



Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés:
las autoras de *Ah! Nana*

Look and Representation of Female Body in French Comic: The Authors of *Ah! Nana*

ADELA CORTIJO TALAVERA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este artículo propone un recorrido por el combate feminista que libraron algunas autoras, dibujantes y guionistas de cómic, desde la plataforma de la revista francesa *Ah! Nana* (1976-1978). Junto a la reivindicación del medio para adultos, ellas impulsaron, en los años setenta, una nueva mirada y representación del cuerpo femenino que influenciará a los creadores posteriores y tendrá consecuencias socioculturales. La incursión de estas autoras en el cómic, en un medio tan masculino, marcará la transformación de la imagen que se ha proyectado y se proyecta de la mujer.

Palabras clave: Cómic, autoras, cuerpo femenino, feminismo.

Abstract: This article proposes a tour of the feminist battle undertaken by some authors, artists and writers comic writers, from the platform of the French magazine *Ah! Nana* (1976-1978). Along with revindicating that medium for adults, they brought, in the seventies, a new look and representation of the female body that will influence subsequent creators and achieve sociocultural consequences. The incursion of these authors in comic, in such a masculine environment, will mark the transformation of the image of women that has been projected and still is being projected.

Key words: Comic, Female body, Feminism.



Mauvais Genre (2013) de Chloé Cruchaudet o *Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Julie Maroh serían buenos ejemplos de la importancia de la representación identitaria del cuerpo y/o de la autoría femenina en un medio que a menudo se señala o se considera como tradicionalmente masculino¹. Servirían, así mismo, como alfileres o apuntes actuales de un *parti pris* social que, necesariamente, entronca con o comienza en un ámbito privado e individual. Lo cierto es que para este estudio, en lugar de focalizar sobre trabajos recientes, voy a dar un salto atrás, hacia los años setenta en los que, al menos en Francia, se comienza a reivindicar el Noveno arte para adultos y esta reclamación de estatus o calidad artística se liga con la aparición de una acción feminista de primer orden que influenciará a las autoras posteriores y marcará un momento álgido en la producción del medio. En España, donde no hubo mayo del 68, hubo que esperar a los años de la transición y a la publicación de revistas como *Tótem*, *Rambla*, *El Cairo*, *Madriz*, *El víbora* o *El Jueves*, para que autoras como Marika, Ana Juan, Laura, Asun Balzola, Ana Miralles o Victoria Marto, se dieran a conocer en el, hasta entonces, restringido ámbito masculino del cómic para adultos. En el país vecino, algunas autoras, dibujantes y autoras completas, involucradas en el movimiento feminista de la segunda ola, empezaron a publicar en la revista *Ah nana!* (1976-1978), editada por los Humanoïdes associés², editores también de la famosa y emblemática publicación *Métal hurlant* (1975-1987). Su denuncia fundamental: la apropiación de la autoría de una determinada corpo-visión identitaria y social que se alejaba de las normas de conducta establecidas. Éste sería un primer acercamiento jugoso para elucidar cuál es la imagen que se ha proyectado y se proyecta de la mujer en este medio, en tanto que discurso político y la evolución o los cambios que se produjeron a raíz de la entrada de estas autoras en el mercado editorial.

¹ Por aportar datos estadísticos de la ACBD, la asociación de periodistas y críticos de cómic en Francia: las mujeres representaban un poco más del 12% de los autores franceses de historieta en 2010.

² Grupo constituido, en diciembre de 1974, por Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, Bernard Farkas y Jean Giraud. A los que se unió Alejandro Jodorowsky y, posteriormente, autores como Enki Bilal, Milo Manara, Juan Giménez o Richard Corben. Cabría destacar, como característica común del grupo, su predilección por los géneros de ciencia ficción y de terror y por un estilo de dibujo en el que primaban las experimentaciones técnicas. Véase <http://www.humano.com/> [25 de marzo de 2016].



Resulta fácil prever que ello derivó en un cambio en la percepción y la representación de la mujer, hasta ese momento muy estereotipada e incluso caricaturizada, pero no solo ocurrió eso. Se reflejan importantes transformaciones de mentalidad en la cuestión del género y de la igualdad. Por otro lado, intentaré centrar mi atención en el cuerpo como objeto visible que oscila entre lo individual y lo común, entre lo indiferenciado —los cuerpos desnudos, con cabezas rapadas, por ejemplo de las distopías de Chantal Montellier o de las muñecas asexuadas— y los tesoros particulares y únicos de los detalles físicos no intercambiables. Aquello que los cuerpos tienen en común: su carácter universal, su arquetipo, su cosificación de una tendencia o de un comportamiento social y aquello que los singulariza: su indeterminación que sobrepasa dicho ser común y en virtud de la cual se encuentra a cada sujeto en su condición particular.

Inmersos como estamos en el *boom* del “autobiocómico”³ al que se han adherido particularmente las autoras de historieta de los últimos decenios, cabría reflexionar acerca de la representación del propio cuerpo. Algunos críticos, como Thierry Groensteen, Jan Baetens o Lilian Cheilan, ya lo han hecho y han trabajado sobre las modalidades concretas de “autografema” o de autorretrato en el cómic, o sobre la estética elegida de grafía del cuerpo que implica ya un posicionamiento teórico y político. Se han aislado y señalado oposiciones binarias como cuerpo sano/cuerpo enfermo o bien hombre/mujer, con una tendencia a huir de una esencialización o universalización de afirmaciones categóricas del cuerpo y el género. Y se ha señalado un uso incisivo del dibujo del mismo en la historieta, especialmente en la narrativa gráfica hecha por mujeres, reconstruyendo, o no, los valores que se presentan a veces como verdades absolutas.

Cómo las dibujantes y guionistas mujeres muestran el cuerpo, cómo lo sienten, y lo representan —en ocasiones, cómo se autorrepresentan— solo

³ Término propuesto en el artículo de Ann Miller y Pratt Murray, “Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the «AutobioBD»”. Véase <http://epress.lib.uts.edu.au/research/handle/10453/3320> <http://www.humano.com/> [25 de marzo de 2016].



puede dilucidarse a través de las múltiples capas culturales. La afectividad, la maternidad, la sexualidad o el dolor no son únicamente íntimos y personales, no dejan de explicarse o de conectarse con momentos históricos precisos, con una ubicación social, de clase, de género, de raza, en la que el individuo se inscribe. Toda estética del cuerpo participa de una o varias estructuras de significación que no son inamovibles y pueden ser reelaboradas. Y en el caso de los “autobiocómics” el desafío epistémico de plantear el “yo” —ese constructo occidental, percibido como esencial e irrepetible— dibujado implica la difícil tarea de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara gráfica.

Will Eisner ya afirmaba, en *Comics and Sequential Art* (1985), la primacía del cuerpo en el cómic: “la forma humana es de lejos la imagen más universal que el artista secuencial deba tratar”. La introducción del cuerpo dibujado en el relato gráfico se impone como una problemática común a este medio de expresión, incluso si hay ausencia del cuerpo y se destaca o se hace evidente su presencia, precisamente, por esa misma ausencia⁴.

En el cómic “tradicional”—esto es, en las tiras de humor o en los géneros clásicos de aventuras— destinado a un público infantil y juvenil, los personajes se estereotipan: pueden desmembrarse alegremente, sus ojos salen expresivamente de sus órbitas como recurso cinético y significativo⁵ y sus extremidades van por libre. Pero no se inmutan, no envejecen, nunca hay canas en el tupé de Lucky Luke de Morris. Y no olvidemos la censura y el revuelo que provocó el Tintín maduro del *Tintín y el Loto rosa* (2007) de Antonio Altarriba. En cambio, esa fijación simplista del héroe arquetípico se rompe en mil pedazos o explota en mil viñetas cuando el cómic se dirige a un público adulto y despliega otro tipo de temáticas como pueda ser la tendencia autobiográfica del *comix underground* norteamericano desde los años setenta —con las historietas de Robert Crumb o de Art Spiegelman—. Los personajes dejan de ser concebidos como actantes con funciones estructurales básicas y se presentan como

⁴ En 2014, se celebró en Francia el coloquio universitario: *Les langages du corps en bande dessinée / The language of the body in comic books*, en el que diversos especialistas trataron de elucidar qué dispositivos de representación del cuerpo son propios del cómic en tanto que soporte secuencial y bidimensional.

