

MUJERES Y CÓMIC

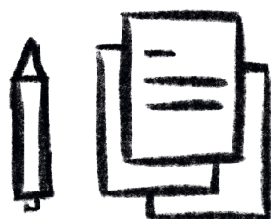
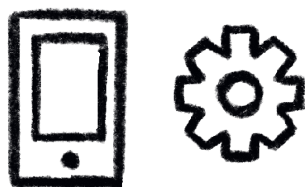
INTRODUCCIÓN

Sophie SAFFI (CAER, Universidad de Aix-Marsella, Francia)

Martine SOUSSE (Il était deux fois, Marsella, Francia)

Christine LAMIRAUX (ESDAC, Aix-en-Provence, Francia)

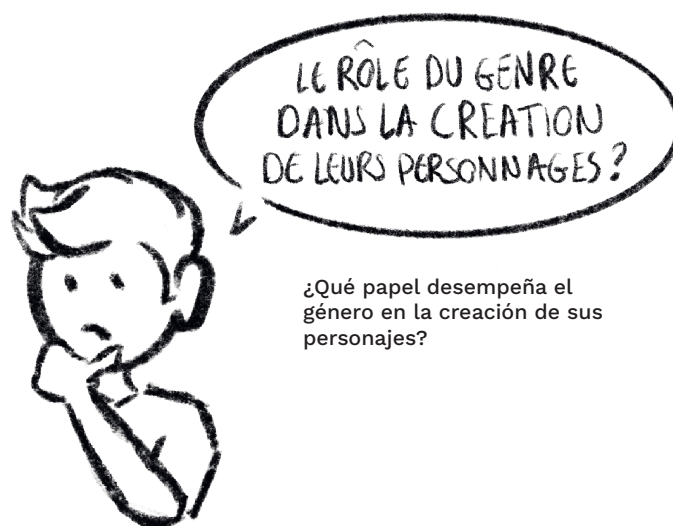
Comix & Digital es un proyecto en torno al cómic, los jóvenes creadores y la tecnología digital, destinado a formar a estudiantes de cómic, ilustración y diseño de 4 países (España, Francia, Italia y Turquía) y prepararlos para la revolución digital del cómic. El proyecto fue financiado por el programa europeo ERASMUS+ KA2. Se desarrolló entre septiembre de 2020 y agosto de 2023. Fue dirigido por la Universidad Aix-Marsella en colaboración con la asociación Made in La Boate, Marsella; la escuela de diseño de arte y comunicación ESDAC, Aix-en-Provence; la Universidad de Málaga, España; la escuela de arte San Telmo, Málaga, España; la escuela de cómic Scuola italiana di comix, Nápoles, Italia; y la Universidad de Dumlupinar, Kutahya, Turquía.



Nuestros objetivos era la adquisición de competencias mediante el autoaprendizaje o a través de tutoriales y MOOC, de modo que los estudiantes pudieran adquirir soluciones técnicas y estrategias lingüísticas que les prepararan para las sinergias del trabajo colaborativo y a distancia. Hemos elaborado materiales didácticos entre pares para ayudar a los estudiantes a explorar nuevas soluciones creativas y aprender a cocrear obras utilizando cómics junto con imágenes en movimiento, videojuegos y libros interactivos.

Durante el primer año, la formación tuvo lugar a distancia, debido a la situación sanitaria. En el segundo año, los profesores y profesionales que elaboraron los materiales didácticos, y los estudiantes que los probaron, viajaron a Francia, Italia y Turquía. En los tres países, estas visitas se acompañaron de un festival para favorecer el encuentro con los autores y el mundo profesional (Festival Les Rencontres du 9e art, Aix-en-Provence, Francia; Comicon Naples, Italia; Dumlupinar Comics Festival, Kutahya, Turquía). El tercer año se dedicó a finalizar los resultados, incluido este libro.

EL DEBATE EN TORNO AL GÉNERO



Como parte de los cursos de formación, hemos abordado cuestiones de empleabilidad y el problema de que las autoras entren en el mercado del cómic de forma más dinámica. La situación de las autoras nos preocupa especialmente, y hemos querido hacer de ella un punto clave del proyecto. En los últimos 25 años, el cómic ha gozado de vitalidad artística gracias a la diversificación de formas y géneros, pero el sector sigue marcado por la fragilidad de la situación económica y social de los autores. Las autoras son especialmente vulnerables: el auge de la edición de cómics no se ha traducido en un mayor reconocimiento de las mujeres (en torno al 12% en Francia), que se orientan hacia la ilustración infantil. Mejorar su situación exigirá formación y reconocimiento.

Desde el principio, el curso ha incorporado la cuestión del género fomentando la paridad en el grupo de estudiantes (Mujeres: 53%; Hombres: 45%; No sexistas: 2%) y estimulando la reflexión de los jóvenes sobre la cuestión del género y las representaciones sexistas en los cómics y las artes gráficas. Los avances en la cuestión del género y los estereotipos sólo serán efectivos en el futuro si todos los géneros toman conciencia de la cuestión y la hacen suya para deducir valores sociales comunes y prácticas profesionales compartidas. Las instrucciones del guion dadas a los 4 equipos mixtos de estudiantes que debían crear 4 cómics se reducían a una simple indicación: que se

sugiriera, evocara o representara una situación de género. Además del desarrollo de un componente incluido en las sesiones de formación, los estudiantes participaron en una autoevaluación de los obstáculos relacionados con el género para sus proyecciones profesionales. La atención se centró en los sociotipos, las representaciones de la mujer y su impacto en las carreras profesionales, utilizando cuestionarios de entrevistas y encuestas. Las estudiantes, supervisadas por las académicas Isabelle Régner (Vicepresidenta para la Igualdad entre Mujeres y Hombres y la Lucha contra la Discriminación, Universidad de Aix-Marsella) y Delphine Martinot (LPSC, Universidad de Clermont Auvergne), también elaboraron el esquema de una entrevista estándar para autores. También elaboraron un cuestionario de encuesta en línea sobre los prejuicios sexistas dirigido a profesionales y lectores de cómics. Los resultados de la encuesta y las entrevistas se reúnen con artículos científicos en este libro.

¹ Los 38 estudiantes que participaron en el proyecto (20 mujeres, 17 hombres y 1 sin género) se distribuyeron del siguiente modo: España: 6 mujeres, 3 hombres y 1 sin género; Francia: 6 mujeres y 4 hombres; Italia: 4 mujeres y 6 hombres; Turquía: 4 mujeres y 4 hombres.

² Los 4 cómics se han traducido a los 4 idiomas del proyecto y están disponibles en línea: http://comix-digital.eu/creations_bande-dessinee/ con los demás entregables (tráilers, making off, video documental y música).

INDICE OBRA MUJERES Y CÓMIC

Este libro, cuyo diseño y maquetación son obra de dos estudiantes de la ESDAC, Nawel Ben Ahmed y Romane Arnold, bajo la dirección de Christine Lamiriaux, se divide en 4 capítulos:

El primero, titulado "Las mujeres en el mundo del cómic", presenta los resultados de la encuesta en línea.

El segundo capítulo presenta una serie de entrevistas con autores de diversas nacionalidades (de Francia, Anne Defreville, Ismaël Méziane y Thierry Plus; de Italia, Claudio Falco, Andrea Scopetta y Gianluca Maconi; de España, Aly Rueda Alarcón).

El tercer capítulo, titulado "Personajes femeninos en el cómic", reúne 2 contribuciones de investigadoras universitarias: Catherine Teissier (ECHANGES, Universidad de Aix-Marsella) analiza la representación de la mujer en el cómic alemán; Juliette Dumas (IREMAM, Universidad de Aix-Marsella) presenta el intento de exaltación de ejemplos de figuras heroicas en el contexto del Imperio otomano tardío y la transición al periodo republicano, en la serie de cómics Las narraciones en cómic de la historia turca – las mujeres héroes.

El cuarto capítulo, dedicado a la representación de la madre en el cómic, cuenta con dos artículos de Gerardo Iandoli (CAER, Universidad de Aix-Marsella): el primero se centra en tres personajes que desempeñan el papel de madre en el cómic italiano de ciencia ficción "Orfani", mientras que el segundo destaca la importancia de la imagen de la madre en el cómic francés "La tectonique des plaques", de Margaux Motin.

CAPITULO 1

Las mujeres y la profesión



Sophie SAFFI (CAER, Aix-Marseille
Université, France) & Martine SOUSSE
(Il était deux fois, Marseille, Francia).

« Présentation de los resultados de la
encuesta online realizada por lo.a.s
estudiantes del proyecto Erasmus+
COMIX & DIGITAL »

LAS MUJERES Y LA PROFESIÓN

Présentación de los resultados de la encuesta online
realizada por lo.a.s estudiantes del proyecto Erasmus+
COMIX & DIGITAL, Sophie SAFFI & Martine SOUSSE

Una encuesta online dirigida a lo.a.s profesionales del cómic así como a lo.a.s lectore.a.s. de cómic acerca del lugar de la mujer dans este ámbito profesional ha sido llevaa a cabo por lo.a.s estudiantes francese.a.s, español.e.a.s y turco.a.s del proyecto COMIX & DIGITAL. En dicha encuesta, se ha abordado también la cuestión del género en la caracterización de los personajes de cómics.

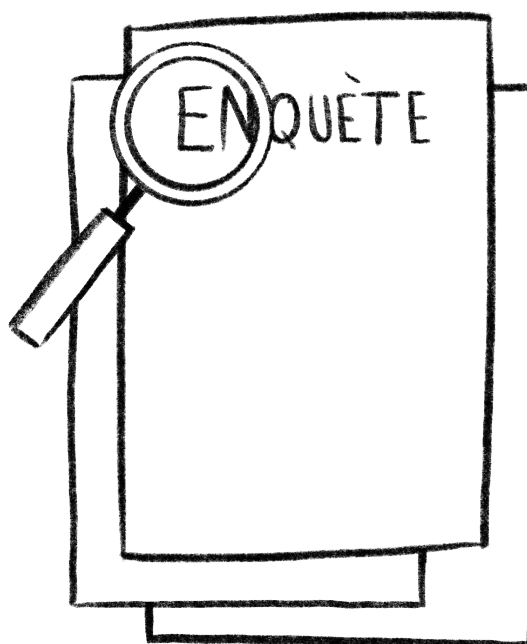
Lo.a.s estudiantes franceses – encadré.e.s por Isabelle Régner (vice-présidenta Igualdad Mujeres-Hombres y lucha en contra de las discriminaciones, Universidad de Aix-Marsella) y Delphine Martinot (LPSC, Universidad de Clermont Auvergne) – han elaborado el cuestionario de la encuesta en noviembre 2021. Dicho cuestionario fue traducido en las demás lenguas del proyeto por Sophie Saffi, Saime Evren Koylu Baydemir (Universidad de Aix-Marsella) e Isabel Comitre Narvéz (Universidad de Malaga), gestionado online por Martine Sousse (Made in La Boate) y Christine Lamiriaux (ESDAC) de diciembre de 2022 a febrero de 2023. Lo.a.s estudiantes francese.a.s, español.e.a.s y turco.a.s trasladaron la información en sus respectivos países. Hemos recopilado 99 respuestas con dos muestras importantes (44 encuestado.a.s francese.a.s y 48 encuestado.a.s turco.a.s) y una muestra minoritaria (7 encuestado.a.s. español.e.a.s).

Lo.a.s profesionales representan el 40,3% de las respuestas francesas (bibliotecario.a.s : 23,4% ; ilustrador.a.s : 10,6% ; grafistes : 6,3%), el 39,6% de las respuestas turcas (ilustradore.a.s.) y el 66,6% de las respuestas españolas (ilustradore.a.s.).

El público de lectore.a.s. representan el 59,7% de las respuestas francesas, el 60,4% de las respuestas turcascy el 33,3% de las respuestas españolas.

Los profesionales turco.a.s y español.e.a.s que han respondido a la encuesta consituyen una muestra homogénea ya que todo.a.s son ilustradore.a.s, en cambio, la muestra francesa es más heterogénea con un número representativo de respuestas de bibliotecario.a.s.

A continuación, podemos observar que en la tipología de los encuestado.a.s, hay una mayoría de mujeres con edades comprendidas entre los 19 y 25 años en cuanto a las respuestas españolas y turcas frente a las respuestas francesas que representan todas las categorías de edad.



Encuesta



TURQUÍA



ESPAÑA



FRANCIA

¿A QUÉ CATEGORÍA DE EDAD PERTENECE?



15/18



19/25



26/30



31/40

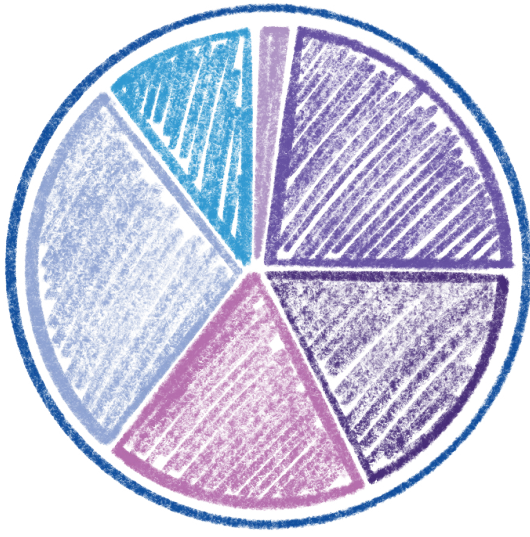


41/50



51 et +

FRANCIA



2,2%
15/18 años

22,7%
19/25 años

18,2%
26/30 años

27,3%
41/50 años

18,2%
31/40 años

11,4%
51 años y +

TURQUÍA

14,6%
15/18 años

75%
19/25 años



ESPAÑA

85,7%
19/25 años

14,3%
41/50 años

¿A QUÉ GÉNERO SE IDENTIFICA?



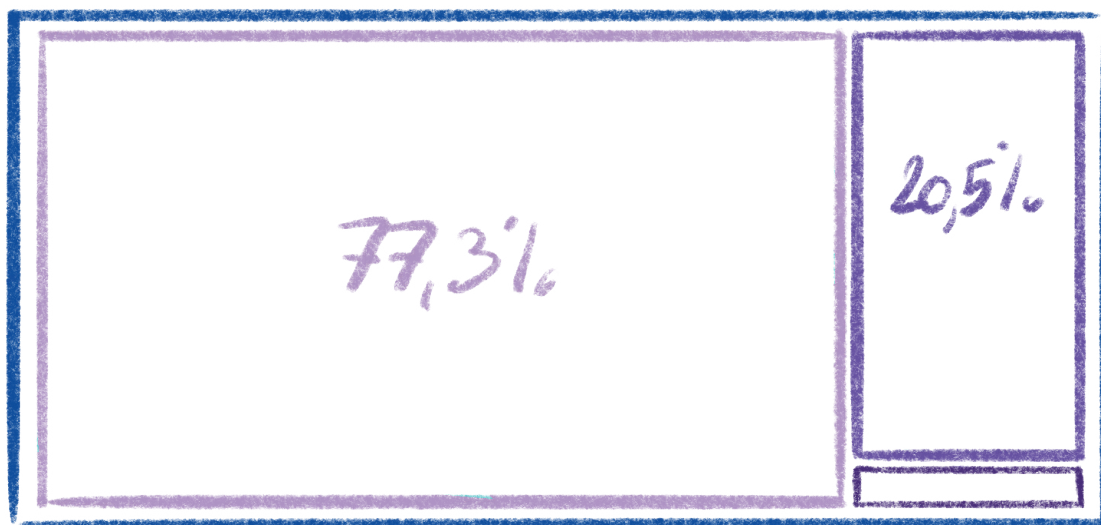
NO-BINARIO



HOMBRE



MUJER

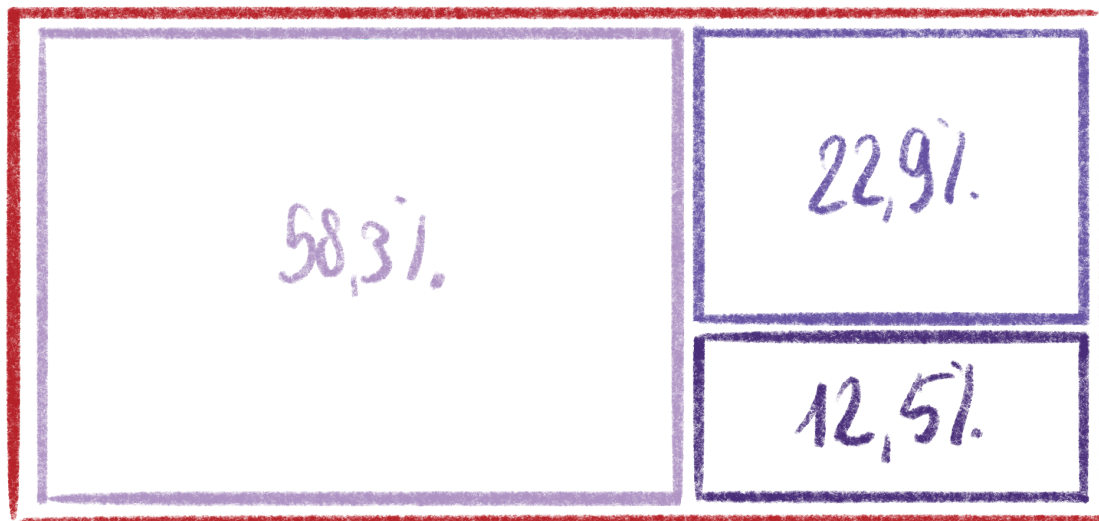


FRANCIA

77,3%
Mujer

20,5%
Hombre

2,2%
No-binario



TURQUÍA

58,3%
Mujer

22,9%
Hombre

2,2%
No-binario



ESPAÑA

77,3%
Mujer

20,5%
Hombre

2,2%
No-binario

¿CON QUÉ FRECUENCIA LEE CÓMICS ?



CADA DÍA



**ALGUNAS VECES
POR SEMANA**



**ALGUNAS VECES
AL MES**



**ALGUNAS VECES
AL AÑO**



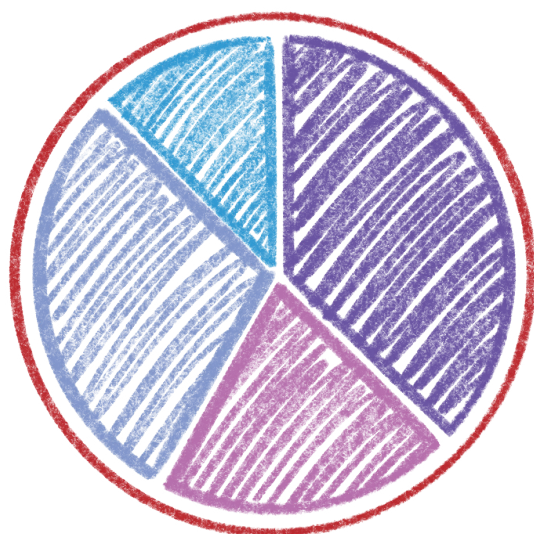
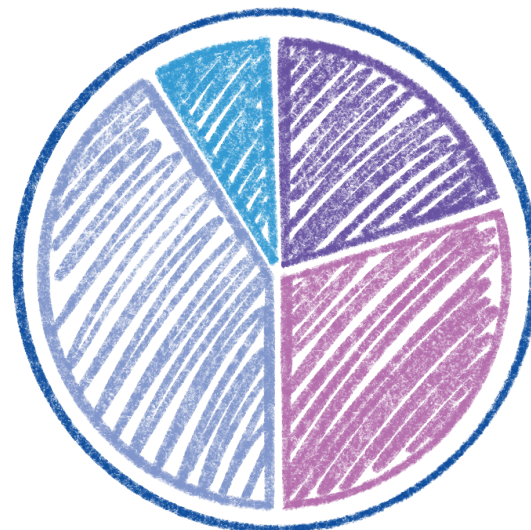
AUTRE

FRANCIA

40,9%
algunas veces
al año

20,5%
algunas veces
por semana

29,5%
algunas veces
al mes



ESPAÑA

42,9%
algunas veces
al año

14,3%
algunas veces
por semana

28,6%
algunas veces
al mes

14,3%
cada día

TURQUÍA

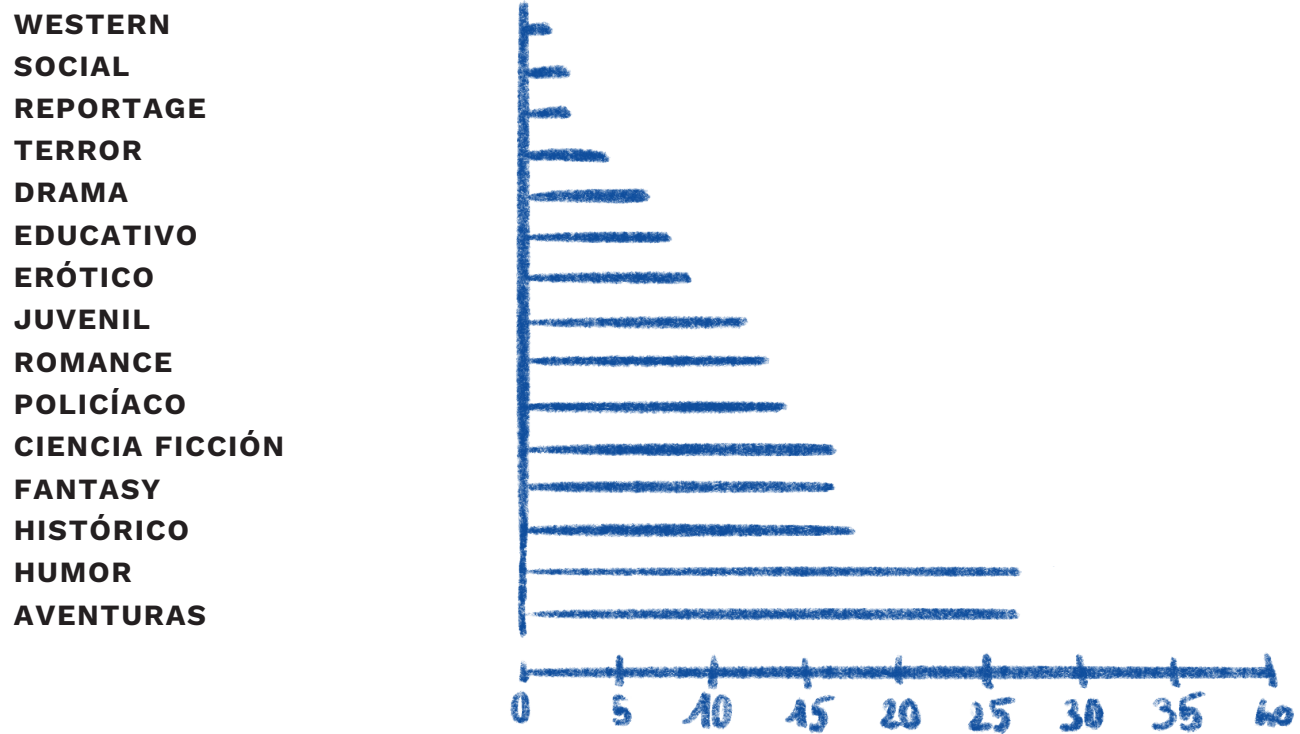
37,5%
algunas veces
por semana

29,2%
algunas veces
al año

20,8%
algunas veces
al mes

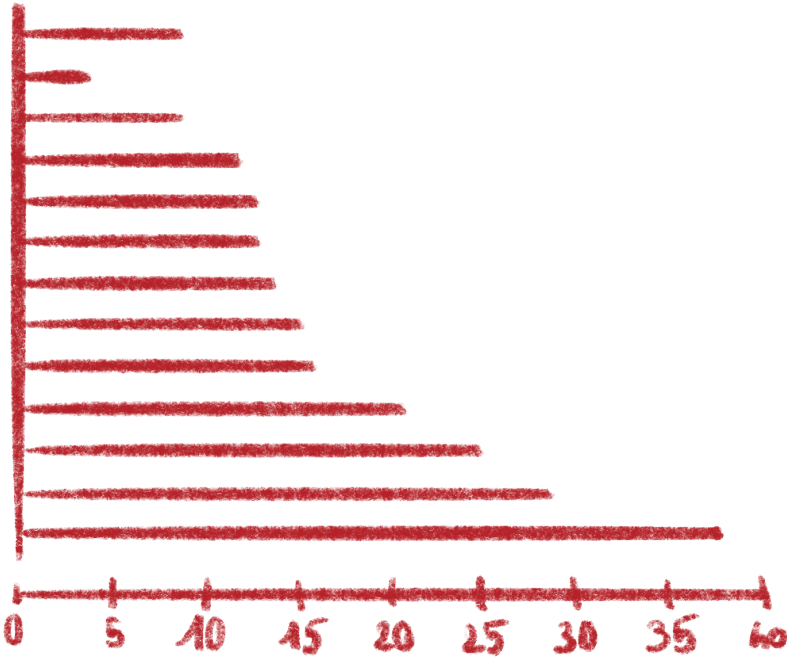


¿ CUÁL ES EL TIPO DECÓMICS QUE PREFIERE ?



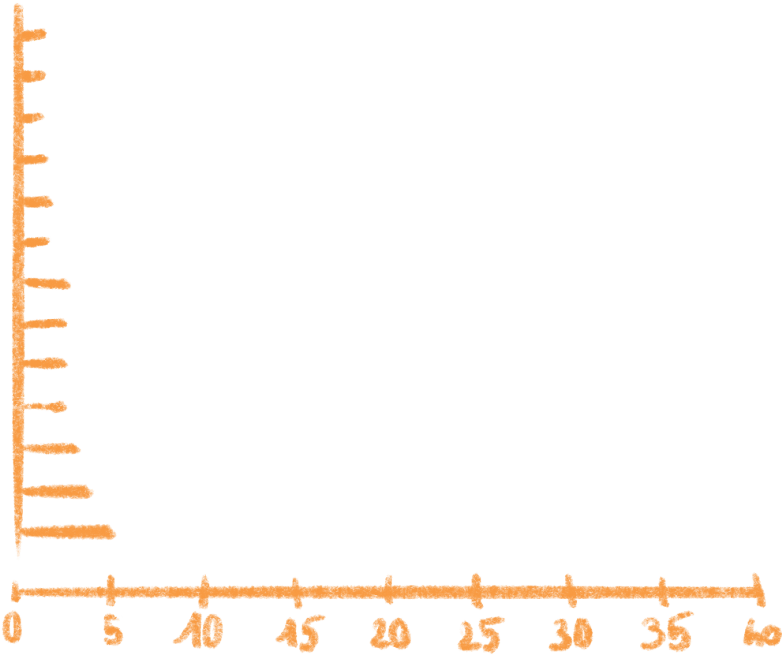
FRANCIA

OTROS
EDUCATIVO
HISTÓRICO
ERÓTICO
POLICÍACO
DRAMA
JUVENIL
TERROR
ROMANCE
HUMOR
CIENCIA FICCIÓN
AVENTURAS
FANTASY



TURQUÍA

GASTRONOMIE
FÉMINISTE
LGBT
POLICÍACO
EDUCATIVO
ERÓTICO
TERROR
DRAMA
HUMOR
AVENTURAS
ROMANCE
FANTASY
CIENCIA FICCIÓN



ESPAÑA

¿ ES IMPORTANTE EL GÉNERO DE AUTOR.A AL ADQUIRIR UN CÓMIC ?



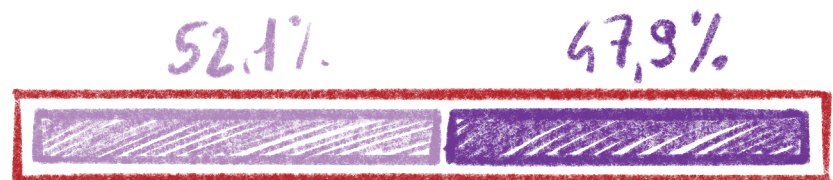
SI



NO



FRANCIA



TURQUÍA



ESPAÑA

HÁBITOS DE LECTURA DE CÓMICS

LA ENCUESTA PRESENTABA LOS HECHOS SIGUIENTES:

Según los resultados de la mayor encuesta llevada a cabo hasta la actualidad sobre el tema en 2012, el cómic era, en ese momento, aún una práctica más masculina que femenina :

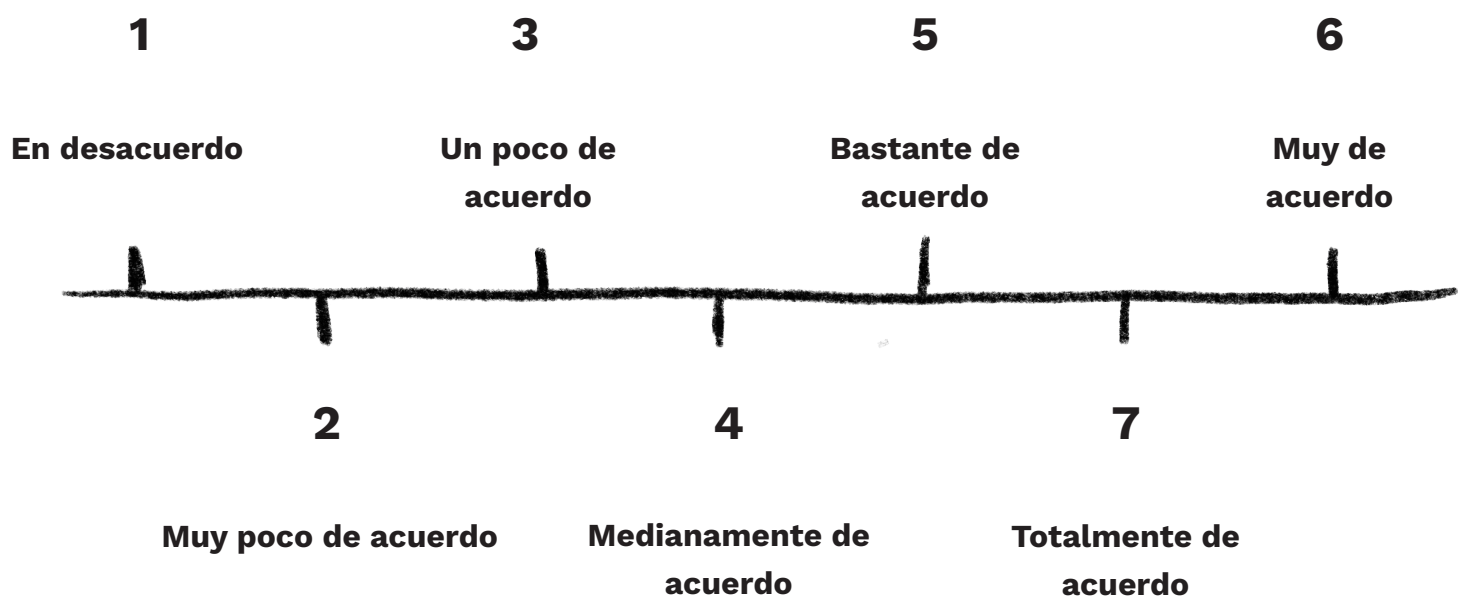
« La proporción de mujeres que ho han leído nunca un cómic es más de dos veces superior a la de los hombres (un 32 % frente a un 14 %) » y, « aún siendo lectoras, [las mujeres] leen menos cómics que los hombres [y]muestran un ritmo de lectura más irregular. « (Evans & Gaudet, 2012 : 4)

(Evans et Gaudet, 2012 : 4, [http ://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677))

EGUIDAMENTE, SE LES PEDÍA QUE CONTESTARAN A LA SIGUIENTE PREGUNTA :

¿ SEGÚN VD, PORQUÉ EXISTE UNA DESIGUALDAD ENTRE GÉNEROS EN LOS HÁBITOS DE LECTURA DE CÓMICS ?

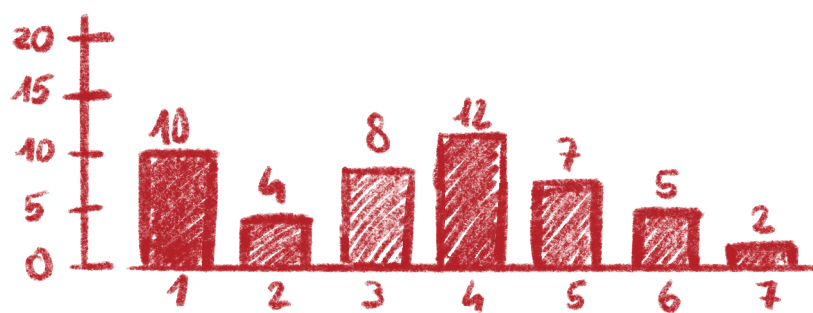
Indique el grado de acuerdo/desacuerdo eligiendo uno de los siguientes enunciados :



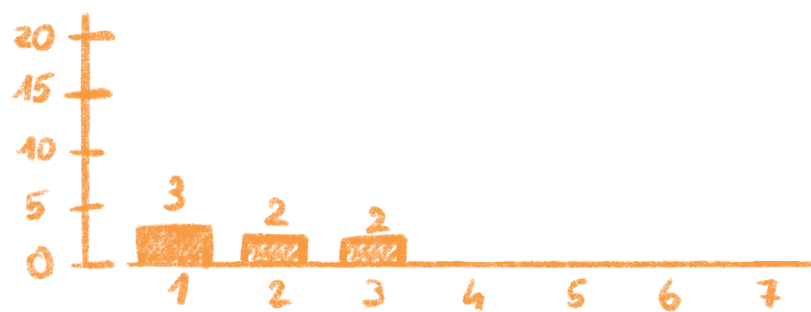
1. FALTA DE INTERÉS DE LAS MUJERES : 1 A 7



