UNIVERSITAT DE BARCELONA

El cos okupat

Iconografies del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el còmic

Maria Carme Vila Migueloa

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

1 LA CONSTRUCCIÓ DELS TRETS DE GÈNERE EN L'ESTIL DE DIBUIX

Darrere de la concepció d'allò que denominem *les traces de la feminitat* es troba el protagonisme secular del projecte patriarcal que fixa les relacions de poder entre els homes i les dones. La seva legitimació necessària s'ha fet a través d'una naturalització, imposada per la repetició, de certes traces enfrontades entre femení i masculí que construeixen no tan sols els *rols eterns,* sinó que els situen en una desequilibrada oposició que es reprodueix per mitjà del llenguatge i les representacions en el discurs dominant masculí.

Es constitueix així el primer esglaó que dóna pas a les altres diferències -com ho són la classe, l'ètnia o l'edat, entre altres- que conformen la submissió, l'exclusió o la marginació social i es consoliden dins la cultura occidental amb renovada força a partir del Segle de les Llums o la Il·lustració. Però, ja des de mitjans del segle passat, els estudis crítics i les anàlisis sobre el coneixement científic des de la perspectiva de gènere han posat de manifest la responsabilitat del discurs de la ciència en la construcció dels estereotips sexuats, per causa de la connivència existent entre el seu poder institucional i l'herència patriarcal.

Dins el renovat pacte de poder de la fraternitat masculina que es dóna des de finals del segle XVIII, la ciència ha tingut un protagonisme especial mitjançant el qual pren el relleu del poder que anaven perdent les veus dogmàtiques de l'església i de la moral religiosa de l'antic règim. La ciència va ocupant el seu lloc de poder des de l'autoritat d'una suposada *objectivitat científica*. Des d'aquesta posició reforçada en la raó ha anat construint i legitimant les identitats segregades per la naturalització normativa dels seus models ideals.

En aquest projecte de la ciència moderna, allò femení funciona i es manifesta com a científicament *provat* en relació amb el cos, i es situa per tant com a natural i biològicament predestinat, immutable. Com a tal, pren la forma de *l'etern femení* que, deixant de banda les dones reals, s'imposa com a arquetip exaltat pel pensament del moviment romàntic, les traces del qual retornen infiltrades en els nous trets de la modernitat dins els quals aquest estereotip

perviu en l’art, la literatura i, molt especialment, en l’anomenada cultura popular que ens interpel·la avui en els estereotips de la postmodernitat.

L’etern essencialisme determinista ens amenaça amb voluntat de sobreviure en la repetició, però la pròpia essència de la naturalesa és el canvi, no pas la immutabilitat. Especialment el nostre cos no ha deixat de modificar-se biològicament i culturalment des dels albors dels primers homínids. Tanmateix la diferència entre natura i cultura és ja un fet cultural que ens modifica. Les rutines i la iteració són les eines amb les quals ens dotem de models i normes que naturalitzen les modificacions culturals. És en l’acceptació repetida que es construeixen successivament les nostres formes socials i col·lectives de relació. El feminisme com a teoria crítica desmunta la naturalització que suposa el gènere com a essència reproduïda en la norma i ens desvetlla la seva condició de construcció artificial que té en el mecanisme normatiu una eina principal per la segregació asimètrica entre homes i dones. Aquesta és una asimetria que en el còmic ha funcionat de manera especialment eficient.

No és tan fàcil, però, deslliurar-nos del determinisme que retorna sempre darrere les màscares que usa el dogma per a reconduir les nostres creences i reproduir les traces essencials. Posseïdores de cossos sexuats que la cultura no tan sols reprodueix, sinó que també utilitza com a llocs d’inscripció dels seus pactes i mandats, les dones han vist usurpades les representacions que les pretenen identificar a través de l’art i de l’estil estètic, utilitzant les icones del seu cos sense deixar lloc, visibilitat, ni espai a les seves veus com a creadores tradicionalment reduïdes a la banalitat dels temes considerats menors.

Històricament desenfocades en la pintura o el cinema, en el còmic les dones encara quedaran més ocultes en l’espai blanc entre vinyetes o estancades en feines invisibles, segons uns determinats conceptes que naturalitzen la segregació asimètrica de valors, adjudicant condició sexuada a determinades qualitats o mancances i determinant així de forma essencial l’espai i funció de les dones.

L'eterna discussió sobre la condició de la diferència que marca la construcció de gènere dins del criteri estètic i de l’expressió artística crea un altre parany: fa que, un cop descartada la seva naturalesa biològica essencial, es rebutgi

massa ràpidament l'existència de característiques pròpies del masculí o del femení dins de l'estil de dibuix en un llenguatge transmissor d'estereotips com és el còmic. Aquest pensament dóna suport a una mena de tabula rasa de la qual es parteix vers la fal·laç igualtat que ignora una asimetria de sortida, però sobretot oculta altres mecanismes culturals que condicionen una manca d'espai i de representació, segons si els trets diferencials s'apropen o s'allunyen del patró masculí.

Curiosament, descartem aquestes diferències tan absolutament com abans vàrem acceptar la seva naturalització biològica, però el cert és que aquestes diferències existeixen, tot i que no siguin adjudicables a cap naturalesa essencial, sinó a la pertinença als codis androcèntrics d'un llenguatge icònic masculí històricament dominant en la formació dels (i de les) artistes en general. Un criteri estètic diferenciat no tan sols ha existit en un passat recent sinó que arrossega les seves conseqüències fins al present.

Tanmateix, per més que revisem els conceptes de gènere i la seva naturalització normativa, continuen vives les conseqüències d'unes construccions seculars en què el sistema androcèntric i heteronormatiu, mitjançant l'eina del gènere, ha organitzat de manera determinant les característiques adjudicades al femení situant-les en la docilitat amable i la frivolitat. Aquesta determinació organitzativa en la qual el sistema construeix el gènere es produeix, més enllà de les funcions i els espais, també en el llenguatge i, amb ell, en la manera de construir el nostre pensament, la nostra mirada i la nostra percepció del món. Ens trobem davant de les eines que Teresa De Lauretis (1989) denomina *tecnologies del gènere*, afinant des d'una perspectiva feminista les teories de Michel Foucault sobre les *tecnologies del poder*[1] i la força de la manipulació en la construcció dels individus.

[1] Tecnologies del poder és un concepte creat per Foucault per designar les estratègies del poder per tal d'instal·lar-se mitjançant la imposició a tota la societat d'uns règims determinats de "veritat" que sotmeten els individus al seu model, a través del qual les relacions de poder es reprodueixen. Introdueix aquest concepte per primer cop a partir del curs impartit al Collège de France, el 1976, recollit a Foucault (1979: 155). A *Vigilar i castigar* (1976) ens mostra com a partir dels segles XVII i XVIII, a més dels grans aparells de l'Estat com l'exèrcit, la policia i l'administració fiscal, es produeix un desplegament tecnològic i sistèmic de la productivitat del poder, que s'instaura mitjançant procediments aliats amb la llei i la raó, que permeten la seva instauració individualitzada i contínua per tot el cos social usant fonamentalment les relacions amb el cos i el sexe per reproduir individus socialment controlats (Foucault, 1979: 36-37).

De Lauretis ens parla així dels mitjans de comunicació i l'art de masses, destacant la seva importància vital en la construcció de les identitats culturals de gènere i les relacions de poder en les que es veuen implicades i/o sotmeses. Ens adverteix de la necessitat d'afegir-los a la crítica de les institucions com a potents eines de poder. En aquest sentit analitzem les traces diferenciades en el còmic com a mitjà generador d'estereotips que s'hibrida contínuament amb els altres mitjans, entre els quals ocupa un lloc preferent en la realitat postmoderna connectada i globalitzada. S'imposa de forma viral i ens rodeja amb les seves icones construint l'imaginari social en una negociació desigual.

Des de múltiples finestres -com ho són el mateix cinema, els videojocs, la publicitat o les xarxes socials globals- les icones del còmic triomfen okupant el cos femení des dels seus *trending topics* impulsors dels nous girs, tant temàtics com estètics, que ens modificaran. Partint d'aquest supòsit, creiem que l'observació de la trajectòria històrica del còmic espanyol en la construcció de l'imaginari que ens conforma i la manca de possibilitats ofertes a les dones per a una interacció equilibrada en la negociació del discurs social potser ens ajudarà a comprendre d'on provenen les diferències reals, en primer lloc, en la construcció de traces corresponents al femení o al masculí.

Aquest treball de recerca es fixa en les causes a què responen aquestes diferències i com ens marquen sibil·linament, usurpant la nostra representació de forma essencial, o conduint la nostra expressió, des de la pròpia cultura que tots ajudem a construir, al mateix temps que aconsegueixen reproduir-se i ignorar les dones reals en amagar, o condicionar de forma performativa, les seves veus.

1.1 ¿Hi ha un estil de dibuix femení?

El fet diferencial òbviament existeix, però respon a un ensinistrament cultural, en tant que les traces de gènere han estat instituïdes com a valor de judici, a més de constituir-se com a eines de segregació i, per tant, com a codificacions que separen, limiten i deprecien o adjudiquen valors superiors als espais. El resultat d'aquesta construcció sociocultural ha estat una formació dominada i conduïda pel gènere i les seves normes. Unes normes que han marcat de manera subliminal l'enfocament de la mirada i la configuració d'un únic interlocutor imaginari, falsament neutre, és a dir, masculí.

La simbologia de l'imaginari masculí romàntic es troba en els inicis del còmic heroic i fantàstic que neix sota el seu impuls i mai no ha deixat de desenvolupar-se en aquesta direcció; en aquest mitjà ha arrelat la naturalització de determinades traces que connecten el seu llenguatge icònic com a il·lustració del discurs masculí dominant en la cultura i la societat.

La forma en què algunes marques simbòliques han adjudicat un rol masculí o femení a certes qualitats, temàtiques i àmbits ha influenciat fortament la manera de configurar els elements de judici per determinar la crítica artística i la professionalització, concretats en conceptes que es reuneixen al voltant del masculí en els trets més seriosament valorats, mentre que el femení convoca tot allò lligat a les emocions, però des d'un enfocament devaluat en la minoria d'edat.

Sota aquestes premisses, l'accés, l'aprenentatge i l'espai d'expressió han estat delimitats i valorats o menyspreats històricament segons el gènere de la persona creadora i l'àmbit on s'ha desenvolupat el seu treball, en aquest cas marcat també genèricament.

Aquest rastre es confirma precisament en les excepcions, perquè podem trobar fàcilment certes qualificacions al voltant d'homes, l'obra dels quals és considerada com a posseïdora d'una *sensibilitat femenina* que s'afegeix al valor suposat del contingut masculí. De la mateixa manera, podem trobar comentaris positius sobre el treball de certes dones, que és objecte d'interès perquè trenca

els seus *límits naturals* per mostrar *traces masculines* en la *força* del seu pinzell, o en la *grapa* del seu traç. En tots aquests casos s'usa l'adjectivació de la qualitat sexuada per destacar la singularitat del fet que, en tant que *excepció rellevant*, ha cridat l'atenció del crític que, òbviament, parla des del discurs masculí.

El fet destaca justament per la manca d'encaix dins el patró que justifica la norma que adjudica força, atreviment, tensió sexual, precisió tècnica, profunditat i estructura al dibuix masculí... i gràcia, sensibilitat, dolçor, paciència, minuciositat, detallisme, sensualitat, bon gust i elegància al dibuix femení. En definitiva, acaba portant a la conclusió que hi ha un art major, seriós i important definit com a territori masculí i d'altra banda, l'artesania, la decoració o l'entreteniment i els llocs menors, com a femenins. Veiem, doncs, com la teoria social i els especialistes del mitjà han col·laborat en la construcció d'una diferència essencialista, usant les paraules que conformen la diferència, des del gènere, en la formació dels autors.

D'altra banda, podrem comprovar com les poques dones que han aconseguit una trajectòria transcendent i visible dins de la professió, després d'una llarga i doblement onerosa lluita per assolir el reconeixement extern necessari per obtenir el suport del mercat, ho han fet adequant-se al llenguatge del discurs masculí des de les traces indicades pels seus patrons, que són els que conformen el mitjà. Ja sigui assolint les traces essencials femenines en la historieta segregada, com és el cas recent de la recuperació històrica del treball de Purita Campos[2], o bé seguint el discurs dominant en la imitació del rol de l'autor quan accedeixen a l'excel·lència de l'espai masculí trencant el seu sostre de vidre: un exemple, entre altres, en seria el cas del treball d'Ana Miralles[3]. Trobem així que, coincidint amb la realitat, o no, feminitat i masculinitat son conceptes que funcionen com a barem i que alhora han marcat l'encaix en la construcció de la realitat històrica de forma diferent per homes i dones.

---

[2] Purita Campos va rebre la Medalla de oro al mérito en las Bellas artes (2010) i el Gran Premi del 31 Saló Internacional del Còmic de Barcelona (2013).

[3] Ana Miralles aconseguí el Gran Premi del 27 Saló Internacional del Còmic de Barcelona (2009).

Autors i autores, lectors i lectores han tingut unes possibilitats diferents i, per tant, han donat lloc a un mercat esbiaixat cap a la segregació en una diferència asimètrica i performativa que es fa *creïble* en la seva reproducció reiterada.

El cas és que, tot i estar marcades per les naturalitzacions del tòpic normalitzades per l'imaginari col·lectiu, les persones poden canviar els constructes culturals fent visible la seva manca de naturalitat i la volubilitat del que és consensuat com a *normal*; de fet, les *naturalitzacions normatives* es modifiquen contínuament en la negociació social. Però, per fer-ho de manera fructífera per a l'empoderament, sembla necessari desvetllar la performativitat que rau en l'acceptació o el rebuig dels models, mostrar les connotacions que ens construeixen des del discurs social i fer visible quin és el llenguatge dominant, per evitar caure en la substitució d'unes etiquetes per altres que no facin més que emmascarar el manteniment de les primeres.

En primer lloc caldrà analitzar com, lluny de respondre a trets biològics, l'estil es construeix en l'aprenentatge, a partir dels àmbits i les possibilitats d'influència i elecció a les quals els artistes han tingut accés en el procés de la seva formació i en els espais de desenvolupament que han permès la seva entrada en la professió.

Haurem de conèixer, doncs, com ha esdevingut aquest procés per a les dones que han volgut participar del discurs comú en l'àmbit del còmic espanyol, quins mitjans d'aprenentatge i quins espais de desenvolupament els han estat permesos, tant des de la professió com des de la societat, fins a aconseguir trencar el sostre de vidre i sortir dels límits de *l'estil femení* per poder parlar amb veu pròpia des de la diversitat de les dones reals.

1.2 La segregació i la seva relació amb l'avaluació de l'estil

Segons Antonio Martín (1978: 52), la tradició que fa possible les successives etapes d'eclosió del còmic espanyol neix de les mateixes arrels històriques que el còmic europeu i americà a les acaballes del segle XIX, sota la influència dels grans dibuixants europeus com Töpffer, Wilhem o Caran D'Ache. Però és amb el segle XX que s'inicia la vida de les revistes periòdiques exclusives i la seva implantació comercial amb el descobriment del nen com a consumidor.

Inicialment aquestes primeres revistes eren dirigides a tot tipus de públic però, finalment, es van adreçar exclusivament a un públic infantil del qual les nenes van acabar apartades des d'una segregació que els dedicava només pedagogia d'adequació al rol.

En Patufet, núm.1 (1904) *BB*, Suplement del *TBO*, núm. 19 (1920) TBO, "Almanaque" (1922)
Primeres revistes espanyoles on apareixien historietes amb una certa periodicitat.

A les imatges, els nens fan entremaliadures i tenen poder de decisió, en Patufet ens anuncia una entremaliadura setmanal i ens mostra el seu tresor. Ell decideix, dels nens i nenes, qui rebrà dolços i qui serà castigat, mentre el 1920, la revista *B.B.*, exclusiva per al públic femení, ens mostra les obligacions femenines de servei domèstic. El do que li ofereix la fada a la protagonista no és més que una enginyosa trampa per fer-la treballar de gust... cinc nans prodigiosos amagats a la seva pròpia mà (els seus dits) seran l'ajut per realitzar

ràpidament les tasques de neteja, la seva tasca “natural”. El do de la naturalesa del femení, indiscutiblement bé representat en els serveis. El *TBO* de 1922 ja dóna la propietat dels espais aventurers i exòtics als nens i es dirigeix directament als seus somnis dels que queden excloses les noies.

Com ja hem dit, el suplement femení del *TBO* neix el 1920 amb unes característiques que el defineixen en aquest sentit, amb vuit pàgines d’historietes, labors, manualitats i passatemps. La revista es diu *BB*, el nom ja és en si mateix segregador: mentre els nois han de fer-se els homenots -en Patufet és baixet, però entremaliat i mana- les nenes han de semblar sempre fràgils criatures obedients. Amb ella s’inicia una ampliació del registre temàtic creant models en funció de públics específics, així neixen les revistes dedicades directament a les nenes, en les quals s’adapten contes clàssics de princeses, ogres, dracs i prínceps blaus, emmarcades en el tractament sentimental que donarà lloc a les col·leccions de fades.

> Hasta que en 1920 surgió el primer tebeo para niñas: *B B*, editado por Joaquín Buigas, propietario de *TBO*. A partir de aquí apareció un nuevo tipo de tebeos dirigido a las niñas, con los títulos sucesivos de: *La Nuri* (1925), *La Chiquilla* (1927), *Mari-Luz* (1934) y varios suplementos en la prensa de adultos, como *La Mujer, el Niño y el Hogar*, en el diario *El Sol*, y *Miniatura*, sección especial para las niñas en la revista *El Hogar y la Moda*, en 1934 y el Almanaque *Marujita* para 1936, así como alguna otra página para las niñas publicada en la prensa de adultos, que no aportaban nada nuevo aunque contribuyeron a afianzar la idea de una prensa específica dirigida a las niñas, centrada especialmente en una temática “de los sentimientos”. (Martín, 2010)

És al final d’aquesta dècada que es fixa la historieta com a part bàsica de la premsa infantil, i compartint l’opinió de l’especialista en la historia del còmic espanyol Antonio Martín, direm que el fet de reduir el còmic a l’espai de lleure infantil repercuteix en la trivialització de la seva funció i limita l’evolució del seu llenguatge (Martín, 1978: 105).