⁵ Véase *El discurso del cómic* de Román Gubern y Luis Gasca. Cátedra. Col. Signo e imagen.



identidades más complejas. Siguen siendo “seres de papel”, como llamaba Barthes a los entes literarios, y “seres vivos sin entrañas”, como los definiera Paul Valéry, pero a veces parecen respirar y tener alma. En los cómics autobiográficos se impone, en general, la observación introspectiva y también, por supuesto, una nueva visión del cuerpo. Ya sea la de un cuerpo sublimado por el deseo o, al contrario, deformado por el dolor y la enfermedad, existen una gran diversidad de lenguajes que tensan el tejido del cuerpo dibujado. El cuerpo es objeto escopofílico de fascinación y soporte del relato, es a un tiempo elemento secuencial y gráfico en el cómic. Por supuesto, es puntal de discursos ideológicos y representaciones sociales y, desde los años setenta, aparece como un soporte eficaz de un cierto discurso subversivo. Y ahí nos encontramos también con la censura que nos hace reflexionar acerca de la percepción social de la imagen del cuerpo, no solo de su carga erótica sino también de los mensajes que pretenden ser transmitidos.

La revista *Ah! Nana*

A mediados de los años setenta, en pleno auge del feminismo en Europa –en 1966 se creó en EEUU el NOW (National Organization of Women)– la presencia de mujeres productivas en el medio, en el caso de Francia, era ridícula. Sin olvidar las figuras destacadas de Claire Bretécher⁶, con su personaje Cellulite o de Florence Cestac, con su personaje Harry Mickson, cofundadoras, en esos años de *L'Écho des savanes* y *Futuropolis*, respectivamente. La mayoría de las mujeres que osaban entrar en el medio se dedicaban a la ilustración, al dibujo de prensa o eran las coloristas de sus parejas.

En 1976 empezó a publicarse la revista *Ah! Nana* dirigida por Janic Guillerez⁷. No tenía nada que ver con las publicaciones de prensa femeninas

⁶ Claire Bretécher encontró a Goscinny en *L'Os à moelle* en 1963. Y creó su personaje Cellulite en la revista *Pilote*. En 1972, fue co-fundadora de *L'Écho des savanes*.

⁷ Janic Guillerez se introdujo en el mundo del cómic en 1965, tras su encuentro con Claude Moliterni. Fue la colorista de *Scarlet Dream*. Se ocupó de la maquetación de la revista teórica *Giff Wiff* (1962). Conoció a su marido, Jean-Pierre Dionnet, director de *Métal Hurlant*, y co-



anteriores: *La gazette de Lisette, Fillette* o *Bernadette* (nótese el gusto por los diminutivos empequeñecedores en “-ette”), equivalentes a lo que en España serían las *Azucenas, Floritas* y *Mariló* o las revistas de Consuelo Gil⁸. Su función no era el de aleccionar a las jovencitas para crear modelos de comportamiento adecuados para que la púber se convirtiera en esposa y madre, dentro del estrecho marco de actuación al que la sociedad la destinaba⁹.

En un momento de explosión de publicaciones de prensa con mensaje feminista: *Le Torchon brûle, Les Cahiers du GRIF, Le Quotidien des femmes, Les Nouvelles féministes, Glife Informations, Femmes-Information, Les Pétroleuses* o *L'Information des femmes*... Revistas concebidas y redactadas por mujeres, surgió *Ah! Nana!* cuyo eslogan era: “Fait par et pour les femmes” [hecho por y para las mujeres]. Se creó siguiendo la línea editorial de la norteamericana *Wimmin's Comix* —publicada a partir de 1970, con veinte años de vida (1972-1992) y en la que participaron grandes figuras del *comix* de la costa oeste como Trina Robbins, Aline Kominsky o Roberta Gregory— y, sobre todo, de la revista temática *Sorcières*¹⁰ (1976-1981), de tendencia psicoanalítica y marcadamente política —publicada a partir de enero de 1976 y dirigida por Xavière Gauthier.

*Ah! Nana*¹¹, surgió como revista trimestral en un momento álgido del MLF (Mouvement de Libération des Femmes) en Francia y rápidamente se percibió como una publicación incómoda. De hecho, solo se publicaron nueve números,

fundador de los *Humanoïdes associés*, en el Festival de Lucca de 1972. Se casaron en 1974 y empezó a colaborar en la maquetación de *Métal hurlant*.

⁸ Consuelo Gil fue la directora y editora de las revistas: *Chicos* (1938-1955), *Mis Chicas* (1941-1950) primera revista para niñas en la posguerra, *Chiquitito* (1942), *El Gran Chico* (1945) y *Chicas* “la revista de los 17 años” destinada a adolescentes.

⁹ Véase Juan Antonio Ramírez, *El cómic femenino en España, arte sub y anulación*. Madrid, Cuadernos para el diálogo (1975).

¹⁰ Chantal Montellier emplea también la figura de la bruja como imagen de mujer emancipada, alejada del sistema y estigmatizada, discriminada. O bien, recordemos *Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour!* historieta de Cecilia Capuana y Rossati (en el n.º 2 de la revista, pp. 5-12) en la que las amas de casa se transforman, se vuelven libres y salvajes, vuelan en sus escobas y se convierten en brujas indomables. Al final gritan juntas: “Volons unies vers la lune” [volemós unidas hacia la luna] en una gran viñeta a fondo perdido, bailan desnudas en círculo, animalizadas, con cola y una vieja bruja se une al aquelarre y vuela junto a ellas, cabello al viento.

¹¹ Una revista cuyos números son difíciles de encontrar en las hemerotecas y que pude consultar en los archivos de la CIBDI (Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image) en mayo de 2008.



de 1976 a agosto de 1978. Año en el que, por cierto, en España apareció un monográfico “Especial mujeres” en la revista *Tótem* (1977-1994). La revista francesa abordó cuestiones que giraban en torno a infancias problemáticas y sexualizadas, a la relación conflictiva con el cuerpo femenino, a la violación¹²... y se alejaba estratosféricamente de las heroínas edulcoradas a la espera de un príncipe azul para convertirse en abnegadas y hacendosas madres y esposas. Las portadas de sus números anunciaban temas controvertidos como la sexualidad femenina, la vuelta del neonazismo, el fetichismo sadomasoquista, las relaciones de víctima y verdugo o de dominación, la homosexualidad, el incesto, la pedofilia o la violencia sufrida por las mujeres.

Ah! Nana desapareció en el verano de 1978 por una ley de la comisión de vigilancia y control de publicaciones destinadas a los jóvenes —una ley aprobada el 16 de julio de 1949 que se aplicaba a una revista de 1978 hecha para adultos—. El número que acababa de salir ese mes, el octavo, estaba dedicado a la homosexualidad y su último número, el noveno, trató del incesto. Fue una corta vida para una revista significativa en la que publicaron autoras clave como Chantal Montellier —con su serie policiaca *Andy Gang*¹³—, Florence Cestac, Nicole Claveloux, Jeanne Puchol, Annie Goetzinger, Olivia Clavel, Cecilia Capuana o Keleck.

Ellas denunciaron en sus viñetas, con un humor ácido y una gran maestría, la violencia sexual que sufrían las mujeres, la prostitución, el machismo o los estereotipos reduccionistas de la maternidad impuesta. Y defendieron el reconocimiento jurídico de la violación como delito —el derecho al aborto no fue abordado en la revista ya que se consiguió en 1975—, el derecho al placer y la propia representación de la sexualidad sin caer en los estereotipos de cuerpos femeninos como los de Milo Manara o Guido Crepax.

Ah! Nana fue un lugar de protesta, de presencia o autoría femenina en el cómic, en un medio que, en ese momento, era extremadamente masculino,

¹² Recordemos que, en junio de 1976, el MLF firmó en el periódico *Libération* un manifiesto contra la violación.

