

Introducción

Analizar las representaciones de las mujeres en el noveno arte – término que define el conjunto de narrativas gráficas que incluye viñetas, cómics y novelas gráficas – implica un trabajo de recuperación de figuras y personajes que protagonizan tiras célebres.¹ Asimismo, permite rescatar una genealogía femenina olvidada e invisibilizada por un medio de comunicación hasta ahora considerado eminentemente masculino y abre el camino para un estudio cómico-gráfico desde una perspectiva de género.

Este número monográfico de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* tiene como objetivo remediar la carencia de visibilidad de las mujeres en el noveno arte y la falta de un corpus crítico que ahonde en la representación de las mujeres en dicho medio. A lo largo del volumen, se evidencia el interés por analizar la obra de autores canónicos desde una perspectiva feminista, así como por rescatar figuras invisibilizadas de la tradición gráfica española, latinoamericana y de tema latino en Norteamérica. Del mismo modo, se da cuenta del auge de una nueva narrativa gráfica de autoría femenina que privilegia la escritura del *yo* en todas sus formas, desde la autoficción hasta la autonarración. Gracias a las nuevas tecnologías digitales, las autoras se abren camino en el noveno arte tomando la palabra y dando expresión gráfica a sus inquietudes. Sus obras abarcan una gran variedad temática que incluye experiencias traumáticas como la violencia de género, la migración, las relaciones interpersonales y la maternidad.

En un momento histórico en el que el arte secuencial se ha transformado de “cine de los pobres a *literatura contemporánea*” (García 5), investigar su historia desde una perspectiva de género conlleva un trabajo de archivo y el desarrollo de estudios académicos que se ocupen de las nuevas representaciones artísticas en las que la mujer es creadora y protagonista. El presente volumen parte del análisis feminista de tiras consagradas para luego estudiar en detalle nuevas manifestaciones artísticas en las cuales las figuras femeninas adquieren voz y agencia en un medio tradicionalmente dominado por la expresión masculina.²

Una breve revisión histórica permite ver las influencias que marcaron esta transición de perspectiva, tanto a nivel teórico como artístico. Teóricamente, la preeminencia de un discurso androcéntrico en el noveno arte se manifiesta en una nómina dominada a nivel internacional por figuras

masculinas como: Thierry Groensteen en Francia, Scott McCloud y Will Eisner en Estados Unidos y Umberto Eco en Italia. *Apocalípticos e integrados* de Eco, un texto fundacional del lenguaje del cómic, revela el androcentrismo que domina el análisis de la cultura de masas, incluyendo los cómics y la cultura popular. Resulta significativo que, al analizar los cómics americanos, Eco se centre en la figura de Superman, el superhombre, personaje destinado a representar las aspiraciones de heroicidad del hombre común. Considerado un reflejo de las metas y valores de la sociedad fordista, dicho personaje ofrece, según el semiólogo italiano, un modelo de identificación para el hombre común que se ve anulado frente a la automatización de la producción industrial, en cuanto “el héroe positivo debe encarnar ... todas las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer” (Eco, *Apocalípticos* 226). Al concentrarse en figuras como Steve Canyon y Superman y postulando la presencia de lectores implícitos del mismo sexo, es decir, hombres blancos de clase media, heterosexuales, Eco sienta las bases para futuras interpretaciones de la narrativa gráfica, consagrando un canon y una perspectiva androcéntrica que por varias décadas dominarán la disciplina.

Si bien ya en 1975 José Antonio Ramírez publica *El “cómic” femenino en España*, en el que provee un detallado estudio de la historieta femenina, la mirada crítica está dominada por cierto androcentrismo. Ejemplo de ello son las obras de eminentes críticos como Román Gubern, Juan Antonio Ramírez, Terenci Moix, Santiago García, Antoni Guiral y Enrique Bordes, para citar solo las figuras más emblemáticas.³ Volúmenes enteros dedicados al mundo del cómic analizan únicamente obras de autoría masculina, descartando los aportes de las artistas gráficas y condonando las actitudes machistas de sus héroes de tinta y papel.⁴ Solo en épocas más recientes la ginocrítica aplicada al mundo de la creación gráfica se ha encargado de revelar los mecanismos de sujeción femenina que impregnan gran parte de este medio artístico y asimismo ha empezado a emprender una obra de recuperación de las genealogías femeninas.

Los estudios de Viviane Alary, Adela Cortijo, Ana Merino y el recién constituido Colectivo de Autoras de Cómic han aportado una visión crítica del medio y, al mismo tiempo, han dado visibilidad a creadoras olvidadas en la historia oficial del cómic español. En el amplio y variado ámbito latinoamericano, en el que tanto la historieta como la caricatura cuentan con una ilustre tradición iconográfica, escasean los estudios de género. La falta de estudios críticos y de volúmenes dedicados enteramente al cómic de autoría femenina contrasta con la pujanza del medio artístico que cuenta con un gran número de autoras emergentes, algunas de las cuales, como la argentina Maitena Burundarena, la chilena Marcela Trujillo y la colombo-

ecuatoriana Paola Gaviria (PowerPaola), son objeto de estudio en este número monográfico.⁵

El cine también exhibe la tendencia del noveno arte a representar a las mujeres a través de “los estereotipos más tradicionales de la feminidad” (Colaizzi 12). La misma caracterización que hace el celuloide de las mujeres se puede aplicar al cómic. Giulia Colaizzi estudia a las teóricas feministas estadounidenses Marjorie Rosen, Molly Haskell, Joan Mellen y Laura Mulvey. A partir de sus lecturas, la investigadora italiana concluye que las mujeres de la pantalla están representadas a través de estereotipos que “son, fundamentalmente, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de ‘ángel del hogar’ y atrapados en la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madres/femme fatale, virgen/puta” (Colaizzi 12). En contraste con esta representación estereotipada de la mujer de la que habla Colaizzi, autoras como Núria Pompeia, Montse Clavé y Marika Vila, subvierten estos roles hegemónicos en su producción artística en los años setenta en España.

