuyo editor Ernesto Santa Olaya como pionero en esto del cómic de autor y de calidad.

Cuando la industria del cómic vuelve a resurgir a principios del siglo XXI aparecen nuevas dibujantes como Raquel Alzate con *Cruz del Sur* (2004) Premiada como Autor Revelación el mismo año y Rosa Navarro - Gema Arquero presentan una obra de temática lesbiana titulada *Salidas de Emergencia* (2008). En la pasada 33 Edición del Salón Internacional de Cómic de Barcelona, más de una veintena de mujeres dibujantes estuvieron firmando sus obras en los diferentes *stands* de la feria. En este sentido, Ana Oncina (1989 Alicante) resultó ser la ganadora a la Mejor Obra por votación popular con su obra *Croqueta y Empanadilla*. En 2014 Clara Soriano fue quien ganó el Premio Autor Revelación en el Salón de Cómic de Barcelona 2014 y en 2012 ganó el Premio Autor Revelación en el Salón del Cómic de Barcelona la enigmática obra de Lola Lorente *Sangre de mi sangre* (2011). Junto a ellas se encuentran, Sonia Pulido, Cristina Durán, Ana Galvañ, Clara Tanit Arqué, Carla Berrocal, Ana García, Natacha Bustos, Lydia Sánchez, Alicia Güemes, Meritxell Gil, Marta Alonso Berná, Laura Bartolomé, Anastasia Bengoechea, Laura Rubio, Lyona y Enric Pardo, Belén Ortega, Mai Egurza, Susana Martín, María Llovet, Mamen Moreu, María Herreros, María Castrejón, Pupi Herrera, Raquel Gu, Stra.M y Txus García, entre otras autoras revelación.

Por eso, las dibujantes del siglo XXI se han hecho un hueco en la industria del cómic y están triunfando con publicaciones autobiográficas en clave de humor. Están interesadas en menor grado en las cuestiones feministas planteadas en los años setenta, a excepción de Laura Pérez, que a través de la erótica sigue creando debate en cuestiones relativas al deseo equitativo de ambos géneros aunque principalmente del femenino y la representación de diversos cuerpos. El motivo principal está relacionado con el cambio de época. Y posiblemente la toma de conciencia con el feminismo a la hora de hacer cómic. Se trata de una igualdad presumible dentro de una industria donde a día de hoy siguen destacando los dibujantes, guionistas y lectores masculinos. Para las dibujantes del siglo XXI puede que el feminismo no sea su principal discurso porque quieren explorar nuevos vías

como sus homónimos masculinos. Para ellas, la aventura de poder expresar sin límites historias muy personales y creativas es tan importante como tratar otros temas como el lesbianismo, la prostitución, la trata de seres humanos, la fantasía, la ficción, el erotismo, la muerte y la poesía. Lo que es cierto es que muy a su pesar, todavía es necesario seguir creando espacios de debate en los festivales entorno a la producción de las autoras de cómic. Una etiqueta que rechazan pero que a día de hoy sigue siendo necesaria porque todavía existe el desconocimiento de su obra a nivel de lector y lectora y de su promoción en editoriales. Por este motivo no hay que bajar la guardia, y quizás tener más en cuenta a las autoras del cómic adulto, feminista y experimental que abrieron paso.

En la actualidad podemos citar a más de una treintena de mujeres dibujantes y guionistas que se dedican al mundo del cómic en España. Muchas de ellas lo hacen en formato novela gráfica y otras en autopublicaciones en páginas web, que sin con suerte alguien es capaz de ver el desbordante talento de estas artistas podrán llegar a ver publicado en formato papel sus obras. Entre las autoras, dibujantes y guionistas del siglo XXI se encuentran entre otras; Lola Lorente, María Herreros, Raquel Córcoles y la guionista, Alicia Palmer y Bosco Rey-Stolle. Para no perder detalle de sus movimientos han creado una página llamada en un principio Asociación de Autoras de Cómic que el pasado mes de octubre de 2015 cambió su nombre a Autoras de Cómic, el COLECTIVO y así de esta manera las autoras (junto a los autores) lucharán por “la igualdad real y efectiva en un mercado tradicionalmente dominado por el hombre como lo es la historieta”.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos y libros

ABELLAN HERNÁNDEZ, María (2011). “¿Deseando amar? Una aproximación a la diferencia de género en el cómic de temática amorosa”. *Revista Prisma Social, Feminidades y masculinidades*, nº7, Diciembre 2011: 27.

ACKELSBURG, Martha (1991). *Free Women of Spain, Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, Indiana University Press (tr. española Antonia Ruiz, *Mujeres Libres, anarquismo y lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona, Virus editorial, 2000)

AGULLO DÍAZ, M^a del Carmen (1994). “*Mujeres para Dios, para la patria y para el hogar*”, AAVV, *Mujer y Educación en España 1868-1975. VI Coloquio de Historia de la Educación*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, Departamento de Teoría e Historia da Educación, 1994: 17-26.

ANDERSON S. Bonnier y ZINSSER P. Judith (1988). *A history of their own*, New York City, Harper and Row Publishers, Inc, (tr. española de Teresa Camprodón y Beatriz Villacañas, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Critica S.L.,1991)

ALARY, Viviane (2000). “*La historieta en España: Del presente al pasado*” en BALLESTEROS, de Antonio, DUEE, Claude, *Cuatro Lecciones sobre el cómic. Colección ESTUDIOS nº73*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000: 35-65.

ALMERINI, Katia, (2014). “*LaSal Bar-Biblioteca feminista en Barcelona. Empoderamiento femenino y cultura visual.*” Universidad Autónoma de Madrid, Boletín de arte nº35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014: 83-100.

ALTARRIBA, Antonio (2001). *La España del Tebeo, La Historieta Española de 1940 a 2000*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

ALTARRIBA, Antonio, CRESPO Borja (2003). *Los hijos de Pulgarcito, nº1 De Bruguera a la Historieta actual: conexiones*. Bilbao: Astiberri.

AZPEITIA, Marta, BARRAL MORÁN, M^a José (2001). *Piel que habla, viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria Editorial.

BAUR, Elizabeth k. (1978). *La historieta, una experiencia didáctica*. Mexico:Editorial Nueva Imagen.

BEAUVOIR, de Simone, (1999). *El segundo sexo, Volumen I, Los hechos y los mitos*, 1949. Madrid: Ediciones Cátedra.

BERGER, John, (2000). *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, (1ª ed. 1974).

BUTLER, Judith. (2008) *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* (1ª ed. 1990). UK: Routledge Classics.

CANYSSÁ, Jordi (2012). “*La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can Can*”. *Revista de estudios sobre la historietas “Historietas”* Nº 2. 2012:48-65.

CARREÑO RIVERO, Miryam, COLMENAR ORZAES, Carmen, (1994). “*Lo que piensan las mujeres acerca de los problemas de su educación en la España a fines del siglo XIX*”, en AGULLO DÍAZ, Mª del Carmen, *Mujer y Educación en España 1868-1975. VI Coloquio de Historia de la Educación*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, Departamento de Teoría e Historia da Educación: 99.

CEDÁN PAZOS, Fernando (1986). *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COMA, Javier, (1987). *Cómics, clásicos y modernos* colección de 25 fascículos de 16 páginas cada uno publicada en 1987 por el *El País Semanal*, suplemento dominical del diario *El País*.

_____ “*Bajo la caza de Brujas*” 129-131.

_____ “*En Manos femeninas*” 321-322.

_____ (1984) *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona:Ediciones Península.

CORTIJO, Adela (2011). “*Autoras contemporáneas en la historieta Española. Revisión de la etiqueta “Cómic Femenino”*”, *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII Nº Extra 2, 2011: 221-238.

COSTA RICO, Antón (1994). “*Guirnaldas de la historia*”. AAVV, *Mujer y Educación en España 1868-1975. VI Coloquio de Historia de la Educación*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, Departamento de Teoría e Historia da Educación, 1994: 112-119.

- CUADRADO, Jesús y NUTRIA, Colectivo de Comunicación (2002). "Mujeres y mujercitas: Las sombras de lo feminal en los Tebeos Españoles", *Revista Yellow Kid, Estudios sobre la historieta, número 4*, 2002: 47-58.
- CHADWICK, Whitney (2007). *Woman, Art and Society* (1ª ed.1990). London: Thames& Hudson Ltd,
- CHAMBOLLE, Delphine (2006). "Quel avenir pour la Bande dessinée espagnole" Serge Salaün et François Étienne (dir), *Ocio y Ocios, Du loisir aus loisirs (Espagne XVIII -XX siècle)*, París: CREC (Université de la Sorbonne Nouvelle), 2006: 94-109.
- CHULIÁ CARAMÉS, José-Miguel (2009). "Relaciones Cómic/Política. Modelos de mujer en una novela gráfica de anticipación (1959-1960)". *Revista Códice*, 2009:37.
- CHUTE, Hillary L.(2010). *Graphic Women, Life Narrative & Contemporary Comics*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2011). "El cómic Español desde 1995", *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII N° Extra 2, 2011: 209-220.
- DIÉZ BALDA, María Antonia (2006). "La imagen de la mujer en el cómic: Cómic feminista, cómic futurista y de ciencia-ficción", Grupo de teoría feminista del Seminario de Estudios de la Mujer de Salamanca., "Ciudad de mujeres", 2006:1-22.
- DIEZ DE GUEREÑU, María Antonia, (2006). "La imagen de la mujer en el cómic: Cómic feminista, cómic futurista y de ciencia-ficción" , en Grupo de Teoría Feminista del Seminario de Estudios de la Mujer de Salamanca. Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca.
- DOPICO, Pablo (2012). "Lo Femenino y el sexo en el underground Español". *Revista sobre estudios de la Historieta "Historietas"*, número 2:90-98.
- DURAN, Mª Angeles (1972). *El trabajo de la mujer en España. Un estudio sociológico*. Madrid, Editorial Tecnos.
- DUNCAN Jackie (2015). "Beyond the Veil: Graphic Representation of Islamic Women", Mount Vernon Nazarene University, *The Compass: Vol:1:Iss. 2, Article 4: 1-8*.
- ESCARNIO, Pilar, ALBERDI, Inés, LOPEZ-ACOTTO, Ana Inés (1996). *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*, Madrid:Edita Instituto de la Mujer.

- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ; Mercedes (1994). "Figuración Narrativa y mujer: ¿Doble Discurso?", Jose Luis Caramés y Santiago González, *Género y sexo en el discurso artístico*, Universidad de Oviedo, 1994:307-339.
- FERRER, Mercedes (1990). "Mujeres y Cómic", *Gente de cómic*. Fascículo, nº10, Grupo 16. Madrid:Diario 16.
- FORTÚN, Elena (2008). *El arte de contar cuentos a los niños*.1947. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- FUSI, Juan Pablo; PALAFOX Jordi (1997). España:1808-1996. El desafío a la modernidad, Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.
- FLÓREZ, Florentino (1995). "Mujeres de tebeo", El Wendigo, 18 Salón Internacional del Cómic en el Principado de Asturias.
- FRIEDAN, Betty (1965) "La regresión del feminismo", *Revista Cuadernos para el diálogo*, extra 2, especial La Mujer,1965:18-21.
- GARCÍA, Santiago (2011). "En el umbral. El cómic Español Contemporáneo". *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII N° Extra 2, 2011:255-263.
- GASCA Luis, GUBERN Román (1994) *El Discurso del Cómic*. Tercera edición. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
- GUBERN, Román,
_____(1974). *El Lenguaje de los comics*, Barcelona:ediciones Península.
- _____(1981). *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975) Barcelona:ediciones Península.
- _____(1984). "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea", Universidad Autónoma de Barcelona, textos Análisis, N° 9, 1984, pp 33-40.
- _____(1987). *La mirada opulenta*. 1994. Barcelona; Editorial Gustavo Gili
- GROENSTEIN, Thierry (1997). *La Bande Dessinée*, Toulouse: Milan, coll. "Les essentiels"
- GOMBRICH, Ernst H (1993). *Arte, percepción y realidad: Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*. 1970. Barcelona: Paidós.
- JIMENEZ, Encarnación (1981). "La mujer en el Franquismo. Doctrina y Acción de la Sección Femenina", *revista Tiempo de Historia*, nº83, 1981:5-15.
- JIMENEZ MORALES, Rosario (2011). "Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta". *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII N° Extra 2, 2011:159-168.

MARTÍN, Antonio,

_____(2000). *Apuntes para una historia del Tebeo*. Colección viñetas nº, Barcelona: Ediciones Glenat.

_____(1978). *Historia del Cómic Español 1875-1939*. Colección Comunicación Audiovisual, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

_____(2011).“*La historieta española de 1900 a 1951*” *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII N° Extra 2, 2011:63-128.

MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

MICHEL, Andrée (1987). *Non aux stereotypes, Vaincre le sexisme dans les livres pour enfants et les manuels scolaires*, París, UNESCO, 1986 (Tr.. española de María José Aubet y Mireia Bofill, Fuera de Moldes; *Hacia una superación del sexismo en los libros infantiles y escolares*, Barcelona: La Sal edicions de les dones.

MOIX, Ana (1976). “*Erase una vez...La literatura infantil a partir de los año 40*”. *Vindicación Feminista*, N°5 , 1976:28-41

MOIX, Terenci (2007). *Historia Social del cómic*. 1968. Barcelona:Bruguera.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel (2004). *Análisis e interpretación del cómic*, Ensayo de metodología semiótica, Logroño:Universidad de la Rioja.

NASH, Mary (2003).“*Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea*” Mary Nash y Diana Marrane (Eds.); *El Desafío de la Diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Social Valentín Foronda, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2003:21-35.

LARRUMBE, M^a Ángeles (2004). *Las que dijeron no: Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza:Editado por Prensas Universitarias de Zaragoza.

LOZANO URIZ, Pedro Luis (2013). “*Canito y su gata Peladilla. La primera gran serie de cómic publicada por una mujer en España.*” *Norba revista de Arte*, vol XXXII-XXXIII. Marzo 2013: 167-192.

LLADÓ, Francesca (2001). *Los comics de la transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*. Islas Baleares:Ediciones Glenat-Universitat de les Illes Balears (UIB).

LLORENTE HERNÁNDEZ (1995). *Arte e Ideología en el franquismo 1938-1951*. Visor, Madrid: Visor.

- ORTEGA GONZÁLEZ, Silvia (2014). "Estética del cómic", *Revista de Filosofía Factotum*, N° 11, 2014:1-30
- RAMIREZ, Juan Antonio,
_____(1975). *El "comic" femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid, Libros de Bolsillo, Cuadernos para el diálogo.
- _____(1998). *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- RAMOS, M^a Dolores (1993). *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga, Atenea Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga.
- ROBINS, Trina (2006). "Sobre hombres ciegos y mujeres talentosas: Una breve historia de las mujeres en el cómic norteamericano". *Revista Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, N°10, 2006:26-33.
- ROBLES, Bernardo (2011). "La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropofísico". *Cuicuilco*, número 52, septiembre-diciembre de 2011:40-48.
- ROIG CASTELLANOS, Mercedes,
_____(1977). *La mujer y la Prensa, Desde el siglo XVII hasta nuestros días*. Madrid:Tordesillas.
- _____(1989). *A través de la prensa. La mujer en la historia: Francia, Italia y España, S.XVIII-XX*. Madrid:Ministerio de Asuntos Sociales.
- RUIZ FRANCO, Rosario (2003). "La situación legal: Discriminación y Reforma", en Gloria Nielfa Cristóbal, *Mujeres y Hombres en la España Franquista: Sociedad, Economía, Política y Cultura*, Madrid, Editorial Complutense, S.A.,2003:117-145.
- SABIN, Roger (1993). *Adult Comics, An Introduction*.1993.London:Routledge.
- SÁIZ RIPOLL, Anabel (2004). "La literatura infantil española en el siglo XX. Primeras noticias. *Revista de literatura*, N° 205, 2004:17-24.
- SALINERO CASTANTE, M^a Jesús (2001). "El cuerpo Femenino y su representación en la ficción literaria" en AZPEITIA, Marta, BARRAL MORÁN, M^a José (eds), *Piel que habla, viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria Editorial, 2001:39-77.
- SARAIVA-MENDES, María Regina (1998). *El papel educativo de los cómics infantiles (análisis de los estereotipos sexuales)*, Barcelona, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990/1991.

SURÓS, Antonio (1998). *Lecciones de Higiene y Economía Doméstica. Para el uso de las maestras de 1ª Enseñanza y madres de familia* (1880). Barcelona: Plaza & Janés Editores.

PILCHER, Tim (2008). *Erotics Comics. A Graphic History. Volume 1. From Birth to the 1970s*. London: The Ilex Press Limited.

URÍA URRAZA, Edurne (1987). "La imagen de la mujer en el cómic", en *Arte y Mujer: V Cursos de Verano en San Sebastián-Donostiako udako V. Ikastaroak, 1986*, (dir) RODRIGUEZ ESCUDERO, Paloma, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

VALLE, del Teresa (1977). *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la Antropología*, Madrid, Ediciones Cátedra.

VALS MONSERRAT, Ramona (2005). "Lola Anglada i l'ideal del llibre" *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*. Núm. 8, 2005: 310-313.

VILA MINGUEOLA, Maricarmen,

_____(1998). "Un silencio, En manos femeninas", *El País*, colección Clásicos y Modernos" Madrid.

_____(1988). "Un grito" en *Papel de Mujeres Medios Revueltos*, Instituto de la Juventud, Madrid.

_____(1980). "Mujer, objeto y sujeto del cómic", *Tótem Especial Mujeres*, Barcelona.

Legislación

-Ley del 17 de Julio de 1945 sobre la Educación Primaria:

<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1945/199/A00385-00416.pdf>

-Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer:

http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1961-14132

-Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta:

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501>

Catálogos

-Catálogo de la Exposición itinerante de Mari Carmen Vila, *Marika Vila: veu de dona Trencat estereotips*, Es d'una producció de CòmicsCornellà, programa depenent del Departament de Joventut de l'Ajuntament de Cornellà de Llobregat, amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, amb motiu de la celebració de la 29a Mostra del Còmic a Cornellà, 2013.

-Exposición *Papel de mujeres* 1998. Ministerio de Asuntos Sociales

-*Còmics, clàssics y modernos* colección de 25 fascículos de 16 páginas cada uno publicada en 1987 por el *El País Semanal*, suplemento dominical del diario El País.

Tesis

Tesis de Vivian Alary, *L' Emergencie Du Femenin dans la bande dessinée e spagnole* , escrita en 1994. La tesis fue prestada en formato micro-film por la Casa Velázquez, Biblioteca (p.i.). C/ de Paul Guinard, 3, Madrid, el 25 de agosto de 2015.

Documentación audio y visual

RTVE , audio en Tiempo de Verano por Jesús Jiménez el 31 de Julio de 2012 entrevista a Laura Perez Vernetti y Ana Juan.

<http://blog.rtve.es/comic/2012/07/laura-p%C3%A9rez-vernetti-y-ana-miralles-en-tiempo-de-verano.html>

(primer audio el 30 de Julio de 2015)

Documentos online

BOLHAFNER, Stephen, J, entrevista a Trina Robins publicada en el St. Lois Post-Dispatch, el domingo, 26 de Junio de 1995, información disponible en:

<http://bolhafner.com/stevesreads/itrina.html>

(primera visita en Marzo de 2006, 2ª visita el 30 de Mayo de 2015)

BUTRÓN PARRA, Inés, “Lola Anglada i l’ ideari noucentista” lletra, Universidad Abierta de Cataluña, espacio de literatura catalana online, 2003. Información disponible en:

<http://lletra.uoc.edu/ca/autor/lola-anglada>

(1ª consulta, Domingo 26 de marzo de 2015)

CHAMBOLLE, Delphine, “Quel avenir pour la bande dessinée espagnole? información disponible en:

<http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/06-chambolle.pdf>

(1ª visita 27 de marzo , 2ª visita 27 de abril de 2015)

CHORDÀ RECASENS, Mari, “Apunts per anar reconstruit lo passat m’es immediat (que, com que no s’ha considerat La Història, ja va ser oblidat abans d’ahir)” disponible en:

<http://cositextualitat.uab.cat/?p=1302>

(consultada el 25 de noviembre de 2015)

COLOMER, Teresa, “*La Evolución de la literatura infantil y juvenil de España*”, artículo en castellano por Tersa Colomer, , información disponible en:

http://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird_specialissue/BB_Spanish_July_Art2_Castellano_Rev.7-07.pdf

(18 de Julio de 2015)

DOCUMENTARY, She makes comics. Información disponible en:

<http://www.mujeresfreaks.com/she-makes-comics-el-documental/>

(2 de julio de 2015)

DIEZ BALDA María Antonia, “La imagen de la mujer en el cómic: Cómic feminista, cómic futurista y de ciencia-ficción”, 4 de mayo, *Grupo de teoría feminista del Seminario de Estudios de la Mujer de Salamanca. Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca, “Ciudad de mujeres”*, información disponible en:

http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/_M%C2%AA-Antonia-Diez-Balda

DICCIONARI BIOGRÀFIC DE DONES ONLINE, Lola Anglada. información disponible en:

http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=687
(1ª consulta, Domingo 26 de marzo de 2015)

GACETA ILUSTRADA , información disponible en:

http://elpais.com/diario/1984/04/10/sociedad/450396010_850215.html
(1ª visita el 19 de Junio de 2015)

GENDER DIFFERENCES IN COMICS. Información disponible en:

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/gender/trinarobbins.htm>
(1ª visita 27 de marzo , 2ª visita 27 de abril de 2015)

GOMEZ FERRI, Javier, GRAU MUÑOZ, Arantxa, INGELLIS, Anna GIULIA y JABBAZ, Marcela “Técnicas cualitativas de investigación social”

[http://ocw.uv.es/ciencias-sociales-y-juridicas/tecnicas-cualitativas-de-investigacion-social/tema_4_la_organizacion_de_la_inv.pdf] (16 de junio, 3 de agosto y 8 de diciembre de 2015)

MANIFIESTO CONTRA TINTIN. Información disponible en:

http://elpais.com/diario/1984/09/14/cultura/463960802_850215.html
(21 de mayo de 2015)

MARIKA, Maricarmen Vila, información disponible en:

<http://www.tebeosfera.com/autores/marika.html>
(1ª visita 20 de mayo de 2015)

MARIKA TEBEOSFERA, “Impacto del arte y las nuevas tecnologías en la emergencia de voces femeninas en el cómic”, Tebeosfera, Barcelona 2012, información disponible en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/impacto_del_arte_y_las_nuevas_tecnologias_en_la_emergencia_de_voces_femeninas_en_el_comic.html
(1ª visita el 19 de Junio)

MARIMÓN, Silvia, “Lola Anglada, independentista i roja” Lunes, 16 de julio de 2012, p.28.