Tot i que des dels primers anys del segle XX ja va arribar el còmic americà, és el 1934 quan es produeix la gran irrupció de les novetats que influeixen decisivament en la modernització i adequació del nou mitjà a la naixent indústria editora que -després de superar el cop de la guerra civil- coneix la seva autèntica eclosió i arrelament en la postguerra.

Flash Gordon, núm. 3 (1934) *Roberto Alcázar y Pedrín*, núm. 222 *(*1952) i núm. 712 (1966)

El còmic americà, que ja havia arribat a Espanya abans de la guerra, representa una forta influència en el desenvolupament de les temàtiques del còmic espanyol especialment dirigides als nois; en ell la dona té encara un paper de víctima a protegir, però és en la dictadura que les històries es carreguen ideològicament des del pensament falangista i del moviment del règim per a la formació de la joventut. Les dones desapareixen a les històries d'aventures de la postguerra espanyola, llevat de les dolentes, que es situen fora del rol. *Roberto Alcázar y Pedrín (*1940-1976) és el paradigma que assenyala on està el Bé i on està el Mal, des d'un fort masclisme, racisme i anticomunisme.

Guía de la buena esposa. Sección Femenina (1953). *Flechas y Pelayos,* (1937) i (1940)

La mínima subtilesa es perd en el manament directe de proselitisme dirigit al públic femení des de les publicacions del règim. Realment a Espanya, el còmic neix com a producte periòdic i diferenciat en la dictadura i es conforma sota la seva ideologia, que el relega al territori infantil i juvenil com a espai generador de models que usarà com a eina formadora en la implantació de les seves normes utilitzant les dones en la seva transmissió des de la segregació de les funcions que les ubica en les seccions femenines dels llocs públics com a intendents i en el lloc de cura i servei de l'àmbit privat. Sota la influència

ideològica del franquisme, el còmic va compartir espai mediàtic amb la ràdio, el teatre i el cinema, però les possibilitats que oferia el seu preu econòmic i la primacia que li donava gaudir d'una gran difusió, juntament amb la qualitat artística dels seus continguts, va situar la seva influència en un lloc privilegiat sobre l'imaginari col·lectiu dels nois en formació; per a ells, el còmic va significar una porta de sortida dins dels anys foscos de la dictadura. Una primera diferència la trobem en què aquesta escletxa de llum va romandre tancada per a les noies, i això va significar l'allunyament de les expectatives femenines respecte al mitjà. Al mateix temps, es produïa la fidelització al còmic dels nois que després conformarien les estructures i el suport del nou mitjà com a lectors, autors, editors i crítics. Transformat en un dels mitjans reis entre el jovent, el còmic crea aliances basades en la identificació aventurera que despertava la imaginació cap a nous horitzons. Gran part d'aquest èxit és la principal innovació que li aporta la influència americana amb la transformació de les temàtiques: "básicamente la aventura como modelo de relación del hombre con el mundo y la alternativa de evasión a través del exotismo ante la uniformidad social del capitalismo: acción, ritmo, identificación en los procesos iterativos" (Martín, 1978: 122).

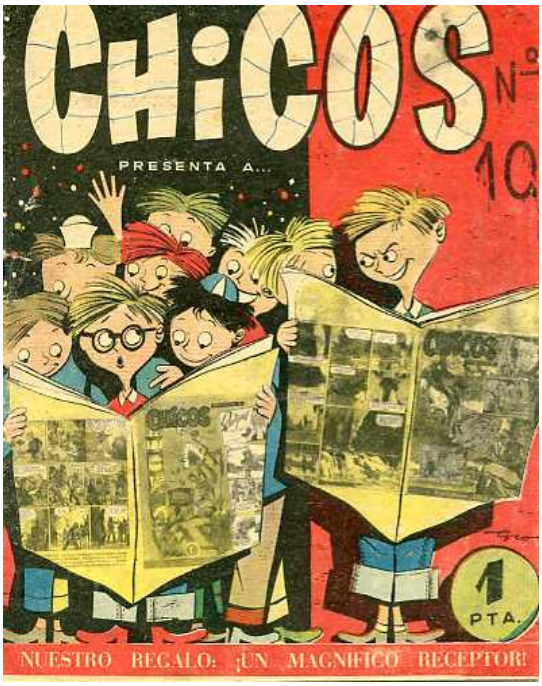
Tenim doncs, adjudicat al masculí, des dels orígens, tant el model de relació amb el món, com les possibilitats d'evasió en l'acció i la repetició, per mitjà del protagonisme de l'heroi en l'aventura. Però a través d'aquesta segregació originària que es transmet estructuralment en la formació industrial del mitjà, tenim també que el masculí colonitza majoritàriament el territori del còmic i és, dins d'aquest espai, qui desenvolupa, renova i absorbeix amb un recorregut més llarg les influències externes d'evolució, innovació i modernització. Aquest patró comunicatiu es transmet estructuralment i es perpetua en el temps, de forma que així es reproduirà, anys més tard, quan arribi la influència francesa, italiana i argentina en la transició espanyola a la democràcia, amb l'eclosió del còmic adult. També la segregació masculinitzarà l'espai alternatiu i trobarà la seva continuïtat en la influència de l'underground americà dels anys 80.

Com ja hem vist, la segregació ha significat que aquest hagi estat un món absolutament masculí, on la mateixa manca d'estructura acadèmica del mitjà ha dut als nois fidels a transformar-se en els editors, autors i crítics

especialistes (en tant que afeccionats col·leccionistes) que han ocupat des dels inicis els llocs de poder, mentre les noies desapareixien de la palestra, tot i comptar amb alguna notòria excepció justament en el tret de sortida del còmic de postguerra, com és el cas de Consuelo Gil, creadora de la revista pionera *Chicos*[4], i la seva secció femenina*, Mis Chicas*[5], una mica més tard. És clar que aquesta editora va funcionar tan sols com a executora del discurs patriarcal en la segregació, amb la utilització ideològica del còmic que va fer la dictadura, però el fet de ser una dona resulta una excepció clara en el context, que queda justificada per dos factors:

- Ocupa un lloc pedagògic per a les criatures de la postguerra, i això és un rol que no sols no trenca sinó que reforça el tòpic femení.

- El tractament que dóna a aquesta pedagogia està en consonància amb els codis permesos pel règim, en els quals es perfilen les subtils i complexes relacions que lliguen representació i poder.



Chicos, núm. 10 (Cid,1954)

Mis Chicas, "Almanaque 1945" (Gilsa,1944)

[4] Revista pionera de la historieta espanyola, la va editar i dirigir Consuelo Gil de 1938 a 1955.

[5] Va ser la primera revista femenina d'historietes de la postguerra espanyola. La va editar Consuelo Gil, des de Sant Sebastià, entre 1941 i 1950, amb 407 números publicats. Fins al 1942 no es va poder fer en mides normals, sinó que es feia en mida petita i allargada perquè s'aprofitava el paper sobrant de la revista *Chicos*.

Tot i ser afí al règim i no renunciar a la seva ideologia, la revista dedicada als nois va estar oberta a l'humor i l'aventura de grans autors com Castanys, Opisso, Pena, Nadal, Adriano i Alejandro Blasco, Iranzo, Freixes, etc. Malgrat tot, la nova obertura no van poder practicar-la les noies en col·laborar per la revista *Mis Chicas* (1941-1950) Pili Blasco es va afegir als seus germans juntament amb Mercè Llimona i Rosa Galcerán, però van poder fer-ho només mantenint la icona dins la formació del discurs alliçonador en el rol femení.

Com podem observar en les imatges de les portades d'ambdues revistes, a la portada de *Chicos* el nom ocupa tota l'amplada de la pàgina i una quarta part de l'alçada; veiem que és el número 10 d'una revista periòdica al preu d'una pesseta, i que ofereix el regal d'un *receptor*. El regal, en tant que aparell tecnològic, es relaciona amb el món masculí i amb la promoció i el domini de la comunicació. El còmic i la literatura popular, estretament aliats amb la ràdio, des de les radionovel·les de José Mallorquí i els quaderns de l'Oest de Marcial Lafuente Estefanía, es van vincular fortament amb la il·lusió que necessitava la postguerra dirigida principalment a la canalització del caràcter entremaliat i aventurer suposadament exclusiu dels nois.

Analitzant les portades de *Chicos* i de *Mis Chicas*, veurem com es representa els nois com a juganers, situats al carrer -potser sortint del col·legi-, apilats uns sobre els altres, entre el desordre i la diversió. S'empenten i riuen intentant arribar a compartir la lectura de la que ja estan gaudint els més privilegiats que estan davant. Aquests comenten l'aventura, que sembla força interessant per al més seriós, amb ulleres... però també incita la inspiració d'alguna trapelleria, segons ens indica l'expressió del seu company més gran, despentinat i amb cara de planejar fer-ne alguna de grossa... El còmic per a ells es transforma en símbol de diversió, acció i aventura.

Veiem la diferència en contrastar aquesta imatge amb la de la revista de les nenes. En aquest cas es tracta de l'almanac de 1945, data en què ja es publicava a la mateixa mida, però el títol -ja sigui en aquest cas, o en les revistes normals- no tan sols es redueix notablement quant a l'espai que ocupa, la mida i el gruix, sinó que porta un possessiu (*Mis)* adossat, alhora que el tipus de lletra és més formal, en lletra seguida o anglesa. Tot plegat endreça les

possibles fuites de l'ordre i deixa clar quina és la recepció designada per al missatge en femení: els nois són lliures i rebels, *es diverteixen*. Les noies han de posar seny, tenen propietari, pertanyen a l'àmbit privat on *aprenen* a tenir cura d'una imatge sota control, discreta i preparada per agradar en ser exposada a la mirada social.

Seguint a la cerca de les diferències comprovarem el que s'ha descrit abans. Veiem que les nenes es troben en un lloc interior, no pas al carrer, i que no estan en una situació distesa sinó formal: fan un posat per a la foto. No juguen ni llegeixen, s'exposen a la mirada com a model de bona educació i per això estan perfectament col·locades.

Si els nens ocupen la major part de la il·lustració i omplen tot l'espai del primer terme, les nenes apareixen situades darrere el calendari, ordenadament sotmeses al *temps* i a la *propietat* ("Mis"), dins l'espai privat i fora de l'acció.

Els seus complements són una nina i un gosset fent una gràcia obedient -un objecte inanimat i un animal domesticat-; en aquesta imatge no hi ha acció, tan sols expectació i exhibició...

Les imatges parlen per si mateixes i treballen en els rols i les possibilitats adjudicades a l'inconscient mitjançant les temàtiques i l'estil del dibuix: els cossos dels nens neixen d'una ploma solta i atrevida en el concepte, les nenes amaguen els seus cossos darrere del temps i de la formalitat escaient d'un dibuix *realista* tradicional.

La primera característica aplicada de la intenció pedagògica i constructora d'identitats serà la segregació sexuada en productes diferents que dirigiran els seus lectors cap a àmbits temàtics diferents segons la seva classificació sexual. Els productes també respondran a diferents objectius: l'acció i l'aventura són el territori en el qual els nois sublimaran la seva *natural* rebel·lió i seran conduïts a transformar-se en defensors de les essències intangibles en constructes com la Religió, la Pàtria… o la Dona, sobre les que es construeix tot l'entramat segrestador de les emocions en els rols que suporten i fonamenten el sistema.

Com veiem, dominen les paraules en majúscules, atès que el masculí es vol assimilar a la potència i el poder, i per això ha estat investit com a responsable

dels temes rellevants, mentre que a les dones se les emmudeix sota l'esquer de col·locar-les com a *tema transcendent* dins d'una icona buida que les substitueix i les repta a modelar-se en el seu mirall, des d'una concepció masculina, fins i tot dins l'espai de disbauxa de les criatures, a les quals es formarà mitjançant aquests models pels subsegüents rols socials.

Des dels inicis operen els models naturalitzant clarament les diferències i les possibilitats d'acció, així com els territoris adequats a cadascú. En la nostra perspectiva, la característica principal del còmic de la postguerra és la institucionalització d'aquesta segregació de gènere en espais físics i temàtics diferenciats, als que s'adjudiquen valors asimètrics.

Mentre l'imaginari del nen es conforma en la sublimació de la fugida de la realitat i es valora l'obertura al risc i l'aventura (desordre) en mons llunyans (amb la nena com a espectadora), la nena és empesa a la *formació* del seu futur estatus per mitjà del manteniment de l'ordre i l'aparença dins d'un món pragmàtic connectat a una falsa realitat que la condueix al rol adult depenent.

El Coyote, almanaque 1950 i 1951(*Cliper,*1949-1950) *Florita* núm. 205 (1953)

Més enllà dels herois americans, neixen els autòctons. A partir de l'èxit de les novel·les d'evasió de José Mallorquí, el1947 surt la revista *El Coyote,* editada per *Cliper* fins el 1955, que inclou aventures de l'Oest i de ciència-ficció. Eren historietes dirigides al públic infantil masculí el qual podia escapar de la gris realitat per aquesta finestra oberta als mons creatius de la imaginació. Les imatges són prou explícites quan situen a cadascú al lloc adjudicat pel gènere:

els nois masegats, estripats i plens de blaus per les lluites i trapelleries del joc, llegeixen les aventures dels seus herois, mentre controlen de reüll el seu territori de domini: l'aventura i la noia. Elles, les sempre polides i arreglades noies, només podien llegir-les rere l'espatlla dels seus amics o germans.

En la següent coberta ja ni tan sols apareixen, les històries d'aventures i els jocs al carrer pertanyen al món masculí; per a les noies ja han sortit les col·leccions adequades, que les situen en els escenaris determinants. La llar és el centre i l'estatus infantil dels contes no s'abandona si no és per anar a la cuina, als salons de bellesa o a aprendre els protocols de lluïment social.

Florita núm. 71 (Cliper,1951) personatge de Vicente Roso. Contraportada, "Las aventuras de Lalita", de Pili Blasco. A sota *Florita* (1955). *Estrellita* núm.1 (1950). Bazar núm. 1(1959).

Florita (1949-1958) va ser el tebeo femení més important de la dècada dels 50, amb una tirada de més de 100.000 exemplars tot i que, el seu èxit va propiciar l'aparició d'un gran nombre de revistes similars: *Bazar* (1947), *Lupita* (1950), *Mariló* (1950), *Estrellita* (1950), *Merche* (1950), fins arribar a l'autèntic èxit de les col·leccions dels simples quaderns d'historieta del còmic romàntic.

A dalt, *Florita* núms. 267, 313, (1955). A sota: núms. 340 i 364 (1956).

De totes les revistes femenines inicials de continguts diversos, *Florita* ha estat la més representativa d'una època amb el seu personatge principal, una

joveneta del mateix nom vivint un estil de vida proper al cinema americà imitat pel cinema espanyol, que ha estat un model importantíssim per naturalitzar els tòpics d'estratègia femenina en la construcció de la representació de gènere per a les nenes dels anys quaranta i cinquanta. Però el model que iniciava Florita va continuar la transformació de la seva aparença, dirigida al control i al consum, en el còmic per adolescents basat en històries suposadament amoroses, el còmic "romàntic" considerat com a sinònim de "femení" que deixava clar fins a on arribava la llibertat moderna: el vestit blanc significava la fi de la joventut i l'acció. El final feliç, per a la noia era "el final" de la història.

Els títols i la iconografia reforcen la importància de l'objectiu final: el festeig i el casament. "Rosas Blancas" núms. 18, 20 i 43 (1959)

La representació mostra el lloc del rei de la casa. ”Rosas Blancas” núms. 5 i 115 (1958).

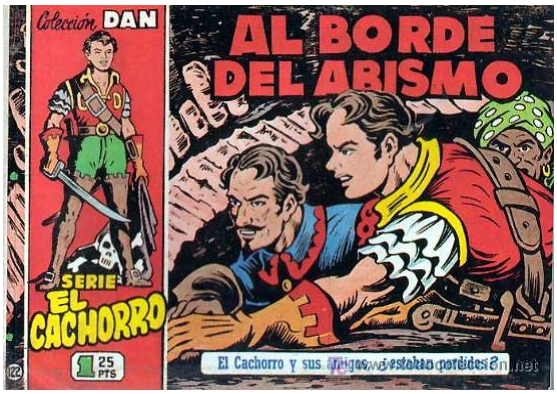
L'imaginari femení s'haurà de desenvolupar per delegació, atès que l'aventura reservada per a la nena consistirà a aprendre els trucs per captar i *caçar* l'actor que la durà a terme per ella[6]. Els quaderns seran d'escàs contingut, el còmic que es configurarà per al públic femení és considerat com un producte encara més menor. És menystingut i no rep cap atenció, ni és valorat pel propi mitjà.

"Serenata" núms. 28, 35 i 60 (1960). María Pascual. Els homes miren i les dones són mirades.

[6] "La jerarquía familiar es el padre. No le viene al padre su autoridad de su fuerza física, o de la superioridad social o económica. Le proviene directamente de Dios [...] y la madre recibe la autoridad *por participación en la del esposo*" (SF: Formación político-social , 5° curso de bachillerato, 1965).

Les escasses alternatives d’acció es presenten dins de la “facilitat”” que la bellesa, suposadament, proporciona a les dones si la utilitzen com a producte a exposar i amb el qual manipular. Les imatges de l’exemple, “Quiero ser estrella”, o “Un amor fingido”, parlen d’aquestes disfresses com a eines per aconseguir una posició econòmica mitjançant l’aspecte físic i una “sàvia” estratègia en l’ús de les armes femenines. Els nois són l’objecte a captar, però tampoc tenen gaire espai dins la història fora del paper d’observadors o de "caçadors caçats". L’etern femení surt reforçat en les característiques més pragmàtiques per construir un futur negat.

Mentrestant, l'objectiu masculí dins el còmic serà una emoció: la Glòria. Malgrat que és lloc comú que les emocions són femenines i que els nens han estat obligats a reprimir-les com a font de vergonya, en aquest cas hi tenen accés per mitjà d’un conducte especial que les sacralitza -alhora que les exorcitza- en *l'acció heroica.* Aquesta interpel·lació funciona com a catarsi i, sobretot, no ho oblidem, ha ofert als lectors la gran possibilitat del *Continuarà* que amplifica tradicionalment les historietes gràfiques d’aventures masculines i fa factible la transformació del futur dels nens en convocar l'esperança, contra els episodis tancats per les noces en el còmic femení.