Santiago García sostiene que, en esa década, se asiste a la transformación de un cómic primariamente destinado a un público infantil hacia el cómic de autor que dio pie al surgimiento de la novela gráfica, cuyo énfasis en lo autobiográfico permitió un cambio en la representación de la mujer en décadas recientes (13). En el ámbito estadounidense, Hillary Chute, en *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, señala la importancia de los elementos autobiográficos en las novelas gráficas, subrayando cómo la presencia de artistas como Marjane Satrapi, autora de *Persepolis*, permite rescatar “an everyday reality of girls and women’s lives, picturing what is often placed outside of public discourse” (5). Esa labor de visibilización permite sacar a la luz temáticas complejas, íntimas y perturbadoras que contribuyen a desmontar los estereotipos tradicionales de la feminidad.

Sobre el telón de fondo de un persistente machismo, las artistas gráficas latinoamericanas y españolas actuales emplean relatos que se configuran como espacios de resistencia, de reflexión, de introspección, de expresión de un *yo* que se hace sujeto de su propio discurso. El presente volumen da a conocer una nueva narrativa gráfica de autoría femenina en lengua española que retoma, como lo señala Adela Cortijo, “[el] diario íntimo, la confesión [el] testimonio de vivencias” (232), géneros tan utilizados por las escritoras decimonónicas. Las historietistas españolas y latinoamericanas utilizan técnicas narrativas y gráficas variadas, tejen historias, se representan, relatan la condición femenina, se confrontan con los estereotipos de género,

crean nuevos personajes y afrontan tabúes tales como la sexualidad, la maternidad y el lesbianismo.

Estas artistas se insertan en una tradición gráfica en la que “la imagen es portadora de una parte fundamental de la información narrativa y, por ello, la configuración física concreta de los personajes juega un papel principal en la caracterización de los mismos” (Jiménez Varea 66). De ahí el reto que enfrentan en la tarea de articular un lenguaje propio capaz de sustraerlas de los códigos de la mirada masculina. Al apropiarse de la posición de sujeto de la representación y convertirse en enunciadoras de su propio discurso, las mujeres *con el lápiz en la mano* convierten lo personal en político. De esa manera se forjan un universo narrativo propio que contrasta con la representación costumbrista de las figuras femeninas que dominan gran parte del mundo del cómic y de la historieta, tanto en España como en América Latina hasta los años sesenta del siglo XX.

Las autoras, al dar forma a una variedad de personajes femeninos, dejan de ser “observadoras silenciosas” (Jiménez Morales 590) para transformarse en generadoras y sujetos de su propio discurso. De objeto de representación han pasado a articular una poética visual que, en diálogo con los estereotipos, reivindica la individualidad de las mujeres de carne y hueso. Surgen así personajes femeninos como Magola de Adriana (Nani) Mosquera, que muestran las contradicciones y las paradojas de las imposiciones estéticas y rompen con las expectativas genéricas de las sociedades consumistas. Estas mujeres, sin pelos en la lengua, luchan en contra de la desigualdad, del mito del amor romántico, de la violencia de género, y de los “micromachismos” (Bonino 1).⁶ En contraste con el compromiso feminista por el empoderamiento de la mujer a través de una actitud contestataria del poder patriarcal, las *Mujeres alteradas* de Maitena Burundarena se debaten entre la liberación y el conformismo. Dentro de un paradigma postfeminista,⁷ en el que las reivindicaciones de género se entrelazan con cierto conservadurismo, los personajes de Maitena Burundarena expresan su inconformismo con los roles de género, sin cuestionarlos explícitamente.

La variedad que domina el mercado del cómic y la narrativa gráfica de autoría femenina más reciente es un testimonio de la creatividad de autoras que se abrieron camino en un ámbito cultural todavía marcado por los enormes cambios socio-económicos, políticos y culturales acaecidos en las sociedades de habla hispana. Este volumen monográfico analiza los aportes específicos en términos de temática y técnica gráfica de la obra de las pioneras del tebeo español de los años cincuenta, de las más recientes producciones de autoras latinoamericanas del siglo XXI así como de la creación artística anglo-latina en Norteamérica.