¹³ Chantal Montellier ridiculizaba y se burlaba de su personaje, el Brigadier *Andy Gang*. Un policia muy macho y racista con una mujer que se quedaba siempre en casa, con el mandil puesto para prepararle el café.



antes de que en los años 90 surgieran en Francia editoriales “independientes” como L’Association, Ego comme X, Frémok o 6 pieds sous terre, que impulsaron a mujeres creadoras¹⁴. Thierry Groensteen creó, en 2002, la colección “Traits féminins” en sus Éditions de l’an 2. En España, Sins entido lanzó la colección “sin nosotras” dirigida por Héloïse Guerrer y Glénat hizo lo propio con “Chix” dirigida por Mar Calpena.

En los años setenta, *Ah! Nana* fue una pionera que combinaba la historieta con otras entradas, con un toque rock, como *Métal Hurlant*. Marjorie Alessandrini se encargaba de hablar de Patty Smith, de Blondie o de Las Runaway en artículos como: “Le rock c’est l’affaire des filles” [el rock es asunto de chicas (n.º 2, p. 24)]. Con espacio para fotonovelas —destacaríamos una firmada por la cineasta Agnès Varda, en el n.º 3— y en la que colaboraban también, puntualmente, algunos nombres masculinos conocidos como Moebius, Jacques Tardi o el teórico Pierre Couperie, con una columna dedicada a la historia del cómic femenino aunque, fundamentalmente, se refería al norteamericano.

De entre todas las participantes en el proyecto que supuso *Ah! nana*, me gustaría destacar especialmente a Nicole Claveloux, Cecilia Capuana, Keleck —pseudónimo de Janine Kotwica— y a Chantal Montellier. Y observar con detenimiento los tratamientos del cuerpo femenino que ellas propusieron.

Los cuentos de hadas de Nicole Claveloux

Nicole Claveloux¹⁵ (1940-) empezó a dedicarse, a partir de 1966, a la ilustración

¹⁴ Marjane Satrapi ganó, en 2005, el premio al mejor álbum en el Festival de Angoulême, con su novela gráfica *Poulet aux prunes*. En casi 30 años, desde la creación del festival en 1974, era la segunda vez que una mujer ganaba el gran premio. La primera y única vez hasta ese momento fue en 1977 y la ganadora fue Annie Goetzinger con *Légendes et réalité de Casque d’or*.

¹⁵ Página oficial: <http://nicole.claveloux.free.fr/> <http://www.humano.com/> [29 de marzo de 2016]. Nicole Claveloux creó *Grabote* para *Okapi* en 1973. Louise XIV et Cactus acide y Beurre fondu, personajes irreverentes en un mundo en perpetua transformación. Ilustró *Alice au pays des merveilles* en 1974 y colaboró en revistas como *Métal Hurlant*, y *Charlie Hebdo* además de *Ah! Nana*. Los Humanoïdes Associés publicaron dos álbumes suyos con guión de Édith Zha: *La Main verte* en 1978 y *Morte saison* en 1979. Y en 1980, otras historietas bajo el título: *Le petit légume qui rêvait d’être une panthère* de la que es autora completa. Claveloux es autora de tres libros de cuentos eróticos: *Morceaux choisis de la Belle et la Bête* (Eden Productions) (2003), *Confessions d’un monte-en-l’air* (2007) y *Contes de la Fève et du Gland* (2010) (Éditions Folies d’Encre).

y, después de la etapa del cómic, se dedicó de nuevo a la ilustración de vanguardia. Ella propuso en la revista unas succulentas parodias de cuentos de hadas, totalmente críticas, irónicas y con un estilo y un trazo muy toporiano, con clara influencia también del dibujante alemán Heinz Edelmann —el creador de *Yellow Submarine* (1968)— y del Pushpin Studio americano. En el primer número de la revista, Nicole Claveloux publicó: “Histoire de Blondasse, de Belle, de Biche et de gros Chachat” (pp. 5-12).



Fig. 1. Claveloux, Nicole, “Histoire de Blondasse, de Belle, de Biche et de gros Chachat” en *Ah! Nana*, n.º 1, p. 5.

En un *horror vacui* con bellas imágenes de trazos a plumilla, en las que abundan todo tipo de detalles, Claveloux despliega paisajes interiores, oníricos, surrealistas, metamorfosis, figuras simbólicas y abundantes juegos visuales. En este cuento, parodia de *Blancanieves*, *Cenicienta* y el *Gato con Botas* todos juntos, los personajes se presentan: el rey Bênet [nombre simbólico: bendito y bobo], viudo de la reina Douceâtre [Empalagosa], comunica a su hija pequeña que vuelve a casarse. La madrastra es una magnífica reina demoníaca, con cuernos y colmillos, como una *femme fatale* decadente que, a su vez, tiene una

hija con cuernecillos y colmillitos. Blondasse [rubia de bote], rodeada de ranas, es conducida por un paje por el bosque de las dalias para extraviarla y matarla.

A doble plancha, con viñetas verticales, Claveloux muestra el encuentro de Blondasse con ChatChat, una especie de híbrido entre príncipe ideal e intrépido gato sin botas y la presentación de la madre de éste, una especie de dama convertida en cierva desde hace 4000 años. La ironía en la lectura y el tratamiento de los cuentos de hadas se hace evidente no solo por las mezclas absurdas e irreverentes sino también por el especial hincapié que se hace en las metamorfosis del cuerpo, en los seres heterogéneos. Blondasse encuentra el talismán que deshace el hechizo de la bruja: una pinza de tender la ropa. Ironía respecto a los objetos de Propp, un objeto cotidiano que hace referencia a las tareas del hogar. Y, de ese modo, la cierva [la biche en francés es una hermosa moza] se convierte de nuevo en una mujer pero de... 4000 años. Moraleja final: el príncipe gato decide no deshacer el hechizo que le convirtió a él en felino — guiño irónico al cuento de la Bella y la Bestia y a su evidente carga sexual— y acaban juntos, él y Blondasse, con una camada de niño-gatos cruzados.



Fig. 2. Claveloux, Nicole, “Histoire de Blondasse, de Belle, de Biche et de gros Chachat” en *Ah! Nana*, n.º 1, última viñeta de la p. 12.

En el siguiente número, en el n.º 2, Nicole Claveloux presenta, de nuevo, otro cuento titulado esta vez: “La conasse et le prince charmant” [La gilipollas y el príncipe valiente] (pp. 27-31). En el que se burla, una vez más, de la supuesta e imperiosa necesidad femenina de buscar y encontrar al hombre ideal. Así que a lo largo de seis viñetas verticales —son los años setenta y las experimentaciones de Philippe Druillet están muy presentes en *Métal Hurlant*— acompañamos a una mujer, la “conasse”, por todas las etapas de su vida, desde que es un bebé, una niña que crece, una adolescente con gafas, una jovencita inocente y una mujer madura.



Fig. 3. Claveloux, Nicole, “La conasse et le prince charmant” en *Ah! Nana*, n.º 2, p. 30.

Las voces en off narrativas son las de un minúsculo ángel esperanzador que la invita a ser paciente en su espera del hombre adecuado y un demonio aguafiestas que la impele a actuar. Claveloux nos muestra la desesperación vital



de esta mujer, Conasse, que en su vida no hace otra cosa más que esperar y, cuando por fin llama a su puerta el tan ansiado príncipe, ella cuenta más de 94 velas en el pastel. El príncipe, que tampoco es ya un mozalbete, le provoca tal emoción a Conasse que a la pobre le da un patatús y muere.

En el n.º 3, Nicole Claveloux con “Planche neige” (pp. 5-12) de nuevo retuerce un cuento folclórico. Género narrativo que vehicula, por excelencia, toda una serie de ideas preconcebidas de las funciones femeninas. Por ello, Claveloux lo invierte, lo revuelve y emplea las metamorfosis y la animalización del cuerpo femenino para cuestionar la pretendida moralina que arrastra. En ese caso, la reina del cuento que se ve gorda le pregunta al espejito mágico no quién es la más bella del reino sino la más delgada. Y el espejo siempre le responde: Planche neige. Así que la reina ordena al leñador que extravíe a la niña en el bosque y la mate, pero, como se sabe, pues es conocido el hipotexto, el leñador se apiada de ella y no lo hace. Planche neige descubre, en la espesura del bosque, no la casa de los enanitos sino la de un viejo ogro. De nuevo, Nicole Claveloux aprovecha para sexualizar el cuento y dar la vuelta al mensaje inicial del cuento de Blancanieves. Allí, en el castillo del ogro, la reina tratará de envenenarla incesantemente pero Planche neige es dura de pelar. Al final, será el ogro el que muera a manos de la madrastra y cuando el príncipe pusilánime se presente para salvarla, Planche neige, cual mantis religiosa, *femme fatale* o vagina dentada, tratará de comérselo¹⁶.