FRANCIA

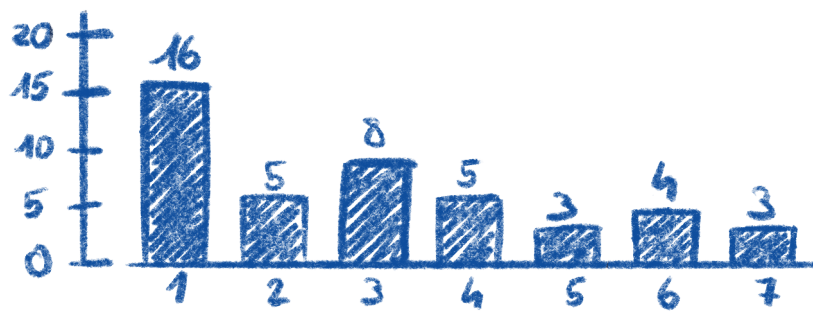


TURQUÍA

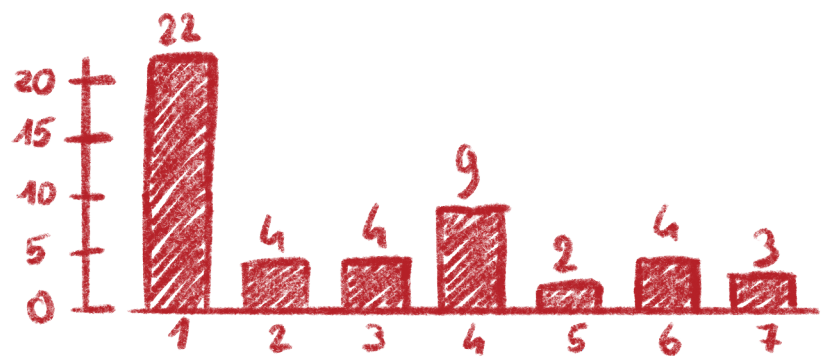


ESPAÑA

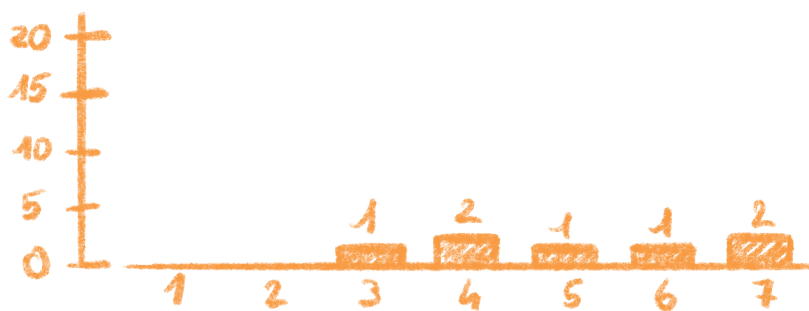
2. EL CÓMIC ESTÁ PRINCIPALMENTE ORIENTADO HACIA UN PÚBLICO MASCULINO : 1 A 7



FRANCIA

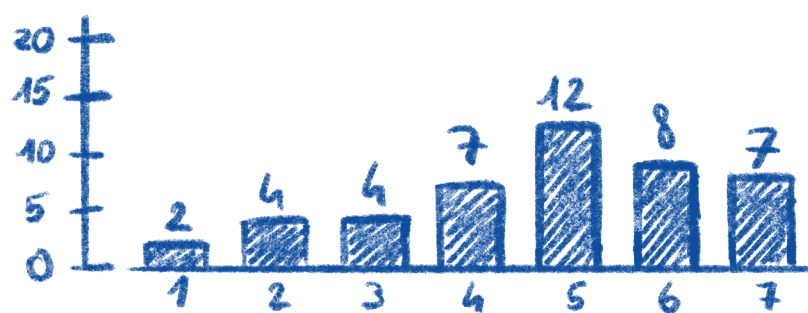


TURQUÍA

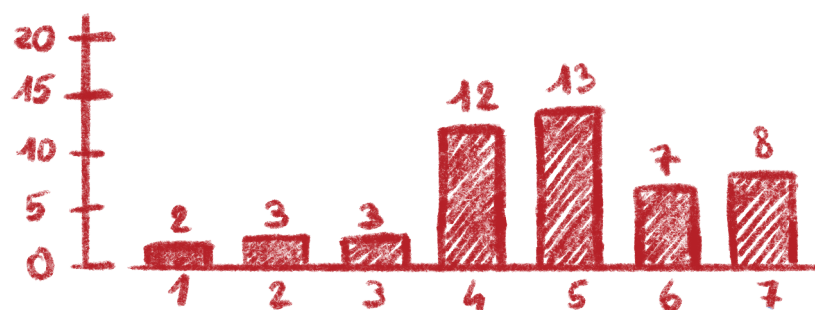


ESPAÑA

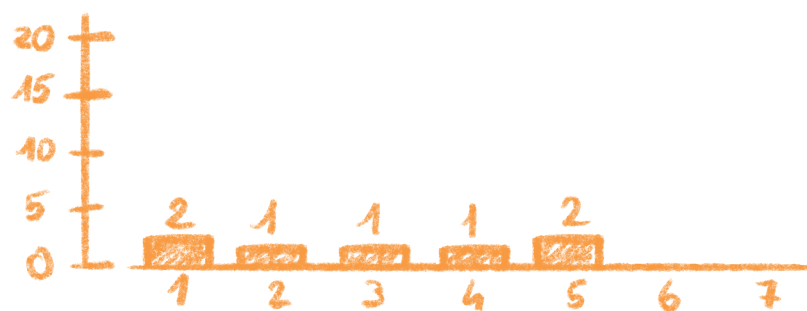
3. LAS AUTORAS NO ESTÁN TAN VALORADAS COMO LOS AUTORES: 1 A 7



FRANCIA

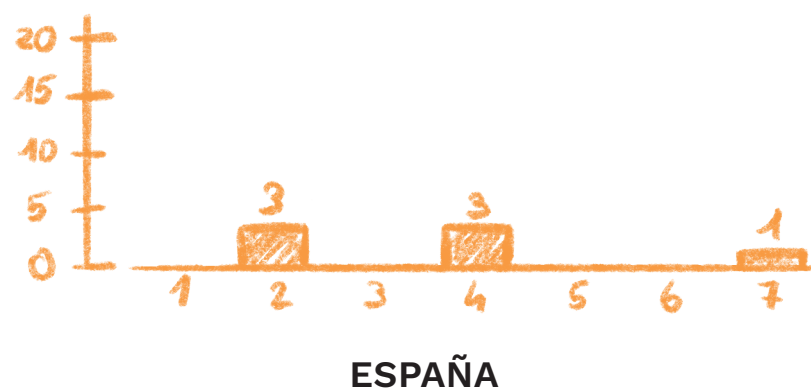
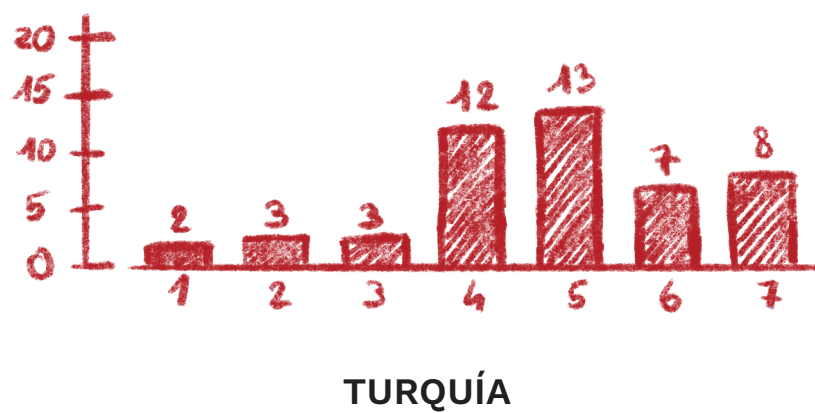
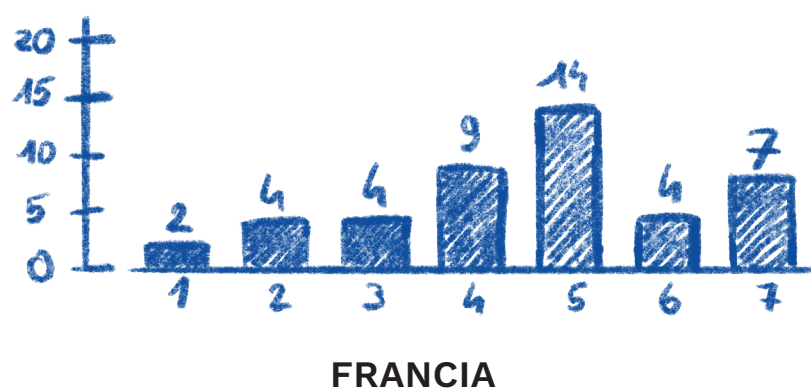


TURQUÍA



ESPAÑA

4. ESTADÍSTICAMENTE, HAY MENOS MUJERES QUE HOMBRES EN LA PROFESIÓN : 1 A 7



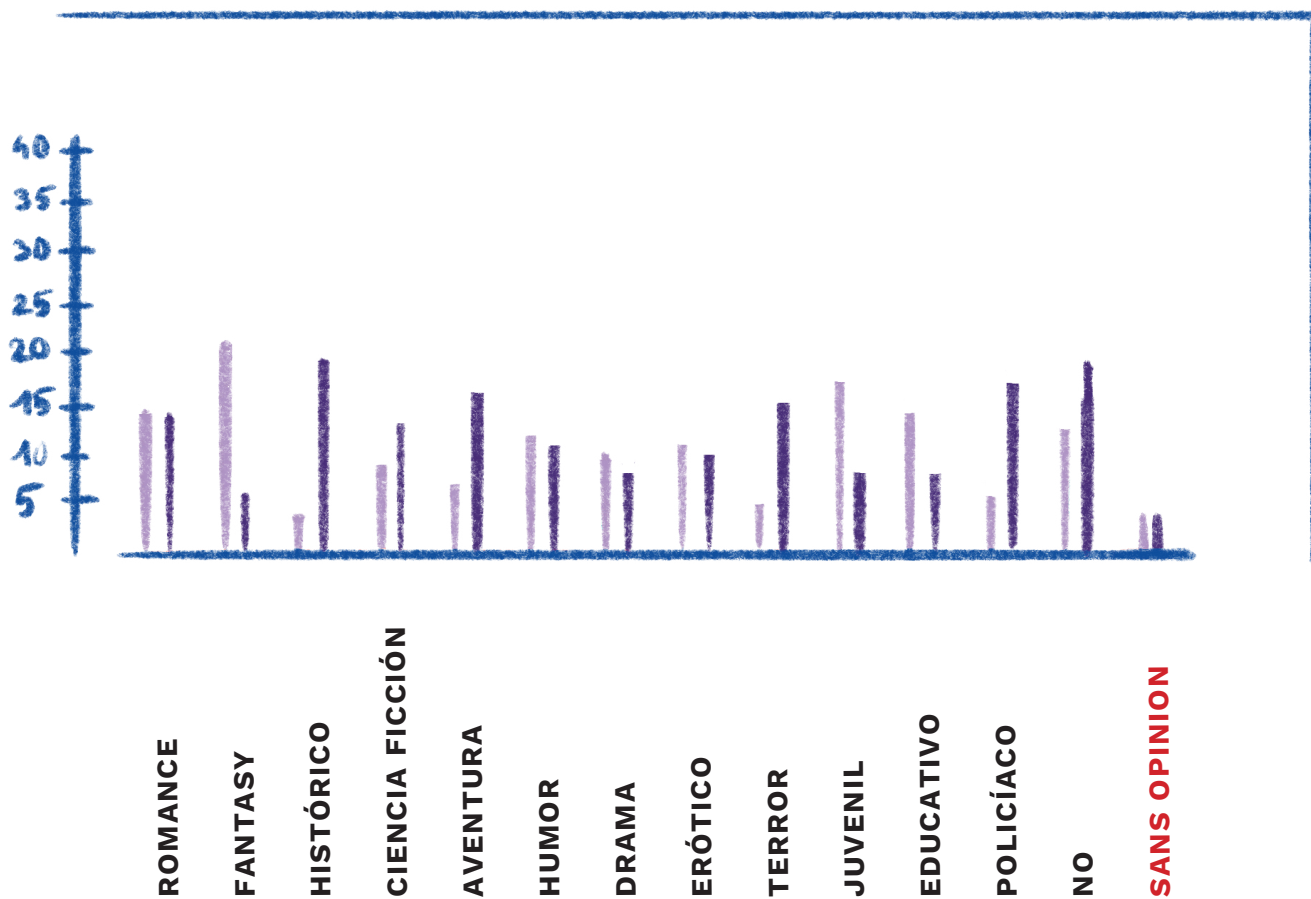
¿EXISTEN TIPOS Y ESTILOS DE PREDILECCIÓN PARA UNA AUTORA, UN AUTOR ?



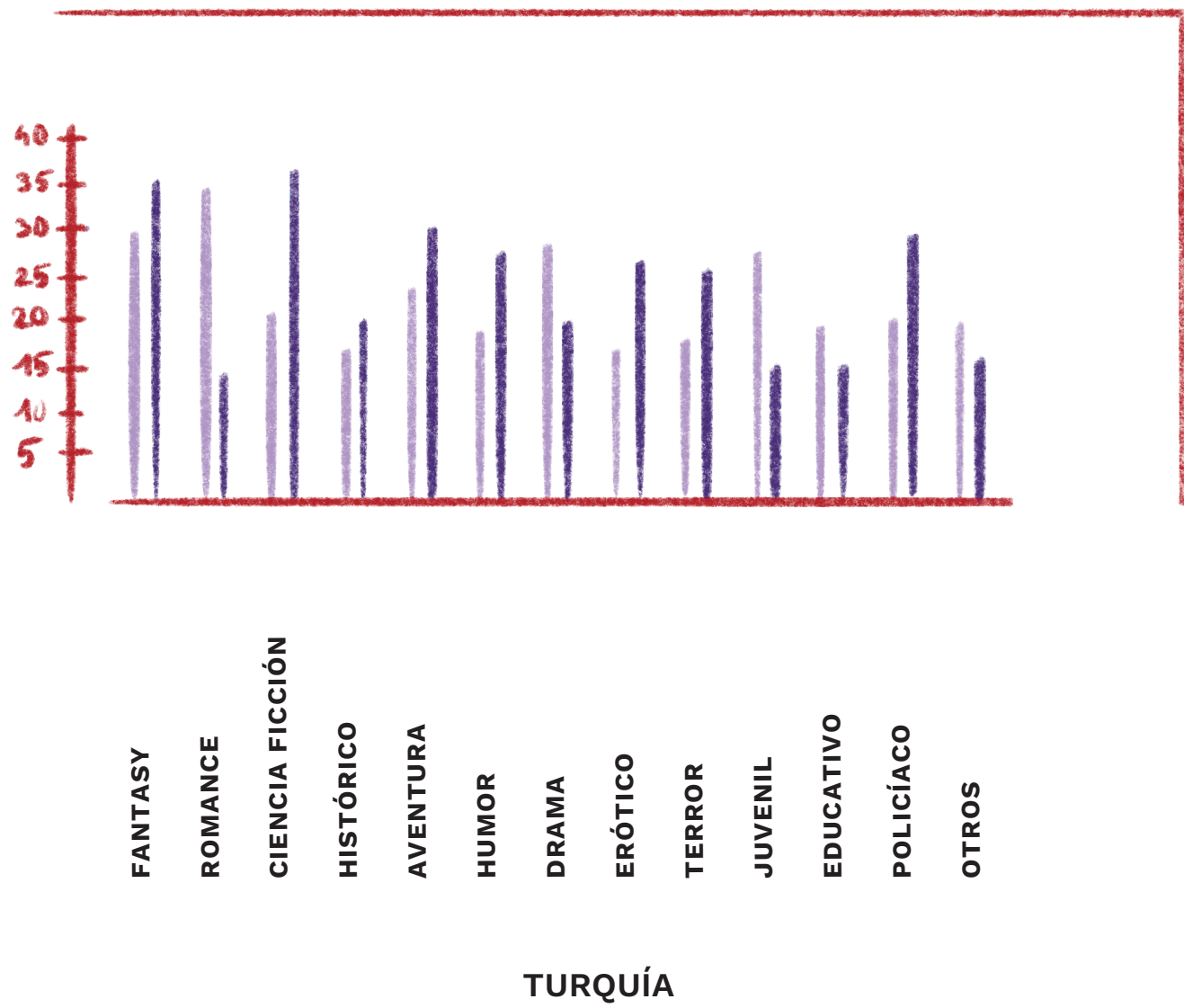
AUTOR

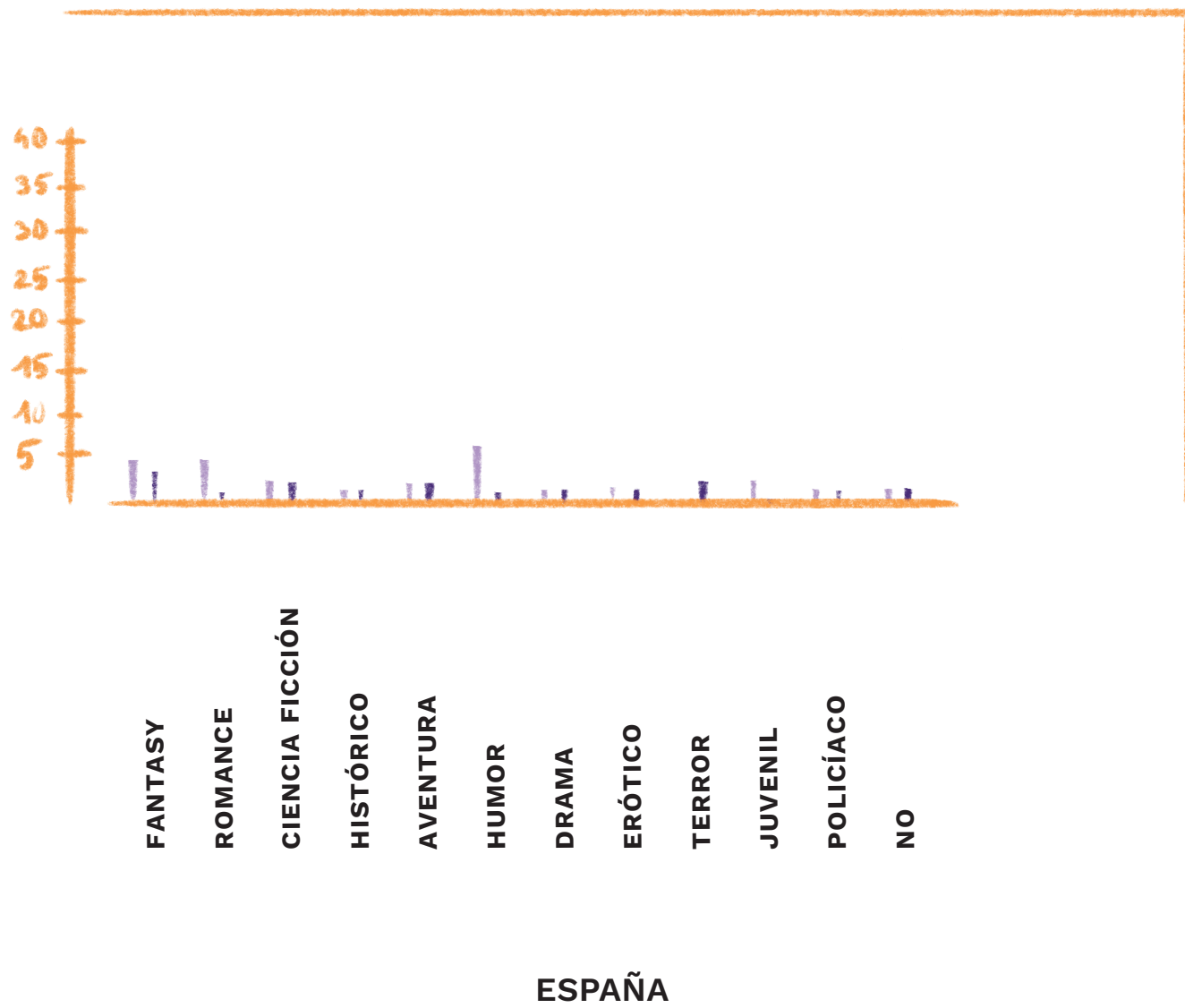


AUTORA

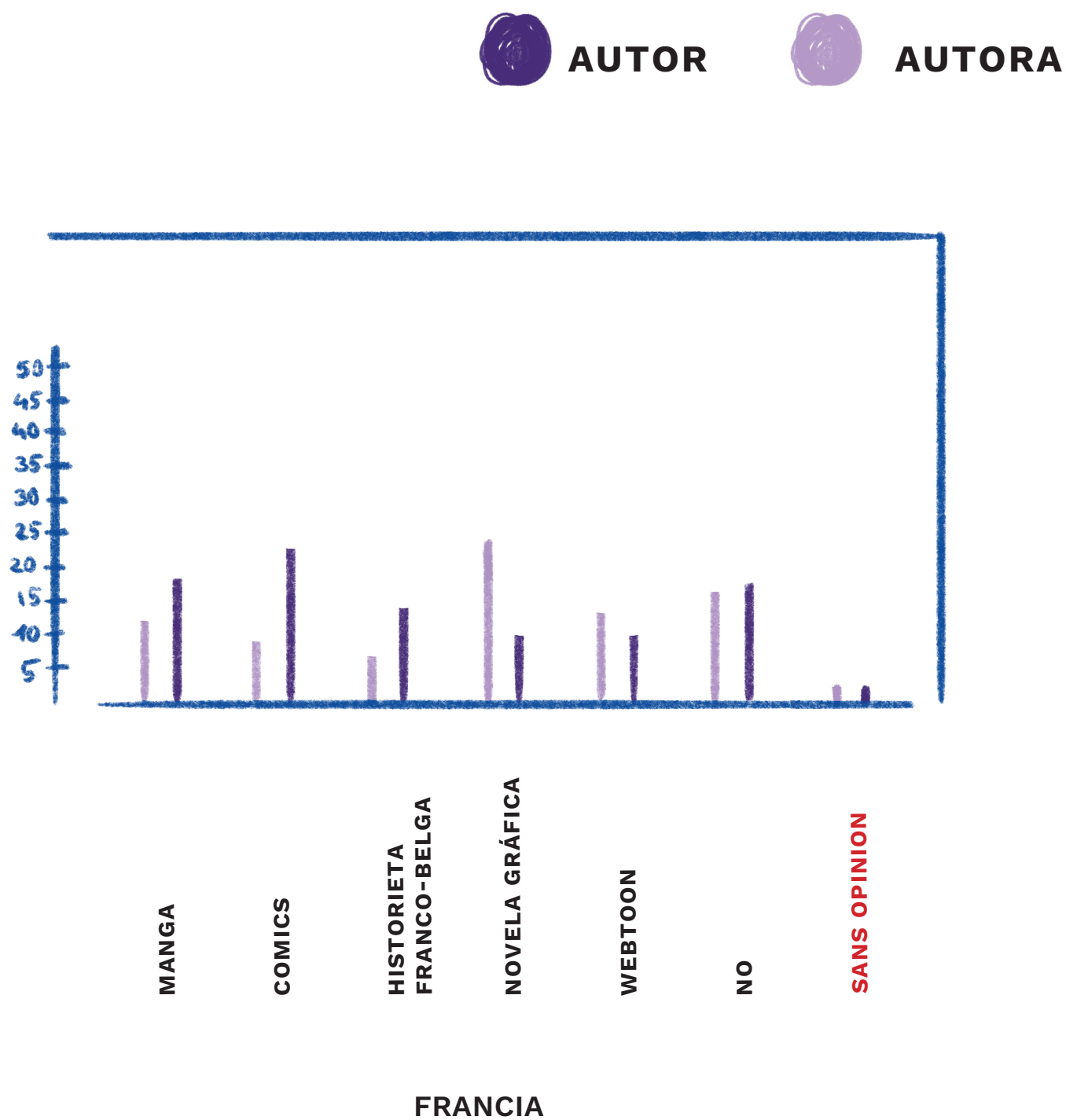


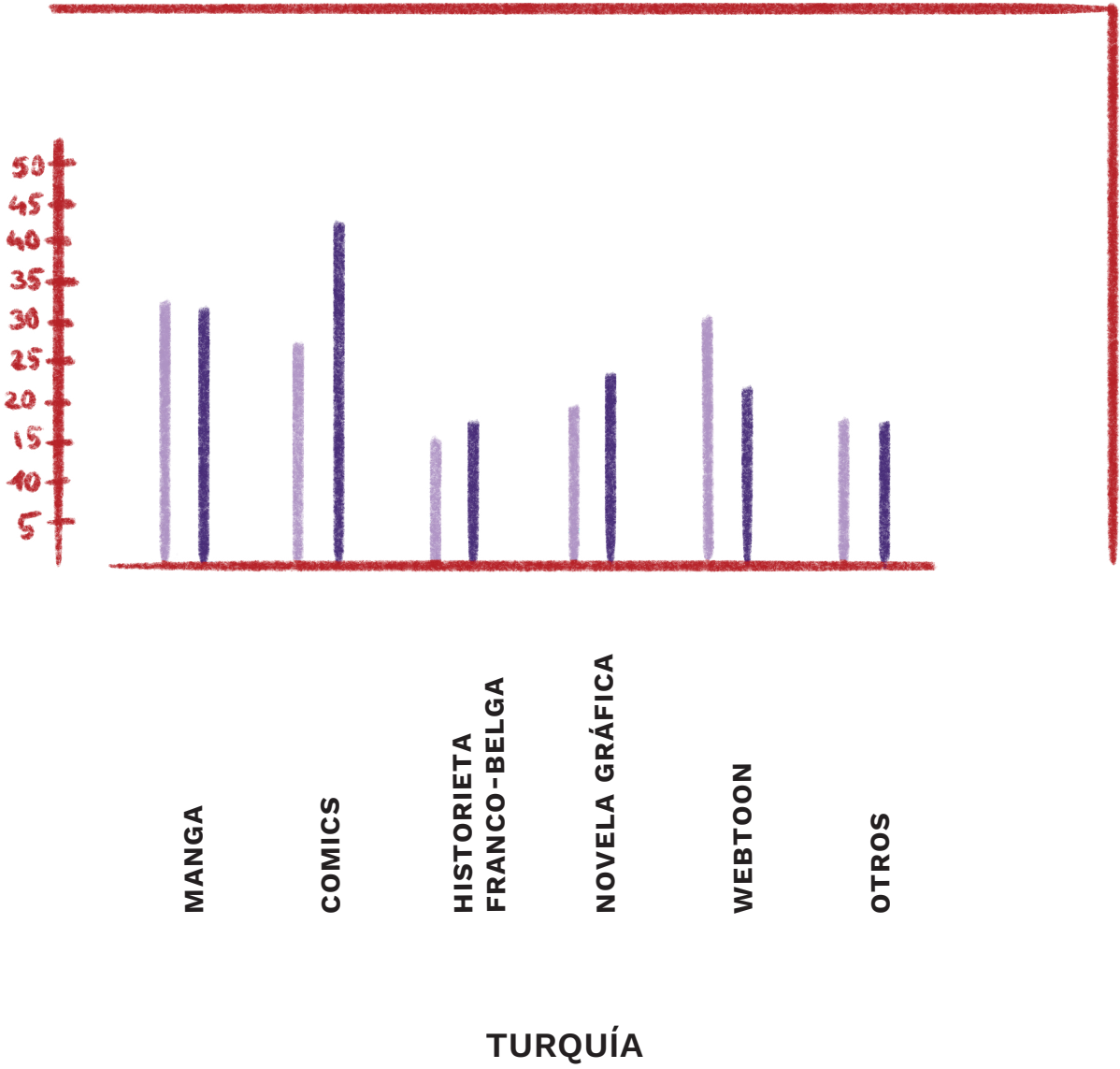
FRANCIA

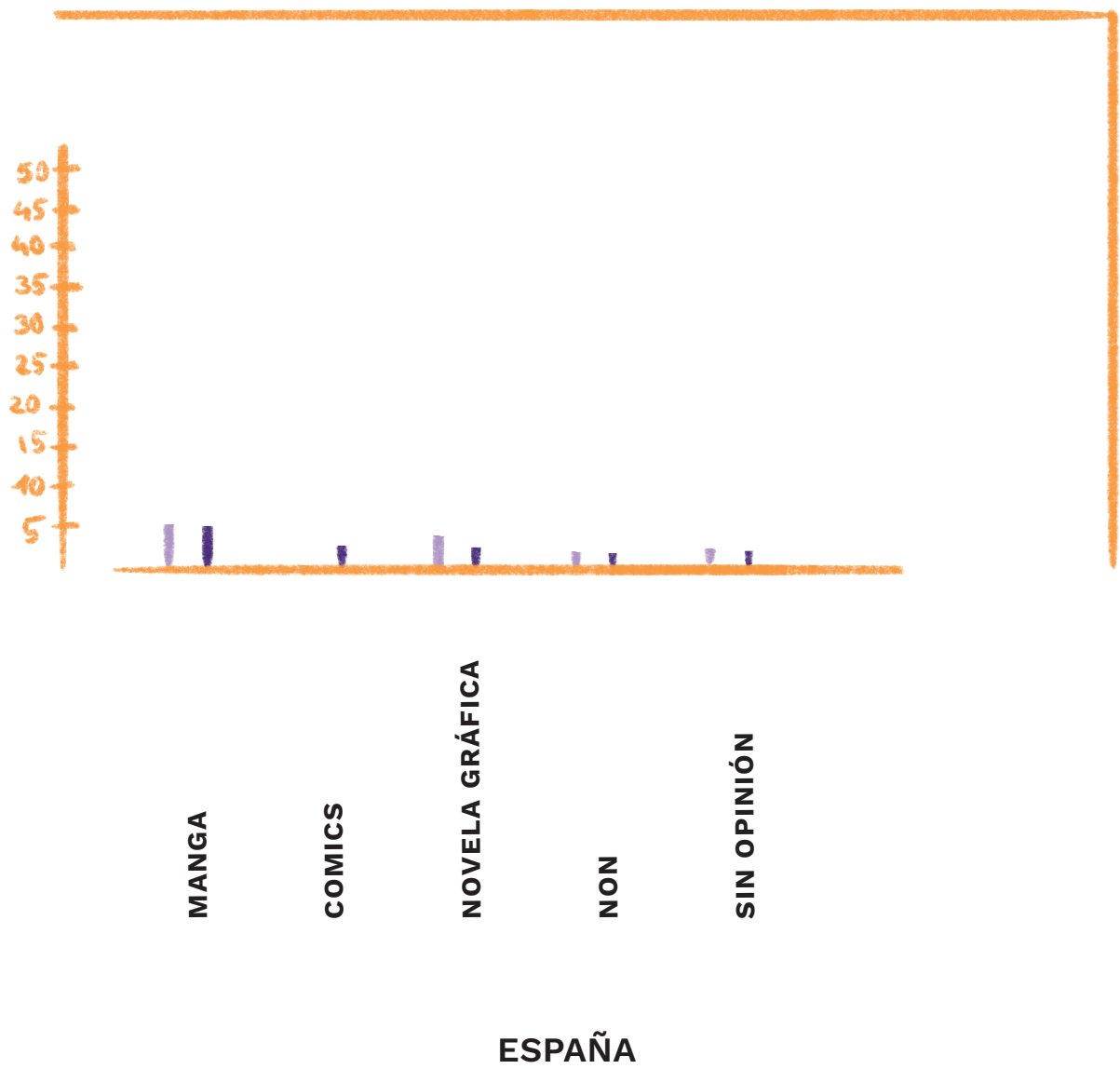




¿ EXISTEN ESTILOS DE PREDILECCIÓN PARA UNA AUTORA?







¿ CREE QUE EXISTE UNA DESIGUALDAD ENTRE SEXOS EN LA PROFESIÓN DE AUTOR.A DE CÓMIC ?



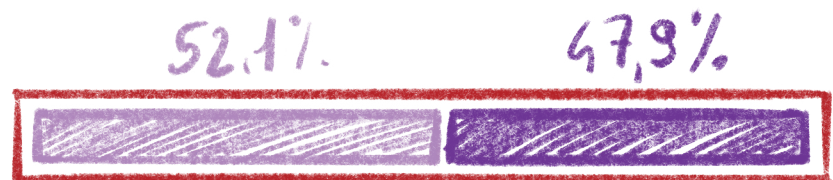
SI



NO



FRANCIA



TURQUÍA



ESPAÑA

LA FEMINIZACIÓN DE LA PROFESIÓN

LA ENCUESTA PRESENTABA LOS HECHOS SIGUIENTES :

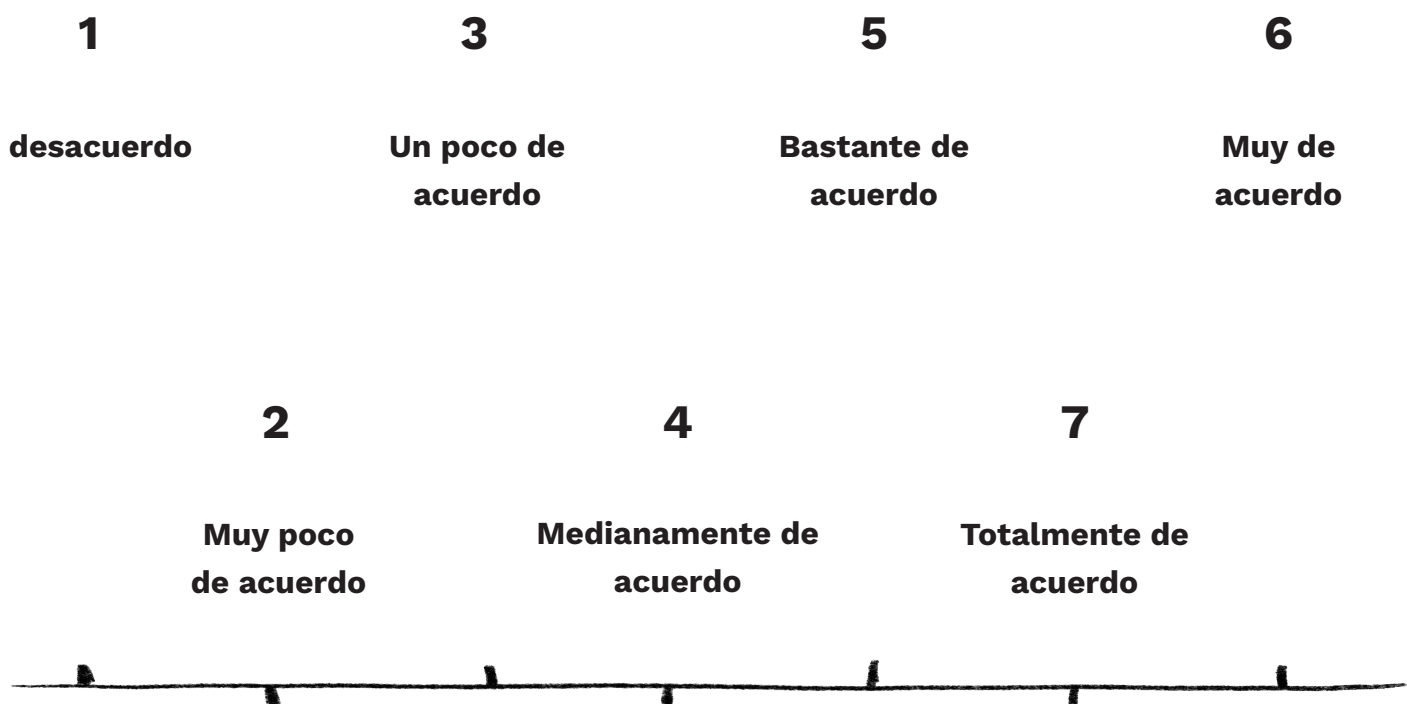
La profesión de autor.a de cómic se ha feminisé desde principios de los años 2000. Sin embargo, solo un 15% del conjunto de los profesionales son mujeres.»

(fuente: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677>)

SEGUIDAMENTE, SE LES PEDÍA QUE CONTESTARAN A LA SIGUIENTE PREGUNTA :

¿ SEGÚN VD, PORQUÉ EXISTE UNA DESIGUALDAD ENTRE GÉNEROS EN LA PROFESIÓN DE AUTOR.A DE CÓMICS ?

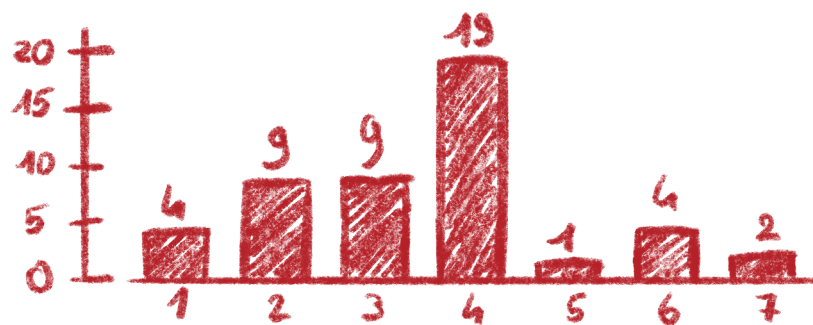
Indique el grado de acuerdo/desacuerdo eligiendo uno de los siguientes enunciados :



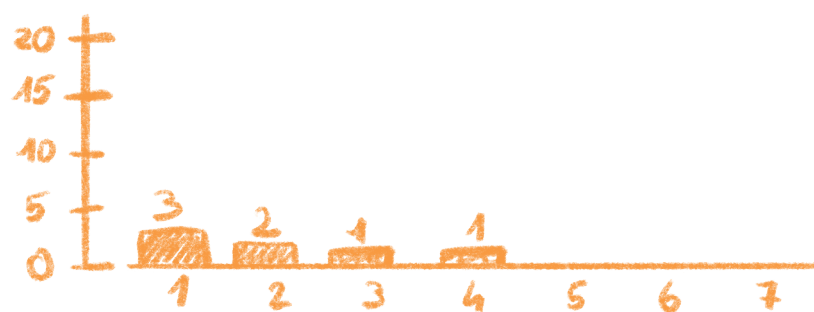
1. FALTA DE INTERÉS DE LAS MUJERES POR LOS CÓMICS : 1 À 7



FRANCIA



TURQUÍA

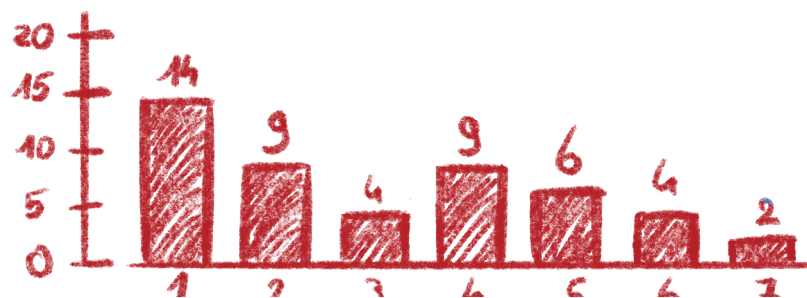


ESPAÑA

2. EL CÓMIC ESTÁ PRINCIPALMENTE ORIENTADO HACIA UN PÚBLICO MASCULINO : 1 À 7



FRANCIA

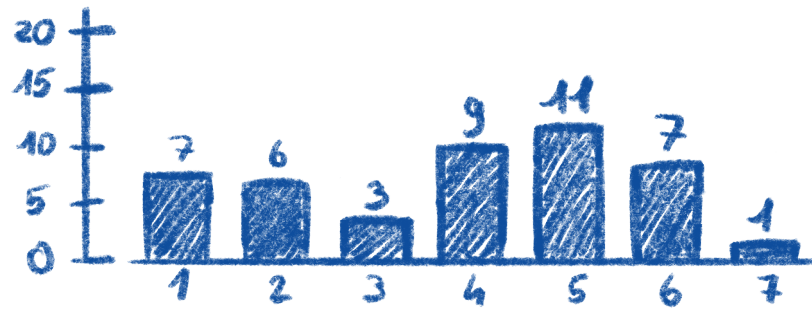


TURQUÍA

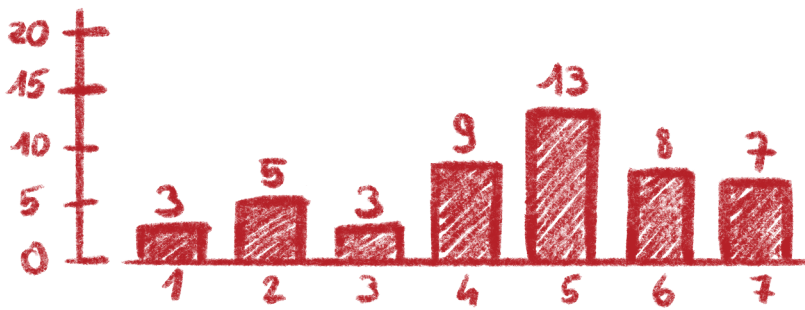


ESPAÑA

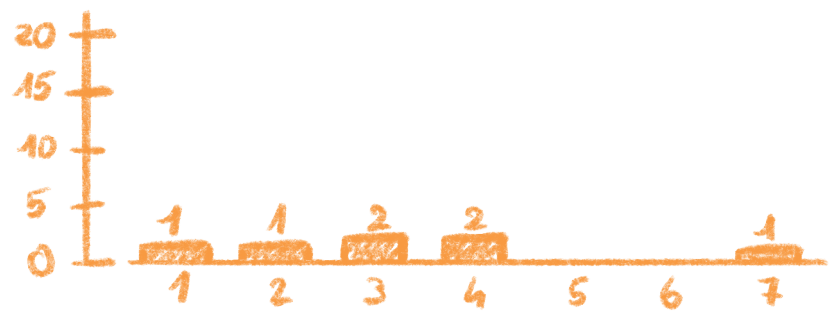
**3. ESTADÍSTICAMENTE, HAY MENOS MUJERES QUE HOMBRES
EN LA PROFESIÓN : 1 À 7**



FRANCIA



TURQUÍA



ESPAÑA

ESTA PREGUNTA HA GENERADO NUMEROS COMENTARIOS, CONCRETAMENTE EN LAS RESPUESTAS FRANCESAS. ÉSTAS MUESTRAN 4 TENDENCIAS :

1) La profesión es más acogedora y valoriza más a los hombres. Según un comentario español, « La industria del cómic es patriarcal, ya sea por parte de los editores/as como por parte de los lectores/as, y pienso que todavía consideran las creaciones de sus colegas femeninas como un arte inferior. »

2) La oferta está marcada por el género : « Para el cómic occidental tipo franco-belga y cómic estadounidense, pienso que, efectivamente, hay más hombres que mujeres en la profesión et que este hecho debe influir en la proporción de lectores/as entre hombres/mujeres. Sin embargo, en el caso del manga, hay tantas mujeres como hombres en la profesión. No obstante, la producción está mucho más marcada por el género (las mujeres crean cómics para mujeres, los hombres cómics para hombres...). »

3) Las expectativas de los lectores/as son diferentes para con las mujeres autoras: « Presión social sobre las mujeres e importancia de leer cosas consideradas serias y adultas. »

4) No obstante, las diferencias de género tienden a perder importancia en cuanto al interés de los lectores/as. « Pienso que el hecho de ser hombre o mujer no es una característica. Creo que el cómic como soporte está evolucionando en la profesión, hay menos mujeres porque no hace mucho tiempo que están en el sector pero hay una evolución. También hay que tener en cuenta que el género no entra realmente en el consumo de un tipo de producto como el cómic, es más una cuestión de educación/edad, etc. Con frecuencia, compramos un cómic por la historia, la portada, pero creo que el/la artista, el autor/a no es el factor de compra. »

PERSONAJES DE CÓMIC

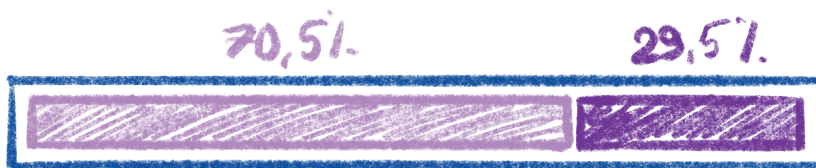
¿CREES QUE EL GÉNERO ES IMPORTANTE EN LA CARACTERIZACIÓN DE UN PERSONAJE ?



