



Descentrada, vol. 2, nº 2, e054, septiembre 2018. ISSN 2545-7284
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: de la representación a la autodesignación

Felipe Gómez Gutiérrez *

* Carnegie Mellon University, Estados Unidos
fgomez@andrew.cmu.edu

Cita sugerida: Gómez Gutiérrez, F. (2018). Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: de la representación a la autodesignación. *Descentrada* 2 (2), e054. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe054>

Recibido: 30 de diciembre de 2017 - **Aceptado:** 8 de abril de 2018 - **Publicado:** 7 de septiembre de 2018



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR



Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: de la representación a la autodesignación

Mexican “feminine” and feminist comics in the 20th century: from representation to self-designation

Felipe Gómez Gutiérrez

Carnegie Mellon University, Estados Unidos

fgomez@andrew.cmu.edu

RESUMEN:

En el apogeo de la Época de Oro del cómic mexicano, más del 60% de los cerca de setenta millones de historietas impresas cada mes pertenecían al llamado género de la historieta romántica, con una audiencia conformada mayoritariamente por mujeres. El éxito de este tipo de historieta se debe a artistas como Laura Bolaños, Elía D’Ezrel y Yolanda Vargas Dulché, quienes llegarían a convertirse en pilares del género en México. La representación de la mujer ofrecida por estos cómics se distanciaba del modelo progresivo y proto-feminista de mujer moderna propuesto en los primeros pepines de la Época de Oro, privilegiando en cambio la imagen de la mujer tradicional, una figura silenciosa, abnegada, servil, y virtuosa, promovida como ideal patriótico en la propaganda estatal de la década del cuarenta, en respuesta a los modelos alternativos. En la década del noventa, con la aparición de lo que aquí se denomina el cómic feminista de Cecilia Pego y Cintia Bolio, se aprecia un cambio de paradigma, nacido del interés de estas autoras por tomar las riendas de la representación de las subjetividades y temáticas asociadas con los personajes femeninos, denunciando la opresión, las manifestaciones del machismo y el conservadurismo del medio en el que se desempeñan.

PALABRAS CLAVE: Cómics Femeninos; Historieta Romántica; Cómics Feminista; Representación de la Mujer; México; Siglo XX.

ABSTRACT:

At the height of the Golden Age of Mexican comics, more than 60% of the nearly 70 million issues printed every month belonged to the genre of the so-called romantic comic, with an audience largely composed of women. The success of this type of comic was a result of the work of key artists such as Laura Bolaños, Elía D’Ezrel, and Yolanda Vargas Dulché. The representation of women offered by these works distanced itself from the progressive and proto-feminist model of the modern woman proposed in the pages of the first pepines of the Golden Age, giving centrality rather to the image of the traditional woman, a silent, servile, abnegated and virtuous figure promoted by state propaganda as the patriotic ideal in the 1940s in direct response to those alternative models. In the 1990s, with the rise of what I call the feminist comics of Cecilia Pego and Cintia Bolio, we can observe a change in the paradigm, born from the interest espoused by these authors in taking charge of the representation of subjectivities and themes associated with female characters, denouncing oppression, the manifestation of machismo, and the conservatism of the medium in which they work.

KEYWORDS: Female Comics; Romantic Comic; Feminist Comic; Representations of Women; México; 20th century.

1. INTRODUCCIÓN

La historieta ha cumplido un papel de vital importancia para la historia social, cultural y política de la nación mexicana. En este ensayo, me interesa esbozar, mediante un enfoque historiográfico y una perspectiva informada por el feminismo, la relevancia de las mujeres creadoras de historietas en el desarrollo de la industria del cómic mexicano a lo largo del siglo XX, detallando asimismo su papel en la creación de un grupo de consumidoras de este producto. Con el fin de contribuir a una historia del medio historietístico en México, desde un enfoque que incluya a las autoras y se fije en las transformaciones acaecidas en las últimas décadas en temas y motivos que incluyen las reivindicaciones feministas, me asomo a las maneras en que las mujeres han sido representadas como personajes en estos textos, para diferenciar dos etapas que llamaré

del cómic “femenino” y cómic “feminista”. La distinción entre estas dos épocas no pretende ser falsamente reduccionista o esquemática, ni tampoco ser ciega a los matices y elementos disruptivos que sin duda existen en cada etapa. Más bien busca delinear dos tendencias, dirigidas por las constricciones culturales y editoriales del medio propias de cada momento histórico, al tiempo que reconoce que no todas las obras producidas en uno u otro período siguen esas tendencias y que las obras señaladas tampoco están exentas de instancias de contradicción interna.

La metodología empleada incluye la lectura analítica de obras primarias y secundarias enfocadas en estos dos períodos a fines de explorar y problematizar esa diferenciación, el centro estará en las continuidades y rupturas existentes entre los dos periodos. Además de examinar el distanciamiento que realizan algunas de estas historietistas respecto de sus antecesoras y de analizar la conciencia social y crítica que proponen desde la caricatura y el cómic, me centro en el modo y la efectividad de la denuncia que hacen de la opresión vivida por la mujer, examinando las manifestaciones del machismo y conservadurismo de su medio. Igualmente, planteo que en la crítica feminista de la cultura que hacen estas historietistas hallamos posturas de resistencia al status quo de la sociedad mexicana y del campo mismo de la historieta.