Keleck, la gótica

Keleck (1946-2003) era, como decía Catherine Vialle: un “étrange oiseau de nuit calfeutré dans un appartement tendu de brocart, compromis entre un musée de cires et une annexe zoologique”¹⁷. Tenía 30 años en el 76, era autodidacta y después de su paso por *Ah! Nana* abandonó también el cómic por la ilustración.

¹⁶ Véase *Parodies, la bande dessinée au second degré*. Exposición en la CIBDI, en 2011.

¹⁷ “Extraño pájaro nocturno encerrado en un apartamento de brocado, comprometido entre un museo de cera y un anexo zoológico.” [la traducción es nuestra]. Catherine Vialle, “Ces drôles de filles qui font de la bédé”, p. 105.

Sus historias negras, góticas, transcurren en pocas viñetas, con una concentración sulfúrica de humor y trazos oscuros, preciosistas, barrocos y *art déco*. A menudo los cuerpos que muestra están desmembrados y con ellos hace guiños al *freak show* y a un simbolismo satánico finisecular.

Ya en la contraportada del primer número, Keleck empezó fuerte con una denuncia a una maternidad edulcorada con el cuerpo cosificado de un recién nacido, titulada “Voici l’enfant”.

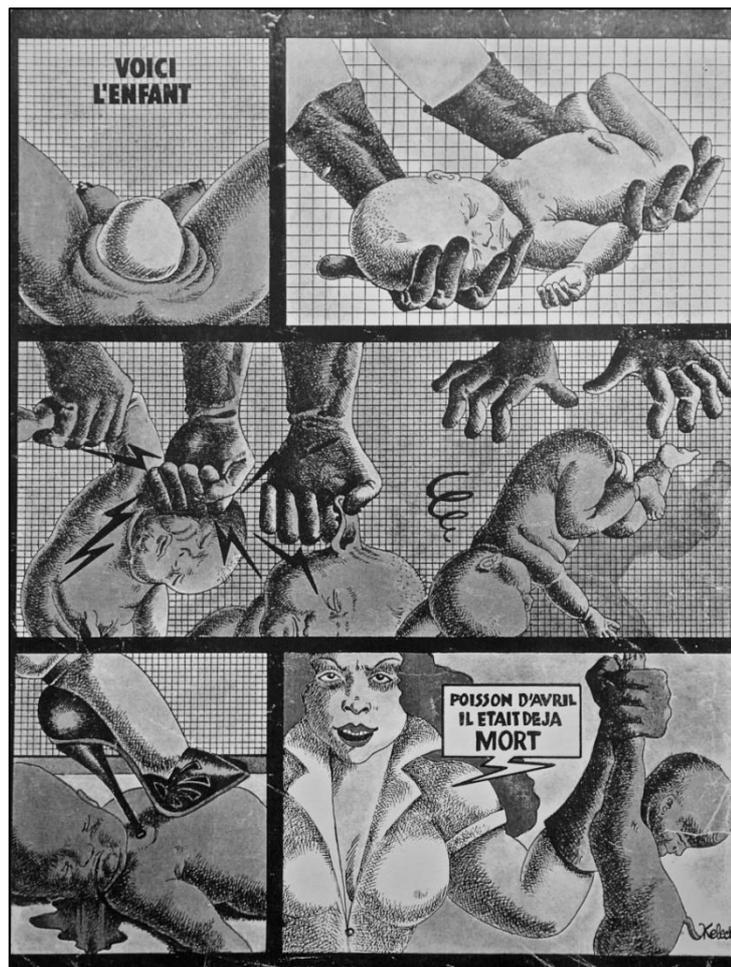


Fig. 4. Keleck, “Voici l’enfant”, en *Ah! Nana*, n.º 1, contraportada.

Con tres tiras y una disposición simétrica, el bebé recién nacido que surge como un huevo de entre las piernas y los pechos de la madre, al que la enfermera normalmente da una palmada para hacerle llorar, aquí, con el fondo cuadrículado y aséptico, le clava un simbólico tacón de aguja y, proclama, con sus turgentes pechos, en la última viñeta: “Poisson d’avril. Il était déjà mort” [“Inocentada. Ya

estaba muerto”]. Ese es el tono de Keleck, negando la principal función materna, en la tradición burguesa, de la mujer “comme il faut”.

En los números 2 y 4 publicó dos “Faits divers”, jugando con lo extraordinario de la situación de los sucesos y con la anomalía corrosiva del cuerpo de las protagonistas.

En el primero, en el n.º 2, “Faits divers” (pp. 45-50), Keleck presentaba a una bailarina de nombre exótico: Pilar Norin. Un cisne negro en los escenarios, sonámbula como la Lucy de Drácula, que cae de los tejados. La influencia de los dibujos de Aubrey Beardsley para la *Salomé* de Wilde es evidente, como se aprecia en una hermosa plancha en la que se observa el cuerpo blanco, desnudo, de la bailarina, los gatos negros y la luna. A Pilar le amputan una pierna.



Fig. 5. Keleck, “Faits divers” en *Ah! Nana*, n.º 2, p. 47.

Vemos cómo en estas tres viñetas, la bailarina sin pierna, la mujer incompleta, con medias negras de rejilla, engorda e intenta esforzarse pero Keleck muestra su cuerpo roto, de autómatas, sin piedad, en dos de ellas haciendo hincapié en su fragilidad al mostrarla de espaldas. Cuando todo va mal, aún puede ir peor, pues la heroína es atropellada y pierde las dos piernas. Esta mujer *cybor*, reificada, esta mujer artificial, decide suicidarse y con sus dos

piernas de madera se lanza al tren, cual Ana Karenina, pero son sus dos piernas falsas las que acaban destrozadas.

El “Fait divers” del n.º 4 (pp. 5-10) lo ambienta en la *Belle Époque* y cuenta la historia de dos hermanas siamesas: la rubia Joséphine y la morena Mathilde. De nuevo el uso de la viñeta vertical y la disposición en la plancha, marcan la oposición. Las hermanas, franqueadas por dos hombres de oscuro para señalar su gemelidad y su particularidad de estar unidas por la cadera, se casan con sendos hombres pero el día de la boda todo acaba en tragedia: los hombres se disputan y las separan, desgarrándolas, a la fuerza.

