

## Cuerpo, esclavitud y agencia en *Fulú* de Carlos Trillo y Eduardo Risso

*El ensayo analiza Fulú (1988-1991), un cómic del guionista Carlos Trillo y el dibujante Eduardo Risso, ambos argentinos. Gracias a sus poderes sobrenaturales y una clara idea de lo que es la libertad, la esclava negra Fulú logra escapar del Brasil y retornar a su tribu en África. Hija de una mortal y un semidiós, entre sus poderes se cuentan un irresistible atractivo sexual y su capacidad de dejar paralizado a quien pretenda abusar de ella sexualmente. Se analizan dos temas centrales: la constitución del sujeto en la estructura colonial y la agencia de la protagonista.*

*Palabras clave: Carlos Trillo y Eduardo Risso, esclavitud, representación del género, sexualidad, colonialidad del poder*

*This essay analyzes Fulú (1988-1991), a comic by the Argentinean writer Carlos Trillo and the graphic artist Eduardo Risso. Given her supernatural powers and a clear idea of what freedom means, the Black slave Fulú is able to escape Brazil and return to her tribe in Africa. The daughter of a mortal woman and a demigod, she has several powers, including an irresistible sexual appeal and the ability to paralyze whoever intends to sexually abuse her. Two main topics are analyzed: how the subject is constituted in the colonial structure and the agency of the main character.*

*Keywords: Carlos Trillo and Eduardo Risso, slavery, gender representation, sexuality, coloniality of power*

El cómic *Fulú* (1988-1991), obra conjunta del guionista argentino Carlos Trillo (1943-2011) y su compatriota, el dibujante Eduardo Risso (1959- ), es un texto que encierra múltiples sorpresas y anomalías.<sup>1</sup> Pese a que la lectura de sus cerca de 300 páginas no resulte compleja, en gran parte gracias a una narración lineal solo rota por uno que otro *flashback*, su contenido no puede dejar indemne a ningún lector perspicaz. Su trama, de modo sucinto, nos transporta inicialmente a una costa africana en la cual unos esclavistas portugueses atrapan a una joven llamada Fulú, de quien nadie puede abusar sexualmente debido al poder que esconde su mirada. Tras ser vendida en Brasil a diversos dueños, todos los cuales terminan cayendo en desgracia, Fulú logra escapar a un quilombo. Queda allí embarazada, fruto de su

relación con un negro cimarrón llamado Bonde, y al dar a luz a su bebé Saga, decide regresar a su país natal. Pese a una travesía tormentosa, la protagonista cumple su propósito gracias a su determinación y a la ayuda y protección de los semidioses de los que, según descubre el lector, Fulú descende.

Si ya resulta extraño, aunque comprensible dentro de una lógica épica, el hecho de que Fulú, una entre los diez a quince millones de esclavos negros que se estima fueron obligados a cruzar el océano (Klein y Vinson 151), consiga en esta ficción regresar a África, más difícilmente explicable ha de ser que se trate de una mujer de raza negra, cabello rubio y ojos verdes (fig. 1).<sup>2</sup> Cabría preguntarse si tales rasgos occidentalizan a un personaje previamente exotizado a través de los poderes y la hipersexualización que la acompañan.<sup>3</sup> Además de eso, sus autores nos proponen un escenario que conjuga con difícil equilibrio tanto la capacidad de la protagonista de mantener alejados a los hombres que la desean con ansia como el retrato de su exacerbada sexualidad. Es decir, el intocable cuerpo de Fulú en la narración es objeto de una desorbitante explotación gráfica.

Como se verá en el análisis que sigue, *Fulú* nos hace reflexionar de varios modos. A nivel textual, la protagonista es presentada inicialmente como una heroína sufrida y formidable, con un espíritu férreo que le permite avasallar a sus adversarios, pero que, como se descubre más tarde, viene acompañada de un origen semidivino y un destino ya trazado. Esto nos enfrenta a la disyuntiva del libre albedrío versus la predestinación y, por lo tanto, nos obliga a reevaluar en diversos momentos de la narrativa el concepto de agencia, esto es, la capacidad de tomar decisiones individuales y actuar en función a ellas. Así, tanto lectores como críticos deben retroceder en el texto para entender la lógica tras los actos de la heroína. También será posible encontrar otra problemática relativa al cuerpo de la esclava y el deseo que este genera. Primero, serán objeto de estudio en el artículo las características exóticas con las que se presenta el personaje para entender cómo es occidentalizada, tanto físicamente como psicológicamente. Esta conjunción de elementos propiamente opuestos – exotizantes y occidentalizantes – crean un personaje profundamente complejo.

Si algo resulta evidente es el carácter único de Fulú. Ella representa el sueño hecho realidad del retorno a la tierra natal, inasequible para el resto de los esclavos. También, como veremos, es un personaje cuya resistencia nos remite a la teoría postcolonial en la medida en que insiste en reconocerse como un ser humano al mismo nivel que sus amos blancos y, por tanto, no caer en la trampa subyacente del colonialismo por la que el esclavo asume un valor menor para sí mismo y los suyos. Fulú, al reconocer que entre sus congéneres hay quienes no buscan el retorno a la tierra e

incluso por su edad prefieren el sometimiento, se identifica como distinta (tomo 2). Esto veremos que será tan relevante como sus poderes sobrenaturales para erigirse como un personaje que dignifica a la mujer africana.

Finalmente, con su maternidad, Fulú se consolida como un personaje femenino capaz de reproducirse en libertad: su hija nacerá tras huir del quilombo y se criará en la cultura africana. Al respecto, cabe recordar que la mujer esclava, utilizada en el marco de la colonia como objeto sexual o como nana de pecho, debía dejar de lado el concepto de familia o clan. Conforme a la lógica colonial, los esclavos, al igual que los animales, no tenían que permanecer en sus unidades familiares o comunitarias. El arribo de Fulú a África con su hija se puede interpretar, pues, como otro triunfo que Trillo asigna a la heroína, basándose en su maternidad. Al hacerlo, el personaje de Fulú se asemeja a la heroína blanca cuyo centro de atención es la crianza y atención de los hijos.

No obstante, la maternidad de Fulú resulta problemática, ya que es esta la que le concede, en palabras del espíritu protector Nder Sabá, la condición de “mujer completa” (tomo 4). De hecho, tras el nacimiento de su hija Saga, Fulú ve aumentados sus poderes: según la deidad, ella puede desde ese momento leer los pensamientos, deseos y temores de los demás, comunicarse con los animales y la luna, así como invocar tormentas. En cierto sentido, podría interpretarse que la maternidad da acceso a Fulú a una mejor comprensión de la condición humana y animal. A eso se añadiría la capacidad de comunicarse con la luna, símbolo ancestral de lo femenino, así como el control sobre determinados elementos climáticos, pertenecientes al igual que los anteriores al ámbito de la naturaleza. El cómic parece postular, por tanto, la existencia de una vinculación primigenia y esencialista entre africanidad, maternidad y naturaleza (fig. 2).<sup>4</sup>

Aunque es posible encontrar contradicciones puntuales como esta en la constitución de la protagonista, aun así Fulú emerge como un arquetipo femenino de fuerza y poder que no se amedrenta frente a la adversidad. Este personaje, que aparentemente tiene una base feminista, es un ejemplo de la discordancia que con frecuencia evidencia la escritura de Carlos Trillo. Siendo un autor progresista, les da con frecuencia roles protagónicos a las mujeres en sus relatos, hecho poco frecuente en la historieta argentina, pero también a menudo las hipersexualiza.