El Guerrero del antifaz núm, 92 (Gago, 1948) *El Cachorro* núm, 122 (Iranzo, 1951)

En el "continuarà" trobem l'origen de la fidelitat creada en el públic masculí que, malgrat la ideologia, va poder trobar l'esperança en l'aventura com una via de fuita al món gris que el franquisme imprimia a la realitat de l'època. La capacitat de recollir i donar sortida activa a la imaginació i a les emocions no es va dirigir a les nenes i per aquesta raó, va ser el masculí qui va acabar configurant el suport d’un mercat de futur construït a la mida de la seva fidelitat i valors.

D'aquesta fidelització és deutora la formació d'una gran majoria de practicants d'una professió òrfena d'acadèmia. Òbviament a ella pertany la vocació majoritària dels seus professionals: crítics, teòrics, editors, mecenes, poders mediàtics o institucionals que han anat conformant aquest àmbit i que el dibuixen com a territori vocacional colonitzat per la masculinitat, tot i que ho facin sota l'aparença del fals neutre que s'erigeix en veu del tot i la part.

El Capitán Trueno, núm. 233 (1956-1968). Triomf de l'amistat masculina. Col·lecció **"**Rosas Blancas" (1958): final clàssic de la historieta romàntica femenina, on es mostra l'objectiu assolit.

Curiosament, han anomenat *romàntic* el devaluat *gènere rosa* assignat al món femení, quan aquest gènere ha estat conformat segons tot allò que era condemnat pel Romanticisme com a prosaic, ja que ha estat un manual d'instruccions, normes socials i fórmules d'ensinistrament per a les dones en el consum, l'estatus i l'especialitat burgesa de fer carrera per persona interposada, com veurem en l'apartat dedicat a l'anàlisi del còmic femení.

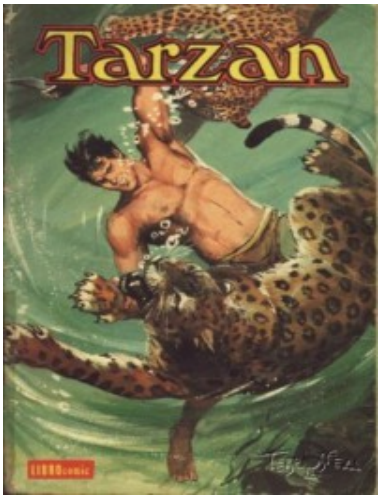
"Serenata", *Almanaque,* María Pascual*. El Guerrero del antifaz* (Universo Còmic, 2016)

Caldrà doncs aclarir que les regles del Romanticisme -i amb elles la immensitat del món per conquerir i els temes transcendentals- es troben dins de l'espai del gènere d'aventures exòtiques o fantàstiques adjudicat al masculí, dins del qual el nacionalisme de l'Occident androcèntric encarnat en els herois d'espasa i els croats, o més tard l'exotisme culpable que amaga el paternalisme colonial de l'aventura, glorifiquen l'un o l'altre costat de la batalla -conqueridor o conquerit- en jocs simètrics de miralls. En ells, les icones femenines responen a la simple funció de motivadores de l'heroi: titelles deshabitades tan sols usades com a esquer per atraure el *voyeur* que interactua amb l'autor compartint els mateixos codis en la complicitat que proporcionen les etiquetes de gènere.

El Capitán Trueno (1956-1968, Mora & Ambrós)

El Capitán Trueno, de l'escriptor i guionista Víctor Mora i el dibuixant Ambrós, ha estat un dels personatges de més èxit del còmic espanyol. Sigrid, la novia de Trueno, va ser una avançada en ser la guerrera reina de Thule, però l'avenç va ser tan sols nominal, no va servir per donar-li gaire aparició ni massa accés a l'acció, en tot cas sempre darrere del seu etern promès. La reina passa per la sèrie amb més absència que presència i el fet és que quan al pati del col·legi jugàvem a reproduir les aventures, cap nena volia ser aquest personatge, atès que hauria de desaparèixer o passar el temps del joc, al pati lligada al pal de bàsquet, capturada pel sarraïns. El protagonisme és del famós Capitán Trueno, acompanyat per la fraternitat masculina i els seus pactes, que queden de manifest en la mitificació que "immobilitza" la dona sota la galant "protecció" dels herois ajuntant els cavallers en l'aventura compartida: "tots per un i un per

tots”, seguint la tradició artúrica. L’amistat i el patriotisme cristià serà el pal de paller dels croats. Es donen tots els cànons romàntics.



El Cachorro (1957, Iranzo), *El Capitán Trueno* i *El Jabato* (1956, Mora & Ambrós), *El Guerrero del Antifaz* (1943, Gago), *Flash Gordon* (1935, Raymond & Moore), *Tarzán* (1973, Novaro), *Corto Maltés* (Hugo Pratt, 1967).

No hi ha res més romàntic que l'heroi solitari enfrontant-se al món, o el sacrifici en favor del camarada, la Pàtria, les Idees o l'Amor: els personatges de *El Guerrero del Antifaz*, *El Hombre Enmascarado*, *El Capitán Trueno, Tarzán, El Jabato, El Cachorro, Silver Roy, El Inspector Dan o El Dr. Niebla*, dins el còmic espanyol i tots els protagonistes de l'aventura en el còmic l'internacional, des de Flash Gordon a Corto Maltés i els seus continuadors, tots ells són els autèntics personatges seriosament romàntics, no pas les noietes del còmic femení, que habiten un món rosa, pla i sense arestes, fonamentalment pragmàtic i aparentment real dins de l'esquema del somni americà, però tan desconnectat de l'autèntica aventura i dels ideals com de l'Espanya real de l'època, per més que es sublimés intencionadament la imatge en un determinat model de desenvolupament de classe que volia sublimar la dura realitat.

Col·lecció "Azucena", núm. 91. Dibuixat per Maite. Sempre la imatge empresonant les dones.

Els quaderns d'historieta femenina neixen doncs en els contes de fades per passar, molt aviat, a les contemporànies secretàries i estudiants a la cerca de marit. Les col·leccions que apareixen són múltiples a continuació de l'èxit que marca el camí amb la col·lecció "Azucena":

De aquellas décadas nos quedan cientos de colecciones de cuadernos de historietas que chorrean sentimentalismo fácil, protagonizadas por bondadosas hadas madrinas, pastorcitas lindas y desvalidas, príncipes azules redentores, animalitos encantados y parlanchines, enanos buenísimos y brujas malísimas. De entre estos centenares, casi miles, de colecciones y series, se pueden citar como simple ejemplo: Colección Tulipán, Cuentos Selectos Cisne, Cuentos de Hadas de Ametller, Colección Princesita, Cuentos de Hadas de Geniés, Cuentos de Hadas Sauce, Colección Margarí, Carmencita, Colección Mis Cuentos, Serie Celia, Cuentos de la Abuelita, Colección Alicia, Graciela, Colección Lindaflor, Colección Tres Hadas, Colección Lirio, Colección Sentimental, etc., etc., etc. (Martín, 2010)

Col·lecció “Guendalina”, núm. 93 (Maite) *Se necesita locutora fea.*

No tan sols van ser moltes les col·leccions de fades sinó que la proliferació de la representació moderna de les noies espanyoles es va impostar fal·laçment adjudicant la vàlua professional a la manca de feminitat i "bellesa" com a l' exemple precedent de “Guendalina”: *Se necesita locutora fea*. Aquests models es van expandir en infinitat de títols de les col·leccions romàntiques que van fidelitzar durant uns anys el públic femení des de l’esquer de l'estètica i la moda: “Guendalina” (Toray, 1959-1962), “Rosas Blancas” (Toray, 1958-1966), “Serenata” (Toray, 1960-1966), “Blanca” (Bruguera, 1960-1963), “Celia” (Bruguera, 1960-1970), “Sissi” (Bruguera, 1958-1963), “Sissi Juvenil” (1959-

1967), “Claro de Luna” (Ibero Mundial de Ediciones, 1959-1971). Fins arribar als anys 80 amb “Lily” (Bruguera, 1970-1985), “Super Lily” (Bruguera, 1976-1983), “Gina” (Bruguera, 1978-1980) i “Esther” (Bruguera, 1981-1985).

Col·lecció “Guendalina”, núm. 18 (1959). *Deliciosas mujercitas* dibuixat per Juli.

Noies que feien equitació, practicaven l’esquí, anaven a la Universitat, treballaven com a secretàries, hostesses o periodistes com un més dels luxes de la nova societat, mostrant una aparent independència i un estatus de classe mitjana- alta, eren encara lluny de la majoria de dones reals dels anys 50 i 60 dins de la societat espanyola, tot i que aquestes començaven a lluitar per aparèixer des dels treballs invisibles que realitzaven des de sempre i cercaven la conquesta d’espais de llibertat. Però la perversió del model de consum recupera el control de la possibilitat d’alliberament en la reconducció de la suposada modernitat a través dels mitjans i els objectius imposats: l’adquisició d’estatus per mitjà del matrimoni reprenia el poder i s’imposava com a Gran Treball Final de Carrera. Els territoris estaven ben delimitats. La simplicitat i la iteració d’unes històries sense substància feia necessari l’al·licient que aportava la moda, i que més tard va afegir la música pop. S’integrava així el producte en

el mercat emergent de la publicitat, el màrqueting i les sinèrgies de consum, posant les dones en el punt de recepció d'un nou missatge normatiu que les traslladava de *princeses aspirants al tron del reialme* a futures i modernes *reines del consum* per mitjà del casament.

Col·lecció "Guendalina", núm.33 (1959). *Cazados y casados,* dibuixat per María Pascual.

En els nous models tot responia a una única finalitat: guanyar nous terrenys per *caçar* el millor partit, fer carrera a través del matrimoni i, més tard, privades d'un *Continuarà* públic, obeir les exigències del sistema des de l'anonimat de la llar, transformant-se en la seva corretja de transmissió, repressió i reproducció... d'una forma inconscient, gratuïta i silenciada.

Per a les nenes lectores, l'espai es tanca en el procés interior de convertir-se a si mateixes en *esquer* per a la domesticació de l'home en la construcció d'estatus dins del sistema. El seu objectiu seran les noces, així com la seva gratificació final: comiat i tancament, no hi ha espai més enllà per l'èxit i la bellesa. Res més oposat a l'espai obert pels llunyans horitzons romàntics.

Una oferta tancada en aquest espai tan limitat ha defraudat les expectatives de les lectores en sortir de la infantesa. D'altra banda, el mitjà les ha ignorat com a

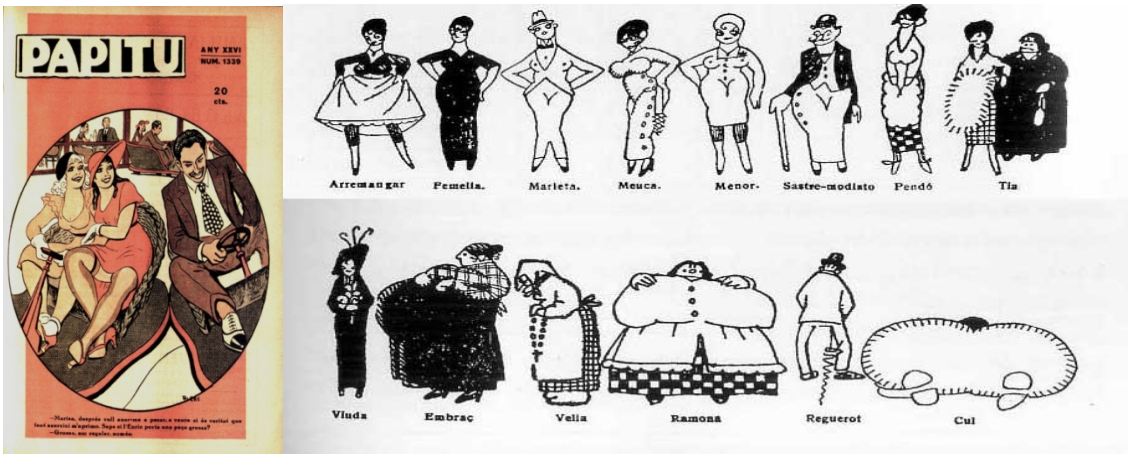
públic adult, atès que el seu discurs planteja la interlocució dirigida al lector masculí, tot i emmascarar-se en un enganyós plural. Les alternatives d'una majoria de lectores, en créixer, van passar pel necessari transvestisme atès que van haver de posar-se al lloc del lector per poder identificar-se amb el protagonisme i viure l'acció de l'aventura, sempre adjudicats al masculí. Quan això fallava no els quedava res més que l'abandonament del mitjà per la literatura, on malgrat tot, trobaven l'espai i la visibilitat guanyats per anys d'una escriptura femenina que el còmic no havia permès desenvolupar.

El resultat del silenci o l'abandonament dels espais ha contribuït a fer del còmic un territori fortificat de la masculinitat i els seus imaginaris, també mancats de perspectiva plural en les seves expressions avantguardistes o contestatàries, atès que el còmic ha naturalitzat el domini de la visió masculina com a visió plural. Les conques, les esposes, les sogres, les minyones i altres estereotips femenins es transformaran també en tòpic ridícul atès que ompliran de sentit la funció de caps de turc dins de l'humor, representant sempre les qualitats negatives o ridícules de les xacres de la societat: la repressió, l'abús, la mesquinesa, la reacció, etc.

"Blasa portera de su casa" (Escobar, *Tío Vivo* 1957). El mascle subjugat al domini femení.

L'humor ha estat una important i alliberadora porta oberta per la catarsi i la revolució dels nois, però difícilment ho ha pogut ser per a les nenes, atès que la icona femenina, especialment el cos femení en tots els seus tòpics, és un protagonista principal com a element de comicitat, fins arribar a l'esperpent o el ridícul: grosses esposes, sogres peludes, porteres dominants, velles bruixes, xucladores i materialistes vampiresses, o bledes secretàries de cabells llargs i idees curtes conformen la col·lecció dels tòpics humorístics que omplen les pàgines impreses des dels orígens de la premsa escrita i el naixement de les

historietes fins a construir la seva naturalització en els preconceptes integrats inconscientment en el llenguatge pels quals les dones són un perill a controlar.



Papitu núm. 1339 (1934). "Tipus de dones" del catàleg *Psicaliptics*, (2004, Mas) pàg. 51-63.

A les imatges veiem una coberta de *Papitu*, una de les populars revistes *sicalíptiques* catalanes i al costat alguns models dels de personatges “còmics” caricaturitzats tòpicament en la deformació esperpèntica en la mateixa revista. Bàsicament etiqueten tipus de dones buscant el ridícul en l’exageració dels trets del cos, als quals adjudiquen qualificatius morals. Tan sols haurem de llegir els textos que il·lustren les imatges: *arremangar*, *femella*, *marieta*, *meuca*, *menor*, *sastre-modisto*, *pendó*, *tia*, *viuda*, *embraç*, *vella*, *Ramona*, *reguerot*, *cul*.

El cos femení s’eixampla, s’estira, creix infinitament o desapareix per expressar qualitats, defectes, revolucions, desitjos o desfogar repressions masculines. La sàtira també s’encarna en ell i s’inscriu sobre aquesta matriu universal que sembla servir per a tot**.**

El gènere segueix marcant fortament la devaluació del femení, usant-lo també per degradar els homes que se surten del paper masculí tòpic; és aleshores que una figura masculina perd el seu valor i és susceptible del ridícul més degradant: els amanerats o els *marietes* són els exemples favorits, en què l’home perd la seva natural qualitat superior i és degradat a la condició subalterna, allà on ja hi ha des de sempre la dona.

No és doncs d'estranyar la fugida d’un públic femení que va abandonar massivament el suport al mitjà en créixer i necessitar satisfer noves expectatives que tan sols obtenia del còmic en la identificació transvestida.

Mentre els nois podien evolucionar i créixer dins del mitjà en la multiplicitat de gèneres, el públic femení va quedar desatès per part del còmic, dels seus editors, dels seus guionistes i, especialment, dels seus teòrics, crítics o estudiosos. En masculí han parlat les veus constructores del discurs que ha controlat els espais i confeccionat els gèneres d'aquest mitjà durant dècades, sense deixar escletxes.

Contra aquest mur de tradicions simbòliques i codis de comunicació unilaterals que okupen el cos femení i que tractarem en detall en el segon capítol, encara lluiten avui les reverberacions de les veus de les autores pioneres, obrint pas als renovats esforços de les autores actuals per assolir visibilitat.

1.3 La influència de l'entorn en la formació estètica

Hem vist com la segregació ha determinat un espai molt limitat i unes històries monotemàtiques i reiteratives que han condicionat en gran part, amb les seves regles, l'estil suposadament *femení* de la historieta; veurem ara com l'àmbit d'influència, el context en què es desenvolupen les autores en l'etapa de formació i més tard de publicació i comunicació professional s'afegeix a la naturalització de les traces essencials de l'estil.

En un mitjà on la professionalització ha estat lligada a la pràctica de l'ofici, i no a una formació acadèmica inexistent fora d'algunes escoles privades nascudes els darrers anys, haurem de comprendre el context on ha estat construïda la formació d'estils i com ha nascut un concepte d'autoria en un àmbit lligat als productes del *mainstream* i a la cultura popular, però que ha anat arrossegant força dificultats per tal de ser respectat acadèmicament. Cal conèixer les peculiaritats i el pes social que la seva condició de constructe establert sobre els tòpics, alhora que elaborat des d'una suposada bohèmia dins dels àmbits contraculturals, ha exercit sobre les dones que han volgut participar del seu discurs.

La historia del còmic espanyol ens mostra una professió autodidacta que s'ha format des de les editorials, seguint i copiant els models proposats pel mercat, o bé, en els casos més artísticament arriscats i vocacionals, seguint l'estela dels mestres clàssics -només homes entre els considerats seriosos- personalment triats en la genealogia masculina com a referents de l'ofici.