<http://www.andreusotorra.com/cornabou/dossiers/recerca/lolaanglada.pdf>
(1ª consulta, Domingo 26 de marzo de 2015)

MCALLIESTER Matthew, P, SEWELL, JR, Edward and GORDON Ian, “Introducing Comics and Ideology”, información disponible en:

<http://www.personal.psu.edu/faculty/m/p/mpm15/C%26IChapter1.pdf>
(1ª visita 27 de marzo , 2ª visita 27 de abril de 2015)

LAPURDUM, Revista de Estudios Vascos, "Evolución de la literatura infantil y juvenil en el País Vasco", información disponible en:

<http://lapurdum.revues.org/53?lang=eu>

(12 de septiembre de 2015)

LIBRARY & COMICS BY WOMEN AT PETWORTH NEIGHBORHOOD. Información disponible en:

<http://www.comicsgirl.com/tag/trina-robbins/>

(1ª consulta, Lunes, 27 de abril de 2015)

LLIMONÁ, Mercedes. Información disponible en:

<http://www.bnc.cat/MerceLlimona/portada2.htm>

(17 de julio de 2015)

ORTIZ HERAS, Manuel, "La mujer en la dictadura franquista", información disponible en:

http://www.uclm.es/ab/humanidades/profesores/descarga/manuel_ortiz/mujer_franquismo.pdf

(1ª Consulta en 2006, 2ª consulta el 4 de agosto de 2015)

ROBINS, Trina, "Women in Comics, and Introductory Guide". información disponible en:

<http://www.readingwithpictures.org/wp-content/uploads/2008/03/Women-in-Comics-An-Introductory-Course.pdf>

(1ª consulta, Lunes 27 de abril de 2015)

TAYLOR, S.J & BOGDAN, R. "Entrevista en profundidad"

http://www.onsc.gub.uy/enap/images/stories/MATERIAL_DE_CURSOS/Entrevista_en_profundidad_Taylo_y_Bogdan.pdf

(8 de diciembre de 2015)

VALS MONSERRAT, Ramona "Lola Anglada i L'ideal del llibre". Revista d' Historia de l'educació. N°8, 2005, pp 310-313, información disponible en:

<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000031/00000078.pdf>

(1ª consulta, domingo 26 de marzo de 2015)

Glosario y web de autoras del siglo XXI

Autoras de Cómic, El Colectivo, información disponible en:

[<http://asociacionautoras.blogspot.com.es/2015/04/la-aac-presenta-el-listado-de-obras.html>]

(2 de julio de 2015, pero he entrado más veces)

Colectivo Wimmen's Comix, información disponible en:

[<https://www.lambiek.net/magazines/wimmenscomix.htm>]

(primera consulta 30 de mayo de 2015.

Enjambre (2015) Cómic ilustrado por varias Autoras, Norma Comics,

información disponible en:

[<http://www.normaeditorial.com/blog/?tag=enjambre>]

-ALONSO BERNÁ, Marta, Novela Gráfica, *Recuerdos de perrito de mierda*, Madrid, Colección Emociónate, Editorial Dibuks, 2014, información disponible en:

<http://perritodemierda.blogspot.com.es/>

<http://www.martaalonsoberna.com/>

<http://www.dibbuku.es/es/autores/marta-alonso-bern%C3%A1>

-BARTOLOMÉ, Laura, *Susurro de Besos*, Madrid, Ediciones Babylon, No te escondas. 2012 Nowevolution Editores, 2015. Información disponible en:

<http://blog.edicionesbabylon.es/>

https://www.wattpad.com/user/laura_ibc

-BENGOECHEA, Anastasia, Humor Gráfico, *Monstruo Espagueti*, Editorial La Cúpula, 2015, información disponible en:

<http://monstruoespagueti.com/>

-CASAGRANDE, Elena, *Riesgo Suicida*, Valencia, Aleta Ediciones, (2015),

información disponible en: www.larawest.blogspot.com.es

http://www.aletaediciones.com/galerias/riesgo_suicida/galeria.htm

<http://www.previewsworld.com/Home/1/1/71/1264?articleID=160698>

-CRUCHAUDET, Chloé, novela gráfica *Degenerado*, Madrid, Colección Emociónate Editorial Dib-buks, 2014, información disponible en:

<http://www.dibbuk.es/es/autores/chlo%C3%A9-cruchaudet> <http://www.dibbuk.es/es/catalogo/degenerado>

-DURÁN, Cristina y GINER BOU, Miguel Angel, *Cuando no sabes qué decir*, Barcelona, Salamandra Graphic, 2015, información disponible en:

<http://unaposibilidadentremil.com/>

<http://lagruaestudio.com/>

-EGURZA, Mai y ZIDROU, *El Paseo de los sueños*, Barcelona, Norma Editorial, 2015, información disponible en: <http://mai-e.blogspot.com.es/>

-FERRER, Cris, Ilustración y arte, Ediciones Babylon, Valencia, información disponible en:

<http://tienda.edicionesbabylon.es/es/content/59-cris-ferrer>

-GUERRERO, Agustina. Información disponible en:

<http://guerreroagustina.blogspot.com.es/>

<http://www.agustinaguerrero.com/>

-GIL, Meritxell Merigil, *Cómo llegué a odiar a mis compañeros de piso*, Madrid Diábolo Ediciones, 2009, información disponible en:

-GÜEMES, Alicia y Sánchez, Sergio (Laurille y Morán) en *El Vosque*, información disponible en:

www.elvosque.es

<http://www.rtve.es/noticias/20120505/autoeditores-grupo-dibujantes-desafian-crisis-publicando-comics/520921.shtml>

<http://www.eslahoradelastortas.com/blog/media/2013/ndp2013.pdf>

<http://www.tebeosfera.com/autores/laurielle.html>

<http://merigil.blogspot.com.es/>

-MARTÍN, Susana, *Sansamba*, Barcelona, Norma Editorial, 2014. Coordinadora de la antología de cómics y relatos cortos ilustrados, *Enjambre*, Barcelona, Norma Editorial, 2014. novela gráfica *Sonrisas de Bombay*, Barcelona, Norma Editorial, 2012. Co-autora, junto a Isabel Franc, *Alicia en un Mundo Real*, Barcelona, Norma Comic, 2010, información disponible en:

<http://susannamartin.blogspot.com.es/>

<http://www.normaeditorial.com/blog/?tag=susanna-martin>

-MARTÍN, Montse, Curiosity Shop.3. 1915- *La moratoria*, Madrid, Editorial Dib-Buks, 2015m información disponible en:

<http://montserrat-blog.blogspot.com.es/>

<http://www.dibbuks.es/es/catalogo/curiosity-shop-3-1915-la-moratoria>

<http://itacacomics.com/2014/09/23/entrevista-a-montse-martin/>

-MOREU, Mamen, *Resaca*, Colección Kili Kili, Editorial Astiberri, Bilbao, 2015, información disponible en:

<http://mamenmoreu.blogspot.com.es/>

http://www.astiberri.com/ficha_prod.php?cod=resaca

-LYONA y PARDO, Enric, novela gráfica, *La vida es corta y luego te mueres*, Barcelona microcuentos, Reservoir Books, Penguin Random House grupo Editorial, 2015.

-LLOVET, María, *Eros-Psique*, información disponible en:

<http://guiadelcomic.es/maria-llovet/eros-psique.htm>

<http://mariallovet.tumblr.com/>

-ONCINA, Ana, *Croqueta y Empanadilla*, Barcelona , Editorial La Cúpula, Barcelona, 2015, información disponible en:

www.anaoncinart.blogspot.com.es

<http://www.lacupula.com/catalogo/croqueta-empanadilla>

-ORTEGA, Belén, *Pájaro indiano*, información disponible en:

<http://www.rtve.es/noticias/20150513/belen-ortega-pajaro-indiano-habla-suenos-nunca-se-alcanzan/1143067.shtml>

<http://www.normaeditorial.com/ficha/012980001/pajaro-indiano/>

-REVUELTA, Encarna, Azagra, Carlos, XCar Malavida, receta en viñetas, *Estoy Hecho un cocinicas*, Zaragoza, Editorial Cornoque, 2015, información disponible en:

<http://asociacionmalavida.com>

<http://tebeosmalavida.blogspot.com.es/>

<http://www.rtve.es/noticias/20141114/estoy-hecho-cocinicas-comic-quita-miedo-cocina/1046580.shtml>

-RUBIO, Laura, Libro de aventuras, *Zilia Quebantahuesos*, Zaragoza, GP Ediciones, 2015 , información disponible en: <http://milcomics.net/tag/laura-rubio/>

-SORIANO, Clara, *Colmado Sánchez*, Madrid, Colección Jaimito nº5, Editorial ¡Caramba!, 2015 , ¡Caramba! es sello editorial especializado en cómic y libros de humor de Astiberri Ediciones. Nos interesa la comedia absurda y el humor costumbrista, los chistes políticos, la sátira y la ironía. Información disponible en:

<http://www.clarasoriano.com/>

<http://carambacomics.com/catalogo/tebeos/colmado-sanchez/>

<http://carambacomics.com/autores/clara-soriano/>

-TORNO, Bea. Información disponible en:

<http://beatormo.tumblr.com/>

<http://puntosupensivos.blogspot.com.es/>

<http://ladridosenmioreja.blogspot.com.es/>

Glosario de webs

Ikusager Ediciones, Calle de los Reyes Católicos, Vitoria-Gasteiz

Editorial Luces de Gálibo: <http://www.lucesdegalibo.com/>

Ediciones Ultraradio: <http://ultrarradio.com/>

Editorial Saurè: <http://www.ecomic-experience.com/>

Editions de Ponent: <http://www.edicionsdeponent.com/>

Aleta Ediciones: <http://www.aletaediciones.com/> <http://www.aletablog.com/>

Astiberri Ediciones:<http://www.astiberri.com>

Astiberri Ediciones: <http://carambacomics.com>

Diábolo Ediciones: <http://www.diaboloediciones.com>

<http://www.dibbuks.es/>

<http://www.edicionesbabylon.es>

<http://www.nowevolution.net/>

<http://www.lacupula.com/>

Editorial Cornoque <http://asociacionmalavida.com/>,

<http://www.milcomics.com/>

<http://www.normacomics.com/index.asp>

<http://www.reservoirbooks.com/>

<http://gpediciones.com/tienda/es/>

Libros y cómics analizados

Nuria Pompeia

- Libro, *Y fueron felices comiendo perdices...* Editorial Kairós 069, S.A. Barcelona 1970
- Libro, *Per segles dels segles...* edicions 62, S.A. Barcelona 1971
- Libro, *La Educación de Palmira*, Nuria Pompeia & Manolo V El Empecinado, Editorial Andorra, S.L. Barcelona 1972
- Libro, *Mujercitas*, Punch Ediciones, S.A. Barcelona 1975
- Libro, *Cambios y Recambios*, Editorial Anagrama, Barcelona 1983
- Libro, *Cartas a una idiota Española*, Lidia Falcón. Ilustraciones, Nuria Pompeia, Vindicación Feminista, Madrid 1989

Montse Clavé

- Historieta, *Las entrañables, segundo capítulo, hacia carcávil*, Montse Clavé y María Chorda, Mundo, Barcelona 1977
- Historieta, *Te recuerdo Chile*, revista mensual Butifarra! nº19 (pp 12-13) Barcelona 1978
- Historieta, *Una página propia*, revista Cul de Sac, Barcelona 1982
- Historieta, *Las amigas*, revista femenina Hogar y Moda, Barcelona 1983
- Historieta, *El Encuentro*, revista femenina Hogar y Moda, Barcelona 1983
- Historieta, *12h. Pedagogía Activa*, Montse Clavé y Aliu, Equipo Butifarra! 24 horas, Barcelona 1985
- Historieta, *Bety de Bup*, revista Mas Madera, Barcelona 1986
- Página ilustrada, *Cocinas de Allí-Aquí*, Coordinación Montse Clavé, Editorial Icaria, 1994

Mariel Soria

- Album, *Python Trip*, Mariel Soria & Andrés Martín, Editado por Ediciones de la Torre, Madrid 1981
- Historieta, *Sam Balluga*, nº12, (pp36) Mariel Soria & Andrés Martín, Edita Ediciones Metropol, Barcelona, 1983

- Historieta, *Si hay futuro, mayor gran*, Mariel Soria & Andrés Martín, Edita Zona 84, Barcelona, 1984
- Historieta, *Contactos*, Mariel y Andrés Martín, El Jueves de Cabo a Rabo (1977-2007)
- Libro, *Contactos*, Mariel y Andrés Martín, El Jueves, nº10 Barcelona 1984
- Libro, *Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, nº21, Barcelona 1987
- Libro, *Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, nº68, Barcelona 1991
- Libro, *Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, nº80, Barcelona 1992
- Libro, *Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, nº98, Barcelona 1993
- Libro, *Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, nº109, Barcelona 1994
- Libro, *Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, nº126, Barcelona 1994
- Libro, *más mejor de Mamen*, Mariel y Manel Barceló, El Jueves, Barcelona 2003

Mari Carmen Vila Marika

- Historieta, *y en el día una mujer...y en la noche...*, M. Carmen Vila y Felipe Hernández Cava, Revista Troya, Barcelona, 1977
- Historieta, *Dossier Amparo*, Guionistas: Marika y Felipe Hernández Cava, TOTEM extra nº2 Las mujeres en el cómic, Barcelona, 1977
- Historieta, *Circe*, Guionistas: *Marika* y Felipe Hernández Cava, TOTEM nº40, Barcelona, 1975
- Historieta, *Mata Hari*, Guionista: Andreu Martín, TOTEM nº40?, Barcelona 1975
- Historieta, *Moderna Secreta* cap.4, Guionista: C. Hernando, RAMPA-RAMBLA nº5 Barcelona, 1984
- Historieta, *Moderna Secreta* cap.7, Guionista: C. Hernando, RAMPA-RAMBLA nº8 Barcelona, 1984
- Ilustración, *Hijos de media noche*, texto adaptado de Salman Rushdie, rambla nº26 1985
- Historieta, *5h.45 Turno de noche*, *Marika*, Alfonso, Aliu, Nieto, Equipo Butifarra, Ediciones Saco Roco, Barcelona, 1985
- Historieta, *Reflejos-2*, Guionista: *Marika*, revista Rambla, Barcelona, 1985
- Historieta, *Reflejos*, *Marika*, Rambla, Barcelona 1985
- Libro *Los derechos de la mujer*, *Marika* (pp 23) Ikusager Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 1992

-Libro *Cambio polvo por brillo*, portada e historieta Otro final (pp 46) Editorial Virus, Bilbao 1993

Laura Pérez Verneti

-Historieta, *Clodia, matrona impúdica*, Guionistas: José Miguel González Marcén & OnliYú, *El Víbora*, nº39, 1981

-Libro, *El toro Blanco*, Guionista: Joseph Marie Lo Duca, Ediciones La Cúpula. Barcelona, 1989

-Libro, *La Trampa*, guionista Laura, Ediciones La Cúpula. Barcelona, 1990

-Álbum, *Los derechos de la mujer*, guionista Laura Pérez Verneti, Ikusager Ediciones, S.A. Vitoria-Gasteiz, 1992

-Libro, *Las habitaciones desmanteladas*. Guionistas: Lo Duca, H. Cava, OnliYú, Ediciones de Ponent S.L. Alicante, 1999

-Librillo, *Las mil y una noches*, Primera Parte. Guionista: Lo Duca, NSLM/Medio Muerto nº2, Barcelona, 1999.

-Librillo, *Las mil y una noches*, Segunda Parte. Guionista: Lo Duca, Lo Duca, NSLM/Medio Muerto nº3, Barcelona, 1999.

-Libro, *Macandé*, Guionista: Felipe H. Cava, Ikusager Ediciones, S.A, Vitoria, 2000

-Libro, *Noballena*, Guionista: Roger Omar, Ediciones Sobredosis, Barcelona, 2002

-Libro, *Susana*, Guionista: Laura, Ediciones Amaníaco, Barcelona, 2004

-Libro, *Amores Locos*, Guionista: Antonio Altarriba, Ediciones de Ponent, Alicante, 2005

-Libro, *Sin Permiso*, Guionistas: Mercedes Abad, Annette Berr & Julia Kulewatz, Konkursbuch, Alemania, 2008

-Libro, *El brillo del gato negro*, Guionista: Antonio Altarriba, Ediciones de Ponent, Alicante 2008

-Libro, *Sará Servitó*, Guionista: Felipe H. Cava, Ediciones de Ponent, Alicante 2010

-Libro, *Pessoa & CIA*, Guionista: Laura, Luces de Gálibo, Gorbs Editions SL, Barcelona, 2011

-Libro, *El caso Maiakovski*, Guionista: Laura, Luces de Gálibo, Girona/Málaga, 2014

-Libro, *Poémic*, Guionista: Ferrán Fernández, Luces de Gálibo, Girona/Málaga, 2015

Otras autoras

-Libro, “...de ellas” (Dibujantes: Ana Juan, Asun Balzola, María, Alcobre, Victoria Martos, Laura Pérez Verneti, Grabiella Giandeli, Marta Guerrero, M^aAntonia Santaolaya, Cintia Boli, Raquel Alzate, M^aDelia Lozupone, Nicole Schuulman, M^aIsabel Carvalho) Instituto de la mujer de la región de Murcia, Ediciones De Ponent S.L. Alicante, 2006

-Cómic de Rosa Navarro y Gemma Arquero, *Salidas de emergencia*, Odeonia Ciudad de los Libros, Barcelona 2006

-Comic-book de María Colino, *Rabia Máxima*, Edición Under Comic, Madrid 1998

-Tebeo de María Colino, COLINO, María, Libro, *Heptameron*, Ediciones De Ponent, Alicante, 1999

Autoras americanas y europeas

-Comic-Book de Claire Bretécher, *Una saga genética*, de Norma Editorial, Barcelona, 2007

-Comic-Book de Roberta Gregroy, *Bitchy Bitch, Todo lo guarra que (ella) quiere ser*, Ediciones Alecta y Recerca Editorial, Palma de Mallorca/Barcelona, 2003

-Cómic de Florence Cestac, *Fines Conserves D'eblock, Façon Boute-en-train*, Dargaud, 2000

-Novela gráfica de Alison Bechdel, *Unas Bollos de Cuidado, Al límite, (Unnatural Dykes to Watch Out For)* La Cúpula Comix, Barcelona, 1995

-Comic de Annie Goetzinger, *El Futuro perdido*, Ediciones Junior, S.A., Barcelona, 1993.

-Comic de Annie Goetzinger, *Barcelonight*, Ediciones Junior, S.A., Barcelona, 1992.

-Comic de Claire Bretecher, *Where is my baby now?*, Methuen London Ltd, 1987.

-Comic de Claire Bretecher, *Los Frustados 1*, Ediciones Junior S.A. Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1982.

-Comic de Chantal Montelier, *Andy Gang*, Metal Hurlant, Colección Negra, Los Humanoides Asociados, París, 1982

-Comic de Mora-Annie Goetzinger, *Felina*, TOTEM-Comics, Editorial Nueva Frontera, S.A. Madrid, 1981

Autoras del cómic contemporáneo

- Libro Gráfico, *Enjambre*, una antología de cómics y relatos breves escritos e ilustrados por un ENJAMBRE de auténticas obreras, Norma Editorial, Barcelona 2014
- Novela Gráfica de Alicia Palmer y Bosco Rey-Stolle, *Esclavas*, Edicions De Ponent, Alicante, 2014
- Tebeo de María Herreros, *Negro viuda Rojo Puta*, Ultrarradio Comics, 2013
- Novela Gráfica de Raquel Córcoles-Moderna de Pueblo, *Los capullos no regalan flores*, Penguin Random House, Grupo Editorial, Barcelona, 2013
- Novela Gráfica de Lola Lorente, *Sangre de mi sangre*, Astiberri Ediciones Bilbao, 2011
- Yoni Bismuller Forever!* Ilustraciones; Arly Jones, Guión; Rafael Coloma, Ediciones De Ponent, 2004

Autoras en el *Boom* del cómic adulto de la Transición. Cómic feminista

ANEXOS

Entrevistas en profundidad

Entrevista a Mari Carmen Vila (*Marika*)



Entrevista a la autora Mari Carmen Vila, conocida en el mundo del cómic como *Marika*. El Lunes 14 de septiembre de 2015, desde las 14,30 hasta las 17.00h y desde las 19.30 hasta las 24.00h. Barcelona.