El presente ensayo aborda una lectura del cuerpo de la esclava y su subjetividad en el mundo colonial, en la intersección de su raza y género, todo ello a la luz de los estudios de género y postcoloniales.<sup>5</sup> El aporte de este ensayo es doble: por una parte, se lleva a cabo el rescate de un cómic

latinoamericano poco difundido. La bibliografía de su autor, Carlos Trillo, ha sido estudiada, aunque tal vez no con demasiada amplitud. De *Fulú*, sin embargo, apenas se ha escrito. Por otra parte, el presente trabajo busca reivindicar a Fulú como un personaje femenino relevante para el mundo de la historieta a través del análisis de sus características. En este sentido, la vigencia de este cómic resulta innegable. La tragedia y vivencias de la esclava protagonista nos permiten entender, en una actualidad acuciada por las crisis migratorias en el Viejo y el Nuevo Continente, el terror de aquel momento histórico, la magnitud del genocidio y la diáspora africana, elementos que parecen estar reproduciéndose con la debida aunque no muy alejada distancia en nuestros días. Pese a que a ambas las separen siglos, surgen sin embargo como consecuencia de prácticas colonialistas pretéritas y presentes. Es por todo ello que la figura de Fulú resulta tan provocadora y esperanzadora.

#### EL LUGAR DE *FULÚ* EN LA BIOGRAFÍA DE TRILLO

Carlos Trillo comenzó a escribir historietas a mediados de los años setenta. Sus dos primeras obras, de 1975, fueron el relato policial *Un tal Danieri*, con dibujos de Alberto Breccia, y la famosa comedia costumbrista *El Loco Chávez*, acompañado de Horacio Altuna. Su primera incursión en historietas de temática histórica, *Alvar Mayor*, data de 1977. Realizada junto a Enrique Breccia, tiene como escenario el Perú del siglo XVI y la podemos considerar como antecedente de la obra cuyo estudio nos ocupa, *Fulú*, que transcurre en el Brasil de mediados del siglo XVII. Cabría señalar asimismo la saga *Les Passagers du vent* (1980-1984), hito de la historieta de ambientación histórica firmada por el francés François Bourgeon, como claro antecedente de *Fulú*. Aunque la acción de aquella se sitúa un siglo después, a finales del XVIII, ambas tratan el comercio transatlántico de esclavos y tienen a heroínas como protagonistas: una blanca abolicionista llamada Isa en la historieta de Bourgeon, la esclava africana Fulú en la de Trillo. Llama la atención que la acción de *Fulú* prácticamente comience donde termina la aventura de Isa: al llegar a tierras americanas tras la larga travesía desde las costas africanas.

*Fulú* pertenece a la que cabría considerar como la segunda etapa creativa de Carlos Trillo, que comienza hacia mediados de la década de los ochenta. Es entonces cuando, a consecuencia de la difícil situación política y económica que atravesaba Argentina, Trillo comenzó tanto a trabajar directamente para el mercado europeo como a vender él mismo, sin intermediarios, a editoriales europeas los derechos de traducción de algunas de sus creaciones ya publicadas en Argentina.<sup>6</sup> *Fulú* apareció primero en Argentina, en la revista *Puertitas*, que el propio autor dirigía, y

en Italia y Francia un poco más tarde. De hecho, su éxito en Francia, donde Trillo publicó más de 80 álbumes, abrió muchas puertas al autor, lo que vendría a ratificar la teoría de Pascale Casanova, que considera a París como centro literario que consagra a nivel mundial a escritores de países no industrializados (127).<sup>7</sup>

En esta segunda etapa creativa Trillo parece abandonar la escritura de corte experimental que había alcanzado sus más altas cuotas en obras como *Los viajes de Marco Mono* (1979), *Buscavidas* (1981) o *El caballero del piñón fijo* (1984) y retorna a la escritura lineal relatada a través de *flashbacks*, como es el caso de *Fulú*. Eso no significa que no sea posible encontrar en sus historietas a partir de entonces algunos diseños de página arriesgados, inesperados vuelcos en la trama o juegos intertextuales o autorreferenciales. Sucede, sin embargo, que estos se van a producir en la mayoría de las ocasiones en el marco de una narrativa con falsa apariencia de sencillez, que no de simplicidad. En definitiva, el lector va a encontrarse con una historia amena y a menudo cautivadora que, a la manera de un palimpsesto, enmascara capas de significado más profundas.

Otra característica de esta etapa es la condición destacada de los personajes femeninos. *Fulú* forma parte del amplio elenco de mujeres protagonistas que pueblan las historietas de Trillo a partir de mediados de la década de 1980.<sup>8</sup> Dos rasgos que comparten las mujeres de sus primeras obras con la mayoría de estas últimas son su carácter fuerte y su extrema sensualidad.<sup>9</sup> No obstante, existen matices. Por lo que respecta al carácter, a diferencia de los primeros personajes femeninos de Trillo, los posteriores son, como apunta Judith Gociol, de origen marginal u objeto de persecución y – a consecuencia de o pese a ello – despliegan una amplia independencia emocional y sexual (40). En definitiva, el papel que adquieren las mujeres en la etapa de madurez de Trillo se corresponde con su alejamiento del papel clásico de *partenaire* o adoratriz, más o menos temperamental, del héroe – o antihéroe – masculino. Por el contrario, y con gran lógica, ese rol secundario de acompañante será desempeñado en estas obras por los personajes masculinos. En el presente caso y como se verá, los hombres a quienes *Fulú* ama devienen personajes instrumentales necesarios para que ella cumpla su destino, y no al revés.

*Fulú*, obra de corte histórico en la que conviven los géneros de la fantasía y la aventura, no ha recibido la misma atención crítica que otras obras del primer período de Trillo.<sup>10</sup> Cabe achacar esta circunstancia a su escasa difusión – cuenta con una única edición en castellano en formato álbum de 2005, hoy imposible de encontrar – así como a la tendencia imperante de analizar las historietas como testimonio o crítica de una determinada situación histórica. Va de suyo que con estos parámetros el

estudio de las historietas publicadas en Argentina en las turbulentas décadas de los años sesenta y setenta despierta mayor interés que la investigación centrada en aquellas aparecidas ya asentada la democracia. Esta falta de interés académico no debe llevarnos, sin embargo, a presuponer que este cómic posea una calidad inferior.

#### COLONIALISMO, BLANQUEAMIENTO, LIBERTAD

El segundo volumen de la saga, titulado “La danza de los dioses”, presenta a algunos personajes que acompañarán a Fulú durante buena parte de la serie. Tras la desaparición de sus primeros dueños, la protagonista es comprada por Baltasar, un falso alquimista que, junto a su hermana Aldaba y tres esbirros, pretende emplearla como supuesta vidente, ampliando así el alcance de sus estafas. Fulú, como era de esperar, es objeto de deseo de todos los varones, excepto de Baltasar, secretamente enamorado de Escalona, uno de sus ayudantes. Nder Sabá, semidiós africano, se le aparece en sueños a Fulú. Gracias a este recurso narrativo el lector tiene conocimiento de otro poder de la esclava – torcer el destino de los hombres – y de lo que le depara el destino: ser tratada como un animal hasta obtener la ayuda del mar. Precisamente a orillas del mar, Fulú conoce a Micael, un noble mulato que desearía ser blanco para que su actual ocupación, la caza de esclavos fugitivos, no le produjera tanto cargo de conciencia. Aunque Fulú y Micael se sienten atraídos, les separa el concepto distinto que tienen de la libertad. Tras la muerte de Baltasar y Escalona a manos de Aldaba, esta hiere a Fulú en la pierna. Dado que no puede caminar, Fulú huye a un quilombo a lomos de Aldaba (fig. 3).