L'estil, doncs, neix depenent de l'accés a uns o altres àmbits de l'aprenentatge que determinaran els seus condicionants i es consolidaran en la tria de traces dins la negociació amb les exigències de publicació per l'accés al posterior desenvolupament i professionalització de l'artista.

És aquest el procés que tradicionalment ha estat vitalment marcat pel gènere: les portes d'accés que aquest mitjà ha construït per a les dones han fet que els rastres de tot treball femení, en ser devaluat per la seva pròpia categoria, hagin desaparegut a causa del menyspreu del gran discurs historiogràfic, eliminant

tradició i referents per a les noves generacions, al mateix temps que, paradoxalment, tot intent de trencar el discurs dominant masculí s'ha perdut en l'oblit sense deixar rastre. Per començar a aclarir quin és el resultat d'aquesta marginació ens haurem de fer algunes preguntes; en primer lloc, cal esbrinar de quina situació provenen les autores, examinant la forma en què les dones van iniciar el seu camí en aquesta professió.

La il·lustració infantil va ser una professió que facilitava una primera aproximació de les dones al treball remunerat ja a les acaballes del segle XIX i durant tot el segle XX; tot i haver-hi també autors, la presència femenina no inquietava i fins va arribar a ser tradicional, atès que el dibuix s'associava a l'àmbit pedagògic femení -el de les criatures- dins l'oci i la cultura de les senyoretes educades, quan l'educació femenina burgesa consistia en una lleugera formació en dibuix, música i pintura, adquirides dins de la pròpia llar com a eines menors per a les funcions decoratives i socials de la dona, a qui se li encarregava la funció de l'entreteniment domèstic i la cultura de saló.

En especial, el que feia més accessible per a les dones aquest ofici era que podia efectuar-se sense sortir de l'àmbit privat, sense enrenou tecnològic ni suport material (llapis i paper bastaven) i sense adquirir prestigi intel·lectual ni més consideració externa que el d'un entreteniment lleuger, la qual cosa les confinava dins d'una discreció escaient que les ha mantingut fora de la competició i ha rebaixat el seu treball a un baix cost per als editors. La seva condició permetia no fer clar esment de la seva participació en el món productiu quedant excloses del *treball seriós* per classificar-se dins de l'espai de les habilitats femenines domèstiques.

La seva incursió dins la indústria editorial té lloc en l'espai femení per excel·lència com és la infantesa. Comença pels contes tradicionals per a la gent menuda, per acabar desembocant en les historietes que s'aniran incorporant a les revistes il·lustrades i que finalment seran incloses en el còmic com a producte diferenciat, en l'apartat segregat per a les nenes, jovenetes i adolescents, dins de temaris limitats a l'ensinistrament en les "funcions i virtuts femenines".

L'etiqueta d'*historieta femenina* ha anat associada a l'àmbit infantil, també a un món *rosa* lligat als contes de fades i a les històries d'amor, però, per sobre de tot, ha fet servei a la pedagogia i l'ensinistrament en les essències d'una feminitat centrada en la moda i en la banalitat del consum, per ocultar un substrat ancorat en la formació cap als serveis gratuïts de cura i reproducció.

El domini d'aquest espai té l'aparença femenina, reuneix tots els mandats del tòpic per construir les essències i en ell es troben signatures femenines en una gran majoria, però tant l'estil com els guions normalment són imposats pels editors. Les dones guionistes encara han estat més escasses que les il·lustradores; en general, han provocat una gran desconfiança als editors, que han primat la veu narradora masculina com a aposta segura.

En tot cas, independentment del gènere del guionista, la creació d'aquestes col·leccions ha estat un treball d'encàrrec en el que s'ha imposat el patró de la demanda editorial basada en un suposat desig del mercat. Un mercat que ha estat construït i mantingut en els tòpics socials de clara inspiració patriarcal que el còmic ha reproduït i alimentat, afegint-hi la pedagogia en el consum, com a models naturals de feminitat.

D'altra banda, ja a partir dels anys 20 i en la etapa republicana trobem les signatures de Lola Anglada i Josefina Tanganelli a les revistes catalanes *En Patufet*, *Virolet* i *La Nuri*. Les trobem també en altres segells com *Floreal* o *Estampa*[7] o a la revista infantil *Pinocho*, on apareix el nom de Pitti Bartolozzi. Aquestes autores, l'obra de les quals analitzarem en el subapartat final d'aquest capítol, van ser una bona mostra pionera dels orígens d'aquesta professió incipient. En els anys següents la historieta va transcendir les circumstàncies bèl·liques reafirmant-se com a industria, però va ser modelada segons la ideologia de la dictadura, durant els anys que van de la postguerra a l'etapa del desenvolupament dels anys 60, fins arribar al moment en què

[7] "La editorial Rivadeneyra publicaba *Estampa*, una ambiciosa revista infantil donde escribían Sara Unsúa, Baby (pseudónimo de Carmen Nelken), Josefina Bolinaga, María de Atocha Ossorio, María Casanova, María de Perales, Matilde Ras, Viera Sparza, Carmen Martel y Magda Donato, autora vanguardista, escritora, periodista, autora teatral, siempre preocupada por el papel social de las mujeres y las niñas. [...] Desde 1928 Federica Montseny colaboraba en *Floreal,* una revista infantil publicada por el consejo de la escuela nueva unificada. Al iniciarse la guerra civil cambia de nombre: *Nuevo floreal.* Con la contienda muchos de los cómics desaparecen, otros cambian de formato y número de páginas" (Muñoz, 2011: 126).

aquest mitjà es consolida dins del franquisme. Llavors es produeix, amb gran èxit, una important emergència comercial del còmic femení, és a dir, el còmic dirigit a les noies, al qual eren adreçades les dibuixants dones. Malgrat això, eren molt minoritàries les dibuixants que podien participar a l'àmbit públic en pla d'igualtat amb els seus companys il·lustradors. Generalment treballaven des de casa. No gaudien de la quotidianitat de l'ambient, de les converses, de les activitats o de l'aprenentatge que es produïa en els locals de feina comuns, en els estudis o tallers dins les pròpies agències i editorials, o en els estudis llogats per grups d'autors en comunitat.

L'ambient, propietat absoluta de la bohèmia masculina, no era considerat adequat per a les noies com cal. Les dibuixants van haver de treballar en soledat, atès que quedaven aïllades en un món masculí on la relació amb els companys quedava emmarcada pels estereotips de gènere. Es posaven distàncies insalvables en la companyonia entre sexes diferents i tan sols es deixava una possibilitat de comunicació relacionada amb la conquesta amorosa. Les autores quedaven allunyades d'un intercanvi profitós d'experiències i coneixements com el que es produïa entre els autors.

En aquestes interaccions professionals és on el desenvolupament artístic rep més incentius d'evolució. En una professió sense acadèmia, els vincles d'aquests intercanvis constitueixen els graons i el cop de gràcia que permeten consagrar com a professional un dibuixant. Són el cau on la maduresa artística es va conformant a través de la diversitat d'influències externes i l'ampliació de connexions amb el debat social.

Els autors tradicionalment han estat nens lectors que estimen el mitjà en el que s'introdueixen com aprenents; creixen i es formen dins d'aquests ambients inquiets i oberts. En créixer han anat prenent possessió del terreny de l'aventura, la història i l'acció, però també de l'experiment i la contestació per elevar el mitjà, introduint-lo en el diàleg adult de l'art del que surten les avantguardes. El discurs masculí del còmic espanyol va consolidar aquest procés per mitjà dels seus autors, a partir de l'anomenada *generación del compromiso*, que apareix amb la transició democràtica a finals dels anys 70, i és qualificada així pels especialistes, en l'anàlisi dels orígens del còmic d'autor

en la Transició, publicat en el número especial que els hi va dedicar *Tebeosfera* (Barrero, Mora Bordel, Alcázar, 2009). El treball d'aquesta generació va donar els seus fruits reivindicant l'autoria, propiciant l'aparició del còmic adult, connectant amb el còmic europeu i generant la recuperació del mercat del *mainstream* americà en el boom del còmic dels anys 80 fins la irrupció del manga en la dècada dels 90. Però aquesta revolució té una participació mínima d'autores. El discurs dominant de la renovació encara serà un diàleg entre nois que es reproduirà en el temps sota diverses simulacions.

Les autores que iniciaven aquesta professió en els anys de la dictadura accedien a aquest treball ben jovenetes sense sortir pràcticament de l'àmbit privat de la llar, i mantenien la professió després del casament d'una manera aparentment secundària o accessòria al rol principal de pal de paller familiar. Podien fer-ho perquè generalment treballaven a casa. Des de casa presentaven mostres, a casa copiaven els models que els eren proporcionats fins assolir un estil acceptat, després rebien els guions que dibuixarien també a casa, de la qual sortirien per anar a l'editorial o l'agència a entregar i cobrar la feina, i això ja era considerat una gran excepcionalitat.

Una anècdota sobre la relació laboral dels editors del *TBO* als anys 60 amb una de les seves dibuixants, Isabel Bas, ens il·lustra sobre l'estat de la qüestió en la mentalitat de l'època dins la professió. L'article, publicat en el web de còmic *grafopata.com*, ens mostra la consideració paternalista i l'espai minúscul que era cedit per a la formació i el desenvolupament professional de les dones:

> Resulta que los dibujos que entregaba Isabel Bas para nuestra revista, tenían mucha aceptación y además su estilo encajaba perfectamente en el *TBO*. Y cada vez que entregaba originales, nosotros le pedíamos más. Ella dijo que no podía ampliar su trabajo ya que tenía que "bregar" con cuatro hijos (Montserrat, Jordi, Ramón y Cristina) y que solo podía dibujar por la noche, después de cenar, bañar a los niños y ponerlos en la cama, aunque su marido Delfín le ayudaba en todo lo que podía. Una vez realizadas estas tareas, lavaba los platos y cuando terminaba de las faenas del hogar, se ponía a dibujar hasta las tantas. Por lo tanto no podía comprometerse a más encargos. Entonces -*siguió contando el Sr. Viña*- encontramos la solución perfecta para que dedicase más tiempo a dibujar. Le compramos un lavavajillas, lo cual le fue de mucha utilidad ya que gracias al artilugio pudo dibujar más páginas… y todos contentos!- (*Me lo contó el señor Albert Viña, último director de TBO y amigo confidencial)* (http://www.grafopata.com)

Isabel Bas, TBO, 3ª etapa, núms. 537 i 531(1967) (a grafopata.com 11-11-2016)

És per aquesta relació amb la societat i amb l'ambient del mitjà que l'estretor de l'àmbit marca l'estil i el treball de forma determinant pel seu gènere, no pas per raons naturals, sinó perquè les autores són clarament induïdes a treballar dins d'uns temes i sota unes normes i un estil de gènere determinat.

Faran el que s'espera de elles: aprendran de les fonts que els són permeses, treballaran aïlladament i quasi furtivament, i tot seguit desapareixeran de la visibilitat, tindran una aparició curta i banal, que serà qualificada de superficial com les seves heroïnes i, com elles, seran menyspreades. Finalment, moltes d'aquestes dibuixants migraran vers la il·lustració i el conte infantil on trobaran més suport.

Aquestes seran també les raons per les quals les autores són una molt petita minoria en els processos de renovació, i la seva veu, que aconsegueix finalment alguns espais, és contínuament oblidada malgrat que forma part de totes les reivindicacions, accions i resultats; però mai no han estat una força simètrica, sempre han circulat pels marges com a excepció.

1.4 Característiques de l’estil femení

L’estil femení en general, però molt concretament en el còmic, es relaciona amb unes suposades essències que floreixen en els aspectes més visuals i ornamentals. Traces decoratives marcades per la suavitat i la dolçor, línies assentades en la docilitat que eviten qualsevol angle o línia agressiva, obviant tot el que no sigui arrodonit, alhora que estilitzen les icones en la direcció superficial dels vestits i la composició, en la síntesi formal descarregada de contingut.

La forma és predominant en el sentit d’aparença ingènua i lleugera. Tot i associar-se en positiu amb l’elegància i la sensibilitat, l’àmbit del femení, en la realitat, ha estat considerat un espai comú per a la sensibleria en substitució dels sentiments seriosos i per la cursileria en lloc de la sensibilitat.

Bàsicament es treballa la figura femenina vestida en relació amb la moda: pentinats, guarniments, vestits, sabates, bosses i complements. Són importants els efectes decoratius de fons, tant en els contes de fades com en els de la historieta romàntica, però el resultat de la síntesi “rosa” és la manca de fons treballats: no hi ha ombres, ni arrugues, ni relleus, són dibuixos que eludeixen la complexitat d’edificis, màquines, o res que pugui enfosquir unes vinyetes en les que predominen la claror, els primers plans o plans mitjos femenins, amb especial dedicació als maquillatges dels grans ulls, els llavis i els historiats pentinats i complements de moda.

Els nois són tous i poc predominants, actuen en segon terme i de manera llunyana, associats als seus cotxes descapotables o com a un perfil per als petons; estan mancats d’estructura -l’estructura de les noies és el maquillatge, no pas el cos- en ser l’absència de duresa i contingut la condició fonamental. La icona femenina, en la seva versió jove i tòpica, és la preponderant. Els cossos no existeixen per si mateixos sinó en funció dels models a lluir i quan apareixen són realment inconsistents, tan sols són maniquins de suport pels biquinis o una historiada i escumosa roba interior.

En definitiva cal considerar aquest àmbit des de la mirada postmoderna com un lloc ideal per la superficialitat i l'artifici del qual podem recuperar diversos trets estètics en positiu, però també cal destacar que ha estat un instrument decisiu per la pedagogia normativa de les funcions socials. La seva influència en la construcció de gènere reforça el rol de les dones com a responsables de la reproducció i dels serveis, especialment com a principals eines d'activació del sistema, en tant que consumidores i promotores del consum. La representació de la identitat femenina d'aquesta icona inconsistent naturalitza unes suposades essències que acabaran encarnades en les transformacions culturals dels cossos reals.

Cal tenir present que l'espai rosa ha estat el destí "natural" on han estat conduïdes les autores pel seu sexe, quan han arribat a la professió. Aquest àmbit ha estat un lloc que les ha digerit i ensinistrat, construint el seu estil i tornant-les invisibles, atès que tan sols unes poques han pogut sobreviure a l'homogeneïtzació per imposar el model a imitar.

Sovint l'estil fonamentat en el tòpic essencialista patriarcal ha estat marcat pel discurs masculí socialment dominant. De fet la historieta femenina, o rosa, forma part primordial d'aquest discurs, tot i que tan sols adquireix un cert relleu quan són autors (del gènere masculí) els que aporten "estructura" amb el seu dibuix i la seva signatura com és el cas de Vicente Roso (*Florita*) o els germans Blasco (*Anita Diminuta*). Els autors, que han gaudit socialment d'un accés molt més ample i plural que les autores a totes les altres parcel·les genèriques del còmic i del seu llenguatge, també han estat abundants en aquest àmbit. Els dibuixants espanyols han obtingut reconeixement internacional com a especialistes en el gènere romàntic o sentimental, sense que aquest reconeixement deixés mai el masculí, i no pas com a plural neutre.

Per aquesta raó el seu pes ha marcat generalment l'estil i el discurs en un context on les nombroses signatures masculines que podem trobar han estat les destacades fins a èpoques recents: Alferez, Ayné, Badia, Beaumont, Blasco, Bosch Penalva, Brea, Brocal Remohí, Carrillo, Domingo, Edgar, Fernández, Fuster, García, Gómez Esteban, González, Guillamón, Guinovart, Iñigo, Longarón, Macabich, Miralles, Mora, Montserrat, Prunés, Puigmiquel,

Roca, Roso, Roux, Rubio, Sabatés, Toutain, Vivas... Són alguns dels múltiples autors reconeguts dins la professió que trobem en repassar les antigues col·leccions del gènere romàntic espanyol. Aquest notori percentatge de noms masculins que apareix en les investigacions o els articles especialitzats quan recuperen el gènere romàntic contrasta amb la curta llista de noms femenins rescatada de l'oblit tan sols des dels darrers anys, resumida en Rosa Galcerán, María Pascual, Pili Blasco, Carmen Barbarà, Purita Campos i Trini Tinturé. Durant molts anys, la major part de la història del còmic, les dones han estat invisibles per un mitjà que ha menystingut, oblidat o ignorat el seu treball deixant les noves generacions sense referents, com ho denuncia la ponència crítica de Josune Muñoz:

> Exceptuando Rosa Galcerán, Carmen Barberá y María Pascual los nombres y obras de estas autores han caído en el olvido y teniendo en cuenta la avanzada edad de muchas de ellas (Galcerán tiene más de 90 años) urge un trabajo de recuperar su testimonio y visión de la época y los materiales que crearon, así como las condiciones de trabajo, relaciones entre ellas, los nombres tras los pseudónimos, si colaboraban en revistas fuera del Estado Español y otras muchas cuestiones. (Muñoz, 2011: 129)

Compartint aquesta necessitat, hem pogut confeccionar una llarga llista (sempre incompleta) d'autores oblidades o pràcticament desconegudes, en rastrejar els quaderns de les antigues col·leccions femenines[8] estudiades durant el procés de la recerca a través de diverses fonts, molt especialment dels fons recopilats en el portal web *Tebeosfera.com*[9]. Les enumerarem cronològicament en tres etapes:

1ª etapa des dels anys 20 fins el 1939, en publicacions no segregades:

Lola Anglada, Pitti Bartolozzi, Rosa Galcerán, Josefina Tanganelli ("ABEL").

---

[8] "Azucena" (Toray, 1946-1971), "Guendalina" (Toray, 1959-1962), "Rosas Blancas" (Toray, 1958-1966), "Serenata" (Toray, 1960-1966), "Blanca" (Bruguera, 1960-1963), "Celia" suplement de *Pulgarcito* (Bruguera, 1955-1956), "Celia" (Bruguera, 1960-1970), "Esther" (Bruguera, 1981-1985), "Gina" (Bruguera, 1978-1980), "Lily" (Bruguera,1970-1985), "Sissi" (Bruguera, 1958-1963), "Sissi Juvenil" (1959-1967), "Super Lily" (Bruguera, 1976-1983), "Claro de Luna" (Ibero Mundial de Ediciones, 1959-1971).