Marika se ha dedicado en los últimos años a la investigación. Licenciada en Humanidades, realizó en 2010 la Tesina *Mujer objeto y sujeto del cómic, perspectiva de género sobre el Cómic Español*. Hizo un máster de género titulado, *Estudi de Donnes Genere y Ciutadania* en la universidad de Barcelona de dos años, y la tesina del máster fue *Valentina, análisis sobre personajes de Guido Crepax*. Las dos tesinas confluyen en la tesis doctoral que se va a titular *El cuerpo oKupado, iconografías del cuerpo femenino como espacio de la transgresión masculina en el cómic*. El objetivo de la tesis es “analizar críticamente el sistema sexo/género que construye el discurso iconográfico del cómic a través del uso central del cuerpo femenino como instancia donde se inscriben todos los significados sociales que lo codifican desde una visión androcéntrica y consumista que se reproduce en la repetición. La misoginia domina el cómic *mainstream* y el contracultural usa el cuerpo femenino como herramienta transgresora de liberación masculina. El eterno discurso renueva las inscripciones de género bajo nuevos velos y ocupa el artefacto mujer. El análisis muestra esta ocupación histórica de un cuerpo mudo enfrentada a la escasa presencia de las voces femeninas en el cómic adulto. La tesis intentará demostrar la dificultad que esta ocupación supone para la emergencia de un discurso autónomo de las mujeres y como sus consecuencias se observan en la falta de empoderamiento de espacios de resistencia delante de los estereotipos del *mainstream*. Buscará la imprenta que deja en este contexto la emergencia resistente de las autoras españolas desde la República hasta la actualidad, descubriendo una genealogía con la cual dialogar auto-representación a la construcción de un lenguaje más plural”. (presentación del laboratorio de tesis publicado en la UB)

Pregunta. ¿Cuándo aparecen las creadoras en el cómic feminista?

Marika: Hay pioneras desde la II República aunque no se las puede considerar como feministas. La pionera en el humor gráfico feminista es Nuria Pompeia. Después de Nuria Pompeia aparecemos Montse Clavé y yo, enseguida llega Mariel a España y nos encontramos todas en los colectivos de autores que renovaron el medio en la Transición. El trabajo de Montse Clavé y el mío son declaradamente feministas pero el de Mariel también responde a un planteamiento reivindicativo de mujer

desde su tratamiento de las relaciones sexuales de los hombres y mujeres de la época, ejemplificados en *Contactos* o *Mamen*. Laura, y Ana Miralles creo que llevan el feminismo incorporado porque ya es una generación (8 o 10 años más jóvenes que nosotras) que hemos abierto, no sólo en el cómic sino en la sociedad una actitud.

Pregunta. ¿Hay compromiso feminista en el cómic actual?

Marika. Las que vienen después de nuestra generación crean un rechazo a la palabra y al cómic feminista. El feminismo parece anticuado y cosa de las madres, ya que se ha constituido un Instituto de la Mujer y se ha institucionalizado el discurso. Por eso durante un tiempo creen que ya no hay problema. Después simplemente quieren conseguir un lugar igual que los autores sin darse cuenta que el cómic, como el fútbol es un territorio masculino. El problema es que muchas de las jóvenes creadoras rechazan el feminismo y las mesas donde sólo hay mujeres. En general las autoras de la generación siguiente a nosotras tienen o han tenido dificultades con la etiqueta feminista y van a la mesa para decir que No quieren estar en esa mesa. Y yo aplaudo que vayan porque si no, no se vería que están. Tienen una contradicción a resolver. A partir de los activismos de nuestra generación, la sociedad institucional ha introducido el feminismo. En las áreas de juventud de los ayuntamientos se hacen concursos de cómic, los institutos de la mujer subvencionan, están por la paridad. Desde entonces, desde cuando yo luchaba para que hubiera una mesa feminista en el salón de cómic para hablar del problema de las autoras y para llamar a las lectoras, era porque no existían mujeres dentro del mundo del cómic ya que nos invisibilizaban. Después se ha institucionalizado sin calar el concepto más que superficialmente para conseguir una imagen políticamente correcta. Lo que necesitábamos era haber tenido el campo de desarrollo y acceso suficientes para estar ya en todas las mesas, no en una mesa de mujeres ¿me explico?. El éxito sería que se haga un festival donde en la mesa sobre novela gráfica haya tres autores y tres autoras o tres guionistas mujeres y tres guionistas hombres. No. Aquí aún se hace una “mesa de mujeres” o “las mujeres y el cómic” sin facilitar un avance. Aunque hay que decir también que las cosas empiezan a cambiar, poquito a poco, eso sí. Yo reivindico que las autoras, rechacen o no las etiquetas, deben de ir, porque sino van a seguir siendo invisibles. En 2009 cuando comenzaba con la investigación iba a las librerías y preguntaba por autoras

mujeres españolas y me daban a Purita Campos o Ana Miralles, pero si preguntaba por Laura o cualquier otra autora me decían, *-Bueno, sí algo tengo pero lo tengo que pedir*. Osea que el comprador tenía que saber que existían autoras para encargarse del cómic. Si tienes éxito es por el público que te lee pero luego depende del editor y de su selección. El lector tiene que saber que hay mujeres creando para pedir. Ahora hay muchas por auto edición, porque puedes publicar en internet y esto ha representado un salto en el mercado.

Pregunta. ¿Te acuerdas del momento en el que decides hacer discurso feminista?

Marika. Pues sí, cuando te empiezas a dar cuenta que cosas que dabas por hechas que existían, todo lo que te rodeaba pensabas que era un ambiente de libertad, pero te das cuenta de que no. Que en el mundo en el que vives sigues estando en riesgo si te acusan de adulterio. De repente te das cuenta de que la ley putea a muchas mujeres. Cuando haces tu trabajo en el cómic romántico reproduces esa diferencia y es cuando te cuestionas la responsabilidad que tienes y te planteas hacer otro discurso. Al mismo tiempo todo está cambiando a tu alrededor y queremos participar en el cambio y queremos hacerlo con nuestra herramienta de trabajo que es la expresión y la comunicación. A partir de ahí empezamos a comprometernos.

Pregunta. ¿Qué viene primero discurso político o discurso feminista?

Marika. Para mí el feminismo es un discurso político por lo tanto no hay nada que venga primero.

Pregunta. ¿Te influenciaron las autoras europeas y americanas?

Marika. A Trina Robins ni la conocía. Claire Bretecher no me influyó en el dibujo pero sí en la posibilidad de que una mujer contara cosas y que fuera crítica con las mismas mujeres además de con los hombres, en el sentido de ser mujer de izquierda, el progreso, la auto crítica. No sólo critica a los demás sino también de criticar al propio discurso burgués. Los dibujantes, guionistas y editores la reconocieron como autora porque era casi tan buena como Lauzier (Gérard Lauzier historietista francés).

Pregunta. Francesca Lladó marca una fase para delimitar el cómic adulto que va desde 1975 hasta 1984 ¿Qué opinión tienes respecto a este periodo marcado para el cómic feminista?

Marika. Yo marcaría de 1975 a 1990 y largo...y te diría hasta que en el 2000 ya que Mariel sigue publicando en El Jueves y Laura también. Yo no. Yo en 1994 paro y hago cosas muy puntuales pero Laura y Ana Miralles siguen, de hecho Miralles es la que más trabaja desde el ámbito comercial, ha triunfado en Francia hasta la actualidad, es la que más trabaja. Ana Miralles en los noventa es cuando está triunfando.

Pregunta. ¿Cuál es la fórmula para el éxito de las revistas femeninas de la dictadura?

Marika. La fórmula del éxito del cómic femenino en la dictadura era sencillamente que no había nada más. Por nefasto que fuera para la construcción de género, la segregación del cómic dejaba un espacio muy pequeño y limitado para el cómic infantil femenino, y pedagógico en la ideología dominante y la educación de roles, pero era lo único al alcance de las niñas. Por eso lo consumían hasta la adolescencia. Pero después abandonaba la simpleza de esos guiones para pasar a la literatura donde el campo era mucho mayor. Los chicos, sin embargo, disfrutaban del resto de las aventuras y la fantasía para evadirse así que persistieron en la afición hasta convertirla en mito y seguir como adultos en las mil facetas de la profesión. Pero a partir de los años sesenta surge un fenómeno que liga los cuadernos románticos con un nuevo rol consumista para las chicas: el link con la música permite la construcción de las fans y el mundo de los mitos de consumo.

Pregunta. Del paso del cómic femenino al cómic reivindicativo y feminista hay un puente gracias al dibujo gráfico de Nuria Pompeia y luego Montse Clavé ¿Cual es el hueco que ocupan?

Marika. En mi caso conozco el trabajo de Nuria más tarde. Aunque Nuria empieza a dibujar en los años sesenta y hacer tiras para *Destino* y *Triunfo*, son cosas más pequeñitas. Luego publica *La Educación de Palmira* con Vázquez Montalbán. Pero cuando realmente se hace popular es con *Mujercitas*, y durante la Democracia con las asociaciones de Barrio. Con las asociaciones de mujeres empieza haciendo carteles y activismo para pasar información anticonceptiva. Cuando la conozco conecto muy bien con ella, no tiene relación con mi trabajo porque ella hacía humor

gráfico y los ambientes estaban muy separados. Núria es dueña de su discurso, incluso colaborando con alguien como Vázquez Montalbán dibujaba dominando el discurso. Lo mismo sirve para Mariel. Ella tiene discurso propio, tanto da que trabaje con Andreu Martín o con Manel Barceló, siempre forma equipos comprometidos en un discurso común. Montse Clavé y yo empezamos en el mismo momento a romper los techos de cristal del cómic rosa, junto con Mariel que venía del cómic infantil. Nos encontramos trabajando en los Colectivos de Autores que luchaban por cambiar el medio, dignificarlo y dirigirlo a los adultos. Es la eclosión del cómic de autor, y en ese estadio nosotras hablábamos desde nuestra posición como mujeres y reivindicamos la lucha contra los estereotipos. Estamos en la transición, en una época pre-democrática en la que todo derecho está por ganar. Y claro, aceptabas con esperanza los discursos de izquierdas porque te parecía que te iban a abrir puertas. Lo que pasa es que por dolorosa experiencia lo vas cuestionando todo y sobre todo desde el feminismo, como en mi tira *Desconfía mujer cuando vienen los partidos de tu liberación*.

Pregunta. Fuiste miembro del Colectivo Butifarra y Colectivo de la Historieta ¿Cómo fueron estos proyectos? ¿Qué significaron?

Marika. Colectivo Butifarra se reunía alrededor de Alfonso López, que era el coordinador y nació en 1975 con la vocación de dar voz a los barrios. Se trataba de hacer un trabajo colectivo sin firma. Íbamos a contactar con las asociaciones de vecinos que nos pasaban sus reivindicaciones y en cada número explicábamos una historia. Eran las problemáticas de barrio. Imprimíamos la revista y luego la repartíamos. Llevábamos a cada asociación números, lo cual fue una de las primeras actividades guerrilleras de resistencia y de crítica social continuada durante unos cuantos años. En esos equipos iba entrando y saliendo mucha gente. Ahí estábamos Luis García, Montse Clavé, Adolfo Usero, Alfonso López, Pepe Ventura. Acabamos de hacer cuarenta años y para celebrarlo hemos publicado un libro, y el Archivo Histórico de Barcelona, junto con la Asociación Tanta Tinta, organizó: *“Butifarra”, mes que un tebeo dels barris*, una exposición de los originales y una jornada de reflexión sobre la historieta crítica en el contexto socio político de la Transición, en homenaje al rol ejercido por la revista.

Por otro lado, El Colectivo de la revista *Troya* es el Colectivo de la Historieta y duró tres años, de los cuales uno y medio se estuvo discutiendo sobre los estatutos para hacer la sociedad. Una vez hecha la sociedad, la revista duró dos años. El Colectivo de la Historieta, era un conjunto de autores que hicimos la revista titulada *Troya* y editada bajo el sello *Bang!*. Cada vez íbamos poniendo más pequeño el logotipo *Bang!* y más grande el logotipo de *Troya*. El Colectivo de la Historieta fue la cooperativa que formamos los autores, autoras, guionistas y escritores para luchar por los derechos de autor. Era sobre todo para publicar nuestras obras. Duró dos años. De los veintitantos socios solo tres éramos mujeres dibujantes, Montse, *Marika* y Mariel y una guionista, Armonía Rodríguez.

Pregunta. En el Colectivo de la Historieta publicas *Y en la noche una mujer* y en el día una mujer y *Desconfía mujer* ¿qué nos cuentan esas historietas?

Marika. Ahí publiqué las historias cortas, ...*Y en la noche una mujer ...y en el día una mujer* y *Desconfía mujer* con guión de Felipe Hernández Cava publicadas en Trocha-Troya. La primera es una historia en paralelo de la violación en la carretera de una autoestopista y la violación cada noche de una mujer dentro de un matrimonio normal. A día de hoy, aún no ha quedado claro que el espacio de la violación es el no, no escuchado de la mujer. Cuando tu dices no y no se escucha. Da igual quien seas, donde estés, aquello es una violación el NO, no escuchado. *Desconfía mujer*, va dirigida sobre todo a los partidos que te vienen a salvar. Todos son el partido de tu liberación y te ves en la puerta con un montón de tíos cada uno con su bandera que vienen para salvarte pero también vienen a cenar y a que les pongas la sopa y cuanto más rápido, mejor.

Pregunta. Como ilustradora realizaste una serie titulada *Atentados contra Franco e Historia de los Maquis de Elíseo Bayo* es tu lado de compromiso político directo...

Marika. Hice dos series *Atentados contra Franco e Historia de los Maquis* con Elíseo Bayo para la revista *Reporter, Gaceta Ilustrada y Papyrus* que pertenecían al grupo Godo, de el periódico *La Vanguardia*. Después, me llamaron para hacer este libro de Ignacio Azpiazu titulado *Misión ejecutar a Franco* de Ediciones Amaika, la editorial del grupo Godo. Pero mi compromiso directo se encuentra también en

el resto de mis trabajos y en las colaboraciones con dibujos para los partidos y los movimientos sociales usados en carteles o panfletos. De una u otra forma mi trabajo es compromiso.

Pregunta. Trabajaste con tres guionistas Felipe Hernández Cava, Andréu Martín y Onliyú ¿Con quién te identificabas más?

Marika. Tengo un discurso propio, pero de los tres guionistas que nombras en una primera etapa trabajé en equipo (es decir compartiendo discurso) con Felipe Hernández Cava. Con Onliyú y con Andrés Martín no se ha tratado de un equipo propiamente dicho, han sido solamente colaboraciones puntuales. He trabajado con ellos sin problemas, con entera libertad, posicionándome en su discurso, pero en ambos casos han sido trabajos de encargo, en los que el editor me ha proporcionado el guión. Josep Toutain me llamó para hacer algo para TOTEM, y como quería que trabajara con un guionista hombre, colaboré con Felipe en varias historias cortas publicadas en esta revista como *Circe*, y *Devil-idad*. Pero Toutain quería hacer una historia larga, y decidió usar un guión de Andréu Martín que ya tenía comprado, y que a su juicio era más comercial. Se trataba de *Mata-Hari*. Con Felipe, además de los guiones cortos y humorísticos hicimos *El dossier de Amparo Torrego* que fue un trabajo en conjunto. Yo le comentaba de qué quería hablar y el discurso era compartido.

Con Andreu trabajé puntualmente en la serie *Mata-Hari* pero no hicimos equipo. Con Onliyú ocurrió lo mismo. Me llamó Bereguer, el editor de *El Víbora* y me dijo que estaba encantado conmigo. Me comentó que aunque no hiciera erotismo quería tener historias de mujeres inteligentes. Un día fui a su redacción y me dijo: *“puedes hacer lo que tu quieras...quiero que estés en mi equipo”*. Al final me dio un precio por página y me dijo que el guionista fuera mejor un hombre, así que me pasó el guión de Onliyú. Con él hice la historia del personaje de Kariuki que se llamó, *La fuerza del cocodrilo*, y va sobre el colonialismo y el desgaje identitario. Pero la cosa no continuó porque no hubo química con Berenguer.

Pregunta. ¿Porque era difícil trabajar con mujeres guionistas?

Marika. En el caso de Josep Toutain, editor de TOTEM y Josep María Berenguer, editor de *El Víbora* manifestaron preferencia por los guiones de firma masculina. Los guiones de las mujeres no han interesado mucho hasta ahora en el mundo del cómic adulto y es por eso que han sido muy escasas las guionistas fuera del género rosa. Es ahora cuando se despierta la necesidad de llegar a un público más amplio y cuando emergen las autoras en el cómic independiente y en la red.

Pregunta. Mata-hari, es una historia clásica, ella es ciertamente peligrosa...

Marika. Mata-Hari fue por encargo, es un guión que Andréu Martín había hecho y que le había vendido a Toutain así que trabajé sobre un guión de discurso masculino. Andreu me dijo que podía cambiar lo que quisiera. Yo la he presentado así en mi exposición retrospectiva. El comienzo de texto de Mata-Hari dice:

Se sabe muy poco de la mujer transformada en mito erótico y perverso de una seductora al servicio del ejército alemán. Puta y espía son sólo dos de los adjetivos múltiples devaluadores que le han atribuido a la agente H21, envuelta en leyenda y rumores. Lo cierto es que Madrid fue el último de sus escenarios y en el fue detenida después haber sido usada por todos los bandos, para ser fusilada el 15 de octubre de 1917...Nosotras la reivindicamos. Como bien dijo Amelia Valcárcel, *“reclamamos la mitad de todo, también el derecho al mal, el derecho de la culpa de cual arbitrariamente hemos cargado”*. Pero especialmente hay que aclarar que las mujeres no compartimos esencia sino función asignada por una cultural patriarcal.

La reivindico desde este lado. Es decir, no somos malas o buenas. Somos mujeres. El rol no es malo o bueno, pero se nos ha atribuido el de malas. Reclamar ser sujetos es vital, así como la infabilidad de la bondad, y a la sumisión del doble juicio constante. La *Mata-Hari* tenía que ser voluptuosa. Andreu jugaba en el guión a que el personaje estuviera envuelto en misterio. No sabíamos muy bien si era o no espía, pero sí que salía con muchos alemanes de altos cargos en Madrid. Ella los dominaba, los ridiculiza, y les saca información. El desenlace se produce cuando la juzga un joven comunista al que *Mata-Hari* pone en su sitio al replicarle con autoridad moral pero del cual se enamora para, finalmente ser traicionada por él.

En definitiva todos la usan. Andreu la hizo rayando un poco el humor. Se trataba de reivindicar la falsedad del supuesto que afirma que la mujer tiene el poder sexual y por eso es peligrosa, porque en último término, la fuerza la tienen ellos.

Pregunta. El tipo de dibujo de Mata-Hari tiene un grafismo muy sensual...

Marika. Es la época en la que te están diciendo que para publicar has de hacer sexo o violencia y yo me he negado siempre. La *Mata-hari* tenía que ser una mujer esplendorosa y la hice con mucho cariño. Intenté hacer un cuerpo clásico, noucentista. Coger esa voluptuosidad pero con agencia. No está pasivamente lanzado desde la mirada de un hombre a otro (que es el caso más generalizado). En la iconografía del cómic los hombres usan los cuerpos de mujer como territorios para compartir sus fantasmas. Lo que yo trato es que mis cuerpos tengan agencia y personalidad. En mi tesis analizo, si cuando una mujer dibuja un cuerpo se puede adivinar mediante sus trazos si es dibujo femenino o masculino. El dibujo femenino es algo creado, construido. Cuando una mujer dibuja su propio cuerpo busco si hay trazas que contradicen el estereotipo y aporten algo diferente, y eso es lo que estoy encontrando.

Pregunta. ¿Es el tema del erotismo un requisito para dibujar en el cómic adulto?

Marika. El *devenir femme* de la filosofía reivindica la parte femenina del hombre y ese pensamiento ha influido mucho a los hombres progresistas y a la izquierda en general, pero se olvida de las mujeres reales. Muchos dibujantes iban de feministas sin darse cuenta de que naturalizan las raíces ocultas de su educación patriarcal. Lo que hacían era reivindicar su parte femenina en el sentido de que podían llorar y no tenían porqué ser el centro. Es decir, se liberaron. Se cargan al padre pero mantienen todas las riendas del poder desde el margen. Entonces dibujaban dos tipos de mujer liberada a su servicio, las Barbarellas, de grandes tetas para las amplias masas y las Valentinas, ligeramente andróginas para las élites que recrean en ella algo del joven efebo griego, centrando el erotismo en el morbo y en los blancos y apretados culos, básicamente.