En este momento de la narración y al empezar el tercer tomo, Fulú es capaz de leer los pensamientos e ilusiones de sus compañeros de viaje: Micael, el mulato, solo anhela obtener dinero para ser blanco; Gaspar, el anciano sirviente negro, tiene miedo de la libertad y prefiere seguir como esclavo; Eloi, un soldado mercenario blanco y pobre, es capaz de vender como mercancía sexual a la mujer con la que huye en ese momento; Manuela, la amante blanca y adinerada de Eloi, desea estar con alguien de su alcurnia y la muerte de aquel; y Aldaba, la ex-ama blanca, sueña con tener relaciones sexuales y con vengarse de Fulú sometiéndola a una violación grupal. Estas visiones motivan a Fulú a seguir sola hacia el quilombo al percatarse de que ninguno de sus compañeros anhela la libertad del mismo modo que ella (fig. 4).

Es en ese preciso instante cuando se introduce en el texto el debate acerca del concepto de la libertad. No habrá de sorprendernos que posteriormente Eloi y Micael participen del ataque a Palmares – el refugio de los esclavos escapados – a cambio de dinero, tierras y títulos honorarios.

Estos actos de traición, en el caso de Micael, no deberían resultar extraños. Fulú habita en un mundo erosionado en el que únicamente el hombre blanco heterosexual participa del poder hegemónico. Los otros personajes que muestran algún tipo de poder, como Micael, están copiando esa fórmula, pero reciben los privilegios de la estructura social que define sus funciones.<sup>11</sup> En este contexto de dominación es imposible pretender que se creen redes de apoyo entre personajes que se podrían asociar por diversas causas, como por ejemplo lo étnico o lo racial, y más bien se privilegia la individualidad y el interés privado. Así, las personas intentan encajar constantemente en un sistema que carece de un interés en amalgamar a todos. En otras palabras, se trata de luchar por lo propio y evitar aquello que restrinja el ascenso social, así esto implique violentar al otro, pieza central en este esquema. Al respecto, y tal como señalan Karina Bidaseca y Andrea Gigena, “el problema no es que no podemos vivir con el Otro, sino que no podemos vivir sin él” (35). Y es que para mantener este sistema económico y, en definitiva, para subsistir, se necesita justamente de la explotación del otro.

En la realidad histórica de la época colonial, las leyes de sociabilidad estamental no permitían mayor movilidad, y la violencia sistémica logró enfrentar a personas dentro de sus mismos grupos sociales. Esto creó una dislocación de las supuestas redes o hermandades que podían existir. El sistema de explotación pervirtió sistemas comunitarios por otra parte afectados por las separaciones y traslados, lo cual originó situaciones de abuso en los lugares menos pensados. Tal es el caso en el cómic del personaje Domingo Jorge Velhos, “un hijo de india que goza matando indios, ... un hombre que a cambio de nobleza, tierras y dinero será capaz de todo”, incluido comandar a un ejército de presos y asesinos que aplaste Palmares, el refugio de los negros cimarrones (tomo 3).

Dentro de este panorama en que todos buscan el beneficio propio, es posible encontrar en el cómic solo dos ejemplos de solidaridad. Ambos suceden cuando Fulú ha recibido un castigo físico excesivo, azotada por amas blancas. La primera vez es atendida y aconsejada por otra esclava (tomo 1). La segunda vez, Micael la rescata y la deja nuevamente en libertad (tomo 2). *Fulú* retrata la solidaridad y la hermandad como hechos insólitos. Sin embargo, es preciso aclarar que dicha circunstancia no se sustenta en una incapacidad de los grupos africanos o afroamericanos, o incluso de los grupos indígenas, sino en un sistema de explotación que fuerza la individualización.

Bajo esta lógica, los esclavos sirven para el uso humano – que ellos no alcanzan a ser – y “son instrumentos como la naturaleza, seres que tienen que ser guiados por los seres de razón para ser productivos en una economía racional” (Lugones, “Subjetividad” 130). Varios momentos de la

historieta ilustran este razonamiento. Por ejemplo, Gaspar tiene miedo de morir e ir al infierno. En su sueño, se encuentra con un sacerdote que minimiza su “estúpida libertad” frente a “la justa ira” de sus amos (tomo 3). En este caso, es la Iglesia católica la que sustenta la lógica del sistema esclavista. En general, el poder socioeconómico eurocéntrico propuso un sistema de dominación de opuestos, superior e inferior, basado en un modelo biológico que diferenciaba entre razas como modo de dominación y que es palpable en el caso de *Fulú*.<sup>12</sup>

Lo particular de esta esclava es que no intenta ganar un determinado lugar dentro de la estructura colonial, ni se interesa en cómo se modifican los sistemas reproductivos sociales, al contrario de los esclavos que establecían diferencias raciales entre grupos para incluirse dentro de la cultura dominante, es decir, lo blanco. En varios personajes del cómic es posible encontrar esa ansiedad de blanquearse, fenómeno consecuencia del sistema colonial, pero no así en *Fulú*, que no resultaría asimilada.

Entre aquellos personajes está Micael, un mulato que desea volverse blanco e incluso comprar la libertad de *Fulú*. No obstante, al oír su propuesta, ella esgrime que él no entiende lo que implica la verdadera libertad (tomo 2). Curiosamente, aunque Micael traiciona a los personajes de su misma raza, permanece fiel a *Fulú*. Pero por encima de su amor están su ambición y su deseo de ser blanco. Esto supone su mayor motivación. Siguiendo a Fanon, es con la maestría del lenguaje dominante y la muerte de la propia cultura que el negro desea incorporarse en el grupo blanco (9). Así, en el caso de *Fulú*, encontramos a un mulato cuya mitad blanca traiciona a la negra y cuyo deseo de pertenencia al otro grupo racial se nos presenta como ilimitado. Por ello, Micael no solo sacrifica su propia cultura, sino que inclusive está dispuesto a todo con tal de mejorar su posición financiera y cambiar de raza, aunque para ello deba atacar el quilombo de Palmares. Este personaje resume perfectamente ese sentimiento de negación racial cuando dice: “Qué bueno es el dinero que vuelve lo negro blanco” (tomo 2). Esta aseveración sirve para presentar en el texto una problemática común de los territorios coloniales y postcoloniales: el hecho de que el negro o el indio deseen blanquearse, que empleen para ello el dinero, como sigue sucediendo en la actualidad (Rivera Cusicanqui 80).

Micael no solo ansía ser un hombre blanco, sino que ha copiado también ese modo de entender el mundo. En consecuencia, el personaje se reconoce ciudadano de segunda clase. Fanon propone que la imposición cultural blanca es tan profunda que incluso el negro la percibe como parte de su negritud hasta el punto de reproducir los patrones hegemónicos patriarcales en su visión del mundo. Es decir, que esas prácticas penetran tanto el tejido social que crean modos de percibirse y percibir al otro



basándose en un sistema que desde el inicio los considera en un nivel inferior. Por este motivo, Fanon afirma: “But my purpose is quite different: What I want to do is help the black man to free himself of the arsenal of complexes that has been developed by the colonial environment” (19). El crítico de la Martinica explica que la visión colonialista despreciativa es mantenida tanto por los hombres blancos, como por los negros que la reproducen.

En esta línea, se puede observar otra concepción de origen colonial que persiste en la actualidad. La idea mesiánica de que el hombre blanco tenía como misión encargarse de proteger a los demás, y en particular al hombre negro o indígena, por hallarse estos, desde el punto de vista biológico, en un estado de desarrollo previo al del europeo.<sup>13</sup> En una situación similar al vasallaje, era deber del hombre blanco – en teoría, que no en la práctica – brindar protección a los esclavos, puestos así en una situación de minusvalía constante. Con este prisma colonial y colonialista, la cultura imperial imponía sus valores a la cultura subalterna. Esta supeditación forzosa a una cultura supuestamente superior generará, entre otros rasgos coloniales, la imposibilidad de que el subalterno pueda tener voz propia. A esto también alude Fanon cuando se refiere a que estas prácticas han sido tan extendidas que hasta el hombre en el África se conoce a sí mismo a través de la versión del hombre blanco, porque también ha internalizado su supuesta inferioridad (4).