Dado el continuo crecimiento del arte gráfico y la versatilidad de la producción artística de estas autoras, un estudio investigativo sobre su obra requiere flexibilidad con respecto a la terminología que se utiliza para analizarla. Debido a ello, como editoras, hemos dejado total libertad a los colaboradores para utilizar la terminología más apropiada. En su ensayo “¿Qué es la historieta?”, Antoni Guiral señala que a finales del siglo XIX y comienzos de siglo XX se utilizaron los términos historieta en Latinoamérica y cómics en los Estados Unidos para definir la serie de dibujos que relataban una historia. El crítico español define la historieta como: “un arte ... que utiliza la viñeta como base narrativa para el desarrollo de una anécdota o gag explicado con o sin palabras y que se sirve de la concatenación (y de la yuxtaposición) de esas viñetas estructuradas en escenas y secuencias para generar el tempo narrativo” (Guiral 8-9). Algunos de los estudiosos que han participado en este monográfico (Rocío del Águila, José Enrique Navarro y Elizabeth Montes Garcés) hablan del cómic para hacer alusión al medio de comunicación mientras que la palabra historieta se utiliza para designar al producto (las tiras cómicas, el tebeo, el tomo o la revista de historietas). Otros como María Elsy Cardona utilizan el término viñeta para referirse a ambos: tanto a recuadros únicos como a series de recuadros que conforman una secuencia narrativa. Ana Merino emplea la expresión española tebeo, que, como ella misma explica en su artículo, surgió y permaneció en el habla común a raíz de la publicación de la revista juvenil de historietas *TBO*.

Nancy Pinzón, Vilma Navarro Daniels y Magdalena Maiz-Peña estudian varias formas de narrativa gráfica en sus respectivos artículos. Mientras que Nancy Pinzón utiliza la locución novela gráfica para hablar del relato autobiográfico *Virus tropical* de Paola Gaviria, Vilma Navarro Daniels arguye que la obra de Marcela Trujillo combina rasgos de varios géneros como el diario, la crónica y el cómic. Por su parte, Magdalena Maiz-Peña se refiere a *biopic* gráfico entendido como un relato biográfico que incorpora a través de siluetas entintadas la obra de la cubano-americana Ana Mendieta en el texto de Christine Redfern y Caro Caron.

El volumen se inicia con el análisis de dos figuras canónicas de la cultura latinoamericana: *Condorito*, de René Ríos Boettiger (Pepo) y *Mafalda* de Joaquín Lavado (Quino). Condorito es un personaje antropomórfico que reúne algunas de las tendencias machistas y misóginas más abiertamente aceptadas del hombre común. Mafalda por su lado, es la “niña contestataria”, como la bautizó Eco (5), que pone en duda los cimientos de la estructura social burguesa a través de un cuestionamiento de género dentro de la institución familiar. El ensayo de Elizabeth Montes Garcés, “Sentido de lugar y género en *Condorito* y *Mafalda*”, explora la construcción de la alteridad femenina a partir de un análisis de la relación entre género y espacio,

demonstrando cómo en *Condorito* se enfatiza la división tradicional de los espacios públicos y privados, mientras que en *Mafalda* se desestabiliza dicha dicotomía con su crítica de los roles de género dentro del entorno doméstico. Mientras que Pepo utiliza el color y la hipersexualización como estrategias que favorecen la perspectiva masculina y refuerzan los papeles tradicionales de género, Quino los cuestiona a través de técnicas innovadoras como el uso cinematográfico de los ángulos y del espacio gráfico. A través de dichos recursos Quino consigue desestabilizar las normativas de género en la sociedad argentina de los años sesenta y setenta.

El éxito de *Condorito* coincide con la transformación que ocurre en Chile a raíz de la paulatina alfabetización de la población y los procesos de modernización y urbanización creciente del país en los años cincuenta. Según Juan Poblete, *Condorito* es un *roto* decente que se transforma en un mediador cultural que conjuga su origen rural con su habilidad para sobrevivir en el entorno urbano moderno. Su caracterización encarna “the ideals of a longstanding model of popular masculinity in Latin America” (Poblete 36) versus la representación de las mujeres que se dividen en “beautiful, young and conquerable, or old, ugly, and aggressive” (36). Por otro lado, en la Argentina en pleno apogeo del modelo desarrollista, surge *Mafalda*, una tira que encontró en la clase media un nicho ideal para conseguir el éxito. *Mafalda* es, como dice Umberto Eco, “un héroe de nuestro tiempo” (Prólogo 7), ya que el personaje de Quino representaba las preocupaciones de toda una generación de jóvenes intelectuales que se manifestaban en contra de la explotación, la injusticia social o la tragedia de la guerra. *Mafalda* es una niña intelectual e inconforme que cuestiona desde la carrera nuclear mundial hasta el papel de la mujer en una sociedad que circunscribe a las mujeres al espacio doméstico y a los quehaceres hogareños.

No tan internacionalmente conocidos como Quino, pero igualmente importantes en la contribución al noveno arte dentro del panorama argentino, se encuentran Carlos Trillo y Eduardo Risso, autores de la saga épica *Fulú* (1988-1991). En *Fulú* persiste la mirada homogeneizante masculina y colonizante, ya que Trillo y Risso crean una protagonista que es apresada en África y convertida en esclava en Brasil. En su artículo “Cuerpo, esclavitud y agencia en *Fulú*”, Rocío del Águila y José Enrique Navarro plantean que, si bien la protagonista es representada como una mujer hipersexualizada y exótica en los dibujos de Risso, Trillo otorga voz y superpoderes a este sujeto subalterno porque *Fulú* es hija de una princesa africana y del genio Nder Sabá. Dichos poderes le permiten a *Fulú* ejercer resistencia ante el violento poder esclavista portugués del siglo XVII, liberarse de la esclavitud y volver a su tierra natal. De hecho, *Fulú* consigue

socavar el poder colonialista y empoderarse al asumirse a sí misma como un ser humano con igual valor que los blancos, herencia que le dejará a su hija Saga a su regreso a África.