¿Cómo lo ligo todo esto? Espera a mi tesis doctoral. Lo que sí te puedo explicar es que Guido Crepax que pertenece a las élites italianas culturales tiene contacto con Roland Barthes y la filosofía del lenguaje y la deconstrucción de Derrida, y si buscas en *Valentina* encuentras cantidad de sus códigos. *Valentina* está reivindicada porque además de representar una vanguardia en la renovación del lenguaje del cómic, construye un retrato sociológico de la época. Pero ese retrato sociológico de la época vuelve a esclavizar la imagen femenina desde el disfraz de la transgresión al recuperar una falsa esencialidad femenina. Si las superheroínas tienen unos poderes falsos, de golpe en los años 60 y 70 desaparecen todos los poderes. Ni Barbarella tiene poderes, el único que tiene es la capacidad sexual y siempre satisfecha (es decir, siempre dejando el ego masculino por los aires). Y cuando son las tías las que le piden sexo, se construye a las lesbianas como malvadas. El lesbianismo es algo a eliminar, aparece como el mal más pernicioso, en eso coinciden el autor de Barbarella con Crepax: a *Valentina* hay que extirpar todas sus partes “malas” y es la bruja lesbiana BabaYaga el mal monstruoso que compite con el novio de *Valentina*.

Pero para responder a tu pregunta, cada vez más se exigía el destape para publicar en el cómic adulto, confundiendo madurez con pornografía y libertad con consumo de sexo. La progresiva estabilización del cómic adulto en un mercado profundamente masculino comercial, fue eliminando el compromiso del medio en beneficio del producto de consumo inmediato. En este caso el sexo y la violencia, en principio transgresores, se convierten paulatinamente en consumo directo y comercial imprescindible para publicar, como te especificaban claramente los editores.

Pregunta. En este sentido de discurso ¿Qué aporta tu trabajo?

Marika. En mi trabajo huía de los géneros en el sentido de hacer terror u oeste, o romántico porque todo eso conllevaba a toda una carga de códigos mayor. Huía de los personajes repetidos. Soy hija del experimento. Cada historia es nueva y no tengo porque seguir ningún estilo anterior ni crear un personaje para que luego se pueda repetir. Si es necesario sí, pero sino....no. Intenté abrir puertas a las lectoras y también a los lectores. Se trataba de luchar contra los estereotipos, construir un

nuevo lenguaje y contrarrestar los viejos arcanos cambiando los códigos del lenguaje gráfico.

Pregunta. *El Dossier Amparo Torrego*, con guión de Felipe Hernández Cava es una serie para Tótem y se refiere a un trabajo de investigación, ¿que tiene de real el personaje?

Marika. Partimos de la base supuesta de que me había encontrado una carpeta con documentación antigua de una mujer de la República y con toda la documentación encontrada hago una historia. Realizo la historia con los documentos y sigo el formato documental y el collage. Son momentos de la vida de esta mujer. Hago hablar a las fotos, la documentación y elementos contextuales de la época.

(Marika lee cómo empieza la historieta de *El Dossier de Amparo Tórrego* y algunas páginas más)

Conversación mantenida el 29 de abril de 1935 entre Luis Sáez, 27 años soltero y mecánico y Amparo Torrego 23 años soltera, dependienta. En el piso del barrio madrileño donde habitan en el transcurso de la cual se menciona la opinión de la Falange sobre la mujer...

-¿Ya te vas?"

-A ver, la propaganda no puede esperar...

-¿Y yo sí?

-De momento no he recibido la consigna de arrojarte

-Qué tonterías dices...

-Si..si...tonterías tendrías que oír a los fascistas hablar sobre vosotras

(En otra página)

Nota de Primo de Rivera:

"El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores sino en rodear cada vez con mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas" ..

-Pero ¿Como unas reinas eso sí...(dice ella). ¿Pues qué más queremos entonces?...en casita y con la pata quebrá!

Reproduzco cartas entre ellos en las que se va cuestionando todo. Lo que critico no es solo una lucha general de clases, ya que dentro de la lucha de clases está la lucha de géneros. Hablo del aborto de la siguiente manera:

(Conversación entre Amparo y Soledad)

- Los hombres podrán solidarizarse, eso no te lo niego.
- Bueno, los hombres en general o los compañeros de clase, si quieres, pero no van a luchar como nosotras por algo que no sienten en la piel.
- Vamos, que tu crees que la lucha es cosa únicamente nuestra...
- Pues no lo sé, no estoy muy convencida por eso estoy militando como tu en un partido de hombres.. pero es un tema que me preocupa, un tema al que no hago más que darle vueltas.
- Ya verás Sole como todo es cuestión de tiempo para que todo se vaya arreglando..

(siguiente página es una nota de Amparo escrita a mano, después de haber leído una de una entrevista a José Antonio Primo de Rivera en el Diario La voz contestando a Luisa Trigo)

14 de Febrero

...Me quedo alucinada leyendo las contestaciones de José Antonio a Luisa Trigo en una entrevista en el *Diario La Voz*...

Jose Antonio:-"... le dije antes que la falta de facultades creativas (empleo su frase)-de la mujer es lo que me induce a no ser feminista. Más he de revelarme que me asustan tanto las fantasías reveladoras del hombre en política actuales que es posible que la mujer al mezclarse en ella, pueda darle cierto reposo, cierto aplomo que bien necesario le es. Y desde este punto de vista, su actuación puede ser buena, ya que la mujer vendría a ser como esa fuerza retardada de las mareas que haciendo la cinche del globo, modera el movimiento acelerado de la tierra..."

Lo que quería reivindicar en esta historieta es que en la época republicana ya existía el feminismo y además existían condiciones mejores que a través de las cartas y conversaciones situaban a aquellas mujeres en una posición más libre y favorable de la que teníamos en el 78.

Pregunta. En 1981 coordinas en la librería de las Donnes junto a Mariel Soria las Jornadas de Discusión Feminista en 1981 y participas dando una charla sobre *Aproximación al lenguaje*.

Marika. Habíamos hecho muchas acciones previas pero esta coincide con el cómic. Nosotras participamos en la charla de aproximación al lenguaje pero como creadoras de cómic. Participamos junto a Carmen Riera que es novelista. Eran de literatura y discurso gráfico. Ponían en solfa la preocupación por desvelar las trampas del discurso y crear los códigos para un nuevo lenguaje.

Pregunta. En 1983 fuiste coordinadora de las revistas *Rampa+Rambla* y consejera de redacción y donde publicas *Reflejos*, *Tango*, *Moderna Secreta* y *Trip*. ¿Cómo fue toda esta aventura?

Marika. *Rambla* era la revista madre que publicaba historietas más clásicas, luego salieron *Rambla Rock* y *Rampa Rambla*. Dos historias paralelas a *Rambla*, una sobre música y otra de historias más nuevas y experimentales. En *Rambla* publico historias cortas como la de ¿Cómo.....? son historias feministas ¿Cómo les gustaría verte? A sus pies ¿Cómo les gustaría que les vieras? En contra-picado para verles como dioses. El tipo al que machaco era Fraga. Simbólicamente cuestionaba a la derecha:

-¿cómo me ves?

-Te veo en contra-picado.

-Pues entonces me ves mejor que mejor. Entonces, mujer, es momento que agudices tus contradicciones. Tienes tu objetivo a corto plazo. (y le das un golpe en los huevos)

-No es que soluciones las contradicciones pero al menos se las machacas.

Reflejos y *Tango* son series incompletas, abiertas, mientras que *Trip* es una historia cerrada y *Moderna Secreta* es una historia de 48 páginas que se publica en *Rampa* y termina sin publicarse en álbum, porque *Rambla* cierra al igual que *Mata Hari* no se publica en álbum porque se cierra TOTEM. Tangos son páginas sueltas que fui haciendo y que son adaptaciones de canciones.

Están *Tango o el canto del cabrito* y *Penélope* de Serrat, se han publicado siempre sueltas. Son historias satíricas e irónicas, entran dentro de mi dibujo de estilo roto. En *Penélope* hago un experimento gráfico con el paso del tiempo. Es una serie con un dibujo roto. *Reflejos* es una historia de 5 páginas que habla de una mujer que se llama Clara. Un día entra en su casa y ve su imagen en el espejo detrás de la puerta de su entrada. Cuando ésta gira para dar la vuelta en el pasillo la imagen toma metafóricamente otro camino, Clara nota ese desdoblamiento. Va al lavabo donde también hay espejo donde ve a su imagen que tiene vida propia y la llama desde ese espejo. Se marcha corriendo y cuando llega a su habitación se encuentra a la otra Clara. La guerra empieza cuando decide traspasar el espejo para buscar y recuperar su imagen. Quiere conocer su propia imagen, la imagen que la esclaviza en el propio espejo. La deja porque hay una imagen que frena al público y ella se va a ese interior para saber quien es. Dentro de ese mundo termina en una habitación que es la suya pero al revés y se encuentra con un montón de Claras y con todos los disfraces que son ella con ropa aparece ella de niña y desnuda. Clara y la niña cogidas de la mano abren la última puerta y caen....Y no sigue la serie, pero caían en el agujero de Alicia...etc.

¿Qué busco con esta historia ? El cuestionamiento de la imagen que nos esclaviza que nos encierra. Nos olvidaremos de que la niña que vive dentro se ahogará si dejamos de jugar para vivir detrás de la imagen del estereotipo al que nos hacen imitar, borrará nuestras diferencias, las que dan valor a ser quien somos realmente. La auténtica Clara o la auténtica Marika es diferente del estereotipo. Lo que es diferente de ti, es lo que te hace único.

Moderna Secreta es una historia muy densa. (9 capítulos con 5 páginas, 45 páginas en total) se trata de un paseo por los arquetipos que quiere cambiar los condicionantes para las futuras generaciones. Quiere unir pensamiento ético con arcanos para comprender la forma de construir realidades con la que los humanos intentamos vivir. Busca más allá de los arcanos occidentales para contemplar un paisaje transcultural y buscar los *links* en la cotidianidad vista como un juego lúcido. No hace falta alcanzar ninguna cima para cambiar al mundo, hace falta aprender

a ordenarlo y a disfrutar de las pequeñas cosas para arreglarlo. *Moderna Secreta* es un experimento jugando con los estilos; el cubismo para la tortilla española, el minotauro picassiano, las máscaras de la tragedia griega y la danza para escenificar el combate del laberinto que es una sección del cerebro. Cada capítulo tiene una receta de cocina, una leyenda, un reto, la solución y el *link* que lleva a los viajeros a la próxima pantalla. En resumen un viaje iniciativo en el que Ulises es una niña y la puerta de Ítaca es la nevera de una familia que habita el reino de la magia cotidiana, el espejo de las transformaciones de la herencia mitológica.

Pregunta. Tu lectorado era mixto. ¿Hay una reivindicación de autor?

Marika. Totalmente. Mira esto es lo que escribo en *Moderna Secreta* (1984)

El cómic de autor ofrece un compromiso al lector, una actitud necesaria para navegar por el texto y abrir todas las puertas posibles al descubrimiento. El protagonismo del espectador en la intercomunicación artística es fundamental pero no es obligatorio. La obra siempre es una propuesta abierta.

Pregunta. Utilizas una línea desgarrada en algunos de tus dibujos ¿es esta tu manera de transmitir la dureza de las historias?

Marika. Hay un dibujo realista y otro que es roto, que es expresionista, es el que uso en las historias de humor o en las que uso el humor y la ironía como herramientas de transgresión como en los *Tangos*, *Erase una vez* o en *¿Cómo?... Limpias o Trabajas*, *Desconfía...* etc. La línea que rompe la figura en expresiones, es una pluma rasgada. En *Selecciones Ilustradas* aprendo a fondo la profesión, el dibujo real y la técnica del rascado, más todos los límites profesionales exigidos. Un día me llamó Toutain a su despacho para felicitarme por mi trabajo que, en su opinión, seguía la tradición de una saga muy importante de dibujantes de S.I.: Pepe González y Luis García. Pero también me dijo que no sabía si yo daría la talla “porque era una chica”. A partir de ese momento quise encontrar un camino personal y para ello apartarme al máximo de los estilos comerciales, yo no quería seguir a nadie... ni dar la talla o competir en ninguna guerra. El dibujo roto, expresionista que rompía modelos y buscaba plasmar emociones, fue el primero con el que me

distancié del guión comercial. Con el he seguido expresando el sarcasmo como arma de denuncia.

Por otro lado, el experimento como herramienta de trabajo me ha llevado hacia el collage, el pastiche o los diversos tratamientos del dibujo realista según el tema o el problema a manifestar. Así he ido construyendo mi trabajo, desde la búsqueda y el cambio de códigos contra el tópico y los estereotipos.

Pregunta. Después de dibujar cómic feminista realizaste una serie titulada *Luna Duna* para la revista *Barbie*. en la que fuiste coordinadora ¿cómo llega este proyecto?

Marika. Estamos a finales de los años ochenta, Antonio Martín es director de Cómics Fórum, sello de Planeta deAgostini que edita la revista *Barbie* y me propone ser la coordinadora, quiere renovar la estructura desde una perspectiva más progresista pero al final gana el aspecto conservador y no nos ponemos de acuerdo, aunque colaboré haciendo una serie larga titulada *Luna y Duna* para niñas adolescentes con una estética pop. Son historias de 2 a 4 páginas mensuales donde intervienen dos mellizas que hablan de sus problemas como adolescentes.

Pregunta. ¿Cuales fueron los factores que afectaron la crisis de finales de los ochenta en la industria del cómic?

Marika. La crisis empieza a finales de los ochenta. A principios de los noventa van cerrando las revistas que caen porque la gente no compra, está internet y los que están comprando buscan “masturbaciones a domicilio, lo quieren más barato, más rico y todo”. A finales de los noventa la crisis del papel y las revistas ya muy débiles no pueden aguantar, a excepción de los cómics *mainstream* de *Marvel* y los manga japoneses, que no solo sobreviven sino que llenan los quioscos expulsando toda la producción del cómic autóctono.

Pero en el 2002-2003 la industria empieza a despuntar de nuevo con ciertos cambios. Las revistas no existen, ha nacido la novela gráfica y todos los medios de producción han evolucionado. La edición ha bajado sus costos. Joan Navarro en

una entrevista me dice; “*Ahora lo único que falta es que los dibujantes se den cuenta que no han de cobrar*”. Las editoriales grandes con mil ejemplares amortizan la impresión porque todo se hace directamente por ordenador. Al digitalizarse se eliminan una serie de profesionales por lo que se abaratan sustancialmente los costes de producción. Las editoriales publican muchos títulos pero reducen las tiradas a dos mil ejemplares. Los autores deben conformarse con un mínimo adelanto y un pequeño porcentaje sobre las ventas... y como las ventas son mínimas, mantenerse es difícil. La ventaja es que el formato de libro permite una estancia más larga en el mercado pero sigue siendo muy difícil sobrevivir sin recurrir a la ilustración, la publicidad o otras disciplinas complementarias.

Lo de la revista era brutal, desapareces en un mes y prácticamente para siempre. Si nadie la ha comprado todo el trabajo desaparece. El libro puede estar en una tienda más tiempo, en un supermercado, en centros comerciales, es un objeto de regalo. Hasta mediados del ochenta y cuatro (años que marca Francesca Lladó en su tesis) lo contracultural ha marcado la pauta y todo ha sido muy reivindicativo, hubo mucha voluntad, pero a partir de ahí el cómic empieza a comercializarse y empiezan a volver los super héroes rescatados por la industria con refritos americanos o japoneses que les sale tirado por los derechos. Y como nosotros somos caros porque hemos regulado nuestros derechos, las editoriales como *Planeta* y *Panini* empiezan a reeditar material de *Marvel* y más tarde entrarán en desbandada los mangas japoneses.

Pregunta. Para terminar en 2016 defiendes tu tesis, ¿Cómo llega este proyecto?

Marika. Me he licenciado en Humanidades. Realicé la Tesina titulada “*Mujer objeto y sujeto del cómic, perspectiva de género sobre el Cómic Español*” (2010). Hice un máster de género de dos años titulado *Estudio de las Mujeres Género y Ciudadanía*, en la Universidad de Barcelona y la tesina del máster es, “*Valentina, análisis sobre personajes de Guido Crepax*”. Actualmente, las dos tesinas confluyen como base de la tesis doctoral que estoy a punto de defender el próximo mes de mayo en la Universidad de Barcelona: *El cuerpo oKupado, iconografías del cuerpo femenino como espacio de la transgresión masculina en el cómic*.

Entrevista a Mariel Soria



Entrevista a Mariel Soria, el miércoles 16 de Septiembre, de 17.30h a 21.00h. Barcelona. Mariel dibujo durante 27 años junto al guionista y actor Manel Barceló la tira de humor social *Mamen* en *El Jueves*. Tras una vida de éxito en el cómic los últimos años, además de seguir dibujando, está centrada en el diseño de vestuario para teatro.

Comenzamos la entrevista hablando de Manel Barceló, guionista en *Mamen* y compañero sentimental de Mariel. Manel se encuentra centrado en varios proyectos. En teatro tiene una agenda muy apretada desde 2015 hasta enero de 2017 trabaja en *Los Malos de Shakespeare* de Steven Berkoff y también en la obra, *Por un sí, por un no*. En cine interpreta un papel en la película, *Los del Túnel*. Está viviendo un momento muy dulce en su carrera profesional.

Pregunta. ¿Qué es lo último en lo que te encuentras?

Mariel. No he parado de hacer cómic. Sigo en activo pero cada vez, paralelamente he estado inmersa en el mundo del teatro. He llegado a hacer hasta seis montajes anuales, en los cuales como mínimo hay dos meses de ensayo. Con Andreu hemos hecho muchísimas más cosas de las que yo menciono, como la serie *Quel-lo* (1994) para el *Diario de Cataluña*, *Federica* para el periódico de *La Vanguardia*, *Night and Day* para el *Periódico de Cataluña*. Tengo físicamente los originales. Lo que no tengo es la organización, nunca he tenido tiempo ni ganas, lo mío es la producción.

Pregunta: No puedo empezar esta entrevista sin mencionar qué le pasó a la *Mamen*. ¿por qué terminó? ¿Dónde está *Mamen*?

Mariel. Bueno, *Mamen* se ha tomado unas vacaciones igual se ha ido por ahí. Lo que pasó con la *Mamen* fue que hubo un cambio de política en la editorial de *El Jueves* cuando vendió acciones mayoritariamente a RBA la ideología fue cambiando. Cada vez más a los autores/autoras nos acosaban más con la opinión del lectorado. Abrieron una página de opinión para que opinara la gente. Basado en este punto nos iban presionando para que la *Mamen* respondiera a las exigencias del público. Y nos hemos negado siempre porque un creador no crea para complacer a nadie, haces las cosas que necesitas explicar tal como las sientes como las ves, si eres honesta no puedes hacer otra cosa. Más o menos nos íbamos defendiendo pero nos trataban bastante mal en los últimos tiempos y hubo un tiempo que José Luis Martín y la dirección nos pidieron que rebajáramos el nivel de feminismo, de política, de opinión de *la Mamen*.

Por otro lado, la libertad sexual de *la Mamen* resultaba muy ofensiva para el lector medio de *El Jueves* que por el contrario estaba encantado con la actitud del otro personaje, *Clara de Noche*, que es un personaje con una profesión totalmente identificada. Una mujer tiene que atenerse a las normas que regían en esta sociedad desde hace muchos años y *Mamen* se salía de las normas y se enfadaba además con la situación política y social, cosas que han ido pasando en este país y lo decía también. Nos apretaban por estas cuestiones. Entonces en un momento dado nos convocaron para que rebajáramos la edad de *la Mamen* para que la dibujáramos en la adolescencia y que fuera más divertida, menos preocupada y peleona y les dijimos que no...que eso no era *la Mamen* que ya no tenía quince años y además hubiera sido una adolescente peleona y ya no tocaba este discurso. Nos pidieron una alternativa y como *El Jueves* era una forma más o menos segura de ganarnos la vida, barajamos un par de ideas que luego nos abortaron porque no les gustaba la línea que tenían....Por ejemplo hicimos una tira titulada, *Páginas infernales* sobre los humanos que van al infierno y era muy divertida. La rechazaron y al cabo de un tiempo un dibujante cogió la imagen e hizo un infierno. Además eran muy característicos mis diablos porque como hacía mucho calor en el infierno iban con camisetas imperio y calzoncillos muy antiguos, tipo abanderado y tenía patas de gallina y eran un desastre total. Nos robaron la imagen y nos robaron la idea y esto en vida dentro de *El Jueves*. Fue alguien que contrataron y se incorporó a la revista. Esa persona la hizo durante un tiempo y luego desapareció. No duró mucho.

El final de *La Mamen* fue que después de comentar con Manel, decidimos no hacerla. No serviría de nada porque ya no teníamos nada que hacer en esta revista. Nos presentamos en *El Jueves* y nos recibieron preguntando qué alternativa teníamos. Y les dijimos que la alternativa era que no había alternativa. Esa fue nuestra última entrevista, nuestro último encuentro. Cuando nos íbamos José Luis Martín me dijo, "Bueno, Mariel igual te llamamos algún día para que hagas un póster de tías...con el tema ese de haber si alguien toca lo de las mujeres maltratadas". Un tema que *Mamen* ha tratado de diez mil maneras durante muchos años. Desde entonces no hemos vuelto a tener ningún contacto, ni nos hemos visto, ni nos han llamado, ni les hemos llamado, ni nos hemos pasado por la redacción, ni yo quiero saber nada de *El Jueves*.