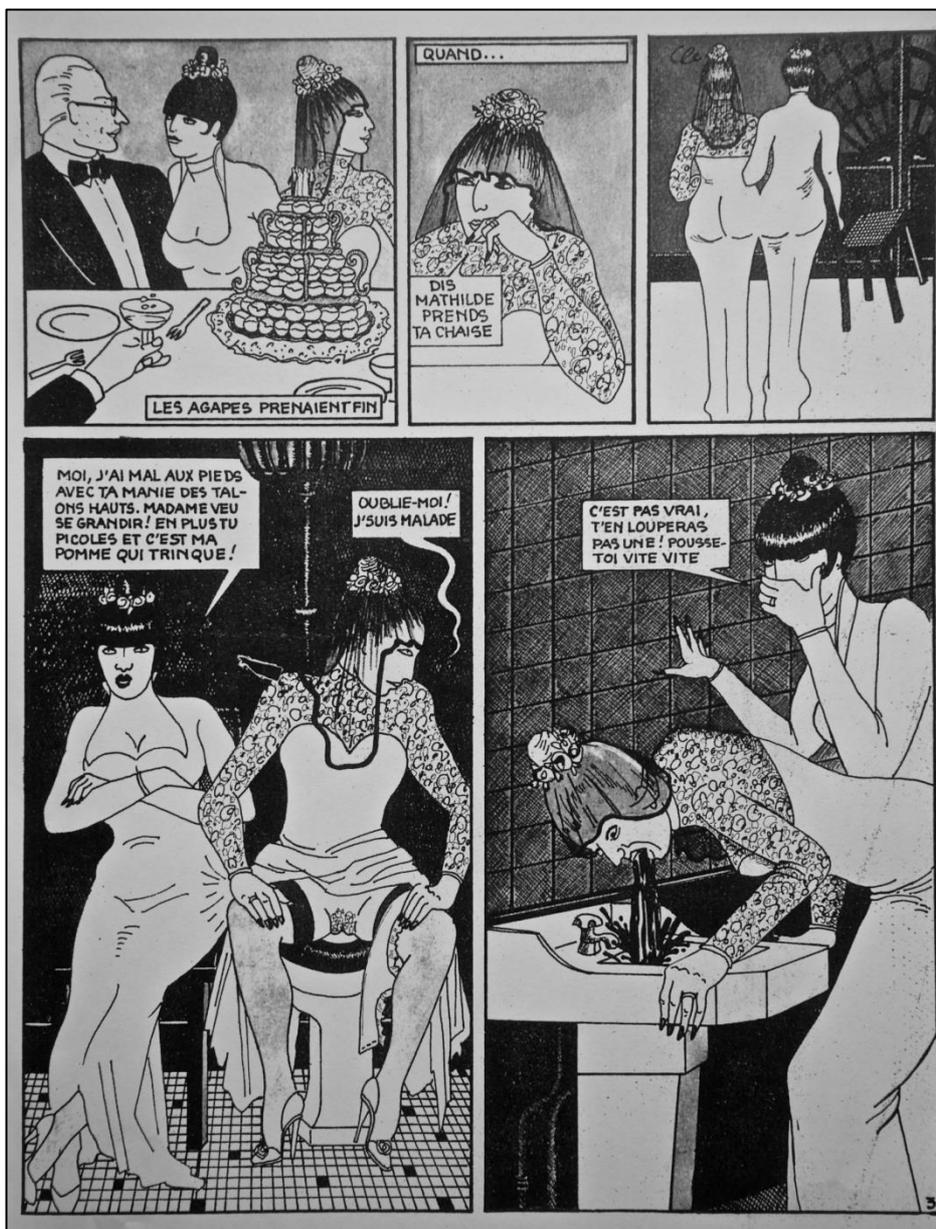


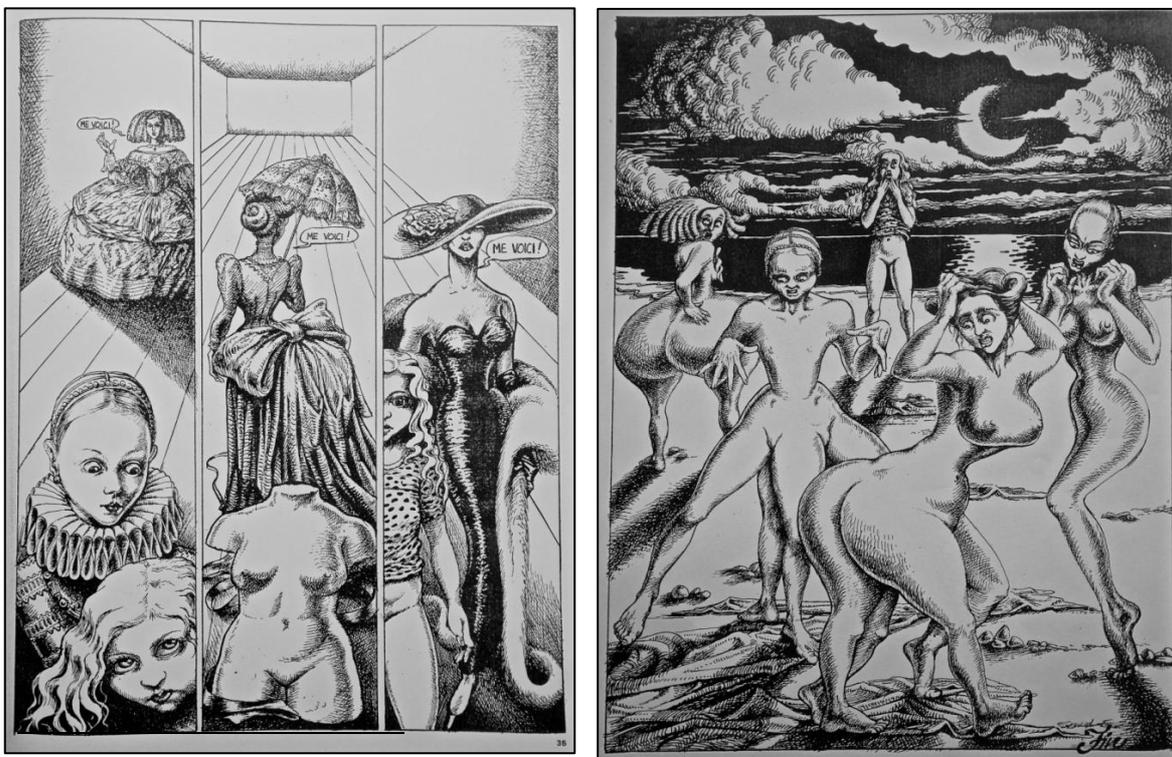
Fig. 6. Keleck, “Fait divers” en *Ah! Nana*, n.º 4, p. 7.

Keleck usa, a menudo, el recurso del desmembramiento de los cuerpos para fijar esa idea recurrente de lo incompleto, del desequilibrio. Lo interesante de esta historia, en la representación de la extrañeza de estos cuerpos femeninos es sobre todo cuando Keleck las dibuja en el baño, de manera morbosa, la una quejándose de las indisposiciones físicas de la otra.

La dibujante italiana Cecilia Capuana, junto al guionista Rossati

En el n.º 4, dedicado a la moda, concretamente al “borreguismo” de la moda — en la portada, como los *moutons* de Panurge, las chicas se serializan— donde se lanzan mensajes como: “Perchées sur des Hauts talons, fagotées dans nos jupes, paralysées par nos ceintures, soutiens-gorges et corsets, la mode nous livre pieds et poings liés à nos agresseurs. Aimez votre corps les filles ! [...] et rappelez-vous, pour courir, sauter, c’est prendre son pied!”¹⁸.

La italiana Cecilia Capuana, que firma entonces, a veces, sin su apellido, junto al guionista Rossati, presenta “Modemorphose” (pp. 33-36).



¹⁸ Subidas a los tacones, emperifolladas en nuestras faldas, paralizadas por nuestros cinturones, sujetadores y corsés, la moda nos ofrece, pies y manos ligados, a nuestros agresores. ¡Amad vuestro cuerpo, chicas! [...] y recordad, para correr, saltar, es aprovechar. [La traducción es nuestra].

Fig. 7. Capuana, Cecilia, “Modemorphose” en *Ah! Nana*, n.º 4, p. 36.

Con unas viñetas mudas en las que critica la moda que a lo largo de los siglos ha constreñido el cuerpo de la mujer, desde la menina del XVII, el corsé del XIX o el palabra de honor del siglo XX, en viñetas verticales, con un torso femenino, de maniquí, sin cabeza, brazos ni piernas y en la última plancha, en una viñeta a fondo perdido, la niña mira horrorizada en una playa, con una simbólica luna, todos los cuerpos monstruosos, deformes de esas mujeres: menina de culo gigantesco o silueta de sirena, con un estilo que recuerda mucho a Topor.

En el n.º 6, Cecilia Capuana dibuja “La curiosité” (p. 53-56), con una estructura de planchas en quiasmo. La primera y la última a fondo perdido. Una niña con las gafas de sol de Lolita, sentada de frente con una muñeca sobre sus rodillas. Una imagen mariana inquietante.