SI



NO



FRANCIA



TURQUÍA



ESPAÑA

LO.A.S ENCUESTADOS.A.S. PODÍAN DESARROLLAR SUS RESPUESTAS. SOLO LAS RESPUESTAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DIERON LUGAR A UN DESARROLLO.

La mayoría de los comentarios en España y Francia destacaron la importancia del personaje para la coherencia de la historia: "La expresión del género de un personaje sólo es importante si sirve a la historia". Si la historia trata "temas sociales y de discriminación, el género es fundamental", "si es un cómic sobre embarazos, es complicado poner a un hombre". Pero el género no es el único aspecto a tener en cuenta si "defender su identidad es uno de los objetivos del personaje". Así, aunque el género juega un papel en la descripción, "el interés de un personaje viene de su historia y no de su género", los "valores que representará son aún más importantes", lo importante son "sus acciones", "su valentía o el hecho de que quiera proteger a las personas que le importan"

Para la mayoría de los comentarios, no hay razón ni interés en hacer esta distinción, ya que el lector puede identificarse igual de bien con un personaje masculino, femenino o no binario, en lugar de un robot, un animal o un avatar inclasificable: "el género es cada vez menos importante en los últimos años", "me interesa más la calidad de los gráficos y la profundidad del personaje".

Algunos comentarios señalan que el género del personaje sigue siendo determinante, bien por el peso de los estereotipos (que la historia refuerza o denuncia), bien porque facilita la identificación con él: "La mujer desempeña a menudo el papel de seductora, una debilidad para el hombre"; "Pero cuando el personaje es un hombre, espero que sea fuerte y que la mujer sea sensible (pero cuando a veces es al revés o lo que sea, me alegro, es bueno tener un hombre que muestre sensibilidad y una mujer que muestre fuerza, que es el tipo de personaje que busco cuando leo libros)". "También presto atención al género, porque soy sensible cuando el autor consigue romper con los estereotipos de género.

Es interesante observar que, para una minoría, la pregunta no tenía sentido ni interés: "No presto atención a estos detalles"; "No lo sé".

Por último, la encuesta reveló algunos fallos que pudimos identificar a partir de los resultados o los comentarios. Por ejemplo, el cuestionario incluía dos preguntas relativas a la identificación con el género de los personajes, pero las respuestas no pudieron utilizarse porque somos conscientes de que la cuestión de si el comportamiento de un personaje es masculino o femenino está abierta al debate, porque está condicionada por múltiples factores (sociales, culturales) y se basa en características estereotipadas (acciones y formas de pensar) que se esperan más comúnmente y que, en el ámbito social, asignan a la persona a una de las dos categorías Masculino o Femenino.

CONCLUSIÓN

Para conocer mejor el contexto cultural de los resultados presentados, le invitamos a leer las entrevistas con autores franceses (Anne Defréville, Ismaël Méziane, Thierry Plus) y españoles (Aly Rueda Alarcón), así como el artículo de Juliette DUMAS « HEROÍNAS DE GUERRA EN EL CÓMIC: LA SERIE TURCA "NUESTRAS HEROÍNAS" (IREMAM, Universidad de Aix-Marsella)

Los comentarios anteriormente expuestos y los que recibimos al final del cuestionario (era posible dejar un comentario en la encuesta) ponen de manifiesto las 4 fuertes tendencias siguientes:

1) En los comentarios de los franceses, las preguntas formuladas se consideraron a veces simplistas o tendenciosas: "Deberían concretar más los términos de sus preguntas, algunas son poco claras y se prestan a interpretaciones".

2) Los comentarios de los franceses también señalaban que el cuestionario brindaba la oportunidad de destacar la pertinencia de la cuestión abordada: "Gracias por su enfoque, ¡ya que las estadísticas demuestran que la paridad aún no se ha alcanzado en el mundo del cómic! Lamento que su encuesta no refleje realmente los valores que -supongo- ustedes defienden (la no distinción entre sexos)"; pero que el cuestionario podría haber abordado con más detalle la complejidad de la cuestión de género: "Esta encuesta está bien hecha, y veo que el lugar de la mujer es un tema que todavía hay que abordar. Pero lamento que haya menos espacio para preguntas sobre personajes LGBTQIA++ después de las reacciones que suscitó la salida del armario del hijo de Superman el año pasado".¿Van a investigar este tema?

3) Algunos comentarios, principalmente de Turquía, señalan que la cuestión general del género (autores, personajes, estilos, tipos de creación e identificación) está estrechamente ligada al público lector y a las estrategias de marketing de este sector del libro. "Es cierto que el cómic determina el género en términos de marketing y se vende a un público determinado. Pero aparte de eso, cualquiera puede leer cómics. La idea de que los cómics son sólo para hombres y mujeres no es cierta. La razón por la que hay pocas mujeres en el sector puede deberse a las obligaciones que impone el sector"; "Dado que a las mujeres les interesan menos los cómics y que se hacen obras similares para lectores masculinos, creo que la intención de ganar dinero desempeña un gran papel en este campo.

4) Pero estas cuestiones están cambiando significativamente, sobre todo con la irrupción de nuevos géneros como el Manga. "Si las mujeres no prefieren leer cómics, no creo que haya desigualdad en este sentido. También es normal que haya pocas autoras en el grupo de las desinteresadas, y aunque sean menos que los hombres, hay un público femenino muy numeroso, sobre todo de manga. Es más, en el mundo actual, las grandes empresas están tomando medidas para aceptar y publicar historias independientemente del género. Así que, en mi opinión, no hay ninguna situación que pueda calificarse de desigualdad. El hecho de que haya pocas lectoras y de que una gran parte de las que leen sigan siendo lectoras es, una vez más, consecuencia de las propias mujeres. En el mundo actual, hay sitio para todo tipo de contenidos de calidad. Sea cual sea el género..."; "Esperamos con impaciencia la animación, el cómic y el manga, donde todo el mundo puede encontrar una parte de sí mismo...".

Es indudable que el lugar de la mujer en el cómic suscita interrogantes y moviliza a la gente. Evidentemente, ya se trate de autores, personajes o lectores, suscita debate. Un debate que nos parece positivo en la medida en que, en su inmensa mayoría, plantea interrogantes sobre nuestras sociedades y los estereotipos de género con los que todavía se enfrentan.

El cuestionario puede haber revelado algunos puntos débiles en su diseño, pero es el fruto de un esfuerzo colectivo de estudiantes que se preparan para acceder a profesiones que les enfrentarán a estas cuestiones. Arroja luz sobre sus propios interrogantes y revela tanto las cuestiones que les preocupan como las respuestas de los participantes, profesionales y lectores. También pone de relieve su deseo de emanciparse de las cuestiones de género y su atención al peso de los estereotipos en sus futuras creaciones y en la profesión a la que están destinadas. En este sentido, nos parece que tiene el mérito de plantear algunas preguntas a las que, tal vez, el futuro de esta profesión podrá responder de manera cada vez más significativa.

Capítulo 2

Entrevistas a lo.a.s autore.a.s



Entrevistas a lo.a.s autore.a.s de
cómic por lo.a.s estudiantes del
proyecto CÓMIX & DIGITAL acerca
del tratamiento de los personajes
femeninos en el cómic

Anne Defréville	Gianluca Maconi
Ismaël Méziane	Aly Rueda Alarcón
Thierry Plus	Chiara Macor
Claudio Falco	Marco Castiello
Andrea Scopetta	



ANNE
DEFRÉVILLE

ENTREVISTA A ANNE DEFRÉVILLE

Ateliers Comix & Digital, Universidad de Aix-Marsella, Francia, abril de 2022.

[Anne Defréville creció en Aix-en-Provence y estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Marsella. Después de trabajar como diseñadora gráfica y directora de arte, se aventuró por su cuenta como autora-ilustradora hace unos diez años. Ha sido profesora de arte y diseño, sobre todo en Gobelins, y sigue practicando y enseñando técnicas de pintura al natural en pequeño y gran formato. Amante de la ciencia y la naturaleza, colabora con el INSERM y varias asociaciones para crear proyectos y álbumes centrados en el medio ambiente, la causa animal y los bichos de todo tipo. Su blog ilustrado Arsenic et petites bretelles le permite comentar la actualidad. En 2019 escribirá L'Âge bleu, una novela gráfica humorística sobre la crisis ecológica de los fondos marinos, publicada por Buchet/Chastel. Premio Mouans-Sartoux de Libros Comprometidos con el Planeta y Premio Artemisia 2020 de Medio Ambiente. En 2022, Futuropolis publicará Le journal anthropique de la cause animale, en colaboración con varias asociaciones ecologistas, entre ellas Bloom, MIRACETI y Humanité et Biodiversité].

¿Te resulta fácil o difícil crear un personaje femenino?

No especialmente, porque la mayoría de las veces mis personajes femeninos soy yo, me utilizo a mí misma como modelo. Sin embargo, el lugar de la mujer en el cómic es un verdadero problema, eso es un hecho. Seguimos en la cultura del cómic franco-belga, Tintín sigue siendo el rey, todos esos creadores siguen vivos y coleando y tienen un poco el monopolio del sistema del cómic francés. Cuando empecé a hacer viñetas de prensa, trabajaba para una revista femenina, Madame Figaro, en la que todo el equipo editorial estaba formado por hombres. Me pedían que hiciera un dibujo a la semana, sobre temas "femeninos", y no les interesaba que mi tema fuera la ecología. Pero conseguir una página en una revista como Madame Figaro es algo que no se puede rechazar. Es bastante raro, así que no iba a ser exigente. No tenía mucho margen de maniobra, y las dificultades empezaron cuando abordé temas importantes para mí, como la libertad de matrimonio para todos: cambiaron el título de mis dibujos para que correspondieran a las expectativas de una lectora de Madame Figaro, es decir, una mujer de clase media del distrito XVI que no compartía necesariamente mis ideas. Esa fue una de las primeras dificultades. Me divertí un poco con eso cuando empecé a hacer mis cómics, principalmente sobre ecología, eligiendo peces, porque los peces son totalmente asexuales y era divertido jugar con esta ambivalencia de género: no sabes si el héroe es un hombre o una mujer, es un pez.



¿Corresponden los personajes de los cómics a un estereotipo de género? En la ilustración de prensa, parece que te lo han impuesto.

Así es, en aquella época empecé a hacer muchos dibujos sobre la Semana de la Moda sin haber estado nunca allí, porque no me interesaba mucho la moda. Me hubiera gustado, tenía curiosidad, pero no me invitaron. Así que acabé haciendo dibujos para San Valentín, Navidad y Semana Santa. Cada año se me ocurrían ideas nuevas y geniales. Es tan tópico que no era muy satisfactorio, pero al mismo tiempo no me niego este trabajo porque es una rara oportunidad que abre puertas. No hay que cerrarse ninguna puerta cuando te llega algo así.

¿Trabajar con peces y cetáceos le ha ayudado a evitar los estereotipos de género?

Fue ese deseo de libertad, me dije: "¡Ahora puedo hacer lo que quiera! Porque ya no estaba en la prensa, o porque me ofrecieron esta libertad, elegí como personajes especies no identificables por su género. Para mí, era la mejor manera de decir que todos tenemos voz, seamos hombres o mujeres, todos podemos ser iguales. Y cuando se trata de ecología, todos estamos en el mismo barco.

¿Qué pasa con la paridad?

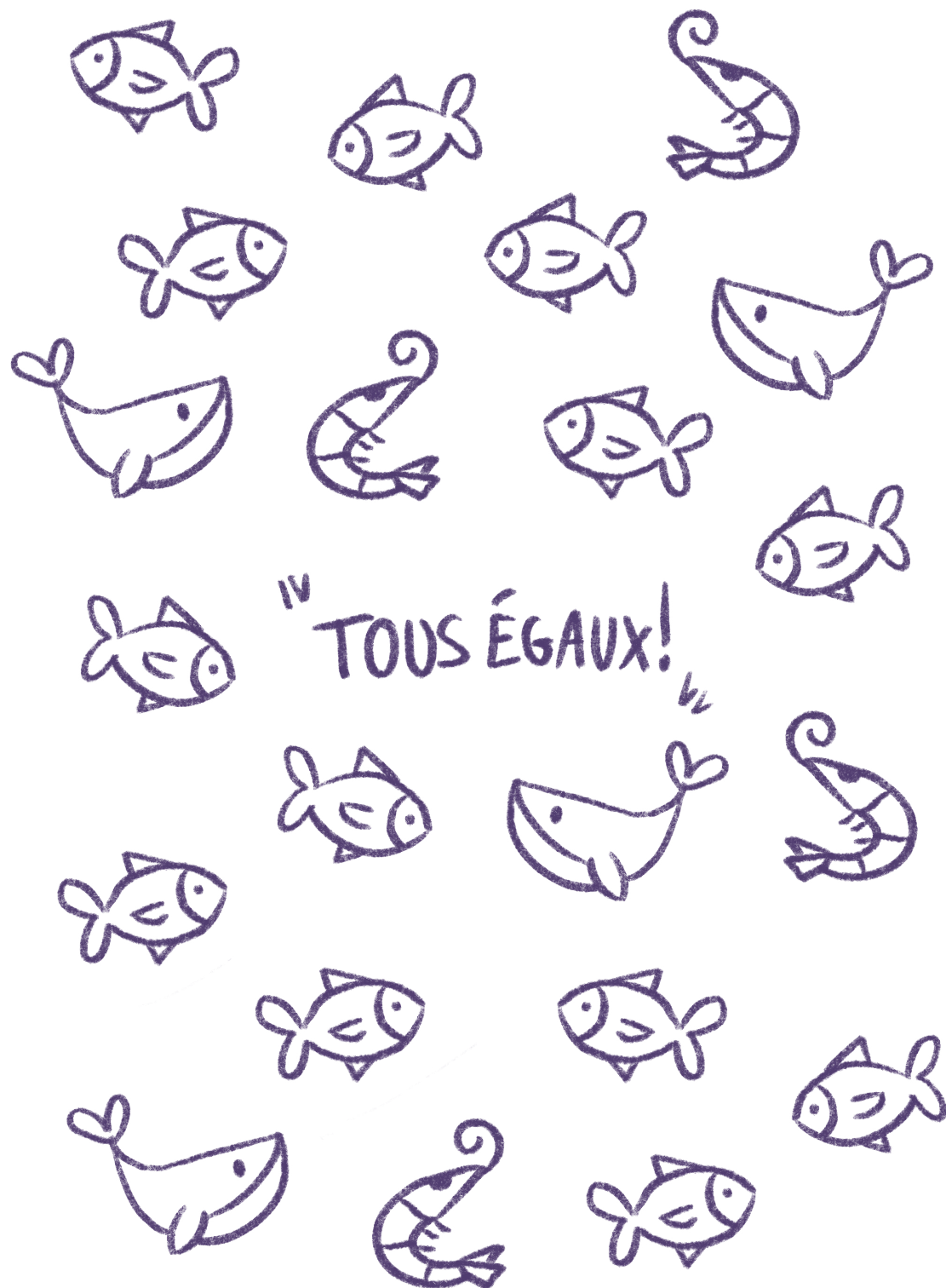
Siempre intentamos hablar de ella al final del día, es un tema importante, siempre hay que recordarlo, pero con un guiño. Parto del principio de que no tiene sentido abarcar todos los temas. Mi tema es la ecología, intento sensibilizar a la gente sobre los problemas medioambientales. Creo que si abordara también el tema del género, tendría menos impacto. Hay muchas artistas femeninas que hablan de cuestiones de género y del lugar de la mujer en la sociedad. Pero eso no me impide, de vez en cuando, hacer guiños al tema en mi obra.

¿Crea sus personajes en función de lo que les gusta a sus lectores?

En absoluto. Ese es el problema de ser artista: te encuentras encerrado en tu estudio, solo, creando durante largos periodos de tiempo. Tardé cuatro años en hacer *Le journal anthropique de la cause animale*. Aunque fue fruto de muchos encuentros, estás completamente solo delante de tus pizarras. No pienso en mis lectores cuando dibujo. E incluso tiendo a esconderme debajo de una mesa cuando sale el libro. Cuando salió *Madame Figaro* -yo vivía entonces en París-, iba al quiosco, compraba la revista, la abría sólo para ver mi dibujo, la volvía a cerrar enseguida, me la metía en el bolso y salía corriendo: no quería en absoluto que me identificaran como autor, me aterrorizaba la idea de que 30.000 lectores de esa revista fueran a ver lo que había hecho. Que te publiquen es algo muy violento para un artista.

¿Cambiar el género de sus personajes afectaría a sus historias?

No, busco la igualdad utilizando animales, especialmente cetáceos. Desafío a cualquiera a reconocer el género de un mamífero marino. Así todos pueden decir lo mismo y eso es lo importante: significa que todos somos iguales y todos podemos opinar.



¡Todos iguales!

¿Cree que hay desigualdades en los cómics?

Por supuesto que sí. Puedo contarle una anécdota que siempre hace reír. Hay una larga sesión de firmas detrás de los libros, y es un ambiente muy especial. Estaba en una feria en la que me daban un premio y me encontré en un stand de cómics en el que había 20 autores y yo era la única chica. Como me habían dado el premio en el último momento, me invitaron al stand en el último momento. Mi marido vino conmigo y le habíamos dado una chapa de autor, así que se paseaba por todo el salón y todo el mundo se le acercaba para decirle: "Qué gracioso, qué bien, eres autor de cómics, ¿qué has estado haciendo?", y él respondía: "No, no soy yo, es mi mujer". Todo el mundo se acercaba a hablar con él, y quizá era más simpático que yo. En cuanto a mí, estaba detrás de mi pila de libros, esperando para firmarlos. En un momento dado, alguien le invitó: "¡Ven esta noche! Hay una gran velada de raclette para autores de cómics, ya verás qué bien, pídele a tu mujer que pregunte al librero". Me lo dijo, así que fui a ver al librero y le dije: "He oído que hay una velada de raclette para autores de cómics", y el librero me miró y me dijo: "¡Oh, sí, pero no será para ti! Así que no tuve mi velada de raclette, sino una velada con los autores infantiles, la mayoría de los cuales son mujeres. Todos los autores de cómics se reunieron para su velada de raclette. Me fui con mis amigas que son autoras infantiles porque no tenía sitio en esta fiesta. Puede sonar ridículo en sí mismo, ¡pero es absurdo de todos modos! Para mí, fue radical porque, al final, ¡fui yo quien se llevó el premio!

En Futuropolis hay sobre todo hombres: debe haber 3 mujeres por cada 50 hombres. También me he dedicado a la ilustración infantil, pero existe una verdadera brecha entre los autores masculinos de cómics y las autoras femeninas de literatura infantil y juvenil.



ISMAËL
MÉZIANE

ENTREVISTA A ISMAËL MÉZIANE

Ateliers Comix & Digital, Universidad de Aix-Marsella, Francia, abril de 2022.

[Ismaël Méziane es escritor de Aix-en-Provence y diplomado del Instituto Saint-Luc de Lieja (Bélgica). De 2014 a 2017, publicó su primer álbum en tres volúmenes Nas, peso pluma con Glénat Édition y en 2021 el álbum ¿Cómo convertirse en un racista? publicado por Casterman. Ha ganado varios premios, entre ellos el Prix des écoles d'Angoulême 2015].



¿Te resulta fácil o difícil escribir un personaje masculino o femenino?

No me planteo la cuestión del género. Bueno, es difícil porque hablo desde mi experiencia como hombre. Pero no es una cuestión en la que piense. Trabajé mucho con Julien Neel, el autor de ¡Lou! Escribió un personaje femenino de éxito que podía ser tanto un chico como una chica. Cuando trabajé con él, me invitó a plantearme este tipo de preguntas. Es lo que hice con Nas, un peso pluma cuyo protagonista es un pequeño boxeador. ¿Pero es un tipo pequeño? No, porque no juego con criterios de virilidad. ¿Y cuando escribí ¿Cómo convertirse en racista? Me dirigí a mí mismo, y soy un hombre. Lo que quiero decir es que no me hago la pregunta, pero no puedo evitar pensar que hablo desde el punto de vista de un hombre. Mis personajes, en general, no son caricaturas. Cuando trabajaba sobre el racismo, me deslizaba poco a poco hacia esta cuestión. Pero cuando se trata de escribir un personaje femenino, no me hago esa pregunta.

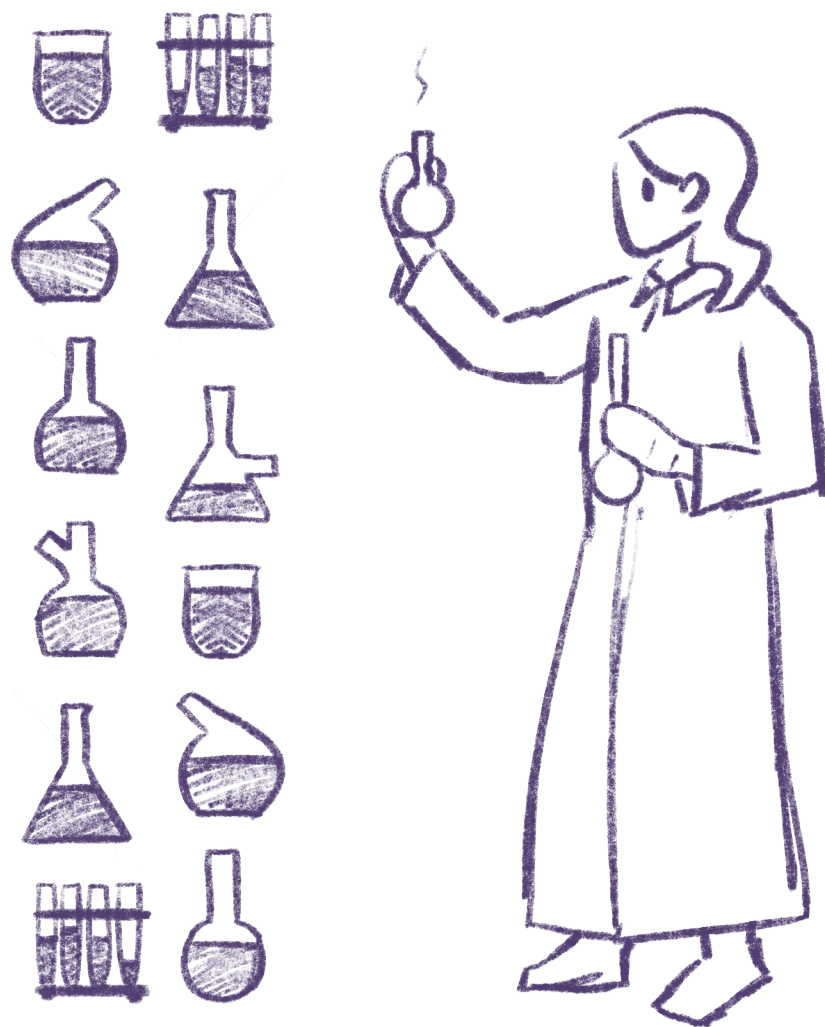
¿Existe un vínculo entre racismo y desigualdad de género?

El enfoque propuesto por las investigadoras Carole Reynaud Paligot y Evelyne Heyer, y por mí misma, para el álbum ¿Cómo convertirse en un racista? consiste en abordar la cuestión del racismo en la sociedad, pero también a nivel del individuo. ¿Cómo razonamos? ¿Cómo se desarrolla un prejuicio racista? Hemos dividido la mecánica del pensamiento racista en 3 etapas: 1) categorización, 2) jerarquización y 3) esencialización. Para explicarlo rápidamente ponemos todas las cosas en categorías, las mesas con las mesas, las sillas con las sillas, ésa es la primera etapa; con la segunda etapa, la de la jerarquización, nos deslizamos lentamente hacia el racismo, asignamos un lugar a un valor y, en general, nunca situamos ese valor en relación con un punto neutro, siempre lo hacemos en relación con nosotros mismos, somos etnocéntricos, nos juzgamos a nosotros mismos y a nuestro grupo como una norma, y a partir de ahí establecemos una jerarquía para otros grupos ; y la tercera etapa, que nos lleva directamente al racismo, es la esencialización, cuando atribuimos una esencia a un grupo, cuando lo caracterizamos. Esta forma de pensar no crea conocimiento, sino prejuicios. Y cuando explico este mecanismo a los niños y en todos los talleres que hemos hecho, todos hacen las mismas preguntas. Nos preguntamos: "¿No estamos haciendo lo mismo con las mujeres? con los homosexuales? con estos grupos? Por eso preferimos hablar de "grupo", porque todo esto se ha ido construyendo a lo largo de la historia y la sociedad, y no de "comunidad", que tiene una cierta cualidad inmutable.

³ La serie de cómics infantiles "¡Lou!", creada por Julien Neel, es publicada por Editions Glénat tras una prepublicación en la revista "¡Tchô!" Consta de 9 volúmenes. El 8º volumen marca el final de la primera temporada del cómic. La segunda temporada comenzó en 2020 con el nombre de "¡Lou! Sonata", acompañada de un álbum producido por el grupo Krystal Zealot. Fue adaptado en una serie de televisión animada en 2009 y luego en una película en 2014, y una colección de cómics infantiles, "Le Petit monde de ¡Lou!". Fue adaptado a una serie de televisión animada en 2009 y luego llevado al cine en 2014. En 2019 se publicará una colección de cómics infantiles, "Le Petit monde de ¡Lou!".

⁴ MÉZIANE, I. (2014-2017), Nas, poids plume, 3 volúmenes, Grenoble, Glénat Édition.

⁵ REYNAUD PALIGOT, C., HEYER, E., MÉZIANE, I. (2021), *Comment devient-on raciste ? Comprendre la mécanique de la haine pour mieux s'en préserver*, Paris, Casterman.



COMMENT DEVIENT-ON
RACISTE?

¿Cómo se llega a ser racista?

Entonces, ¿el paralelismo entre sexismo y racismo sería meter a las personas en cajas y asignarles características que no reflejan necesariamente la realidad? Pero las experiencias vitales de una mujer o de un hombre se combinan, ser hombre es diferente de ser mujer, y de ser mujer negra. ¿Son todos estos matices difíciles de manejar?

Todo forma parte de la sociedad. En el siglo XVI no categorizábamos a negros, blancos o musulmanes; las categorías antagónicas eran católicos y protestantes, y los prejuicios se centraban en los protestantes. El enfoque que adoptamos al presentar la mecánica del racismo fue deconstruir la forma de pensar que no conduce al conocimiento sino a una ilusión. Y en relación con el género, me da un poco de vergüenza cuando se refieren a mí porque no he hecho ningún trabajo sobre el género, he hecho un trabajo sobre el racismo que poco a poco lleva a pensar en el género. Creo que también hay que “historizar” el género. Yo no he trabajado sobre la homofobia, la homosexualidad o el género, he trabajado sobre el racismo. Pero nuestro enfoque también podría aplicarse al género. Para ¿Cómo convertirse en racista? me puse en situación con mi mujer y los investigadores, porque lo relevante en nuestro trabajo era articular objetividad y subjetividad científica, lo que sentía, lo que analizaba, lo que diseccionaba a través del psicoanálisis.

¿Tiende a sexualizar a los personajes masculinos o femeninos?

Esta tendencia me venía de la adolescencia, quizá por influencia de la cultura pop, por ejemplo, las chicas del manga, los tíos hiperviriles con músculos que no sabes qué hacer con ellos, y siempre hay una pelea y una mujer a la que tienes que salvar. La lectura de un sociólogo, Raphaël Liogier, me abrió los ojos. Escribió *Descenso al corazón del macho*: pone en tela de juicio todas las representaciones, mostrando cómo y por qué se construyeron, de forma muy didáctica.

⁶ LIOGIER, R. (2018), *Descence au cœur du mâle*, Paris, Éditions Les liens qui libèrent.



CLAUDIO
FALCO

ENTREVISTA A CLAUDIO FALCO

COMICON, Nápoles, abril de 2022.

Me llamo Claudio Falco, soy guionista y escribo para Sergio Bonelli Editore desde hace unos 15 años. Para ser más preciso, escribo una serie de cómics de terror llamada Dampyr. Y soy uno de los guionistas de Commissario Ricciardi e I bastardi di Pizzofalcone, la versión en cómic inspirada en las novelas de Maurizio De Giovanni.

[Doctor en hematología. Tras un largo periodo de actividad amateur, durante el cual colaboró con la editorial Tornado Press, conoció a Mauro Boselli, a quien presentó algunos temas para Dampyr. Alistado en la plantilla de la serie, debutó en 2008 con el número 117, titulado "La selva della paura". Desde entonces, divide su tiempo entre su profesión original, médico en uno de los mayores hospitales de Italia, y su trabajo como dibujante de cómics. Hasta la fecha, ha escrito más de veinte guiones para la serie Dampyr. En 2010, fue uno de los guionistas de Nero Napoletano, novela gráfica coordinada por Sergio Brancato y Mario Punzo, de la Scuola Italiana di Comix de Nápoles, y publicada por el Corriere del Mezzogiorno, en la que colaboraron más de cincuenta guionistas e ilustradores, todos ellos de Campania. Es autor del tema de la novela gráfica Eluana 3266 giorni inspirada en la historia de Eluana Englaro, publicada por 001 Edizioni en 2015. En 2015 comenzó a trabajar con Paolo Terracciano y Sergio Brancato en la adaptación al cómic de las historias del comisario Ricciardi escritas por Maurizio de Giovanni, cuyo primer volumen se publicó en 2017].

¿Es fácil o difícil crear un personaje de cómic masculino o femenino?

Depende de la historia que quiera contar. Prefiero los personajes femeninos, se me dan mejor. Porque es más fácil construir una personalidad compleja, los hombres son más básicos, las mujeres son más estructuradas

¿Los personajes que creas responden a estereotipos de género?

Intento que no respondan a estereotipos. No sé si siempre lo consigo, pero lo intento. Es difícil salirse de los estereotipos. A veces, incluso involuntariamente, incluso con las mejores intenciones del mundo, tendemos a reproducir los estereotipos de género de una forma u otra. Es más fácil, es más cómodo. Si, cuando escribes, te refieres a algo que ya se ha hecho, te esfuerzas menos que si tienes que encontrar una forma original de abordar un personaje, una historia o una escena.

¿Influye el género en la creación de tus personajes? ¿O crea primero el perfil del personaje y luego elige el género?

No, en general elijo hacer un personaje femenino o masculino, e intento construir su carácter y personalidad en consecuencia.

Cuando creas personajes, ya sean masculinos o femeninos, ¿se inspira en hombres y mujeres reales? ¿En qué medida?

Depende de la historia, la historia me lo sugiere. Además, todo personaje tiene que evolucionar. Si sigues haciendo el mismo personaje una y otra vez, puedes estar un año, dos años, y luego hacer las mismas historias una y otra vez. Los personajes crecen a medida que nosotros cambiamos. Los personajes también crecen y cambian con los años. Ahora escribo historias diferentes de las que escribía hace quince años. Porque soy quince años mayor y, en consecuencia, mis personajes también han cambiado.



¿Qué opinas de que un autor cree personajes sólo masculinos o sólo femeninos para una historia?

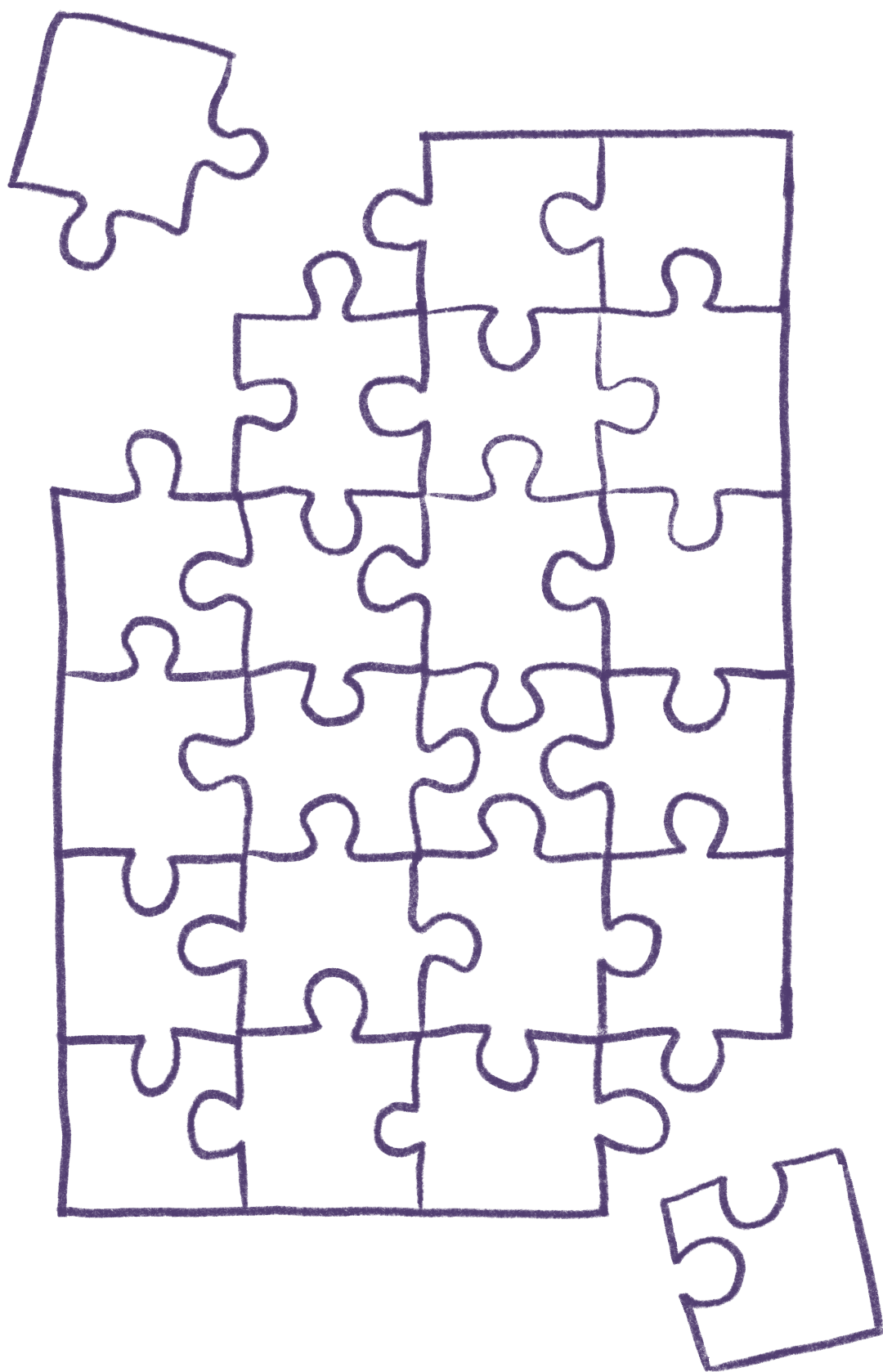
Una historia no puede tener sólo personajes masculinos o femeninos. Si no, se vuelve rígida, se vuelve plana. Lo bonito es la construcción de personajes de diferentes géneros y no sólo masculinos o femeninos, cualquier tipo de orientación sexual incluso. Hay tanto que decir sobre este tema hoy en día. Hay que construir historias intentando hacerlas complejas.