Una década después de la publicación de *Fulú*, la historietista argentina Maitena Burundarena empieza a divulgar sus tiras en el diario *La Nación* de Buenos Aires y obtiene gran éxito de audiencia. En su artículo “Madres de cómics: del silencio al protagonismo”, Marina Bettaglio resalta la difícil relación del mundo del cómic y de las novelas gráficas con las figuras maternas, las eternas olvidadas de la narrativa literaria, del cine y de la filosofía. Relegadas a un papel secundario, anuladas en su función de amas de casa, las madres de cómic, entre las que cabe recordar a Raquel, la madre de Mafalda, y a doña Jaimita, la sufrida progenitora de los traviesos Zipi y Zape, están destinadas a ocupar el espacio doméstico en silencio sin acceder a articular su propia historia. Mafalda, desde su posición filial, muestra las falacias de las expectativas de género que destinaban a las mujeres al espacio doméstico, denunciando la exclusión de las mujeres de los ámbitos laborales, de la esfera política y de los espacios donde se toman decisiones. Más de dos décadas después, las madres aparentemente empoderadas creadas por Maitena Burundarena articulan un discurso pseudo-emancipatorio basado en una interpretación mediada por la biología de las diferencias entre hombres y mujeres. Resaltando el aspecto filosófico del planteamiento de *Mafalda*, cuyos postulados se examinan a partir de la filosofía existencialista y del marxismo materialista de Simone de Beauvoir, el artículo de Bettaglio muestra el resurgir de la mitología del amor romántico y del amor materno que caracteriza el discurso postfeminista típico del patriarcado de consentimiento, que, según la definición de Alicia Puleo, trata de convencer a las mujeres de elegir “libremente” su condición subalterna (40). Si las protagonistas de las tiras de Maitena muestran las luces y sombras de la maternidad intensiva, Maliki 4 Ojos, *alter ego* de la artista chilena Marcela Trujillo, pone al desnudo la ambigüedad del amor maternal frente a los imperativos de perfección maternal que dominan la cultura popular.

Siguiendo adelante con nuestro objetivo de dar a conocer nuevas figuras dentro del noveno arte en español, cabe destacar la obra de la artista colombo-ecuatoriana Paola Andrea Gaviria (PowerPaola) y de la colombiana Adriana (Nani) Mosquera. En “El humor y el dolor: una simbiosis paliativa en *Virus tropical*”, Nancy Pinzón analiza la novela gráfica en la cual PowerPaola presenta un relato autobiográfico desde la concepción de la protagonista hasta su madurez. Dicho relato expone las difíciles relaciones familiares que afectan a las hijas y específicamente a la protagonista. El humor se utiliza como estrategia para reducir los efectos

negativos de los conflictos familiares. El cuerpo se representa en la obra de PowerPaola como un espacio donde convergen tanto el dolor como el humor. En su artículo, Pinzón sostiene que estas dos “realidades convergen y se reconcilian”.

Otra de las artistas gráficas latinoamericanas más importantes de esta generación es Adriana (Nani) Mosquera, quien cuenta ya con una extensa obra que incluye catorce libros publicados en Colombia y en España. Mosquera es bióloga de profesión, pero su verdadera pasión es el dibujo. Salió de Colombia hacia España en los años noventa, una de las épocas más críticas debido a la violencia política que sumió a su país natal en una guerra no declarada por cincuenta y tres años. Utilizando la terminología de Slavoj Žižek, se puede afirmar que las mujeres colombianas enfrentan diariamente la violencia subjetiva de un discurso que defiende valores tradicionales y que valida la agresión masculina en contra de la mujer y la somete a vivir en el miedo permanente (23). El cuerpo femenino se convierte en un territorio que se pretende normativizar o subyugar a través de la violencia para cumplir con los parámetros del discurso patriarcal. Mosquera responde a la agresividad de esta violencia subjetiva creando a Magola, una heroína “flaca, narizona y piernipeluda” (Mosquera) que utiliza la ironía y el humor para hacer una crítica de la violencia sistémica en contra de la mujer y del discurso patriarcal que busca modelar su conducta y apariencia a través de expectativas imposibles de alcanzar.

El artículo “Magola: visión ginocéntrica y empoderamiento de la mujer”, de María Elsy Cardona, destaca la labor de denuncia y de agencia en la lucha por los derechos de la mujer en la obra de Adriana (Nani) Mosquera. Su artículo se enfoca en tres obras diferentes de Mosquera: la primera en el libro *La verdadera historia de Eva*; la segunda en los paneles y viñetas del blog de Mosquera titulado *Sobreviviendo en pareja*; y la tercera en los ensayos ilustrados de su blog *Mujer y caricaturista*. La primera parte del artículo de Cardona estudia la reinterpretación de la Biblia como estrategia empleada históricamente por las mujeres en su lucha por su derecho al conocimiento y a la autoría de su propia historia, y que Mosquera usa en su recuento del Génesis. Cardona explica cómo, aprovechándose de la calidad arcaica del discurso que le permite al dibujante ubicar al personaje en una época histórica diferente a la suya (Lemos-Alonso 1198), la autora reescribe la historia de Eva, una historia en la que el agente creador es una diosa mujer y “Eva” (Magola) es creada antes que “Adán” (Alberto, su esposo). En este ameno relato gráfico, Mosquera expone, por un lado, el absurdo de contar la historia desde un solo punto de vista y, por otro, revela la política discriminatoria de tal práctica. Ferviente defensora de la equidad de géneros, Mosquera es realista — no hace triunfar a Magola, pero le permite expresar sus frustraciones y crear un nuevo discurso, un palimpsesto