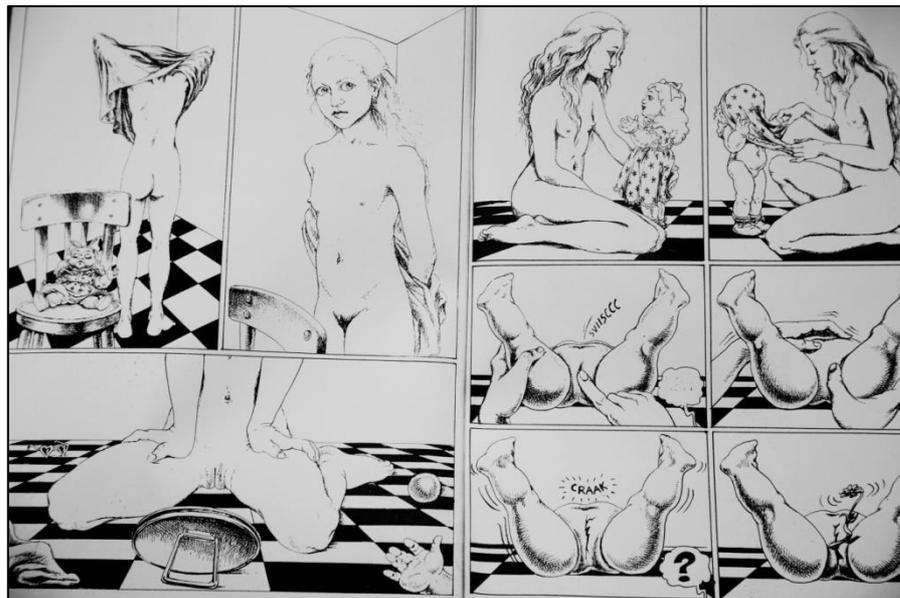


Fig. 8. Capuana, Cecilia, “La curiosité” en *Ah! Nana*, n.º 6, pp. 54-55.

En viñetas mudas y a doble página, la niña, que recuerda bastante al dibujo que Lewis Carroll hiciera de Alicia, se desnuda, se muestra de espaldas y de frente, mirando al espectador y luego observa, curiosa, sentada en el suelo, su sexo en un espejo circular, en una viñeta horizontal en la que no vemos su rostro. Luego desnuda a la muñeca y descubre que no hay nada entre sus

piernas, es un cuerpo asexuado. La presencia de la muñeca y el maniquí es muy reiterativo¹⁹. De repente, en el espacio vacío donde debería situarse su sexo – asimilación y asociación de plano detalle de la niña y la muñeca– se resquebraja y surge una rama. De ese modo, en la última plancha, y de nuevo a fondo perdido, vemos cómo, de entre las piernas de la muñeca, brota una naturaleza exuberante, desbordada y selvática.

En ese mismo número 6 de la revista, Cecilia se encargó de la contraportada a color.



Fig. 9. Capuana, Cecilia, en *Ah! Nana*, n.º 6, contraportada.

La cabeza de una mujer que parece un payaso se descompone en planos detalle y se cosifica. “Opération n.º 4: mettre le rouge à lèvres. Opération n.º 5:

¹⁹ Cabría citar aquí a Pilar Pedraza y *Máquinas de amar*, su estudio sobre los cuerpos femeninos artificiales.

mettre les joues légèrement en relief à la lame de rasoir” [“Operación n.º 4: ponerse pintalabios. Operación n.º 5: ensalzar ligeramente las mejillas con la hoja de afeitar”]. Parecida a ésta es la plancha de Keleck, en la que de nuevo se desmiembra el cuerpo de la mujer y se reduce, en planos detalle, a objetos que a su vez cosifican, constriñen y enmascaran su cuerpo, como el sujetador o el desodorante.

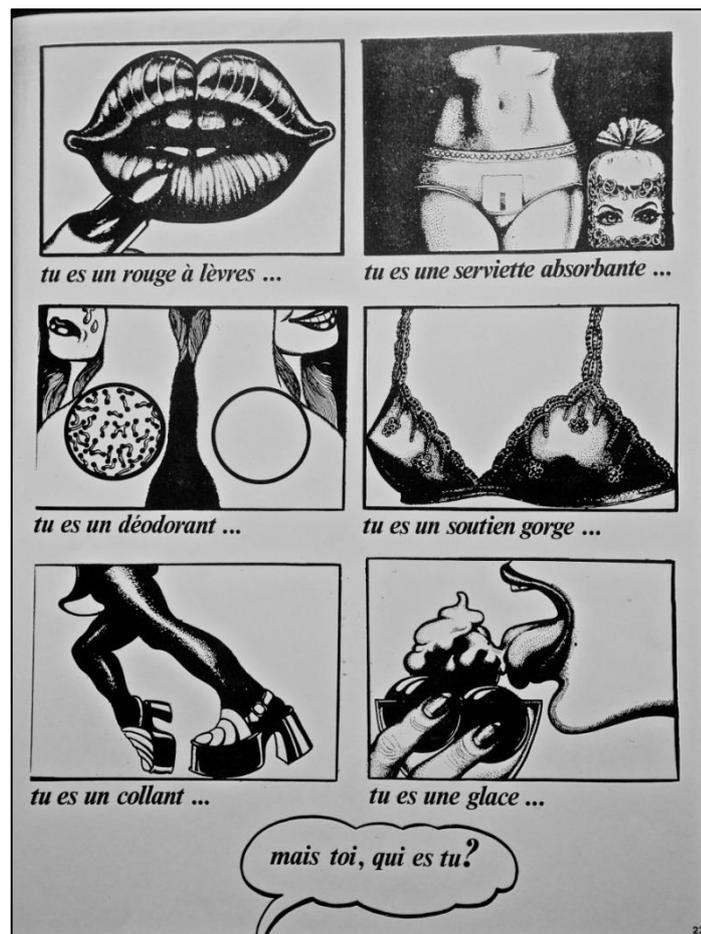


Fig. 10. Keleck, en *Ah! Nana*, n.º 4, p. 23.

“Tu es un rouge à lèvres / tu es une serviette absorbante... / tu es un déodorant... / tu es un soutien gorge... / tu es un collant... / tu es une glace... mais toi, qui es tu?” [« Eres un pintalabios / eres una compresa... / eres un desodorante... / eres un sujetador... / eres unas medias / eres un helado... pero tú, ¿quién eres tú ? »]

Cecilia dibuja, con guión de Rossati, en el n.º 7, dedicado al

sadomasoquismo: “Où est Gwendoline?” (p. 31-37) Clara alusión paródica a la *Gwendoline* de John Willie. Se trata de una historia gráfica de dominación entre dos mujeres, burlándose de los estereotipos binarios: una es morena y flaca y la otra es rubia y curvilínea. La *dominatrix* y la humillada. Empieza la historia con planos detalle de los tacones de aguja, del látigo y demás parafernalia. Una vez más, la desmembración, el montaje y, en una hermosa plancha, la 4, muy bien ejecutada, que se divide en dos viñetas verticales, vemos de espaldas y de frente a la *dominatrix* morena.



Fig. 11. Capuana, Cecilia y Rossati, “Où est Gwendoline?” en *Ah! Nana*, n.º 7, p. 34.

Cecilia Capuana se burla de los tópicos fetichistas en las relaciones sadomasoquistas, incluso diría que de Crepax por la cuestión del montaje, con una historia en la que dos mujeres, con toda la imaginiería SM de tacones de

aguja, cadenas, látigos, botas, *bondage*, resultan ser, la delgada y la carnosa, la rubia y la morena, dos señores casados que se disfrazan y que, tras el carnaval, tiran al suelo los pechos de caucho, dejando patente la representación del travestismo del cuerpo.

En el n.º 8, Cecilia firma “La mère noire” (p. 56-61). Un niño que se esconde debajo de una mesa llama a su madre. Desde la perspectiva del niño, en contrapicado, la figura de la madre resulta ser monstruosa. Su rostro en el espejo, su cuerpo se cosifica, como un cuerpo surrealista de cajones con cerraduras negras. Sus senos son enormes como los de la estanquera de *Amarcord* de Fellini.



Fig. 12. Capuana, Cecilia y Rossati, “La mère noire” en *Ah! Nana*, n.º 8, p. 58.