¿Tienes que pensar también en tus lectores?

Por supuesto. Evidentemente es importante, si hago una historia dirigida porque trabajo para una serie o porque sé que tiene que gustar a un determinado tipo de público, está claro que tengo que construir una historia de una determinada manera, no puedo ignorar lo que el público espera leer. Trabajo para una gran editorial, Sergio Bonelli Editore, y está claro que escribo según los productos que produce Sergio Bonelli Editore, según la línea editorial de la editorial. Así que no tengo absolutamente ninguna autonomía, no puedo decidir qué tipo de historia hacemos. Hago series, lo que significa que a veces los personajes son creados por otros, no por mí. Evidentemente, me adapto a ello. Respondo a la petición del editor, no puedo no responder.

¿Alguna vez has sexualizado a tus personajes masculinos o femeninos?

Sí, pero sólo si la historia así lo requiere. Si no, no. No es un fin en sí mismo, está ligado a las necesidades de la historia, no ocurre porque tenga que dotar a un personaje de una sexualidad de forma estéril y gratuita. Tiene que tener una función, y si hay una razón válida para ello, entonces también está bien centrarse en eso, también se puede contar, pero sólo porque hay una razón para ello, no gratuitamente.





ANDREA
SCOPETTA

ENTREVISTA A ANDREA SCOPETTA

Nápoles COMICON, Abril 2022.

Me llamo Andrea Scopetta, soy ilustrador básicamente , he trabajado mucho para el cine, he trabajado para Disney, Pixar, Nimurs. Actualmente trabajo como diseñador jefe de personajes para una pequeña editorial. Tengo en mi haber más de 35 publicaciones para diversas editoriales, tanto en el campo del cómic como de la ilustración, y no contento con eso, he fundado otra.

[Junto con Alessandro Rak, formó el estudio de animación Rak&Scop en 2001, creando una fructífera asociación artística que, en pocos años, ha producido no sólo animaciones, sino también cómics, así como estudios, maquetas y diseños de personajes para diversas productoras. Vive y trabaja en los barrios españoles de Nápoles. Otros trabajos importantes son el vídeo para Kanzone su Londra del grupo 24 Grana (2001), el vídeo para La paura del grupo Bisca (2004) y el cortometraje Va' para el Med Video Festival de Paestum (2005). Entre sus cómics destacan Ark publicado por Grifo edizioni (2004); Zero or One (2005) por Lavieri edizioni, A Skeleton Story por GG Studio edizioni (2007), los dibujos del cómic Fujiko o Margot? para la colección Lupin III Millennium (2007). Desde 2009, imparte clases de ilustración, cómic y coloreado digital en la Scuola Italiana di Comix de Nápoles].

¿Te resulta fácil o difícil crear un personaje masculino o femenino en un cómic?

En mi opinión, la dificultad, aunque sea hombre, está al 50%. No hay ninguna dificultad real, si el dibujo tiene éxito o si el personaje que dibujas representa exactamente lo que querías decir, una mujer enérgica o un hombre activo, en mi opinión, todo es igual de difícil. En la sociedad actual, quizá haya demasiadas etiquetas, género masculino, género femenino, cuando en realidad el género no importa, lo que cuenta es el personaje tal y como tiene que evolucionar en la historia.

¿Tienes alguna preferencia por los personajes que crea o sobre los que lee? ¿Femeninos o masculinos?

Por el momento, prefiero la forma en que se retrata y se cuenta a los personajes femeninos. Quizá haya un poco más de ingenio y ganas de hacer algo diferente. Me parece que el género masculino está mucho más estereotipado: él es el héroe, tiene superpoderes o tiene que hacer toda una serie de cosas. Las historias de mujeres me parecen mucho más interesantes.

¿Se ajustan los personajes que creas a los estereotipos de género?

En todas las historias hay estereotipos de género. Quizá porque a veces el estereotipo te ayuda a abordar ciertos temas o ciertas soluciones narrativas para un público más amplio. Estereotipar no significa trivializar, sino simplemente hacer más comprensibles para un público más amplio ciertas características que quieres dar al personaje.

Cuando creas un personaje, ¿creas primero la historia y luego el personaje, y por tanto el género? ¿O al revés?

No hay una respuesta absoluta. Depende de demasiados factores: si me apetece dibujar, si leo; escribo mucho, mi diario, ideas que me vienen, y a veces una idea da lugar a un dibujo, un dibujo da lugar a otra estructura narrativa y el proyecto evoluciona. Otras veces, hago un dibujo y alguien lo ve y me sugiere que continúe con la historia. No sé, es un proceso creativo que evoluciona constantemente, no es una fórmula siempre matemática.

Entonces, cuando creas el personaje, ¿piensas en el género?

Sí, pienso en el género y también pienso mucho en el público que tendrá que leer esa historia. El público es fundamental y hay que respetarlo, así que si creo que tiene un objetivo narrativo, también pienso mucho en el género que estoy tratando.

Volviendo a la creación de personajes, ¿te inspiras en hombres o mujeres reales, o es algo que nace en ti?

En general, me inspiro mucho en toda mi experiencia visual, lectora y narrativa. Y, no sé, es una pregunta interesante y quizá merezca una respuesta más precisa, no sé cómo responderte.

¿Qué te parecería crear una historia con personajes sólo masculinos o sólo femeninos?

Si tengo que diseñar la isla de las Amazonas, me parece bien. Si tengo que pensar en otra cosa, sería una forma de crear historias. Eso sería interesante. Para hacer un cómic, ¿por qué debería haber sólo hombres en una sociedad? ¿O sólo mujeres? Es un reto. Me has metido la idea en la cabeza, sé que tarde o temprano pensaré en ello.



Sí, son árboles

En general, cuando creas un personaje, ¿es importante el juicio de los lectores de tus cómics o pasa a un segundo plano?

Esa es la base. Tengo mucho respeto por el lector. Yo no hago arte, hago productos. Hacer cómics e ilustraciones no es arte, es un producto. Si nunca respetas el contacto con tus lectores, con tu público, eso significa que no estás haciendo un buen producto.

Volviendo a los estereotipos, ¿sexualizas a tus personajes, sean hombres o mujeres?

Si tengo que jugar con el estereotipo, porque tiene que convertirse en una forma de ironizar sobre el estereotipo, por supuesto que juego con el estereotipo. Por regla general, siempre he creído que el género no debe ser fundamental. Necesitas el género para contar mejor ciertas historias. No debería convertirse en un tema del que sea difícil deshacerse.

En lo que a mí respecta, sé que el concepto de sexualidad se introdujo hace doscientos años, creo, y que por lo tanto es erróneo. No deberíamos hablar de sexualidad, porque en cuanto hablamos de sexualidad estamos tocando temas que también están muy ligados a un concepto en el ámbito del amor, de los sentimientos, de muchas cosas, que para mí son iguales para todos, tanto si amas a un hombre o a una mujer o a los dos sexos o si eres del cuarto sexo, no sé, da igual, lo importante es el sentimiento. No entiendo por qué guetizamos el concepto de amor, y no el de violencia, que me parece despreciable, cuando por el contrario denigramos el concepto de amor. La sexualidad no cuenta, el sexo no es importante.

Entonces, ¿el estereotipo sólo es funcional cuando pasamos a la trama?

El estereotipo es fundamental si se tiene en cuenta que no todo el mundo tiene el mismo nivel cultural o educativo, así que no debes denigrar o crear guetos en tus personajes por ese motivo. No creo que la creación de guetos culturales sea apropiada.

¿Qué es más importante? ¿El argumento? ¿El tipo de historia?

Primero hay que escribir toda la historia. Toda la estructura narrativa y las famosas creaciones narrativas deben estar ya funcionando. Escribir una trama se basa fundamentalmente en la dramaturgia. Si la dramaturgia funciona con sus temas y su género, bien; si no, hay que revisarla y corregirla. Pero para que la historia funcione, todo parte de una necesidad que no es técnica. No es técnica. Ni siquiera es artística. Si hago lo que hago, escribir y dibujar, es porque todo surge del deseo de contar una historia. Necesito contar una historia, quiero jugar con este tema y llevarlo al máximo nivel, si quiero hacerlo bien. Pero también me importa un bledo. Así que no es técnico, es sobre todo emocional y espiritual. Después, puede volverse técnico. Cuando pasas de lo emocional-espiritual a lo técnico, si algo no funciona, lo cambias para contar mejor tu historia.



**GIANLUCA
MACONI**

ENTREVISTA A GIANLUCA MACONI

COMICON Nápoles, abril 2022

Me llamo Gianluca Maconi y llevo más de veinte años dibujando cómics, habiendo trabajado para casi todos los grandes mercados del cómic fuera de Japón. Actualmente trabajo en producciones autoeditadas que abordan temas de género con personajes fantásticos.

[Tras varias colaboraciones con fanzines como LATTEPIU' y AUAGNAMAGNAGNA, en 2005 empezó a trabajar con BeccoGiallo edizioni, para quien escribió I delitti di alleghe e Il delitto Pasolini, del que también es guionista, para la colección Cronaca Nera. En 2007, publicó el relato "Albergo Cinque Stelle" en la antología sobre inmigración Fortezza Europa, publicada por Coniglio Editore, y La casa di Alice sobre un guión de Luca Vanzella, publicado por Selfcomics. En 2008 empezó a colaborar con Lavieri, que publicó la historia creada durante un 24hic, YGGDRASIL, y después los dos volúmenes de Viaggio verso occidente, adaptación de la novela china del mismo nombre, para Lavieri, y con GGSTUDIO, para quien dibujó los cuatro primeros álbumes de Mediterranea. En 2010 realizó Electric requiem, una biografía en cómic de Jimi Hendrix, coescrita con Mattia Colombara y publicada también en España, y una historia para Agenzia Incantesimi 5, publicada por Star Comics, con texto de Federico Memola. En 2011, con motivo de la Comicon de Nápoles, Lavieri publicó Piccolo avatar, de nuevo basado en un 24 hic. En 2013 comenzó la aventura de Long wei para Aurea Editions, produciendo el segundo y último número, con textos de Diego Cajelli. Desde 2014 colabora con Disney, Bonelli y Soleil. Ha trabajado en las series ELFES y AZAQI].

¿Te resulta fácil o difícil crear un personaje masculino o femenino en un cómic?

No tengo demasiados problemas con eso. Puedo tener preferencias. Me divierto más con cualquier tipo de fijación femenina, pero en realidad no hay una gran diferencia. La diferencia radica generalmente en luchar contra ciertos estereotipos. En muchos de mis trabajos para el cómic francés, donde hacía fantasía, a menudo acababa con personajes femeninos extremadamente estereotipados y eso me resultaba bastante inquietante.

¿Crees que tus personajes encajan en los estereotipos de género?

Ahora mismo estoy trabajando en esa cuestión. Estoy haciendo una serie de fantasía autopublicada [Connie la bárbara, publicada por Tabou BD, que saldrá en febrero de 2023], en la que lucho contra todo el sistema de representación iconográfica de los personajes. En algunos casos juego con él, en otros intento limitarlo. De la forma menos ofensiva posible para todas las categorías.

Cuando creas un personaje, ¿primero creas su perfil y luego eliges su género?

No. Al menos, si no me enfrento a situaciones específicas -como el caso que he mencionado antes-, tiendo a no hacerlo, intento crear un personaje que me guste sin preocuparme de que su género esté categorizado de ninguna manera. Y luego, en general, las cosas suceden por sí solas. Para este proyecto, necesitaba que el personaje fuera femenino para poder llegar a cierto tipo de público que no es al que yo pertenezco, el que dominó durante mucho tiempo y ahora sigue equivocándose en ciertos temas, a saber, el hombre blanco heterosexual. Así que lo necesitaba, no me alejé demasiado del tema, me mantuve dentro de una cierta esfera racial para abrir el discurso, pero no puse en primer plano las cuestiones de género.

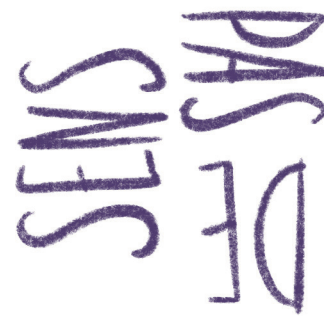
A riesgo de repetirme, el género no es un problema, a menos que la situación sea del tipo que transmite un mensaje muy específico. Permítanme desarrollar este punto por un momento. Soy de Bolonia, precisamente donde se habla mucho de ciertos temas, hay muchos lugares para estas cosas. Y cuando empecé a escribir este nuevo cómic, lo primero que hice fue pedir a jóvenes feministas que lo leyeran y pedirles su opinión. Hicimos toda una serie de lecturas muy divertidas, muy abiertas. Y fue realmente interesante y enriquecedor, porque hay tantas cosas que, incluso si eres de mente abierta, cuando sales de tu zona de confort, te das cuenta de que nunca las habías visto de una determinada manera. Muchas veces es la ignorancia, sin querer, la que nos impide ir más allá de ciertos clichés.

¿Tus personajes se inspiran en hombres o mujeres reales? ¿En qué medida?

Sí, a menudo utilizo a mis amigos y a gente que conozco cuando creo ciertos personajes. No siempre, quiero decir que no es una costumbre, pero ocurre, sobre todo en el caso de los personajes principales. No es tanto por la apariencia, sino por la ropa, los hábitos, y también me inspiro en ciertos juegos y relaciones que veo en la vida cotidiana.

¿Has creado alguna vez una historia con personajes únicamente masculinos? ¿O personajes femeninos? ¿Por qué sí o por qué no?

No, eso es imposible, es como en la vida real, hay hombres y mujeres, y todo lo demás lo puedes encontrar fuera de esas dos grandes categorías de género, que no son más que una cuestión de conveniencia. Doy clases en colegios, y enseñan anatomía masculina y femenina. Hablo de parámetros estándar, pero no se corresponden con la realidad. Hay otras cosas, no quiero usar el término 'matices' porque es inapropiado y reitera el hecho de que estas dos categorías que tienen que ver con la personalidad son ciertas. Un cuerpo masculino y una personalidad canónicamente masculina no siempre coinciden. Puede tener que ver con el lenguaje corporal, o con los hábitos sexuales, o con la apariencia estética, o con la vestimenta, así que los parámetros son infinitos. Volviendo a la discusión sobre una historia con personajes sólo masculinos o sólo femeninos, en mi opinión eso no tiene mucho sentido.



Sin sentido

En general, cuando creas un personaje, ¿la opinión de los lectores es importante o secundaria?

Cuando trabajo con grandes editoriales, evidentemente tengo unas directrices generales sobre unos parámetros que no son sólo míos, sino también de la editorial. Así que, en este caso, me preocupa mucho lo que quieren el cliente y el lector, porque en cualquier caso estamos hablando de productos comerciales, estamos hablando del mercado. Hacemos lo que hacemos para venderlo. Las expectativas del lector son importantes, sobre todo en el proyecto que he mencionado antes, que trata temas delicados como el género y la sexualidad. Me preocupa -aunque no me detenga- cuál pueda ser el efecto y el impacto en mis futuros lectores, porque realmente quiero abrir un diálogo con ellos sobre este tema.

Volvamos a los estereotipos. ¿Sexualiza a sus personajes masculinos o femeninos?

En general, tendemos a estereotipar mucho a ciertas figuras en nuestras historias. Sólo en los últimos años hemos empezado a reflexionar sobre este problema. Tenemos el héroe masculino épico, tenemos la damisela en apuros, tenemos toda una serie de estereotipos que están tan arraigados en nosotros que nos cuesta alejarnos de ellos. Y acabamos en situaciones incluso ilegibles. En los años 80 hubo un periodo interesante en el cine. Tomemos, por ejemplo, la película Alien con Sigourney Weaver, que era una heroína fuera de los estereotipos de la época, porque la actriz fue elegida e incluso el sexo de la actriz se decidió fuera del guión de la película. Era un personaje masculino que luego fue interpretado por una mujer y se convirtió así en un personaje neutro e interesante como individuo y no como género. En cambio, hoy nos encontramos muy a menudo escribiendo de manera convencional, por lo que siempre corremos el riesgo de volver a caer en este problema. Para mí, lo ideal sería no tener que presentar o destacar la sexualidad de un personaje en un contexto narrativo. Le daré un ejemplo chocante: Crystal Trap, si para esa película, en lugar de tener a Bruce Willis, tuviéramos a un policía transexual y no dijéramos en la película que era transexual, entonces habríamos superado realmente esta cuestión del género. Pero por el momento, es importante subrayar cada vez que vamos más allá de los estereotipos, porque es importante.

ENTREVISTE A AUTORES DE CÓMICS

Extractos de la grabación en zoom de la mesa redonda de profesionales en la Scuola italiana di comix de Nápoles, viernes 28 de mayo de 2021.

ENTREVISTA A MARCO CASTIELLO

Guionista de cómics y artista conceptual, trabaja principalmente para el mercado estadounidense, pero también tiene contactos con los mercados francés y alemán. Tras ganar un concurso internacional de dibujo en el que fue descubierto por Marvell, se convirtió en uno de los diseñadores de *Secret Invasion: Frontline* en 2008. Después se trasladó a Washington, donde ha dibujado para la Liga de la Justicia Internacional, entre otros. Desde 2011, dibuja cómics de *Star Wars* y *Halo* para Dark Horse. Ahora vive en Nápoles, donde enseña cómics y arte conceptual en la Scuola italiana di comix.



Cómics

"Sé mucho sobre las mujeres en el cómic. En el pasado estaban más vinculadas a la figura del colorista, pero afortunadamente hoy en día las mujeres se han liberado de esta compartimentación y cada vez son más las que ocupan puestos importantes y de prestigio tanto para editoriales internacionales como para editoriales italianas. En mi opinión, esto se debe, al menos para el mercado americano, a un intento de ofrecer propuestas diferentes al cliché clásico del cómic de superhéroes".

Guionista y profesora de la Academia de Bellas Artes de Nápoles, cuenta con una amplia experiencia en el campo del periodismo gráfico y el cómic cultural, con especial atención al patrimonio cultural; ha colaborado con numerosos museos de Italia y otros países. Tiene un máster en Historia del Arte por la Universidad Federico II de Nápoles y un posgrado en Patrimonio Histórico-Artístico por la Suor Orsola Benincasa, y se ha formado también como música y escritora. Ha pronunciado numerosas conferencias y escrito artículos sobre historia del arte y de la música. Como guionista, ha colaborado con The Jackal, La Repubblica web, el Corriere del Mezzogiorno, y recientemente con la Scuola italiana di comix, el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y otras instituciones municipales y locales, escribiendo guías de cómic para la promoción y valorización del patrimonio histórico y artístico.

"Durante una encuesta realizada en 2020-2021 entre los editores italianos sobre la dirección actual del mercado del cómic en Italia, descubrí que la producción de cómics se está alejando del enfoque serial hacia las novelas gráficas, es decir, historias independientes con un mayor énfasis en el autor y dibujos bastante distintivos y característicos. Los biopics en general son bastante populares. Me refiero a biografías de personajes famosos, hombres o mujeres. Las biopics de mujeres, en particular, están disfrutando de cierto éxito, con el redescubrimiento de figuras como Marie Curie y Maria Callas.

Como historiadora del arte, me doy cuenta de que la tendencia, incluso en los campos de estudio más académicos, es intentar redescubrir lo que las mujeres han aportado al discurso de la historia del arte, pero también de forma más general al discurso científico. Se trata de una tendencia cada vez más generalizada, pero en el campo del cómic podría revisarse. De hecho, he perdido la cuenta del número de artículos de prensa con títulos como "Las grandes mujeres del cómic italiano". Este tipo de artículos tiende a convertir el problema en un gueto, como si las mujeres hicieran las cosas de una manera y los hombres de otra, como si unos y otros no se hablaran, como si se tratara de una forma más de enfrentar a hombres y mujeres, cuando en realidad el discurso debería ser más inclusivo. Hay mujeres que hacen cómics y no son diferentes de los hombres que hacen cómics, no tienen necesariamente un punto de vista diferente sobre el mundo.

Actualmente se está produciendo un gran debate en Italia sobre las mujeres en el mundo del cómic, y también existe este movimiento llamado "le molest" ("el acoso"): este colectivo de mujeres por la paridad de género en el cómic denuncia los abusos continuos y frecuentes incluso en el mundo del cómic. Personalmente, he sufrido atenciones no deseadas en este entorno profesional y he tenido que frenarlas rápidamente para evitar que las cosas fueran mal. Estas cosas siguen ocurriendo hoy en día, y os insto a que denunciéis si os ocurren a vosotras, chicas o chicos, porque no es necesariamente cierto que los chicos no sufran acoso".



ALY
RUEDA ALARCÓN

ENTREVISTA A ALY RUEDA ALARCÓN

Proyecto COMIX & DIGITAL, febrero de 2023.

Aly tiene 23 años. Estudia ilustración en la escuela de arte de San Telmo (Málaga, España), tras licenciarse en diseño gráfico y comunicación visual. Apasionado del dibujo y de contar historias, ve la ilustración como una forma de crear un mundo mejor. Como parte del proyecto COMIX & DIGITAL, es uno de los miembros del colectivo "Bokerones" de estudiantes de la escuela de arte de San Telmo, que han creado un cómic, disponible en línea en el sitio web del proyecto.

⁷ [://comix-digital.eu](http://comix-digital.eu)

¿Te resulta fácil o difícil crear un personaje masculino? ¿Femenino?

Personalmente, me resulta más cómodo trabajar en la creación de narrativas femeninas, por vivir y expresarme con una visión alejada de la masculinidad y la norma impuesta. Históricamente, las narrativas masculinas siempre han sido las prioritarias, y si había personajes femeninos, siempre eran sexualizados y estereotipados, pero estamos viviendo una ola de fuerza queer y femenina que le da la vuelta a todos esos conceptos retrógrados.

¿Crees que los personajes de los cómics del colectivo "Bocadillos" responden a estereotipos de género? ¿O, por el contrario, el colectivo intentó ir en contra de los estereotipos en la creación de los personajes?

No nos guiamos por estereotipos comunes y redundantes, pero si responden a características de comportamiento de personas que nos rodean. En nuestro cómic, hay personaje que es hombre, hay quienes son mujeres y hay una persona no binaria (Non-binary).

¿Influyó el género en la creación de los personajes, o creó el perfil de los personajes y luego eligió su género?

Teníamos claro que la gran mayoría de personajes iban a ser femeninos o ser parte de la feminidad. El género es algo importante a la hora de crear personajes, ya que establece cómo son vistos y cómo se muestran de cara a la sociedad. Poner como norma crear personajes femeninos no era un obstáculo, sino una oportunidad de expresar nuestro mundo y vivencias.

¿Pensó el colectivo en la paridad al crear los personajes? Y tú, en general, ¿piensas en ello en tus creaciones?

No pensamos en que tenga que haber paridad en los géneros. Teniendo en cuenta que no sólo existen dos géneros, la paridad se desequilibra. Lo que sí es importante es representar la realidad a pesar de que sea un cómic de ficción. Todas las creaciones artísticas que van destinadas a un público tienen que responder a una realidad para que todes se sientan identificades. Ya hay muchas creaciones donde los personajes masculinos responden a las necesidades de este público, sin embargo, las mujeres y personas no binarias hemos sufrido falta de representación correcta en los medios, ya que si la había, era estereotipada y con forma de mofa. Por lo que ahora es turno de representar todas esas vivencias y realidades, sin dejar de lado las narrativas masculinas para educar en respeto e igualdad.

¿Los personajes de cómic del proyecto COMIX & DIGITAL están inspirados en hombres y/o mujeres reales? ¿En qué medida?

No están directamente inspirados en personas en concreto. Sin embargo, todos responden a experiencias, comportamientos propios y personas que nos rodean en nuestro día a día. Se podría decir que nuestros personajes son una mezcla de nuestras realidades.

¿El colectivo creó los personajes pensando en los futuros lectores del cómic?

Al hacer una pieza visual, siempre tienes en mente a la persona a la que va destinada, pero no hicimos la historia pensando exclusivamente en el impacto que tuviera en ellas. Simplemente quisimos pasárnoslo bien creando una narrativa que mostrase una ficción con toques de realidad.

¿Tendía el colectivo a "sexualizar" a los personajes masculinos? ¿Los femeninos?

Si hay personajes que tengan ropa ajustada o muestren partes de piel, no tiene como intención visualizarlos de manera sexual. Nuestros personajes tienen un gran poder como personas independientes y fuertes y muestran su cuerpo y su estética de manera empoderadora. Al igual que en la realidad, no renegamos de nuestro cuerpo por miedo, sino que lo mostramos para querernos a nosotres mismos y tener fuerza. Cuando mis amigos y yo salimos de fiesta con un escote no lo hacemos para provocar a otras personas, si esas personas se excitan o les molesta, es culpa de ellos.

⁸ Por "sexualizar" entendemos: hacer sexy, físicamente atractivo, connotar al personaje con fuertes caracteres sexuales

¿Cómo crees que se sexualiza al hombre en los cómics? ¿Una mujer?

En los cómics, el hombre siempre ha tenido el derecho a mostrar músculo, torso y pezones de manera grandiosa y poderosa, mientras que si una mujer muestra ropa ajustada y parte del pecho ya se le considera objeto sexual o fetiche para los lectores. Tampoco ha ayudado el hecho de que muchos personajes femeninos han sido creados por hombres con intención de sexualizarlos en vez de mostrar sus cuerpos con fuerza, independencia y empoderamiento.

¿Influye esta sexualización en la credibilidad del personaje?

El problema es que la sociedad piensa lo que se le muestra. Si una persona se cría viendo en los medios y la cultura una parodia, piensa que es la realidad, pero cuando esa persona ve que la realidad es diferente a lo que está acostumbrado a ver, se molesta.

Por ejemplo, en los videojuegos ocurre que crean personajes femeninos musculados sin atisbo de sexualización, y muchas personas, sobre todo hombres, se quejan de que ese cuerpo no es realista.

A la gente le molesta que se muestre la realidad en lugar de la exageración y sexualización que se lleva haciendo en creaciones audiovisuales hasta ahora.

En tu opinión, si cambiamos el género del protagonista del cómic creado por el colectivo "Bocadillos", ¿cambiará la historia/trama? ¿O seguirá igual? ¿Por qué cambiaría? ¿Por qué o por qué no?

La trama seguiría siendo la misma y a grandes rasgos, todo ocurriría de una manera muy parecida. Sin embargo, son los detalles y la energía que transmite la protagonista (realmente todos los personajes son protagonistas) los que construyen una narrativa con una visión que se necesita mostrar.



Capítulo 3

Los personajes femeninos en el cómic



Catherine TEISSIER
(ÉCHANGES, Aix-Marseille Université)
«Mujeres en el cómic en lengua
alemana: ejemplos de un campo en
expansión»

Juliette DUMAS
(REMAM, Aix-Marseille Université)
"Las heroínas de guerra en los
cómic: la serie turca Nuestras
heroínas"

MUJERES EN EL CÓMIC EN LENGUA ALEMANA: EJEMPLOS DE UN CAMPO EN EXPANSIÓN.

Cada dos años se celebra en Erlangen (Baviera) el festival Comic-Salon, uno de los principales eventos del cómic en Alemania, comparable al festival de Angulema en Francia. El premio Max und Moritz se concede en varias categorías. El festival se amplía al año siguiente con exposiciones en honor de los ganadores en otras dos ciudades alemanas del cómic: Schwarzenbach an der Saale⁹, en el este, y Oberhausen, en el oeste.

De cara a la edición de 2022, habrá una fuerte presencia de autoras de cómic: Birgit Weyhe (Mejor Artista de Cómic en Lengua Alemana), Aisha Franz (Mejor Cómic en Lengua Alemana), Lina Ehrentraut (Mejor Debut en Cómic en Lengua Alemana), Daniela Heller (ídem), Daniela Schreiter (Premio del Público). En total, de los 8 autores que serán galardonados con exposiciones en 2023, 5 son mujeres¹⁰. Así pues, ya no cabe duda de que las autoras han entrado en el mundo en rápida expansión del cómic en lengua alemana, que ha despegado realmente desde la reunificación y principios de los años noventa. El gran número de autoras de cómic y la variedad de su obra ya hacen imposible ofrecer una visión exhaustiva del cómic femenino en el mundo germanófono (concentrado principalmente en Alemania), a menos que se le dedique una obra enciclopédica.

Así pues, tras un breve repaso histórico, nos proponemos presentar tres ejemplos, con el fin de hacer justicia a las tendencias recientes y a las autoras contemporáneas, elegidas por su importancia y/u originalidad, para los más jóvenes. De este modo, demostraremos que la representación de temas femeninos y feministas es esencial para estas artistas, que han sabido hacerse un hueco en un mundo del cómic cuyos códigos y lógicas son al menos tan masculinos como en el cómic francófono¹¹.

⁹ Erika-Fuchs-Haus, Museum für Comic und Sprachkunst: el nombre de este museo rinde homenaje a la primera y principal traductora de Mickey al alemán, una "gran dama" del cómic alemán.

¹⁰ Página dedicada a los mejores cómics en el sitio web del festival de Erlangen: <https://www.comic-salon.de/de/die-besten-deutschen-comics> [consultado el 15 de enero de 2023].

¹¹ Véase la esclarecedora entrevista con la dibujante de cómics quebequesa Julie Doucet, Grand Prix d'Angoulême en 2022: https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/01/29/julie-doucet-les-mecs-ne-se-genent-pas-avec-le-corps-des-femmes-pourquoi-est-ce-que-je-me-generais_6159703_3246.html [Le Monde, 29.1.2023 [consultado el 30 de enero de 2023].

1

PETIT HISTORIQUE DE LA BD GERMANOPHONE AU FÉMININ

Breve historia del cómic femenino en lengua alemana

2

ULLI LUST ET L'AUTOBIOGRAPHIE

Un ejemplo: Ulli Lust y la autobiografía

3

BIRGIT WEYHE ET LE COLLECTIF SPRING

Un ejemplo: Birgit Weyhe y el colectivo SPRING

4

DE JEUNES CRÉATRICES ENTRE LES LANGUES ZELBA (DANS LE MÊME BATEAU), MIA OBERLÄNDER (ANNA).

Un ejemplo: jóvenes creadoras exploran las posibilidades de la narración en imágenes. Zelba (Dans le même bateau),
Mia Oberländer (Anna)

BREVE HISTORIA DEL CÓMIC FEMENINO EN LENGUA ALEMANA

Aunque las aventuras de Max und Moritz (Wilhelm Busch, 1865) se consideran el origen del cómic alemán, este género relativamente reciente, al menos en su forma actual, que se desarrolla sobre todo desde los años 50, permaneció durante mucho tiempo relativamente marginal en Alemania, confinado a obras ilustradas y publicaciones para jóvenes. La influencia estadounidense fue predominante, con la llegada en los años 30 de creaciones norteamericanas a los grandes diarios (FAZ) o semanarios (Neue Jugend).

Pero fue un alemán, Erich Ohser (bajo el seudónimo de e.o. Plauen), quien abrió nuevos caminos en Die Berliner Illustrierte Zeitung con su tira sin palabras Vater und Sohn. Plauen fue detenido por los nazis en 1944 y se suicidó en prisión. Este primer cómic alemán, que se apartaba claramente de las historias ilustradas clásicas, no fue redescubierto hasta la década de 1970, y se tradujo al francés en 1999.

Después de 1945 y la división de Alemania, los jóvenes occidentales descubrieron el cómic a través de las producciones estadounidenses, en particular mediante la traducción de cómics dedicados principalmente a los superhéroes, pero también gracias a Micky Maus, la primera revista a todo color, a partir de 1951. La obsesión es descomunal, y fue la época de las creaciones de Roland Kohlsaat, autor de Jimmy das Gummipferd, publicado en Sternchen (el suplemento juvenil del semanario Stern) en 1953. Ese mismo año, Rolf Kauka creó los personajes de Fix y Foxi para la revista del mismo nombre (que se publicó hasta 1994).

En la RDA, la gente también quería leer cómics, por lo que el Comité Central de la FDJ autorizó la creación de dos revistas, Atze y Mosaik. Por razones ideológicas obvias, estas dos revistas estaban al abrigo de cualquier influencia occidental, por lo que se mantuvieron al margen de los intercambios culturales con el dinámico mundo francófono del cómic.

En Alemania Occidental, las producciones del editor francés Eric Losfeld y la llegada de las primeras traducciones de cómics underground estadounidenses cambiaron la situación, y en los años setenta el campo del cómic germano occidental se renovó con la llegada de nuevos autores marcados por la escena alternativa y anarquista.

Fue también en esta época cuando surgieron las primeras autoras alemanas de cómic. Mientras que Gerhard Seyfried (Invasion aus dem Alltag, 1981, Flucht aus Berlin, 1990) y Brösel (creador de Werner) apenas habían sido traducidos en Francia, Franziska Becker, primera y principal representante del cómic feminista, vio cómo su "respuesta feminista a Astérix y Obélix", "Féminax et Walkyrax", que se tradujo rápidamente al francés (Arboris, 1994).

Los 4 volúmenes de su cómic *Mein feministischer Alltag, Mon quotidien féministe* (1980, 1982, 1985) fueron publicados por Emma Verlag, la editorial feminista de Alice Schwarzer, figura destacada del feminismo de Alemania Occidental. Sus otras obras aparecieron en editoriales convencionales que poco a poco iban dando cabida al cómic: Diógenes, DTV. Sus temas siguen siendo decididamente femeninos, y su perspectiva, feminista y satírica. Sus cómics presentan "mujeres buenas" (*Weiber*, Emma-Verlag 1990) y "hombres y otras catástrofes" (*Männer und andere Katastrophen*, VGS-Verlag 2003) en un estilo gráfico redondeado, con cierta influencia de Claire Bretecher, todo ello al servicio de una visión decididamente humorística de los trastornos que han afectado a las relaciones entre hombres y mujeres desde el segundo feminismo de los años setenta y ochenta en la RFA. Estos libros han sido durante mucho tiempo éxitos de ventas. Franziska Becker fue homenajeada con una gran exposición: "60 Jahre Becker- 60 Jahre BRD" en la feria CARICATURA de Kassel en 2009. En 2013, se convirtió en la primera mujer galardonada con el Premio Wilhelm Busch¹².

VÉASE LA ILUSTRACIÓN 1 EN LA PÁGINA 93

¹² El Premio Wilhelm Busch se concede a autores del mundo de habla alemana cuya obra escrita o ilustrada siga la tradición satírica de Wilhelm Busch. El premio, dotado con 10.000 euros, se concede cada dos años. <https://www.wilhelm-busch-preis.de/> [consultado el 30.1.2023].

Mientras tanto, en el vertiginoso mundo del cómic en lengua alemana, y en particular del cómic alemán, las voces femeninas (¡plumas y pinceles!) son cada vez más numerosas, y las formas de expresión y los temas se diversifican exponencialmente, en un medio gráfico que a su vez se expande rápidamente.

Para Andreas Platthaus, autor del blog de cómics alojado en FAZ, fue tras la reunificación cuando Alemania recuperó su lugar en el mundo del noveno arte, gracias sobre todo a una serie de autores del Este, que formaron la nueva vanguardia. Algunos de estos autores han dado un impulso extraordinario a la creación de cómics en los últimos años. Forman parte de colectivos y ellos mismos han inspirado a jóvenes talentos. Anke Feuchtenberger, por ejemplo, nació en Berlín Este en 1963 y actualmente es profesora en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Hamburgo¹³, miembro, junto con Holger Fickelscherer, Henning Wagenbreth y Detlev Beck, del colectivo PGH Glühende Zukunft. Estos artistas, formados en la RDA en técnicas gráficas abandonadas durante mucho tiempo por sus colegas occidentales, renuevan las formas y herramientas de la narrativa gráfica. Mia Oberländer, por ejemplo, rinde homenaje explícito a Anke Feuchtenberger, que fue su profesora, en su primera novela gráfica, *Anna* (2021).

Además de Hamburgo, otro centro neurálgico se ha formado en Berlín en torno al colectivo Monogatari. Leipzig también alberga a varios autores y pequeñas editoriales. Se ha creado un ambiente propicio a la creación de cómics ambiciosos, con cátedras en universidades y grupos de investigación dedicados también al tema (véase Abel/Klein, p. 127-138), sin

olvidar las exposiciones (la primera retrospectiva sobre la historia del cómic se celebró en 2004 en Coblenza: "Comic-Kunst. Vom Weberzyklus zum Bewegten Mann. Deutschsprachige Bildgeschichten des 20. Jahrhundert"), museos (Museo del Cómic y el Arte del Lenguaje en Schwarzenbach/Saale) y grandes festivales (Comicfestival).

