

Deformes y animalizadas: la subversión de tres autoras de cómic ante el canon físico patriarcal

María J. Márquez López¹

Recibido: Marzo 2019 / Revisado: Abril 2019 / Aceptado: Mayo 2019

Resumen. En el cómic español reciente han debutado autoras que refutan la (auto)representación corporal de la mujer tal y como ha sido históricamente custodiada por el orden hegemónico-patriarcal. Ana Galvañ (Murcia, 1975), Roberta Vázquez (Santiago de Compostela, 1989) y Amanda Baeza (Chile, 1990), se encuentran entre ellas. Desafían las normas estéticas mediante el uso de la deformidad y el antropomorfismo, vertebrando un discurso político de rechazo a la relación entre corporalidad e identidad femenina. Las obras que contiene este artículo, dos procedentes de fanzines colaborativos y la tercera de una publicación, han sido seleccionadas a partir de la singularidad de sus lenguajes gráficos y de la crítica que comparten hacia los roles sociales y la dictadura del canon físico normativo. El análisis gráfico de las propuestas dialoga con la reflexión desde los estudios de género para hacer patente en qué medida subvierten gráfica y simbólicamente la iconografía del cuerpo femenino.

Palabras clave: deformidad, animalización, autoras, cómic, cuerpo.

[en] Deformed and animalized: the subversion of three comic authors before the patriarchal physical canon

Abstract. In the recent Spanish comic, authors have debuted that refute the (self) bodily representation of women as it has been historically guarded by the hegemonic-patriarchal order. Ana Galvañ (Murcia, 1975), Roberta Vázquez (Santiago de Compostela, 1989) and Amanda Baeza (Chile, 1990), are among them. They defy aesthetic norms through the use of deformity and anthropomorphism, structuring a political discourse of rejection of the relationship between corporality and feminine identity. The works contained in this article, two from collaborative fanzines and the third from a publication, have been selected based on the singularity of their graphic languages and the criticism they share towards social roles and the dictatorship of the normative physical canon. The graphic analysis of the proposals dialogues with the consideration from gender studies to make clear to what extent graphically and symbolically subvert the iconography of the female body.

Keywords: deformity, animalization, authors, comic, body.

Sumario. 1. Introducción. 2. Apuntes metodológicos. 3. Autoras y obras seleccionadas. 3.1. *Boogie Woogie* (2015), Ana Galvañ. 3.2. *Make Up Ligeró* (2015), Roberta Vázquez. 3.3. *Mi cara adentro* (Nubes de Talco, 2016), Amanda Baeza. 4. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Márquez López, M. J. (2019). Deformes y animalizadas: la subversión de tres autoras de cómic ante el canon físico patriarcal, en *Investigaciones feministas* 10.1, 115-131.

¹ Universidad Rey Juan Carlos.
mj.marquez1.2016@alumnos.urjc.es

1. Introducción

Desde sus inicios, el cómic ha seguido los pasos del arte en lo que se refiere a la representación de la idea de mujer y de su cuerpo, siendo entendidos dentro del canon moldeado históricamente por el sistema patriarcal. En España ha estado irremediablemente condicionado por los roles sociales que, durante cuatro décadas, las directrices franquistas marcaron para hombres y mujeres: mientras que los personajes masculinos eran los “héroes de la epopeya tebeística y les caracterizaba la dinámica, la fuerza y la intervención”, los personajes femeninos estaban enfocados en la “apariciencia, la estupidez” y la caza del marido (Moix, 2007, 189). Los niños crecían con la influencia de héroes patrios (*El capitán Trueno*) o traducciones del cómic estadounidense (*El Hombre Enmascarado*, *Flash Gordon*) y las niñas aprendían que habrían de dirigirse hacia “la pura apariencia” con tebeos como *Florita*, el más consumido entre los años cuarenta y cincuenta (Moix, 2007, 187). Los inicios de algunas de las autoras que revolucionaron el lenguaje gráfico y los contenidos durante la Transición estuvieron marcados por la perpetuación de esos estereotipos de género con los que se habían educado, tal y como reflexiona Marika Vila, quien confiesa que empezó dibujando “cómic romántico para Inglaterra y Escocia, con chicas perfectas, peinados y dibujo estético” (Masarah, 2015, 61). La muerte del dictador cambió las cosas, proseguía “la novia o compañera del héroe, en versión romántica o femme fatale”, si bien empezó a convivir con la mujer erotizada y sexualizada hasta el extremo (Masarah, 2015, 66) y con otros planteamientos más subversivos.

El bello objeto dispuesto para ser admirado, el cuerpo sexualizado, ha sido la norma iconográfica hasta que la irrupción de la llamada *segunda ola* del movimiento feminista, surgida en Estados Unidos en los años sesenta del pasado siglo, se rebeló con fuerza contra el papel secundario que la sociedad otorgaba a la mitad de la población. La reclamación de los derechos de la mujer hizo emerger la conciencia crítica en artistas estadounidenses de la época quienes, en sus diversas disciplinas, también en el cómic, empezaron a plantear otros modelos de representación que pasaban por la exploración de nuevos lenguajes, el cuestionamiento del género y el rechazo ante el cuerpo expuesto para la mirada del varón. El lema del movimiento feminista en este periodo, *lo personal es político* (inspirado en la obra de Kate Millett, *Sexual Politics*, publicada en 1969), y la reflexión sobre conceptos nuevos que explicaban la realidad opresora que padecían las mujeres (patriarcado y género, entre otros), fueron clave en la autoconciencia de estas artistas, plasmada en sus obras. En Estados Unidos esta reivindicación fue puesta en valor en ese mismo momento, lo que ayudó a crear una corriente artística feminista claramente reconocible en diversas disciplinas, desde Cindy Sherman (fotografía), a Yoko Ono (performance) pasando por Judy Chicago (pintura) o Martha Rosler (videoarte). En cómic la subversión se originó en Chicago, donde un grupo de ilustradoras y guionistas crearon *Wimmen's Comix*, publicación que sobreviviría en el circuito underground durante 20 años y del que formaron parte célebres autoras que hoy en día continúan publicando trabajos, como las neoyorkinas Trina Robbins (Nueva York, 1938) o Aline Kominsky (Nueva York, 1948).