#### GÉNERO Y ESCLAVITUD

Esta interiorización de la inferioridad propia aparece clonada en el caso de las mujeres. Pensar en una solidaridad femenina basada en el género resulta imposible toda vez que es preciso diferenciar y negociar las diferentes posiciones estamentales y de poder en la sociedad. La mujer blanca vive confinada para ser el ángel del hogar. A modo de ejemplo, cabe pensar en las jóvenes blancas, vírgenes, que desean casarse con un hombre blanco y rico como Manuela (tomo 2); o en Amanda, la joven ama que recela profundamente de Fulú por el deseo sexual que despierta (tomo 1); o incluso el caso de la infeliz Vamirela, madre de Amanda, que compra a Fulú para evitar que termine en manos de su amante, único alivio en su aburrido matrimonio con un hombre mayor y físicamente desagradable. Todas ellas, incluso cuando caen en desgracia, logran salvar su honra y su vida debido a su posición social.

No sucede así con otras mujeres percibidas como objetos y cuya vida no tiene mayor valor que el que puedan generar con su trabajo. En este sistema económico son valoradas de acuerdo a su función dentro de la cadena productiva, como mercancía. Esta sería la situación de Fulú y de todas las

esclavas negras que son vejadas y tratadas como bestias. En esta historieta, la violencia de género está normalizada. Fulú menciona con ligereza que sus compañeros de barco violarán a las mujeres blancas del carguero español que atacarán (tomo 4). En general, ella tampoco es solidaria.

La posibilidad de algún tipo de fraternidad o apoyo entre mujeres amparado por el género no parece encajar en la realidad de ese momento histórico, o por lo menos, en la realidad discursiva de *Fulú*. No es casual que los personajes que castigan más cruelmente a Fulú en el cómic sean dos mujeres blancas recelosas, Amanda y Aldaba. Tampoco resulta baladí que incluso para ellas el valor económico de la esclava prime. Es decir, el castigo físico se detiene cuando está en riesgo la vida de la mercancía que es el cuerpo de la esclava: “No puedes castigarla así. La vas a matar. ¿No sabes que nos costó una fortuna?”, recrimina Varimela a su hija Amanda (tomo 1). “Vale mucho dinero, esta negra. Es una lástima que la arruines así”, le dice a Aldaba uno de sus amantes (tomo 3). Los tormentos que sufre la esclava nos remiten a los debates sobre la humanidad o inhumanidad, la tenencia o no de alma, de los indígenas que dieron en España como fruto la promulgación en 1542 de las llamadas Leyes Nuevas de Indias. Este discurrir, común en la colonia, tiene como marco el proceso de cosificación y animalización del esclavo, lo cual explica que Fulú sea calificada como animal en varias ocasiones en el cómic.

La lectura del último tomo, oportunamente titulado “Es muy difícil volver a casa”, afianza muchas de las ideas recién apuntadas al situar en la envidia y ambición de dos mujeres coterráneas de Fulú, que son el origen de los males de esta. Este volumen aporta diversas novedades desde el punto de vista narrativo: comienza *in medias res*, con Fulú y su hija en una barca en medio del océano; se sirve de textos de apoyo con la voz en off de la protagonista; y entrelaza mediante *flashbacks* diversos planos temporales narrativos, entre otros, el presente con distintos momentos, recientes o remotos, del pasado. Una tormenta destruye el barco en el que la protagonista pretendía regresar a África, pero ella y su bebé Saga son puestas a salvo en una barca. Fulú descubre en sueños su origen semidivino, ya que es la hija de una humana (Aissata) y un *guinné*, un genio. También se le revela que su destino está marcado por la envidia de una familia rival: la misma Isala que envenenó por celos a su madre Aissata, pactó junto a su hija Cossa con los espíritus malignos para que Fulú fuera capturada por los esclavistas y no se casara con el hijo del *griot* o líder local. Ya en tierras africanas, Fulú se enfrenta y mata con la daga que tiene en la frente a Cossa. Con esta misma arma Isala se quita la vida posteriormente. El hijo del *griot*, quien se casó con Cossa en ausencia de Fulú, se ofrece a adoptar a Saga.

Esto sucede en África a su retorno, pero anteriormente y por motivos similares, otra esclava en Palmares – el campamento de esclavos fugitivos – intenta asesinar a Fulú cuando esta le arrebató a su supuesta pareja. Frente a todo este panorama de mujeres blancas y negras enfrentadas a Fulú, es necesario reconocer que ella es diferente a pesar de haber crecido en este entorno de violencia. Así, antes de ser capturada por los esclavistas, la madre de Fulú había logrado protegerla con ayuda de los dioses. El retrato de la figura de la madre de la protagonista se corresponde con la existencia de grupos en África occidental caracterizados por “su organización social matrilineal y matrilocal” (Klein y Vinson 159).

Si se piensa en las narrativas románticas decimonónicas francesas e italianas, más tarde adoptadas en América, también se entenderá que las cualidades sentimentales extremas son comunes y activan los deseos más sórdidos de algunas mujeres. Lo novedoso en el cómic es que tanto las mujeres blancas como las negras se enfrenten a Fulú. Es decir, la mujer negra es capaz de enviar a la supuesta contrincante de su misma raza al castigo de la esclavitud con tal de sacarla de la situación conflictiva – comúnmente un triángulo amoroso o de poder – en la que se encuentran. Sin embargo, no es real considerar que la mujer negra puede actuar como la mujer blanca en este sistema patriarcal hegemónico.

Es más, a nivel discursivo, la mujer negra ni existía, ni podía existir. La constitución del poder colonial se logra a partir de la imposición de un sistema de género único. Lo femenino es un término cargado que representa a la mujer blanca, la cual se mueve siempre en el ámbito doméstico en el que no trabaja y desde el que se dedica a mantener los valores familiares y nacionales. Por su parte, la negritud se puede representar con el varón negro como instrumento de producción y su valor es asignado por su capacidad laboral. Dicho orden, en parte, deja fuera a las esclavas del concepto de negritud, ya que la mujer esclava en teoría no debía trabajar por ser mujer. No obstante, al tratarse de una mujer negra, su valor radica en el trabajo. De hecho, se pensaba que los negros, hombres y mujeres, eran lo suficientemente fuertes para realizar cualquier labor física, no sentir dolor y que además sus cuerpos tenían una energía inagotable. Por ello, resultaba común que las mujeres fueran empleadas para las mismas tareas agrícolas que los hombres en cafetales, algodones y cañaverales (Klein y Vinson 158). La mujer negra, como explica Lugones, no se entendía a partir de su género como sí se hacía con la mujer blanca. Esta quedaba subordinada al hombre, mientras que las mujeres negras eran vistas como niños o pequeños animales. Como apunta la académica argentina acerca de las esclavas, “They were understood as animals in the deep sense of ‘without

gender,' sexually marked as female, but without the characteristics of femininity" (Lugones, "Coloniality" 13).