[9] *Tebeosfera.com* és una revista web i un gran catàleg de publicacions, autors, obres i personatges de còmic. És el projecte d'un grup d'especialistes i documentalistes interessats en l'estudi del mitjà que va néixer el 2001 i que el 2008 crea l'Associació Cultural Tebeosfera editora de *El Gran Catálogo de la Historieta* (ACyT, 2013) i propietària actual del lloc web.

2ª etapa, des dels anys 1940 al 1990, en publicacions femenines:

Angelina Ballará, Juanita Bañolas, Carmen Barbarà, María Barrera, Isabel Bas, M. Àngels Batlle, Montse Blanch, Pilar Blasco, Gloria Boada, Rosa Boix, Enriqueta Bombón, Juliana Buch, Purita Campos, Antonia Cano, Alícia Cardé, Helena Casviner, Montse Clavé, Montse Curto, María Dembilio, Consol Escarrà, Ángeles Felices, Nieves Francesch, Rosa Galcerán, Conchita Gallardo, Magda Genestar, Guadalupe Guardia, Carmen Guerra, Carmen de Haro, M. Luz Iglesias, Juana Hispano González, Carmen Levi, Mercedes Llimona, Elsa Martín, Pilar Mir, Rosa M. Padullés, Pepita Pardell, María Pascual, Asunción Reguant, Alicia Romero, Ana Mª Rodríguez, Carmina Rodríguez, Gemma Sales, Isabel Selva, Rosa M. Solà, Julia Struth, Violeta Suárez, Trini Tinturé, Julia Torregrossa, Mª Carmen Verdejo, Montse Vives.

En les col·leccions d'aquesta etapa també es troben un nombre important de guionistes femenines: Enriqueta Bombón, Rosa Collado, Loreto Conti, Carmen Dolcet, Luz L. Graña, Victoria Güell, Maricel Lagresa Colom, Josefa Inés Mir, Natacha Palacios, Cristina Reyes, M. V. Rodoreda, Armonía Rodríguez, Violette Rosa, Renata Salcedo, Victoria Sau[10], Maite Sharon, Marta Vélez.

Amb abundant producció i un estil propi, trobem quaderns signats tan sols amb un nom de pila, generalment diminutiu, com és el cas de: Carmina, Gema, Helena, Irene, Josefina, Juli, Magda, Maite, Margarita, María Pilar, Mery, Mía, Montse, Paqui, Pili, Rosa o Vicky. Aquest fet, que es produeix en els dibuixos, es repeteix en molts casos també en els guions quan les guionistes són dones (Ana M., Emilia, Ester, M. Eugenia, Mari Lyn, May, Sylvia) La simplificació que

[10]Trobem en els quaderns romàntics bastants guions signats amb el nom de la filòsofa, psicòloga i mentora del feminisme català i espanyol Victoria Sau, autora de nombrosos textos vitals per al moviment, com és el cas del *Manifiesto para la liberación de la mujer* (1974) o el *Diccionario ideológico feminista* (1981), *Un pensamiento transgresor* (2010) o *Segundas reflexiones feministas para el siglo XXI* (2008). Els guions, però, segueixen el patró exigit per la col·lecció en la construcció dels rols de gènere. Sau, sota diversos pseudònims (com Vicky Lorca o Victòria Sánchez) va escriure nombroses novel·les romàntiques, gens properes als seus texts posteriors, però és fàcil entendre la necessitat de supervivència que el franquisme va significar per a dibuixants i escriptors; aquest és el cas de infinitat d'autors republicans o comunistes militants. Possiblement és la pròpia experiència en la construcció de la identitat femenina la que la va fer revoltar-se amb més consciència del procés de la representativitat i la construcció dels rols de gènere.

porta al anonimat, no tan sols minimitza i dóna un caire infantil al treball, sinó que ajuda a la desaparició documental de la autoria femenina.

3ª etapa des dels anys 70 fins el present, autores que apareixen en publicacions infantils segregades i mixtes, assolint l'autoria plena:

Marta Balaguer, Asun Balzola, Pilarín Bayés, Roser Capdevila, Rosa Galcerán, Mercè Llimona, Carme Soler, Mariel Soria i Marika Vila.[11]

Les autores d'aquesta tercera etapa que, a partir de la Transició, treballen en el món del còmic infantil troben un espai concordant amb el paper permès. En aquest espai, ara més lliure, en el qual es difumina la segregació, troben reconeixement, especialment per les sinèrgies amb les campanyes culturals, la televisió i els dibuixos animats; és el cas de Pilarín Bayés o Roser Capdevila.

La pedagogia dirigida a les criatures ha estat sempre un rol acceptat i adjudicat al femení però la feble memòria del mitjà tan sols ha rescatat, fins ara, quatre noms de dones dibuixants d'historietes romàntiques per a noietes que, sense trencar les regles del tòpic, històricament van marcar una diferència: Rosa Galcerán, María Pascual, Carmen Barbarà i finalment Purita Campos.

El discurs masculí, com sempre des del domini del plural, es va apropiar de tot allò exterior, públic, prestigiós, transcendent, important per fer créixer la imaginació agosarada, romàntica i aventurera; l'estil de dibuix ho tradueix amb l'obertura i la cerca de diàleg del seu llenguatge amb els àmbits superiors de les arts adequats al context i amb els discursos socials i culturals de cada moment, des del realisme a la caricatura, incloent-hi la contestació, els moviments innovadors, l'avantguardisme i l'experiment dels quals l'estil femení, arraconat en el còmic romàntic per a jovenetes -anomenat despectivament "gènere rosa" en simetria amb la premsa "del cor"-, es veia pràcticament exclòs fins a desaparèixer a finals del segle XX. El còmic espanyol va escampar també així, entre els seus lectors masculins, les llavors de les futures vocacions i el cuc de les possibilitats d'autoaprenentatge, ja que existien els models de

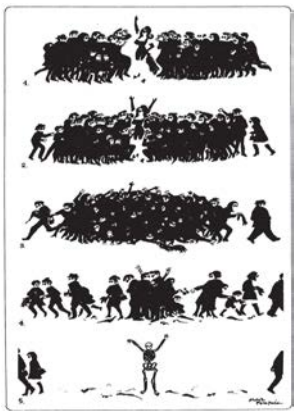
[11] La llista es refereix al còmic comercial de l'època, però comparteix autores pioneres que apareixeran en el següent subapartat d'aquest capítol (1.4.1 El trencament de l'espai de gènere), on es parlarà de les autores emergents en la irrupció del còmic adult que es produeix en aquesta mateixa dècada.

personatges i d'autors amb els quals es podien identificar i dialogar o als quals podien replicar. Les lectores, en el mateix període, eren conduïdes al món rosa sense sortida ni *continuarà* després de la boda, abocades al desert sense discurs, com a convidades de pedra al banquet de l'aventura, sense paraula ni representació més enllà de la infantesa i l'ensinistrament en l'estil femení, mudes enfront d'un mitjà que les deixava sense interlocutor adult.

Però ¿què tenien a dir les autores en aquells moments de revolta? ¿On eren les seves veus? És hora de parlar de les pioneres que van trencar el sostre de vidre que la professió els imposava...

1.4.1 El trencament de l'espai de gènere

El còmic adult que emergeix amb èxit als anys setanta amb la transició democràtica, fruit del desig i les necessitats de donar veu als canvis socials, neix orfe de veus femenines; tot i això, hi trobem els noms de les noves pioneres en el còmic adult, que traspassen el sostre de l'estil femení i l'estretor de l'àmbit infantil i romàntic per intervenir i promoure el desenvolupament d'un nou discurs.

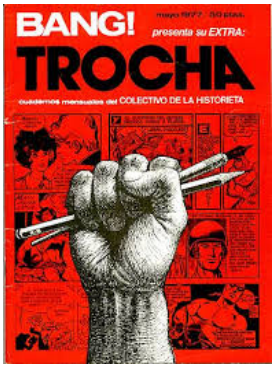


Las metamorfosis (*Triunfo*, 1968), *Mujercitas* (*Punch*, 1975), *Cambios y recambios* (Anagrama, 1983). Núria Pompeia és pionera en introduir la signatura femenina en l'espai d'opinió.

No els és fàcil, perquè les pioneres lluiten trencant l'espai de gènere dins del territori del còmic dominat per un discurs homologat en masculí, però ho fan

esperonades pel compromís, seguint el camí obert dins les revistes d'opinió per l'humor gràfic de Núria Pompeia (Barcelona, 1931).

Pompeia apareix, ja a finals dels anys seixanta, a les revistes d'humor contestatàries amb el règim, així com, més endavant, a finals dels anys setanta, veurem com la segueixen Montse Clavé, juntament amb Mariel Soria i Marika Vila, obrint-se pas en el còmic adult dins la que després s'anomenarà "la generació del compromís" que esclata a la Transició. Elles naveguen solitàries entre un mar de noms masculins en el qual resulten ser una rara excepció que contrasta una mirada diferent, malgrat la seva diversitat individual. Tot i treballar per enlairar les mateixes revistes i el mateix mitjà, en el desenvolupament del qual homes i dones van estar igualment compromesos, han de lluitar aferrissadament contra la condició de gènere que marca la seva singularitat en la professió. L'espai de gènere ha estat traspassat, però el mitjà no sembla voler admetre-ho més enllà de l'excepció invisible. Són "les nenes del còmic" així les anomenen en les entrevistes.



BANG! TROCHA, 1977[12]**.** Revista del *Col·lectiu de la historieta* del que va sortir l'anomenada *Generació del compromís* iniciant un camí de responsabilitat entre el missatge i l'autoria. En ella trobem l'aparició dels tres primers noms femenins pioners en la transgressió de l'espai masculí en el còmic espanyol: Montse Clavé (*Doble jornada*), Mariel Soria (*Hippy*) i Marika Vila (*Como...*) assoleixen la responsabilitat de l'autoria en l'elecció i representació del missatge.

Les pioneres introdueixen el discurs feminista i la novetat de l'experiment en femení dins d'un mercat tan obstinadament masculinitzant i ritual que no mostra cap interès en deixar de banda les ulleres del gènere. Malgrat l'aïllament, el seu esforç aconsegueix resistir fins que arriba la segona onada de noves autores

[12] La revista era presentada per l'editor Antonio Martín des del segell Bang! I es va dir *Trocha*, però va haver de canviar de nom al poc temps per *Troya*, perquè va resultar que el nom *Trocha* estava registrat per una agrupació falangista. A partir d'ara ens referirem a ella només amb el nom darrer: *Troya*.

travessant els anys vuitanta i noranta. La nova pedrera procedeix del món universitari, de la pintura i les belles arts i respon al discurs de l'experimentació en el llenguatge. La revista *Rambla* en la que ja col·laborava Marika Vila, a més de formar part del consell de redacció com a coordinadora, obre espai a una novell Ana Miralles, juntament amb Roser Oduber i a Laura Pérez Vernetti que apareix sota el pseudònim de "Maracaibo". A la revista *El Víbora* apareixen Isa Feu, Pilar Herrero Bendicho, Laura Pérez Vernetti i Marta Guerrero. Finalment, Ana Juan, Ana Miralles, Victoria Martos i Asun Balzola irrompen amb força a l'espai del còmic des del municipi madrileny, a la revista *Madriz* editada per l'ajuntament i pilotada per Felipe Hernández Cava. El 1988 té lloc una exposició retrospectiva que podem anomenar com la primera mostra del còmic espanyol realitzat per dones. La mostra va ser patrocinada per l'INJUVE i produïda per la revista *Medios Revueltos* i l'organització feminista Mujeres Jóvenes, sota el comissariat de Manuel Ortuño, Felipe Hernández Cava i Marika Vila. En ella es recull per primera vegada la construcció d'un fil històric que lliga l'obra de les autores republicanes amb les de còmic femení de la dictadura, les pioneres del còmic d'autor en la Transició i les noves autores emergents, amb la intenció de construir genealogia. Del seu àlbum catàleg (*Papel de Mujeres*, 1988) hem extret les imatges següents:

Papel de Mujeres (1988). Autores nacionals des de 1930 a 1977: Pitti Bartolozzi (*Crónica)*, Rosa Galcerán ("Azucena"), Pili Blasco (*Florita*), Carme Barbará ("Sissi"), María Pascual ("Serenata"), Lupe Guardia ("Sissi"), Gemma Sales ("Azucena"), Núria Pompeia (*Por Favor*).

Papel de Mujeres (1988) autores nacionals des de 1977 a 1988: Marika Vila (*Rambla*), Montse Clavé (*Cul de sac*), Mariel Soria (*El Jueves*), Laura (*El Víbora*), Isa Feu (*El Víbora*), Ana Miralles (*Madriz*), Victoria Martos (*Madriz*), Ana Juan (*Madriz*), Marta Balaguer (Madriz) i Asun Balzola (*Madriz*).

A les noves veus procedents de València[13], el País Basc[14] i Madrid s'incorporarà una mica més tard María Colino, i juntes ens portaran fins la gran onada del canvi de segle. Aquesta nova irrupció serà més nombrosa gràcies a la introducció pedagògica del còmic a les escoles d'art i a la creació d'una escola específica de còmic, l'escola JOSO (escolajoso.es), però també funcionarà la influència exercida sobre públic i editors per la recuperació dels treballs de les pioneres internacionals de l'underground Trina Robbins, Mary Flenner, Roberta Gregory, Julie Doucet o Phoebe Gloeckner, i les sud-americanes Maitena o Nani Mosquera. Des dels voltants del canvi de mil·lenni, el món del còmic s'interessa per el treball de les autores internacionals, las

[13] Barcelona és el lloc pioner de l'aparició de les veus femenines, en la República amb Lola Anglada i Abel i en la Dictadura i la Transició amb Pompeia, Clavé, Soria i Vila. La nova onada dels vuitanta, amb Feu, Pérez Vernetti i Guerrero, ja s'amplia amb noves veus madrilenyes i valencianes com Juan i Miralles.

[14] El País Basc incorpora a la il·lustradora Asun Balzola al còmic espanyol, però també, en el àmbit local, apareixen Amparo Acarregui i Míriam Cameros, que formen part del còmic experimental i feminista dels moviments artístics d'autopublicació de finals del segle XX, tot i no transcendir a la resta del mitjà espanyol en aquells moments. Amparo Acarregui es dedicarà definitivament a la pintura i Míriam Cameros publicarà després tires de premsa, col·laborarà amb Emakunde i formarà part de la nova generació d'autores espanyoles de còmic amb la publicació de *La Cenicienta que no quería comer perdices* (Planeta, 2009).

obres de les quals paulatinament van arribant al mercat espanyol. Marjan Satrapi, Alison Bechdel, Jessica Abel o Peggy Adam permetran veure possibilitats per les noves veus transgressores de les dones i la seva expressió específica i diversa, el mercat internacional així ho indica amb nous noms que s'afegeixen amb èxit al nou espai de la novel·la gràfica independent.

El moviment que recupera el còmic en crisi de fi de segle acaba transformant-se en un degoteig sense aturador de noves signatures fins arribar a avui. La seva eclosió es produeix als voltants de l'etapa 2003-2008 amb una gran proliferació de noms femenins: Sonia Pulido, Emma Ríos, Esther Gili, ElenapuntoG (Elena Guardia i M. Àngels Cabré), Salidas de Emergencia, Estudio Kôsen (Aurora García i Diana Fernàndez), Sandra Uve (Sandra Valencia), Olga Carmona, Raquel Alzate, Clara-Tanit Arquè, Luci Gutiérrez, Míriam Cameros, Idoia Iberirtegui, Carla Berrocal, Susana Martín, Isabel Franc, Cristina Duran, Lola Lorente, Ana Galvañ, Montse Martín, Teresa Valero, María Herreros, Raquel García Ulldemolins, Andrea Lucio, Clara Soriano, Natacha Bustos, Raquel Córcoles, Mireia Pérez, Mamen Moreu, Míriam Persand, María Llovet, Paulape (Paula Pérez), SeñoritaM (Manoli López), Marta Alonso Bernà, Ana Oncina, Ana Belén Rivero, Agustina Guerrero... i un llarg etcètera que s'hi anirà afegint fins arribar al 2016. Amb elles s'insereix la nova saba que recull el testimoni de les anteriors generacions.

Tot i la seva manca de visibilitat, la constància del treball femení ha permès mantenir la flama fins a la múltiple participació actual, tot i que continua sent minoritària i fruit de la voluntat de presència de les dones, no pas de les facilitats del mitjà. Els propis productes, en la seva negociació social, han anat reproduint els models i construint els espais i llocs naturalitzats de tal manera que han dificultat enormement el fi de la segregació.

Cal comprendre que, abans que s'iniciés una sumària normalització encara ara incipient, aquest llenguatge havia estat abandonat durant dècades per una gran majoria del públic femení. Les lectores, un cop finalitzat l'espai rosa de tan curt recorregut, orfes de presència i veu en el diàleg entre nois, emigraven vers la literatura i la il·lustració. La seva expulsió va significar una cessió de l'espai que va facilitar que el còmic es transformés en un domini de la masculinitat en el

qual, paradoxalment, el cos de la icona femenina ha estat utilitzat fraudulentament com a territori d'intercanvi de les negociacions masculines.

En el còmic postmodern, reflex del pensament filosòfic i social, el cos de la icona femenina ha estat usat com a fals subjecte, lligat al centre tan sols per ser observat i reconstruït contínuament dins les essències. La icona ha funcionat com a falsa presència que oculta la invisibilitat de les dones reals, la seva absència, per retornar-les a l'homogeneïtzació i a noves formes de servei, disfressant l'estereotip amb nous girs en l'aparença que subjecta amb nous ancoratges les noves superdones i heroïnes als vells arcans, simbolismes mistèrics de l'arquetip en els quals s'amaga que el protagonisme és tan sols un simulacre, ja que l'artefacte segueix controlat per el mateix discurs.