En España, la protesta política de las artistas en los años setenta no fue visibilizada ni reconocida en los circuitos del arte del momento, lo que no quiere decir que no se hubiesen producido obras de vindicación feminista incluso antes del fin de la dictadura franquista, como es el caso de las pintoras Esther Boix (*Dona que frega i*

els fills tancats, 1965²) y Eulàlia Grau (*Aspiradora*, 1973³) o la performer y fotógrafa Fina Miralles (*Translacions: dona-arbre*, 1973⁴). Esther Ferrer (*Íntimo y personal*, 1977⁵) y Eugènia Ballcells (*Boy Meets Girls*, 1978⁶) son otras de las pioneras, reconocidas décadas después. El cuerpo femenino y el rol social que el franquismo había impuesto a la mujer (“ángel del hogar”) fueron dos de los temas que más interesaban a estas creadoras. Tal ha sido el letargo para su reconocimiento que no fue hasta el año 2012 cuando se celebró la primera retrospectiva de arte feminista que contemplaba como origen la citada época, bajo el título *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León⁷. Las referencias demuestran el importante peso de las artistas catalanas en este contexto, como ocurrió en el cómic: Núria Vilaplana, conocida como Núria Pompeia (Barcelona, 1931-2016), fue una pionera en la denuncia de los estereotipos de género⁸, abordando el cuestionamiento del rol maternal de la mujer en sus primeros trabajos (*Maternasis*, 1967; *Y fueron felices comiendo perdices...*, 1970; *La educación de Palmira*, 1972). En 1974, Pompeia se convertía en firma imprescindible de la revista de humorística *Por favor*, con una sección fija, *Las mujeres objeto-ras* (McCausland, 2017) atreviéndose con temas que por entonces aún estaban penalizados, como el adulterio o la planificación familiar (Vilches, 2013). Montse Clavé y Marika Vila, otras autoras fundamentales, tomaron conciencia del poder que tenían como dibujantes y guionistas con la caída del régimen: “De profesionales dedicadas al ocio pasamos a estar comprometidas con el medio que teníamos entre las manos y empezamos a hacer política”, asegura Vila (Masarah, 2015, 60).

Como movimiento político, el feminismo español se hizo visible en 1975, año de la muerte del dictador Francisco Franco. Tomó como base para articular la movilización a la ama de casa y madre, la única idea de mujer, “la correcta”, que el régimen había fomentado a través de la instrucción de la Sección Femenina (Martínez, 2018, 331). Pocos días después del fallecimiento de Franco se celebraron en Madrid las I Jornadas de Liberación de la Mujer, con personas llegadas de todo el país. Al mismo tiempo se configuraban grupos de autoconciencia en Euskadi y Cataluña, donde se reflexionaba sobre el cuerpo, la sexualidad y el amor (Gil, 2011, 55-56). En enero de 1976, salió a la calle la primera manifestación de la Plataforma de Organizaciones Feministas bajo el lema *Mujer: lucha por tu liberación* (Gil, 2011, 58).

La necesidad de una identidad colectiva para combatir la discriminación sufrida con respecto a los hombres originó un clima de efervescencia reivindicativa que

² La obra *Dona que frega i els fills tancats* (1975) se puede consultar en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dona-que-frega-i-els-fills-tancats-mujer-que-friega-hijos-encerrados>

³ La obra *Aspiradora* de Eulàlia Grau (1973) se puede consultar en <https://www.macba.cat/es/aspiradora-etnografia-3777>

⁴ La obra *Traslacions. Dona-arbre* (1973) de Fina Miralles se puede consultar en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/relacions-relacio-cos-amb-elements-naturals-cos-cobert-palla-documentacio-laccio>

⁵ La obra de Esther Ferrer *Íntimo y personal* (1977) se puede consultar en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>

⁶ El vídeo de Eugènia Ballcells *Boy Meets Girls* (1978) se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=0VXdIejgHQs>

⁷ Las referencias al arte feminista español de los años 60 y 70 han sido extraídas del catálogo *online* de la exposición referenciada, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Disponible en https://issuu.com/musacmuseo/docs/genealog_as_feministas

⁸ Algunos de los trabajos referenciados pueden consultarse en: <https://www.pikaramagazine.com/2017/01/nuria-pompeia-comic/>

contagió también a autoras de cómic quienes, en contacto con la protesta feminista, adoptaron nuevas temáticas en sus obras como la violencia machista, la maternidad, la familia, la educación o la sexualidad (Masarah, 2015, 63-64). Además recondujeron sus trazos sobre el cuerpo femenino adoptando “una mirada más amplia y variada” con respecto al canon que había existido hasta entonces, es decir, la mujer “joven, esbelta y sexualizada” (Masarah, 2015, 66). De estos primeros años postfranquistas podemos destacar las aportaciones de Montse Clavé (Cádiz, 1946) y Marika Vila (Barcelona, 1949), ambas vinculadas a la revista barcelonesa de humor gráfico *Butifarra!*, que en 1976 dedicó un monográfico a reivindicar la igualdad de derechos para la mujer bajo el título *La mujer en casa con la pata quebrada*⁹.

Al igual que en el marco estadounidense, el feminismo español de los años setenta desemboca en dos tendencias alejadas (que continúan hoy día): el de la igualdad, representado por el Movimiento Democrático de Mujeres, originado años antes en el seno del Partido Comunista y defensor de buscar la influencia en los partidos de izquierdas; y el de la diferencia, que se oponía al patriarcado situándose más allá de la demanda de la igualdad formal (Gil, 2011, 60-62). Esta división se hizo palpable por primera vez en 1979, en el marco de la Conferencia Feminista Nacional celebrada en Granada (Martínez, 2018, 332). Hasta tal punto llegó la fragmentación del movimiento feminista en años siguientes que en los noventa “desaparece definitivamente como se había conocido hasta entonces” (Gil, 2011, 67).

Uno de los mayores revulsivos que ha vuelto a desencadenar ese sentido de unidad perdida en las últimas décadas entre las feministas españolas, se produjo en 2013 con el intento de reforma de la Ley del Aborto por parte del ex ministro del Partido Popular (PP) Alberto Ruiz Gallardón. El proyecto normativo pretendía volver a penalizar la interrupción voluntaria del embarazo mediante un sistema de supuestos aún más restrictivo que el primero, aprobado en 1985. Dibujantes y guionistas respondieron a este intento represor mediante la plataforma gráfica *Wombastic*, puesta en marcha por la Asociación de Autoras de Cómic, y en la que más de doscientas artistas aportaron ilustraciones y carteles de libre descarga para inundar las calles durante las protestas ciudadanas. Desde que el PP anunció la tramitación de la norma antiabortista, la respuesta feminista de veteranas y jóvenes en la calle provocó que el “término decidir volviese al discurso social” (Márquez, 2018, 280-281).