ginocéntrico del discurso falocéntrico. En la segunda parte del artículo, Cardona se enfoca en paneles y viñetas de Mosquera publicados en su blog *Sobreviviendo en pareja*. Cardona encuentra en dichos textos técnicas semejantes a las empleadas en la literatura de mujeres, como las señaladas por John Wilcox en su icónico libro, *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*. Como estas poetisas, Cardona señala que las viñetas de Mosquera buscan “critique, demystify, subvert, and revise the androcentric structure of their culture and textualize alternative views” (Wilcox 8). Finalmente, en la tercera parte de su artículo, Cardona se enfoca en la labor de empoderamiento que ejerce Mosquera en defensa de la mujer caricaturista a través de su blog “Mujer y caricaturista”, publicado semanalmente por *El Espectador*. En su contribución al presente volumen, Cardona ha buscado resaltar tanto en el dibujo como en el ensayo el compromiso de Mosquera con la lucha por la igualdad de mujeres y hombres en el hogar y en la profesión. Cardona enfatiza la experiencia de discriminación en la expresión artística de esta artista colombiana contemporánea con la de mujeres creadoras tan distantes en el tiempo y en el espacio como las místicas medievales con quienes comparte la necesidad de dar una perspectiva femenina a su conocimiento del mundo y de encontrar una audiencia para su trabajo (Lerner, *The Creation of Patriarchy* 5; Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness* 47-48).

Es importante señalar que ocurre una evolución significativa en cuanto a los espacios en los que se desempeña la mujer, el acceso a construir una voz propia, la agencia para tomar sus propias decisiones y la desarticulación de la mirada hegemónica que controlaba el cuerpo y la sexualidad femenina en la obra gráfica de los artistas que se han incluido en este monográfico. Si bien en *Condorito* se observa un afán por restringir el espacio de la mujer al hogar y a las tareas domésticas, en *Mafalda* se desestabiliza desde el espacio privado el papel del ama de casa tradicional a favor de la mujer intelectual. Son, en verdad, Maitena y Nani quienes crean, por un lado, personajes (las mujeres alteradas y Magola) que representan las luchas diarias que las mujeres deben enfrentar en el espacio doméstico y también en el espacio público. Por otro lado, Maliki y PowerPaola encuentran una voz poderosa que recupera para la mujer el control sobre su cuerpo para expresar libremente su sexualidad.

En su artículo “Dibujar para subvertir: Cuerpo, género y poder en las crónicas y los diarios gráficos de Marcela Trujillo (o Maliki 4 Ojos)”, Vilma Navarro Daniels analiza cómo Maliki construye una forma innovadora de cómic que combina eficazmente la crónica y el diario. A través de su relato autobiográfico, desvirtúa los estereotipos relacionados con la sexualidad femenina y la maternidad. Con respecto al primero, propone el autoerotismo como una manera de recobrar el cuerpo femenino de la

mirada masculina hegemónica. Con relación a la maternidad, juega con la monstruosidad como alternativa al discurso de la madre perfecta.

Este proceso de ganar voz, espacios y agencia que se observa en el cómic hispánico de autoría femenina en Chile y en Colombia corresponde también con la transformación social que se ha dado en Latinoamérica con respecto al nivel educativo al que las mujeres han llegado. Según el estudio de Luz Andrea Piñeros, las mujeres de la generación de los ochenta en Colombia “tienen más años de educación que los hombres, con lo que se ha invertido el sentido de la brecha educativa” (55). Ese hecho concuerda con las conclusiones del análisis realizado por Alma Espino y María Sauval sobre la formación académica obtenida por las mujeres chilenas (323). Tanto en el caso colombiano como en el chileno, los mayores niveles de educación alcanzados por las mujeres se han traducido en mejores opciones de trabajo, a pesar de que todavía exista desigualdad en términos de compensación salarial.

En el noveno arte latinoamericano ha habido una transformación importante puesto que, si en los años cincuenta el campo estaba dominado por los artistas masculinos, a partir de los años sesenta ha habido un incremento radical en el número de autoras de cómics, historietas y novelas gráficas, como lo testimonian los artículos que aparecen en este volumen. Por otro lado, las autoras también han logrado entrar a formar parte de la nómina de los diarios más prestigiosos del mundo hispano. Recordemos que Adriana (Nani) Mosquera publica su tira *Magola* todos los días en *El Espectador* de Bogotá, uno de los periódicos más importantes de Colombia, mientras que Maitena Burundarena lo hace en el renombrado diario *El País* de España. Tanto para estas artistas consagradas como para las nuevas generaciones de historietistas como Maliki y PowerPaola, los avances en la tecnología han abierto dinámicos espacios para la difusión de su obra. Por ello, Maliki, PowerPaola y Nani publican y tienen un activo intercambio con su público lector en sus respectivos blogs.