Masculí i femení continuen sent adjectius vigents que denoten qualitats o defectes, valors positius o negatius que són condicionants i funcionen en un sentit o altre segons el sexe sobre el que s'apliquen, però cal destacar la seva condició més important, és a dir, el seu significat com a herència o llegat; les dones no han tingut accés als àmbits masculins, han estat enclaustrades en els llocs feminitzats que, per ser-ho, han estat devaluats. El seu treball, menystingut per femení, no ha significat que es valoressin més les agosarades professionals que aconseguien infiltrar-se en l'àmbit masculí: aquestes van ser ignorades durant molt de temps per no encaixar amb un públic que no cercava el seu treball inesperat en un territori aliè. Privades de registre històric, les autores continuen sent eternes nouvingudes de curta estada en aquest territori que les ha marcat com a alteritat i pel qual no han deixat mai de transitar pels marges. La total carència de genealogia és el resultat d'aquest procés i significa per a la construcció personal un handicap similar a la diferència entre la targeta d'invitació que ens inclou a la festa o el cartell que ens anomena nouvingudes; el carnet de pertinença a un club de "sèniors" o el que ens marca com a "menors d'edat"; el substrat que ens permet l'adscripció a un discurs o l'absència d'espai per heretar...

Aquesta invisibilitat representa la minuciosa construcció del buit històric que podem observar en la manca de veus femenines en el diàleg social, científic i artístic que la relectura des d'una perspectiva de gènere intenta corregir, però

que en el cas del còmic espanyol, objecte del nostre estudi, es fa palès de manera inquietant si tenim en compte la inclusió important d'aquest mitjà i el seu llenguatge com a tecnologies de gènere en les construccions discursives que operen sobre les identitats i els rols.

La influència en el desenvolupament de les veus femenines dins el seu discurs ens ha estat mostrada per la menysvaloració de tot allò qualificat com a femení, pel tancament en la segregació i per l'alçada dels murs i el limitat espai de l'habitació rosa on aquest mitjà va tancar no tan sols les lectores, sinó també l'expressió de les seves autores. Un espai tan summament estret va ser confegit teòricament a la mida que responia a la classificació de "femení"; d'aquí podem deduir la mínima valoració que ha concedit a l'expressió femenina, com ha estat considerat el qualificatiu "femení" i el poc interès que, entre les seves prioritats, la indústria del còmic ha mostrat per les necessitats o desitjos de les lectores. Aquesta raó és la que fa necessari destacar la constància en la vocació d'empoderament que porta a mantenir l'autoria femenina des del trencament de l'espai de gènere amb la introducció de les primeres autores en el terreny del còmic adult, però cal retrocedir per seguir les passes d'aquest procés i conèixer quines dificultats van superar en intentar deslliurar dels tòpics la seva veu, la seva icona, la seva representació.

1.4.2 Abans que les pioneres: els antecedents republicans

Com ja hem exposat abans, en el cas de les revistes per a noies, el treball de nombroses dibuixants ha quedat esborrat per la Història, però, abans de parlar de les noves pioneres que trenquen aquests límits de l'espai de gènere en la Transició, cal destacar el rastre d'algunes autores que van aparèixer dins l'etapa republicana aliena a l'homogeneïtzació restrictiva posterior per comprendre la condició sociocultural de la construcció de les traces de gènere en l'estil de dibuix anomenat *femení* i adjudicat a una suposada essència de les autores.

Haurem de retrocedir i recalar en l'època anterior a la guerra civil per trobar una mostra substantiva, tot i que escassa i gens visible, d'autores que denominarem *completes* en tant que responsables de la totalitat de l'obra, és a dir, que són autores del dibuix, però també del guió narratiu, dels diàlegs i dels textos que donen suport a la història; aquesta condició no es repetirà fins a les noves pioneres del còmic adult en la Transició.

A les revistes il·lustrades catalanes de principis del segle XX se situen els antecedents de la historieta catalana protagonitzats pels principals artistes de les avantguardes de l'època, tot i que l'alt nivell artístic i d'interacció crítica amb la societat dels nous autors no impedeix que el seu constructe satíric s'abasteixi de la tradicional i tòpica ridiculització de la icona del cos femení.

L'Esquella de la Torratxa, núm. 2675 (1930), coberta il·lustrada per Mon, la següent coberta núm. 2137 (1920) il·lustrada per Opisso, que il·lustra també les de *KDT* núm. 431 (1920), *Floreal* núm. 58 (1929) i *Papitu* núm. 752 (1923).

En les seves pàgines trobem traces de gènere que deprecien força la representació femenina usant-la com a material de comicitat, reflectint l'època i creant els antecedents de la construcció icònica -tal com ja hem vist abans en parlar de l'humor i els seus esquemes- en la síntesi que dóna les claus d'allò humorístic. En tant que característica del discurs masculí dominant el codi és assolit per les grans figures del noucentisme en l'autoria d'aquestes construccions, com podem comprovar en les firmes dels col·laboradors del setmanari *Cu-cut!* o de les revistes *En Patufet*, *Virolet*, *Mainada*, *Floreal, KDT, Papitu* o *L'Esquella de la Torratxa*, entre altres. Les revistes satíriques catalanes i valencianes, com *La Traca*, dels inicis del segle XX, es caracteritzaven pel seu caràcter cultural revulsiu centrat en la crítica política i l'acudit "picant" que jugava amb la doble intenció. La icona femenina, en tots

els seus tòpics, era usada com a motiu central simbòlic de la sàtira, de la revolta i de la transgressió eròtica.

Parlem d'una època en què un flux constant de creacions gràfiques dóna lloc al desenvolupament del nou llenguatge dels pioners de la historieta: Apel·les Mestres, Pellicer, Xaudaró, Apa, Serra Massana, Llavaries, Atiza, Opisso, entre altres, són les signatures que conformen i donen relleu als crèdits d'aquestes revistes, però haurem de prestar atenció per observar que, amagades darrere dels grans noms, les trobarem a elles: Abel (Josefina Tanganelli) i Lola Anglada a Catalunya, i a les revistes madrilenyes de la mateixa època com *Crònica* i *Estampa,* trobarem Pitti Bartolozzi, filla del conegut pintor i pioner del dandisme madrileny Salvador Bartolozzi.

Les distingim per la signatura en la cerca i el contrast de dades, però no pas per trobar cap rastre ni cap diferència sexuada en les traces del seu dibuix, atès que en elles es manté la mateixa qualitat i estils estructurats i innovadors que en els seus companys. Potser l'única diferència que hem trobat en les seves històries o acudits sigui l'absència del tractament que devalua, minimitza i ratifica les dones en el tòpic.

Sigui o no aquesta la causa que els proporciona poc espai i pràcticament nul·la visibilitat, el fet és que es dóna una participació menor i un relleu asimètric, ja en la República, tot i gaudir d'unes condicions socials de gènere més avançades que desapareixerien amb la dictadura i la segregació.

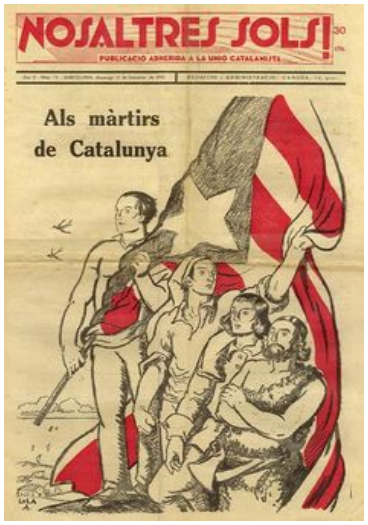
En l'observació històrica del seu treball podrem comprovar com emergeix una dualitat gràfica en el seu estil de dibuix, aliena a cap condicionant biològic. En una primera instància trobarem una grafia que no desmereix l'alçada i les característiques assignades a la masculinitat en el traç dels seus mestres i que respon a l'entorn de la seva formació. Però també veurem com, més endavant, el seu estil pateix canvis vers uns trets assignats al concepte "femení", motivats per l'adaptació a les exigències d'un mercat que condiciona el seu accés en funció del seu gènere.

Veiem com el grafisme es torna dependent de l'àmbit d'aprenentatge i respon a les influències dels mestres i del context artístic, però encara més, s'anirà

conformant segons les exigències de l'espai on es canalitzi el seu accés a la publicació i per tant al seu desenvolupament i professionalització.

Dins les temàtiques i els espais adults dirigits al lector considerat, per defecte, masculí, les autores no són distingides ni valorades, desapareixen. Són expulsades cap a l'espai femení per excel·lència: l'àmbit de les criatures i els contes de fades, que és on se les condueix per obtenir la llum pròpia que la societat considera adequada per a elles.

Lola Anglada i Sarriera (Barcelona, 1893-Tiana, 1984), escriptora, historietista i il·lustradora de contes infantils, va estudiar a la Llotja de Barcelona, al costat d'Antonio Utrillo i de Joan Llavaries. Una intervenció de l'organització dretana *Defensa Social* va fer que fos expulsada de l'escola, en ser considerat "inadequat" que "una jove" veiés els models nus a la classe de dibuix al natural.



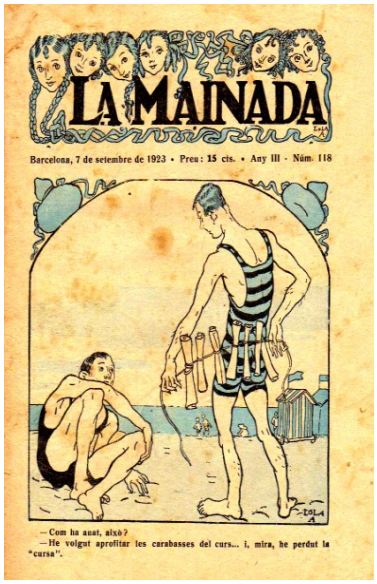
Lola Anglada (1920-1939) (fons DIBA)

Va continuar la seva formació a l'acadèmia del renovador pedagog Francesc Alexandre Galí, on va fer estreta amistat amb Joan Miró, i finalment va ser alumna de Joan Llavaries, que va ser qui la va introduir a les revistes *Cu-cut!*, *En Patufet*, *Virolet* i *La Mainada*, on va col·laborar llargament, sent l'única signatura femenina.

En les imatges que s'inseriran a continuació podrem comprovar com la influència dels mestres i l'ambient de treball condicionen igualment els artistes d'ambdós gèneres, fent-los pertànyer a una mateixa escola.

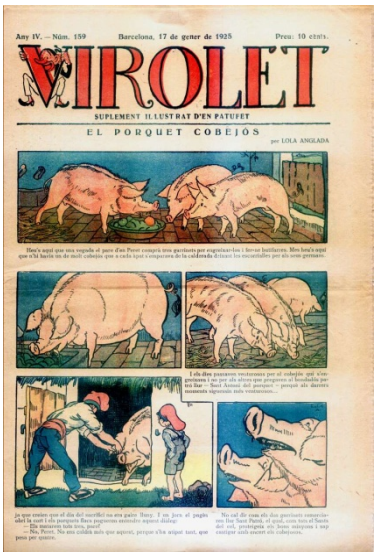
Veurem també com els canvis d'estil i de temàtiques marquen una diferència que ve imposada a les artistes quan la demanda condueix a determinats àmbits marcats pel gènere.

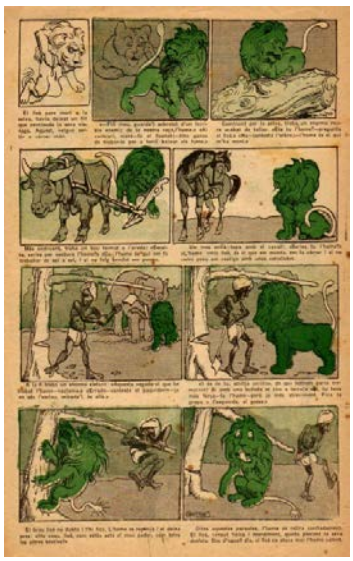
Opisso. (núm. 5, 1922)



Anglada. (núm. 118, 1923)

APA. (núm. 181, 1925)





Serra Massana (núm. 115, 1924) Anglada (núm.159, 1925) Llavaries (*Virolet*, núm. 16, 1922)

En la mostra que ens ofereixen les revistes de l'època podem veure com les dues historietes exposades al centre, que són les que firma "Lola", no es distingeixen pas per cap traç específicament femení de les dels seus companys, tot el contrari, les seves construccions entren en les angulositats expressives i experimentals de la mateixa manera en què ho fan l'Opisso de la primera historieta i APA, autor de la tercera.

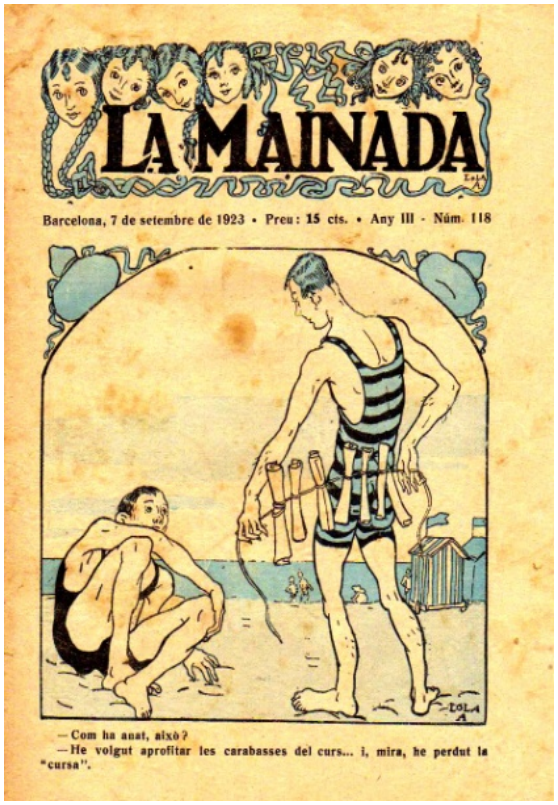
També en la historieta d'Anglada, a la part inferior, podem observar com a motiu central un pla analític dels porcs que correspon a la concepció del dibuix científic considerat masculí, lluny de la tendresa i l'estètica adjudicada al femení. Veurem, així mateix, el detallisme realista que dota els porcs d'una estructura més sòlida (qualitats considerades pròpies del masculí) que la que construeix els animals del dibuix de la seva dreta que està signat pel seu mestre, Joan Llavaries, més sintètica i idealitzada. Si ens fixem en el dibuix de Serra Massana del seu costat, comprovarem com s'assembla l'esquelet estructural del cos sobre el que es construeixen els personatges de tots dos artistes, sense que el traç ni l'enfocament ens permetin deduir el gènere de l'autoria.

Aquesta comparació ens hauria de demostrar que no hi ha cap diferència natural que comporti un estil o un traç determinats pel sexe, sinó que mostra que és l'ambient de l'aprenentatge el que exerceix una influència decisiva en els artistes. Aquesta forta influència es complementa amb l'espai on es poden desenvolupar professionalment, és a dir, les exigències de publicació a les que s'hauran d'adaptar. La signatura de "Lola" no va obtenir visibilitat com a historietista en el còmic conjunt (dirigit als nois en realitat) sinó que l'autora va ser "naturalment" redreçada per la demanda a un àmbit més adequat...

Curiosament, Lola Anglada no és recordada pel seu treball en aquestes revistes, tot i que el dibuix que podem observar a les il·lustracions signat com "Lola" no es diferencia amb trets femenins del dels altres autors, sinó que segueix les petges noucentistes dels seus mestres i companys de moviment. Comprovem com el seu traç es forma i respon a la influència comuna.

En aquest sentit pertany al moviment artístic del noucentisme en la seva inserció en el còmic dins les revistes satíriques per adults, amb ple dret, sense etiquetes de gènere, però el seu nom resta ocult al bell mig de totes les il·lustres signatures masculines.

D'altra banda, Lola Anglada és recordada com a ninotaire perquè va fundar la seva pròpia revista, *La Nuri*, dirigida a les nenes, amb una temàtica i un estil de dibuix més concurrents amb el tòpic dedicat al públic femení.



Lola Anglada: *La Mainada*, núm. 118 (1923) *La Nuri*, núm. 1 (1925).

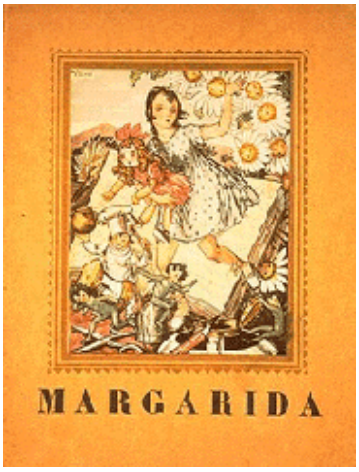
El contrast entre els dos estil de Lola Anglada es fa visible en la comparació del seu treball per a les revistes masculines i la seva adaptació en la creació d'un setmanari dirigit a les noies. Es produeix el canvi d'estil; des d'aquest gir definit per la crítica com "llaminer, suau, rodonet i agradívol"[15]. Anglada s'etiqueta per si mateixa en la separació en dirigir-se a les nenes des de la creació d'un model ideal que transmet la nova pedagogia del noucentisme.

Però cal no oblidar la seva demostrada actitud progressista i feminista activa, característica que quedaria emmascarada per l'aparença conservadora d'aquest treball si la mirada sobre aquesta producció no es posa en context. Sembla factible pensar que el canvi respon fonamentalment a la cerca d'un espai propi que li sigui favorable, des del que tracta d'insuflar fortalesa i caràcter actiu a l'educació de les nenes dins de l'àmbit al que té accés.

En aquest espai és reconeguda i és en aquest àmbit femení on es pot desenvolupar la carrera i l'obra de Lola Anglada com a il·lustradora i autora de

[15] "[...] un estil que sempre es mostrà personal i únic, malgrat la inevitable evolució artística vers un estil 'llaminer, suau, rodonet i agradívol', tal com comenta F. Granell" (Butrón Parra, 2003).

llibres de narrativa també infantil[16] que transmeten la pedagogia renovadora de la Catalunya noucentista. També va quedar oculta en l'ombra del personatge la seva col·laboració amb el feminisme de l'època a les revistes *Feminal* o *Claror*.



Lola Anglada, poderosa memòria. Museu d'Història de Catalunya (2012).

Durant la guerra civil, Anglada dibuixava les milicianes i els milicians, els brigadistes i els funcionaris de la Generalitat, fent reportatge gràfic del moment històric, especialment dedicada a les noies i de cara a la construcció del futur. Després de la guerra, *Margarida,* una noia independent que marxa sola de vacances, és un dels seus contes més cèlebres.