2. Apuntes metodológicos

La categoría conceptual para el análisis que desarrollo a continuación es el “body-in-situation” propuesto por Iris Marion Young en *On Female Body Experience, throwing like a girl and other essays*: “A physical body acting and experiencing in a specific sociocultural context; it’s a body-in-situation” (Young, 2005, 16). Una línea reflexiva que es compartida por Toril Moi, quien añade al “lived body” el vector de la libertad como expresión última de su corporalidad: “To acknowledge that the meaning of a woman’s body is bound up with the way she uses her freedom” (1999, 65). Y ambas recogen el hilo argumental planteado por Simone de Beauvoir en 1949:

⁹ La información sobre la revista de cómic *La mujer en casa con la pata quebrada* (1976) se puede consultar en https://www.tebeosfera.com/numeros/butifarra_1975_anche_12.html

“El cuerpo no es una cosa, es una situación, nuestra forma de aprehender el mundo y el esbozo de nuestros proyectos (...) No basta con definir el cuerpo de una mujer, solo tiene realidad vital en la medida en que lo asume la conciencia a través de las acciones y en el seno de una sociedad” (2013, 97-99).

El objetivo es que las propuestas gráficas de Galvañ, Vázquez y Baeza dialoguen con reflexiones realizadas desde la óptica de los estudios de género, y así hacer patente la subversión que proponen en torno a la iconografía del cuerpo femenino y su vinculación con la identidad femenina. Estas tres autoras dibujan libremente el cuerpo de la mujer para exponer realidades diversas que convergen en la denuncia de la tiranía del canon estético.

3. Autoras y obras seleccionadas

Con la plataforma *Wombastic*, las ilustradoras y autoras de cómic españolas recuperaron en el siglo XXI el espíritu de combate colectivo que estalló en la Transición. Las redes sociales posibilitaron que incluso traspasasen fronteras, ya que un año más tarde creadoras chilenas replicaron la iniciativa¹⁰. Un poco antes de esta batalla gráfica se había creado la Asociación de Autoras de Cómic (AC) y ciertos titulares de prensa empezaron a asociar el trabajo de las autoras españolas con el feminismo como práctica política. Lo cierto es que la AC no utiliza abiertamente el adjetivo feminista, si bien ciertas integrantes sí se declaran como tal, como es el caso de Ana Galvañ. Las tres autoras presentes en este artículo no han sido seleccionadas por una cuestión ideológico-política, sino por aportar, sirviéndose del humor, una visión crítica de la realidad de la mujer desde tres lenguajes gráficos diferentes.

La muestra está compuesta por el capítulo de un libro (Baeza) y dos fanzines (Vázquez y Galvañ). El cómic feminista hecho por mujeres tiene un cierto déficit de publicaciones, más allá de escasas firmas célebres (Moderna de Pueblo, Flavita Banana), de ahí que ciertos discursos sean más fáciles de encontrar en el terreno *fanzinero*. Sin embargo, en el último lustro, ha ido in crescendo la visibilidad de autoras que hablan desde la reflexión colectiva y/o individual sobre el físico, las emociones, los roles o los estereotipos. Mientras que Galvañ propone como cuerpo subvertido las formas hiperbólicas y desproporcionadas en una historia que también habla mucho sobre roles y expectativas, Vázquez y Baeza llevan su reflexión a la dictadura de la apariencia femenina normativa utilizando la caricatura y el simbolismo en los planos físico y emocional.

Este artículo no pretende analizar la representación del cuerpo femenino (hilo conductor de los tres trabajos) en el cómic de las últimas décadas, pero quizás no sea demasiado arriesgado decir que, salvo contadas excepciones, esa (auto)conciencia crítica de los años setenta ha permanecido aletargada hasta el cambio de siglo, caracterizado por una nueva era tecnológica que ha posibilitado a las autoras nuevos cauces de comunicación y, por tanto, de trabajo colaborativo. Sinergias que en el pasado eran facilitadas por la convivencia en espacios físicos comunes (editoriales, activismo político...) ahora se han trasladado a la esfera internáutica gracias las redes sociales, herramienta básica de trabajo y difusión para las más jóvenes. Por otro

¹⁰ Anunciado en el tumblr de la iniciativa, disponible en: <http://wombastic.tumblr.com/>

lado, internet también ha ampliado el eco de la reflexión feminista, dados los escasos avances socioculturales (violencia machista, los cuidados...) y económicos (salarios más bajos, techo de cristal...) culminados hasta la fecha.

3.1. *Boogie Woogie* (2015), Ana Galvañ

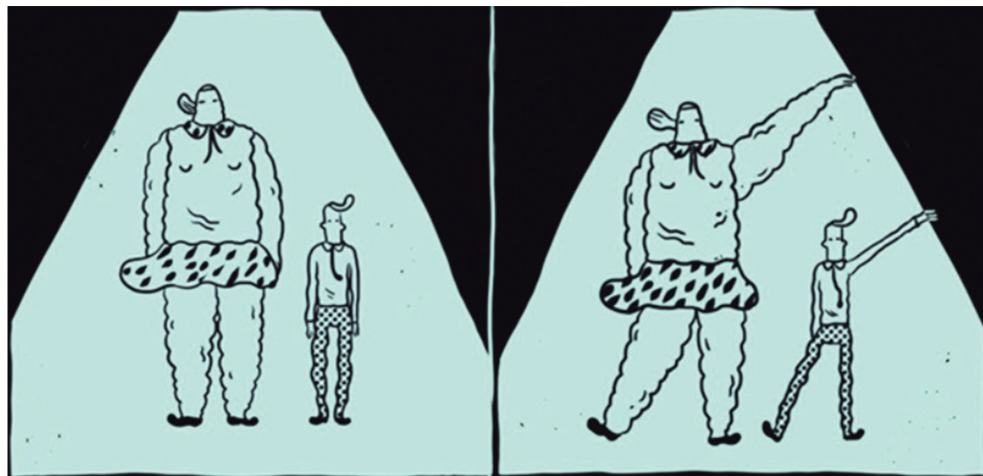


Figura 1. *Boogie Woogie*, Fanzine *Woogie Boogie zine*, Ana Galvañ, 2015.