Lugones problematiza estos opuestos que coexisten en la narrativa de la mujer negra porque una mujer no femenina no puede reaccionar ni actuar como lo que se entiende como la mujer tradicional o blanca. Dentro del feminismo descolonizador, el factor raza no debería separarse de la opresión de género porque eran elementos co-constitutivos (Lugones, "Subjetividad" 133-34) y, por lo tanto, se debería hacer una lectura siempre interseccional del individuo. En sus palabras: "Necesariamente los indios y negros no podían ser hombres y mujeres, sino seres sin género. En tanto bestias se los concebía como sexualmente dimórficos o ambiguos, sexualmente aberrantes y sin control, capaces de cualquier tarea y sufrimiento" (Lugones, "Subjetividad" 131). La crítica propone la imposibilidad de analizarlos en la intersección de raza, género, clase, o cualquier otro criterio debido a la animalización que sufren.

Sugerir que *Fulú* puede ser ejemplo de la descolonización del género es ir demasiado lejos, ya que su creador es un escritor sin una agenda política pro-feminista. Por tanto, vamos a tratar de entender las motivaciones de Trillo en esta narrativa. Lo plasmado por el guionista de estas mujeres negras puede surgir de la fórmula sentimental o de aventuras que avanza la trama o también que el autor no distinga racialmente a sus personajes: las mujeres libres en África, la esclava liberada en América y las mujeres blancas en América. Todas son tratadas de modo similar por Trillo y no se intenta leer a la mujer africana desde un punto de vista descolonizado.

#### REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO: SENTIMENTALISMO Y VORACIDAD

Luego de hacer esta acotación, creemos pertinente expandir el análisis no solo acerca de Fulú como personaje o *Fulú* como historieta, sino también de la lógica de la escritura de Carlos Trillo. Es importante profundizar más en estos paradigmas propios de la mujer que el autor asigna y que el lector acepta sin diferenciar mayormente por el color de piel. Trillo atribuye a las mujeres africanas las características del comportamiento femenino de la novela sentimental, de la novela rosa del siglo XX, en la cual una antagonista urde un plan contra alguien por motivos reconocidos como típicamente femeninos dentro de la narrativa occidental. Esta atribución surge de la mirada, casi quinientos años después, del sujeto blanco hegemónico y patriarcal. El problema de que sea él quien la imagine nos coloca en el centro del problema epistemológico de los estudios postcoloniales y subalternos.

Trillo crea a los personajes femeninos de sus cómics con las características atribuidas a la mujer en el imaginario argentino. Así, rasgos que se presuponen femeninos, como el excesivo sentimentalismo o el ser

impulsiva, se asignan a casi todos los personajes femeninos sin distinción étnica. La mirada del autor al otro esclavo no proviene de los antiguos imperios, sino directamente de las colonias, pero a partir de un sujeto que racialmente encajaría en el grupo dominante. Como indica Blair Davis, los compradores de esclavos, de raza blanca, examinaban minuciosamente el cuerpo de los subastados, de raza negra, con distintos fines: en el caso de los hombres, para determinar su capacidad para trabajar y su resistencia. En el de las mujeres, se acentuaba la búsqueda de atractivo sexual, toda vez que habitualmente eran forzadas sexualmente por sus amos (209, 211). Entonces aunque Trillo fuera un escritor comprometido con ciertas causas, y es sabido que era un hombre progresista, no podría escribir desde un punto de enunciación muy diferente que el propio de un argentino blanco y culto del siglo XX, quien tendría en mente los prejuicios habituales acerca de la raza negra en América.<sup>14</sup>

Lo original resulta que elija a una mujer negra para otorgarle superpoderes y una victoria final. Esto obliga a pensar en la elección del superpoder asignado a Fulú y si no responde al prejuicio de que la mujer negra era excesivamente sensual y voraz sexualmente. Sin embargo, en la producción de Trillo abundan las mujeres sensuales y desnudas, sin distinguir raza o clase. Dada esa tendencia, no debe llamar la atención la presentación de la mujer negra sin ropa y con curvas exageradas, o por lo menos, no debe ser visto como una singularidad dentro de su representación de lo femenino.<sup>15</sup> Lo que sí se verá es que esta hipersexualización está directamente relacionada con el poder sobrenatural en *Fulú*. Este poder produce una reacción física en las personas que tratan de abusar sexualmente de ella que les imposibilita su objetivo. Fulú no tiene defensa en contra del abuso físico, pero sí del abuso sexual. Su poder se basa en la sexualidad, aunque también en su astucia, en su comunicación con la naturaleza y en su capacidad de ver los sueños ajenos. Este proceso sirve en esencia para construir la trama de esta saga, una narración que explora las pulsiones sexuales de todos sus personajes.

Para ilustrar las dinámicas que se generan en torno al personaje de Fulú cabría referir los acontecimientos del primer tomo. Este compendia las pasiones que activan a los personajes y la intervención de la protagonista. El primer volumen de la serie, titulado "La mala suerte", comienza con la caza de Fulú en tierras africanas. El capitán del barco negrero, Da Fontes, queda fascinado con su belleza, pero le resulta imposible tocar a la esclava, ya que ella tiene el poder de que su cuerpo solo lo pueda penetrar aquel que la ame sinceramente. Más tarde, cuando llegan a Brasil, y consumido por el deseo y su imposibilidad de saciarlo, el capitán se suicida. Estas primeras páginas ya adelantan algunos de los elementos fantásticos que pueblan el

relato. Vendida como esclava, Fulú despierta el apetito sexual de cuanto hombre conoce, circunstancia que aprovecha para, mediante diversos engaños, vengarse de estos y de sus amas, quienes, guiadas por los celos, la maltratan físicamente. El deseo sexual y los instintos animalescos de los diversos personajes de raza blanca producen su ruina personal y, en algunos casos, conducen a su muerte. Fulú es esa belleza exagerada “y ese olor que emana” (tomo 1) que genera el deseo y ocasiona sus problemas, pero a la vez gracias a esta belleza obtendrá lo que más desea: su libertad.

Aunque se pueda asumir que Trillo cae en el estereotipo de la mujer negra hipersexualizada y sea indudable que Risso ofrece al lector una Fulú gráficamente carnal y voluptuosa, este personaje es uno de los más castos de la historia: solo mantiene relaciones con dos hombres, derribando de esta forma el estereotipo racial de la mujer promiscua y lasciva. Cabría afirmar que su pertinaz desnudez es una promesa incumplida, dado que las aventuras eróticas las protagonizan siempre otros, los personajes de raza blanca. La imagen de la esclava voraz se utilizaba para justificar la alta tasa de agresiones sexuales perpetradas por hombres blancos a esclavas negras. Estas mujeres, según Lugones, “were characterized along a gamut of sexual aggression and perversion, and as strong enough to do any sort of labor” (“Coloniality” 13).<sup>16</sup> Por su parte, Fulú pierde la virginidad con Bonde, su amor y padre de su hija, y luego decide tener relaciones sexuales con el joven Josepe, quien también sufre al haber perdido a su amante Juliana (fig. 5). Mas en este segundo caso, ella es extremadamente medida pues sabe que lo que le une a Josepe es de carácter pasajero. Hacia el final de la saga, se intuye que ella tendrá relaciones con el hijo del *griot* y se consolidará como líder en su tribu, pero Fulú prefiere descansar con su hija antes de darle una respuesta. La última página del cómic reafirma su independencia de los hombres.

El deseo de Fulú es pues controlado y articulado a partir de un deseo no sexual mucho mayor, que es el de lograr su retorno y libertad. Son los otros quienes resultan insaciables y en quienes el deseo, el placer sexual y el poder convergen para crear unos personajes monstruosos. El entorno del cómic está cargado de erotismo y los placeres carnales son el objeto del deseo, es decir, un deseo que engendra más deseo y una multiplicidad sexual en la que Fulú destaca por su frugalidad. Esto resulta paradójico, dado que su cuerpo, generador constante de deseo, es una mercancía que cambia en varias ocasiones de dueño para ser explotado – y maltratado – como mano de obra.