Luego claro, el nivel de autocensura fue tan brutal que llegó a desembocar que dos de los dibujantes más brillantes que son Manel Fontdevila y Albert Montenys (*Para ti, que eres joven* y *La parejita S.A*) y más gente abandonara la revista. Y mira me he quedado muy contenta, descansamos mucho cuando dejamos *El Jueves* porque es complicado trabajar bajo presión cuando sabes positivamente que hay gente a quien llegas con lo haces.

Recientemente estuvimos invitados a un Festival de Cine de corto social en Tremp. Nos invitaron a los dos y nos pidieron que como parte del pack habláramos de *Mamen*. Hicimos una pequeña charla sobre ella y fue muy bonito porque había gente de todas las edades. Había gente que había crecido con *La Mamen*, otros se habían enganchado al final, había gente que era muy mayor. Fue una charla una mañana en una biblioteca y tenía que haber durado una hora pero empezamos a las diez y terminamos a las tres. Fue muy divertido porque la gente preguntaba, participaba en todo.

Pregunta. ¿Cuál es la reacción de ese lectorado seguidor de *Mamen*? ¿Entendían su espíritu libertario?

Mariel. Si, si, si. Bueno, a ver en lo que coincidía todo el mundo es que *Mamen* significó un punto de vista diferente con respecto a las relaciones. En el momento en el que aparece, que comenzamos a hacer a *la Mamen* las cosas están cambiando y *la Mamen* es tan clara y tan directa que mucha gente la tomó como referente importante en su vida. Otra cosa que pasa siempre es que la gente alucina cuando se dan cuenta de que el guionista es Manel y yo soy la dibujante. Porque una cosa sobre la que han insistido y preguntado mucho tanto hombres como mujeres es cómo puede tener Manel esa capacidad de entender a las mujeres. Lo bueno es que Manel tiene un nivel de empatía brutal que tiene con todas las personas por eso es capaz de encarnar cualquier personaje y hacerlo de maravilla.

Pregunta. La idea de *Mamen* comenzó con el guionista Andreu Martín para la serie *Contactos*...

Mariel. *Los del Bruc-2* comenzó en la revista *Sal Común* y es la historia de una pareja. Luego surgió la serie *Contactos* en el *El Jueves*. A Gin, Jordi Ginet, uno de los fundadores de *El Jueves* en 1982 y el alma mater (de hecho cuando murió

Gin empezó a irse a pique todo) bueno pues a Gin le encantaba la historia de los del Bruc y nos pidió que nos los lleváramos a la revista con más gente. *La Mamen* aparece como una adolescente a comienzos del 83 en la revista *Contactos*.

Pregunta. ¿Cuáles fueron los motivos que te impulsaron dejar Argentina y venir a Barcelona?

Mariel. Estuve durante un verano dos o tres meses estudiando en una escuela de dibujo porque quería aprender rápidamente publicidad. Por aquel momento el eslogan era: *-Haga publicidad y gane dinero..* y yo quería apuntarme a la universidad para hacer un carrera que no tenía que ver nada con la de dibujante. Me apunté a la escuela y me pasaba el día dibujando y mientras estaba ahí, murió mi padre en un accidente y entonces dejé los planes de universidad y tuve que encontrar un trabajo de lo que fuera porque tenía que mantener a mi madre. En aquel momento pasó que la gente de la escuela donde me había matriculado decidieron formar una cooperativa que llamaron I.D.A. (Instituto Directores de Arte). Los cooperativistas eran Alberto Breccia, Hugo Pratt, Carlos Garaicoetxea, Angel Borisoff y Pablo Pereira que eran dibujantes potentes en Argentina. Estos hipotecaron sus respectivas casas y montaron una escuela para enseñar a dibujar. En esa escuela caí yo. Me dieron una beca y me dijeron que no me preocupara, que fuera a todas las clases y a todos los cursos que quisiera porque unos daban historieta, otros ilustración, cómic de humor, publicidad, otros enseñaban a dibujar, había pintura.

Estudiando ahí, como ellos estaban al tanto de mi situación y viendo que me esforzaba y tenía capacidad para dibujar, tenía pasión por hacer...me llevaban a inauguraciones de exposiciones para presentarme a editores y así empecé en *Billiken*, una de las revistas más importantes de Argentina. El editor, Luis Virgil decidió hacerme una prueba y me contrató para hacer una ilustración que me publicó. Pero en esto que el editor de la competencia, *Anteojito*, García Ferrer, vio la ilustración y me llamó para que trabajara con él. También tenía una productora de dibujos animados que estaba comenzando, entonces empecé a colaborar con la revista y a dibujar animación desde la base, desde ir haciendo intercalados. Aquí estuve trabajando nueve años desde 1966 hasta 1975.

Durante esos nueve años aprendí todo lo relativo a cómo se hacía un trabajo de animación de aquella época, desde el primer esbozo hasta que se veía en pantalla. Aprendí a animar y también a hacer los calcos de los personajes, un trabajo muy mecánico y a rodar, a filmar. Era un trabajo muy complicado porque se trabajaba con multiplanos que era una máquina descomunal de dos plantas en un espacio donde incluso quitaron el techo. Nosotros éramos ochenta en la empresa y tardamos tres años en hacer un largometraje. Uno de esos largometrajes se llama *Anteojito y Antifaz* que ganó la Concha de Plata en San Sebastián y el Oso de Oro en Moscú y el otro en el que participé se llamaba *Trapito*. Llegábamos a trabajar setenta y dos horas seguidas para entregar los ocho animadores del equipo, siete chicos y yo.

Pregunta. ¿Cómo se siente una mujer rodeada de tantos hombres? ¿te trataban bien?

Mariel. *Siii, claro, hice la mili con ellos (risas). Eran muy jóvenes y muy progres.*

Pregunta. ¿Cómo recuerdas la llegada a Barcelona?

Mariel. Cuando llegué aquí lo que eché en falta fueron dos cosas, los árboles, las plazas y las librerías que no tenían puerta, no se cerraban nunca en 24 horas. Nunca se echaba la persiana podías ir a cualquier hora del día a comprar libros y discos. Y tampoco se cerraban los cines. Algunos cines especializados como por ejemplo los de dibujos animados estaban abiertos 24 horas. Y poco más. En cuanto llegué a Barcelona me acomode rápidamente. Yo me fui de Argentina porque en aquel momento empezó a operar la Triple A (Alianza Apostólica Argentina) la organización terrorista de extrema derecha que empezaba a operar cometiendo atentados y asesinatos y que abrió camino para el golpe de estado posterior. Entonces había al principio secuestros de industriales y atentados.

De pronto me encontré que por un lado, a nivel de animación lo había aprendido todo. Podía hacer una peliculita yo sola si hubiera querido, trabajando muchísimo claro. Podía haberlo gestionado pero no podía ir más allá porque en el momento que había que crear un personaje no podía salirme de la línea que marcaba por el editor, el dueño de la empresa y teníamos que trabajar

siempre con una estética determinada que a mí ya no me interesaba. Quería volar y no había salida por ese lado y esto ya me preparó para un cambio.

Por otro lado, el tema de los atentados empezó a ser cada vez más frecuente. Me dí cuenta que mis compañeros de trabajo estaban cada vez más taciturnos, estábamos entrando cada vez más en un ambiente gris, había alguno que de pronto aparecía con una actitud más conservadora y empezamos a tener fricciones en este sentido. Un día que iba por la calle Corrientes estalló una bomba a cincuenta metros por detrás de mí. No me volví. Seguí caminando entré en García Ferrer, subí a la décima planta y preparé mi mesa de dibujo, me senté y en aquel momento fui consciente de que me estaba acostumbrando a la violencia pero de una manera brutal y me dije, me voy ya de aquí.

Me fui en 1975. En 1976 llegó el golpe militar que se llevó a 30.000 personas. Me salvé. Me salvé. Fue una carnicería. Con el tiempo vas recuperando la memoria de los hechos. Aquí, en España y Estados Unidos se formó a militares de élite que tenían que matar a sus compatriotas. Cuando hubo el golpe militar cerraron las librerías, impusieron toque de queda. Todo el mundo tenía que desaparecer cuando caía el sol, cerrar todo.

Este verano vino un amigo nuestro que es director de teatro para pasar el mes de junio. Recordando los hechos, nos contó que en 1976 cuando hubo el golpe militar lo primero que hicieron fue secuestrar a la gente del ámbito de la cultura, a todos los que pudieron, y los hicieron desaparecer o meterlos en la cárcel. Destrozaron y quemaron cantidad de teatros. Entre uno de ellos la gente del teatro hizo una reconstrucción en un galpón. Lo llamaron El Teatro del Pueblo donde programaron obras de Ibsen, de Brecht. Al poco tiempo les incendiaron este teatro también. Y al día siguiente en cuanto encontraron otro sitio y pudieron remontar la obra, el público iba cada noche a la hora que empezaba la función y hacían manifestación en silencio. O sea, que mucha resistencia, reacción popular. Está el caso de Héctor Germán Oesterheld (*El Eternauta*) brillante guionista además de erudito, que escribía guiones para el dibujante Alberto Breccia y fue torturado y asesinado así como sus cuatro hijas. La cuestión es que nada, me salvé del desastre y vine aquí.

¿Por qué elegí Barcelona me preguntabas? Para mí es muy importante explicarte esto. Fue contra el consejo y el clamor de toda la gente para la que yo trabajaba que eran españoles. García Ferrer era de Almería, y el equipo de dirección de la empresa y administración eran españoles huidos de la guerra civil y eran de izquierdas del sur y cuando dije que me iba intentaron detenerme porque aunque sea tranquila soy muy inquieta. Al final como estaba muy decidida me dijeron...-*vale, a cualquier sitio menos a Barcelona*. Pregunté porqué y me dijeron todos los tópicos del mundo, porque los catalanes son separatistas, son egoístas, porque hablan en catalán, son cerrados...Yo escucho pero tomo mis decisiones. Decidí coger un barco porque era consciente de que era un viaje sin retorno. Iba a empezar una nueva etapa en mi vida y no podía coger un vuelo y plantarme en unas horas donde fuera porque podía ser un shock. Metí en un baúl mis pinturas, mis originales y con una amiga nos embarcamos rumbo a Barcelona. En aquél mismo barco venía gente muy valiosa que como yo escapaba de la niebla gris que estaba cubriendo Argentina. Milán era una posibilidad porque en aquella época hablaba Italiano, nada de Francés y Alemán, así que descarté París y Frankfurt, por lo tanto era Barcelona. Madrid no existía como sitio editorial.

Desembarque aquí y lo primero que me pasó al salir del barco con un mapa en la mano fue que una señora con el carrito de la compra me acompañó hasta el sitio donde iba y pensé que la gente no era tan desagradable como me habían contado. Lo siguiente fue ponerme en contacto con las personas que llevaba en mi lista. Mi visión de Barcelona desde el barco me pareció una maravilla. Vi un pueblecito pequeño rodeado de montañas y pensé, ¡ah qué bonito!. La ciudad que me encontré era muy distinta a lo que es ahora. Luego la realidad era otra, había miedo y lo notabas en la gente. Había cuchicheo pero la gente estaba haciendo cosas.

Pregunta. ¿Cómo fueron tus comienzos en Barcelona?

Mariel. En Argentina trabajaba en dibujos animados y hacía un personajito en un cómic que era un indio....y trabajaba como ilustradora en la revista de animación para las que trabajaba. Entonces cuando me fui de allí necesitaba contactos en el mundo editorial porque era lo único que sabía hacer y me dieron contactos en Milán, Frankfurt,

París y Barcelona. Y aquí de hecho los contactos que me dieron fueron del grupo que conocí inmediatamente nada más llegar, Antonio Martín, Andreu Martín, Miguel Ángel Nieto, Enrique Ventura...toda la gente del cómic importante en ese momento, Carlos Giménez, Adolfo Usero, El Perich, Manolo Vázquez Montalbán, *Marika* y Montse (casada en este momento con el filósofo de izquierdas José María Vidal Villa).

A parte de empezar a trabajar en Bruguera y hacer guiones con Andreu, trabajé guiones con la mujer del dibujante Víctor Mora, Armonía Rodríguez. También empecé en la editorial *Cavall Fort* con Andreu en el personaje, *Joanot Trobador* pero estaba buscando por un lado mi estilo. Tenía que romper con el estilo de dibujo animado que estéticamente me condicionaba muchísimo. Como me apuntó a un bombardeo, un amigo de Andreu Martín director de cine, estaba haciendo unos cortos de cine y rodando en el Pirineo, como venía del dibujo animado me encargó que le hiciera de *script* y estuvimos rodando uno de los cortos, *Cascar el huevo*, en una masía deshabitada, sin teléfono, sin nada. Cuando llegamos a Barcelona nos enteramos de la muerte de Franco. Llegamos tardísimo. Lo que pasó fue que muy en silencio se destapó una botella de champán y como la represión aquí era brutal, la gente de manera ordenada fue a las Ramblas para destapar su botellita de cava. A la mañana siguiente las Ramblas estaba tapizada con miles de tapones. Y ahí empezó todo del todo. Ya cuando yo llegué y conocí a la gente empezamos a pensar en una idea...montamos el Colectivo de la Historieta.

Joanot el Trobador hizo camino ya que empecé a cambiar la estructura del dibujo de cabezón que estaba acostumbrada a hacer en *Anteojo* en García Ferrer, que era una cabeza grande con forma de queso. *Joanot* estaba caricaturizado, con una línea muy simple pero ya con proporciones normales era caricaturizado, con líneas muy simples. Estaba muy contenta con este personaje, le quería mucho porque era un humor muy blanco pero picarón. Dirigido al público infantil y juvenil. Hace poco *Cavall Fort* cumplió cuarenta años, por este motivo hicieron un número especial y uno o dos originales para poder publicarlos en la revista en conmemoración de esos cuarenta años. Por suerte pude recuperar los originales que ya sabes que por aquella época los editores se negaban a dar y fue trabajo del colectivo de la historieta que reivindica la devolución de los originales. Yo conseguí recuperarlos

porque les pedí que me los devolvieran ya que iban a hacer una exposición. No los pude rescatar todos. Escogí uno que no les hizo mucha gracia porque se trataba de una manifestación de hadas feministas (risas) En aquel momento coló muy bien, pero en esta ocasión me preguntaron si no tenía otro. Les dije que no. Era un personaje infantil pero con otro concepto. Una de mis reivindicaciones personales es no tratar a los niños como idiotas. Era infantil pero con respeto.

Pregunta. ¿Que significa para ti el Colectivo de la Historieta?

Mariel. Muchas cosas. Por un lado, encontrar los amigos de mi vida. Esta es la más importante de todas. Por otro lado, fue muy importante a nivel profesional porque el hecho de tener contacto con gente muy desinteresada, muy abierta. Estábamos todos en un estado de gracia, de alegría de generosidad que me marcó muchísimo. Aprendí mucho y muy rápido. La revista la mayor parte del tiempo, sobre todo los últimos números se editaba en mi casa cuando vivía con Andreu y mi madre.

Trocha cambio a *Troya* porque las chicas del auxilio social tenían registrado el nombre aunque no tenían publicación. Cuando vieron que estábamos utilizando el nombre nos amenazaron con un juicio. Entonces rápidamente se retiró la revista, se cambió la portada y se publicaron ocho números de auto edición, alguno doble. Era el material del colectivo de veinte profesionales que poníamos dinero. Antonio Martín, era el editor de *Bang!* acogía la revista. El historiador Paco Fernández Larrondo, el estudioso Carlos Fabretti, director del Ficomic y dibujantes y guionistas cantidad de ellos. Mujeres éramos *Marika*, Montse, y yo. Guionistas como Juango Sarto, Ventura y Nieto (dibujante y guionista).

Todos ponían dinero a partes iguales. La temática se trataba en los consejos de redacción que era asambleario. En aquel grupo había todo el abanico de la izquierda posible desde la más tranquila hasta la más radical. El contenido era la libertad absoluta dentro de la ideología que dominaba la revista. No había una directriz. Yo empecé haciendo un personajito al principio que se llamaba *Hippy*, que era un hipopotamito con una flor en el culo. (risas). Era en blanco y negro. Solo las portadas eran a dos tintas. Un personaje muy simpático. Era la notita de simpatía. Y entonces empezamos *El*

Doctor Delclos, que era una especie de pesadilla. Andreu Martín es psicólogo, el personaje tenía la cara del Andreu y estaba más zumbado que una abeja en un calcetín. A continuación hicimos un álbum magnífico. En la revista publicamos una o dos historietas porque no dio para mucho. Pero luego hicimos un álbum con *Doctor Delclós*. *La otra ala* era una historieta de *Doctor Delclós* que era muy pesadilla. Era un personaje de misterio psicológico, entre el misterio y la pesadilla.

Pregunta. Otras historietas son *Python Trip*, *La vida sexual de zuperman*, *Los del Bruc-2*, *Sam Balluga* y *El Titi*...

Mariel. El personaje del álbum *Python Trip* es *Doctor Delclós*, es una historia muy oscura. *La vida Sexual de Zuperman*...no me acuerdo, debió de ser alguna parida. *Nacional Show* fue una revista, en aquel momento hubo un boom de publicaciones. Se trataba de un humor bastante elegante como era también la *Sal Común*. *Los del Bruc-2*, es una pareja para tratar historias cotidianas de pareja. *Sam Bagulla* es un homenaje a la película del *Halcón Maltés* y *El Titi*, otro experimento con el Andreu. Cuando son historias duras me gusta trabajar esta técnica el blanco y negro con el lápiz. *El Titi* era un chico marginal que termina mal en el barrio chino. Era la historia en varios episodios y lo publicó Toutain en 1984 en la revista *Thriller*.

Pregunta. ¿A esta altura de obra, compromiso, guionista y temática, qué tipo de lectorado leían vuestras historias?

Mariel. Progresista y mixto.

Pregunta. ¿Como calificas tu tipo de grafía en *Bruc-2*?

Mariel. Estaba ya bastante madura. Gráficamente la línea era muy realista, en blanco y negro. Bien es un periodo que me gusta.

Pregunta. En relación a tu trabajo con el guionista Andreu Martín, ¿te adaptas a sus guiones o hay parte de tu discurso en ellos? ¿trabajáis juntos en el guión?

Mariel. Nos entendemos muy bien. Lo que pasa es que normalmente cuando trabajo con un guionista el trabajo del guión es enteramente suyo. Antes de empezar

a plantear la historia, la temática siempre se comenta. Es una sugerencia. Cuando trabajaba con Manel le preguntaba ¿de qué hacemos la historia? Y él respondía, podría ser de tal...y luego era una cosa totalmente distinta. O le decía, podría ser de tal y entonces trabajaba sobre el tema y el guión lo terminaba él. Lo que yo determinaba siempre era el escenario, el ambiente.

Pregunta. Hay una obra muy significativa para ti, se trata de *Dejad que los caimanes se acerquen a mí* de la editorial *La Cúpula*, 1981.

Mariel. *Dejad que los caimanes se acerquen a mí* es una obra fundamental. Se inició una colección con dos libros que salieron al mismo tiempo y se presentaron conjuntamente. Uno con dibujos de Mariscal y con guión de Almodovar y otro con guión de Andreu y dibujado por mí. Se presentaron en una discoteca de Madrid. Macnamara y Almodovar cantaron y se hizo una fiesta de movida madrileña. Estábamos muy de observadores, estaba todo el mundo por ahí haciendo el tonto cuando de repente llega el guionista Onliyú y me dice; *-por ahí hay una mujer firmando autógrafos diciendo que es Mariel. La gente tiene un morro que te lo pisas...* (risas) La editorial del *Víbora* es *La Cúpula* porque el editor vivía en un edificio que tenía una cúpula, en la Floresta Barcelona.

(inciso, si *Dejad que los caimanes...* es importante para la dibujante, ahora quiere enseñarme algo que tiene entre manos) Mariel se levanta y va a buscar los bocetos que está dibujando para una obra que cataloga como invendible. La está haciendo ahora porque quiere recuperar la técnica del lápiz. La obra calcula que tendrá unas 400 páginas. El guión es de Manel y la historia está escrita por Juli Vailmitjana y se basa en un personaje de la Xava del barrio chino de Barcelona en 1905, el viejo barrio bajo de prostitución y marineros. Los bocetos son extraordinarios.

Mariel. Nuestro libro se llamará *Trenta Claus* (Treinta clavos) que era el nombre de una calle. No se sabe si clavo significa polvo o calle con clavos. Y es una historia muy dura. Yo trabajé con un director que me hizo conocer a este autor y me enganchó la obra.

Pregunta. Muchos de los personajes dibujados son masculinos, y los temas elegidos van desde la aventura pasando por el humor y la novela negra. Me pregunto si hubo la necesidad de plantear algún personaje femenino a los guionistas con los que trabajaste...

Mariel. Con Andreu, hicimos el *Quel-Lo* que es un chico, un adolescente protagonista donde todo su entorno son mujeres, una madre y dos hermanas, una pequeñita y una adolescente. El chico era pre adolescente y tenía un padre con poca función. No es una chica la protagonista pero es muy coral. Luego tuvimos a la *Federica* que era super reivindicativa publicamos en *La Vanguardia* y era una mujer divorciada con un hijo adolescente, con mucho humor pero con todas las historias que pueda pasar una madre divorciada con un hijo adolescente.