Ana Galvañ es una ilustradora y autora de cómic con un reputado trabajo individual y colaborativo para publicaciones nacionales e internacionales. En la obra a analizar¹¹, cuatro páginas que formaron parte del fanzine *Woogie Boogie zine* (2015), nos muestra la actuación de una peculiar pareja de baile. Ella casi duplica la estatura y corpulencia de él, escapa claramente al canon del cuerpo femenino normativo (figura 1). Tampoco responde al prototipo atlético, proporcionado y bello asociado al baile artístico en el imaginario colectivo. Es un cuerpo flácido, deforme e incorrecto, las dos determinaciones de “lo feo” estipuladas por Rosenkranz (1992, 46), quien también resalta que “el arte necesita lo feo para una comprensión completa del mundo” (1992, 39). La mirada patriarcal limita esa visión completa de los cuerpos femeninos dictando en cada momento histórico la hegemonía de unas proporciones determinadas. Como resultado, la mujer se ve abocada a una corrección disciplinaria que le pasa factura en muchos sentidos. En esta línea, Susan Bordo relaciona su mayor protagonismo social con el aumento de ese control sobre su anatomía, un ejercicio de vigilancia que se vuelve rutinario: “Bodies whose forces and energies are habituated to external regulation, subjection, transformation, improvement” (2003, 166).

En este cómic, Ana Galvañ parece reclamar el cuerpo de la protagonista “como lugar de la resistencia (a la dominación) o del *ser otro*” (Posada, 2015, 118), en términos tanto estrictamente físicos (la subversión del físico normativo) como identitarios: su personaje está construido como otredad/alteridad (siguiendo la narrativa *beauvoiriana*) frente a la norma masculina. En este sentido puede decirse que subvierte tam-

¹¹ El cómic entero, disponible en la web de la autora: <http://www.anagalvan.com/filter/Comic/Woogie-Boogie>

bién una identidad entendida como “sentimiento estructurado por identificación con el igual y complementación con el diferente” (Hernando, 2000, 102), esto es, no es identificable con sus iguales, las mujeres, y tampoco complementa al hombre, su diferente. Por tanto, cabe plantearse que la propia autora, Ana Galvañ, puede que tampoco comulgue con la representación corporal hegemónica, y de ahí que subvierta el dibujo al máximo (las formas generosas, los perímetros ondulados y los rostros poco definidos son una constante en su trabajo). Algunas de las alegorías más famosas de Rubens (1577-1640) están protagonizadas por cuerpos femeninos de proporciones generosas, imperfectos, flácidos. Similar iconografía disruptiva fue recuperada por artistas británicos de los años noventa como Jenny Saville (*Branded*, 1992), Lucian Freud (*Benefits Supervisor Sleeping*, 1995) o la realizadora de animación Joana Quinn (*Body Beautiful*, 1990). Mujeres majestuosas, con sobrepeso y poses naturales llegaron a las galerías y museos británicos en un contexto sociocultural marcado curiosamente por el estallido de la cultura grunge y el prototipo físico inverso, delgado y desgarbado.

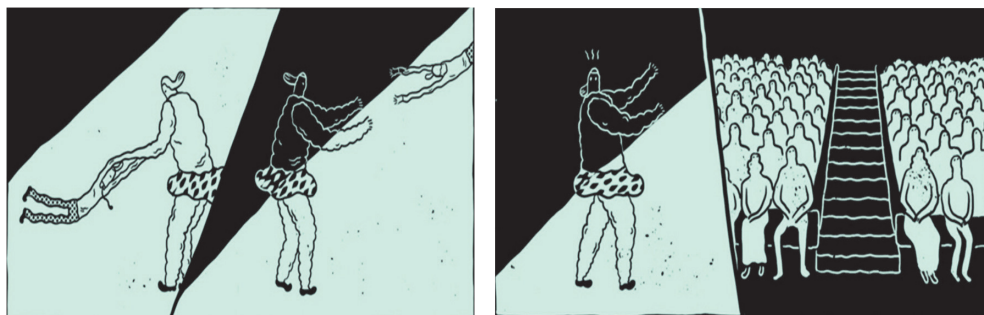


Figura 2. *Boogie Woogie*, Fanzine *Woogie Boogie zine*, Ana Galvañ, 2015.

El entorno juega un papel clave en la construcción de la identidad, como indica Young, “a person’s subjectivity is conditioned by sociocultural facts and the behavior and expectations of others in ways that she has not chosen” (2005, 18). Aquí la mujer no parece condicionada por el *feedback* del público sobre sus dimensiones corporales o su rol en la pareja de baile. En la última década, la cultura de masas ha redescubierto los cuerpos diversos, a través de campañas de publicidad (‘la belleza real’ de Dove), el fenómeno *curvy* en el mundo de la moda, o la telerrealidad centrada en personas obesas que quieren perder peso y son filmadas durante el proceso, formato convertido en éxito de audiencia internacional (en TVE bajo el título de *Doctor Romero*, réplica del programa estadounidense *My 600-lb Life*). En ningún caso se trata de una mirada cultural amplificadora del cuerpo real o contestaria ante la tiranía de la delgadez, sino que es mercantilista, monetariza este *fat shaming* con los mismos códigos con los que monetariza el cuerpo normativo.

Tanto los cuerpos como los movimientos, la puesta en escena y la acción están concebidos en clave humorística. Ella es hiperbólica en su corporalidad y en sus movimientos, poderosa; a su lado, él es raquítrico, dócil, manejable. La contraposición y evidente asimetría lleva a lectores/as a la curiosidad del desenlace final (“¿Es posible que hagan una buena actuación?”). El trazo hiperbólico es la herramienta de Ana Galvañ para introducir el humor y cuestionar el canon físico y los roles (figura 2). Le

sirve además para proporcionarnos una visión nueva, alternativa al estereotipo, en consonancia con la definición de Arnheim de humor como “pensamiento perceptivo que aboca a una percepción nueva de la realidad” (Aladro, 2002, 320).

El dibujo de Galvañ es disruptivo hasta la última viñeta: cuando el/la lector/a ha empezado a pensar sobre la viabilidad de la pareja de baile, la autora introduce ese elemento fantasioso del intercambio de cuerpos (torso, cabeza y extremidades superiores), una sorpresa más previa al gran sobresalto final: el hombre desaparece de la sala. Cumple de esta forma las circunstancias señaladas por Freud para intensificar el efecto del chiste: que despierte interés, produzca desconcierto, el disparate, la contradicción y contraste de representaciones (2012, 187). Siguiendo con el análisis gráfico, la presentación del cómic lleva a pensar que la estructura secuencial y narrativa será tradicional, pero no es así. Ya en la segunda página aparece una demarcación disruptiva de la viñeta, que continuará hasta el final, significándose así como “parte del lenguaje no verbal” que complementa al resto de elementos (Eisner 2002, 46). Por otro lado, el retrato de los protagonistas es plano, la profundidad compositiva se manifiesta solo cuando tenemos la visión del público, con cuya caracterización no se entretiene la autora dado que su papel en este cómic es secundario. La coreografía está formada por movimientos rápidos y de complejidad creciente, que imprimen un ritmo notable a las viñetas. El foco del escenario y una indumentaria sencilla son los únicos elementos que alteran el centro de interés. La elección cromática (negro y verde agua) se significa en función de las sombras ya que la luz del escenario es clave desde el punto de vista simbólico (ella entra en sombra en varias ocasiones). *Boogie Woogie* comparte con otros trabajos de Galvañ el trazo relajado y generoso, las peculiares decisiones sobre la composición, y unas coordinadas cromáticas que reflejan un carácter estructurado y reflexivo a la hora de plantear su mensaje. Y aquí varias hipótesis se abren: géneros, roles sociales, normas... Una reflexión sobre la ideología de la naturaleza diferente de los sexos impuesta por el patriarcado “como fundamento de la posterior adscripción a funciones diferentes en el orden social”, como apunta Ana de Miguel (2015, 36). La protagonista muestra su cuerpo como significante de su libertad, en el sentido apuntado por Moi, haciéndolo vital con una acción disidente (Beauvoir), rompiendo la regla del baile por antonomasia: no se deja llevar por el hombre.