Hamburgo, desde 2006; Internationaler Comic-Salon Erlangen, el mayor, que se celebra cada dos años desde 1984, alternando con Múnich). El noveno arte se desarrolla rápidamente en Alemania desde los años 2000, en torno a colectivos de escritores y/o editoriales especializadas (Reprodukt, avant-Verlag, Carlsen, por citar las más conocidas). Estas editoriales, así como Rowohlt y Suhrkamp, producen principalmente lo que se conoce como "novelas gráficas", que son obras voluminosas dirigidas a un público adulto, con un estilo muy depurado y una amplia gama de temas (ficción pura, autobiografía, acontecimientos o personajes históricos, adaptaciones de obras literarias). Estas obras están teniendo un gran éxito en las librerías, que están abriendo secciones dedicadas a ellas.

Entre las más comentadas de los últimos años figuran obras de Mawil (*Kinderland*, Reprodukt 2014), Birgit Weyhe (*Im Himmel ist Jahrmarkt*, Avant-Verlag, 2013), Ulli Lust (*Flughunde*, Suhrkamp 2013) Kitty Kahane (con Alexander Lahl, Max Mönch: *Treibsand. Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR*, Metrolit 2014) o Barbara Yelin (*Irmina*, Reprodukt, 2014). También hay autoras que se dedican al cómic de no ficción, como Paula Bulling (*Im Land der Frühaustreher*, Avant-Verlag, 2012).

¹³ Para más información, véase su página web personal: <https://www.ankefeuchtenberger.de/about/> [consultado el 26.2.2023].

ULLI LUST Y LA AUTOBIOGRAFÍA

Vemos que la edición y los festivales dan por fin cabida a las mujeres creadoras, cuyas obras de gran calidad son premiadas tanto en Alemania como en Francia. Es el caso, por ejemplo, de Ulli Lust, cuya autobiografía contribuyó en gran medida al desarrollo de la novela gráfica y el cómic en lengua alemana: Ulli Lust, *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. Berlín, Avant-Verlag, 2009. Traducción: *Trop n'est pas assez*. Traducción de Jörg Stickan, Bussy-Saint-Georges, Éditions ça et là, 2010, Premio Max und Moritz 2010 y Prix Artémisia 2011 en Angoulême. La segunda parte de la autobiografía, *Wie ich versuchte ein guter Mensch zu sein*, Berlín, Suhrkamp Verlag 2017 (Premio Max und Moritz 2018) también se tradujo rápidamente al francés (*Alors que j'essayais d'être quelqu'un de bien*, traducción de Paul Derouet, Éditions ça et là, París 2017). La obra de Birgit Weyhe también tiene aspectos autobiográficos: en *Madgermanes*, Avant-Verlag, Berlín 2016 (en francés: *Madgermanes*, Cambourakis, 2017), vuelve la vista a su infancia en Mozambique. Pero esta novela gráfica trata sobre todo de la compleja relación entre la Alemania actual y sus antiguas y efímeras colonias.

La amplia novela gráfica *Trop n'est pas assez*, de Ulli Lust, publicada en Alemania en 2009 y traducida al francés en 2010, incluye un ecléctico¹⁴ anexo en la parte final. Además de documentación sobre el movimiento punk, extractos de diarios, información sobre la Italia de principios de los 80, época en la que transcurre la historia, y reproducciones de "hojas de mendicidad" utilizadas por la protagonista, la autora finaliza su obra con estas frases:

"Pido disculpas a mis padres y no puedo agradecerles lo suficiente su paciencia y apoyo. También me gustaría aprovechar esta oportunidad para saludar a mi hijo Phillip, y me alegro de que sea tan sensato. Mi agradecimiento (de nuevo) a Kai Pfeiffer por convencerme para dibujar esta aventura, por animarme en todo momento y por ayudarme con el texto. "
(Lust, 2010: 463)

Los distintos artículos de prensa escritos tras la publicación de la obra (así como el juego entre el nombre del autor y el del protagonista-narrador, Ulli) también nos dicen que se trata de un relato autobiográfico¹⁵, escrito mucho tiempo después del suceso, que el autor Ulli Lust tardó más de cinco años en completar. La razón por la que este trabajo llevó tanto tiempo y fue tan difícil, como sugieren los agradecimientos antes mencionados, es que "debido a lo que ocurrió en aquel viaje a Italia, viví avergonzado durante años". (Platthaus, 2009).

Trop n'est pas assez catapultó realmente a la fama a su autor, Ulli Lust. También es innegable que este libro supuso una importante contribución al desarrollo de la novela gráfica y el cómic en lengua alemana, una forma de arte que hasta entonces había permanecido

un tanto marginal en Alemania, Austria y Suiza. Ulli Lust ganó no solo el Premio del Público Max und Moritz en 2010 (el premio de cómic más prestigioso de Alemania), sino también el Prix Artémisia (Francia, 2011) y el Prix Révélation en el Festival de Angulema, también en 2011, el Premio Urhunden sueco (2013) y, por último, el LA Times Book Award 2013. Esta novela gráfica aborda directamente el tema de la dominación masculina del cuerpo femenino.

La reconnaissance institutionnelle obtenue par ce roman graphique écrit par une femme est également significative, le monde de la bande dessinée étant jusqu'à présent resté assez exclusivement masculin : Ulli Lust obtient non seulement le prix Max und Moritz du public en 2010 (le prix de bande dessinée le plus prestigieux en Allemagne), mais aussi le prix Artémisia (France, 2011) et le prix Révélation du festival d'Angoulême, toujours en 2011, le prix suédois Urhunden Award (2013), enfin le LA Times Book Award 2013. Or, ce roman graphique s'attaque justement de manière directe à la question de la domination masculine du corps féminin.

Trop n'est pas assez (Demasiado no es suficiente) sigue el viaje de dos meses de dos punks muy jóvenes, Ulli y su amigo Edi, que deciden abandonar Viena y su estrecho mundo por Italia, promesa de aventura y libertad. Pero el viaje de liberación y exploración se convierte en una aventura traumática. Del mismo modo, Italia, y Sicilia en particular, se convertirán en el escenario de la creciente presión ejercida sobre la protagonista: descubrirá unas relaciones entre hombres y mujeres violentamente polarizadas, reducidas a una sexualidad en la que el hombre es el depredador y la mujer la presa.

¹⁴ Uno de los aspectos más interesantes de esta novela gráfica es su composición, que integra extractos de texto, fotografías y reproducciones de fragmentos manuscritos en la tradicional secuencia de láminas. Los dibujos son uniformes y exclusivamente en tres colores: negro, blanco y verde caqui, que en la edición francesa se tiñe de un tono bistro que suaviza la expresión.

¹⁵ Para un análisis más detallado de los marcadores de la autobiografía y los juegos con este género en la novela gráfica de Ulli Lust, véase (Hochreiter, 2014).

Palermo, la ciudad siciliana donde los dos protagonistas pasan la mayor parte del tiempo, no es sólo el escenario de sus (des)aventuras, sino también la causa cultural y política de lo que viven Ulli y Edi, a saber, unas relaciones de poder entre hombres y mujeres basadas en una concepción de la sexualidad heredada de una milenaria visión mediterránea de la mujer y de su lugar en la sociedad. Palermo se presenta no sólo como una ciudad de libertad y placer (la droga es fácil de conseguir, Ulli y sus amigos reciben comida gratis de los dueños de restaurantes que obedecen a un anticuado código del honor, pero también es una ciudad en la que el poder de la mafia se ejemplifica y se explica por una visión particular del lugar de la mujer, que es alternativamente moneda de cambio, descanso del guerrero, fuente de ingresos (la prostituta), o protegida y privada de libertad (la hermana, la esposa, la madre, reducida a los confines del hogar). Por último, Palermo no es sólo el escenario de la desilusión y la humillación de la protagonista, sino también el lugar donde la desterritorialización permite por fin a Ulli tomar conciencia de su propia fuerza, y el florecimiento de una nueva identidad femenina, por no hablar del despertar a la sensualidad y a una sexualidad por fin feliz.¹⁶

¹⁶ En un trabajo anterior (Teissier, 2018: 33-46) abordamos estos aspectos a través del análisis de algunos ejemplos, siguiendo el hilo narrativo de esta novela de aventuras y educación que describe la emancipación de una joven a través de la combinación texto-imagen propia

NAWEL ↘

VA VOIR LE CHAPITRE 3

JE TROUVE PAS, J'ARRIVE

TU EN PENSES QUOI?



J'ADORE!!

ON DESSINE QUOI
POUR CELUI-CI?

CE QUE TU VEUX!



ROMANE

BIRGIT WEYHE Y EL COLECTIVO SPRING

En un entorno bastante exclusivamente masculino, pero también (véase más arriba) en el contexto de la creación de cómics en los años 2000, la dinámica de los colectivos parece ser importante para el desarrollo de autoras jóvenes y no tan jóvenes que disfrutan creando en torno a un proyecto común. Es el caso, como hemos visto, del colectivo berlinés Monogatari. Pero también hay colectivos de mujeres, uno de los cuales es el de Birgit Weyhe, donde continúa su trabajo de exploración gráfica. Birgit Weyhe fue aclamada por la crítica por su trabajo sobre los trabajadores que llegaron a la RDA¹⁷ procedentes de Mozambique a finales de la década de 1970. Continúa su sutil explotación de las posibilidades que ofrece el cómic y la interacción entre texto e imagen en esta historia, así como en su novela gráfica, *Kermesse au paradis* (Weyhe, 2013¹⁸), que también ha sido traducida al francés, Birgit Weyhe ofrece dos variaciones en cómic sobre el tema del trabajo femenino y la obra de la mujer artista, tituladas *Arbeit - ein eigenes Arbeitszimmer* y *Meine Arbeit*, en la antología que el colectivo de mujeres de Hamburgo SPRING dedicó al trabajo en 2015 (Weyhe, 2015).

Arbeit - Ein eigenes Arbeitszimmer no es una historia sino, como sugiere el título, una reflexión en dibujos, libremente inspirada en el texto seminal de Virginia Woolf, sobre las condiciones de la creación femenina (el colectivo SPRING es un grupo de autoras e ilustradoras de cómics), y sobre el estatus del propio trabajo en una sociedad y un entorno alemanes que no reconocen el arte, y a fortiori la actividad de una dibujante, como un trabajo por derecho propio.

¹⁷ Birgit Weyhe, Madgermanes, Berlín, avant-Verlag, 2016, que recibió el prestigioso Max-und-Moritz-Preis al mejor cómic en lengua alemana de 2016.

¹⁸ Para un análisis detallado de la función texto-imagen en la obra de Birgit Weyhe, véase (Schnitzer, 2017).

VÉASE LA ILUSTRACIÓN 2 EN LA PÁGINA 93

VÉASE LA ILUSTRACIÓN 3 EN LA PÁGINA 93

Para explorar esta cuestión (¿qué es el trabajo? ¿Es trabajo lo que ella hace?), Weyhe ha diseñado un cómic que funciona a dos niveles: por un lado, siguiendo un hilo narrativo flexible, en el que la autora se representa a sí misma en busca de una respuesta, por ejemplo yendo a orillas del Elba, donde observa las instalaciones portuarias de Hamburgo, o conversando con su hija, sus amigos e incluso sus propios personajes. Este ligero hilo conductor también está puntuado por recuadros dedicados a una representación detallada y metonímica de la obra (p. 39, 40, 42, 47).

Al principio, estos recuadros pueden ser fácilmente ignorados (o dejados de lado) por el lector, ya que, como sabemos, la lectura de cómics se adapta mucho más a una combinación de ritmos diferentes que la lectura de texto escrito. El ojo puede saltar de un borde de la página al siguiente, de un panel a otro, alternando entre la aceleración y la ralentización. Retroceder o saltarse uno o varios recuadros no interrumpe la comprensión global. Al contrario, esta navegación dentro de la página (o del panel) profundiza la lectura y permite saborear las diferentes capas de la obra.

En los otros nueve paneles de *Arbeit - Ein eigenes Arbeitszimmer*, Birgit Weyhe aborda el trabajo femenino, la historia del trabajo en torno al puerto de Hamburgo, las múltiples formas que adopta el trabajo para una madre que es también artista y, por último, el estatus del trabajo creativo. Aunque aquí no hay espacio suficiente para hacer un análisis completo de la forma en que se representa aquí el trabajo, estos pocos ejemplos muestran que el cómic puede, gracias a su código semántico específico, jugar tanto con la descripción de procesos (dos paneles sucesivos que muestran el trabajo del pescadero, p. 40). La obra de Weyhe se basa en una evocación metonímica del trabajo, pero también en la autorreflexividad (el propio dibujo cuestiona su propio estatus en un panel que muestra extrañas flores con la leyenda "Ist das Arbeit?")

Weyhe, que habla varias veces en el cómic en el que ella misma es un personaje, llega a la conclusión de que es imposible representar un tema tan complejo en unos pocos dibujos. Sin embargo, demuestra con su ejemplo que al menos es posible plantear la cuestión del trabajo de la mujer artista en el dibujo, y que la representación de los procesos de trabajo a través de una narración de ficción no es la única forma de representar el trabajo en el cómic.

JÓVENES CREADORAS EXPLORAN LAS POSIBILIDADES DE LA NARRACIÓN EN IMÁGENES. ZELBA (EN EL MISMO BARCO), MIA OBERLÄNDER (ANNA)

Por último, nos gustaría ofrecer una panorámica de las muy variadas formas que adopta la creación femenina de cómics en Alemania, con Zelba y su obra a la vez autobiográfica e histórica, y Mia Oberländer, una jovencísima creadora que explora las posibilidades del lenguaje gráfico en su trabajo de graduación, con un cómic que en cierto modo redescubre algunos de los códigos de la narrativa ilustrada de e.o. Plauen.¹⁹

Wiebke Petersen, o Zelba, seudónimo con el que publica cómics desde hace diez años, nació en Alemania Occidental, en Aquisgrán, en 1973. Como tantos jóvenes de su generación, su formación la llevó más allá de las fronteras: tras estudiar arte en Alemania, hizo un Erasmus en la Escuela de Bellas Artes de Saint-Etienne, donde aún vive. Zelba trabaja y publica en Francia y en francés. De sus nueve libros publicados hasta la fecha (1 álbum infantil, 8 cómics), *Dans le même bateau* es el primero que se publica en su lengua materna.

Antes de estudiar Bellas Artes, la vida de Wiebke Petersen giró en torno al deporte de alto nivel. En 1989-90, justo cuando se derribaba el Muro de Berlín y Alemania se reunificaba, fue seleccionada para el equipo nacional juvenil que participaría en los Campeonatos Mundiales de Remo. Era el primer equipo de la Alemania reunificada. Durante los entrenamientos conoció a un grupo de alemanes del Este que su generación nunca había tenido la oportunidad de conocer. Tendrá que enfrentarse a esta "proximidad exótica", dejar a un lado sus prejuicios y afrontar las diferencias surgidas durante 40 años de separación. El título *Dans le même bateau* (En el mismo barco) refleja esta nueva realidad, el hecho de que los alemanes occidentales y orientales tendrán ahora que remar juntos, tanto literalmente, para ganar los campeonatos, como figuradamente, para lograr la reunificación.

¹⁹ e.o. Plauen (1903-1944) era el seudónimo de Erich Ohser, un genial dibujante alemán que abrió nuevos caminos con su tira sin palabras *Vater und Sohn* (publicada entre 1934 y 1937 en *Die Berliner Illustrierte Zeitung*). Esta obra se considera a menudo el primer cómic alemán o, más exactamente, un protocómic. En cualquier caso, se aleja claramente de las historias ilustradas clásicas, y no fue redescubierta hasta los años 70. Fue traducida al francés en 1999. Para más información sobre e.o. Plauen en: <https://e.o.plauen.de/werke/> [fecha de acceso: 13.6.2023].

La novela gráfica es interesante en muchos sentidos, ya que esta autobiografía -que tiene también muchos aspectos feministas y humorísticos, en los que no podemos entrar aquí- es también un relato íntimo de la vida de la joven (sus relaciones con su admirada hermana mayor, con sus amigos, tanto chicas como chicos, el despertar de su sexualidad), una inmersión en el mundo del deporte de competición, y del remo en particular, con páginas muy precisas y técnicas, pero también descripciones de lo que es ser remero. Es también una inmersión en el mundo del deporte de competición, y del remo en particular, con páginas muy precisas y técnicas, pero también descripciones de las diferentes etapas de la carrera de una deportista junior, hasta el éxito supremo (Wiebke Petersen fue campeona del mundo junior de remo en la pareja sin timonel en 1991 y doble campeona de Alemania). Por último, es la historia de un encuentro germano-alemán y la historia de la reunificación desde el lado de Alemania Occidental, lo que constituye una perspectiva bastante poco frecuente.

Además de la propia construcción del relato, que permite acercarse a las diferencias Este-Oeste a través del desarrollo de los personajes en el transcurso de los distintos episodios, pero que también subraya la cercanía y las similitudes experimentadas a través del ejercicio extremo del deporte de equipo de competición, se hace un gran esfuerzo de mediación a través de desplegables a doble página en color, explicativos y deliberadamente didácticos, como el que se reproduce en la ilustración 4.

VÉASE LA ILUSTRACIÓN 3 EN LA PÁGINA 93

La última doble página (pp. 122-123) está explícitamente dedicada a las diferencias entre Oriente y Occidente.

Wiebke vuelve a salir a escena para ilustrar a su lector sobre dialectos, peinados y modas, diferencias que se desvanecen ante las similitudes (los chicos de Oriente y Occidente tienen los mismos... atributos sexuales). Pero en el mismo panel, su personaje asume de repente una posición mucho menos neutral que en el panel dedicado a la reunificación (ilustración 4). Mientras que los hechos históricos se transmitían en el ingenuo diálogo entre Wiebke y el oso de Berlín, aquí (Ilustración 5) Wiebke utiliza información aparentemente técnica sobre el remo (la posición invertida de las manos según se reme en la RDA o en la RFA) para hacer ver al lector hasta qué punto fue necesaria la adaptación que se exigió sólo a los alemanes después de 1990. La única remadora que se vio obligada a adaptarse al estilo de remo opuesto al de sus compañeros de la RDA aparece llorando y con las manos ensangrentadas. Este dolor físico, resultado de una adaptación forzada a la realidad impuesta (el modelo dominante, en el remo como en todas las demás estructuras sociales, políticas y económicas de la nueva Alemania, es el de la Alemania Occidental), es paralelo a otros dolores, múltiples y menos visibles, experimentados por millones de alemanes orientales de todas las edades.

VÉASE LA ILUSTRACIÓN 3 EN LA PÁGINA 93

Tras esta novela gráfica de gran alcance, con su escritura autobiográfica y su dibujo realista, queremos ofrecer un último ejemplo de la gran riqueza de la creación femenina de cómics en el mundo de habla alemana con la obra de gran originalidad de Mia Oberländer, Anna²⁰. Esta novela gráfica de 220 páginas (sin paginar) es el trabajo de graduación de una joven artista, nacida en 1995, que vive y trabaja en Hamburgo desde 2015 y es alumna de Anke Feuchtenberger.

La gran madurez gráfica y narrativa mostrada por la joven artista ha sido premiada con el Comicbuchpreis de la Fundación Berthold Leibinger. Mia Oberländer se refiere a su obra como una "novela gráfica", pero también como un "ensayo gráfico". En doce capítulos, Anna cuenta la historia de tres generaciones de Anna: abuela, madre e hija, todas ellas altas y delgadas.

El tema es la diferencia, y cómo responder a los juicios negativos de los demás. No es fácil encontrar tu sitio cuando eres "demasiado": en este caso, demasiado alta (Anna es un gigante que sobresale por encima de todos los demás personajes), demasiado delgada, o demasiado gorda, demasiado pelirroja... El uso del dibujo, entre la ingenuidad y la estilización, y del color, alternando entre monocromo, grisalla, capítulos bicolores y tricolores, demuestran que la autora domina todas las formas de expresión de la ilustración, que es su campo de estudio. Mientras que un trazo firme de lápiz dibuja a la alta y esbelta Anna (así como a todos los personajes secundarios y los decorados, también estilizados) durante la mayor parte de la novela gráfica, el capítulo 10 ("Liberación") es la ocasión para una explosión de

color que apenas es contenida por un dibujo, el color es tratado en su dinámica, invadiendo toda la caja/página. Los rotuladores, las líneas grises y el relieve ocupan el lugar de los tintes planos y las líneas negras de los capítulos anteriores, y esta ruptura estilística total señala la ruptura de la historia: por fin Anna es capaz de responsabilizarse de su cuerpo, de su tamaño inusual, y con un gran grito (una explosión de rojo en todos los tonos, el grito de Anna en su garganta se materializa en la erupción de un volcán), aparta a todos los que la consideraban anormal.

Anna abraza ahora quién es y de dónde viene, la historia de su familia, la sucesión de grandes mujeres para las que no fue fácil encontrar un lugar. Retrato de varias generaciones, de mujeres que se salen de lo establecido sin quererlo, esta novela gráfica es también una historia de madurez, como señala Eva Königshofen²¹, quien también observa, tanto en el lenguaje como en los dibujos, un humor fino, inexpresivo e incluso fuera de lo común en la obra de una artista cuyo talento es innegable, y a la que esperamos volver a ver en los próximos años.

²⁰ Mia Oberländer : Anna, Edition Moderne, Zurich 2021 (2ème édition 2022), 220 páginas. Anna, traducción francesa de Charlotte Fritsch, Atrabile, Genève, 2022.

²¹ Eva Königshofen: « Vom Großsein als Frau », in : Taz.de, 14. 09 2021.

Desde mediados de los años noventa, el mundo del cómic se ha enriquecido con la aportación de la creación en lengua alemana, como anunciaba Patrick Gaumer en 2002: "Durante demasiado tiempo acoquejado en relación con su vecino franco-belga, el cómic alemán contemporáneo está en proceso de 'surgir' y podría sorprender a muchos en los próximos años". (Gaumer, 2002). Tras la breve historia del cómic femenino en lengua alemana esbozada en la primera parte, los ejemplos que presentamos a continuación (Ulli Lust, Birgit Weyhe y, por último, Zelba y Mia Oberländer) demuestran que es también el trabajo de las autoras de cómic el que, haciendo gala de una gran creatividad en los últimos años, explica el creciente interés de las editoriales internacionales por estas nuevas producciones. Por ejemplo, Mia Oberländer fue una invitada muy especial en la Comicon de Nápoles en abril de 2022²². ¡Esperemos que muchos nuevos autores, ilustradores y guionistas sigan enriqueciendo este universo en expansión!

²² Véase la entrevista concedida por Mia Oberländer a Emilio Cirri en este contexto y publicada en la página web del Goethe-Institut: "Anna, oder wenn die körperliche Größe eine Art Familiengeschichte ist". <https://www.goethe.de/ins/it/de/kul/lit/22980438.html> [consultado el 26. 02. 2023].



1 Franziska Becker : *Das sein verstimmt das bewusstsein*

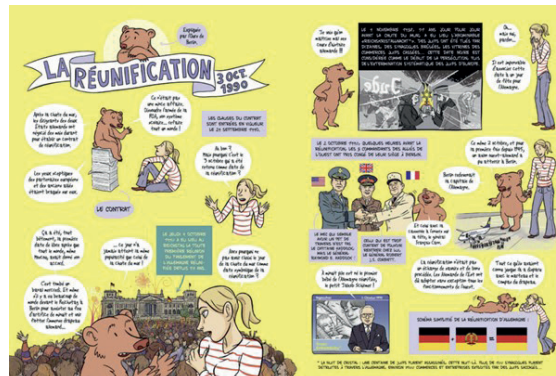
<https://caricatura.de/shop/franziska-becker-das-sein-verstimmt-das-bewusstsein/> [consulté le 30.1.2023].



2 Ulli Lust : *I dag er den siste dagen i resten av ditt liv*



3 Birgit Weyhe, Arbeit : *Ein eigenes Arbeitszimmer* [p. 43]



4 Zelba : *Dans le même bateau*
[p. 68-69]



5 Zelba : *Dans le même bateau*
[p. 122-123]

HEROÍNAS DE GUERRA EN EL CÓMIC: LA SERIE TURCA "NUESTRAS HEROÍNAS"

Juliette DUMAS, IREMAM, Aix-Marseille Université, Francia.

La historia contemporánea de la República de Turquía se basa en la imposición de un discurso historiográfico hegemónico y nacionalista basado en la Guerra de Independencia, que siguió a la Primera Guerra Mundial. A los diversos episodios de esta guerra se añadieron a menudo acontecimientos militares anteriores, como las guerras de los Balcanes y la famosa batalla de los Dardanelos. El resto de la "gran novela nacional" pierde parte de su carácter marcial, para ofrecer una larga letanía de alabanzas en honor de las decisiones tomadas por Mustafa Kemal "Atatürk", primer presidente y fundador de la República de Turquía, durante su largo mandato (1923-38).

A los diversos episodios de esta guerra se añaden a menudo acontecimientos militares anteriores, relacionados con las guerras de los Balcanes o la famosa batalla de iographique, por lo que no es de extrañar el papel dominante desempeñado por las figuras masculinas de los grandes héroes: la guerra se considera ante todo un asunto de hombres -con razón o sin ella- y, de facto, hasta hace poco, la presencia oficial de las mujeres en las filas del ejército era universalmente rechazada. A partir de entonces, la gran novela nacional se convirtió necesariamente en una novela mayoritariamente masculina, tanto por sus protagonistas principales como por las características que exaltaba. Sin embargo, no sólo el kemalismo se ha enorgullecido históricamente del feminismo precoz, sino que el contexto sociocultural actual también hace más difícil aceptar un discurso nacional androcéntrico. Esta insatisfacción ha dado lugar a intentos de exaltar, o incluso exhumar, ejemplos de héroes femeninos. Uno de estos intentos se encuentra en la serie de cómics titulada: "Los verdaderos cuentos de cómic de la historia turca - Mujeres heroínas" (Türk tarihi gerçek öyküler çizgi romanları - Kadın kahramanlarımız), que incluye los seis números siguientes:

1 « DAME NENE, L'HÉROÏNE D'ERZURUM »
(TURGUT, 2023A)

"Dame Nene, la heroína de Erzurum" (Turgut, 2023a)

2 « FATMA LA NOIRE, L'AIGLE D'ANATOLIE »
(TURGUT, 2023A)

"Fatma la Negra, el águila de Anatolia" (Turgut, 2023b)

3 « LA PETITE HÉROÏNE DÉTENTRICE DE LA
PREMIÈRE MÉDAILLE DE LA LIBÉRATION
CAPITAINE NEZAHAT » (TURGUT, 2023B)

La pequeña heroína con la primera medalla de la liberación, la capitana Nezahat" (Turgut, 2023c)

4 « HATICE LA GUIDE, L'AIGLE DES TOROS »
(TURGUT, 2023D)

"Hatice la Guía, el águila de los Toros" (Turgut, 2023d)

5 « L'HÉROÏNE DE KASTAMONU HALIME LE
GARÇON » (TURGUT, 2023E)

"La heroína de Kastamonu Halime el niño" (Turgut, 2023e)

6 « LA EFE AU HENNÉ D'ÉGÉE MAKBULE DE
GÖRDES » (TURGUT, 2023F) ²³

"La Henna Efe del Egeo Makbule de Gördes" (Turgut, 2023f)

²³ Los efes son mitad bandidos, mitad soldados irregulares, parte del espacio egeo, que participaron en la Guerra de la Independencia (Zeghmar, 2022).

Nótese la distinción que hace el título de la colección entre "relatos" o "historiettes" de historicidad incierta, pero que pertenecen a un repertorio cultural difuso (öykü) -de ahí la necesidad de subrayar su veracidad añadiendo el adjetivo "verdadero" (gerçek)-; e "historia", que conlleva una connotación de cientificidad (tarih). Del mismo modo, cabe señalar la dificultad lingüística que plantea la lengua turca, debido a la ausencia de un género explícito: así, kahraman puede, en teoría, ser tanto masculino como femenino y, por tanto, traducirse como héroe o heroína; sin embargo, la adición del marcador de género kadın (mujer) subraya claramente una presuposición general, a saber, que, a falta de precisión, kahraman es un héroe.

En otras palabras, por defecto, el héroe es un hombre, que excepcionalmente puede declinarse en femenino, siempre que se mencione explícitamente. Añadiría que a nadie se le ocurriría proponer lo contrario, es decir, construir una fórmula como "hombre héroe" (erkek kahraman), que sería la prueba de una auténtica ausencia de marcadores de género. Por lo tanto, podemos concluir que, a pesar de la afirmación un tanto precipitada de que la lengua turca no tiene género, sí existen características que originalmente tienen género, hasta el punto de que parece superfluo añadir un marcador de género, salvo en los raros casos en que se produce una excepción a la regla. La excepción se convierte entonces en el signo de una situación inusual.

La existencia de tal serie de historietas que exaltan la figura de las heroínas de guerra es, por tanto, una empresa particularmente interesante, ya que se inscribe en un planteamiento transgresor, pero una transgresión aceptada colectivamente e incluso fomentada por las instituciones que representan el buen orden moral, el Estado y el ejército. Si el hecho mismo de ser una heroína de guerra se basa en un presupuesto de transgresión, no podemos sino preguntarnos por el tratamiento gráfico y escénico que se le puede dar: este artículo se propone responder a esta pregunta, utilizando un enfoque discursivo.

El objetivo es examinar la forma en que se trata la figura de la heroína en esta serie de cómics, desde una perspectiva de género. No se trata de juzgar la veracidad histórica de las historias narradas, sino de reflexionar sobre la forma misma en que estas narraciones contribuyen a la construcción de mundos imaginarios.

²⁴ A modo de anécdota, cabe señalar que la existencia misma de esta serie llegó a mi conocimiento durante una visita al Museo Naval (originalmente parte del ejército) de Estambul, que la promocionaba (a través de la tienda del museo).

El análisis se centrará en los 6 volúmenes de la serie en cuestión -que yo sepa, no hubo volúmenes posteriores-, cada uno de los cuales está dedicado a una figura heroica diferente, en el contexto específico de la Guerra de Independencia turca (aunque los límites cronológicos no se respetan a la perfección). No en vano, la colección de heroínas cubre geográficamente la mayoría de los frentes de guerra abiertos durante este periodo, lo que garantiza una representación equilibrada de los distintos territorios de la actual Turquía.

A través de estas "mujeres héroe" del repertorio nacionalista turco, se exalta toda la Turquía contemporánea, de modo que no se puede reprochar a ninguna región que no tenga "su" heroína, con la notable excepción de Estambul, lo que se explica tanto por el lugar particular de esta capital durante este periodo histórico (bajo control aliado) como por el carácter kemalista del discurso nacionalista, que hace hincapié en Anatolia en detrimento de Estambul. Hay que señalar, sin embargo, que la serie en cuestión no es más que un elemento de un programa discursivo mucho más amplio, que dedica un número mucho mayor de episodios a los héroes masculinos, que son el tema de quince números de la serie titulada "La epopeya de Çanakkale" (Çanakkale Destanı), complementada por un juego que lleva prácticamente el mismo nombre (Uyanış Çanakkale Destanı), un juego de mesa con cartas de preguntas.

Un cómic es, en esencia, una obra de producción mixta, que combina tres componentes distintos y complementarios: el dibujo, la acción (el escenario) y la palabra escrita. El discurso transmitido se construye mediante la combinación de estos tres elementos, que se analizarán sucesivamente. La cuestión de la veracidad histórica se deja de lado, ya que la propia finalidad de esta serie es de tipo "novela nacional": sería por tanto absurdo criticar una falta de rigor científico en un producto que, por definición, no entra en esta categoría. De hecho, la serie proclama abiertamente sus intenciones "educativas", en las que la educación se refiere únicamente al aprendizaje de una historia de los acontecimientos poco más que crítica.

²⁵ No obstante, la serie en cuestión reivindica una cierta científicidad, a través de la exaltación de sus fuentes, que aparecen en un pequeño inserto, más bien discreto, en la parte inferior del interior de la portada.

De hecho, un cómic histórico es una propuesta imaginaria, hecha de proyecciones y probabilidades. Sin embargo, la propia existencia de estas características hace que el análisis del discurso sea aún más interesante, ya que admite cierto grado de interpretación. Si bien no pretende contar o restaurar una verdad histórica, sí nos permite reflexionar sobre las proyecciones que se hacen sobre ese pasado –en este caso, las proyecciones de género que se hacen sobre las figuras de las heroínas de guerra. En este sentido, el análisis del discurso es útil, en la medida en que revela regímenes connotativos en acción.

Dicho de otro modo: aunque la serie de cómics tiene poco interés histórico, es rica en enseñanzas sobre el modo en que la sociedad turca actual aborda las cuestiones de género en relación con la figura de la heroína de guerra.

El análisis constará de tres partes. En primer lugar, examinaré los trajes con los que se ilustra a estas heroínas, para poner de relieve el tema del travestismo temporal. En segundo lugar, se retomará la cuestión del travestismo, esta vez para relacionarla con la naturaleza de las acciones perpetradas por estas mujeres, en su doble tratamiento escenográfico e iconográfico.

Esta redundancia temática, o más bien este paso de un ámbito de análisis a otro, puede producir una sensación de repetición, pero la considero necesaria para completar el análisis simbólico del travestismo, subrayando la correspondencia entre los trajes y las acciones, y también para destacar el encuadre de género de las acciones. Por último, haré un breve análisis del lenguaje utilizado, que también enlaza con las acciones y las complementa, para darles un mejor marco y sentido. El enfoque es, pues, en gran medida circular, lo que permitirá poner de relieve la extrema concordancia entre los elementos.

TRAJES, DISFRACES, TRAVESTISMO: ESTRATEGIAS ILUSTRATIVAS PARA REPRESENTAR A LA "MUJER HÉROE"

La primera de las tres características que definen un discurso de tipo cómic es el material dibujado. El ejercicio implica necesariamente una puesta en escena imaginaria y en gran medida interpretativa, ya que el conocimiento histórico real es limitado. En efecto, sabemos muy poco sobre los trajes que llevaban realmente, día tras día, cada uno de los personajes susceptibles de figurar en la historia, aunque podamos tener alguna idea del tipo de vestimenta de la época.

En el caso concreto estudiado, la dificultad es aún mayor debido a la diversidad de la indumentaria: además de los efectos de las políticas de modernización a través de la indumentaria (Yumul, 2010; Georgeon, 2018), existían también fuertes diferencias étnicas y comunitarias, así como la inevitable diversidad ligada a parámetros sociales (entorno urbano o rural, clase social, etc.). En resumen, a menos que uno se embarque en una investigación extremadamente detallada, que inevitablemente tendría importantes lagunas, es difícil esperar alguna exactitud histórica en los dibujos que puedan elaborarse.

Las mismas observaciones podrían hacerse sobre los decorados, ya sean materiales (muebles, inmuebles, etc.) o naturales (paisajes, entornos ecológicos, etc.), a los que no se aludirá aquí. El hecho es que hay que tener presente el objetivo principal de un cómic, que es la búsqueda de la "verosimilitud" más que el deseo de "exactitud". Esta es la esencia misma de cualquier reconstrucción interpretativa. En consecuencia, el dibujo revela mucho sobre cómo se imagina esta verosimilitud. ¿Qué indumentaria puede imaginarse para retratar la figura de las mujeres heroínas de la Guerra de Independencia turca? ¿Y qué dicen estas ropas sobre las características de género?

La primera observación que cabe destacar aquí es la tensión entre representar a una mujer soldado y dibujar a una mujer soldado. A lo largo de la serie, la evolución parece sugerir una creciente aceptación del carácter transgresor de la indumentaria de las heroínas. Las heroínas están cada vez menos feminizadas por su vestimenta, lo que significa que su atuendo es cada vez más masculino.

El crescendo es bastante revelador, desde la primera heroína, dibujada con una evocación del traje femenino tradicional, como un vestido largo y un velo, hasta la segunda y la tercera, cuyos atuendos siguen siendo femeninos, como pantalones anchos (şalvar), una camisa ancha, Gördesli Makbule tiene un atuendo atípico, cercano al militar sin pertenecer plenamente a él. Es como si hicieran falta estas etapas preliminares, estas cuestiones previas, que construyen una desfeminización de la indumentaria de las heroínas de guerra, para hacer aceptable lo inaceptable: el travestismo, es decir, la producción de una mujer soldado, que no es para nada una soldado pura (con la notable excepción de Onbaşı Nezahat, cuya característica definitoria es haberse alistado en el ejército)²⁶.