#### EN TORNO A LA AGENCIA

Aunque resulte posible analizar el cómic y al personaje como creaciones únicas bajo los estudios de género, ambos caen en los lugares comunes del problema postcolonial al existir a partir de la mirada sesgada de la

hegemonía cultural y del patriarcado. Como ha subrayado el aparato crítico del postcolonialismo, es difícil escapar de esta trampa y por ello se deben evitar lecturas que caigan en las mismas aporías. Gayatri Spivak explica que la imposición cultural de la crítica europea y, por lo tanto, colonizante, lee al otro y a su cultura desde una presupuesta superioridad. Debido a ello, el subalterno no tiene una voz propia, porque el acto de tomar la palabra y el lugar de enunciación subalterno no se puede escapar de la historicidad y de la diferencia y, por tanto, de una crítica que se llama a sí misma descolonizadora, pero comete siempre similares errores epistemológicos (287). La distorsión de la voz del subalterno es inevitable si se mantienen los mismos patrones de análisis que provienen del colonialismo hegemónico. Las estrategias para escapar del problema epistemológico que plantea Spivak son complejas. Frente a la violencia e inequidad de la herencia fundacional americana es necesario un feminismo latinoamericano que reconozca su carácter colonial y también su subalternidad frente a otros feminismos que se han impuesto (Bard y Artazo 201).

La esclavitud en la América de la época colonial tuvo muchos matices, pero es posible encontrar algunas características generales que no solo se dieron en el Brasil de finales del siglo XVII, en la época y en la zona geográfica en las que se ubica la historia de *Fulú*. La violencia, el abuso sexual, la deshumanización, entre otros, quedan bien retratados en este cómic. La obra de Trillo y Risso enfrenta a los lectores con la brutalidad de la esclavitud afroamericana, una memoria que había sido reprimida en muchos sectores de la población (Bidaseca 32). La representación de la mujer esclava en la pluma de dos hombres blancos nos coloca como lectores críticos frente a una dificultad que es, a su vez, emblemática del problema epistemológico de fondo. Bajo estas salvedades es que pasamos al análisis de la agencia.

Tener agencia podría entenderse como la opción de elegir (por ejemplo, tener una voz u opinión) y posiblemente en un modo más profundo, ser agente, es decir, lograr un cambio que afecte a otros. Sin embargo, es posible entender la agencia como un acto de resistencia o subversión, que incluso podría comprender la pasividad de un silencio. Es un concepto complejo porque en la gama de su uso crítico puede estar determinado por una acción claramente definible o ser menos perceptible. Cuando escribimos “agenciarse,” estamos pensando en las estrategias que utilizan los personajes para obtener esa voz o esa plataforma gracias a su voluntad y capacidad para actuar. En ese sentido, algunos personajes obran de modo anodino, mientras que otros, pese a no lograr tener agencia, tienen la intención de acceder a ella. En ese sentido, un personaje puede no lograr su objetivo, pero ser agente en determinados momentos en la narración.

Pensando en que la agencia está relacionada con el poder y que fluctúa según las situaciones y el contacto entre personajes, trataremos de explicar a qué nos referimos en cada uno de los momentos que analizamos de la historieta *Fulú*.

Desde el inicio nos topamos con una dificultad ya que es problemático emplear el término de agencia para un esclavo, si bien funciona muy bien para analizar poderes sobrehumanos. Fulú, en su condición de esclava, no tiene opción de elegir su trabajo o a sus amos, pero gracias a uno de sus superpoderes es capaz de elegir a sus parejas, ya que solamente quien la ame sinceramente puede penetrarla. Más aún, Fulú es una agente que logra cambiar el destino tanto de un semidiós – Nder Sabá, a quien libera – como de varios hombres. Ella, que debería ser una pieza en una estructura colonial opresiva con factores definitorios que no permiten agencia posible, logra sin embargo escapar de diversas tragedias gracias a sus superpoderes.

Un momento gráficamente simbólico sucede en el segundo volumen cuando Fulú logra huir y quedar libre. Entonces se invierte la situación y la malvada Aldaba es quien recibe las órdenes de la esclava, además de servir como su cabalgadura (fig. 3, ya comentada arriba). Presentar a Fulú montada encima de Aldaba es un modo gráfico de entender una situación en la cual los roles se han intercambiado temporalmente. Aldaba es retratada con las carnes al aire, excesivamente maquillada y muy sexualizada. La animalización de Aldaba se completa cuando muerde a Fulú y la hiere. La ama que acusa a sus esclavos de animales, y a los que azota por ello, termina actuando como aquello que más aborrece.

Lamentablemente, este episodio nos recuerda el miedo que las rebeliones esclavas produjeron – el caso haitiano, escrito de tantos modos – y que quedó marcado en la memoria colectiva latinoamericana. Incluso en la actualidad encontramos ecos de aquello en el prejuicio hacia ciertas comunidades afroamericanas por ser referentes históricos de esos procesos culturales y políticos (Grüner 224). Sin embargo, en la historieta que estamos estudiando ningún personaje negro mata a un blanco. Todos los personajes blancos que mueren lo hacen a manos de otro blanco y por rencillas entre ellos.

Si la agencia se entiende como la capacidad de voluntad y actuación, se puede afirmar que sí se logra dentro de este relato. Ninguna situación que favorezca a Fulú sucede por designio divino, sino debido a su astucia. La protagonista logra voltear las situaciones a su favor, utilizando ocasionalmente sus poderes. Ella emplea su cuerpo y sus encantos para hacer que otros personajes actúen y lograr finalmente sus objetivos pese a tener en contra a algunos semidioses. Fulú cuenta con la ventaja de su origen semidivino, pero es su sagacidad la que le permite vencer a los



semidioses en el último tomo de la serie. Un poco antes, en el cuarto tomo, Fulú se nos presenta como una persona con unas grandes dotes logísticas. Ella se encarga de organizar, junto a los tres piratas amotinados que la apoyan, el ataque a un barco español.

En el marco de la estructura colonial en que se desarrolla el relato y pese a las limitaciones que impone la esclavitud, Fulú obtiene su libertad gracias a su inteligencia y ambición. Es decir, poco le servirían los poderes que posee o la protección divina, si es que dichos poderes fueran lo único que ella utilizara para obtener su libertad. No obstante, resulta imposible no entenderla en su singularidad porque ella no es cualquier esclava negra, sino una que tiene poderes sobrenaturales que son fundamentales para controlar la situación y ejercer su agencia. Por su origen sobrenatural (la madre la procrea con un genio *guinné* y además nace con un puñal protector en la frente, que es un rezago de la violencia constitutiva – trauma de la madre – al ver cómo asesinaban a su padre, quien gobernaba antaño la tribu) y porque su destino es modificado a partir de un maleficio (pedido y pagado por dos mujeres africanas: otro pareado de madre e hija), se podría argüir que Fulú carece de agencia y que simplemente la guía la predestinación.

Aunque el destino de Fulú está trazado y su protector le repite que ella podrá regresar a la tierra natal después de grandes sufrimientos, nada sucedería si ella no cambiara sus circunstancias. Incluso a su retorno se entera que, Nder Sabá, su espíritu protector, ha sido atrapado y no puede ayudarla en el viaje. Es Fulú quien desciende a un inframundo y, gracias a su astucia y sensualidad, rescata a Nder Sabá. A Fulú, como si de un héroe épico se tratara, se le presentan una serie de obstáculos a modo de pruebas que ha de superar. Sale airoso de ellas por la fuerza de su carácter y por sus acciones, y no tanto por sus destrezas sobrenaturales. Por ello, se puede afirmar que es en esencia el uso de su libre albedrío y no la predestinación lo que determina el triunfo de Fulú.