De nuevo, El niño, recurriendo de nuevo al hipotexto del cuento, como en *Caperucita roja*, le pregunta, como pregunta la niña al lobo-abuelita:



Comme tes bras sont forts... [Qué fuertes son tus brazos...] C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant!! [¡Son para abrazarte mejor!]. Comme ton sein est grand, maman!! C'est pour mieux te nourrir mon enfant [Qué pechos más grandes tienes, mamá... (y sus palabras se pierden en el bocadillo como su cabeza en los pechos) -Son para alimentarte mejor, hijo mío]. Comme tes yeux sont nombreux, maman. C'est pour mieux t'observer, mon enfant. [Cuántos ojos tienes, mamá. -Son para vigilarte mejor, hijo mío]. Y en la plancha siguiente, el niño dira : Maman ! Comme tu as une grande bouche !! [Mamá ¡Qué boca más grande tienes!] [plano detalle de la impenetrable sonrisa de la Gioconda]... C'est pour mieux te manger, mon enfant! [Es para comerte mejor, hijo mío].

La madre, con un cuerpo femenino dividido en parcelas, con cabellos de serpiente como Medusa, devora a su hijo, se convierte en un monstruoso reptil. El niño le dice que el interior de su vientre es negro: “es para guardarte mejor”, responde la madre. Todo resulta ser una pesadilla, al día siguiente, por la mañana, el hombre adulto con complejo de Edipo llama por teléfono a su madre.

El cuerpo de la mujer representado, dibujado, en esos años setenta, en el momento de *Ah! Nana*, se desmarca del reclamo, del motivo o el objeto modelado para la mirada masculina y no se aleja todavía de una etiqueta controvertida como la de “feminista”. Al contrario, en monodosis dibujadas se aplicaban manifiestos reivindicativos de esa índole. La manera de trabajar con la sexualidad es a través de la desviación de tópicos y truismos. Un ejemplo claro lo encontramos en la portada del primer número, con el *streep-tease* de un hombre o en la contraportada del n.º 5, de Chantal Montellier, titulada: *Bunnies of 1977* en la que, en seis viñetas, los hombres aparecen como los conejitos de Playboy. A menudo, juegan con los cambios de roles, para hacer más evidente la objetualización del cuerpo de la mujer. No se rechaza la sexualidad pero se hipertrofia, como sucede en historias con prostitutas exuberantes, como las de Trina Robbins —por ejemplo la de la prostituta negra Lulú, que trafica con marihuana en Harlem y lucha contra los nazis en París—. O con guiños a estéticas retro, de *pin-up*, como en (el n.º 6, p. 52) “Viens et sois ma poupée d'amour”, plancha firmada por Trina Robbins, con un estilo de cómic años 40, en la que una hermosa y estereotipada *pin up* recibe en su casa un muñeco hinchable.

Los procesos de transformaciones, de inversiones, de metamorfosis se multiplican y el mensaje es claro. Nicole Claveloux transforma una hortaliza personificada en pantera en una fábula o parábola: “Le petit légume qui revait

d'être panthère" (n.º 5 pp. 33-38). Trabaja, con una metáfora visual hilada, el deseo de una hortaliza insípida, de buscar la hipersexualización de la *vamp*, de convertirse en pantera.



Fig. 13. Claveloux, Nicole, "Le petit légume qui rêvait d'être panthère" en *Ah! Nana*, n.º 5, p. 34.

Muestra así el choque con la realidad de la vida cotidiana, con lo anodino del tubérculo, con la lucha contra la inercia, la pasividad, el carácter informe de la hortaliza. La incompatibilidad es psicológica y física, pues el tubérculo come pasteles y así no hay forma de que se convierta en sensual pantera. La distancia



entre los recitativos y las imágenes está cargada de ironía, puesto que cuando parece que la protagonista vegetal, anclada en la tierra, se acerca a su sueño de movimiento felino, aparece a lo lejos el recolector con su azada como la muerte con su guadaña.

Las distopías de Chantal Montellier

En esta revista surge también la figura de Chantal Montellier²⁰ (1947-), una figura veterana, creadora del premio Artémisia²¹, que sigue en activo. Sus cómics están marcados por una fuerte militancia política y una denuncia social de la exclusión. Antes de *Ah! Nana*, ella procedía del dibujo de prensa política y después continuó publicando en *Métal hurlant* y *Charlie Hebdo*.

Tres de sus álbumes: *Wonder city*, *Shelter* y *1996*, publicados en los años ochenta en *Métal Hurlant*, fueron reeditados por Vertige Graphic, en 2003, en un volumen titulado *Social Fiction*. En ellos presentaba cuerpos femeninos serializados, para denunciar el peligro de distopías que mezclan la realidad y la ficción, con estados totalitarios de control fascista, de eugenesia nazi, de racismo, de clasismo, de sexismo y de falta de libertad, en un futuro no lejano. Como hiciera Enki Bilal, que presentaba también en su *Trilogía de Nikopol* (1980-1992), en 2003, un universo de anticipación de pesadilla en un París fascista. *Shelter* cuenta la escalofriante historia de un grupo de personas encerradas y prisioneras en un centro comercial de ese nombre, como consecuencia de una presunta explosión atómica en el exterior, que los convierte en los últimos supervivientes de un Apocalipsis nuclear. La microsociedad autárquica que se crea bajo la administración del centro se convierte en un régimen fascista y el interior de los grandes almacenes es rápidamente similar a un campo de concentración en el que las mujeres son sometidas a una Joy Division.

²⁰ Chantal Montellier explicaba que fue la compañera y colorista de Jacques Tardi, Anne Delobel, secretaria de la revista, la que le contactó para participar en el proyecto fugaz de *Ah! Nana*.

²¹ Montellier es la presidenta y la artífice junto a Jeanne Puchol y Marie-Jo Bonnet, de un premio que, desde 2007, se entrega, cada 9 de enero –fecha del cumpleaños de Simone de Beauvoir– a un álbum realizado por una autora femenina de cómic. Un proyecto para promover y difundir el cómic femenino y cuyo nombre rinde homenaje a la pintora Artemisia Gentileschi.



Montellier, que cultiva un estilo clásico en sus dibujos, aprovecha para poner el dedo en la llaga del consumismo, como la película de zombis de Romero *Dawn of the Dead* de 1978. El centro, llamado irónicamente Shelter, cierra por el toque de queda y el director respaldado por una cohorte de guardias descerebrados y uniformados los empieza a controlar y manipular, como en *V de Vendetta* de Alan Moore. Se descubre al final que todo es fruto de un experimento en el que la masa informe, numerada, se ve confrontada de golpe a una autoridad militar e irracional.

La protagonista, Teresa, es una mujer lúcida que se encarga de la librería convertida en biblioteca, en la que los guardias cogen libros de política y filosofía que no devuelven. Teresa será violada por los guardias, como la protagonista de *Odile et les crocodiles*²² (1984), por decir lo que piensa sobre el aborto obligatorio y esa noche tendrá una pesadilla: está en un campo de concentración en el que ella y otras mujeres son convertidas en muñecas sexuales. Además de series de denuncia social como Julie Bristol, o *Tchernobyl mon amour*, Montellier propone cuerpos de mujeres que se intercambian, que pierden su identidad.

En las publicaciones de estas pioneras, el cuerpo desnudo, su control, su manipulación, su sexualización, son motivo de reivindicación de espacios que hasta ese momento, habían sido monopolizados por los autores.

Cabría preguntarse qué sucede a partir de los años noventa con la incorporación “masiva” de las autoras al medio. Pues, citando a Marika, que cada mujer habla desde su posición, su circunstancia y su contexto, igual que los hombres; aunque la diferencia, aquí y ahora, aún estriba en el “empoderamiento” de espacios. En el *underground* de los noventa, encontramos a autoras como la quebequense Julie Doucet o las norteamericanas Phoebe Gloeckner o Debbie Drechsler. Ellas abordan un sexo explícito, ni erótico, ni pornográfico, ni servicial, ni seductor, ni necesariamente placentero, ni pretendidamente obsceno, *ob-caenum*, esto es ofensivo, pero sí abiertamente impúdico u *ob-scenus*, mostrando aquello que no se suele representar en la escena. Ellas muestran en

²² *Odile et les crocodiles* cuenta la historia de una joven actriz violada en un parking. La justicia la señala a ella como culpable de la violación siendo en realidad la víctima. Odile tomará la justicia por su mano y se convertirá en una especie de ángel exterminador de los depredadores machos, de los cocodrilos.