Cabe señalar, por cierto, que la principal marca de la militarización de estas mujeres a través de su indumentaria es la sustitución del cinturón femenino tradicional -bordado y, en el caso de las más ricas, enriquecido con joyas- por un cinturón de municiones, a veces provisto de balas (Kara Fatma) o de una bolsa con una cartuchera ventral (Gördesli Makbule), o incluso simplemente una cartuchera (Erkek Halime). El instrumento clave en la representación de la heroína de

guerra es el porte de un arma: en particular, un fusil. Esto se pone especialmente de relieve en cuatro de las seis protagonistas, que lo exhiben con orgullo, ya desde la portada (Kara Fatma, Onbaşı Nezahat, Kılavuz Hatice, Erkek Halime). Si está ausente de la portada del último número dedicado a Gördesli Makbule, es probablemente porque presenta un exceso de armas (3 fusiles y 1 cañón) que parecen rodear la figura de la heroína, ella misma exhibiendo la bandera nacional (a su vez recordada en el punto de fuga de la imagen). Sin embargo, no está desarmada, ya que su bandera está orgullosamente unida a una lanza, mientras que a lo largo del episodio se la ilustra regularmente con diversas armas en las manos. Una vez más, no podemos dejar de observar el carácter vacilante del primer número, que presenta a una mujer desarmada (Nene Hatun) en la portada.

²⁶ On se gardera, néanmoins, de surinterpréter le port du pantalon. Sin embargo, el uso de pantalones anchos no debe interpretarse excesivamente como un signo de masculinización persa, en la medida en que el traje tradicional de las mujeres turco-otomanas consiste precisamente en llevar pantalones anchos combinados con un chaleco largo: es sobre todo la ausencia del chaleco lo que crea la diferencia. Estos pantalones anchos tradicionales tienen la ventaja de que se confunden fácilmente con los pantalones militares. Además, estas figuras no son totalmente únicas: en los Balcanes, por ejemplo, se pueden encontrar otros ejemplos de mujeres guerreras travestidas (Sote Galica, Milunka Savić). Agradezco a Lydia Zeghmar que me lo haya señalado. Además, la mitología turca -que concede un lugar específico a la mujer- exalta fácilmente otras figuras femeninas guerreras, como Tomyris (o Tomris) Hatun, que también es objeto de otro cómic infantil. Sería útil trabajar a una escala más amplia, tomando como base todas estas figuras guerreras. Para un enfoque más histórico, véase Balivet, 2015.

²⁷ La bandera, elemento central de la iconografía nacionalista, ha sido objeto de diversos estudios, entre ellos el de Copeaux y Mauss-Copeaux, 1998.

Cabe hacer un breve inciso sobre la representación de las armas de fuego en manos de estas heroínas, fuera de las portadas. Para las heroínas de guerra, ser retratadas con armas parece casi evidente: sin embargo, está lejos de ser obvio. También está la cuestión del tipo de arma y de cómo se lleva. El fusil de bayoneta aparece sin duda como el arma más asociada a las heroínas, pero lo mismo podría decirse de los hombres que las rodean: la Guerra de la Independencia se asocia sobre todo a este tipo de arma. Las pistolas, las granadas y los cañones sólo aparecen en contadas ocasiones, cada vez en episodios diferentes.²⁸

Lo más sorprendente, sin embargo, es el número relativamente reducido de casos en los que las heroínas en cuestión portan expresamente armas: sólo 7 páginas para Kılavuz Hatice (en un episodio que ocupa 37 páginas) (Turgut, 2023d: 8, 9, 11, 12, 15, 17, 32); 8 páginas de 32 para Erkek Halime (que, alistada como soldado, podría parecer la figura más probable para ser representada con las armas en la mano). Si tenemos en cuenta el hecho de que cada página contiene generalmente varias viñetas y que es raro tener varias representaciones de heroínas armadas en la misma página, se llega a un resultado sorprendente: ¡al fin y al cabo, estas heroínas de guerra raramente están ilustradas con las armas en la mano!

²⁸ Para el cañón (Turgut, 2023e: 27): Erkek Halime se encarga de transportar un cañón, que luego parece que vemos en acción, en manos de otros actores -varones-. Por la granada, que sólo aparece una vez (Turgut, 2023c: 9). Para la pistola (Turgut, 2023b: 23-24): dos apariciones; (Turgut, 2023f: 9, 13).

²⁹ Au demeurant, cette apparition est systématiquement réduite à une vignette sur l'ensemble de la page.

Sin embargo, dos episodios destacan sobre el resto: el de Kara Fatma, con 15 páginas de 32 en las que aparece la joven, arma en mano (Turgut, 2023b: 2, 3, 4, 9, 10, 13, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29), mientras que en el último episodio, dedicado a Gördesli Makbule, sólo 10 páginas la muestran armada. Excepcionalmente, sin embargo, la marca de arma ilustrada se repite a menudo varias veces en la misma página (Turgut, 2023f: 9, 15 - 4 apariciones; 16, 17, 18, 19 - 2 apariciones cada vez; 25 - 3 apariciones; 26, 27 - 4 apariciones). En este episodio, además, aparece una tercera mujer armada que dispara una pistola a quemarropa a un enemigo para matarlo, justo cuando estaba a punto de violarla (Turgut, 2023f: 13). Sin embargo, si se observa más de cerca, el detalle interesante surge en otro lugar, en la forma en que se escenifica el arma: sólo estos dos episodios ilustran el porte activo de un arma, es decir, en una postura que muestra cómo se utiliza para matar.

En los demás episodios, el arma se lleva a veces al hombro, a veces en la mano, escondida en la silla del caballo, etc. La representación también puede mostrar a la joven disparando a blancos no humanos, para practicar o por diversión; más raramente, a blancos humanos no representados, que pueden adivinarse. Al final, el arma simboliza la militarización de la heroína, sin mostrarla realmente en ninguna acción violenta - volveré sobre la cuestión de las acciones con más detalle. Es como si una forma de pudor impidiera mostrar a estas heroínas disparando a matar.

Es hecho, este tipo de representación explícita es extremadamente rara en el conjunto de la serie: se limita a los dos episodios antes mencionados, e incluso

entonces, a regañadientes, a Kara Fatma, donde el carácter explícito de disparar a matar sólo aparece una vez (Turgut, 2023b: 17). A este respecto, no podemos dejar de subrayar el carácter profundamente divergente del último episodio, que parece haber sido añadido a la serie como una ocurrencia tardía y responde a un estilo estilístico ligeramente diferente de los anteriores: la redundancia de las marcas de la agentividad femenina en el ejercicio de la guerra, en el acto de disparar a matar, es impresionante y todo pudor parece haber desaparecido, ¡hasta el punto de que el episodio muestra a la joven heroína degollando a un soldado con su cuchillo (Turgut, 2023f: 15)!

Algo parece haber sucedido en este último episodio, ya sea porque se ha hecho una declaración feminista o porque el personaje conlleva un simbolismo especial a los ojos del autor de la serie³⁰. Es muy posible que el cambio no tenga nada que ver con el tema (la heroína), sino más bien con el tema (la guerra): la violencia adquiere un papel central que antes no tenía.

³⁰ Esta interpretación parece la más plausible, dadas las afinidades personales del autor con los círculos nacionalistas de Zeybek, como atestiguan Lydia Zeghmar, especialista en este campo. Le agradezco que me haya informado al respecto.

No nos equivoquemos: el ejército turco ha aceptado sin dificultad la presencia de mujeres en sus filas durante muchos años. Así pues, no es la existencia misma de una mujer soldado lo que plantea un problema en el contexto sociocultural turco actual, sino más bien el hecho de que esté arraigada en un pasado que se imagina resistente a tal configuración. Lo que está en juego es la afirmación -consciente o no- de una ruptura entre el periodo otomano y el periodo republicano, introducida precisamente por la Guerra de la Independencia, en lo que respecta a las mujeres: el periodo otomano sería así el del rechazo intransigente del servicio militar por parte de las mujeres, mientras que la Guerra de la Independencia habría introducido un cambio salvador, allanando el camino para uno de los leitmotiv del kemalismo: la "liberación" de las mujeres, mediante el reconocimiento de su estatus igual al de los hombres

Sin embargo, conviene señalar las limitaciones de este razonamiento, a saber, que la igualdad preconizada de este modo no implica tanto la aceptación de una mujer soldado como la de la mujer soldado: en otras palabras, la masculinización de la mujer mediante la desaparición de algunos de sus atributos visuales femeninos. El héroe puede ser una heroína de guerra, siempre que deje de parecer demasiado heroico, preservando así -¿inconscientemente? - el ideal de una caracterización masculina del héroe.

Sin embargo, esta masculinización se presenta sistemáticamente como temporal. De hecho, para todas estas mujeres (a excepción del personaje de Gördesli Makbule, que muere en combate y para la que, por lo tanto, no hay "vuelta a la normalidad" de posguerra) y cualquiera que sea el grado de travestismo y de desfeminización del vestido que se les imponga, existe un proceso en 3 etapas: situación inicial de una joven o una niña que lleva las marcas de su condición sexuada - situación excepcional de guerra, que autoriza el uso de un traje transgresor - situación final de posguerra en la que la joven reintroduce sus atributos femeninos (sobre todo en términos de vestimenta). El periodo de guerra se presenta así como un paréntesis que abre temporal y excepcionalmente el derecho a la vestimenta transgresora, en el sentido de que implica vestirse según los códigos del otro género, como para hacer más visible y aceptable la configuración excepcional.

La situación de guerra se presenta ampliamente como productora de un contexto de excepcionalidad, durante el cual se tolera lo inaceptable, porque se concibe y percibe como temporal, destinado a desaparecer en cuanto la configuración particular llegue a su fin. Si estos ejemplos de heroínas transmiten un mensaje, es que una mujer puede asumir excepcionalmente la postura de un soldado, pero la figura del soldado sigue asociada al género masculino. La heroína sigue siendo una mujer: en cuanto termina la guerra, deja de tener derecho a llevar sus distintivos y vuelve a su condición original. Vuelve a vestirse como una mujer.

Sin embargo, el proceso deja huella, como una especie de vestigio de la transición sufrida, que se manifiesta en el hecho de no llevar velo. En primer lugar, hay que señalar que no siempre está claro qué tipo de velo llevan estos personajes en la situación inicial: algunos guiones no incluyen ninguna imagen relativa a esta etapa. Sólo se conoce para dos de los seis casos, a saber, Kılavuz Hatice y Erkek Halime: entonces se las representa con lo que parece ser un velo rural tradicional, es decir, una tela bastante suelta que cubre el pelo y cae sobre parte de los hombros. Posteriormente, todas ellas –a excepción de Erkek Halime, ahora disfrazado de soldado– reciben un tocado atípico y único para cada una: ¡no hay dos que lleven el mismo tocado! Al final, la historia concluye sistemáticamente con escenas protagonizadas por una anciana, con la cabeza descubierta, a excepción de Gördesli Makbule, que murió en la batalla. Es fácil darse cuenta de que se trata de un elemento central del discurso kemalista, a saber, la desnudez de la mujer como marca de modernidad y laicismo.

La trayectoria así trazada no es cíclica, lo que devolvería a la heroína a su idéntico punto de partida, sino más bien una progresión creciente, de lo "tradicional" a lo "moderno". Sin embargo, en el proceso en cuestión, cabe señalar que se resta importancia a la participación activa de las mujeres: mientras que todo hace pensar que la elección de su tocado "de guerra" es obra suya (al menos, el guion ilustrado invita a tal percepción), nada hace pensar en tal libertad de elección en la acción del destape, que se reduce a una acción de la que es responsable la institución central (en este caso, la acción preconizada por el jefe del Estado en beneficio de las mujeres). En otras palabras, estas heroínas se ven

privadas de su autonomía en la elección de su atuendo, en beneficio de un orden moral sartorial dictado por una institución encarnada por un hombre. Por cierto, la serie reduce a las mujeres a personajes sometidos a un orden sartorial promulgado en su nombre.

El análisis de la indumentaria de estas heroínas de guerra revela una profunda moraleja: lejos de preconizar modelos de ruptura con los atributos visibles de los géneros masculino y femenino, los distintos volúmenes construyen un discurso de perpetuación de un orden moral dominante basado en una distinción clara e inequívoca entre los dos géneros. Lo único que se concede es la existencia de un paréntesis legitimado, autoproduciendo figuras de heroínas de guerra. La heroína de guerra es necesariamente de duración limitada, sin aspiración a propugnar un cuestionamiento más permanente de las relaciones entre los sexos.

Ya sea total o parcial, el travestismo de estas heroínas reduce el alcance transgresor de estas figuras: no se convierten en heroínas como mujeres, sino como individuos temporalmente masculinizados. Como tales, están legitimadas para emprender acciones que corresponden al género que asumen temporalmente, del mismo modo que Juana de Arco es representada a menudo con armadura, el traje masculino por excelencia. Se crea una ficción temporal que permite salvaguardar la apariencia de las marcas del orden moral dominante.

ON RESPIRE
UN PEU



ACTOS, ACCIONES, POSTURAS: REDUCIR LA CARGA TRANSGRESORA DE ESTAS HEROÍNAS

Una segunda característica del género del cómic es que se trata de una escritura guionizada: en o el caso de un cómic histórico basado en acontecimientos, más que en un argumento, el guion está escrito en un crescendo, propio de la revelación del héroe. Las etapas están claramente definidas: una situación inicial, un acontecimiento perturbador que permite al héroe revelarse como tal (no todo el mundo tiene madera de héroe) y que le conduce a una serie de aventuras, de las que sale victorioso (o no), demostrando su valentía, persistencia y coraje. Obviamente, el verdadero héroe no busca la gloria, y sus actos de valentía permanecen relativamente secretos: el final coincide con una forma de reconocimiento de sus acciones. Los cómics que aquí nos interesan siguen escrupulosamente este esquema, sin excepción. Sin embargo, los héroes en cuestión son mujeres, y cabe preguntarse si, más allá de una estructura común, existen especificidades de género en el tratamiento escenográfico de las heroínas.

Además, nuestras heroínas no son heroínas de cualquier tipo, sino heroínas de guerra, un ámbito tradicionalmente asociado al género masculino. A este respecto, podemos recordar rápidamente la teoría de Alain Testart, que ayuda a explicar por qué la guerra está comúnmente excluida del género femenino: esto se debe a la prohibición universal de que las mujeres derramen sangre voluntariamente. La razón reside en la necesidad de prohibir la acumulación de sangre: la sangre de las mujeres no puede mezclarse con la sangre de la guerra, como tampoco con la sangre sagrada. Los contraejemplos de mujeres guerreras (Diana, por ejemplo, o Juana de Arco) son precisamente mujeres en las que la sangre no fluye (Testart, 2014). La propia postura de heroína de guerra plantea por tanto un problema, en la medida en que presupone la transgresión de una prohibición aparentemente universal. Por lo tanto, esta transgresión debe enmarcarse y legitimarse, a menos que queramos desafiar este orden moral.

Cabe volver al fenómeno del travestismo, ya señalado, para correlacionarlo con el tipo de acción emprendida. Se observa inmediatamente que las heroínas más masculinizadas son precisamente las que están llamadas a derramar sangre: por el contrario, las demás se limitan a acciones en las que la sangre derramada es el resultado de la acción de otra persona. Gördesli Makbule, por ejemplo, lleva pantalones, chaqueta y sombrero

alto, y hay muchas ilustraciones de ella blandiendo su arma: se la representa en plena acción, rifle en mano, disparando a los enemigos (Turgut, 2023f: 9)³⁰. Por el contrario, Kara Fatma, que es la heroína más a menudo representada con un arma en la mano, la utiliza con la intención explícita de matar una sola vez, casi por diversión: se la representa sobre todo como reclutadora y líder de hombres, incluso portando armas, mientras que las acciones armadas se difieren a sus compañeros de armas. El episodio de la liberación de un puñado de muchachas secuestradas y violadas por soldados griegos es ejemplar en este sentido: ella está, en efecto, a la cabeza de la tropa que interviene para "librar" a la aldea de esos "invasores", pero en ningún momento se la muestra matando a uno de esos enemigos, aunque una escena muestra explícitamente una acción de ese tipo llevada a cabo por uno de sus hombres. Por otra parte, es ella quien acude a liberar a las niñas secuestradas, lo que da lugar a una escena en la que se la representa derramando lágrimas ante el espectáculo que tiene delante (Turgut, 2023b: 17-19). La diferencia entre ambas parece residir en sus respectivos grados de masculinización a través del travestismo, a partir de entonces también, de su relación con el ejercicio directo de la violencia.

³⁰ Esto explica por qué la primera vez que aparece con un arma en la mano coincide con el logro simbólico de su transición a la masculinidad. Pero esto llegó tarde: durante todo un periodo, aunque se le permitió unirse a su marido "en el monte" o algo parecido, no llevó a cabo ninguna acción bélica. Parecía encontrarse en una posición intermedia: un traje ya masculinizado, pero privado del atributo militar masculino: el arma. Además, durante este periodo de participación pasiva en el esfuerzo militar, se la representaba ocasionalmente como enfermera, lo que significaba que, durante este breve episodio, se la degradaba al rango de lo femenino, expresado tanto en su traje como en su tocado, ya que la actividad de enfermería, es decir, la acción de acudir en ayuda del prójimo (lo que las teorías de género llamarían hoy cuidados), se percibe como perteneciente necesariamente al dominio de lo femenino.

Por ejemplo, ahora entendemos³¹ que los actos de valentía de Kilavuz Fatma consisten en engañar al enemigo para que sus compañeros de armas puedan vencer: ha conservado demasiadas de las marcas de la vestimenta femenina (camisa rosa, los pantalones anchos de las campesinas de Anatolia, etc.) (Turgut, 2023d: passim). Cabe señalar que el límite a veces es fino: Onbaşı Nezahat, una joven adolescente con un atuendo bastante parecido al de un soldado, es representada varias veces disparando un fusil: pero siempre desde lejos, sin expresión explícita del resultado. Dispara, pero nada indica que mate. Por cierto, su padre se apresuró a encontrarle otro papel que le permitiera ser útil, sin violar su género: traer municiones, por ejemplo. Después de eso, la pistola no tiene más uso que el simbólico -en el orden de las representaciones: se lleva, se exhibe, pero no se usa (Turgut, 2023c: passim).

El caso de Erkek Halime es más difícil de resolver. De hecho, presenta una aparente contradicción con la lógica propuesta anteriormente, a saber, que es la más travestida de todas, ya que se ha transformado literalmente -físicamente- en un chico, cuidando de llevar el disfraz, pero también de borrar las marcas visibles de su feminidad -se ha cortado el pelo largo- para convertirse en soldado. Sin embargo, es una de las pocas personas representadas con un arma en la mano: sólo se la muestra disparando (a objetivos lejanos e invisibles) dos veces, en la misma página (en una duplicación de representaciones que ya se ha destacado), nunca en el acto de matar. La esencia de su acción es haberse alistado, luego haber participado en el transporte de un cañón al frente... La explicación podría estar ligada al hecho de que su acción termina en una

herida de guerra: la adolescente convertida en soldado queda marcada una vez más por el derramamiento de su sangre a causa de una herida. La explicación puede estar en el hecho de que su acción termina en una herida de guerra: la adolescente convertida en soldado queda marcada de nuevo por el derramamiento de su sangre a través de una herida. Si seguimos aplicando el teorema de Testart, ¿no tendríamos que concluir que este flujo de sangre en su falso yo masculino significa que no puede provocar otro flujo de sangre? A menos que prefiramos una explicación más vengativa: inconscientemente, se encontraría "castigada" por su descarada transgresión, con la pérdida de la autonomía relativa que permitía a los demás ser más activos. En este caso, habría que admitir que, incluso consumada a los ojos del Hombre, esta transgresión 'deshonesta' (porque no dice su nombre, porque es el resultado de un engaño) no puede engañar a la Naturaleza: por muy soldado que sea, mujer que es e incapaz de matar con sus propias manos, nunca podrá matar con sus propias manos.

³¹ A este respecto, me gustaría destacar el especial énfasis que se pone en la figura de Gördesli Makbule, a la que siempre se recuerda que es una novia muy joven. Esta insistencia se aprecia incluso en su apodo - kinali, la que lleva henna (la henna de la novia), referencia que recuerda indirectamente la sangre de la joven novia, la sangre de la virgen recién casada. La negativa razonada de su marido, en nombre de su unión aún fresca, sugiere una transgresión aún más marcada, por este estado personal de la joven.

Así pues, el tema del travestismo permite a la serie exaltar las figuras de las heroínas de guerra, sin poner en tela de juicio las características de género dominantes: para que una heroína actúe como tal y derrame sangre, primero debe asumir todos los atributos de la masculinidad, convirtiéndose casi en hombre, para preservar la lógica de género ligada a ella. Así pues, se perpetúan las características de género de los actos de valentía: los héroes (ya sean hombres o mujeres disfrazados de hombre) matan a sus enemigos, mientras que las heroínas (no existe el hombre disfrazado de mujer: las heroínas son necesariamente mujeres) se contentan con ser valientes ayudando a los hombres que las rodean a actuar como hombres de guerra: a matar. Este es un leitmotiv de sus intervenciones, sobre el que volveré más adelante.

Todo ello no explica cómo se legitima que estas mujeres se aparten temporalmente de su género femenino y asuman, en mayor o menor medida, características del género masculino. La dialéctica central radica en la explicación de la situación inicial y el elemento perturbador. Aquí es donde toman forma los contornos de la heroína de guerra (turca). Esta figura suele estar marcada por la experiencia del sacrificio personal: la muerte del marido o de los padres. El ejemplo de Kara Fatma es el más ejemplar: a la muerte de su marido, la viuda -madre de una hija pequeña- decide tomar las armas; pronto, al sacrificio del marido se suma el sufrimiento físico de la hija, discapacitada por la guerra. Aquí, el silenciado carácter maternal de la heroína es bastante llamativo: la presencia de su hija se omite prácticamente en toda la narración, hasta el punto de que sólo la vemos dibujada en muy contadas ocasiones; casi nos olvidamos de que existe, hasta que leemos la carta en la que anuncia orgullosa que ha perdido uno de sus miembros en la batalla (por cierto, entonces nos enteramos de que la joven ya no está con su madre) (Turgut, 2023b: 25).

Sin embargo, lo que más llama la atención es la omnipresencia de fuertes figuras masculinas que enmarcan el nacimiento de la heroína. Gördesli Makbule habla de su padre, que le enseñó a disparar un arma y a cazar (Turgut, 2023f: 7, 16); además, lucha junto a su marido que, aunque reacio, acaba aceptándola en su grupo de tropas irregulares... ¡tras la intervención de otro hombre, el jefe de la banda en cuestión! (Turgut, 2023f: 9-10, 17-18). El mismo patrón se reproduce escrupulosamente en el caso de Kara Fatma

Cuando muere su marido, acude a su padre y a sus hermanos, para continuar la lucha (Turgut, 2023b: 5). Onbaşı Nezahat, cuya madre ha muerto, sigue a su padre a los distintos frentes a los que es destinado y es a su lado donde participa en la guerra (Turgut, 2023c: *passim*). En cuanto a Erkek Halime, tras haber conseguido engañar a todo el mundo sobre su identidad, es desenmascarada por el propio Mustafa Kemal Pasha (el futuro Atatürk), quien, lejos de denunciarla, "valida" su acto y legitima así su presencia en las filas militares (Turgut, 2023e). Independientemente del coraje, la determinación y la valentía que estos relatos pretenden atribuir a estas heroínas, se introduce un mensaje persistente de legitimación por parte de los hombres: son efectivamente los hombres quienes autorizan el nacimiento de las heroínas de guerra. De este modo, la prueba principal para la revelación de la heroína se sitúa en la demostración de su determinación para participar en el esfuerzo bélico y en los combates.

Más que los actos de guerra, lo que hace a una heroína

es su capacidad para convencer a su entorno masculino de que la acepte en sus filas. En otras palabras, no son los actos de valentía los que hacen excepcionales a estas heroínas, sino el simple hecho de que eligen salirse de su género para elevarse a la condición masculina que, en tiempos de guerra, exige la participación en el combate. De hecho, si nos fijamos bien, la mayoría de las acciones que se les atribuyen no tienen nada de heroicas, sino que forman parte del día a día de la guerra: llevar armas, traer munición, luchar contra los enemigos... No hay nada de excepcional en todo esto para un hombre en guerra: lo que hace que estas acciones sean excepcionales es el hecho de que sean perpetradas por mujeres, es decir, por individuos que no debían participar en ellas.

La heroína es un soldado más, que no habría recibido más atención si no hubiera sido una mujer. De este modo, se reproduce una desigualdad de género fundamental entre héroes y heroínas de guerra, en el hecho mismo de que las expectativas no son las mismas en ambos casos.

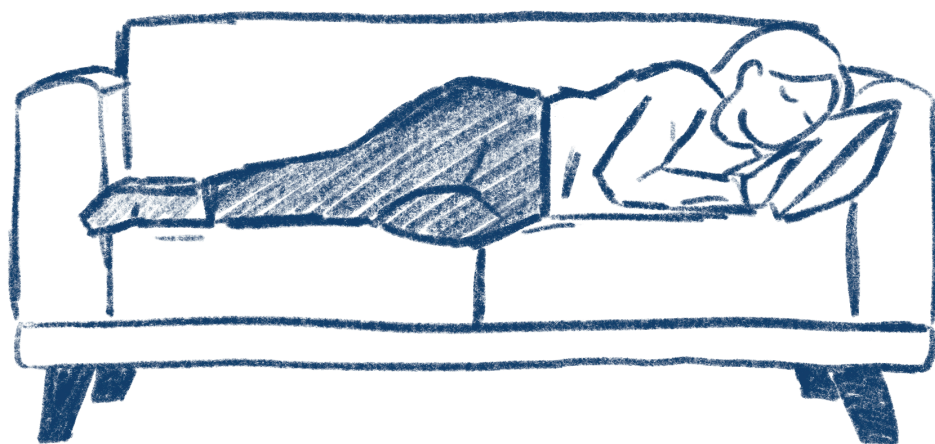
Sin embargo, en este punto surge un problema: ¿estas restricciones al margen de acción de las heroínas eran culpa del guionista o de las limitaciones socioculturales históricas? Dicho de otro modo, sería fácil exonerar al autor de estas historias con el pretexto de que estas limitaciones, este "techo de cristal" al que se enfrentaban estas heroínas, se debían a las restricciones de género impuestas durante el periodo otomano. A estas alturas del conocimiento histórico, es difícil responder con certeza: lo cierto es que la sociedad otomana de finales del Imperio propugnaba una discriminación de género que no favorecía la acción armada directa de las mujeres. Pero, del mismo modo, la naciente sociedad republicana de principios del siglo XX apenas fue más indulgente: el esfuerzo por mejorar la condición de la mujer durante el periodo kemalista adolece de muchas limitaciones, la más importante de las cuales es que pretendía introducir la noción de igualdad entre hombres y mujeres, sin cuestionar las características de género de la sociedad.

En cierto modo, la serie se hace eco de esta tensión. El guión sigue sistemáticamente un patrón en el que estas heroínas son olvidadas por la historia nacional, hasta su redescubrimiento y tardío reconocimiento. Por cierto, las historias ponen de relieve la doble violencia simbólica a la que se enfrentaron estas mujeres después de la guerra: por un lado, la vuelta al respeto del orden moral (ya evocada en las marcas de ropa, pero también en la forma en que fueron retratadas después de la guerra, en actividades o escenarios específicamente femeninos); por otro, la omisión de su presencia en el panteón de las grandes figuras de la guerra. Según la serie de cómics, todas ellas tuvieron que esperar al final de sus vidas para recibir muestras simbólicas y a menudo irrisorias de su participación en este episodio histórico. Aparte del hecho de que estas marcas son decididas y entregadas

por un concierto exclusivamente masculino, lo que probablemente resulte más llamativo es que en el guión aparecen mujeres, antiguas heroínas que han vuelto al orden y que no esperaban ni esperan el más mínimo reconocimiento. Podemos ver en ello el motivo del sacrificio silencioso, asociado en gran medida al ámbito femenino, algo que los estudios de género cuestionan actualmente bajo el tema de los cuidados. Básicamente, es como si se acordara que las mujeres no esperan ningún reconocimiento por sus sacrificios o sus acciones, como una de las señas de identidad de su condición femenina

En este punto, me parece importante señalar que estas impresiones son puramente construidas, sin cuestionar en ningún momento los sentimientos de estas mujeres. El guionista pone literalmente en boca de ellas palabras de sacrificio, de entrega natural sin contrapartida, sin formalizar demasiado sobre los efectos inducidos por este proceso. Tanto es así que casi tenemos que agradecer al sexo masculino dominante -ya sean los hombres que deciden darles reconocimiento público o privado, ya sean los hombres que retratan a estos personajes en una postura de sumisión y devoción naturalizada por su condición femenina- este gesto de bondad hacia ellas. ¡Lo que falta en toda esta vasta narrativa escrita por tantas manos masculinas es la propia visión de estas mujeres! Toda la serie, tanto en su proceso como en sus guiones, refleja un discurso masculino sobre las mujeres de la guerra, en el que las principales interlocutoras están, en última instancia, ausentes. La cuestión de lo que se hace decir a estas mujeres es, pues, tanto más crucial cuanto que se trata de un proceso de sustitución, cualquiera que sea el sexo de los autores.

UNE PETITE
PAUSE



PALABRAS Y DISCURSOS: DIÁLOGOS PARA EXPRESAR A LAS HEROÍNAS

Si estas heroínas turcas animan y acompañan la acción bélica más de lo que la hacen, cabe preguntarse por el contenido y la virulencia de sus palabras o, en todo caso, de las palabras que se les atribuyen. En este sentido, toda la serie sugiere una especie de inversión de la relación entre la violencia: los hombres tienen el privilegio de la violencia que se hace, mientras que las mujeres tienen el privilegio de la violencia que se dice. A lo largo de las páginas, episodio tras episodio, les vemos expresar posturas duras y firmes sin vacilar. El clímax se establece sistemáticamente en la relación con el comportamiento masculino: cuando los hombres vacilan, las mujeres se mantienen firmes en su convicción, en su fe en su lucha. Así, para Onbaşı Nezahat, este clímax culmina cuando una banda de soldados de su padre, presa del pánico, comienza a huir del frente: ella los alcanza y, tras un largo discurso, los convence de que vuelvan a la lucha:

"¿De veras pretende volver a casa, con el honor perdido por abandonar el frente? Mire, allí, mi padre, el comandante, está luchando con un puñado de soldados. Aquí, sólo hay dos futuros posibles: ¡mártir o héroe! ¡Tío Davud, hermano mayor Ali, tío Haşmet! ¿Es esto lo que es para vosotros, abandonar impotentemente vuestra patria? ¡Vamos, regresen! ¡Tú también, dispara conmigo! Si yo, a mi edad, no tengo miedo, ¿qué os pasa a vosotros? ¿Tan débil es tu fe? ¿No crees en convertirte en mártir? ¿Vamos a dejar nuestra patria a los griegos?

"¿Y qué os dirán vuestras madres y vuestros hijos?" (Turgut, 2023c: 25).

En última instancia, es esta inquebrantable fuerza de convicción la que eleva a estas mujeres a la categoría de heroínas: porque no vacilan, son tan fuertes, si no más, que la mayoría de los hombres que las rodean; porque no vacilan, recuerdan a los hombres que las rodean sus deberes. Estas dos características se combinan para establecer a estas figuras como heroínas. Así pues, este camino hacia el heroísmo se construye en una relación desigual de comparación con lo masculino: la postura masculina, tomada como punto de referencia, sirve como elemento de comparación a partir del cual pensar la naturaleza heroica de las mujeres. La mujer se convierte en heroína porque asume atributos masculinos -fuerza, valentía, rechazo al miedo- y, en este sentido, deja de ser mujer para elevarse a la estatura masculina. Más allá de eso, también se convierte en heroína porque permite que los hombres recuperen el sentido común, es decir, que vuelvan a su postura natural de lucha. Los hombres luchan, las mujeres les exhortan a luchar. La retirada de las mujeres de la acción activa, organizada y llevada a cabo por ellas mismas, es sustituida por la acción

directiva, orquestada por las mujeres y llevada a cabo por los hombres

Hay, sin embargo, una gradación en las formas de exhortación. Por un lado, está la exhortación con la palabra y, por otro, la exhortación con el ejemplo. A primera vista, puede parecer chocante imaginar a estas mujeres, inmersas en un mundo exclusivamente masculino, burlándose de sus camaradas al reprocharles abiertamente su debilidad. Pero hay que reconocer que la autora expresa, aunque sea inconscientemente, una realidad profunda de las relaciones entre los sexos: en una sociedad patriarcal, el papel de las mujeres, en particular de las madres y esposas (como futuras madres), es enseñar a los hombres que las rodean a comportarse como hombres. Las primeras en enseñar a los niños que un hombre debe ser fuerte, valiente, etc., son las madres y las hermanas mayores, en un conocido patrón de interiorización de la dominación y las relaciones de género (Bourdieu, 2014). Así pues, lejos de adoptar una postura contraria a su condición femenina, es en nombre de una condición específicamente femenina como estas heroínas turcas se legitiman para poner en evidencia a los hombres.

³³ Les deux notions sont complexes à traduire : şehit et gazi renvoient, en effet, à un lexique militaro-religieux hérité des premiers siècles de l'histoire ottomane, où le premier désigne le combattant pour la foi décédé de mort violente (a priori, sur le champ de bataille ou dans un contexte approchant), tandis que le second est celui qui, dans les mêmes circonstances, a survécu et peut se glorifier d'une participation à cet épisode guerrier. Néanmoins, gazi est volontiers associé à l'idée de victoire militaire : à la participation, s'ajoute la notion de réussite (tout particulièrement pour les chefs). En outre, le caractère religieux de la confrontation militaire, à historiciser, a largement perdu de sa prégnance : il ne semble pas pertinent dans ce contexte (tout comme pour şehit) ; je crois plus sensé de considérer un glissement du sens religieux vers le registre du national(ste).

Es cierto que, teóricamente, este esquema se construye en el marco familiar; sin embargo, por su propensión a utilizar términos de parentesco, la institución militar recrea virtualmente un marco familiar: más allá de la presencia, aunque inconstante, de hombres de su entorno consanguíneo, estas heroínas están virtualmente rodeadas de "hermanos", en nombre del ideal militar que pretende producir vínculos fraternales entre combatientes de la misma unidad -y más allá de eso, de la misma nación.

La nación nunca está lejos en el discurso. Se la invoca regularmente como matriz del sacrificio. No es de extrañar: el estamento militar -especialmente en un contexto nacional de cualquier tipo- defiende y glorifica el sacrificio, especialmente el sacrificio personal. En la cultura turco-otomana, adopta la forma del *şehid* -término honorífico otorgado a los caídos en combate, y que ha experimentado una importante evolución en su significado: el *şehid* que moría por su religión se convirtió gradualmente en el *şehid* que moría por su patria. Se produjo así un proceso de nacionalización en el transcurso de los siglos XIX - XX, sin que el significado original fuera completamente evacuado. Además, es importante señalar que esta muerte, considerada como una muerte bella, no se limita al momento del combate: abarca los diversos ámbitos de la muerte violenta. Por ejemplo, Sokollu Mehmed Pasha, el gran visir del siglo XVI que murió asesinado, lejos del campo de batalla, es fácilmente descrito como un *şehid*. Del mismo modo, en el Museo Naval de Estambul se denomina *şehid* a los soldados que murieron tras el terrible terremoto de 1999, tanto hombres como mujeres, en una época en la que el ejército turco ya se había feminizado (Dumas, 2020).

Asimismo, cabe señalar que el término también se utiliza en la forma femenina de *şehide*. Sin embargo, queda por hacer un estudio en profundidad de los usos cambiantes de este término: en los textos del siglo XVII, el término se atribuye a menudo a las mujeres que murieron en el parto. En este caso, encontramos la lógica de la muerte violenta (quizá también del sacrificio: ¿morir dando vida no sería una forma de sacrificio?).

El tema del sacrificio está omnipresente, como contrapartida a la exaltación de la patria (*vatan*), que exige abnegación. No es de extrañar que una producción del registro conmemorativo nacionalista haga un uso intensivo de esta noción, sobre todo en su declinación común de "nuestra patria" (*vatanımız*). Lejos de distinguir o jerarquizar la pertenencia a la nación (*millet*), la omnipresencia de la noción de "nuestra patria" es un recordatorio de su naturaleza colectiva: "vatan" es, literalmente, una noción compartida que trasciende los registros de género. Hombres y mujeres, masculino y femenino, se funden en ella y dejan de tener consistencia, en cuanto la patria está en peligro. Debemos subrayar la importancia de este factor de peligro, que justifica la eliminación de la diferencia de género y de la alteridad. La pertenencia colectiva a la patria no es en sí misma sinónimo de desaparición de la alteridad de género: ésta sólo se produce cuando está en juego la supervivencia de la nación. Esto nos remite a la idea de la apertura de un tiempo fuera de la norma, que justifica la suspensión temporal de la distribución de las características de género.

Sin embargo, esta suspensión temporal no es algo natural, sino una lucha. De hecho, es la primera prueba de la capacidad de la heroína para distinguirse. En cierto modo, esto demuestra hasta qué punto los registros de género no están ausentes del campo de la guerra: hay que invertir el problema y considerar que se mantienen por norma, salvo en caso de petición explícita y previa demostración de pruebas que justifiquen su levantamiento -temporal-. En otras palabras, muestra hasta qué punto no se han abolido los registros del género.