Pregunta. Por aquella época la demanda era dibujar cómic erótico y tu dibujaste para *PentHouse* ¿Cual es la diferencia entre erótico y pornográfico? ¿cómo llevaste dibujar para *PentHouse*?

Mariel. Es más duro, menos sugerente. Por ejemplo Laura hace erótico, en *PentHouse* ilustraba sobre un texto que me pasaba un señor que al final le mandé a la mierda a el y a sus textos porque no me respetaba para nada. Durante veinte años estuve colaborando con una ONG que da apoyo médico y psicológico gratuito en el tema educación, sexualidad, pareja y equilibrio emocional. He publicado muchas cosas con ellos. Se llaman CJAS (Centro Joven Anticonceptivo y Sexualidad). Hemos salvado la vida a tanta gente... porque durante todo el periodo del sida estábamos ahí. Conseguimos meternos en el salón del cómic y montar una exposición itinerante durante diez años... Cuando trabajaba para *PentHouse Comix* ilustré de todo. Unas 400 ilustraciones pornográficas, cuando me pongo soy muy dura (risas) pero entonces con el autor de esas ilustraciones empecé a tener conflicto porque yo decía, vale ilustro sexo. Y pensaba, dibujo a una tía periodista que va por el mundo haciendo una tira de viajes y se tira a todo el que encontraba en el camino y empecé a insistir en el tema de vale, pero con protección. Los problemas con el guionista llegaron pronto.

Pregunta. ¿cómo sueles trabajar?

Mariel. Me hago un *layout* pequeño, una distribución de viñetas y del texto y luego voy al original. El blanco y negro en lápiz lo utilizo para las historias más duras. Gráficamente el blanco y negro es cuando queremos hacer algo impactante. El color, la acuarela, lápiz acuarelable para historias más amables como ilustraciones infantiles, o el color en *La Mamen*.

Pregunta. Hablemos de los personajes de La Mamen...

Mariel. Se lleva mejor con la abuela y con su padre....a ver su padre si tiene una referencia física a un amigo mío el saxofonista. Más personajes....(Corro le digo yo) Corro apareció más tarde, es muy moderna, no muy agraciada....apareció más tarde era un personaje para dar un poco de contrapunto. Es muy animal la Corro, es muy bestia. Era para tener un contrapunto diferente dentro del grupo. Estaban: la Mamen, la rubia, Pili junto con la Bruca que es del pelo largo morena que es la sensata, la sensible la que tiene más criterio. Para dar un contrapunto a este grupo de chicas una que sea muy bestia, el novio la pega y le deja los ojos morados, era buscar el personaje de mujer diferente.

Hay uno de los personajes de la mamen que se parece a un amigo mío, de origen argentino y judía, que se parecía físicamente a un amigo pero Rubén es machista asqueroso y estuvo enrollado con todas. Rubén es muy gracioso. Hicimos hacer crecer a los personajes. Los niños empezaron a tener voz propia. La nena era tremenda y el niño era un trasto. Adolfo es el gay, tiene mucha sorna, el que es una maravilla de persona es Corto Maltés. Carlos al final se casa con una actriz de Hollywood...y al cabo de un tiempo se divorcia y vuelve con Mamen porque son tal para cual.

Pregunta. Mamen recibió críticas como personaje ya que le gusta explorar su sexualidad teniendo muchas relaciones. Al final lo tiene muy claro, para Mamen el amor perfecto es donde no hay ataduras, ni celos...

Mariel. En la charla que hicimos en Tremp, salió de pronto lo siguiente; ¿como se atreve Mamen a plantear a Carlos historias de celos? Y era cuando yo le planteaba a Manel, *“no puede ser tan inconsecuente esta tía”*. Yo mismo se lo planteaba a Manel, y el me respondía, *“no estamos haciendo una heroína perfecta, yo no quiero que Mamen sea la perfección, es humana”*.

Pregunta. En el extra nº2 de Tótem en 1977 te preguntan si eres feminista. Yo tengo que volver a hacerte la pregunta¿Feminista?

Mariel. Yo no soy feminista militante pero sí por la postura. No al nivel de militancia de la *Marika* que absolutamente todas sus acciones es defender la causa feminista como motivo principal. Yo creo que es muy importante la cosa prismática de la sociedad. Hay una cosa que me fascina en este momento y otras que me repelen y es el hecho de salir a la calle y te encuentras con que hay una cantidad de hombres que van a hacer la compra con el cochecito del bebé o con el bebé en la mochila y se van a comprar y a planificar la comida. Ha habido un cambio social que nos incluye a todos y todas y eso me parece muy bonito. Y por otro lado, las cosas que nos repelen en este momento y aquí si me sale la bandera feminista para darles en la cocorota son las de...ya te comenté que he colaborado con el CEJAS y el método de estos profesionales es que trabajaban con estos chicos que les daban información, atención, les quitaban información, para trabajar los dibujos..y en este momento estamos en una regresión. Mucha chica que quiere casarse de blanco y por la iglesia, que la palabra del novio es la ley y nosotras vivimos desde el primer momento así, yo he tenido muy claro, cuando yo era muy joven te tenías que casar y yo he vivido toda la época enfrentándome a mi madre cuando le decía, *“yo no me voy a casar nunca”*. Yo me pongo aquí feminismo a matar. No soy tan peleona como la *Marika* lo que intento hacer a través del trabajo lo que hay. Estoy en un mundo maravilloso, rodeada de gente muy capaz, muy sensible y las cosas muy claras a este nivel, claras a nivel feminista tanto hombres como mujeres. Y ahora que estoy en el mundo del teatro trabajo en equipo muy grande, desde el artístico hasta

actores, directores, es gente muy concienciada en el sentido la conciencia de género y de clase está muy clara.

Al regreso del viaje de Barcelona, Mariel me escribe un correo electrónico el 17 de septiembre para contestarme de nuevo a la pregunta si es feminista. A continuación, reproduzco su correo.

Hola de nuevo, Azucena

Ayer, después de que nos despediéremos, me quedé un poco desconcertada primero, y jodida después.

Al final de la entrevista, me preguntaste si soy feminista, y sacaste a colación una respuesta mía a la misma pregunta, formulada hace mucho tiempo. Respondí: “soy mujer...” Una obviedad que, puesta en negro sobre blanco, me sitúa en el terreno turbio de la ambigüedad, de la falta de compromiso. Me respondiste que tú también eres mujer, y feminista pero sobre todo persona. Seguimos hablando y te dije que yo no soy feminista militante, de bandera, que mi feminismo está en mis actos, en mi postura vital, profesional etc etc...

La cuestión es que ante la pregunta de marras, respondí como si el hecho mismo de ser mujer, me convirtiera, (a mí o a cualquiera) automáticamente en feminista, como si fuera una condición *sine qua non*: Mujer=Feminista.

Lo siento. No tiene nada que ver el hecho de que las mujeres nos esforcemos de mil maneras en defender nuestros derechos, de que vayamos transitando contra viento y marea el camino difícil de la igualdad, de que accedamos a oficios o profesiones que hace poco más de medio siglo estaban reservadas exclusivamente a los hombres, con ser o no, feminista.

Ayer leí una noticia en el diario.es, o en el público.es, no me acuerdo: Marisol Díaz militante del PP y diputada, o concejala en un Ayuntamiento, alegaba, contra la aceptación del término **feminicidio**, que “en la calle, a la víctima de violencia de género, no le importa mucho cómo llamemos a su problema...”

Ayelet Shaked, ministra de interior de Israel, dijo hace poco que “Las madres de los mártires que los envían al infierno con flores y besos deberían seguir su camino” y más recientemente, ante la defensa que su madre hacía de **un niño de once años, con un brazo escayolado** al que los soldados israelíes intentaban llevarse, acusándolo de haber tirado piedras, esta mujer, Ayelet Shaked, se enfureció con los

los soldados por no haber disparado contra la familia del niño... Esta semana, en Chile, otra política descerebrada, titular de alguna cartera, sanidad, o vete a saber qué, poco importa, en su alegato contra el aborto en casos de violación, dijo que “hay violaciones violentas y no violentas...”

Eso por no citar las innumerables vejaciones que hombres y mujeres del poder practican desde las instituciones, la prensa, la ¿justicia? a toda la ciudadanía.

Y es que la bajeza moral no tiene género. Ni la inteligencia, la ternura, o la capacidad de empatía.

Por lo tanto, te ruego, que a tu pregunta de ayer de si soy feminista, pongas en tu trabajo, como única respuesta:

SÍ, SOY FEMINISTA

Gracias, y seguimos en contacto.

Entrevista a Laura Pérez Vernetti



Entrevista a Laura Pérez Vernetti. Martes 15 y Jueves 17 de septiembre 2015. Tuvimos que citarnos dos días. La entrevista fue intensa y muy interesante, destacando su trabajo en el mundo erótico y recientemente explorando el lenguaje del cómic y la poesía.

Pregunta. La primera semana de septiembre fuiste invitada a la Casona de Verines (Asturias) al encuentro entre Escritores y Críticos de las Letras Españolas, Dibujantes e Ilustradores para hablar sobre la industria del cómic español y la situación de los artistas en la misma. ¿Podrías destacar lo hablado?

Laura. El encuentro se celebró el jueves 10 y viernes 11 de septiembre y nos reunimos veinte profesionales entre escritores, ilustradores y autores de cómic. Estuvimos Ana Galváñ, Paulo Auladell, Fernando Vicente, Sonia Pulido, Elisa Bravo, Paco Camarasa, Antonio Altarriba, Alvaro Pons, Antoni Guiral, Elena Odrizola...Ha sido interesante porque se habló por un lado de la crisis de la editorial en España, de que los editores están facturando un 40% menos y dado que estaba organizado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y por la Universidad de Salamanca más la colaboración del Principado de Asturias se tienen que comprometer con los autores para que la situación no sea tan precaria como lo es hoy en día. De hecho en España se publica un 80% de autores extranjeros americanos, italianos, franceses, inglesas Mangas y lo que hablamos es entonces para recuperar a los autores y autoras españolas, publicar sus libros porque es nuestra cultura y porque tenemos que defender el Cómic Español.

Fue importante de cara al Ministerio y de cara a nosotros, también para hablar de si la novela gráfica, el cómic, la historieta, el tebeo...que son peleas de nomenclaturas de definiciones absurdas porque de hecho no son diferentes lenguajes sino que son épocas en las cuales se utiliza un término o el otro y que tiene que convivir todo y aceptar todo tipo de representación gráfica y de literatura en cómic. Que haya un pluralidad de formatos de expresiones gráficas, de guiones de temas, que si la novela, que si el ensayo que si el periodismo que si la autobiografía etc.

Pregunta. En este sentido, ¿es importante hacer diferencias entre cómic, historieta y novela gráfica?

Laura. Hemos discutido mucho de esto. Lo que es absurdo es que se haga caza de brujas porque ahora algunos críticos dicen que el cómic es la novela gráfica en la

actualidad, que no tiene que ver nada con el cómic, la historieta y el tebeo, que son diferentes y son los válidos y no todo lo anterior...En Verines hemos dicho que cuidado con esto. Es el mismo lenguaje. Lo que ha cambiado es que los temas se centran en tres o cuatro; periodismo (*graphic journalism*), la auto-biografía, biografía de personajes importantes (antes también había reportajes historietísticos y biografías) y literatura adaptada al cómic. Esto es lo que trata sobre todo la novela gráfica, pero el lenguaje sigue siendo el mismo. Lo que no podemos decir es que todas las generaciones anteriores al 2010, como están diciendo algunos críticos, no pertenecen a la novela gráfica y podemos prescindir de ellos. Esto es una barbaridad porque es una pelea de grupitos y al final, yo como autora uso todos.

La novela gráfica tiene más número de páginas, es como un libro pero sigue siendo el mismo lenguaje. El lenguaje del cómic ha cambiado el formato y el número de páginas, ya no son 46 páginas (48 más título) sino que pueden llegar a 200, 250...Ha cambiado la edición en cuanto a páginas, hay algunos autores como Pablo Auladell que decía que lo difícil es decir en 48 páginas. La síntesis es lo esencial para qué extenderse cuando puedes decir lo mismo en pocas páginas. En cambio, Ángel de la Calle, que ha hecho un álbum de 200 páginas decía que ahora con la novela gráfica hay más libertad para contar una historia. Los dos tienen razón. Yo como dibujante depende del tema puedo usar los dos tratamientos.

Pregunta. En la actualidad las autoras hacen Novela Gráfica...

Laura. Las autoras contemporáneas están haciendo mucho humor gráfico que es un poco retomar la tradición de Nuria Pompeia aunque no la conocen. Yo he descubierto a la autora francesa Aude Picault que recuerda al grafismo de Nuria, muy de moda en Francia y que también tiene que ver con el dibujante Jean-Jacques Sempé. Es decir que Nuria Pompeia hoy en día tiene un grafismo muy moderno en Francia, porque es suelto, desgarrado. Picault también habla desde la óptica de Nuria como chica, de los problemas de pareja, de cosas suyas como chica. Yo lo defendí en una ponencia sobre mujeres autoras de cómic en la Universidad de Barcelona en la que hablé de ocho autoras: Ana Miralles, Nuria Pompeia, Laura, Rutu Modan (israel), Gabriella Giandelli (italiana), las hermanas de la historieta *Diabolik* de 1962 Ángela y Luciana Giussani como guionistas y dibujantes de un personaje que se sigue publicando.

En general los temas que se están tratando son; humor gráfico, la autobiografía, literatura como la vida de Joyce, también se han editado libros de ingleses y franceses de temáticas políticas que interesan más. Luego también hay autores de aventura que siguen su línea.

Pregunta. Centrando el interés en tu obra ¿Cómo descubres el erotismo como Leit motiv?

Laura. Tuve la suerte de que en mi casa había una bibliografía enorme de artistas y por lo tanto imágenes desde un Egon Schiele, a un Renoir, a un Toulouse Lautrec. Tuve una información artística visual del cuerpo humano a través de la pintura, la escultura y la fotografía. En mis lecturas había mucho libro de arte y mi familia no era puritana en el sentido de ver imágenes por ejemplo de un Caravaggio sin ningún problema.

Pregunta. Tu elección de hacer cómic erótico es una especialización cuya visión en el arte ha sido principalmente masculina...

Laura. El erotismo ha sido un coto durante siglos dedicado a los hombres y dibujado, pintado y fotografiado por ellos. Por lo tanto ha sido muy difícil tener un nombre y además en un tema tan escandaloso y proscrito y marginado como el cómic erótico. Me hicieron una entrevista en la televisión Argentina y me dijeron que era la primera vez en la historia del cómic mundial (tenemos ya doscientos años) que se había premiado un álbum erótico. Es decir, sigue siendo un tema proscrito. No solo por el tema que es marginal y tabú sino que además por el hecho de ser mujer. Lo que a mi me enorgullece mucho es que críticos y guionistas y comisarios de la talla de Felipe Hernández Cava han afirmado que el mejor autor del cómic erótico español es Laura Pérez Vernetti. Esto que lo diga un hombre de la talla intelectual de Felipe me merece mucho respeto, me enorgullece y te da muchos años para seguir sobre la brecha.

El erotismo que yo he tratado no quita la sexualidad, no es que sea un erotismo ñoño *de-Ay no, no me hables de sexo porque soy muy cursi y esto me ruboriza y no no*. Sino que las mujeres estamos interesadas en el deseo, en las relaciones sexuales, en el placer, en el orgasmo y que por lo tanto tenemos tam-

bién una representación gráfica, queremos unos buenos guiones en los que haya una historia. Yo siempre me he basado en que mis historias de cómic erótico haya un guión, haya unos personajes, haya una personalidad en los personajes, que no sea simplemente gimnasia. Que no sea que puedas prescindir del guión y mires las imágenes y ya está. No. Yo siempre he exigido a todos mis guionistas que tiene que haber un guión con un nivel literario importante. Con una narratividad talentosa y profunda. Tiene que haber el placer en el hombre y en la mujer, y tiene que haber unos personajes con un peso. No solo puras entelequias, puros simulacros en los cuales la persona y el cuerpo no está presente y no está comprometido ni el autor porque es como una gimnasia masturbatoria. El cómic erótico es muy difícil porque no es dibujar cuerpos perfectos y *barbies* y hombres cañón sino la humanidad, la inteligencia de los cuerpos. Porque hay una inteligencia de los cuerpos, el placer no sólo centrado en la genitalidad sino que todo el cuerpo es importante en la mujer y en el hombre. Los pies, la cabeza, los pechos, el sexo, el culo, sino todo. No sólo la eyaculación y el orgasmo sino todo lo físico y lo corporal. Esto lo hacen muy pocos autores, basta mirar la mayoría de cómic erótico que es cansino, es aburrido, es que dices esto es para ojear, mirar y tirar. Se trata de un mínimo, no sé si llamarlo de dignidad pero sí de un compromiso artístico realmente con las profundidades del ser humano, con el deseo que es tan importante como otros factores de la cultura y de los temas que abordamos en cultura.

Me interesa tratar la inteligencia de los cuerpos, que haya un buen guión y que haya unos personajes en el que el autor esté realmente comprometido. No unos fantasmas eyaculatorios en los cuales haya imágenes absurdas, un cansancio visual y literario donde falta el nivel artístico. Porque el tema erótico es digno para no caer en la banalidad. Hay autores que lo están haciendo sin comprometerse. No buscan un buen dibujo, un buen guión y una profundidad en la representación del deseo, en la representación de la dinámica de los cuerpos de la psicología relacionada también con las necesidades eróticas y de las personas que realmente están muy profundamente comprometidas en la sexualidad. Y desde luego no edulcorar el discurso en hadas y princesas sino que las mujeres consideran importante su deseo y sus relaciones sexuales y que nosotras las mujeres artistas podemos reflejar esta importancia del deseo femenino y del deseo masculino y de las relaciones

corporales a un nivel que no sea denigratorio de los cuerpos, denigratorio de las inteligencias y denigratorio de las mujeres.

Pregunta. Hay una diferencia entre sexo y erotismo...

Laura. Sí. El término sexo lo he hablado con autores franceses y claro, sexo es el órgano genital, deja de lado la geografía del cuerpo humano que es muy variada y muy extensa. Entonces hablamos de una genitalización enfocada en un punto. Pero algunos autores consideran que decir, “*yo hago cómics de sexo*” es más moderno. Porque claro, el erotismo con George Bataille, como se refiere también al siglo XIX les parece que es antiguo, pero en realidad es más completo. En el cómic erótico hay un sector de autores que están utilizando la palabra sexo, además es una americanización, en Estado Unidos se dice sex en general. Es de nuevo la colonización de la cultura anglosajona y americana la que introduce un término que no hemos inventado nosotros y que es mucho más limitado que el que habíamos introducido como erotismo.

Pregunta. ¿Qué opinión tienes cuando lees las representaciones de cuerpos femeninos en historietas eróticas de dibujantes consagrados? Son cómics con un lenguaje próximo al feminismo pero donde el rol de la protagonista está más bien para satisfacer la mirada masculina...

Laura. Indudablemente están dentro del discurso de los cuerpos, un discurso que me interesa. El problema que encuentro en dibujantes como Manara es que siempre dibuja a la misma mujer. ¿Qué pasa que no hay morenas? ¿no hay bajitas? ¿no hay redonditas? ¿no hay mujeres con el pelo liso? Considero que es un virtuoso, dibuja muy bien los cuerpos pero claro estos estereotipos que se repiten desde que era joven de la misma mujer lo veo como un empobrecimiento de la creatividad de lo erótico y en Guido Crepax echo en falta que el cuerpo del hombre lo tiene abandonado, también las mujeres nos interesamos por nuestro cuerpo, nuestro placer pero también nos interesamos por cómo es el cuerpo del hombre. Crepax es un genial dibujante, muy elegante dibujante pero qué pasa con el hombre ¿es feo?

Pregunta. El objetivo es dibujar cómic erótico para un público masculino heterosexual....

Laura. Soy consciente de que no veo igual que ellos. No es un estereotipo como Manara de tipo delgada, finita, con poco pecho y poco culo sino que a veces son morenas, a veces son hombre flacos, otras musculosos. Yo creo que es un punto de vista diferente.

Pregunta. ¿Fuiste consciente del discurso que hacían dibujantes francesas como Claire Bretecher o fue entrar en el medio y poco a poco ir trabajando sobre el tema?

Laura. Siempre he sido muy sincera con la representación porque cuando cuando representamos cuerpos nos representamos a nosotros mismos. He estado muy íntimamente comprometida con los dibujos que hacía. Entonces claro, indudablemente, aunque fuera muy jovencita me identificaba con Bretecher en el sentido de utilizar la palabra femenina, en el sentido del cuerpo femenino. Al ser mi discurso totalmente sincero y comprometido con el dibujo y el guión erótico estaba profundamente relacionado con lo que reivindicaban esas mujeres feministas de hacer un lugar para el discurso femenino. Al ser totalmente sincera y necesitar esta expresión mía en el cómic erótico ya enlazaba con estas mujeres que habían analizado el medio, habían hecho estudios y representado problemáticas femeninas.