Siguiendo nuestro interés en destacar la obra de las artistas gráficas invisibilizadas, hemos decidido incluir en este monográfico un artículo sobre la obra de Christine Redfern y Caro Caron, quienes, en *Who Is Ana Mendieta?*, relatan la vida de la artista cubano-estadounidense Ana Mendieta. En “Siluetas entintadas, instalación gráfica, *life-writing* y geografías corpóreas: *Who Is Ana Mendieta?*”, Magdalena Maiz-Peña demuestra cómo Redfern y Caron reactualizan la trayectoria de vida de Mendieta a través del entintado gráfico enfatizando el uso que la artista cubano-estadounidense hace de las siluetas. Además, las artistas canadienses emplean el *biopic* o dibujo autobiográfico para denunciar la violencia de género de la que Mendieta misma fuera víctima presuntamente a manos de su marido, Carl Andre.

Un número especial dedicado a la representación de la mujer en el noveno arte no podía pasar por alto la importante labor de recuperación de la genealogía femenina llevada a cabo en el ámbito español. En su artículo “Pioneras españolas en el mundo del tebeo y su articulación múltiple de lo femenino”, Ana Merino, conocida crítica del noveno arte, propone un recorrido histórico a fin de recuperar la genealogía de un grupo importante de artistas españolas: Isabel Bas Amat (*Ana-Emilia y su familia*), María Pascual (cómico romántico), Carmen Barbará (*Mary “noticias”*) y Purita Campos (*Esther*). A lo largo de su estudio, Merino apunta a la necesidad de fomentar el conocimiento de estas artistas que dentro de España fueron silenciadas e invisibilizadas y de analizar los personajes femeninos desde una óptica de género. Así, reivindica la labor del Colectivo de Autoras de Cómic, cuyos esfuerzos han sido decisivos para rescatar del olvido a tantas creadoras. Su aporte resalta la variedad de temáticas tratadas por las autoras, su relación con los guionistas y la situación de sometimiento de las mujeres dentro del franquismo. Del mismo modo, su estudio apunta a nuevas líneas de investigación. Merino subraya que queda mucho por hacer para recuperar y analizar desde una perspectiva de género las obras de tantas artistas cuyos nombres aparecen solo de forma esporádica en los libros de historia del cómic español.

Con el fin de establecer un diálogo con las protagonistas del mundo de la creación gráfica, este volumen recoge dos entrevistas: la primera, con la influyente artista gráfica española Marika Vila, y la segunda, con la conocida historietista chilena Marcela Trujillo. Marika Vila es protagonista de los cambios que tuvieron lugar en el panorama de la narrativa gráfica desde los años de la Transición a la actualidad. En diálogo con Marina Bettaglio, Vila examina la recién adquirida visibilidad de las artistas gráficas en el contexto de los cambios socio-económicos ocurridos en España durante este periodo. En la entrevista, destaca el rol del feminismo y la influencia de las tendencias del mercado editorial. A partir de estos datos, tanto Vila como Ana Merino recalcan la importancia de las pioneras del cómic, quienes se abrieron camino en un medio hostil dominado por un fuerte androcentrismo, dando visibilidad a las problemáticas vinculadas al género. A tal fin, partiendo de los hitos feministas del 2018, desde el #metoo a la huelga general del 8 de marzo en España, Vila recuerda cómo en ese año finalmente el mundo del cómic empezó a revelar la excelencia de las artistas gráficas, otorgándoles distinguidos premios. En su análisis de la recién estrenada visibilidad de las mujeres en el noveno arte, señala que la decisión de las editoriales de insertar un número cada vez mayor de autoras en sus catálogos responde también en parte a criterios comerciales, ya que la ausencia de voces femeninas constituía una laguna importante en la oferta editorial española. Estas decisiones apuntan a un sustancial “cambio de imaginario” que se

refleja en una transformación en la presencia de mujeres en el ámbito de la comunicación. El feminismo vuelve a ocupar un lugar de primera importancia hasta en un medio como el cómic, ese “territorio de la masculinidad” (3) que, tras décadas de androcentrismo, se abre a la mirada de las creadoras, cuya genealogía Vila se dedica a reconstruir. La artista española subraya las estrategias de resistencia de autoras como Núria Pompeia, Montse Clavé y ella misma, quienes en los años setenta utilizaron diferentes estilos gráficos para romper moldes y socavar el discurso imperante en cuanto a la feminidad, pasando de objeto a sujeto.

La segunda entrevista es con la artista chilena Marcela Trujillo, autora de numerosas obras de autoficción que relatan sus experiencias personales a través del filtro creativo de su *alter ego*, Maliki 4 Ojos. Trujillo hace énfasis en las temáticas más innovadoras de las nuevas tendencias de las novelas gráficas latinoamericanas: la relación con el cuerpo, la sexualidad, los roles de género, los intentos por librarse de las ataduras patriarcales. Como era de esperarse, la relación con los estereotipos que, desde una mirada masculina, crean y limitan a las mujeres constituye un serio obstáculo a la hora de desvincularse de la sujeción patriarcal y crear nuevas imágenes, nuevos estilos, saliendo de los moldes tradicionales (4-5). Trujillo rememora los obstáculos a los que siguen enfrentándose las autoras individual y colectivamente. La compleja relación con la maternidad ocupa una posición privilegiada, tanto en la entrevista como en sus obras, analizadas desde paradigmas diferentes por Navarro Daniels y Bettaglio. Los condicionantes culturales y las expectativas de género juegan un papel importante a la hora de forjar un discurso personal innovador y demoledor. En este sentido, las nuevas tecnologías permiten crear nuevos espacios de visibilidad, superando las barreras impuestas por el mercado editorial. El panorama trazado por Trujillo apunta a la gran creatividad del mundo del cómic de autoría femenina.