Todas estas precauciones y restricciones subrayan el carácter minoritario de esta tolerancia: de ahí su naturaleza transgresora, entendiendo que la transgresión no debe concebirse como una ruptura o una incoherencia, sino, por el contrario, como una forma de compromiso tolerable, porque en última instancia no cuestiona la norma. Dicho de otro modo: toda sociedad produce transgresiones normativas, como un proceso de reconocimiento de la necesidad de flexibilidad en la expresión de las reglas normativas, para garantizar mejor su continuidad. Lejos de cuestionar los marcos normativos dominantes, estas transgresiones normativas fomentan su reproducción, tanto al evitar la confrontación como al canalizar sus ámbitos de expresión. En el caso de las transgresiones retratadas en la serie de cómics dedicados a las heroínas de guerra turcas, su campo de expresión está doblemente controlado por la presuposición de su carácter temporal, creada por la configuración de la guerra, y

por la obligación de su validación por parte del grupo dominante: los hombres.

No son elucubraciones de un intérprete: la idea se repite sin cesar en los distintos números de la serie. Algunos ejemplos lo confirman. Por ejemplo, la presencia de Kara Fatma en el frente es inmediatamente señalada a la atención de su marido, el comandante - prueba de su carácter inesperado - quien, "enfadado", abandona inmediatamente su puesto para reunirse con ella. Se entabla un breve diálogo:

Derviş Bey (el comandante, el marido): "¡Seher! ¿Qué estás tramando? ¿De dónde ha salido eso? ¿Qué hace una mujer en el frente? ¡Retírate inmediatamente a un lugar seguro! ¡Rápido!"

Seher (la heroína, la esposa): "¡Derviş Bey! ¿Esta patria pertenece sólo a los hombres? ¿Debo tejer un jersey, mientras mis enemigos pisotean mi patria y pretenden apoderarse de ella?".

Comentario: "Ante esta respuesta, Derviş Bey se sintió sorprendido y orgulloso a la vez de su esposa Seher..."

Derviş Bey: "¡Entonces ve y mantén la puerta occidental! Necesitamos soldados allí. Vamos, ¡buena suerte!..."

Seher: "¡Sí, sí, mi comandante!" (Turgut, 2023b: 2-3)

Como lo muestra este extracto, la primera reacción del marido es devolver a su esposa a su condición de mujer: ella pertenece donde no hay peligro. La respuesta de la esposa es invocar la defensa de su país, como si fuera ciega a los criterios de género. Pero no nos equivoquemos: la afirmación esconde una solicitud, a la que responde la validación del marido, tanto más eficaz cuanto que se encuentra en posición de mando. Sin su aceptación, el lugar de Seher entre los soldados no podría ser aceptado, ¡y ella misma parece ser consciente de ello! Además, el registro del lenguaje cambia inmediatamente: de ser una "mujer" (kadın) a la que el comandante se dirige por su nombre, a través de una familiaridad permitida por la diferencia de estatus (cuando ella, le responde expresando su título - Derviş Bey), se convierte en una "soldado" (asker) como cualquier otra, que obedece a su comandante (baş üstüne komutanım).

La batalla dura varias semanas, antes de que la pareja vuelva a su vida cotidiana: Seher vuelve a ser Seher en boca de su marido, Derviş vuelve a ser Derviş Bey en boca de su mujer. Algún tiempo después, él es llamado al frente, ella quiere seguirle, él se niega: "Quédate aquí", le ordena. Ella se inclina. El carácter temporal de la excepción que había obtenido no podía ilustrarse mejor. El marido muere poco después: el término şehit hace su tímida aparición. Tras un periodo inicial de desesperación (Seher aparece llorando), se recupera y decide pasar a la acción: acude a "su padre, que la quiere y cuyas decisiones son escuchadas" (sözü geçen), a quien pide permiso para volver a participar en la lucha. Él le responde que la comprende: "¡No puede haber consideración por hombres o mujeres en la defensa de la

patria, hija mía! proclama, y añade "Sé que el amor a la patria se encuentra en pocos hombres" (Turgut, 2023b: 5). Bayoneta en mano, Seher va a ver al comandante local: el primer soldado, que no comprende la presencia de esta mujer en combate, le da la respuesta: "la patria necesita soldados". Una vez más, asistimos a este cambio de vocabulario, con el uso de un término "neutro" -en turco, un soldado puede ser igualmente un soldado-: el comandante valida la petición de Seher (Turgut, 2023b: 6).

A lo largo de este proceso, podemos ver que Seher busca una vez más la validación de dos hombres: el cabeza de familia -su padre, un hombre influyente- y el comandante local. La dualidad de esta validación es interesante, porque pone de relieve hasta qué punto obtener la aprobación requiere una doble autoridad, familiar y militar. Anteriormente, esta doble autoridad estaba encarnada por la figura bicéfala de su marido (Derviş Bey). Lejos de ser una prerrogativa, la transgresión temporal requiere el acuerdo de las autoridades masculinas, tanto de la que depende la mujer dentro de la familia (linaje), como de la de la institución a la que pretende pertenecer (familia virtual - militar).

Este patrón se puede encontrar con una sistematicidad impresionante en todos los números de la serie: o bien la doble autoridad la lleva el mismo hombre (por ejemplo, el padre de Nezahat es a su vez comandante) (Turgut, 2023c), o bien dos individuos distintos (por ejemplo, el marido y el comandante de la tropa del marido de Makbule) (Turgut, 2023f).

Erkek Halime es un ejemplo de ello: aunque tiene el permiso de su padre, su ingreso en el ejército plantea un problema, ya que transgredió la ley al travestirse cuando fue reclutada. Así que no hubo validación, aguas arriba, por parte de la institución militar. Sin embargo, se produce un episodio que resuelve la transgresión: la joven se cruza un día con el propio Atatürk quien, lejos de estar ciego ante su travestismo, la desenmascara: a sabiendas, en lugar de denunciarla, opta por guardar silencio y dejar que continúe su actividad dentro del ejército (Turgut, 2023e). La transgresión ilegítima queda así validada por su jefe supremo -o por quien vaya a serlo-. Es más, se inculca discretamente la idea de un (futuro) líder supremo, el que ha de convertirse en el héroe principal de la epopeya nacional, dotado de poderes de visión superiores a los de su entorno, ya que sólo él fue capaz de descubrir el engaño... El papel directo de Atatürk en la validación de la participación de las mujeres en la guerra es, por otra parte, una constante de la serie, plagada de ejemplos del género: dirige el

comité que concede una medalla de honor a Onbaşı Nezahat (Turgut, 2023c: 4); Kara Fatma va a reunirse con él y, tras escuchar su relato, le transmite órdenes (militares) precisas (Turgut, 2023b: 11-12); etc.

Es cierto que este tema forma parte integrante del discurso kemalista tradicional, que hace de Atatürk un hombre profundamente moderno, precisamente por su política constante en favor de la igualdad entre hombres y mujeres.

Si bien la defensa de la nación abre un tiempo excepcional para la suspensión temporal de ciertas normas que rigen el reparto de papeles entre hombres y mujeres, esta transgresión presupone el cumplimiento de un proceso de validación puesto enteramente bajo el control y la autoridad de los hombres. En cierto modo, el discurso sugiere que lo que convierte a estas mujeres en heroínas es precisamente el simple hecho de haber exigido su "salida" temporal de las normas de su sexo para asumir momentáneamente el papel tradicionalmente asignado a los hombres, antes de volver sabiamente a su lugar "natural" como mujeres.

La heroína no es igual a un héroe: no se distingue por actos excepcionales de valentía ni por poderes sobrehumanos -como los de Atatürk, capaz de ver lo invisible-, sino por un cambio de categoría considerado, en sí mismo, suficiente para convertirla en una supermujer. En otras palabras, la serie construye y perpetúa plenamente las relaciones de género y la lógica de las normas sexuales binarias entre hombres y mujeres.

La narrativa nacionalista de la serie, según la cual las mujeres turcas son un género aparte, debe tratarse con mucha cautela. Cuando Hasan justifica la presencia de su esposa a su lado ante su oficial al mando ("Sé que no es la costumbre, pero no podía controlarla, nuestra esposa"), éste replica: "¡Perfecto para una heroína turca!³⁴ Al final del episodio, tras una asombrosa victoria liderada por la joven, el comandante francés cautivo es llevado ante el oficial turco -la propia Hatice- y es incapaz de controlar su sorpresa. El soldado turco que lo custodia le grita entonces: "¡Nuestros campesinos, como nuestras mujeres, cuando se trata de la patria, son cada uno un soldado héroe, comandante! Usted no puede entenderlo, ¡pero para nosotros no tiene nada de sorprendente! Estas personas son su propio ejército. Sin saber siquiera con quién te vas a enfrentar, te lanzas a la conquista, eh, pues eso es lo que nos sorprende" (Tugut, 2023d: 31).

¿Así que las mujeres turcas son excepcionales e incomprensibles para cualquiera que no sea turco? En cierto modo, son de una estatura diferente a las mujeres "normales"... Y sin embargo, ¿con quién se comparan? "Nuestras campesinas" o "nuestras aldeanas"... (según la sensibilidad del orador y/o del traductor). Además, cuando Hatice es designada para dirigir una pequeña tropa por su superior Derviş Aga, no sin antes demostrar su valía e inteligencia, no se trata de una tropa de soldados entrenados, sino de campesinos (o aldeanos) alistados por su propio cuidado ("Te confío el mando de los soldados campesinos / aldeanos que has reunido") (Tugut, 2023d: 16).

En el fondo, esta generosidad no es tal: una vez demostradas sus capacidades, no se la hace de rango (es decir, militar, con el mismo estatus que sus

compatriotas), sino que se la mantiene fuera de la esfera militar. Ella es otra cosa. Del mismo modo, en el enunciado anterior, la buena intención oculta un ejercicio de depreciación: ella, una comandante que podría reclamar el mismo estatus que su homóloga francesa, no se compara con otros soldados superiores de su nivel, sino con los autoproclamados soldados y autoproclamados comandantes de los campesinos. En el fondo, la afirmación en cuestión reproduce una profunda alteridad, una frontera infranqueable: cualesquiera que sean los actos de valentía y los éxitos militares de una mujer, por muy heroica que sea, no es igual a sus homólogos militares masculinos, porque es mujer. En esencia, su género la excluye de la comparación.

³⁴ En la primera afirmación - *adetten değil bilirim ama zapt edemedim bizim hatunu*, nótese el uso del término *zapt etmek*, que se refiere a la noción de capturar, confiscar, tomar el control de algo o alguien por la fuerza (Turgut, 2023d: 7).

CONCLUSIÓN

La idea de escribir la historia de las heroínas de guerra, incluso como parte de la difusión de la novela nacional turca, parece tentadora. Tiene la ventaja de contribuir, aunque sea a bajo nivel, a reconsiderar la invisibilidad de las mujeres en la historia. La herramienta utilizada -la novela cómica- permite también sensibilizar a un público joven. El argumento central utilizado para justificar la participación de las mujeres en la guerra se basa en el excepcionalismo étnico: estas mujeres son excepcionales porque son turcas. El discurso kemalista ha exaltado durante mucho tiempo el excepcionalismo turco en lo que respecta a su tratamiento de la condición de la mujer, argumentando que la cultura turca original -antigua, anterior al Islam e incluso a toda civilización (el mito de la primera nación turca, matriz de toda civilización, pero también de toda lengua)- era originalmente igualitaria: Las mujeres turcas eran iguales a los hombres; el renacimiento kemalista consistiría en el redescubrimiento y la reactivación de esta cualidad intrínsecamente turca (Copeaux, 1997).

El propósito de este artículo no era verificar el discurso memorialista defendido por esta serie a la luz del conocimiento histórico -una especie de fact-checking que tendría poco interés, ya que la conclusión podría estar escrita de antemano: esto no es historia, sino escritura memorialista, es decir, una lectura de la historia según presupuestos ideológicos (nacionalistas en este caso), que la serie no oculta. Por otra parte, más allá de la veracidad histórica, la forma en que se retrata a las heroínas de guerra plantea interrogantes: ¿qué hace que una mujer sea una heroína de guerra? La pregunta parte de un análisis del tratamiento de las lógicas de género, para analizar cómo los personajes movilizan las relaciones de género para explicar la hechura de estas heroínas de guerra.

La conclusión es clara: lejos de cuestionar la lógica tradicional de las relaciones de género, la exaltación de estas heroínas se inscribe de hecho en una reproducción tácita de la valencia diferencial de los sexos, según la expresión de Françoise Héritier (1996: 24-27).

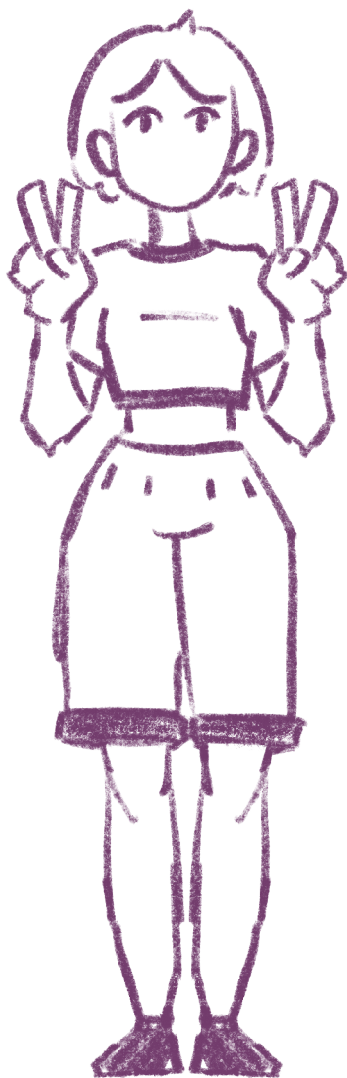
Sin embargo, nunca se les permite llegar a ser iguales a los hombres: esta elevación tiene lugar en la parte inferior de la escalera de la masculinidad. No hay dos registros reflejados -la jerarquía de las masculinidades frente a la de las feminidades-, sino una escalera vertical, donde el eslabón superior de la escalera femenina puede unirse al eslabón inferior de la escalera masculina (no sin cumplir numerosas obligaciones que hacen legal esta transgresión).

El aspecto más llamativo es la lectura absolutamente binaria de las relaciones de género: efectivamente, hay dos sexos, que construyen dos géneros, inscritos en una linealidad jerárquica en la que la mujer nunca deja de ser mujer, aunque adopte ciertas características masculinas -porque, fundamentalmente, sigue siendo mujer-.

No hay salida del género, no hay pluralidad inteligible de géneros. La característica fundamental de la heroína de guerra turca, tal y como se retrata en esta serie, es que no se comporta como una mujer y actúa como cualquier hombre, más que como una heroína entre los hombres. En definitiva, la heroína no es igual a un héroe

y no comparte ninguna de sus características: sólo es temporalmente un soldado (*asker*) como los demás. Una vez establecida esta base, se abren al investigador otras vías de análisis que completarían este panorama de análisis. Al tratamiento dado a estas heroínas de guerra turcas se añade un elemento interesante: la omnipresencia del léxico del honor, con el que se adorna a la nación (*vatan*). Debemos examinar cómo el desplazamiento de esta noción del ámbito de las relaciones de género al de la nación contribuye a legitimar el discurso nacional y la participación de las mujeres en el esfuerzo bélico.

La representación de la madre en el cómic



EL PODER NO ES LA ÚNICA COSA QUE EXISTE: EL PAPEL DE LA MADRE EN ORFANI

Gerardo IANDOLI, CAER, Universidad de Aix-Marsella, Francia.

Orfani [Huérfanos] es un cómic publicado por Sergio Bonelli Editore. Fue creada por Roberto Recchioni (guión) y Emiliano Mammucari (dibujos), pero durante su publicación intervinieron varios guionistas e ilustradores. Hasta la fecha, Orfani consta de 54 volúmenes, publicados mensualmente desde octubre de 2013 hasta junio de 2018. Como una serie de televisión, se divide en varias temporadas: Orfani (12 tomos), Ringo (12 tomos), Nuovo Mondo (12 tomos), Juric (3 tomos), Terra (3 tomos), Sam (12 tomos), más el tomo especial Terra, A propósito del futuro.

e trata de un cómic de ciencia ficción: en la primera temporada, el planeta Tierra ha sufrido una catástrofe que ha matado a una sexta parte de la población terrestre y ha hecho inhabitable casi la mitad del territorio del planeta (Recchioni, Mammucari, 2013: 13). La vida en la Tierra, a pesar de los supervivientes, está en grave peligro. Por ello, la humanidad comienza a desarrollar supersoldados (Recchioni, Bignamini, 2013: 13-14), con el fin de combatir la amenaza alienígena que parece estar en el origen del desastre: la narración se centra en la historia de cinco jóvenes soldados, los "huérfanos", ya que han perdido a sus padres debido al suceso que ha puesto el mundo patas arriba (Recchioni, Mammucari, 2013: 53).

Un ejército tecnológicamente avanzado es enviado al planeta alienígena, muy parecido a la Tierra, para colonizarlo. Sin embargo, se descubre que el propio gobierno que intenta salvar la Tierra es el causante del desastre: la catástrofe fue provocada por un experimento científico, necesario para el desarrollo del motor de las naves espaciales utilizadas para enviar al ejército al nuevo mundo (Recchioni et alii, abril 2014: 63-64). Para ocultar este error, se inventó la historia del ataque extraterrestre (Ivi: 66-68): la guerra que libra el ejército terrestre no es más que una ilusión, causada por una droga alucinógena (Ivi: 69) oculta en una falsa vacuna contra la radiación del planeta extraterrestre (Recchioni, Mammucari, 2013: 60). Una vez descubierto el engaño del gobierno, los huérfanos se dividen entre los que permanecen leales a los poderes fácticos, para no provocar que la Tierra caiga en el caos, y los que revelarán al mundo lo que ha sucedido (Recchioni, Gianfelice, 2014: 49-65).

Al final de la primera temporada, Ringo, el primero en descubrir la trama, será el único huérfano que quede vivo y el que dará origen a la rebelión (Recchioni, Mammucari, sept. 2014: 98). Las sucesivas temporadas pueden verse como la historia de la lucha entre el gobierno, representado por Jsana Juric, la socióloga especializada en control de masas, que proyectó la historia del ataque alienígena y gestionó el programa de desarrollo de supersoldados, y los rebeldes, representados por Ringo y sus familiares. Desde el título del cómic, es fácil ver que el tema de la paternidad y la relación entre

generaciones es central en esta historia. Para profundizar en ello, este artículo se centrará en tres personajes que desempeñan el papel de madre: Rosa, Jsana Juric y Sam. En la temporada *Nuovo Mondo* [Nuevo Mundo], las dos primeras están embarazadas: la primera es la líder de los rebeldes, mientras que la segunda es la presidenta³⁵ de la colonia humana en el Nuevo Mundo. Intentaremos demostrar que la primera representa dos versiones diferentes de la fuerza de la madre: la primera es la de la fuerza desenfrenada, mientras que la segunda es la del control y la disciplina. En Sam, la última temporada de Orfani, la protagonista es un personaje cyborg, una especie de cadáver transformado en robot: se hará cargo de los hijos de Rosa y Juric tras su muerte. Como veremos, Sam interpreta el papel de madre monstruosa que, sin embargo, resulta ser la persona más indicada para cuidar de los dos niños. Rosa: la máquina madre.

³⁵ El cómic utiliza la forma masculina para el papel de Jsana Juric.

ROSA: LA MÁQUINA MADRE



El personaje de Rosa aparece por primera vez en la segunda temporada, Ringo. Es una de las rebeldes que luchan contra el poder de Jsana Juric, convertida ahora en la presidenta del gobierno mundial que gestiona la crisis iniciada tras la catástrofe (Recchioni, Mammucari, oct. 2014: 6). Rosa se queda embarazada como consecuencia de la relación amorosa triangular que ha establecido con sus dos compañeros, Seba y Nué. Descubre su nueva condición cuando su grupo es capturado por un pueblo de caníbales (Uzzeo, Cremona, 2015: 56-57): se trata de una antigua comunidad de vegetarianos que, tras la catástrofe y la consiguiente pérdida de fertilidad de la tierra, deciden alimentarse de los cuerpos de los seres humanos, todos ellos considerados culpables (Ivi: 81-85). En este contexto, Rosa es llamada la "nueva madre" (Ibidem: 56) o la "reina" (Ivi: 55), ya que es vista como un símbolo de esperanza en un periodo apocalíptico: es la primera mujer embarazada que regresa al pueblo tras el desastre ocurrido veinte años antes.

En la temporada *Nuovo Mondo*, Rosa llega al planeta donde la humanidad estableció su primera colonia alienígena, gracias a una nave espacial pirata (Recchioni et alii, oct. 2015: 25). La tripulación de esta última es considerada un grupo de ilegales, ya que nadie puede establecerse en la colonia del nuevo mundo sin el permiso del gobierno global dirigido por Jsana Juric. Por ello, Rosa y los demás rebeldes tienen que esconderse para escapar de los robots de la colonia, que intentan capturarlos (Recchioni et alii, nov. 2015: 22). Por ello, Rosa se ve obligada a dar a luz en el bosque alienígena

El episodio del parto se narra en el sexto álbum de la temporada, por lo que ocupa un lugar central en la narración y representa un punto de inflexión fundamental en la temporada. Se cuenta a través de dos líneas narrativas que se alternan. En la primera, el lector observa lo que ocurre en el exterior: Rosa cae en un estado psicológico paranoico y comienza a luchar contra sus compañeros, que intentan ayudarla a dar a luz a su hijo (Recchioni et alii, marzo de 2016: 34). Este comportamiento puede verse como un presagio, ya que al final del libro descubrimos que uno de los rebeldes es un traidor (Ivi: 87). La segunda línea narrativa se centra en el mundo interior de Rosa, que comienza a tener visiones: desde el punto de vista gráfico, estas escenas están dibujadas por diferentes artistas, utilizando un estilo muy diferente al de la serie y caracterizado por la presencia de sólo tres colores: blanco, negro y rojo. En estos ensueños, Rosa lucha contra el dolor del parto: se encuentra con sus antiguas compañeras, ya fallecidas, que la invitan a dejarse llevar y unirse a ellas en la serenidad de la muerte (Ivi: 18-25). Sin embargo, decide seguir luchando y dar a luz a su hijo, a pesar

del mundo tan difícil que le espera fuera. Desde una perspectiva freudiana, podemos decir que estas visiones representan la lucha entre la pulsión de muerte y la pulsión de vida, es decir, entre la fuerza que empuja al organismo a volver a la paz del estado inorgánico, y la fuerza contraria que le anima a resistir, a continuar por el camino de la existencia (Freud, 2010: 105). Todo esto se confirma por la fuerte presencia del rojo en las láminas de estos ensueños: el color de la sangre, que puede ser a la vez símbolo de la vida que corre por nuestras venas y símbolo del crimen.

Mientras que en la mayoría de estas visiones Rosa se opone a sus antiguos compañeros, en una de ellas habla con su hijo. En esta escena, los papeles de madre e hijo se invierten. Al principio, Rosa promete a su hijo que cuidará de él. Sin embargo, el niño le responde lo contrario: es el hijo quien dará a su madre la fuerza para luchar (Recchioni et alii, marzo de 2016: 44-47). En la parte final de esta visión, Rosa hace otra promesa a su hijo, diciéndole que siempre estará a su lado. Una vez más, el niño contradice a su madre, diciéndole que tendrá que aprender a luchar sin él, porque no siempre podrán estar juntos (Ivi: 48-49).

Este intercambio entre madre e hijo es una escena fundamental para comprender el verdadero papel de Rosa en la estructura del cómic: por ello, es necesario analizarla en detalle. Como ha demostrado el psicoanalista Massimo Recalcati, toda madre encuentra en el rostro de su hijo la posibilidad de mirar el mundo desde otro punto de vista: el recién nacido es también una ventana abierta a un mundo nuevo (Recalcati, 2015: 32).

En Orfani, este aspecto adquiere un valor literal: el hijo de Rosa es, en efecto, un ser humano nacido en un nuevo mundo, aunque la colonia humana extraterrestre se haya fundado sobre reglas que reproponen la estructura de poder del viejo mundo. De hecho, como ha demostrado Daniele Comberiati, Orfani puede verse como una representación de "la obsesión por una 'invasión' inmigrante" (Comberiati, 2019: 56) que se generalizó en Italia durante la década de 2000. Por ello, la forma de gestionar las llegadas al Nuevo Mundo es una versión extrema de lo que ha sucedido en los últimos años en Europa, que ha militarizado sus fronteras adoptando un rígido sistema de control de la inmigración, especialmente la procedente de África y Asia. Frente a esta voluntad de expulsar a todo aquel que no pertenezca a la comunidad, Rosa, la "nueva madre", encarna el deseo de rebelarse y, por tanto, de fundar una nueva sociedad, un verdadero "nuevo mundo".

Después de dar a luz, debido a la traición mencionada, el gobierno de la colonia secuestra al bebé y encarcela a Rosa y a sus compañeras. Rosa demuestra su fuerza y se convierte en la líder de la rebelión. En una escena, Rosa mira en un espejo su cuerpo completamente desnudo, que ha cambiado por completo y está cubierto de cicatrices, incluida la cicatriz de la cesárea (Recchioni et alii, mayo de 2016: 74). Rosa ya no es la adolescente de Ringo, sino una mujer nueva para un Mundo Nuevo. El signo del dolor de la maternidad es uno de los signos que la han convertido en guerrera.

36 Para más información sobre este argumento, véase (Mellino, 2019: 71).

Mirando su nuevo cuerpo, Rosa se define como una "donna danneggiata" (Ivi: 75), una mujer accidentada. Es interesante observar que Rosa utiliza la palabra "danneggiata", que en italiano se refiere a las máquinas. De hecho, Rosa actúa como una máquina de guerra: tiene un objetivo, recuperar a su hijo, y hace lo que haga falta para conseguirlo. Todo esto queda claro en un diálogo con su conciencia, representada en la forma de Ringo, el hombre al que Rosa considera su padre. Aquí, el lector comprende que el principal objetivo de Rosa es la venganza (Recchioni et alii, agosto de 2016: 24-27): la rebelión e incluso el deseo de recuperar a su hijo son solo excusas para perseguir sus objetivos.

sí, la cicatriz del parto no es la puerta de entrada a una nueva vida y, por tanto, a un nuevo mundo, sino el signo de algo que falta. Rosa no se proyecta hacia lo posible que puede realizarse, sino hacia el pasado que le ha hecho daño. No actúa como quien quiere salvar una vida, sino como quien quiere recuperar un objeto robado. Todo esto nos ayuda a entender la parte final del intercambio entre Rosa y su hijo no nacido: volviendo a los estudios de Recalcati, las palabras del bebé representan el hecho de que toda madre debe aprender a renunciar a su propio hijo, ya que si este vínculo se vuelve exclusivo, corre el riesgo de asfixiar tanto a la madre como al bebé (Recalcati, 2015: 123-124). El hijo de Rosa invita a su madre a mirar más allá de él.

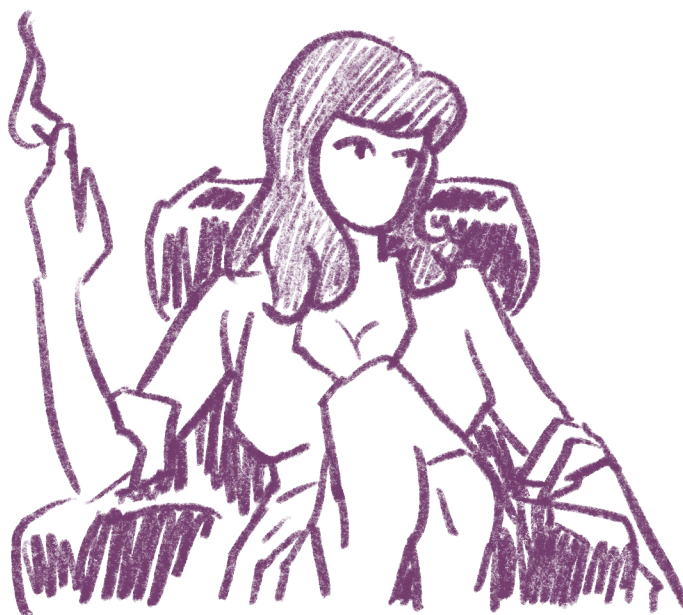
Las últimas palabras del bebé anticipan lo que será el error fatal de Rosa: se convierte en un personaje ciego que actúa únicamente para lograr su venganza, como una máquina programada para cumplir una única tarea. De hecho, en el último álbum de la temporada, Rosa llega a ejecutar en directo a cinco hombres de la colonia en una retransmisión televisiva porque Jsana Juric no ha respondido a la propuesta de los rebeldes: poner fin a toda acción hostil, permitirles fundar una ciudad en el nuevo mundo y vivir en paz (Recchioni et alii, sept. 2016: 36). Para subrayar aún más la naturaleza ahora ciega de Rosa, las palabras del amante de Rosa son muy esclarecedoras: él afirma no ser una "máquina", no tener conciencia y, por lo tanto, no poder compartir su plan (Ivi: 53).

Albert Camus escribió que el hombre sublevado es aquel que reconoce en su propio dolor la posibilidad de una batalla colectiva (Camus, 2018: 38). Por el contrario, Rosa convierte el sufrimiento de su grupo en un arma para satisfacer sus propios intereses, aunque se trate de una misión noble como salvar a su propio hijo. No es casualidad que la temporada de *Nuovo Mondo* concluya con un álbum titulado *Il terrore* [El terror]: Rosa actúa como una terrorista, pues considera que su visión del mundo es la única que merece la pena perseguir. Rosa es la imagen de una madre dispuesta a todo por su hijo. Pero lo hace olvidando que existen otros tipos de vínculos en la vida. En este sentido, es interesante analizar el significado que Rosa atribuye a la palabra "huérfano": nombra a los rebeldes con este término para significar el hecho de que han perdido todos sus vínculos afectivos por culpa de Jsana Juric (Recchioni et alii, sept. 2016: 70). Hasta cierto punto, Rosa es coherente con esta pérdida: Jsana Juric mató a sus amantes, así como al hombre que ella consideraba su padre, y secuestró a su hijo; por estos motivos, reacciona con un arrebato de violencia extrema.

Hasta cierto punto, Rosa es coherente con esta pérdida: Jsana Juric mató a sus amantes, así como al hombre con el que se había casado. Fue una venganza: Rosa había matado a su mujer a causa de un ataque de ira durante el parto. Rosa muere según la misma lógica que ha contribuido a difundir como líder de los rebeldes: la sangre llama a más sangre.

JSANA JURIC: LA MADRE-PROGRAMADORA

³⁷ Acerca del poder de seducción, véase (Baudrillard, 1988: 140).



Como vimos anteriormente, Jsana Juric es una socióloga especializada en el control de masas, e ideó la historia del ataque alienígena para ocultar el desastroso experimento que provocó una especie de apocalipsis. En la primera temporada, su objetivo es criar una generación de supersoldados, elegidos entre los huérfanos de la catástrofe. Tras la rebelión de Ringo, uno de sus huérfanos, consigue que la nombren presidenta planetaria, para combatir la amenaza "terrorista". Juric es un personaje seductor, porque nunca actúa directamente, sino que explota las habilidades y el poder de los demás³⁷. Su poder también está representado por su aspecto de mujer fatal, con larga melena pelirroja, pechos generosos y un cuerpo esbelto y armonioso. Sin embargo, también tiene rasgos masculinos: su rostro es anguloso y su ojo izquierdo está cubierto por una venda que recuerda al parche de un pirata.

Es manipuladora incluso en su papel de madre. En la temporada de Juric, en la que se cuenta la biografía de este personaje antes de la catástrofe, Juric adopta a una hija, Efiá. Ésta ha matado a un hombre que, unos años antes, había secuestrado y violado a Juric (Barbato et alii, nov. 2016: 71-78). Juric se asombra de la fuerza de voluntad de la niña de doce años: ha eliminado a su verdugo porque la obligó a abortar (Barbato, Casalanguida, dic. 2016: 41-42). Juric construye su estrategia de manipulación a partir del trauma de perder un vínculo parental, igual que en la primera temporada, cuando decide formar un ejército de huérfanos (Recchioni, Mammucari, oct. 2015: 24-25). En su carencia afectiva, Juric hace rabiar a estos jóvenes.

Juric hace que su hija se infiltre en una célula terrorista cuando ya es adolescente (Barbato, Casalanguida, dic. 2016: 53). La madre explota la fuerza y la rabia de su hija para alimentar el desorden, con el fin de hacer nacer la necesidad de orden en la población (Ivi: 54-56). Juric utiliza siempre la misma estrategia: primero identifica o crea una carencia en la gente, luego construye un enemigo que debe ser la causa de esa carencia. El deseo de venganza se convierte entonces en el motor de las acciones de estas personas, que son siempre muy enérgicas y decididas. Las acciones de Juric son una representación de la estrategia de la tensión: los poderes permiten y a veces alimentan el terrorismo, para mostrarse necesarios a los ojos del pueblo, atemorizado por el espectáculo sangriento de los enemigos del orden³⁸.

En cierto momento, sin embargo, Efiá se vuelve ingobernable, pues ya no acepta ayudar a su madre a mantener a hombres corruptos en el poder (Barbato, Casalanguida, dic. 2016: 62-64): por esta razón, Juric está dispuesto a sacrificarla, durante un atentado terrorista que ella no había planeado (Ivi: 87).

En la temporada Sam, Juric se enfrenta a este recuerdo: durante un "viaje" en su mente, Juric se encuentra con su hija, que le acusa de haberla dejado morir (Monteleone et alii, feb. 2018: 60). Ante estas palabras, Juric le responde que no podía ser sólo su madre, ya que tenía que convertirse en la madre de todos (Ivi: 64). Además, según Juric, la conquista del poder es lo único que "existe" (Ivi: 62): por eso, incluso el amor no es más que una de las herramientas para obtenerlo. La respuesta de Juric debe leerse en clave literaria: de hecho, como ha demostrado Combierati, toda la trama de Orfani puede verse como un gran complot ideado por Juric (Combierati, 2019: 78). De hecho, muy a menudo los personajes descubren que han estado actuando inconscientemente según los planes de Juric. Orfani es la historia de la conquista del poder por parte de Juric, desde el punto de vista de quienes están sometidos a él.

³⁸ Sobre el terrorismo como forma espectacular que ayuda al poder a mostrarse más aceptable a pesar de su fuerza de coacción, véase (Debord, 1996: 40).

Rosa es una madre-máquina, porque sólo actúa para conseguir sus fines, sin pensar en las consecuencias. Juric, en cambio, es una madre-programadora: no actúa, sino que crea las condiciones para que ocurran determinadas cosas. Utilizando la terminología del filósofo Giorgio Agamben, podríamos decir que Juric es una autora de dispositivos de poder (Agamben, 2014: 31): diseña formas de organización a las que arroja a los personajes del cómic, obligándoles a actuar según sus deseos. Juric llega incluso a planear su muerte: en efecto, necesita ser asesinada para renacer como diosa (Recchioni et alii, oct. 2017: 48).

Hasta cierto punto, Juric puede compararse con la imagen de Cristo. Ambos están destinados a ser sacrificados para salvar a la humanidad: sin embargo, la figura de Cristo muere en la cruz para liberar a la humanidad de sus pecados, mientras que Juric programa su propia muerte como un sacrificio para convertir a la humanidad en su deudora³⁹. De hecho, su muerte, exactamente igual que la de Cristo, es solo temporal: volverá a la vida en un cuerpo artificial aumentado (Recchioni et alii, sept. 2017: 19).

³⁹ Sobre el acto de sacrificarse por los demás como forma de chantaje, nos remitimos a (Recalcati, 2017: 65).

SAM: LA MADRE-BICHO



No hemos utilizado el término "programador" por accidente ni de forma exclusivamente metafórica. Al final de la primera temporada, los soldados del equipo de huérfanos mueren por la rebelión de Ringo. Sin embargo, Juric consigue salvarlos transformándolos en cyborgs. Teniendo en cuenta su naturaleza híbrida, mitad humana y mitad máquina, Juric consigue programar su conciencia, para tener un control casi total sobre los huérfanos. Se convierten en armas, a las que a Juric le gusta llamar "sus hijos" (Recchioni, Mammucari, oct. 2014: 6). Entre ellos, el arma más eficaz y leal es Sam, la antigua novia de Ringo. Su historia es trágica: es asesinada por su compañero cuando este se da cuenta de que es demasiado leal a Juric como para aceptar la verdad sobre el complot (Recchioni, Cremona, julio de 2014: 78). Por este motivo, vuelve a la vida llena de ira hacia Ringo y la rebelión que ha desatado.

En la temporada *Nuovo Mondo*, Sam es reprogramada para convertirse en la guardiana de los hijos de Juric (Recchioni, Zaghi, Sept. 2015: 88) y Rosa. Este se convierte en su principal objetivo, por encima de cualquier otro, incluso el de defender a Juric, su jefa-madre. Es por esta razón que Sam mata a Juric: el cyborg llega a comprender que el mayor peligro para los dos niños es la propia Juric. Sin embargo, incluso en este caso, no fue un error de Juric, ya que ella había programado su propia muerte, como vimos anteriormente.

Para entender el papel de Sam como madre, resulta muy útil analizar una imagen. Los dos niños, Perseo y Andrómeda, han sido capturados por una secta que rinde culto a Juric: tras matar a todos, Sam sostiene en brazos a la pequeña Andrómeda (Recchioni et alii, junio de 2017: 86). El hecho de que esta imagen ocupe toda la página da fe de su importancia. Sam está cubierta de la sangre de sus enemigos, su cuerpo es una armadura de metal y sus miembros son cuchillas. Es un arma diseñada para matar con eficacia. Sin embargo, Andrómeda cierra los ojos y se aferra al cuerpo de Sam: la niña confía plenamente en el ciborg.