Una recent exposició, el juny del 2012, al Museu d'Història de Catalunya, *Lola Anglada, poderosa memòria,* analitza el seu compromís republicà, feminista i independentista. L'exposició ens l'ha mostrat des d'una mirada molt més àmplia i acurada, evidenciant el caràcter activista de Lola Anglada i modificant substancialment una errònia concepció conservadora de la seva obra.

Com sempre, la complexitat oculta d'aquesta gran veu pionera a l'ombra ha hagut de ser rescatada i rescabalada. Els treballs d'Anglada per a revistes feministes com ara *Feminal, Claror* i *La Nuri*, mostren què dibuixa noies fortes i amb criteri propi. Com ens explica Teresa Sanz, comissària amb Núria Rius de la mostra: "No es va voler casar mai i va renunciar als amors perquè considerava que la podien distreure de la seva dedicació a l'art" (Frisach, 2012).

[16] Lola Anglada: *Monsenyor Llangardaix*, *En Peret i Margarida* i -desprès de la guerra- *En Martinet*, *La Barcelona dels nostres avis* i *La meva casa i el meu jardí.*

Compromesa amb la causa catalana i la democràcia, durant la guerra civil Lola Anglada va col·laborar amb el comissariat de propaganda de la UGT amb un dels seus treballs més coneguts, el conte d'ideologia antifeixista protagonitzat per un nen i titulat *El més petit de tots.* El personatge dissenyat per Lola va transformar-se en una icona de la lluita republicana que personificava els seus valors: amistat, solidaritat i un amor per la natura precursor de l'ecologia.

Dibuix de la sèrie *Els altres*, referida als vencedors. *Feminal* (1912). *El més petit de tots* (1937),

No ha estat reconeguda la tasca pionera de Lola Anglada com a ninotaire ni se l'ha anomenat sovint en aquest terreny, amb l'excepció de l'historiador Antonio Martín, fins que les investigadores han començat a rescatar-la. El fet contrasta amb el paper destacat que s'atorga als seus companys de crèdits en parlar de les revistes pioneres de la historieta catalana.

Un altre rastre que ajuda a sostenir aquesta idea del context hostil és el descobriment que Lola Anglada no va ser l'única dona pionera en aquestes publicacions; el 1928 una col·lega va fer la seva aparició en l'àmbit satíric, però aquesta segona autora va considerar necessari romandre oculta darrera un pseudònim masculí. Sota la signatura masculina d'Abel, trobem el nom d'una nova autora dins el moviment avantguardista del noucentisme català en les mateixes revistes i juntament amb els mateixos companys que Lola Anglada.

Josefina Tanganelli i Plana (Barcelona, 1904-1968), segons ens diu l'entrada del seu nom a l'*Enciclopèdia catalana* (enciclopedia.cat), va estar formada a la Llotja i al Cercle Artístic de Sant Lluc. Com a ninotaire va estar influenciada per Artur Moreno i Joan Junceda. Començà a publicar dibuixos a la revista *En Patufet* el 1928 amb el pseudònim "Abel". Després va col·laborar a *Virolet* i va il·lustrar diverses narracions de Josep Maria Folch i Torres com *Les aventures del pobre Friquet* de la col·lecció *Patufet* (1930). Des del 1931 es va dedicar al

cartellisme i a la pintura. Va exposar a Barcelona, Estats Units, Canadà, Alemanya i Santo Domingo, llocs on va residir alguns anys (*Enciclopèdia Catalana*, SLU)

Les dades biogràfiques de Josefina Tanganelli trobades a la xarxa ens la descriuen com una dibuixant de "traç tendre i suau i humor innocent"[17]. Queda clar que la descripció retrata una època, dóna una bona marca de gènere sobre el seu treball que no coincideix amb la realitat observada en l'obra produïda sota el nom d'Abel. En ella podem observar que, lluny del traç tendre i suau del que parlen les ressenyes de l'obra posterior signada com Tanganelli, el seu dibuix s'apropa molt més a les deformacions i estilitzacions anguloses i dinàmiques dels seus companys noucentistes; l'experiment en el seu dibuix és paral·lel a les innovacions que aquests aportaven amb l'expressionisme en el moviment, l'emoció, l'acció i l'aparença dels seus personatges. La seguretat de la línia, la personalitat expressiva i molt especialment el dinamisme són les característiques dels dibuixos signats com a Abel que va publicar fins al 1931.

"Abel": *Virolet*, núms. 452 i 456 (1930). Pintures posteriors de JosefinaTanganelli (1959).

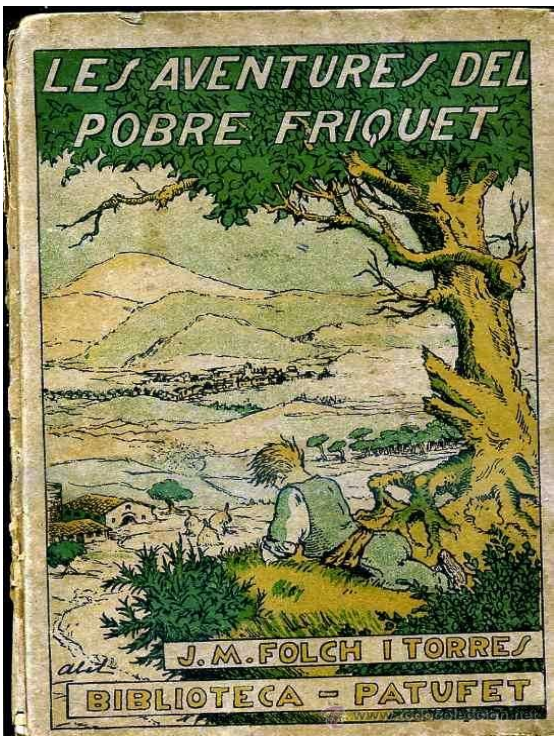
Al contrari, podem veure el traç suau, la tendresa naïf i la línia decorativa en el canvi d'estil que es produeix en aquestes dates, quan abandona la historieta per dedicar-se a la il·lustració i finalment a la pintura, adoptant els trets característics del suposat estil "femení".

Així ho reconeix una crítica de Joan Cortés a *La Vanguardia* del 12 de juny de 1959, amb motiu d'una exposició d'aquesta artista a la Sala Jaimes. Cortés ens

[17] http://newtechnlogy1.blogspot.com.es/2013/02.

parla d'un dibuix anterior de Tanganelli amb aquests termes: "debutó con unos dibujos humorísticos con gran seguridad de línea y dinamismo poco común"; el crític destaca aquestes qualitats inesperades en obres femenines. Però més endavant ens parla del "garbo decorativo" amb què va tractar els "graciosos tipos de las muchachas criollas" (Cortés, 1959) en les seves pintures posteriors. La "gràcia" i "l'art decoratiu" tornen a fer la seva frívola aparició associades a la banalització del treball femení.

Podrem constatar com en les il·lustracions que fa, just abans de decantar-se pel canvi d'estil en el cartellisme i la pintura, Abel té una base de dibuix realista, expressiu, típic del moviment romàntic, estructurat i ple de força i complexitat, lluny de la dolçor i la síntesi de la línia que sol presentar el tractament infantil.



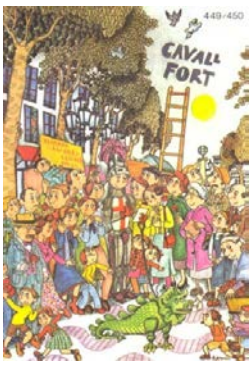
Les aventures del pobre Friquet (1930) de Josep M. Folch i Torres. La primera versió del personatge, a l'esquerra, signada per Moreno i la de la dreta signada per Abel.

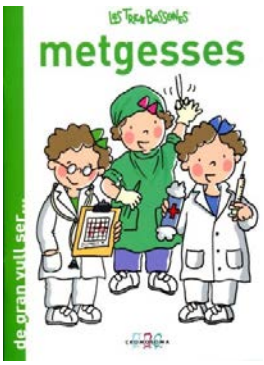
Més a prop d'aquesta definició es troba el treball d'un dels seus autors d'influència com era Artur Moreno. En la comparació de les portades de la biblioteca Patufet, hem vist *Les aventures del pobre Friquet* interpretades per Moreno i per Abel. Podrien trobar-se més traces *femenines* en la síntesi simplificadora de línies i en l'acció impulsiva del nen dibuixat per Moreno que

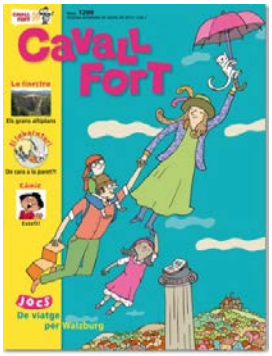
en el jove, plantejat enmig de la lectura reflexiva i inserit en la força romàntica del paisatge rural, dins d'un fons i un joc de traços molt més elaborats i complexos, en línia amb un interlocutor més adult, que el de la il·lustració estilitzada de Moreno, que té un toc ingenu i arrodonit.

Altre cop ens trobem en el dubte... Abel va deixar aquest estil i la col·laboració amb els seus companys del moviment desprès de tan sols tres anys. ¿Ho va fer perquè no trobava el seu lloc? Potser va creure que el seu lloc natural era el de Josefina Tanganelli i, per ser *ella,* potser va creure que havia de ser una dibuixant *d'estil dolç i traç suau i humor innocent*... El que es fa patent és que el seu estil, com el de Lola Anglada, inicialment i naturalment responia a la seva formació, com en el cas dels seus companys.

Com ells, tenia els al·licients i les inquietuds del diàleg interdisciplinari amb les altres arts i els moviments socials; per tant no responia a cap naturalesa essencial sinó sociocultural. El seu estil era construït, no pas insuflat pel gènere. Tot i així es transforma i es carrega de traces de feminitat, també construïdes culturalment i socialment, quan així ho requereix un mercat determinat amb relació al sexe de la autora.







Mercè Llimona (*Tretzevents*, 1963), Pilarín Bayés (*Cavall Fort*, 1964), Roser Capdevila (*Les tres bessones*, 1983) i Marta Balaguer (*Cavall Fort,*1200, juliol 2012).

L'herència d'aquestes iniciadores de la historieta republicana la recull el còmic infantil català, especialment amb la il·lustradora Mercè Llimona i més endavant amb Pilarín Bayés, Roser Capdevila, Carme Solé o Marta Balaguer, reconegudes autores que treballen la pedagogia infantil en el còmic, el dibuix animat i els contes per infants fins al dia d'avui. El món infantil continua sent el seu àmbit *associat*.

Tot i sortir-nos del tema central objecte d'aquesta tesi referida al còmic adult, cal destacar la personalitat i l'autonomia d'aquestes autores, a les quals situar-se dins l'àmbit infantil -entès com l'adequat per a les dones- els ha permès l'accés al mercat i a la visibilitat -tal com trobem a les seves antecessores republicanes- per obtenir el reconeixement que altres àmbits no han permès.

També a Madrid, per les mateixes dates de la República, inicia la seva carrera la tercera pionera de la historieta que acabaria emigrant fora de l'àmbit del còmic, com totes les altres lluitadores, en aquest cas al camp de la pintura. Ella, però, es vanagloriava amb raó del seu rol pioner i estava orgullosa d'haver intentat conquerir espais absolutament masculins en el món artístic de l'època.

Francis *Pitti* Bartolozzi (Madrid, 1908-Pamplona, 2004), educada amb mestres com María de Maeztu o Victoria Kent, alumna també de Julio Romero de Torres, però bàsicament formada sota la tutela i mestria del seu pare, el dibuixant Salvador Bartolozzi, rep la influència d'aquest reputat representant del dandisme madrileny, col·laborador de les principals revistes de l'època i creador de personatges i sèries de transcendència inusual com van ser un *Pinocho* personalíssim, o les meravelloses aventures de Pipo y Pipa.

Salvador Bartolozzi, il·lustrador i director de la revista setmanal *Pinocho* (Calleja, 1925-1931) i autor de la sèrie *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa* (Estampa, 1928-1936).

Com a director artístic de l'editorial de contes de Saturnino Calleja, Salvador Bartolozzi juntament amb la seva companya, Magda Donato, va ser renovador del guinyol i el teatre infantil des de l'esperit rupturista de la Institución Libre de

Enseñanza i les idees de Ramón Gómez de la Serna i el grup de Pombo (Vela, 1996). L'estil de dibuix de Pitti és fruit d'aquest entorn d'aprenentatge i segueix fidelment l'escola del seu pare. Com ell, fa muntatges teatrals i publica en les mateixes revistes, *Estampa* i *Crònica*, així com també a l'editorial de Rafael i Saturnino Calleja, i sota la mateixa firma: Bartolozzi.

Pitti Bartolozzi: *Arlequín* (1930-1936), Gente menuda (1933). Salvador Bartolozzi (1925).

El 1933 es casarà amb el pintor Pedro Lozano de Sotes i formaran el que s'ha anomenat "un matrimonio de artistas" en una recent mostra retrospectiva que recull la seva obra en el llibre editat pel govern de Navarra (Lozano Úriz, 2007).

Des del 1940 van treballar plegats pintant murals per encàrrec, despuntant per la seva frescor i color en temes infantils i teatrals. Malgrat la dictadura, van treballar amb prou llibertat i especialment en el món dels muntatges teatrals gràcies al suport de Salvador Bartolozzi i la vinculació amb les Misiones Pedagógicas i el Teatro Escuela de Arte, en la segona etapa d'aquestes organitzacions: tot i les condicions i limitacions de la postguerra, van poder recuperar aquesta faceta dedicada especialment al món infantil, en la que tots dos col·laboraven conjuntament en el disseny general previ i després repartien les tasques de vestuari i decorats. Sota les influències progressistes que envolten la seva formació, l'estil de Pitti Bartolozzi desenvoluparà una trajectòria lliure marcada ideològicament per una obertura a la modernitat que copsa els moviments vers l'experiment i la innovació.

De les poques mostres que es poden trobar de la seva etapa com a historietista rescatem la historieta de *Canito y su gata Peladilla*. Tot i no haver pogut obtenir

una copia de gran qualitat, en ella podem observar la semblança d'estil amb les *Aventuras de Pipo y Pipa* del seu pare Salvador Bartolozzi. No podem afirmar si el guió respon també a la influència de Magda Donato però el que es fa evident és la influencia de Bartolozzi en el traç de la seva filla Pitti i de l'escola conjunta a la que pertany el seu treball.

Aventuras de Pipo y Pipa (Bartolozzi/Donato, Estampa, 1932); *Canito y su gata Peladilla* (Pitti Bartolozzi, Crònica, 1936).

Totes dues planes estan marcades pel dibuix fantàstic, les deformacions expressives i les fragmentacions dinàmiques, amb un cert aire que ens apropa al surrealisme. Dins el seu traç no existeixen apriorismes *femenins* essencials, però sí les influències pictòriques avantguardistes i innovadores del seu pare i el seu entorn. La taca pren el protagonisme a la línia i el moviment dóna vida i acció als personatges de Pitti en la mateixa construcció esponjosa que es sosté en les textures i la intensitat dels difuminats que distingeixen al seu pare. Es fa difícil identificar l'autoria d'una i altra història. ¿On són les traces del masculí o del femení en aquestes planes?

La seva condició de dona en un món completament masculí aporta uns matisos especials a la seva trajectòria. Tot i basar-se en la norma del món de l'aventura que dóna el protagonisme al gènere masculí, també en el gènere infantil, els seus nens aventurers es complementen sempre amb un animal domèstic que els acompanya, generalment una gata: Peladilla, Chispa o Croniquilla, però

també les flors i els elements naturals prenen característiques humanes en el seu treball, representant un fons femení silenciós que expressa emocions dins l'aventura. Tot plegat sembla ser l'escletxa per la que l'esperit rebel de Pitti Bartolozzi s'introdueix en les històries.

El seu alter ego queda compensat del transvestisme aparent, complementant la veu pública emmascarada en el protagonista: Canito, Carrete, Chomín, Felisín, Pepín o Arturín (sempre nens, a excepció d'una secció especial en el gueto de costum) i l'expressió privada i femenina des del silenci forçat que acompanya les mascotes i els elements vegetals en el còmic.

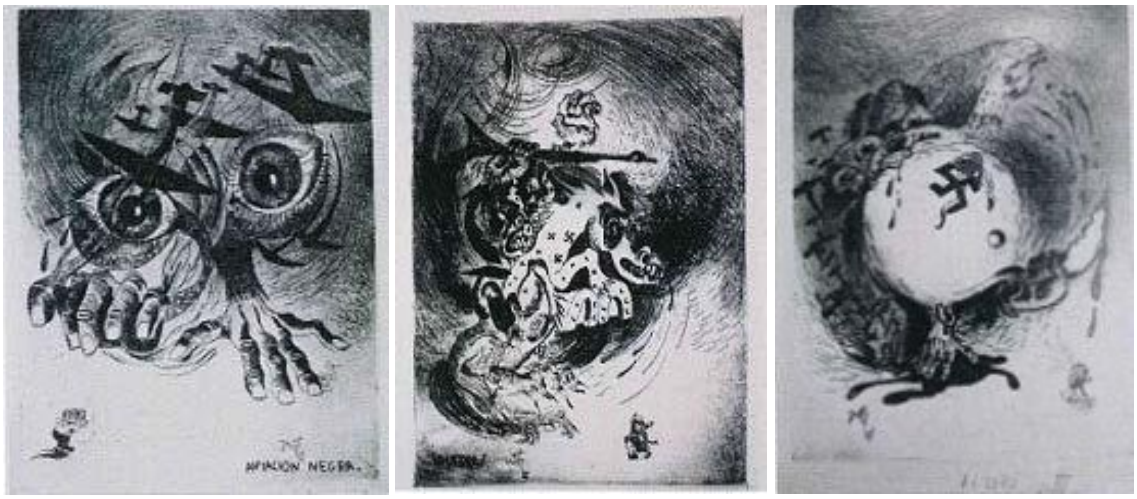
Pitti Bartolozzi: fragments de la historieta *Arturín* (sense data).