3.2. *Make Up Liger* (2015), Roberta Vázquez

La ilustradora Roberta Vázquez pertenece a la generación más joven del cómic español actual, en la que el trabajo individual y colaborativo en fanzines y publicaciones diversas es un denominador común. Una de las claves de Vázquez es el código antropomórfico: convierte a animales en personas de su edad y también se autorrepresenta de esta forma. La página de fanzine analizada a continuación¹² sitúa a lectores/as ante una ‘mujer’ joven (coneja con rasgos humanos) que emite un mensaje sobre identidad (figura 3). La coneja-mujer remite además a uno de los grandes iconos sexuales del siglo XX: la conejita de la revista *Playboy* o *playmate*¹³, la “compañera ideal” para el joven conejo (lector); unas mujeres de portada “sexualmente acce-

¹² Disponible en la cuenta de Instagram de su autora, Roberta Vázquez (<https://www.instagram.com/robertavazquez/>), concretamente en <https://www.instagram.com/p/Bw7g9cAgniH/>

¹³ La traducción literal es compañera/o de juego. Nació como derivación del logo de la revista *Playboy*, un conejo con pajarita. “Bunny” (en inglés) es conejo y también ‘nena’.

sibles, nunca amenazantes (...), encantadoras y limpias, nada había que temer al seducirlas” (Preciado, 2010, 68).



Figura 3. *Make Up Ligero*, Fanzine Orfidal, Roberta Vázquez, 2015.

Desde el punto de vista gráfico, la decisión de Roberta Vázquez sobre los colores no parece aleatoria. Predomina el rosa en dos tonalidades que contrastan con el blanco de la cara, la mano y las orejas de la protagonista; el citado color impregna los artículos del neceser, la mesa del tocador, el habitáculo donde se encuentra, el tono del maquillaje de la viñeta final e incluso el pelo. Cordelia Fine destaca “la ropa, la apariencia, el lenguaje, los colores, segregación y los símbolos” como los vectores clave de “la socialización con razón de género”, elementos que además buscamos de forma proactiva en la infancia (a partir de los dos años) como “detectives de género” para identificarnos con “la tribu” (2011, 250-265). Esta *vie en rose* procede de la socialización diferencial que enfrenta lo masculino con lo femenino, impregnando ambas esferas de valores contrarios (delicadeza/rudeza, pasivo/activo, etc). Una diferenciación instalada en un ámbito que Butler denomina “prediscursivo, anterior a la cultura”; la filósofa se refiere a este cuando habla de la construcción del sexo, porque en dicho ámbito “se asegura de manera efectiva la estabilidad interna y el marco binario”, estando en sintonía con el “aparato de construcción cultural nombrado por el género” (2007, 56). En cuanto a la narrativa, lo característico de este cómic de Roberta Vázquez es una estructura que recuerda a los vídeos tutoriales de maquillaje de YouTube. En cuatro viñetas, vemos ‘el antes y el después’ de la protagonista. Retratada en

primer plano, el centro de interés de cada viñeta es su cara. El “efecto adverbial” que Will Eisner atribuye a “la postura de la cabeza y los movimientos de los rasgos de la cara” de un personaje de cómic (2002, 113) es en este caso muy limitado, simulando la neutralidad facial de los tutoriales mencionados: solo en la viñeta final se advierte un cambio gestual significativo, pero no sabemos qué piensa realmente (¿está cómoda convertida en caricatura?). Por otro lado, el contorno de las viñetas y su disposición obedecen a criterios tradicionales, con demarcación rígida, claramente delineada, y espaciada. Vázquez apuesta por líneas sintéticas, sombras discretas, y prescinde de volúmenes y fondos que añadan otros significados, dejando el peso narrativo y la carga emocional al retrato plano y frontal de la protagonista. El resultado final del maquillaje es un rostro hiperbólico que recuerda al de un payaso, enmascaramiento por antonomasia. Zonas más oscuras se combinan con otras claras atendiendo a una técnica denominada *contouring*, que en los últimos años curiosamente se ha desplazado desde el mundo artístico a la cosmética femenina. El ideal de perfección física se ha sofisticado hasta estos niveles extremos en los que la (auto)crítica se aplica a mínimas proporciones de piel donde ejecutar el (auto)juicio, castigando al “enemigo”.

Como en buena parte de su obra, en este cómic de una página publicado en el fanzine *Orfidal* (2015), Vázquez utiliza el humor satírico ante situaciones de su propia cotidianeidad o ante una cuestión social que le interesa. Llama a la (auto)conciencia ante la distorsión que el dictado patriarcal provoca en las identidades: te aboca a la máscara, la viñeta final. Con esta operación de *embodiment*¹⁴ el cuerpo femenino, una vez “sometido a la especulación que lo transforma en objeto portador de valor/mercancía”, adquiere valor e incluso es “intercambiable”, al disociarse el “cuerpo natural” del “cuerpo socialmente valioso” (Irigaray, 1982, 169). En el plano simbólico, esta escisión impuesta por la “economía del deseo” del patriarcado “parte en dos” a la mujer, y la lleva a asumir una “feminidad fabricada” y un lenguaje propio como objeto confeccionado para los hombres, lenguaje que “imita”, pese a que ella no lo ha producido ni decidido (Irigaray, 1982, 176). En esta línea, la protagonista del cómic ha naturalizado el ritual de enmascaramiento para ser aceptada socialmente, y lanza el mensaje social de la naturalidad convertida en una caricatura del canon de belleza. En el plano gráfico, la caricatura no funciona aquí como denuncia de un defecto moral de la protagonista, fin último de este tipo de dibujo, sino que se entiende como vía para “lograr un conocimiento más profundo de carácter” (Eco, 2007, 152). La comicidad al servicio de lo grotesco con el fin de que “el humorismo convierta la deformación en racionalidad” (Rosenkranz, 1992, 193), persiguiendo la reflexión ante una situación a todas luces desnaturalizada. La máscara final, que ha borrado el rostro natural, es el reflejo de la anulación de la mujer en una cultura que cada vez se obsesiona más con los cuerpos artificiales y la juventud, hecho al que han contribuido de forma implacable las redes sociales (selfi).