Adoptando una perspectiva performativa del género⁴⁰, aquí podemos observar a un ser que utiliza su cuerpo para realizar acciones que no formaban parte de su

programación inicial: no importa si Sam fue diseñada para matar, aún puede actuar de forma amorosa utilizando sus cuchillas como las manos de una madre que protege a su hijo. El cuerpo no es destino, porque siempre existe la posibilidad de elegir cómo utilizarlo, según los propios deseos o anhelos. Además, a pesar de su naturaleza cyborg, Sam consigue hacerse querer por Perseo y Andrómeda, hasta el punto de que la llaman "madre" (Recchioni et alii, abril de 2018: 59)

Para profundizar un poco más en este aspecto, es imprescindible analizar el undécimo álbum de la temporada Sam, que representa una especie de conclusión de la historia del cómic, aunque el verdadero final se encuentra en el duodécimo álbum. Hasta ahora hemos visto que la historia contada en Orfani puede verse como el plan de Juric, que incluye incluso las acciones de sus enemigos. El final da un vuelco a esto introduciendo elementos metanarrativos: a pesar de todos sus esfuerzos, Juric no es "el dios de esta historia" (Recchioni et alii, mayo de 2018: 74). Hay un "espíritu" superior a ella que ha decidido que debe caer: Juric es asesinada, sangrientamente, por Sam (Ivi: 88), que ha obtenido un nuevo cuerpo, más parecido a su antigua apariencia, aunque también tiene habilidades mejoradas (Recchioni et alii, sept. 2017: 49). Desde el punto de vista narrativo, Sam es una especie de anomalía: es el bicho que pulveriza la lógica de la narración de Juric.⁴¹

⁴⁰ Para más información sobre este aspecto, véase el famoso texto de Judith Butler (1990: 128-141).

⁴¹ Curiosamente, existen vínculos entre el personaje de Sam y las imágenes analizadas por Legacy Russell en su *Glitch Feminism* (2020), en el que la autora propone una nueva forma de feminismo. Un glitch es una anomalía en un software que le permite hacer cosas que no estaban previstas por los programadores. Con este término, Russell pretende describir prácticas que activan nuevas arquitecturas de género, trastocando viejos órdenes binarios. El personaje de Sam puede verse como la representación de una identidad que intenta escapar de su programación, que encuentra nuevos usos para sus armas-manos, dando amor a través de herramientas asesinas.

LA MADRE ES UN AMUJER COMO LAS DEMÁS: ANÁLISIS DE LA TECTONIQUE DES PLAQUES DE MARGAUX MOTIN

Gerardo IANDOLI, CAER, Universidad Aix-Marsella, Francia.



La tectonique des plaques es un cómic de Margaux Motin publicado en 2013 por Éditions Delcourt. Cuenta la historia de una mujer que comienza una nueva vida tras una separación (Motin, 2013: 23)⁴². En palabras de la autora, este cómic "es una mezcla de mi historia y de lo que oigo a mi alrededor, de mis amigas y de las mujeres en general. Es una parte de mí que he amputado de cierta realidad, porque mis cómics no son mi diario" (Rolin, 2013).

⁴² Las páginas del cómic están numeradas, así que las hemos numerado desde la portada.

Desde un punto de vista estructural, Motin no utiliza la cuadrícula que divide la página en varios paneles. De hecho, *La tectonique* no tiene un verdadero argumento, sino que cada página representa un fragmento de la vida cotidiana del protagonista. Esta elección gráfica parece tener dos objetivos principales: en primer lugar, describir la vida de una mujer que atraviesa un periodo de desorden existencial en el que es difícil reconocer una secuencia lineal; en segundo lugar, mostrar que la vida está hecha de momentos que tienen valor en sí mismos, sin tener que "enmarcarlos" necesariamente en una narración. Para profundizar en este aspecto, merece la pena prestar atención al incipit del cómic.

Motin utiliza una estrategia gráfica para distinguir las diferentes "escenas" de su historia: cambia la forma de vestir de su protagonista. Por esta razón, puede decirse que con cada cambio de ropa el cómic introduce una nueva secuencia narrativa. El incipit es entonces claramente reconocible porque durante varias páginas el protagonista va vestido de la misma manera: una camiseta negra y unos pantalones grises, con una gran bufanda roja (Motin, 2013: 9-22). En la página de la izquierda, la protagonista tira una caja en la que está escrito "2010" (Ivi, 18). En la página de la derecha, un "cuadrado" de cómic aparece gradualmente a su alrededor, dibujado por su hija (Ivi, 19). Al pasar la página, el cuadrado se transforma en una casa, dibujada a la

manera de una niña: un cuadrado coronado por un triángulo que representa el tejado. Una vez enmarcada en esta casa, la niña abre una puerta, a través de la cual vemos plantas y mariposas de vivos colores, lo que les confiere una dimensión de cuento de hadas. Los dos personajes emergen, mientras en el tejado se dibuja un corazón (Ivi: 21-22). Este incipit puede interpretarse de la siguiente manera: *Tectónica* es la historia de una mujer que consigue "dar un marco" a su vida gracias a la presencia de su hija. Pero en lugar de confinarla, este encuadre abre a la protagonista un camino de asombro. Aunque la narración del cómic no se centra exclusivamente en la relación entre la protagonista y su hija, la línea inicial muestra que su punto de vista está influido por su hija y su papel de madre.

LA MADRE ADOLESCENTE



La madre de la protagonista aparece en dos secuencias consecutivas. Desde un punto de vista gráfico, este personaje tiene un gran parecido físico con su hija: sin embargo, lleva gafas grandes y tiene una expresión muy seria. A diferencia de su hija, que viste con mucho colorido, la abuela lleva un jersey negro y vaqueros blancos. Esta ausencia de color queda subrayada por el hecho de que la abuela, a diferencia de su hija y su nieta, tiene el pelo negro, mientras que las demás son pelirrojas.

En la primera escena, la abuela ordena la nevera de su hija. Las diferencias entre las dos mujeres son muy evidentes: la abuela tiene una postura muy rígida, mientras que su hija está en constante movimiento. La abuela, como decíamos, va en blanco y negro, mientras que la hija lleva un atuendo muy colorido: una diadema con orejas de Minnie, una camiseta con un retrato de Hobbes⁴³ haciendo muecas graciosas, calcetines largos de distintos colores y zapatillas con forma de Bambi. La abuela está callada, ocupada en ordenar la nevera, mientras su hija se muestra parlanchina. La burbuja de palabras de la madre es azul, un color frío, mientras que la de la hija es naranja, un color cálido.

En este intercambio, la abuela acusa a su hija de ser una "adolescente retrasada" (Motin, 2013: 52). Su hija responde llamándola "Madame la morale", una moral según la cual no hay que "pasarse de la raya" (Ibíd.). Curiosamente, la nevera no está coloreada, sino que se ha dejado en blanco y negro. La forma del frigorífico recuerda a la de una caja: la abuela representa la imagen de una vida que "cabe en un marco", que consigue poner cada cosa en su sitio, formando una narración lineal. Al burlarse de ella, la hija se dirige a su madre con una expresión infantil tomada de la película *La Tour Montparnasse infernale* (Nemes, 2001): "T'as les boules, t'as les glandes, t'as les crottes de nez qui pendent" (Motin, 2013: 53). Esta frase deja claro que la madre del protagonista desempeña de hecho un papel paterno. Desde una perspectiva lacaniana, el padre es quien establece la ley para su hijo, prohibiéndole satisfacer ciertos deseos (Lacan, 2005: 35). Por lo tanto, convertirse en adulto significa heredar la conciencia de que existen reglas en la vida que permiten la supervivencia de

la sociedad. En cambio, la protagonista afirma no ser adolescente porque tiene una botella de vino en la nevera (Motin, 2013: 52). Desde su perspectiva, la madurez no es la aceptación de la renuncia a ciertos deseos, sino un aumento de las posibilidades de acceso al placer. La protagonista, definiéndose como una mujer libre, dice: "No controlo mis pedos" (Ivi: 53). Es una imagen del individuo que no tiene freno, que vive sin poner límites a sus "deseos".

Las consecuencias de esta forma de pensar quedan claras en la segunda escena. En ella, la protagonista está sentada a la mesa con su madre y su hija. La niña, al igual que su madre, sigue sus necesidades sin rechistar: la secuencia comienza con la niña levantándose de la mesa y diciendo: "Ya he terminado, voy a hacer pis. Hola" (Ivi: 55). No hay filtros: la única regla parece ser respetar las exigencias del propio cuerpo.

⁴³ Hobbes es el amigo imaginario de Calvin en la tira cómica de Bill Watterson *Calvin y Hobbes*. Se parece a un tigre.

Al pasar la página, se produce un giro dramático: la niña vuelve, pero esta vez está desnuda del ombligo para abajo, lamiendo un helado y rascándose el trasero con satisfacción. Es una imagen muy inquietante, a pesar de su tono humorístico: el hecho de que la niña no esté completamente desnuda, sino que lleve una camiseta, acentúa la desnudez de su sexo, aunque la "línea clara" de Motin no la dibuje con detalle. El lector se transforma en voyeur ante una desnudez extremadamente íntima e inmadura. El lector se ve obligado a cuestionar su propio sentido del pudor: ¿qué reacción provoca una imagen así? Podemos reírnos con la madre, sonriendo ante tanta libertad, o, por el contrario, compartir la preocupación en el rostro de la abuela, sintiendo que se ha traspasado un límite importante.

La protagonista responde enumerando los errores que cometió su madre cuando era niña. En lugar de "asumir la responsabilidad" de convertirse por fin en adulta, como afirma el narrador en un pequeño recuadro al final de la página, la protagonista justifica sus defectos señalando que ni siquiera los demás son perfectos. La escena termina de forma ridícula, con la protagonista cantando una canción infantil: "¡Espejo mágico! ¡Espejo mágico! ¡Todo lo que me dices se te devuelve a la potencia de 12.000! (Ivi, 58). Adoptando siempre una perspectiva lacaniana, podemos decir que la escena final representa el fracaso de la "fase del espejo": según Lacan, cuando el individuo reconoce en la imagen del espejo una proyección de sí mismo, aprende también que es único y diferente de los demás (Lacan, 1966: 93-100). En este caso, en cambio, el espejo se convierte en una especie de muro tras el que esconderse: la protagonista necesita mimetizarse con los demás para no responsabilizarse de sus actos. Quiere ser una madre como las demás, que comete errores: todas culpables, ninguna culpable.

LA BRUJA SECRETA



Como madre, la protagonista no parece seguir ninguna regla. Por otra parte, su comportamiento como mujer está encerrado en estereotipos de género. Mientras que la relación con su hija es de libertad, la situación con los hombres es muy diferente. En un momento dado, la protagonista conoce a un hombre con el que inicia una nueva relación sentimental

Dos páginas están dedicadas a la primera noche de amor entre ambos. Motin representa lo que ocurre después del acto sexual: el hombre duerme, mientras la protagonista permanece despierta. Ella se obliga a no dormirse porque no quiere perder el control de su cuerpo: teme empezar a "babeearle el pecho", "roncar" o, peor aún, "tirarse pedos" (Motin, 2013: 93). La protagonista vive su condición de mujer como un ser percibido: siempre debe cuidar que su apariencia sea agradable, para no perder su poder de atracción (Bourdieu, 2014: 90-112).

La diferencia entre la condición masculina y femenina es evidente desde el punto de vista gráfico: el hombre está durmiendo y su rostro es tranquilo, se mueve libremente por la cama, intentando acariciar las zonas erógenas de su pareja. Por el contrario, el rostro de la protagonista es atento, se muerde las uñas, su cuerpo está rígido y sus manos tocan muy levemente el cuerpo del hombre, como si temiera admitir su atracción sexual por sus viriles pectorales.

El narrador comenta esta escena en un recuadro al final de las dos páginas: "Una mujer es un hombre como cualquier otro" (Ibidem). Esta expresión pretende subrayar el hecho de que incluso las mujeres tienen cuerpos que pueden presentar aspectos desagradables: sin embargo, parece que sólo los hombres pueden vivir libremente con su propio cuerpo. Para ello, las mujeres deben demostrar siempre que son como los hombres, ya que ser mujer no implica las mismas posibilidades de acción que ser hombre. Es importante tener en cuenta que la relación que se describe en *La tectónica* no es tóxica: el miedo de la protagonista a los aspectos más desagradables de su cuerpo es un dispositivo de poder

que influye en ella independientemente de las personas con las que se encuentre. Según Luigi Pirandello, la risa estalla cuando nos damos cuenta de que alguien se comporta de forma contraria a su condición normal (Pirandello, 2011: 173): de hecho, en este caso, podemos reír porque Motin, al mostrar los pensamientos de su protagonista, revela que esta mujer se comporta en realidad como un hombre.

Sin embargo, Pirandello añade que después de la risa podemos empezar a reflexionar sobre las razones o causas de esta apariencia contraria (Ibidem): por esta razón, el lector puede comprender que no es la protagonista la que piensa como un hombre, sino que las mujeres siempre se han visto obligadas a ocultar las partes feas de su cuerpo para encarnar el ideal femenino de belleza y gracia. Una mujer es en realidad un hombre como cualquier otro: tiene las mismas necesidades y exigencias, aunque se le impida expresarlas. Una mujer es un hombre que tiene que sentir la vergüenza de tener un cuerpo como cualquier otro, que babea, ronca y se tira pedos.

Esta cuestión también está representada en otra escena, titulada El secreto. En ella, la protagonista se está duchando: en la intimidad del baño, confiesa al lector que le gusta transformarse en su alter ego, Towanda, que "es una especie de bruja vudú que se apodera de mí y utiliza mi cuerpo para sus rituales" (Motin, 2013: 149). Esta es la única escena en la que la protagonista aparece completamente desnuda: en absoluta soledad, consigue utilizar su cuerpo libremente. En este contexto, la desnudez es lo opuesto a la sensualidad: la protagonista se prueba accesorios ridículos o maquillajes extraños, explora su cuerpo en busca de un "pelo blanco" (Ibidem), "puntos negros" (Ivi: 150) e incluso un "pelo encarnado del coño" (Ibidem), canta y baila sin ninguna contención (Ivi: 150-151). Curiosamente, la protagonista necesita inventarse otra identidad para mostrarse sin filtros

En faisant une comparaison avec le monde des comics, on peut considérer la protagoniste comme une sorte

de Si establecemos una comparación con el mundo del cómic, podemos pensar en el protagonista como una especie de Superman: sólo es él mismo cuando lleva su máscara de superhéroe, mientras que en la vida cotidiana se esconde tras las gafas de Clark Kent. Además, la elección de la bruja no nos parece casual: en efecto, este personaje ha representado a la mujer que no se deja encerrar en rígidos códigos de comportamiento, que intenta vivir libremente su corporeidad y que, por estas razones, ha sido perseguida y asesinada (Challet, 2018: 17)⁴⁴.

De repente, llega su novio (Ivi: 151). En ese preciso momento, la protagonista se queda en blanco y negro, paralizada. La llegada de su novio, en lugar de ser un momento de alegría, la obliga a ocultar de inmediato su alter ego: "La quiero, pero no puedo presentársela a mi novio" (Ivi: 152). Inmediatamente se lava el extraño maquillaje y muestra su aspecto sensual, casi coqueto, a su hombre, que se une a ella en el baño. Es interesante observar el cambio de postura de la protagonista: cuando llega su acompañante, pone una pierna sobre el borde de la bañera. Su cuerpo está en tensión, mostrando su sinuosidad: el cuerpo libre de la bruja, bajo la mirada del hombre, vuelve a ser sexy, encerrado en una postura cuya finalidad es el placer del otro y no la autoexpresión: "Acaba de aceptar que me tire pedos mientras duermo y que no me depile en invierno. Si rompo el mito de la chica sexy que se ducha en el baño, acabaré con él" (Ivi: 153).

⁴⁴ Para profundizar en la cuestión desde una perspectiva marxista, véase Federici (2004).

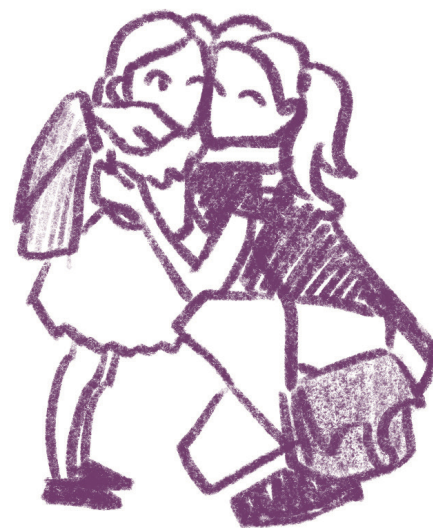
En la última viñeta de esta escena, cuya importancia queda subrayada por el hecho de que ocupa una página entera, la protagonista, en una pose coqueta, besa a su novio. Una mano toca su propia pierna de forma sensual, mientras la otra busca otra imagen de ella: adopta una postura que sugiere que está en proceso de satisfacer una necesidad acuciante. Esta "fantasía" de la protagonista se exclama: "Estoy tan cachonda, te lo advierto, que me meo en la bañera" (Ibidem). Adoptando una perspectiva freudiana, podemos decir que Motin representa a la mujer como un individuo al que le está prohibido experimentar una satisfacción "masturbatoria", es decir, un placer que puede experimentarse sin necesidad de la presencia de otra persona⁴⁶. De hecho, la imagen de la mujer sexy se construye sobre la negación de la imagen de la mujer que quiere "mear".

Por un lado, una mujer puede disfrutar de un orgasmo exclusivamente con su hombre; por otro, al contrario, una mujer puede experimentar un tipo de satisfacción en la que está totalmente sola, libre del juicio de la mirada masculina. La protagonista es una madre que permite a su hija experimentar su desnudez libremente, frente a la mirada inquisitiva de su abuela. La hija come su helado, se rasca el trasero y se pasea sin pantalones ni bragas. Vive su satisfacción sin restricciones. Su madre, en cambio, se ve obligada a experimentar la misma satisfacción ocultándose y fingiendo ser otra persona. Su desnudez no es un momento de libertad, porque ve su cuerpo únicamente como un objeto de deseo masculino.⁴⁶

⁴⁵ Según Sigmund Freud (2019: 168-172), el niño, antes de conocer el placer que puede experimentar a través del acto sexual, se enfrenta a la satisfacción del "estadio anal", donde el individuo experimenta la felicidad del acto de "liberarse" de las tensiones corporales que le causan dolor.

⁴⁶ Sobre la belleza como forma de obligación moral para las mujeres que viven en el sistema neoliberal, nos remitimos a (Challet, 2012).

LA HIJA LEY



Las escenas dedicadas a la relación madre-hija están unidas por un tema común: la hija empieza a entrar en "la Edad de la Razón" (Motín, 2013: 64), por utilizar el título de una secuencia de *La tectónica*. En esta última, la hija pregunta a su madre: "Mamá, ¿por qué decidieron que yo existiera como humana y no como animal?" (Ibidem). La protagonista, en clara lucha, da una respuesta que no satisface a la hija. Por eso, ella responde: "Qué tontería, lo buscaremos en Google" (Ivi, 65). Aquí, la hija descubre que su madre ya no puede ser su único medio de observar el mundo. El punto de vista de la madre no es omnisciente, así que la hija tiene que empezar a explorar el mundo por su cuenta, confiando en sus propias capacidades.

Aunque la madre ya no es omnisciente, tampoco es omnipotente. En una escena, *Purée c'est vrai, le CP... les mathématiques... tout ça...*, [Vaya, es cierto, tercero ... las mates... todo eso...], vemos a la hija desarrollar nuevas habilidades gracias a la escuela, lo que le permite defenderse de los engaños de su madre. La secuencia consta de dos viñetas: en la primera, la niña mira una cesta y dice: "¿Cómo es que tengo más huevos [de chocolate]? Tenía 22, ahora tengo 8... ¿Dónde están?" (Ivi: 155). La madre está de espaldas a su hija, sentada leyendo, con la boca tapada por la mano. Al pasar la página, aparece la segunda viñeta: la madre descubre su boca, que está untada de chocolate. La hija señala el espacio vacío de la cesta y mira a su madre con expresión molesta.

En otra viñeta, los dos están de pie junto a un quiosco que vende helados: la niña señala el cartel, con cara de fastidio: "Creía que ponía 'no más de una vez a la semana!...'". (Ivi: 169). . Al aprender a leer, la hija es capaz de descifrar los "códigos": ya no tiene que someterse a la ley de su madre, puesto que ahora puede desafiarla.

La protagonista es un personaje caótico que actúa de forma visceral. Su hija, en cambio, quiere vivir en un entorno donde haya reglas: de lo contrario, se vería obligada a soportar los engaños de su madre. *Tectónica* describe una época en la que los papeles de madre e hija se han invertido: la madre actúa cada vez más como una adolescente, mientras que la niña muestra su frustración ante la ausencia de una ley clara (Recalcati, 2013).

En una secuencia al final del álbum, la protagonista realiza un viaje interior (Motin, 2013: 239),

encontrándose cara a cara con su alter ego de la infancia. A pie de página aparece una cita de Friedrich Nietzsche, extrañamente en inglés: "En todo hombre verdadero se esconde un niño que quiere jugar" (Ivi: 241). Para comprender la importancia de esta frase, hay que comparar esta secuencia con la que le sigue inmediatamente. En esta escena, madre e hija pasan junto a un charco. La madre sugiere a su hija que salte al charco, pero la hija se muestra muy desconcertada y, en respuesta, indica a su madre que se aleje de él inmediatamente (Ivi: 243)⁴⁷. A la luz de lo que hemos visto hasta ahora, podemos interpretar estas viñetas del siguiente modo: es importante seguir viendo el mundo como una oportunidad para divertirse, pero al mismo tiempo tenemos que entender que no siempre podemos jugar. La vida exige que mantengamos encendida la llama del deseo, sabiendo que no siempre podremos satisfacerlo como y cuando queramos.

⁴⁷ Pour représenter cette descente dans sa propre âme, l'autrice montre sa protagoniste qui rentre dans une boîte sur laquelle est écrit « Margaux ». Il s'agit d'un signe qui permet de considérer *La tectonique* au moins comme une sorte d'autofiction.

CONCLUSIÓN

Pero el álbum aún no ha terminado. Después de la última página del relato, están los agradecimientos, donde el lector puede experimentar la sensación de salir del mundo ficticio de la obra para entrar en el mundo real del autor. Por este motivo, podemos apoyar la idea de que el lector puede verse influido y considerar las viñetas posteriores a los agradecimientos como secuencias vinculadas a la biografía del autor. La última secuencia del álbum consta de cuatro páginas: al principio, un personaje dibujado como la protagonista de *La tectonique* está guardando la ropa: de repente, oye sonar el timbre de la puerta. En la última viñeta antes de pasar la página, la mujer abre la puerta: tiene cara de sorpresa, pero no podemos ver lo que hay más allá del umbral. Al pasar la página, el misterio se resuelve: la mujer está frente a un hombre y ambos sonríen. En la última página, los dos se abrazan: a su alrededor hay una casa dibujada con un estilo infantil, muy similar a la casa dibujada por la hija del protagonista en la apertura de *La tectónica*, que analizamos al principio de este estudio.

Esta última escena es aparentemente un contrasentido: la dimensión amorosa, siempre ligada a la edad de la madurez, se sitúa en un contexto infantil. Sin embargo, el autor parece estar diciendo que no se puede experimentar el amor de forma feliz si no se conserva un pequeño lado infantil en la mente. Y la posibilidad de volver a entrar en contacto con esta parte de nosotros mismos surge de la relación madre-hija, ya que la casa de los dos amantes al final del álbum es la misma que dibujó la hija de la protagonista al principio de la historia. En lugar de ser una limitación desde el punto de vista sensual, la maternidad se convierte aquí en la clave para encontrar una nueva forma de amar, más satisfactoria. Una madre que redescubre la ligereza de la infancia puede desarrollar una nueva forma de sensualidad. Y citando a la propia Margaux Motin: la madre es una mujer como cualquier otra.



BIBLIOGRAFÍA

ABEL, J., KLEIN, C. (dir.) (2016), Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag.

AGAMBEN, Giorgio (2014, 1ère éd. 2006), Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Paris, Payot & Rivages.

BALIVET, Michel (2015), "La muse et l'amazone : femmes inspiratrices et femmes guerrières en monde turco-musulman médiéval", dans Mélanges Ahmet Yaşar (Ahmed Yaşar Armağan), Istanbul, Ed. Timaş.

BARBATO, Paola (scénario), DE ANGELIS, Roberto, LA BELLA, Riccardo (dessins) (novembre 2016), Orfani : Juric Vol. 2. Storia di una principessa, Milan, Sergio Bonelli.

BARBATO, Paola (scénario), CASALANGUIDA, Luca (dessins) (décembre 2016), Orfani : Juric Vol. 3. La regina è morta, viva la regina, Milan, Sergio Bonelli.

BAUDRILLARD, Jean (1988, 1ère éd. 1979), De la séduction, Paris, Denoël.

BOURDIEU, Pierre (2014, 1ère éd. 1998), La domination masculine, Paris, Seuil.

BUTLER, Judith (1990), Gender Trouble, Londre-New York, Routledge, 1990.

CAMUS, Albert (2018, 1ère éd. 1951), L'homme révolté, Paris, Gallimard.

CHALLET, Mona (2012), Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine, Paris, La Découverte.

CHALLET, Mona (2018), Sorcières. La puissance invaincue des femmes, Paris, La Découverte.

COMBIERATI, Daniele (2019), Un autre monde est-il possible ?, Macerata, Quodlibet.

COPEAUX, Étienne (1997), Espace et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste (1931-1993), Paris, CNRS Éditions.

COPEAUX, Étienne, MAUSS-COPEAUX, Claire (1998), « Le drapeau turc, symbole de la nation ou emblème politique ? », CEMOTI, 26, 271-291.

DEBORD, Guy (1996, 1ère éd. 1988), Commentaires sur la société du spectacle, Paris, Gallimard.

DOLLE-WEINKAUFF, B. (1990), Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945, Weinheim/Basel, Beltz Verlag. Dossier « La BD allemande », Goethe Institut Frankreich, en ligne (2023) : <https://www.goethe.de/ins/fr/fr/kul/dos/cad.html> [dernière consultation : 30.1.2023]

BIBLIOGRAFÍA

DUMAS, Juliette (2020), « Le discours mémoriel ottoman au Musée Naval d'Istanbul », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 148/2, 167-194.

FEDERICI, Silvia (2004), *Caliban and the Witch*, trad. fr. (2014) *Caliban et la sorcière*, Genève-Paris, Entremonde.

FREUD, Sigmund (2010, 1ère éd. 1920), *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. fr. *Au-delà du principe de plaisir*, Payot & Rivages, 2010.

FREUD, Sigmund (2019, 1ère éd. 1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. fr. (2019) *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Flammarion, 2019, p. 168- 172

GAUMER, Patrick (2002), *La BD*, Paris, Guide Totem.

GEORGEON, François (2018), « Caricatures de femmes à la fin de l'Empire ottoman », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 48, 193-209.

GROENSTEEN, Thierry (dir.) (2000), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France.

GRÜNEWALD, Dietrich (2014), « Zur Komikrezeption in Deutschland », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 34, 42-48.

HÉRITIER Françoise (1996), *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

HOCHREITER, Susanne (2014), « Heldinnen und keine. Zu Genre und Affekt in Ulli Lusts Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens » in Susanne Hochreiter, Ursula Klingenböck (éd.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, Transcript Verlag, Bielefeld, 233-259.

KNIGGE, A. C. (2010), « Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne », *Germanica*, 47, 11-24.

LACAN, Jacques (1966, 1ère éd. 1949), « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil.

LACAN, Jacques (2005), « Discours aux catholiques », *Le triomphe de la religion précédé de Discours aux catholiques*, Paris, Seuil.

LUST, Ulli (2009), *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, Berlin, Avant-Verlag, trad. fr. par Jörg Stickan (2010), *Trop n'est pas assez*, Bussy-Saint-Georges, Editions ça et là.

MELLINO, Miguel (2019), *Governare la crisi dei migranti. Sovranismo, neoliberalismo, razzismo e accoglienza in Europa*, Roma, DeriveApprodi.

MONTELEONE, Michele, RECCHIONI, Roberto (scénario), ASSIRELLI, Nicolò, VARTULI, Francesca, MINOTTI, Pierluigi, BRACCHI, Manuel, BECCIU, Antonello, PROIETTI, Fernando (dessins) (février 2018), *Orfani : Sam Vol. 8. Cuore di drago*, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAFÍA

MOTIN, Margaux (2013), La tectonique des plaques, Paris, Delcourt, 2019, p. 23.

NEMES, Charles (2001), La Tour Montparnasse infernale, France, 4 Mecs à Lunettes Production, Studiocanal, France 2 Cinéma, UGC PH, 4 Mecs en baskets.

OBERLÄNDER, Mia (2021), Anna, Edition Moderne ; trad. fr. par Charlotte Fritsch (2022), Atrabile.

PIRANDELLO, Luigi (2011, 1ère éd. 1908), L'umorismo, Milan, Garzanti.

PLATTHAUS, Andreas (2009), « Meine italienische Geisterfahrt », FAZ, 15.09.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/comic-meine-italienische-geisterfahrt-1855895.html>

(dernière consultation le 2 mars 2018)

RECALCATI, Massimo (2013), Il complesso di Telemaco, Milano, Feltrinelli.

RECALCATI, Massimo (2015), Le mani della madre (2015), Milan, Feltrinelli.

RECALCATI, Massimo (2017), Contro il sacrificio, Milan, Raffaello Cortina.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (octobre 2013), Orfani Vol. 1. Piccoli spaventati guerrieri, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), BIGNAMINI, Alessandro (dessins) (novembre 2013), Orfani Vol. 2. Non per odio ma per amore, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), SANTUCCI, Giorgio, BIGNAMINI, Alessandro (dessins) (avril 2014), Orfani Vol. 7. Bugie e pallottole, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), GIANFELICE, Davide (dessins) (mai 2014), Orfani Vol. 8. War pigs, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), CREMONA, Matteo (dessins) (juillet 2014), Orfani Vol. 10. Cuori sull'abisso, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (septembre 2014), Orfani Vol. 12. Rock'n'roll, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (octobre 2014), Orfani : Ringo Vol. 1. Ancora vivo, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), ZAGHI, Roberto (dessins) (septembre 2015), Orfani : Ringo Vol. 12. C'era una volta..., Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAFÍA

RECCHIONI, Roberto, VANZELLA, Luca (scénario),
CAVENAGO, Gigi (dessins) (octobre 2015), Orfani : Nuovo
Mondo Vol. 1. L'aliena, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario),
MACONI, Gianluca (dessins) (novembre 2015), Orfani :
Nuovo Mondo Vol. 2. Madri guerriere, Milan, Sergio
Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, UZZEO, Mauro (scénario),
AVALLONE, Alessio, DELL'EDERA, Werther, LAURIA, Arturo,
AKA B, DES DORIDES, Fabrizio (dessins) (mars 2016),
Orfani : Nuovo Mondo Vol. 6. E non avrà paura, Milan,
Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MASI, Giovanni (scénario),
CASALANGUIDA, Luca, DELL'EDERA, Werther (dessins)
(mai 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 8. Stati di
alterazione, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), OLIVARES, Giancarlo
(dessins) (août 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 11. Hard
core, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), GIANFELICE, Davide,
CREMONA, Matteo (dessins) (septembre 2016), Orfani :
Nuovo Mondo Vol. 12. Il terrore, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario),
CASALANGUIDA, Luca, MANCINELLI, Sergio (dessins) (juin
2017), Orfani : Sam Vol. 3. Il deserto nero, Milan, Sergio
Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario),
ACCARDI, Andrea, DI MEO, Simone, CASALANGUIDA, Luca,
DES DORIDES, Fabrizio (septembre 2017), Orfani : Sam.
Vol. 6. Il diavolo in me, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario),
DELL'EDERA, Werther, CLARETTI, Luca, CASALANGUIDA,
Luca (dessins) (octobre 2017), Orfani : Sam Vol. 4. Cavalli
e segugi, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele
(scénario), FORMISANO, Luigi, DES DORIDES, Fabrizio,
SPALLETTA, Giorgio, MARESCA, Luca, MACONI, Gianluca,
PIETRANTONIO, Bruno (dessins) (avril 2018), Orfani : Sam
Vol. 10. Guerra civile, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario),
VICENTINI, Federico, CLARETTI, Luca, BECCIU, Antonello,
PIETRANTONIO, Bruno (dessins) (mai 2018), Orfani : Sam
Vol. 11. La fine ?, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), CASALANGUIDA, Luca,
ACCARDI, Andrea (dessins) (juin 2018), Orfani : Sam Vol.
12. Ancora un giorno, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAFÍA

ROLIN, Gaëlle (2013), « Margaux Motin plaque les wonderwomen », Madame Figaro, 20 juin 2013, en ligne : <https://madame.lefigaro.fr/societe/margaux-motin-plaque-wonderwomen-200613-391600> (consulté le 22 mai 2022).

RUSSELL, Legacy (2020), Glitch Feminism, Londres, Verso Books.

SAUVAGE, F. (2010), « Autour de la BD germanophone : témoignages et perspectives », Germanica 47, 177-185.

SCHIKOWSKI, Klaus (2014), « Deutschland, deine Comics » in Schikowski, Klaus, Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler, Stuttgart, Reclam, 131-148

SCHNITZER, Nathalie (2017), « La relation texte-image dans le roman graphique Kermesse au paradis de Birgit Weyhe », Studia UBB Philologia, LXII, 2017/3, 85-99.

TEISSIER, Catherine (2017), « Bande dessinée et transmission de l'histoire récente : RDA, chute du Mur et réunification », Studia UBB Philologia, LXII, 3, 99-112.

TEISSIER, Catherine (2018), « Le voyage à Palerme et le récit d'initiation dans le roman graphique Trop n'est pas assez, Ulli Lust (2010) », in Vito Pecoraro, Salvatore Schillaci (dir.), Palerme Capitale italienne et méditerranéenne des cultures 2018, Palermo University Press, 33-46.

TESTART, Alain (2014), L'amazone et la cuisinière. Anthropologie de la division sexuelle du travail, Paris, Gallimard.

TURGUT, Suât (2023a), Erzurumlu Kahraman Nene Hatun, Mavi Ajans, s.d.

TURGUT, Suât (2023b), Anadolu Kartalı Kara Fatma, Mavi Ajans 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023c), İlk İstiklâl Madalyalı Küçük Kahraman Onbaşı Nezahat, Mavi Ajans 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023d), Toros Kartalı Kılavuz Hatice, Mavi Ajans 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023e), Kastamonulu Kahraman Erkek Halime, Mavi Ajans 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023f), Ege'nin Kınalı Gördesli Makbule, Mavi Ajans 2023, s.d.

UZZEO, Mauro (scénario), CREMONA, Matteo (dessins) (juin 2015), Orfani : Ringo Vol. 9. Tabula rasa, Milan, Sergio Bonelli, juin 2015, p. 56-57.

WEYHE, Birgit (2013), Im Himmel ist Jahrmarkt, avant-verlag, trad. fr. (2013) Kermesse au paradis, Cambourakis.

BIBLIOGRAFÍA

WEYHE, Birgit (2015a), « Arbeit – Ein eigenes Arbeitszimmer », Arbeit, SPRING 15, Hamburg, Mairisch Verlag, 39-51.

WEYHE, Birgit (2015b), « Meine Arbeit », Arbeit, SPRING 15, Hamburg, Mairisch Verlag, 117-133.

WEYHE, Birgit (2016), Madgermanes, Berlin, avant-Verlag.
YUMUL, Arus (2010), « Fashioning the Turkish Body Politic » in KERSLAKE Celia, ÖKTEM Kerem & ROBINS Philip (eds), Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century, Cham, Palgrave Macmillan, 349-369

ZELBA (2019), Dans le même bateau, Paris, Futuropolis.

ZELBA (2020), Im selben Boot, Hambourg, Schreiber & Leser.

ZEGHMAR Lydia (2022), Zeybek ou le soi héroïque. Usage politique, esthétique et mise en scène d'une figure de bandit ottoman en Turquie égéenne contemporaine, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Nanterre.

CRÉDITOS

@NAWEL.BEN.AH.PNG

NAWEL
BEN AHMED

ILUSTRACIONES



&

RONANE
ARNOLD

MAQUETACIÓN

DISEÑO

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

@CRA.MAF

SUPERVISIÓN

Christine LAMIRAUX-STRETTI

Sophie SAFFI

TRADUCCIÓN

TRADUCCIÓN AL ITALIANO Sophie SAFFI

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL Isabel MARÍA CÓMITRE NARVÁEZ

TRADUCCIÓN AL TURCO Saime Evren KOYLU BAYDEMIR

MERCI
BEAUCOUP

MUCHAS GRACIAS

**QUEREMOS AGRADECER ESPECIALMENTE A TODOS SU
PARTICIPACIÓN ACTIVA EN LA ENCUESTA:**

Delphine MARTINOT (Universidad de Clermont Auvergne), Saime Evren KOYLU BAYDERMIR (Universidad Aix-Marsella),
Teresa PÉREZ CONTRERAS (Escuela de Arte San Telmo), Elif DOKUR (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi),
Isabelle RÉGNER (Universidad Aix-Marsella), Martine SOUSSE (Made in La Boate).

COMix

and digital