Sin duda, como señalan Vila y Merino refiriéndose al caso español, son muchas las autoras, las temáticas y las áreas de producción artística que quedan fuera del alcance de este número monográfico. Dentro del espacio de esta revista no ha sido posible analizar detenidamente las numerosas autoras a las que hace referencia Vila. Asimismo, por razones ajenas a nuestra voluntad, no fue factible incluir artículos sobre ámbitos culturales tan importantes como México y Cuba, cuyas artistas han contribuido a la difusión del cómic femenino. Es nuestra esperanza que este monográfico sea pionero y abra el camino hacia una mayor visibilidad del aporte de las mujeres al noveno arte.

En este proyecto de crear un volumen monográfico acerca de la representación de la mujer en el cómic de habla hispana son muchas las personas que nos han apoyado y a las que va nuestro más sincero

agradecimiento. En primer lugar, nos gustaría agradecer a Rosalía Cornejo Parriego, bajo cuya dirección se empezó a gestar este proyecto, y a Odile Cisneros, actual editora de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, por su apoyo. Entre los colaboradores que han hecho posible este monográfico, quisiéramos mencionar a Angela Blash, cuya labor editorial ha sido muy valiosa, y a Paul Wagman y a Joseph Grossi, en lo que se refiere a la traducción y revisión de las sinopsis en inglés. También extendemos nuestro agradecimiento a Fresia Sánchez por el acceso a su colección de revistas *Condorito* y a Nani Mosquera por facilitarnos las imágenes de su viñeta Magola reproducidas en este volumen. Por último, agradecemos la gran labor de todos los colegas que han contribuido a este número especial.

University of Victoria, University of Calgary, Saint Louis University

NOTAS

- 1 La denominación noveno arte fue creada por el crítico de cine francés Claude Beylie (1933–2001), en un artículo aparecido en la revista *Lettres et Médecins* (1964), para referirse a las historietas. El cómic se considera el noveno arte ya que el séptimo es el cine y el octavo, la fotografía (Guiral 8).
- 2 El término agencia se utiliza para referirse a las estrategias de resistencia y a la capacidad de elegir por parte de las mujeres. Esta tarea implica un proceso ya que según Judith Butler el cuerpo no está pasivamente inscrito por códigos culturales (“Performative Acts” 526).
- 3 Uno de los más reconocidos críticos del noveno arte en Latinoamérica ha sido David Foster. Foster ha enfocado su crítica hacia la obra de los artistas gráficos hombres, dejando de lado la obra de las mujeres. Foster analiza la producción argentina, incluyendo a grandes caricaturistas como Joaquín Lavado y Roberto Fontanarrosa. Aunque es loable que el énfasis de Foster sea despertar el interés en la cultura popular latinoamericana y en promover de ese modo la investigación posterior, no estudia la obra de las artistas gráficas.
- 4 Resulta particularmente significativo que en la historia del cómic publicada por entregas por *El País* y en el reciente volumen, *Panorama. La novela gráfica española hoy*, escrito por Santiago García, a las autoras de cómic se les conceda un espacio tan exiguo.
- 5 Con respecto a la escritura del seudónimo de Paola Gaviria, PowerPaola, no hay consistencia en los estudios críticos porque a veces aparece como dos palabras con mayúsculas (Power Paola) y en otros casos lo han escrito en letras minúsculas y como una sola palabra (power paola). En la edición del

libro *Virus tropical* de la Editorial Común el nombre de la autora aparece escrito en mayúsculas y como una sola palabra POWERPAOLA.

- 6 El neologismo micromachismo fue acuñado por el psicólogo español Luis Bonino para referirse a una serie de conductas discriminatorias que constituyen un tipo de machismo sutil e insidioso que, en muchos casos, pasa desapercibido. Se trata de “comportamientos que son obstáculos y también resistencias para la igualdad con las mujeres en lo cotidiano” (Bonino 1). Aunque, en la actualidad, parte del feminismo español cuestiona la validez del término, lo cual podría llevar a minimizar el alcance de su impacto, el concepto resulta útil para describir una variedad de “actitudes de dominación suave o de ‘baja intensidad’” utilizadas para mantener a las mujeres en una posición de subordinación (Bonino 1).
- 7 En este contexto, el término postfeminismo se utiliza, de acuerdo a la definición de Rosalind Gill, como una reacción contradictoria hacia el feminismo que, a partir del mito de la libre elección, construye un sujeto neoliberal supuestamente empoderado en su vertiente consumidora (254).