Pregunta. Tus comienzos fueron en El Víbora pero en la Universidad hiciste una exposición que abrió camino...

Laura. En la universidad realizo una historia de aventuras sobre Afganistán donde ya dibujaba en los cuerpos una erotización. Ya aparece un grafismo donde se percibe un interés en la corporeidad, en lo físico íntimamente relacionado con el ser humano y necesitado de expresión, la inteligencia de los cuerpos femenino y masculino en la representación.

Pregunta. Eras muy joven, a penas tenías 20 años...

Laura. Sí, veinte años. Lo que pasa es que no hice estudios sobre el medio, no escribí sobre mi trabajo pero desde entonces comenzó la investigación que ha ido madurando y bifurcándose en diferentes expresiones, en diferentes estilos gráficos.

Partía de una necesidad de expresión en la juventud. No ha habido un corte entre mi juventud y mi edad adulta, ha sido una necesidad de expresión de lo físico, de lo erótico desde jovencita que poco a poco he ido variando, profundizando bifurcando en muchas otras formas, a lo largo de mi carrera. Pero sí que en los primeros brotes aparecía este interés.

Pregunta. Publicaste en *El Víbora* tu primera historia, ¿cómo fue la experiencia? *Marika* (la dibujante Mari Carmen Villa) me comentó que Berenguer (editor de *El Víbora*, Josep María Berenguer) prefería guionistas masculinos ¿Tuviste algún problema en este sentido?

Laura. Yo he publicado mis guiones en *El Víbora*, pero siempre me ha interesado aprender con guionistas y escritores, por lo tanto he hecho más colaboraciones con mujeres y hombres guionistas que con mis propios guiones pero no tuve ningún problema en publicar mis guiones. Lo que sí que es cierto es que en *El Víbora*, Berenguer no fue un apoyo para mí. Fue el apoyo de Max, Gallardo, Mediavilla y sobre todo de Pons por lo que yo conseguí publicar. Fueron los autores los que me apoyaron.

Pregunta. Estamos en 1982 periodo denominado como el *Boom del Cómic adulto*, en la primera historieta que publicas en *El Víbora* (nº30) la titulas *Como en las películas francesas*, es una adaptación de Pons de un texto de Armando Rodríguez ¿Cuanto hay de vinculación entre cine y cómic en tus dibujos? ¿Que destacas de esta historia?

Laura. Efectivamente *Como en las películas francesas* esta mezclado sin duda el lenguaje de cine y de cómic. Pero hay recursos que utiliza el cómic como por ejemplo el personaje de la chica, amante y prostituta, a la que quito los ojos, borro algunos rasgos del personaje, juego con el lenguaje de cómic. Era una historieta bitono (blanco y negro) y un rojo y aparece el erotismo. Es una historia de infidelidad. El marido es infiel y cuando vuelve a casa se encuentra a su mujer que también lo es. Son escenas de espacios cerrados, de dormitorios, de relaciones corporales entre parejas infieles. Para Pons el tema de la infidelidad le interesaba y era muy frecuente en el cine Francés.

Pregunta. En *El Víbora* publicaste dos historietas *Un amor imposible* (nº78) y *Ni de día, ni de noche* (nº98) escritas por el guionista argentino Carlos Sampayo ¿Que te aportó Sampayo como guionista?

Laura. Entonces Carlos Sampayo es un guionista muy famoso porque ha hecho una obra en cómic muy importante con el autor José Muñoz. Es un guionista muy bueno que sobre todo ha tratado la serie negra. Me hizo dos guiones, *Ni de día ni de noche* es una historieta que trata de una pareja que busca donde hacer el amor y acaba envenenada en unos almacenes. Es un guionista bastante trágico que también trata los ambientes marginales, la pobreza, la soledad y las personas que no tienen palabra en ningún espacio público. La representación de los guiones son de estilos muy diferentes, en *Un amor imposible* es una historieta basada en una canción del canta-autor Paolo Conte, en ella aparece más el elemento erótico que en *Ni de día, ni de noche*, pero en ambos destaco el amor sexual.

Pregunta. Tu perfil como dibujante es claro ya que reivindicas el espacio de las mujeres, no sólo como autoras de cómic sino también como protagonistas de historietas ¿Hay una predilección por el cuerpo de la mujer?

Laura. En las primeras historietas que dibujé la presencia femenina es notable, aparece mucho más representado el cuerpo de la mujer que el del hombre. Por ejemplo en la historieta de Pons, *Como en las películas francesas*, la mujer tiene una relación exactamente al mismo nivel que el hombre que es la promiscuidad y la infidelidad. Por lo tanto, al mismo nivel ella hace lo mismo que hacía el marido pero a escondidas.

En *Un amor imposible*, la historieta trata del amor entre un hombre que ha tenido placer con un montón de mujeres y una mujer mayor que él. Habla de la promiscuidad y al final acaba admitiendo que el cuerpo que él realmente desea es el cuerpo de su mujer, que además es una mujer mayor. Osea que por lo tanto también representa una baza muy feminista en cuanto a que las mujeres mayores con un cuerpo más ajado también tienen una presencia en el erotismo y una importancia de hablar de su belleza y de su satisfacción.

Pregunta. El cuerpo de una mujer mayor aparece en tu obra *El Toro Blanco*...

Laura. Hablamos de una madre que tiene hijos adultos. Se trata de una mujer con un cuerpo que ya no es un bombonazo. La he dibujado con los pechos caídos, con estrías. Sigue siendo hermosa, sigue siendo atractiva pero en *El Toro Blanco* hablando de la pasión de una mujer de unos cuarenta años.

Pregunta. El cuerpo de la mujer adulta no interesa en la representaciones del arte en general.

Laura. Se las aparta del tema, son poco apetecibles, son un desecho y con poca presencia en el cómic erótico. Sin embargo Pasífae es bella, va cambiando de cuerpo, dependiendo de su estado de ánimo se le hinchan los pechos, se le caen las nalgas, se afilan los tobillos. Es un cuerpo vivo porque el cuerpo humano no es un bloque, por lo tanto nuestras variaciones de humor, cuando estamos de buen humor se nos estira la cara, el cuerpo. Pasífae va cambiando con pequeños detalles de fisionomía y de cuerpo.

Pregunta. Tras las historietas en *El Víbora* llega tu primer álbum *El toro blanco* (1989) ¿Qué supuso para ti esta publicación?

Laura. Este álbum tuvo un éxito enorme en España. Me llamaba gente para que dibujara a la Pasífae para artículos de opinión, un Ícaro para uno de moda. Y yo dije no. Dije que el libro se había acabado y estaba en otra investigación. Me hubiera convenido para aprovecharme de la fama. Me habría hecho más famosa y hubiera ganado mucho dinero pero a todos estos encargos dije que no. Estaba en otro momento de mi investigación, *El Toro blanco* se había acabado. Pasífae, Minos, Ícaro es un punto y a parte por lo tanto no iba a seguir con estos personajes porque me haya hecho famosa. Yo soy una investigadora a pesar de saber que voy a cobrar menos y a publicar menos. No puedo repetir una fórmula que ya ha dado un resultado y que es un libro cerrado.

Pregunta. Esto demuestra que eres una autora de cómics con dominio en la autoría de tus obras y la proyección de lo que quieres en tu carrera profesional.

Laura. Como autora que he investigado siempre y que cada libro es muy diferente los unos de los otros, *Las mil y una noches* es muy diferente de *Sara Servito*, *Mancandé*...entonces como autora esa es mi dinámica, no copio a ningún autor. Si yo me muevo por investigaciones de libros de experimentos que tienen una duración y que yo cambio, ahora no soy la misma que cuando dibujé *El toro blanco*. Es decir, dibujo diferente. No puedo repetir lo que dibujé a mis treinta años. No puedo dibujar incluso igual que dibujé hace diez, cinco años. Como mi dibujo va cambiando y evolucionando yo sigo el ritmo de mis investigaciones y mi forma natural de expresarme que es un crecimiento y entonces no es una repetición como algunos autores que yo respeto y mantienen el estilo toda la vida. Tengo como autora otra dinámica y es diferente mi investigación.

Pregunta. Estamos en 1990 y publicas *La trampa*, la puesta en escena de un enredo entre una Ama llamada Augusta, la protagonista Beatriz, su amante y la ayudante. Se trata de una historia masoquista cuya protagonista es una mujer que da placer a otra mujer ¿cómo surge la historia?

Laura. *La trampa* es un librito de cuentos eróticos escritos por anónimos que yo encontré en una tienda de libros viejos y dibujé algunas secuencias de dicho libro y otras escenas las inventé y les puse yo los diálogos y textos inventados.

Pregunta. En tus historias donde existe una relación sado masoquistas la mujer suele tener poder sobre el hombre. ¿Es un reflejo de la práctica real o una fantasía sexual?

Laura. Te cuento yo no estoy a favor de que se humille a un hombre o una mujer o que un hombre o una mujer como ama humille a otro. El tema del masoquismo no es una práctica acorde a mis tendencias sexuales y se debe a la dolorosa vivencia de las peleas entre mi madre y mi padre. Dibujando estas escenas cicatrizo un poco mis vivencias de entonces. Para mí dibujar esto que yo veía y he visto es cicatrizar heridas. Yo soy infeliz si me tratan como un felpudo y también tratando mal a un hombre.

Pregunta. ¿Cual es el punto de inflexión entre el cómic adulto y el cómic de autor?

Laura. En ese momento entre los años ochenta inicios de los noventa hubo un auge del cómic español y fue un buen momento para publicar. A partir de los noventa empezó a ser un periodo muy difícil para los autores, cerraron todas las revista, los editores no vendían sus libros, por lo tanto los autores y autoras dejaron de dibujar cómics. Se pasó la moda y las nuevas generaciones de los noventa consideraban que el cómic era una reivindicación de la anterior década y por lo tanto lo despreciaban. Los años noventa fue una travesía en el desierto muy dura y pocos autores seguimos investigando sabiendo las duras condiciones de mercado.

Pregunta. Así que en los ochenta se hacía cómic de autor que habían reivindicando los autores y autoras de los setenta durante el *boom del cómic adulto*...

Laura. Exacto pero ya son autores, es la visión tuya como autora a parte de adulto, entonces son los ochenta y parte de los noventa. A parte que haces el tema de adultos se trata de cual es tu visión, tu óptica, tu punto de vista.

Pregunta. Eras muy pocas dibujantes en *El Víbora*, *Marika* (Mari Carmen Vila) me cuenta que cuando salían a exponer y había encuentros con editores no se las hacía caso porque los editores pensaban que eran las novias de los dibujantes y en muchas revistas de la época se os denomina como *las chicas del cómic*...

Laura. Yo lo tuve más duro porque la única autora que había era Isa Feu que era la mujer del dibujante Roger, respetado autor de *El Víbora*. Roger defendía las páginas de Isa. Yo no tenía ningún hombre que dijera, "*cuidado con esta chica me la respetáis, publicad sus páginas*", a mi me costaba mucho publicar estaba yo sola buscando la posibilidad de publicar unas páginas.

Pregunta En tu caso tuviste el respaldo de el escritor Lo Duca

Laura. Fueron mis compañeros autores y luego el apoyo muy grande fue Joseph Marie Lo Duca desde Francia, un personaje famoso en la escena del cómic mundial porque había publicado una enciclopedia del cómic erótico, era guionista, amigo de

Baitalle, de Jean Cocteau, de Fellini que dijo: “*esta autora es lo más interesante del cómic erótico dentro de El Víbora*”. Por lo que Berenger pensó que igual se estaba equivocando conmigo y me dieron la posibilidad de editar un álbum. Sino habría seguido publicando mis cuatro o cinco páginas cada seis meses.

Pregunta. ¿Cómo le llegan a Lo Duca tus trabajos?

Laura. En esa época *El Víbora* por aquel entonces llegaba a todo el mundo, Estados Unidos, Nueva York, Francia, Roma. Era una revista que tenía eco internacional, estaba seguida por gente de diversos países y llegaba como algo innovador, estaba bastante de moda en las grandes ciudades del cómic.

Pregunta. Entonces Lo Duca tuvo la ocasión de leer un número, vio tus dibujos y se puso en contacto contigo.

Laura. Así es. Además no sabía que yo era mujer porque en aquella época firmaba como Maracaibo. Se quedó maravillado de que una mujer tuviera ese nivel porque no había conocido autoras de cómic ni en Francia ni en Italia con ese nivel en un tema exclusivamente masculino.

Pregunta. Hasta este momento habías trabajado con Onliyú, Sampayo, después vendrá Felipe Hernández Cava, en este sentido me gustaría saber, ¿qué ha significado para ti Lo Duca? ¿Que aporta Lo Duca en tu obra? Y ¿qué aportas como dibujante a los guiones de Lo Duca?

Laura. Lo Duca para mí fue un apoyo tan importante porque me convenció de que era una autora con nivel que podía traspasar las fronteras. Era un especialista en erotismo y que te señale a ti como interesante aportación nueva en un tema tan super machacado como el erotismo pues claro fue una enorme sorpresa. ¿Qué le aporté yo? Pues el siempre había trabajado con hombres dibujantes de erotismo y yo era mujer. Una mujer que aborda el cuerpo femenino de otra manera, menos genital centrado en el continente extenso. El cuerpo humano es como un continente entonces hay muchos más paisajes, muchas más sensaciones. Es tan importante la punta de un pié como un pecho y esto Lo Duca lo vio reflejado en mis dibujos y

en mis cómics. Luego vino Felipe Hernández Cava que es el guionista con el que más he trabajado. Es un gran amigo. Una persona que siempre ha defendido a las mujeres como autoras y realmente me ha hecho guiones en los cuales me he sentido muy cómoda, muy comprendida. Además a nivel gráfico me ha dejado una total libertad, osea que si Felipe me decía: “*en la viñeta tal aparece una mujer que se sienta*” y yo la dibujaba corriendo por un campo, tenía total libertad de cambiar las imágenes a mi antojo y sobre todo he hecho con el cómic experimental que es tan difícil de publicar. Me decía, Laura yo confío en ti, si quieres puedes utilizar mi guión y puedes hacer con el lo que quieras. No es un guionista autoritario.

Pregunta. Por lo tanto hay guionistas autoritarios...

Laura. Hay guionistas autoritarios o por lo menos que tienen una estructura narrativa fija y que no permiten que les des la vuelta al revés, al derecho, que le pongas un parche, es que además Felipe disfruta con la innovación gráfica, desde la revista *Madriz* ha apoyado a autores innovadores y si tu innovas en el grafismo para él es casi más alegría que para ti.

Pregunta. ¿Cómo es el trabajo con los guionistas, trabajas conjuntamente?

Laura. Con Lo Duca hablamos del tema sobre lo que me interesaría, se dialoga y entonces el guionista va elaborando un guión y lo va enviando. Con Felipe voy recibiendo las páginas, unas diez páginas y las siguientes después de haber hablado sobre el guión. También he trabajado con Antonio Altarriba, con él he hecho dos álbumes, *Amores Locos* y *El Brillo Gato Negro*, y es lo mismo, te envía unas páginas, se va comentando, dibujando y enviando las páginas dibujadas.

Hay casos como por ejemplo *El toro blanco* que era un guión de teatro y yo lo adapté al cómic. Luego también he hecho historias breves con Lo Duca de dos y tres páginas en las que en muchos casos yo dibujaba y luego el guionista le ponía el guión después. Con Felipe Hernández Cava también lo he hecho. Por lo tanto es el dibujante el que marca el diapasón y el guionista busca unos diálogos, unos textos que se puedan adaptar a la secuencia que ha trazado la dibujanta. Esto significa que el guionista considera que tienes tal dominio de la

narración de la historieta que como dibujanta puedes marcar el guión y el guionistas adaptarse. Claro esto también supone una habilidad del escritor, a partir de una secuencia de imágenes qué podrían hablar los personajes (pg 83 en *Habitaciones desmanteladas*).

Pregunta. Volviendo a tus obras, dibujaste dos historietas con dos estéticas muy diferentes *La hija de Rapaccini* escrita por Lo Duca y *El Caballero D'Eon* escrita por Onliyú.

Laura. De *El caballero D'Eon* se publicaron los primeros capítulos pero a el editor de *El Víbora*, Berenguer, no le interesó y dejó de publicarla. Se castró mi historia. Tenía que haber salido un álbum pero no fue posible y todo esto fue muy doloroso para mí. Mi relación con el editor siempre fue muy tirante. La obra cuenta la historia de un caballero francés que vivió de verdad en la Rusia del siglo XVII y que por cuestiones de espionaje se disfrazó de mujer y entonces lleva esa doble vida. Cuando trabajé para la editorial japonesa Kodansha a los editores les interesó mucho este personaje. *La Hija de Rapaccini* es un cuento del escritor Nathaniel Hawthorne con guión adaptado de Onliyú. La particularidad de este autor americano es que mezcla un puritanismo exacerbado con un erotismo exacerbado. Esta mezcla tan extraña del repudio a lo erótico con la atracción por lo erótico crea un ambiente de cierta morbosidad de hielo y de calor. Esta historieta es en color mientras que *el Cabalero D'Eon* es en blanco/negro y un gris.

Pregunta. Tu versatilidad para cambiar de registro temático muestra una predilección no sólo por lo erótico sino también por el interés de la recreación histórica...

Laura. Si, de la mitología pero también me ha interesado mucho la literatura. Por ejemplo en *Las habitaciones desmanteladas* todo lo que está dibujado es literario, y se trata de diferentes personalidades literarias como Dylan Thomas, Thomas de Quincey, Guy de Maupassant, o Jorge Luis Borges. En definitiva son mis lecturas preferidas que luego he intentado dibujarlas. De mujeres también me interesan las escritoras Carson McCullers y Sidonie-Gabrielle Collete.

En este sentido, también he trabajado con la escritora Mercedes Abad, (quien fuera Premio de la Sonrisa Vertical en 1986) en una historia decadente titulada *En el centro de Laberinto* (1987) para el álbum colectivo Barcelona, *10 Visiones*, Editorial Complot. El álbum se centra en historias sobre Barcelona y Mercedes elige el parque del laberinto de Horta de Barcelona y era una historia de los años veinte.

En 2008 una editora alemana, KONKURSBUCH Verlag Claudia Gehrke, que esta especializada en erotismo desde los años sesenta, se pone en contacto conmigo porque le entusiasman mis dibujos eróticos y me propone realizar un libro con cien dibujos míos titulado *Sin Permiso*. Los dibujos son ilustraciones en blanco/negro y a color. Hechos en diferentes técnicas; lápiz, acuarela, tinta china y son una recopilación de las mejores dibujos de diferente temática de los últimos quince años. Es una edición (exquisita), preocupándose por todo detalle...ha tenido varias denuncias del sector católico de Alemania por la publicación de sus libros eróticos. La editora me preguntó si conocía a alguna autora o autor de lo erótico y entonces llamé a Mercedes Abad para que publicara su cuento aquí. Las otras dos, Annette Berr y Julia Kulewatz son escritoras alemanas. Se distribuyó en España, Alemana, Austria y Suiza. Sigo colaborando con esta editora, tiene en libros como, *El ojo secreto* en el que colaboran muchos autores y que publica tanto textos como ilustraciones de autores eróticos. Trata muchos temas dentro de lo erótico.

Pregunta. En muchas de tus obras la música esta presente...

Laura. Sí la música de la palabra determina una música. La palabra no sólo es lo que describe sino que la música nos determina una sensibilidad o una representación gráfica. No es lo mismo un texto seco y duro que un texto sensual y vaporoso, nos dejamos llevar también por el ritmo. Por ejemplo, en el libro de *Los derechos de la mujer*, (Ikusager 1992) utilizo la música de *Medea* de Cherubini para tratar casos reales escritos en el informe *Hite* de mujeres que acudieron al psiquiatra porque fueron violadas por sus maridos y padres. El profesional en lugar de aliviar el dolor de esas mujeres corrobora el derecho a la violación de maridos y padres.

Pregunta. En *Markeim* (Camaleón ediciones 1996) dibujas y adaptas un cuento del escritor Robert Lois Stevenson titulado *Malditas risas*, en este cuento te alejas del erotismo y el protagonista es un asesino...

Laura. El escritor que yo adapté en el librito *Markheim* es un cuento que se titula precisamente *Markheim* que dibujé con un estilo de pincelada expresionista y tenebrosa. No trata la historia el tema del erotismo sino que es el sentimiento de culpa y remordimiento por haber asesinado a un usurero.

Pregunta. El mismo año publicas en un álbum de humor *Hay que organizarse* (Colección el pregonero nº21) que trata de chistes populares, ¿es un acercamiento al humor?

Laura. Tenía muchos chistes coleccionados durante años y me apetecía en ese momento tratar el tema del humor y la caricatura.

Pregunta. En el álbum *Nous sommes les maures, Nosotros somos los moros* (Amok Editions, 1998) en dibujas un guión de Felipe Hernández Cava

Laura. Es un álbum colectivo de autores españoles y franceses bastante poco ortodoxos que tenemos que tratar sobre la cuestión árabe, puede ser tanto los árabes del 500 o 600 como en la actualidad las pateras, el problema de la frontera en Europa. Junto con F.H. Cava cogimos un poema árabe *Jalwa* y lo dibujamos influenciados por el grafismo mozárabe y el arte árabe en España cuando la dominación del Islam. Y es para reivindicar la belleza de la poesía árabe, no sólo la occidental y centro europea. *Jalwa* trata la visión erotizada del protagonista hacia una mujer árabe que él ama y que ve paseando por la calle.