El destino de Fulú está trazado, pero no el modo de llegar a su meta. Así, todo lo que sucede en el ínterin es decisión suya y en eso reside su agencia. El semidiós Nder Sabá le confiesa a Fulú: “estuve muy ocupado inculcándote poder para que torciera el destino de los hombres” (tomo 5) y al hacerlo deja claro que no le enseña lo que hará, sino que le otorga el poder de hacerlo. Esta frase condensa la agencia de la esclava, que es, por supuesto, una situación anómala en la narrativa. Este retorno al África y a la libertad es también un reconocimiento de ella como persona, aunque antes haya sido un sujeto colonizado. Es, en definitiva, evidente la intención de darle voz y agencia al personaje subalterno.

Nder Sabá, a modo de improvisado narrador, cierra el relato de la saga dirigiéndose al lector con dos afirmaciones: que habrá tiempo de aprender sobre “esa fiera traicionera que es el hombre blanco” y que será llamado “a educar a Saga en el poder” (tomo 5). Con esto se cierra una historia circular, una mujer que retorna al África con una niña pequeña, que bien pudo ser ella, para empezar su entrenamiento en el poder. Estas oraciones condensan acertadamente el espíritu crítico de nuestro ensayo y su énfasis en el problema de la colonialidad y la agencia.

Mencionar que el hombre blanco sea la fiera traicionera invierte la animalización comúnmente aplicada al hombre negro y la transfiere al blanco. Geopolíticamente se sitúa este discurso en África, no América o Europa. Un atisbo de reubicación epistemológica para el discurso subalterno que ya no sería tal, y un cambio profundo en el problema de la colonialidad del poder. La segunda cita se refiere a Saga, la hija de Fulú, cuyo nombre tiene una clara carga simbólica, ya que representa a las generaciones de mujeres que transmiten una a otra el conocimiento ancestral. En este caso, esa educación en el poder equivale a lo que hemos entendido como agencia.<sup>17</sup>

*Wichita State University*

## NOTAS

- 1 *Fulú* se publicó inicialmente de forma serializada en Argentina a partir de 1988. Posteriormente, fue recopilada en cinco volúmenes por la editorial argentina Doedytores. Esta edición, que carece de numeración de páginas, es la usada para el presente trabajo. Por ello se citará en lo sucesivo únicamente el volumen y no la página. Se ofrece a continuación el título de los tomos para el lector interesado: “La mala suerte”, “La danza de los dioses”, “Bajo la sombra del deseo”, “El mar, la libertad” y “Es muy difícil volver a casa”. Respecto a Eduardo Risso, fue un asiduo colaborador de Trillo. Tras *Fulú*, publicaron juntos, entre 1992 y 2003, media docena de obras entre las que se encuentra otra historieta de corte histórico, *Simón. Una aventura americana* (1993), cuya acción se sitúa en las luchas por la independencia en Latinoamérica. Pese a su dilatada carrera, Eduardo Risso debe su fama a nivel mundial a la serie estadounidense *100 Bullets* (1999-2009), escrita por Brian Azzarello.
- 2 Los autores han recibido autorización del editor Javier Doeyo para reproducir las imágenes que acompañan el presente artículo. Todas las ilustraciones son © Carlos Trillo y Eduardo Risso (2005). Todos los derechos reservados. Reproducidas con la autorización de Doedytores.

- 3 Curiosamente, el juego de la orientalización y la occidentalización se produce también en otro conocido personaje historietístico de orígenes africanos: Storm (Tormenta), miembro del grupo X-Men, posee cabello blanco y ojos azules. Acaso estos atributos exterioricen su singularidad como descendiente de una madre keniana y un padre afroamericano. Según Deborah Elizabeth Whaley, su herencia afroamericana remitiría a ojos de otros africanos a Norteamérica, al elemento blanco y colonial, mientras que sus poderes y apariencia física, por el lado materno, simbolizarían para los colonialistas blancos “an Africanness not easily placed within the phenotypical traits associated with the continent” (109). Al igual que en el caso de Tormenta, la ascendencia de Fulú resulta relevante: su madre es una mortal y su padre, un semidiós, y eso parece afectar su aspecto físico. Así, la mezcla de piel negra y rasgos étnicos de Fulú podría interpretarse, al igual que Whaley hace con Tormenta, como una afirmación de la negritud “even as it disrupts what the dominant culture imagination has come to see as blackness” (17).
- 4 Este aspecto, que daría de por sí para otro artículo, queda aquí solo apuntado por falta de espacio.
- 5 La riqueza de *Fulú* permite otras muchas lecturas: el viaje de formación – *Bildungsroman* – de la joven, la maternidad, un sistema politeísta fracturado, etc.
- 6 Entre estos intermediarios fue singular el caso de Ediciones Récord, considerada por Laura Vázquez una especie de agencia local de la editora italiana Eura Editoriale (hoy Aurea Editoriale), que encargaba trabajos en Argentina con el objetivo de republicarlos en Italia (222). Significativamente la revista argentina en que aparecían originalmente los materiales y la italiana que los reproducía más tarde se titulaban igual: *Skorpio*.
- 7 Ciertamente, el mercado francés de la historieta domina el panorama europeo desde al menos la década de 1970, y es, de hecho, la meca de aquellos historietistas, tanto europeos como de sus antiguas colonias, que descartan trabajar para el mercado estadounidense del cómic de superhéroes.
- 8 Junto a ella, cabe recordar a la televisiva Custer (*Custer*, 1985-1986), a la prostituta Clara de Noche (*Clara de Noche*, 1992-2011), a la androide transformista Cibersix (*Cibersix*, 1992-1997), a la francotiradora sordomuda Crash (*Borderline*, 1993-1995), a la detective privada Alejandrina Yolanda Jalisco (*Chicanos*, 1997), a la saboteada heredera Jobeth Benton (*Sick Bird*, 2001) o a la limpiadora boliviana Bolita (*Bolita*, 2009-2010), entre otras.
- 9 Cabría situar el origen de esta carga erótica en diversas series para adultos protagonizadas por mujeres: *Barbarella* (1962), de Jean Claude Forest y *Valentina* (1965), de Guido Crepax (Gociol y Rosemberg 97). Las escenas sexuales y con desnudos aumentaron cuando Trillo comenzó a publicar en Europa como consecuencia de la ausencia de censura, pero también, como

señala Gociol, de las exigencias de los editores locales (40). El hecho de que los editores fueran hombres y el público lector, en teoría fundamentalmente masculino explica el uso – y abuso – del cuerpo femenino y la ausencia de hombres desnudos en estas obras. Coherentemente, abundan las ilustraciones de mujeres desnudas o ligeras de ropa en las cubiertas de las revistas italianas (*Skorpio* y *Lanciostory*) y argentinas (como *Puertitas*) en que Trillo publicó.