OBRAS CITADAS

- BARBARÁ, CARMEN. *Mary “noticias” 168* (1962). Barcelona: Iberomundial Ediciones. Tebeosfera. S. pag. Web.
- BAS AMAT, ISABEL. *Ana-Emilia y su familia* (1967– 2018). Tebeosfera. S. pag. Web.
- BONINO, LUIS. “Los Micromachismos.” *La Cibeles* 2 (2004): 1– 6.
- BORDES, ENRIQUE. *Cómic, arquitectura, narrativa*. Madrid: Cátedra, 2017.
- BURUNDARENA, MAITENA. *Todas las mujeres alteradas*. Barcelona: Random House/Mondadori, 2009.
- BUTLER, JUDITH. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519–31.
- CHUTE, HILLARY. *Graphic Women: Life Narrative in Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- COLAIZZI, GIULIA. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- CORTIJO, ADELA. “Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta ‘cómic femenino.’” *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 187.2 (2011): 221–38.
- COSSE, ISABELLA. *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- ECO, UMBERTO. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets, 1995.
- . Prólogo. *Mafalda, la contestataria*. Por Joaquín Lavado (Quino). Milán: Bompiani, 1969. 1–12.
- EISNER, WILL. *Graphic Storytelling*. Tamarac: Poorhouse P, 1996.

- ESPINO, ALMA, Y MARÍA SAUVAL. "¿Frenos al empoderamiento económico? Factores que limitan la inserción laboral y la calidad del empleo de las mujeres: el caso chileno." *Desarrollo y sociedad* 77 (Jul- Dic 2016): 305-60.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, HÉCTOR, Y JUAN POBLETE, EDS. Introduction. *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave MacMillan, 2009. 1-16.
- FOSTER, DAVID WILLIAM. *From Mafalda to Los Supermachos: Latin American Graphic Humor as Popular Culture*. Boulder: Lynne Rienner, 1989.
- GARCÍA, SANTIAGO. *Panorama: la novela gráfica española hoy*. Bilbao: Astiberri, 2013.
- GAVIRIA, PAOLA (POWERPAOLA). *Virus tropical*. Buenos Aires: La Editorial Común, 2014.
- GILL, ROSALIND. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity, 2007.
- GROENSTEEN, THIERRY. *The System of Comics*. Jackson: UP of Mississippi, 2007.
- GUBERN, ROMAN. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1974.
- GUIRAL, ANTONI. "¿Qué es la historieta?" *Comics: manual de instrucciones*. Eds. Roberto Bergado, Pepe Gálvez, Antoni Guiral y Jesús Redondo. Bilbao: Astiberri, 2016. 7-20.
- GUIRAL, ANTONIO, Y PEPE GÁLVEZ. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2009.
- JIMÉNEZ MORALES, ROSARIO. "La mujer en el cómic: de la representación a la autorreferencialidad." *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Ed. Mercedes González de Sande. Sevilla: ArCiBel, 2010. 581-95.
- JIMÉNEZ VAREA, JESÚS. *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Madrid: Editorial Fragua, 2016.
- LAVADO, JOAQUÍN (QUINO). *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.
- LEMOs-ALONSO, HAIZEA. "La capacidad retórica del humor gráfico: la columna gráfica." *Revista de Comunicación Vivat Academia* 14 (2012): 1194-1205. Web.
- LERNER, GERDA. *The Creation of Feminist Consciousness*. New York: Oxford UP, 1993.
- . *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford UP, 1986.
- McCLOUD, SCOTT. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 1994.
- MOIX, TERCENCI. *Historia social del cómic*. 1968. Barcelona: Bruguera, 2007.
- MOSQUERA, ADRIANA (NANI). *Magola: La verdadera historia de Eva*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 2000.
- . *Mujer-y-caricaturista*. Blogs. El Espectador. Actualidad.
- . *Sobreviviendo en pareja*. sobreviviendoenpareja.blogspot.com.
- PIÑEROS, LUZ ANDREA. "Las uniones maritales, los diferenciales salariales y la brecha educativa en Colombia." *Desarrollo y sociedad* 64 (jul- dic 2009): 55-84.

- POBLETE, JUAN. "Condorito: Chilean Popular Culture and the Work of Meditation." Fernández L'Hoeste y Poblete. 35-53.
- POMPEIA, NÚRIA. *Y fueron felices comiendo perdices...* Barcelona: Ediciones 62, 1986.
- PULEO, ALICIA. "El patriarcado: ¿una organización social superada?" *Temas para el debate* 133 (dic. 2005): 39-42.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *La historieta cómica de la posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- RÍOS BOETTIGER, RENÉ (PEPO). *Condorito*. Historieta. Santiago de Chile: Editorial Televisa. 9 septiembre 2001.
- SATRAPI, MARJANE. *Persepolis*. New York: Pantheon Books, 2003.
- TRILLO, CARLOS, Y EDUARDO RISSO. *Fulú*. 5 volúmenes. Buenos Aires: Doedytores, 2005.
- TRUJILLO, MARCELA (MALIKÍ). *El diario iluminado de Maliki 4 Ojos*. Santiago, Chile: Ocho Libros Editores, 2013.
- VILA MIGUELOA, MARÍA DEL CARMEN (MARIKA). *Periferics: Del Boom al Crack*. *Tebeosfera* 1.4 (2014): S. pag. Web.
- . *Rampa-Rambla*. Antología. Guion García y Beá. *Tebeosfera* 1.10 (1985): S. pag. Web.
- WILCOX, JOHN. *Women Poets of Spain, 1860- 1990: Toward a Gynocentric Vision*. Urbana: UP of Illinois, 1997.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008.