La seva solitud quedava reflectida descrivint el silenci prou gesticulador en la vivència de la seva proesa. Ella mateixa ens ho explicava en l'entrevista que li vàrem fer el 1988 amb motiu de la mostra *Papel de Mujeres*[18], la primera exposició retrospectiva en la que recollíem el treball de les autores pioneres del còmic espanyol:

> Creo que fui la primera mujer que se dedicó a este género de narrar historietas para niños. En esos años, la mujer comenzaba a salir de sus dibujos y pinturas, llamadas femeninas, y se lanzaba a toda clase de pintura y dibujo. Fuimos unas pocas las valientes que dejamos esos géneros y nos igualamos a los hombres en los temas artísticos. (Francis Bartolozzi, 1988: 37)

[18] *Papel de Mujeres.* Àlbum/catàleg de l'exposició retrospectiva sobre les pioneres del còmic espanyol, organitzada per l'Ajuntament de Madrid, en col·laboració amb l'INJUVE i la revista de còmic *Medios Revueltos*. A més de la mostra gràfica de les autores, l'àlbum recull entrevistes i articles d'anàlisi. Mostra comissariada per Felipe H. Cava, Manuel Ortuño i Marika Vila (1988).

En ella es produirà també un fort canvi d'estil provocat per les circumstàncies externes de la societat en la que es desenvolupa el seu treball, però en aquest cas no respon a un reclam comercial de les essències femenines sinó als fets dramàtics de la guerra civil i la seva implicació natural en aquesta lluita.



Pitti Bartolozzi (1936-1939). Col·laboració amb l'òrgan del Ministeri de Premsa i Propaganda de la República *El altavoz del frente.* Dibuixos i gravats sobre la guerra civil: *Pesadillas infantiles* (*Aviación negra*, *Guerra*, *El Ogro*) (1937).

Ens trobem amb un retorn al realisme quan el seu context és alterat per la guerra i és a aquesta realitat a la que el seu treball serveix. El realisme expressiu que es desprèn en la força dels seus apunts en blanc i negre o acolorits en bitò ens mostren un fort expressionisme i una gran tensió dramàtica, adjudicades normalment a la mirada i els traços masculins.
La taca i la ploma fereixen el paper des de la creació monstruosa que porta la mida del horror a proporcions gegantines, alhora que manifesta la indefensió dels humans, reduïts a la seva màxima feblesa.

Pitti mostra així força "masculina" en el traç i responsabilitat i consciència política en el missatge, que si denota mirada de gènere, en tot cas, ho fa des del sentiment d'empatia i protecció cap a la mainada, trets que no trencaven la normalitat amb la que ha estat adjudicat teòricament a les dones tot el que es relaciona amb els sentiments maternals, però en el seu cas, la forma i el contingut traspassen els llindars del gènere per utilitzar la veu i el llenguatge de la denuncia i la resistència en l'acció i la força del crit expressionista. La seva mirada, en tot cas, és més àmplia i més completa que sentimental; en ella la temàtica es transforma en argument crític.

Pitti Bartolozzi (1936-1939). Col·laboració amb l'òrgan del Ministeri de Premsa i Propaganda de la República *El altavoz del frente.* Dibuixos i gravats sobre la guerra civil: *Escenas de retaguardia* realitzades per al Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París (1937).

En el seu altre nou estil, l'únic tret femení és aquesta mirada temàtica, no pas el traç, la línia, el color ni cap gir essencial. La forma de veure la guerra des de les situacions de les mares, o des del terror dels infants, (els nens i els nens-dins-els-homes) són els detalls que destaca, com l'arrelament a la terra i el futur de les generacions, la classe dels que lluiten mostrant les espardenyes destacades i les botes militars tan sols en esbós, les nines i els detalls dels més dèbils afectats, són els trets socials que assenyala el seu segell.

Fins aquí hem demostrat que la diferència, tot i existir, és externa i, sovint, ens ve imposada. Quan ens deslliurem d'aquesta imposició, observem que la *naturalitat* suposada es construeix en l'aprenentatge, i l'estil és el seu resultat, filtrat per la interpretació i les aportacions personals de l'artista. No es pot parlar d'un estil femení essencial, però sí que existeixen uns barems que utilitzen aquests termes per jutjar el valor dels treballs. D'altra banda tenim la constatació que quan una cosa, ho sigui o no, és considerada pròpia del femení, resulta devaluada, ignorada i desapareix.

Quan abans hem parlat de l'estil femení ja hem avançat els noms de cinc il·lustradores que destaquen amb una presència que marca estil dins de la llarga llista mai rescatada del tot del oblit: Rosa Galcerán, Pili Blasco, María Pascual, Carmen Barbarà i Purita Campos. Juntament amb aquests cinc noms destacats, un nombre important de dones conforma el grup de professionals que treballen en les col·leccions femenines de còmic durant les dures etapes de la postguerra i la dictadura fins arribar a la transició democràtica, època que

coincideix amb la fi de les col·leccions romàntiques i la renovació emergent del còmic d'autor.

Més endavant parlarem de tot el procés, però ara ens interessa destacar i incloure en el grup pioner d'autores completes (dibuix i text) Rosa Galcerán, la darrera autora republicana, atès que el seu treball va començar durant la guerra civil, quan la manca d'homes va fer necessari acceptar les dones en diverses professions no habituals.

Rosa Galcerán és també la més representativa com a professional, ja que va ser fundadora i creadora de la col·lecció de contes de fades "Azucena" (Toray, 1946), fonamental en el corpus de les lectores espanyoles de la postguerra. Galcerán va sostenir la col·lecció obrint la porta a altres dones que es van incorporar aprofitant aquesta possibilitat. Però la seva inquietud la va portar a explorar diversos àmbits, com el dibuix animat, en el que també va ser pionera, com veurem després, o la pintura, àmbit en què va desenvolupar la darrera etapa de la seva carrera, o la poesia, a la que també ha dedicat, en paral·lel, part de la seva creació, publicant dos llibres. Desgraciadament, en el transcurs de la recerca, Rosa Galcerán va morir, el gener de 2016.

Col·lecció "Azucena", núm. 186: *Berenice la Guerrera*, creació de Rosa Galcerán (1950).

Rosa Galcerán Vilanova (Barcelona, 1917-2016), formada a l'Escola d'Arts i Oficis Llotja de Barcelona, va ser alumna de l'escultor català Frederic Marés, la influència del qual podem percebre en la solidesa estructural del seu dibuix i en una preocupació formal, perfeccionista i ordenada, en el desenvolupament discursiu de la narració gràfica. També el moviment romàntic va deixar la seva petja paisatgística en la precisió idealitzada dels seus ambients i fons d'escenari exquisidament treballats. La construcció sota el dibuix, tant com la preocupació pel treball ben fet la distingeixen i marquen la personalitat del seu traç que, d'altra banda, resulta equivalent al de qualsevol dels seus companys de professió, en tant que força i solidesa.

Amb aquestes característiques que no diferencien masculí de femení, i sempre dins del marc que li era permès a causa de la segregació de gènere, es va formar l'indiscutible estil amb el que va liderar la introducció de les historietes per a nenes en els quaderns de contes de fades de la col·lecció "Azucena" de la que va ser alma mater durant quasi bé trenta anys, amb récord de vendes.

Porvenir, revista llibertària de la Federació d'Escoles Racionalistes de Catalunya (1938).

Galcerán havia començat a publicar molt abans, el 1937, col·laborant amb la revista llibertaria *Porvenir* que la Federació d'Escoles Racionalistes de Catalunya dedicava als nens obrers i camperols durant la guerra civil. Recollia així la tradició socialment compromesa de les seves companyes Bartolozzi i Anglada, primeres plomes femenines de la historieta espanyola.

Malgrat haver estat sempre una excepció plena de dificultats la incorporació de les dones a la professió, cada època ha presentat les seves peculiaritats que han de ser contemplades en context, però la constant ha estat sempre la desaparició de la petja d'aquestes autores, motivant així una excepcionalitat sempre renovada en cada nova aparició de signatures femenines. En aquest cas les circumstàncies dramàtiques de la guerra, paradoxalment, van facilitar la seva incorporació atès que la situació bèl·lica va afavorir la necessitat de cobrir llocs de treball. La majoria dels homes anaven al front i les dones eren acceptades o cridades a cobrir-los. En aquest cas Galcerán va tenir un accés inusitat a les publicacions orfes de dibuixants; malgrat tot, el lloc que va acabar acollint-la un cop recompost el panorama dins la dictadura, va ser el camp de la segregació en les publicacions femenines que l'han premiat amb una invisibilitat permanent, com a tantes altres professionals dins el món masculí. Tot i això el treball de Galcerán ha estat una extensa i destacada obra que espera reivindicació, en tant que pionera, mestra i autora. Ella mateixa ens explicava els seus començaments en l'entrevista realitzada amb motiu de l'exposició retrospectiva *Papel de Mujeres* (1988), publicada al seu catàleg, juntament amb els articles d'anàlisi i de recuperació històrica:

> He de reconocer que las oportunidades en aquella época eran mucho más fáciles. La mayoría de los hombres estaban en el frente y apenas había dibujantes, el papel escaseaba y muchas publicaciones tuvieron que suspenderse por ello. A partir del 39 hubo más facilidades para obtener materias primas pero seguían escaseando los dibujantes. Muchos habían muerto y otros estaban exiliados, así que, aunque me encontraba en mis comienzos era solicitada por varias editoriales de cómics de Valencia y Barcelona. No obstante permanecí fiel a Ediciones Toray y su colección Azucena desde el nº 1 hasta el final de la publicación que duró cerca de 30 años […] Cada semana entregaba un cuaderno terminado y bastantes de sus guiones fueron también escritos por mí. (Galcerán, 1988: 38)

Primeres creacions animades catalanes i espanyoles.

Galcerán va treballar també amb Arturo Moreno a les primeres pel·lícules de dibuixos animats: *El Capitán Tormentoso*, *Garbancito de la Mancha* i *Alegres vacaciones*, intercalant la seva col·laboració amb *Mis Chicas.*

Ens tornem a trobar amb què l'estil depèn del context, les necessitats i la demanda. Galcerán podia substituir els dibuixants absents i podia formar part de l'equip d'Arturo Moreno en les seves pel·lícules d'animació, indistintament amb els companys com també ho va fer la seva col·lega Pepita Pardell[19]; per tant, cap traça genèrica marcava el seu estil. Però en treballar per *Mis Chicas* -no pas per a *Chicos*- s'hauria d'adaptar a l'estil segregat promocionat per la pedagogia del règim, fent un discurs assumible per a aquesta ideologia. No és fins més endavant, els anys 40, que deixa la resta de feines per a la dedicació

[19] Juntament amb ella, una altra dibuixant catalana de la col·lecció "Azucena" va iniciar-se en l'equip d'animació d'Arturo Moreno: Pepita Pardell (Barcelona, 1928), que va abandonar el còmic per continuar la seva carrera en l'animació fins arribar a fitxar per Robert Baltser, director d'animació de la pel·lícula *Yellow Submarine* (1968) dels Beatles i propietari de la productora Pegbar amb la que Pardell va continuar fent col·laboracions internacionals. El 1975 fa un curtmetratge, *La doncella guerrera*, dirigit per Julio Taltavull i restaurat recentment per la Filmoteca de Catalunya. Pepita Pardell, que finalment va retornar al còmic comercial alternant l'animació amb treball infantil d'agència per Alemanya, ha estat homenatjada en la commemoració dels 70 anys del llargmetratge *Garbancito de la Mancha* (1945), amb motiu de la mostra *Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color*, Museu de Cinema de Girona (2016).

plena a la col·lecció “Azucena” (Toray, 1946-1971). És llavors quan participa activament en la creació del quadern d’historietes de fades (assimilat al femení) de més llarg abast de la historia del còmic espanyol i que, segons l’investigador Juan Antonio Ramírez (1975), va exercir la influència pedagògica més forta en les dones nascudes entre 1940 i 1960.

Col·lecció "Azucena", núms. 450 i 207 (1950). Segueix la lluita de la noia amb l'imatge.

Rosa Galcerán (Col·lecció “Azucena”,1950). La pedagogia de la imatge: la caritat, l’obediència, la feblesa i la passivitat com a “qualitats” femenines que apropen les dones al Bé (a l’acceptació dels valors que els són adjudicats).

En aquest sentit, hauríem de matisar aquesta afirmació. La col·lecció marcava influències des d’un fort component pedagògic tradicional, i ho feia a través dels clàssics contes fantàstics que preconitzaven l’abnegació, la bondat, el sacrifici i l’obediència com a virtuts femenines, però mantenia una diferència amb les altres col·leccions contemporànies suposadament dirigides a la burgesia, “Azucena” era dirigida als sectors més amplis i tradicionals del públic.

Aquesta col·lecció es situava dins la narrativa tradicional dels contes, fonamentalment dirigits a les classes populars per potenciar les virtuts morals de les noies, no es dirigia especialment a la nova classe mitjana, com ho van fer la resta de revistes femenines, des de *Mis Chicas* i *Florita* a les posteriors col·leccions romàntiques com “Serenata”, “Rosas Blancas”, “Sissi” o “Claro de Luna”; construir la imatge d’una burgesia emergent va ser l’objectiu de les darreres, que sota l’aparença de modernitat, estructuraven el nou model d’identitat femenina per ser reproduïda com a novetat en la representació, però sense canvis fonamentals. En totes elles trobem afegida la forta ideologia

femenina de classe i un model del patró femení del franquisme ideològic en el desenvolupament espanyol.

Col·lecció “Azucena” (1950), Rosa Galcerán. Col·lecció “Guendalina” (1959), María Pascual.

La moda i el consum van construir el patró femení en l’obertura econòmica dels anys 60 que va adjudicar el nou rol de promotores del consumisme i guardianes de l'ordre burgès a les dones sota les convencions banals i la iconografia de la frivolitat que semblaven contraposar-se a l’amorós sacrifici de pastoretes i cambreres i als càstigs a la falta de virtut que transformaven princeses en pell d’ase... I ho feien de forma molt atraient, però els sacrificis eren els mateixos. El canvi portava vers la lleugeresa innovadora, però tan sols l’embolcall havia canviat.

El dibuix de Rosa Galcerán en els contes de fades s’allunya de la lleugeresa que observem en les traces de l’estil femení; tot el contrari, té una estructura ferma sobre la que es sosté el dibuix, una construcció dinàmica dels personatges que treballa la narrativa sense utilitzar l’abús del primer pla. Posteriorment, s’anirà incorporant aquest darrer tret al llenguatge narratiu i passarà a ser un element típic del gènere romàntic, que es centrarà sovint en el maquillatge dels ulls i els pentinats, juntament amb la planor decorativa de la vinyeta que anirà guanyant claror eliminant trames i profunditat de fons.

Aquestes característiques d’estètica banal, i la manifesta superficialitat de la que pren l’aparença el missatge, identificaran el còmic femení com a gènere inferior. La simplificació del dibuix cap a una concepció que destaca la planor de la pàgina i fuig de qualsevol profunditat, dóna un toc d’ingenuïtat al gènere que, juntament amb la manca d’acció, naturalitza la passivitat del model

Rosa Galcerán: *El collar de esmeraldas* i *La Flecha de oro* (“Azucena”, 1950).

Rosa Galcerán: *El castillo gris* (“Azucena”, 1950).

Tot el contrari, podem observar en el treball de Rosa Galcerán que els seus fons són especialment narratius i treballats, de fet aquesta és una de les seves característiques principals. Construeix paisatges i ambients sense por a la duresa o a la foscor de línies considerades senyals de complexitat. Són trets patrimonials de l’estètica masculina que donarà caràcter al còmic d’aventures. En analitzar les seves vinyetes podem veure que s’apropa més als il·lustradors noucentistes que a la simplicitat ingènua del dibuix infantil.

Tot i que va servir d’estímul per a moltes lectores -en les quals va despertar la vocació vers un camí que més tard les portaria a col·laborar en la mateixa col·lecció- els trets diferencials de l’estil de Rosa Galcerán van anar desfent-se malauradament en els nous estils imposats per la concepció moderna de la feminitat que va marcar la segregació del propi mitjà. La col·lecció “Azucena” va transformar l’aparença dels models per adequar-los a les històries sentimentals d’ambientació contemporània en les que les traces de gènere es

van anar definint per una prevalença de la ingenuïtat en la línia, el predomini dels blancs i dels trets decoratius i simplificadors, lligats a la moda i els complements, a costa de perdre l'herència noucentista de Galcerán en la profunditat, la solidesa estructural de la composició i la construcció del dibuix.

Rosa Galcerán (1950) Col.lecció "Azucena" núms. 167 i 472. A la . 116 veiem la Col·lecció "Azucena" en els anys següents: núm. 465 de María Pascual i núm. 1037 de Carme Guerra.

Evolució de l'estil de dibuix dels contes infantils als còmics de fades, fins arribar al còmic "romàntic". De la construcció detallista i estructurada, hereva del noucentisme de Galcerán, a l'encara treballada modernització de Pascual amb l'adaptació als estils de la modernitat, fins arribar a la banalitat sintètica del pop dels anys seixanta que veiem en el dibuix de Guerra.

Fins ara hem tractat la construcció de les traces de gènere en l'estil de dibuix, i també de com les noies que volien dedicar-se al dibuix de còmics van ser conduïdes a un determinat espai editorial, a uns temes específics i a una determinada forma de grafisme, per tal d'obtenir l'accés a la publicació. Hem analitzat com el mercat va assumir aquesta construcció de la feminitat en tancar el territori de la lliure expressió, per conrear separadament espais on es legitimaven inscripcions i actituds adjudicades al gènere, i hem vist com es manipulava així la reproducció social d'aquestes traces diferencials.

Seguint aquest procés hem copsat la importància dels espais d'acció i les seves limitacions per a les dones, però queda per explorar un altre àmbit, les conseqüències del qual han estat encara més decisives en la construcció del seu silenci: l'espai okupat per la simulació de la veu femenina.

En el capítol següent, entrarem en el territori dels continguts associats al gènere femení pel discurs patriarcal. Aquests codis discursius han configurat una icona com a model essencial de dona, ocultant que era la mirada masculina la que creava els models imposant el discurs des de la simulació de la veu d'un suposat "etern femení".