La dicotomía entre apariencia exterior y psicología interior de la mujer ha sido abordada (entre otras artistas) por Cindy Sherman, quien con ‘autorretratos’ hiperbólicos como los de la serie *Untitled* (2000-2004)¹⁵, utiliza la caricatura para exponer la violencia de la disociación de cuerpo natural/social de la que habla Irigaray. Como la protagonista de Roberta Vázquez, los retratos de Sherman abusan del maquillaje y las pelucas aparentando una supuesta naturalidad, enmascarando expresiones de

¹⁴ Su traducción al español, encarnación, no proporciona las mismas e interesantes connotaciones.

¹⁵ Para consultar algunos retratos de la serie: <https://www.portrait.gov.au/magazines/43/grande-dames>

inseguridad e incluso de malestar en ciertos casos. El cuerpo social tiene apariencia de naturalidad; los autorretratos de Sherman y el personaje de Vázquez presentan su caricaturización como libremente elegida en el marco una sociedad “formalmente igualitaria” en la que “la creación, los medios de comunicación y el consumo de masas” siguen reproduciendo los valores patriarcales (De Miguel, 2015, 24). En las cuatro viñetas que nos ocupan, el personaje está en un tocador y, sin aparente coacción externa, se maquilla hasta convertirse en una caricatura de sí misma (figura 4).



Figura 4. *Make Up Ligero*, Fanzine Orfidal, Roberta Vázquez, 2015.

Esta parodia ejemplifica cómo el dictado heteropatriarcal pervierte la perspectiva semántica de la identidad, definida por Almudena Hernando como la “construcción” vinculada a “lo que nos puede hacer particulares y diferentes a los demás” (2000, 113), homogeneizando a la población femenina de la forma más simple: a través del imperativo del canon físico. Si bien en el momento actual las mujeres más jóvenes parecen tener más consciencia de la necesidad de defender la individualidad, la mitad de la población ha asumido históricamente su cosificación, por lo que “sus formas concretas, sus cualidades específicas, y todas las posibilidades de relaciones reales con mujeres o entre mujeres” han quedado “reducidas en su carácter común de productos de deseo del hombre” (Irigaray, 1982, 170). La perversión máxima de este mandato se ha producido vinculando la corporalidad a lo emocional, como resalta Carla Rice en su estudio sobre la mujer norteamericana: “Most women learn that beauty is both our primary commodity and spiritual mission in life, that our power is located in our bodies and in our ability to attract men” (1994, 48). Es la superficialidad instalada como misión vital de la mujer, y además libremente elegida, cuando lo cierto es que históricamente se ha visto privada de decisión sobre su cuerpo. Rice reflexiona sobre el *body-in-situation* hablando de una experiencia corporal vivida desde la absoluta alienación que desemboca en vivir el propio cuerpo “like a heavy load that binds and chains us to unknown enemy” (1994, 44). La experta se decanta por terminología bé-

lica (enemy, war...) para constatar que el cuerpo femenino es efectivamente el campo de batalla simbólico más agredido de la sociedad contemporánea, agresión por un lado interna (dietas, cirugía, depilación, etc) y por otro externa, canalizada a través de los medios de comunicación, y amplificada con el poder de las redes sociales. Esta agresión tiene además consecuencias en la ubicación sociopolítica de la mujer en términos de presencia, derechos e igualdad de oportunidades, “is a war waged over our right to exist at all, with all our strengths, limitations, abilities, and vulnerabilities, in our full diversity and common humanity” (Rice, 1994, 47).

3.3. *Mi cara adentro* (Nubes de Talco, 2016), Amanda Baeza

En 2016, la editorial riojana Fulgencio Pimentel recopiló 16 cómics de la chilena Amanda Baeza bajo el título *Nubes de talco*. Pese a una larga trayectoria en el mundo del fanzine y la autoedición, esta ha sido su primera obra publicada. *Nubes de Talco* recoge historias breves en las que convergen diversos lenguajes estilísticos con la autobiografía como denominador común. Desde la infancia hasta la edad adulta, los momentos vitales están vinculados con reflexiones de toda índole (amistad, amor, religión, cuerpo, autoestima...). La historia seleccionada en el presente artículo se titula *Mi cara adentro* (páginas 76-79 de *Nubes de talco*), una reflexión sobre el trauma que supone la aparición de granos para una adolescente, traducido gráficamente en facciones gigantes y deformadas (figura 5).

En este cómic, el cuerpo subversivo aparece no solo por la desfiguración hiperbólica del rostro por la que opta Amanda Baeza a la hora de plasmar su dolor (o el



Figura 5. *Mi cara adentro*, Nubes de Talco, Amanda Baeza, 2016.

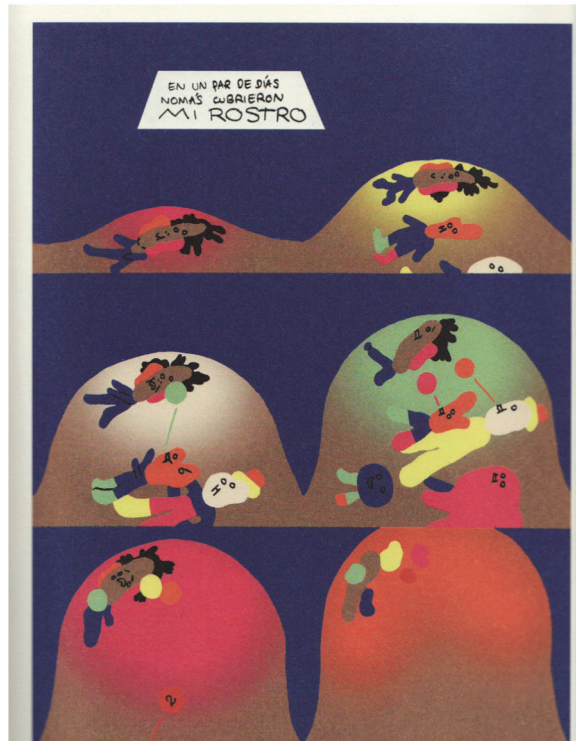


Figura 6. *Mi cara adentro*, Nubes de Talco, Amanda Baeza, 2016.

recuerdo de él) en el papel, sino porque de forma previa a la aparición del grano, la representación de la protagonista ya es subversiva: el rostro es irregular con respecto a las formas convencionales, al igual que el pelo, dibujado como cuatro mechones anárquicos (figura 5). A esto hay que añadir los rasgos faciales que aparecen en la primera viñeta/página del cómic, tan mínimos y simples que remiten al dibujo infantil, no por ello simplista o vacío de significado, al contrario, cargado de emotividad, de la ansiedad que transmiten estas cuatro páginas caracterizadas por la estética naïf, los colores vivos y la libertad compositiva de las viñetas.