sus cómics una sexualidad en construcción en un momento de tránsito, de metamorfosis existencial, en ocasiones sentida como una experiencia traumática. Perfilan, en autoficciones o ficciones biográficas, sus frustraciones de infancia y de adolescencia y gritan y dibujan las violencias calladas que sufrieron en el ámbito familiar. En España, contamos con autoras tan reconocidas como Ana Miralles o Laura, que poseen un estilo inconfundible en el tratamiento del cuerpo. Laura, por ejemplo, con sus dibujos en tinta china, actualiza y representa la temática erótica de una manera muy personal. Y es que, como observa Beatriz Preciado: “El mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa” (Preciado, 2007). Y, de vuelta al ámbito francófono, en un recorrido rápido y aleatorio, se podrían considerar los ejemplos de la autorepresentación de Dominique Goblet en *Faire semblant c'est mentir* (2007) o en *Chronographie* (2010) o de Rachel Deville en *Lobas* (2007) o en *L'heure du loup* (2013). El horizonte se amplía y las formas de representar, de dibujar el cuerpo de las autoras se hace cada vez más compleja, rica y variada. Si tenemos en cuenta las relaciones epistemológicas entre el medio y la corporalidad, como marco inevitable para describir los procedimientos materiales y simbólicos que modelan el cómic, tal y como asegura Matteo Stefanelli (Maigret et Stefanelli, 2012: 261), y si concebimos la importancia de la nueva mirada y la nueva representación del cuerpo de las autoras que hemos evocado, podríamos considerar que es, sin duda, una forma lícita de compromiso social.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÉEF, Emmanuelle (2011). “Peu de femmes dans la BD, mais pas de machisme”, *L'Express*, agosto 2011, en http://www.lexpress.fr/culture/livre/peu-de-femmes-dans-la-bd-mais-pas-de-machisme_1018198.html [10 de mayo de 2016].
- ALTARRIBA, Antonio (2008). *Las aventuras de Tintin. Loto rosa*. Alicante: Edicions de Ponent.
- BAETENS, Jan (2004). “Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples”. *Belphégor* (noviembre 2004), vol. 04, n.º 1, en



- http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baet_en_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1 [10 de mayo de 2016].
- BERNARD, Andrieu (2014). "Le langage en 1er personne du corps nu : une immersion dans les marges sensorielles dans la BD adulte" in coloquio *Les langages du corps en bande dessinée*.
- BERNIÈRE, Vincent (2003). "Les filles se rebiffent", *BAM (Beaux Arts Magazine)* (enero 2003), n.º 4 *Contours et dessins de la BD*.
- BROOKS, Dee. "Des bulles au féminin", *L'Hebdo de l'actualité sociale*, nº2787 / 226, pp. 62-65.
- CLAVELOUX, Nicole (2003). *Morceaux choisis de la Belle et la Bête*. Eden Productions.
- CLAVELOUX, Nicole y LEROUGE, Marcel (2007). *Confessions d'un monte-en-l'air*. Montreuil: Folies d'Encre.
- CLAVELOUX, Nicole y POUCKET, Charles (2010). *Contes de la Fève et du Gland*. Montreuil: Folies d'Encre.
- CRUCHAUDET, Chloé (2013). *Mauvais Genre*. Paris: Delcourt, col. Mirages.
- CHEILAN, Liliane (2014). "L'autobiographie en bande dessinée : quelques exemples, quelques questions". En Jean-François Chiantaretto (ed.), *Écritures de soi, écritures des limites*. Paris: Hermann.
- CHEILAN, Liliane (2015). "Ce que dit le corps dans la bande dessinée autobiographique. Quelques exemples". En Jean-François Chiantaretto (ed.), *Écritures de soi, écritures du corps*. Paris: Hermann.
- DEVILLE, Rachel (2007). *Lobas*. Trad. Lorenzo F. Díaz. Barcelona: Sins entido, col. Sin nosotras.
- DEVILLE, Rachel (2013). *L'heure du loup*. L'Apocalypse, n.º 12.
- DELABORDE, Blanche (2005). *Le magazine Ah ! Nana (1976-1978)*. Trabajo de investigación en Historia contemporánea dirigido por Nicolas Bourguinat. Université Marc Bloch-Strasbourg.
- DELABORDE, Blanche (2006). "Ah ! Nana : les femmes humanoïdes", *Neuvième art 2.0 la revue en ligne de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image* (enero 2006) dir. GROENSTEEN, Thierry. <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article128> [10 de mayo de 2016]
- EISNER, Will [1985] (2008). *Comics and Sequential Art*. Paperback, en http://www.academia.edu/5443462/Will_Eisner-Theory_of_Comics_and_Sequential_Art [10 de mayo de 2016]
- GOLDBLUM, Caroline (2009). *Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe*. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne).
- GUILLAUME, Isabelle *et al.* (2015). *Les langages du corps dans la bande dessinée*. Paris: L'Harmattan, col. Mouvements et Savoirs.
- GUILLERREZ, Janic (ed.) (1976-1978). *Ah! Nana*. Números del 1 al 9. Paris: Humanoïdes associés.
- GUBERN, Román y GASCA, Luis [1988] (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen.
- KLEIN, Eva (2002). "Modalidades de representación del cuerpo en el arte y en la literatura", *Revista Trópicos* (año X) vol. 1, en <http://www.vivilibros.com/excesos/13-a-04.htm> [10 de mayo de 2016].



- MAO, Catherine. "L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné", *Comicalités*, en <http://comicalites.revues.org/1702> [10 de mayo de 2016].
- MARIKA (2012). "Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo", *Tebeosfera* (junio 2012), n.º 9, especial *Mujer y erotismo en el cómic*, en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html [10 de mayo de 2016].
- MARMONNIER, Christian (2003). "Et la femme vint à la BD", *Calliope 06* (agosto-septiembre 2003), n.º 6. "Images et bandes dessinées". pp. 20-24.
- MAROH, Julie (2010). *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble: Glénat.
- MILLER, Ann y PRATT, Murray (2002). "Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'", *Belphegor*, (2002) vol. 4, n.º1, pp. 15-34. En <http://epress.lib.uts.edu.au/research/handle/10453/3320> [10 de mayo de 2016].
- MONTELLIER, Chantal (2003). *Social Fiction*. Paris: Vertige Graphic.
- MONTELLIER, Chantal (2005). *Les damnés de Nanterre*. Paris: Denoël Graphic.
- MONTELLIER, Chantal (2006). *Tchernobyl mon amour*. Paris: Actes Sud BD.
- MONTELLIER, Chantal (2008). *Odile et les crocodiles*. Mouthiers-sur-Boëme: Éditions de l'an 2, col. Traits féminins.
- MOORE, Alan y LLOYD, David [1982-1988] (2005). *V de Vendetta*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar*. Madrid: Valdemar, col. El club Diógenes.
- PRECIADO, Beatriz. "Después del feminismo. Mujeres en los márgenes", *Babelia*, *El País*, 13-01-2007, en http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html [10 de mayo de 2016].
- RAMÍREZ, Juan Antonio [1975]. *El cómic femenino en España, arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- REMY, Monique (1990). *De l'utopie à l'intégration. Histoire des mouvements de femmes*. Paris: L'Harmattan.
- ROBBINS, Trina (2002). "Gender Differences in Comics", *Image & Narrative*, (septiembre 2002) n.º 4.
- SÁEZ TAJAFUERCE, Begonya. (ed.) (2014). *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, col. Feminismo, sexualidad y género.
- TALET, Virginie. "Le magazine Ah! Nana : une épopée féministe dans un monde d'hommes ?", *Clio*, n.º 24-2006, *Variations*. Disponible en línea en este enlace: <http://clio.revues.org/index4562.html> [10 de mayo de 2016]
- TICKNER, Lisa (1987). "The body politic: female sexuality and women artists since 1970". En Rosemary Betterton (ed.), *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London: Pandora Press, pp. 247-248.
- VIALLE, Catherine, "Ces drôles de filles qui font de la bédé", *Traits*, pp. 102-106
- VON REBEUR, Ana (2002). "Las mujeres que están dibujadas", *Tebeosfera*, en <http://www.tebeosfera.com/Seccion/DMH/01/MujeresDibujadas.htm> [10 de mayo de 2016].



Fecha de recepción: 07 de junio de 2016

Fecha de aceptación: 13 de septiembre de 2016