- 10 Véase, por ejemplo, el análisis de *Las puertitas del Señor López* en la monografía de David William Foster.
- 11 El poder se entiende bajo la lógica de Bourdieu: se crea y legitima constantemente a partir de normas de comportamiento y acumulación de capital, sea este social, cultural, político, etc. (31)
- 12 Aunque nos hemos referido a factores socioeconómicos y al sistema mercantil, también podemos apreciar la influencia del capitalismo en la trata de esclavos. Si bien no es hasta después de la Revolución Industrial que este cristaliza, existen prácticas similares en periodos anteriores, incluso en la época del descubrimiento de América.
- 13 Como señala Michael Eric Dyson, “In the minds of white Christians, the black body was the savage body. In a white Christian prism, the ethical end, the moral telos, of slavery was the social, psychic and theological subordination of the African savage to European Christianity” (240).
- 14 El término punto de enunciación (*enunciation loci*), tal como lo define Walter Mignolo, se define como el lugar desde el que se genera el discurso del conocimiento en la geopolítica del conocimiento. Comúnmente se refiere al discurso del subalterno que está en los márgenes o periferia (Mignolo 61).
- 15 No obstante, según Jeffrey A. Brown, la hipersexualización es uno de los rasgos que presentan en los comics estadounidenses no solo las superheroínas de raza negra, sino las latinas y las asiáticas, convirtiéndolas así en fetiches eróticos (137). Por su parte, Blair Davis ha analizado cómo esta hipersexualización se refleja en los peinados, trajes y accesorios de diversos superhéroes, masculinos y femeninos, de raza negra (Luke Cage, Black Lightning, Storm, Vixen y Cyborg) de las editoriales estadounidenses Marvel y DC. Una de las conclusiones a las que llega es que en todos los personajes “varying degrees of exposed flesh factor into the[ir] visual design” (Davis 209). Davis propone además la existencia de un paralelismo entre la exposición en nuestros días de parte del cuerpo de los superhéroes negros y la de los esclavos cuando eran subastados siglos atrás. El hecho de que en las obras de Trillo (guionista de origen argentino) todas las mujeres, con independencia de su raza, resulten hipersexualizadas, aparte de por cuestiones históricas y culturales, podrían deberse a que la mayoría de sus historietas estaban dirigidas a un público adulto (europeo o latinoamericano, y predominantemente masculino). De ahí que las escenas de desnudos o sexo

- resultaran frecuentes. Por su parte, los superhéroes norteamericanos tienen históricamente como destinatarios a un público infantil o juvenil (Brown 133; Ghee 223), y predominantemente de raza blanca.
- 16 Esta conceptualización de la mujer negra ha permitido, asimismo y desde la época colonial hasta nuestros días “sanctify White female sexuality by contrast” (Brown 139).
- 17 Los autores agradecen la atenta lectura y los pertinentes comentarios de las editoras del volumen especial, los evaluadores externos y el consejo editorial de la revista.

#### OBRAS CITADAS

- BARD WIGDOR, GABRIELA, Y GABRIELA ARTAZO. “Pensamiento feminista latinoamericano: reflexiones sobre la colonialidad del saber / poder y la sexualidad.” *Cultura y representaciones sociales* 11.22 (2017): 193-219. Web.
- BIDASECA, KARINA. “Los peregrinajes de los feminismos de color en el pensamiento de María Lugones.” *Revista Estudios Feministas* 22.3 (2014): 953-964. Web.
- BIDASECA, KARINA, Y ANDREA GIGENA. “Negritud, esclavitud y racismo en el mundo poscolonial. Aportes de los estudios africanos.” *Intersticios de la política y la cultura* 1 (2012): 31-39. Web.
- BOURDIEU, PIERRE. “Campo intelectual y proyecto creador.” *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Trad. Alberto de Ezcurdia. Buenos Aires: Montessor, 2002. 9-50.
- BROWN, JEFFREY A. “Panthers and Vixens: Black Superheroines, Sexuality, and Stereotypes in Contemporary Comic Books.” Howard and Jackson: 133-49.
- CASANOVA, PASCALE. *The World Republic of Letters*. Trad. M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- DAVIS, BLAIR. “Bare Chests, Silver Tiaras, and Removable Afros: The Visual Design of Black Comic Book Superheroes.” *The Blacker the Ink: Constructions of Black Identity in Comics and Sequential Art*. Eds. Frances Gateward y John Jennings. New Brunswick: Rutgers UP, 2015. 193-212.
- DYSON, MICHAEL ERIC. “Homotextualities: The Bible, Sexual Ethics, and the Theology of Homoeroticism.” *The Michael Eric Dyson Reader*. New York: Basic Civitas Book, 2004. 238-57.
- FANON, FRANTZ. *Black Skin, White Masks*. 1952. Trad. Charles Lam. Londres: Pluto P, 2008.
- FOSTER, DAVID WILLIAM. “Overcoming National Reality: *Las Puertitas del Señor López* of Trillo and Altuna.” *From Mafalda to Los Supermachos: Latin American Graphic Humor as Popular Culture*. Boulder: Lynne Rienner, 1989. 75-88.

- GHEE, KENNETH. "Will the 'Real' Superheroes Please Stand Up? A Critical Analysis of the Mythological and Cultural Significance of Black Superheroes." Howard and Jackson: 223-37.
- GOCIOI, JUDITH. "Heroínas insumisas." *Trillo de puño y tecla. Cuatro décadas de historieta argentina*. Eds. Judith Gociol y José María Gutiérrez. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de Argentina, 2013. 40. Web.
- GOCIOI, JUDITH, Y DIEGO ROSEMBERG. *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: De la Flor, 2000.
- GRUNER, EDUARDO. "Negro sobre blanco. Genealogías críticas anticoloniales en el triángulo atlántico: el concepto de negritud en la literatura." *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Coord. Karina Bidaseca. Buenos Aires: CLACSO, 2016. 217-61.
- HOWARD, SHEENA, Y RONALD L. JACKSON II, EDS. *Black Comics: Politics of Race and Representation*. New York: Bloomsbury, 2013.
- KLEIN, HERBERTS S., Y BEN VINSON III. *Historia mínima de la esclavitud en América Latina y el Caribe*. 2ª ed. México: El Colegio de México, 2013.
- LUGONES, MARIA. "The Coloniality of Gender." *Worlds & Knowledges Otherwise 2* (2008): 1-17. Web.
- . "Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples." *Pensando los feminismos en Bolivia. Serie Foros 2*. La Paz: Conexión Fondo de Emancipaciones, 2012. 129-40. Web.
- MIGNOLO, WALTER. "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference." *The South Atlantic Quarterly* 101.1 (2002): 57-94.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA. *Violencias (Re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Champaign: Illinois UP, 1988. 271-316.
- TRILLO, CARLOS, Y EDUARDO RISSO. *Fulú*. 5 volúmenes. Buenos Aires: Doedytores, 2005. S. pag.
- VÁZQUEZ, LAURA. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- WHALEY, DEBORAH ELIZABETH. *Black Women in Sequence. Re-inking Comics, Graphic Novels, and Anime*. Seattle: U of Washington P, 2016.

## ANEXOS



Figura 1. Trillo, Carlos y Eduardo Risso. *Fulú*, tomo 1.



Figura 2. Trillo, Carlos y Eduardo Risso. *Fulú*, tomo 2.



Figura 3. Trillo, Carlos y Eduardo Risso. *Fulú*, tomo 2.



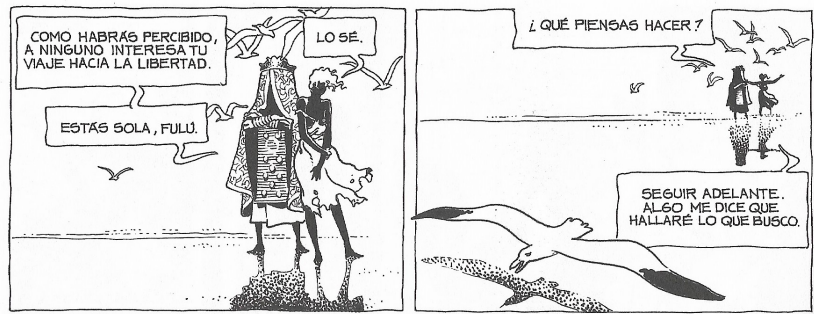


Figura 4. Trillo, Carlos y Eduardo Risso. *Fulú*, tomo 3.



Figura 5. Trillo, Carlos y Eduardo Risso. *Fulú*, tomo 4.