La autoestima y la aceptación social como elementos clave en la adolescencia son plasmados aquí a través de la anécdota del grano. Beauvoir habla del “desdoblamiento” que en ese momento vital experimentan las jóvenes al empezar a “existir en el exterior”, como consecuencia de la cosificación que se inicia con la “trascendencia erótica” (2013, 442-443). El dolor físico y emocional se condensa en el dibujo de las inflamaciones que encierran el escarnio, al que contribuyen personajes importantes para la protagonista (señalados con números). Baeza rechaza el dibujo figurativo en el caso del entorno que la acosa, imposibilitando la representación del género de esas figuras acechantes que aparecen dentro de los granos y aumentan al mismo ritmo con el que se inflaman las protuberancias (figura 6). El peaje pagado por amoldarse al canon físico que impone el patriarcado deja huella emocional en el cuerpo femenino, como apunta Susan Bordo, “we continue to memorize on our bodies the feel and conviction of lack of insufficiency, of never being good enough” (2003, 166).

En este cómic, las emociones negativas que la protagonista sufre cuando su cuerpo interactúa con el entorno social, lo que Young denomina “facticity”, están significadas en criaturas deformes.

Es significativa la voz femenina en la pubertad, periodo en el que se evidencia la “determinación corporal” marcada por el sexo que Luisa Posada define en términos binarios: mientras que “el varón se vive a sí mismo en su dimensión universal”, la mujer aprende “otra lección, la de ser cuerpo” (2015, 119-120). La autocosificación es aprendida al experimentar al mismo tiempo la supervisión de la mirada masculina y la suya propia, como reflexiona John Berger, “men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves” (1972, 47).

En la última página se encuentra la solución del conflicto: corta los granos con una tijera (“el dolor que apaga todos los dolores”) para sentirse libre. En una historia eminentemente visual, el último y escueto mensaje de la protagonista, “mi libertad”, es impactante. Baeza apuesta por un final abierto que provoca emociones encontradas, ya que al tiempo que visualiza las crudas incisiones en la piel, parece aliviar su sufrimiento. Al hilo de esta automutilación cabría plantearse una reflexión general sobre la necesidad constante de embellecerse que el sistema patriarcal infunde a la mujer. Quizá la autora quiera transmitir con estas heridas, que parecen liberadoras para la protagonista, la condena ante la tiranía de los cánones estéticos.

Desde el punto de vista gráfico, el lenguaje de la autora chilena es disruptivo por diversos motivos. En primer lugar, la composición de la página se aleja del esquema clásico: el dibujo abarca unidades completas que la autora combina con secuenciación libre y viñeta tradicional. El espacio de las secuencias es anárquico; el/la lector/a recibe una sensación de amplitud y minimalismo que no le descentra para posicionarse ante una historia eminentemente emocional. Las líneas son sintéticas, no hay volúmenes. El uso de colores muy vivos, rasgo distintivo de este cómic, funcionan paradójicamente con emociones poco positivas para la protagonista. Este cromatismo multiplica el efecto empático en los dos planos narrativos (realidad, recuerdo) que se entremezclan con una naturalidad sorprendente. No hay recursos gráficos adicionales ni palabras que persigan un efecto acumulativo con respecto al dibujo. La realidad es el punto de partida del hecho físico (la adolescencia) y el recuerdo subyace como segundos planos (imágenes solapadas a la principal) como la emoción que parte de lo abstracto, el entorno incómodo retratado.

Por último, subrayar la decisión política de Baeza de autorrepresentarse (también al resto de personajes) escapando de cualquier código clásico: desde el dibujo figurativo a la representación de género. Un denominador común a todas las historias que contiene *Nubes de Talco*, título que evoca infancia, nubes de azúcar, fantasía, sosiego... Y que sin embargo encierra también dolor, incompreensión y preguntas sin resolver, poco que ver con la versión edulcorada que se nos vende de ese momento vital, como refleja la autora con esta cruda apuesta gráfica y narrativa.

4. Conclusiones

Las obras analizadas ponen de relieve que la necesidad (auto)representativa de ciertas autoras de cómic ha cambiado en los últimos años. La irreverencia es patente en

las generaciones más jóvenes, quienes con nuevos lenguajes gráficos, optan en unos casos por la crítica mordaz de situaciones y dictámenes físicos sexistas y, en otros, por la simple necesidad de autorrepresentarse escapando de la tiranía de la estética hegemónica.

Aunque conscientes de su posición como mujeres y artistas, las propuestas de Galvañ, Vázquez y Baeza reflejan una actitud de “agentes y no de víctimas”, siguiendo la interpelación de Mari Luz Esteban (2004, 10), quien llama a ir más allá del “simple seguimiento de las mujeres como seguidoras de discursos dominantes” para ver cómo “gestionan su imagen negociando al mismo tiempo su lugar en la sociedad” (Esteban, 2004, 75). Estas tres creadoras reflexionan sobre el cuerpo como “lugar de discriminación” pero también viendo en su representación gráfica una oportunidad de “resistencia y contestación” (Esteban, 2004, 46). En esta línea se manifiesta también Christine Battersby, quien promulga una opción artística “anti-patriarcal” que ha de tener su correlato político: “A feminist aesthetics cannot simple be an openness to Otherness, feminists have to concern themselves with what is involved in witting or creating as a female and as a subject positioned with the social and historical networks of power” (1994, 213).

Las artistas se siguen enfrentando a la dificultad de trasladar su discurso superando una doble barrera: mujer y profesional. En este contexto, Hilary Robinson habla de la “transgresión” que llevan a cabo “contra lo que es ser artista y lo que es ser mujer”, dado que ambas categorías se sitúan “en los márgenes”, de ahí que se hallen en la constante tesitura de “renegociar los códigos en conflicto de la ‘mujer’ y el ‘artista’, en su vida, en su obra, en su concepción y representación del yo. Como guionistas e ilustradoras, el ‘yo’ de las tres autoras tiene una impronta en las obras analizadas: deconstruyen el concepto de género planteando una iconografía femenina rupturista en el sector del cómic.