Pregunta. Hay una evolución en toda tu obra de temática en la que no sólo tratas erotismo sino también un compromiso social. ¿Cómo llega el encargo?

Laura. Dentro de las investigaciones que he ido haciendo (porque nunca he seguido el encargo de un editor) he investigado, he hecho un libro y luego he buscado un editor. Justo lo opuesto de muchos autores que buscan un tema y hablan con un editor que es el que orienta para hacer un libro, excepto con Felipe Hernández Cava, los libros que hemos hecho en álbumes que son colaboraciones,

todo lo demás como, *Las Mil y una noches* y *El toro blanco*, los de poesía, los he hecho primero y luego he buscado al editor. Con Felipe, el me llamaba y me decía, estoy haciendo un libro sobre el atentado del 11-M me preguntó si me interesaba dibujar un guión suyo y el resultado fue la colaboración de once artistas en el libro *11-M. Once miradas* (2005). Como Felipe sabe que me interesa el tema colaboramos en el álbum *Nuestra Guerra Civil* (2006). También hicimos uno sobre la batalla de Guadalajara titulado *Guadalajara será la tumba del fascismo* (2007) que es un libro con ilustraciones de autores italianos y españoles sobre de la guerra civil.

Pregunta. Tus aportaciones a la historia de la Guerra Civil en álbumes como *Guadalajara será la tumba del Fascismo* (2007) me comentaste que es un libro de ilustraciones, y con guión de F.H. Cava *Nuestra guerra civil* (2006) y *11-M, once miradas* (2005) ¿Consideras que hay de nuevo un interés por lo social como lo hubo en los ochenta?

Laura. Y también un compromiso en las nuevas narraciones y lo que es un cómic experimental, no sólo es una cuestión social y política sino también ver qué posibilidades hay en el lenguaje de presentar las historias en diferentes claves gráficas y literarias. También es una cuestión de experimentación que hago yo en el lenguaje que es lo que hago yo mucho con Felipe Hernández Cava. Yo creo que actualmente hay un mayor interés por los temas sociales y políticos que en los años ochenta. La política se trata ahora en todos los ámbitos artísticos como los museos, la literatura, el reportaje en la novela gráfica, etc.

Pregunta. De tu experiencia con la Editorial Japonesa Kodansha surge *Susana* (2004) una super heroína actual cuya historia mezcla la aventura y el erotismo ¿cómo concebiste a Susana?

Laura. Con la editorial Kodansha discutimos y llegamos al acuerdo en que yo dibujaría a una heroína que contuviera elementos de la mujer en la cultura occidental y elementos de la mujer japonesa y su cultura. Dibujé un total de 80 páginas para Kodansha pero al último momento la editorial decidió que quería cambiar de propuesta de historia y, al ver que no la publicaban, la edité en España en Amaníaco ediciones.

Pregunta. *El Brillo del Gato Negro* (2008) vuelves a trabajar con Altarriba después de haber publicado *Amores Locos* (2005). En esta ocasión el libro está dividido en dos obras, la primera ambientada en china “El brillo del gato” y la segunda en el renacimiento “El corazón de la serpiente” Son dos historias diferentes. En la primera el brillo del gato persigue el deseo del emperador por la eterna pasión y juventud. En la segunda se trata de una venganza entre familias poderosas en la Toscana donde Lucrecia se presta a esta lucha de poder. ¿Cual es tu postura al presentar estas protagonistas?

Laura. Yo creo que las mujeres que yo dibujo en los dos álbumes con guión de Antonio Altarriba, *Amores Locos* y *El Brillo del Gato Negro*, son capitales en la historia narrada y no son meras “comparsas”, pero, dado que pertenecen a una época histórica en la que los hombres gobernaban aparece esta condición en la historia narrada.

Pregunta. En *Sarà Servito* (2010) la puesta en escena es una Venecia decadente cuya protagonista protagoniza una intriga de máscaras. ¿Era importante destacar que la protagonista además de cortesana era pintora?

Laura. *Sarà Servito* es un guión de Felipe Hernández Cava y es una frase en italiano que significa “*Serà servido*, es el verbo italiano *sarà* o *será* en castellano. La protagonista, pintora, se inspira en las pintoras italianas, Rosalba Carriera y Artemisa Gentileschi que son algunas de las poquísimas mujeres pintoras que pasaron a la Historia del Arte. Mujeres que tuvieron un importante protagonismo como mujeres y como pintoras en su época.

Pregunta. En tus obras hay tres temas fundamentales lo erótico, el compromiso social y la poesía tu último ámbito de estudio ¿con cuál te sientes más cómoda?

Laura. En este sentido trato el literario antes que poético porque primero he adaptado a la historieta varios escritores. En total son unos veinte escritores y poetas. En *Las habitaciones desmanteladas* se encuentran algunos autores, pero también he dibujado a James Joyce, Franz Kafka, Carson McCullers, Saki (Hector Hugh Munro) Hawthorne (Nathaniel), Thomas de Quincey, Dylan Tomas...

Por ejemplo, Onliyú adaptó del escritor francés Marcel Schowb, tres cuentos de un libro muy famoso suyo titulado *Vidas imaginarias* (1896). Schowb recoge datos biográficos reales de personajes históricos para cambiar la vida de estos y crear relatos surrealistas. Los tres cuentos adaptados que yo dibujé fueron; *Clodia, matrona impúdica*, *Ser listo y ser tonto*, *la vida del actor Gabriel Spenser* y luego *Selvaggia y los pájaros*, *la vida de Paulo Ucello* (pintor) estas historias fueron publicadas en *El Víbora*. Paulo Ucello fue un pintor renacentista y *Selvaggia* su mujer. Ucello estaba tan imbuido por su obra pictórica que dejó morir a su mujer de abandono.

Cuando llega lo poético es un homenaje a mis lecturas y que considero que se ha tratado poco la poesía en la historieta. Era un vacío que veía en las estanterías de cómic español ¿cómo es que la poesía no ha entrado en el cómic?. ¿Puede la poesía ser dibujada en el cómic? ¿Porque casi no se ha hecho nada en España? Yo creo que es un vacío en nuestra cultura tebeística que había que abordar. Empecé con Pessoa, por ejemplo en el *Libro del desasosiego* (1982) mezcla ensayo, diario y ficción. Es muy difícil representar el ensayo en dibujos, en secuencias, pero bueno, fue un reto que me planteé y conseguí de alguna manera dibujarlos en secuencia estas particularidades. Otra característica es que Pessoa no tiene (y es básico en el cómic) no hay acción. Tiene su complejidad el cómo buscar varias claves de secuencia y movimiento en el dibujo para que la narración de Pessoa no pierda intensidad pero que sea legible.

¿Cómo representamos el pensamiento en dibujo, unas escenas en las cuales no hay movimiento de cámara necesario en la secuencia de cómic? En este sentido es la primera vez en la historia mundial que se hace un álbum de Pessoa con su poesía y su literatura. Entonces dibujé este álbum que me llevó alrededor de tres años porque está hecha en acuarela y es muy lenta la técnica. Tuvo muy buena crítica. Se publicó en Portugal, en España con Lúces de Gálibo y se hizo una exposición en la famosa casa de Fernando Pessoa en Lisboa y se hizo un debate con autores portugueses sobre Pessoa y la novela gráfica. He descubierto que la

poesía en España tiene pocos lectores pero son muy apasionados y muy fieles. El lector de poesía en España si sale algo de poesía o novela gráfica de poesía se lanzan a comprarlo. La poesía tiene menos visibilidad que la novela, es menos comercial pero sí tiene unos lectores muy fieles al género. En el 31 encuentro de Verines una de las conclusiones fue que el *Boom* de los ochenta del cómic en España también coincidió con el boom de la poesía. Y ahora que hay un resurgir del cómic también lo hay de la poesía. Han coincidido en cuanto al resurgir y a décadas.

Pregunta. ¿hay más autores y autoras de poesía?

Laura. Ahora sí. Y también hay más interés, se escribe más, hay más lectores, hay novedades, nuevas visiones más escritores. Exactamente igual que en el cómic con la novela gráfica que hay un resurgir del periodismo en el cómic, de la biografía, autobiografía, de la literatura. De hecho, quería hacer un homenaje a poetas y poetisas por eso en la actualidad me encuentro haciendo un proyecto homenaje a poetisas que se publicará seguramente en 2016.

Pregunta. Recientemente, abril 2015 publicas tu última obra titulada *Poémic*, un proyecto innovador donde pones imágenes a poemas de Ferran Fernández. Un interés en la poesía que comenzó en *Nosotros somos los Moros* (1999), continuó con *Macandé* (Ikusager 2000) y siguió con *Pessoa & Cía* (Luces de Gálibo 2013) y *El Caso Maiakovski* (Luces de Gálibo, 2014) ¿cómo surge la idea?

Laura. Como te he contado *En nosotros somos los Moros* (1999) ya hay un interés por la poesía, en este caso, árabe, un álbum colectivo que fue publicado en Francia con autores franceses y españoles y en Portugal con autores portugueses y españoles. Luego viene *Macandé*. El proyecto del libro *Poémic* surgió a partir de que yo presencié, el día de la mujer de 2014, un concierto de la Tanguera Sandra Rehder donde, al final, amigos suyos poetas, leían sus poemas. Al leer el poeta Ferran Fernández sus poemas, el diseñador Andrés Salvarezza, me comentó que dichos poemas recordaban a tiras de cómic. Al volver aquella misma noche del concierto a mi estudio, tomé un libro de poemas de Ferran Fernández y probé a ver si era posible dibujar un poema en la ágil y escueta lectura de las tiras, y,

efectivamente, surgió el primer *poémic*, de una o dos viñetas de situación y un gag final. El experimento no habría sido posible con otros poetas que no presentaran en sus poemas estas características de: brevedad, dos viñetas de situación y como desenlace un gag final. Según el crítico, guionista e historiador Antoni Guiral y también según el crítico Álvaro Pons, experto en cómics, este libro *Poémic* es la primera vez en la Historia del Cómic Español en que se adaptan poemas a la típica estructura de la tira de tebeo.

Pregunta. ¿Cuál es el motivo de elegir a Tristan Tzara como personaje principal?

Laura. Elegí a Tristan Tzara porque tiene una fisionomía muy particular y porque me interesa su obra artística y las vanguardias de inicios del siglo XX.

Pregunta. En *Macandé* (Ikusager, 2000) es un tránsito de la pasión erótica a la pasión por el canté. ¿Qué te atrajo del guión escrito por F.H. Cava?

Laura. Del guión de Felipe Hernández Cava me interesó la profundidad en la descripción del talento y enorme sufrimiento del cantautor MACANDE. Una vida marcada por la pobreza, la marginación como gitano y su grave enfermedad mental sin posible cura en los años cuarenta en los psiquiátricos de España. Elegí un tipo de dibujo oscuro, dramático, emborronado y de múltiples sombras para reflejar todo este dolor.

Pregunta. En *Pessoa* (Lúces de Gálibo 2011) te imaginas la vida de los cuatro heterónimos que utilizaba Pessoa. ¿Cómo surge este planteamiento?

Laura. Elegí dibujar a un poeta y escritor tan difícil como Fernando Pessoa porque en su obra presenta diferentes personalidades o “heterónimos” y yo, a lo largo de mi carrera como historietista, he defendido la posibilidad de que un autor tenga diferentes estilos gráficos o “personalidades gráficas” para los diferentes guiones y temas que dibuja.

Pregunta. En el Caso *Maiakovski* (Luces de Gálibo 2011) unes la poesía y la revolución ¿cuáles son los ejes principales en los que te inspiraste para recrear el personaje que tratas?

Laura. Cómo te decía anteriormente, me interesan mucho las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, años en los que surgió la revolución rusa, y en los que vivió el poeta Maiakovski, viviendo intensamente también todas las revoluciones de los códigos artísticos de esa época. Además creo que algunos de los mensajes políticos de los poemas de Maiakovski son muy actuales, en cuanto al descontento general con nuestros políticos y con la creciente burocratización de la sociedad y la política.

Pregunta. Obras en álbumes colectivos. En *El Secreto de la Alhóndiga Bilbao* (2010) te inspiras en un cuento de Kafka, un trapecionista inseguro. Un tema relacionado por tu interés por la literatura y la puesta en escena de personajes con una psicología difícil. Freud, Kafka ¿qué conexión psicológica encontraste entre el personaje y la propuesta del álbum?

Laura. En el álbum colectivo *El Secreto de Alhóndiga de Bilbao*, publiqué mi historieta en color *El trapecionista*, adaptando el cuento de Franz Kafka, *El artista del trapezio*. Siempre me ha interesado la obra de Kafka y, anteriormente, bajo el título *El Balcón*, adapté también de este escritor unas páginas de su libro *América*. En la historieta para el álbum de la Alhóndiga los autores debíamos situar nuestra historieta y personajes en el interior de este museo y era ideal, para un espacio tan grande y luminoso, montar y dibujar la carpa del trapecionista del cuento de Kafka.

Pregunta. ¿Cuál es el proceso técnico en tu trabajo?

Laura. La rotulación desde hace unos siete años es por ordenador, limpiar el original para entregar a imprenta, poner en escuadra la página, todo este proceso para entregar el cd con las hojas perfectas. Por ejemplo en *Maiakovski* (El Caso de Maiakovski) utilizo un bitono que es blanco/negro, pero luego introduce el color rojo por ordenador. Por otro lado, *Pessoa y Cía* fue hecho en acuarela y me llevó tres años.

Pregunta. ¿Influye la elección de la línea y la tinta en relación a la cultura representada?

Laura. En Europa ha habido diferentes movimientos como el expresionismo que ha reivindicado la pincelada abrupta. De alguna manera retrata la violencia del trazo de pincel y lo corrosivo y lo doloroso pero luego hay otras líneas como por ejemplo el Rococó en Francia que es una línea sinuosa y caprichosa. Entonces cada movimiento del arte occidental sobre todo en el siglo XX que han sido tan cortos, las vanguardias, han tenido una defensa de un tipo también de trazo del pincel y del dibujo. Además de estos movimientos artísticos que defendían un trazo sinuoso, abrupto, abstracto o tipo caligrafía oriental luego también se encuentra el trazo de cada artista. En la época de *El Toro Blanco* tenía esa tipo de trazo sinuoso, pero luego tengo otros dibujos que he publicado (que me enviará) como por ejemplo el caso de una pequeña película que se ha proyectado en TV3 sobre el *Black Power* como era un tipo de denuncia de lo que es la marginación de los afroamericanos etc, he hecho un tipo de trazo desgarrador agresivo y muy contundente. *El toro Blanco* varios autores señalaron que el álbum tiene un grafismo arabesco. Si que aparece la línea de dibujo y de pincel arabesco que es por cierto un tipo de línea muy sensual y erótica y que por lo tanto es muy adecuado para esta obra.

Pregunta. En este sentido ¿Cuántos trazos tienes?

Laura. Tengo tres tipos de estilos gráficos que utilizo dependiendo si el tema es dramático será un trazo dramático y si el tema es sensual será un tipo arabesco y sensual. Y el tercero es la línea clara que incluso muchas veces utilizo *rotring* en el cual no hay tanta expresión del *phatos* sino que es el equilibrio greco-romano, la pureza de las líneas. Como tu sabes que en cada historieta planteo una personalidad gráfica de acuerdo al guión he tenido diferentes trazos. También he utilizado un tipo de trazo pastoso como por ejemplo la historia *La máscara* de Guy Maupassant en el libro de *Las habitaciones desmanteladas* es otro tipo de grafismo en el cual el dibujante aprovecha lo que el material le ofrece que es otro tipo pastoso de representación. Entonces yo soy muy versátil y entonces dependiendo del tipo de material que utilizo para el dibujo ya me aporta un tipo de lenguaje. Lo que me aporta un pincel

roto va a ser algo dramático, desgarrador y doloroso. Un pincel fino va a ser algo caprichoso y sinuoso. Un lápiz graso con goma va a ser algo nebuloso y confuso. Yo me aburro por esto tanto con el ordenador prefiero utilizar la mano por todo el peligro que conlleva al expresar el drama, el erotismo, el phatos, la confusión todo ese peligro que tiene el material que el ordenador también te lo da pero no hay esa habilidad del artista con la mano pero tampoco existe ese peligro de que te salga bien y por lo tanto es un lanzarse en el vacío. El ordenador te ahorra experiencia aventurera de lo que es el dibujo. Las correcciones quita fuerza al dibujo. Por ejemplo, con Macandé, una persona con problemas psiquiátricos, quise utilizar el grafito, y luego lo emborronaba para que la historia fuera más borrosa. (supongo que tu lo sabes) cuando quieres representar un tipo de sensación en el dibujo pones todo tu cuerpo en esa expresión dramática. Expresiva, hedonista, equilibrada.

Pregunta. ¿Es posible ser dibujante sin dibujar con lápiz sobre papel?

Laura. Esto es precisamente de lo que hemos hablando en el encuentro en Verines. Algunos autores de cómic experimental y vanguardista afirman que toda la tradición del dibujo, del color y la composición del contraste y la técnica ha abandonado los museos y las galería y está en el cómic y en la ilustración. Hoy en día es muy difícil encontrar dibujos en las galerías, en el pasado sí, pero en el arte contemporáneo es difícil encontrar la anatomía, el dibujo y el color, la tradición de tantos siglos lo ha recuperado el cómic donde es importante saber dibujar, en cambio en el arte contemporáneo no es importante saber utilizar la mano para dibujar, es más importante una instalación, un concepto. Entonces toda esta tradición de tantos siglos no se ha perdido porque se encuentra en la historieta. Las nuevas generaciones han crecido con el ordenador y es verdad que nos ha facilitado el trabajo, por ejemplo cuando en el pasado entregabas un original a imprenta se estropeaba porque terminaban con el café encima del dibujo o se perdían. Hoy en día, el original no sale de tu estudio porque lo escaneas y lo preparas para imprenta. Por lo menos no se pierden y se estropean menos originales porque tu con el ordenador preparas el cd para imprenta. Además la rotulación en cómic es interesante porque está hecha a mano hoy en día con el ordenador te puedes hacer con tu propia

letra un alfabeto. La historieta cuando tiene bocadillos con textos fríos de alfabetos no es lo mismo. Yo creo que el cómic tiene que tener en los bocadillos un *lettering* una caligrafía manual.

Pregunta ¿Te has sentido censurada a la hora de publicar un álbum por mostrar escenas eróticas?

Laura. No. Pero es cierto que ha surgido un problema con *Las Mil y Una Noches* lo tenía que publicar en Francia, pero si recuerdas hay alguna escena donde hay una orgía y los componentes de la misma dicen; *-Por Alá, Por Alá*. El editor no lo va a publicar porque teme a represalias islámicas. Ahora sí hay una nueva censura en la que no se puede tratar ciertos temas como por ejemplo: Alá y la sexualidad, sería peligroso para el dibujante y el editor. Esto no pasaba cuando publiqué *Las Mil y Unas noches*, en Francia, España, Italia, en Inglaterra...es en Europa entera.

Pregunta. ¿Cual es tu postura en relación al Feminismo?

Laura. Respecto a generaciones jóvenes (que se desentienden del compromiso) creo que hay que apoyarlo. Es absurdo que neguemos que este movimiento ha defendido los derechos de la mujer en el trabajo, por lo tanto en la historieta, de publicar, de visibilidad de cobrar. Por lo tanto yo no puedo estar en contra. Lo que no estoy de acuerdo es con cierto feminismo puritano que considera que el desnudo de la mujer es prostitución. Es una exaltación de la belleza de los cuerpos. De aparecer en antologías, de que se hagan estudios como el tuyo.

Pregunta. Hablando del lesbianismo, el cuerpo a cuerpo entre dos mujeres lo has tratado en casi todas tus obras.

Laura. Es un tema que lo dibujo sin ningún problema, eso no quiere decir que sea lesbiana, también he tratado el tema del sado-masiquismo y no soy sado masoquista. Es simplemente que como investigadora trato diversos temas sino me aburriría muchísimo dibujando siempre la pareja heterosexual durante los 35 años de profesión que tengo. El tema del lesbianismo es un tema escondido más que otros. Tiene más dificultades en ser representado que otros temas que son más fáciles de ser editados y expuestos.

Pregunta. ¿Cómo te consideras, dibujante, ilustradora?

Laura. Autora de cómics e ilustradora. Dibujante y guionista. Feminista pero crítica con el movimiento que considera machismo el erotismo. Precisamente se trata de ocupar un espacio que no hemos ocupado.

Pregunta. ¿Qué planes tienes de futuro? ¿Hay algún tema de interés?

Laura. La adaptación de alguna lectura, en este caso habrá de mujeres escritoras, proyecto colectivo. Estoy leyendo y preparando, cuáles adapto, cuales me apetece. Por ejemplo iba a hacer Virginia Woolf pero ya está hecho. Más poesía que literatura. Empleo entre un año o año y medio si son 50 páginas y depende de la técnica que utilice. Pessoa me llevo tres años.



Accesorios de Laura en su estudio

Con cariño a Nuria Pompeia a la que hemos tenido presente en todo momento y a quien no pude entrevistar por su avanzada edad.