La apuesta gráfico-política de autoras de cómic contemporáneo como Baeza, Galvañ o Vázquez choca con la tendencia de librerías de aislar la obra de mujeres en sus estanterías, condicionando así al público. Carla Berrocal, una de las impulsoras de la Asociación de Autoras de Cómic, ha compartido en su blog¹⁶ una reflexión sobre el estallido de la autobiografía ‘femenina’ que ha tenido lugar en el mercado español en los últimos años, considerando que refuerza esa inclinación por relacionar la obra de mujeres con un género específico de introspección personal. La otra lectura de este boom editorial puede hacerse también desde el impacto que al fin tienen las autoras en términos comerciales y de visibilidad mediática. En esta línea, se manifiesta la autora y activista Trina Robbins, quien asegura que el espíritu feminista reivindicativo de los años sesenta y setenta del pasado siglo está reviviendo en la actualidad a través de la autobiografía: “The personal is political is a slogan that can well be applied to women cartoonists who have found success via graphic memoir” (2013,160). Por otro lado, Robbins subraya también que otro elemento que ahora juega a favor de la autora es el hecho de que el cómic haya traspasado la barrera de la tienda especializada, anteriormente dirigida a un público minoritario, para estar presente en grandes superficies, y lo liga con el hecho de que las mujeres lean y compren más que los hombres, lo que ha provocado que hayan empezado a interesarse por un género literario que antes veían con distancia.

¹⁶ Puede consultarse en: <http://www.carlaberrocal.com/blog/2015/7/16/una-lucha-contr-lo-cotidiano>

Recuperando la categoría de “body-in-situation” defendida por Iris Marion Young como eje transversal para el análisis gráfico y narrativo de este artículo, destacaría la importancia de que las autoras de cómic, al igual que otras artistas, trasladen al papel la interpretación de su propio cuerpo y las interacciones de este con el contexto sociocultural en el que se inscriben. Las dinámicas culturales, regidas a gran escala por el sistema patriarcal, impiden avances significativos sobre la iconografía de la mujer en términos transgresores y feministas (incluso podría hablarse de retrocesos), de ahí la necesidad de que el discurso artístico considerado *outsider* alcance progresivamente más cuotas de protagonismo en la cultura de masas. El cómic puede ser un buen medio para ello.

Referencias bibliográficas

- Aladro, Eva (2002). El humor como medio cognitivo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 317-327. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110317A> (consultado el 7 de julio de 2017).
- Baeza, Amanda (2016). *Nubes de Talco*. La Rioja: Fulgencio Pimentel.
- Battersby, Christine (1994). *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*. London: The Women's Press.
- Beauvoir, Simone de (2013). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books. Disponible en: <http://waysofseeing.com/ways-of-seeing-john-berger-5.7.pdf> (consultado el 12 de enero 2019)
- Bordo, Susan (2003). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. California: University of California Press.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- De Miguel, Ana (2015). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Cátedra.
- Díaz, Aída (2000). La crítica feminista: la risa como eficaz vehículo de expresión. En Aída Díaz (ed.): *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión* (pp. 117-128). La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Eisner, Will (2002). *Comics y arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- Esteban, M^a Luz (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Fine, Cordelia (2011). *Cuestión de sexos*. Barcelona: Roca.
- Freud, Sigmund (2012). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gatens, Moira (1996). *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge.
- Gil, Silvia (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nuevos%20feminismos-TdS.pdf> (consultado el 15 de noviembre de 2018).
- Hernando, Almudena (2000). Factores estructurales asociados a la identidad de género femenina. La no-inocencia de una construcción socio-cultural. En Almudena Hernando (ed.) *La construcción de la subjetividad femenina*. (pp. 101-142). Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense.
- Irigaray, Luce (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.
- Márquez, María (2018). Wombastic, la batalla gráfica por la reapropiación del cuerpo femenino frente a la amenaza antiabortista de Gallardón. *Teknokultura* 15(2), 275-284. doi: 10.7195/ri14.v14i2.978.

- Martínez, María (2018). From the Subjected Subject to the Vulnerable Subject: An Unfinished Discussion in Contemporary Spanish Feminisms. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 43, 327-351. doi: 10.1086/693548.
- Masarah, Elena (2015). Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición. *Cuco, Cuadernos de cómic* 5, 54-75. Disponible en: http://cuadernosdecomic.com/docs/revista5/cuando_dibujar_es_politico_historiografia_y_memoria_de_las_autoras_de_comic_en_la_transicion_elena_masarah.pdf (consultado el 8 de septiembre de 2018).
- McCausland, Elisa (2017). *El trazo lúcido de Nùria Pompeia*. Disponible en: <https://www.pikaramagazine.com/2017/01/nuria-pompeia-comic/> (consultado el 3 de octubre de 2018).
- Moi, Toril (1999). What Is a Woman? Sex, Gender and the Body in Feminist Theory. En Toril Moi (ed.): *What Is a Woman? And Other Essays* (pp. 3-120). Oxford: Oxford University Press.
- Moix, Terenci (2007). *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.
- Posada, Luisa (2015). Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas. *Investigaciones Feministas* 6, 108-121. doi: 10.5209/rev_INFE.2015.v6.51382.
- Preciado, Beatriz (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- Rice, Carla (1994). Out from Under Occupation. Transforming Our Relationships with Our Bodies. *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la Femme* 14.3, 44-51. Disponible en: <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/9762/8874> (consultado el 3 de julio de 2017).
- Robbins, Trina (2013). *Pretty in Ink. North American Women Cartoonists 1896-2013*. Seattle: Fantagraphics Books.
- Robinson, Hilary (1998). Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación. En Katy Deepwell (ed.): *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (pp. 241-255). Madrid: Cátedra.
- Rosenkranz, Karl (1992). *La estética de lo feo*. Disponible en: https://letraspalabratextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/rosenkranz_karl_-_estetica_de_lo_feo.pdf (consultado el 20 de noviembre de 2017).
- Vilches, Gerardo (2013). *Nùria y la revista 'Por favor'*. Disponible en: <http://asociacionautoras.blogspot.com.es/2013/12/nuria-y-la-revista-por-favor-por.html> (consultado el 10 de octubre de 2018).
- Young, Iris Marion (2005). *On Female Body Experience. Throwing like a girl and other essays*. Oxford: Oxford University Press.