2. BREVE HISTORIA DE LA HISTORIETA EN MÉXICO Y EL PAPEL DE LAS MONERAS ¹

A tono con lo que sucede en otras partes de Occidente, el desarrollo del libro de comics en México llegó de la mano de la invención y adopción de la prensa rotativa, en 1843, y la publicación de cartones políticos por parte de los periódicos, a fines del siglo XIX. Pero en México, el hito fundamental puede hallarse en las narrativas gráficas serializadas que publicó la manufacturera de cigarros *El Buen Tono* como recurso publicitario en la década de 1880. A partir de allí, la historia del cómic local en México puede resumirse esquemáticamente en las etapas comprendidas por:

1. la publicación de sátira política durante el *Porfiriato* (1884-1911), con una enorme influencia de José Guadalupe Posada;
2. la aparición de los primeros *comiqueros* como alternativa práctica adoptada por los periódicos frente a las dificultades de publicar tiras estadounidenses en traducción (Aurrecoechea & Bartra, 1988; Hinds & Tatum, 1992);
3. el acomodo de la naciente industria de historietas a los esfuerzos del gobierno posrevolucionario por definir una nueva identidad mexicana como base de la nación, creando productos cuyas locaciones, valores y personajes fueran realistas y fácilmente reconocibles como mexicanos (Rubenstein, 1998);
4. la llamada *Época de Oro* (1930s - 1970s), en que hasta 4 millones y medio de ejemplares semanales se vendían y eran leídos por audiencias muy diversas en términos de edad, nivel educativo, procedencia rural o urbana y origen socioeconómico (Aurrecoechea & Bartra, 1993; Hinds & Tatum, 1992);
5. la crisis de la historieta, propiciada por el embate de la televisión y, más adelante, la entrada del manga japonés (Bartra, 2000; Frik, 2011);
6. la aparición de un grupo de historietistas denominados *neomoner@s* en la década del noventa, que mediante un cómic alternativo e independiente vienen a llenar algunos de los vacíos dejados tras la crisis editorial.

Algo que salta a la vista cuando se revisa esta breve historia de la historieta en México es que la gran mayoría de sus creadores son varones. Esto es consecuente con lo que ocurre en otras latitudes. Como lo hace notar Mariela Acevedo (2012), en el ámbito de la historieta las mujeres han sido “ausentes en tanto creadoras y cautivas en fábulas que las narran”. De aquí se deriva una pregunta obligada sobre el porqué de esas ausencias. Una respuesta posible, por supuesto, es que “de que las hay, las hay”, aunque muchas de ellas

permanezcan invisibilizadas. Este es el tipo de respuesta que intenta Agustín Sánchez González (2003) quien, tras diez años de arqueología investigativa para su libro *Las moneras llegaron ya*, logró aumentar el número de caricaturistas mexicanas de quienes se conoce, al menos, la biografía; pasando de las siete registradas en el *Diccionario biográfico ilustrado de la caricatura mexicana* (1997), a un total de veintidós. Incluye a mujeres que realizaban caricaturas hace más de un siglo, empezando por la primera mujer caricaturista en México, Ema Best, cuya obra data de 1895, y de quien, aparte de una mención en el libro *La caricatura en México*, de Rafael Carrasco Puente (1953) como “la mujer que más caricaturas ha publicado”, no existe más información. También incluye a quien es considerada la primera mujer caricaturista en la prensa mexicana, Palmira Garza Hernández (1937), alias Palmira, y a quien Rius señalaba en su libro *Un siglo de caricatura en México* como “la única mujer caricaturista que ejerce en México” (Rius, 2010).² Igualmente menciona a Nahui Ollin (Carmen Mondragón, 1893-1978), de cuya obra el investigador Tomás Zurián hizo una exposición en el Museo Mural Diego Rivera en 1998. Se destaca, además, a Cecilia Pego (1967), colaboradora en diarios de Ciudad Juárez y la Ciudad de México, autora de varios libros y luego dedicada a la pintura; y a Érika Martínez, Bibi Ayala y Cintia Bolio (1969), quienes obtuvieron visibilidad gracias al Primer Concurso Nacional de Moneras convocado en 1996 por la revista *El Chamuco*. La lista elaborada por Sánchez González continúa con las moneras Alicia (1949), colaboradora de *La Garrapata* (tercera época) y *Unomásuno*; Guadalupe Rosas (1965), quien fuera directora del Museo de la Caricatura y colaboradora en diversos medios; Landy (Patricia Aguilar Palafox, 1966), ganadora de un Premio Estatal de Periodismo en Tabasco (1990) y autora de *No es cosa de risa* (1993); Jotavé (Jazmín Velasco, 1972), cuyo trabajo también apareció en *Unomásuno* y *Paréntesis*, de Guadalajara, y autora del libro *La línea de Steinberg*. Y termina con Cristina, Alma Ontiveros y Jesusa Rodríguez, de quienes apenas se tienen breves menciones. Hay algunos vacíos, también, como los de Maricruz Gallut, Araceli Solano, Aideé Utrera, MaMonera y Carmen Oss, quienes vienen iniciando sus carreras. De todo este grupo, sin embargo, al momento de publicación del libro, sólo Cintia Bolio continuaba ejerciendo activamente como monera, publicando en diversos diarios y en *El Chamuco*. De hecho, el común dominador en el grupo del cual Pego y Bolio serían la excepción que confirma la regla, es que las moneras mexicanas suelen desaparecer del medio al cabo de apenas aparecer, abandonando su talento o dedicándose a otras actividades. Ante esto, Sánchez González (julio 13 del 2003) señala que con frecuencia se aduce que el campo no les interesa, o que las mujeres no toman en serio el dibujo humorístico, pero es fácil hipotetizar razones que estriban en otra parte.

En la revista de historietas en sí, también llamada *pepín* o cómic, se puede apreciar un fenómeno similar o paralelo. Las mujeres historietistas alcanzan visibilidad especialmente en la Época de Oro de la historieta mexicana, coincidiendo con la aparición del nicho del que llamaré cómic “femenino”,³ es decir, trabajos del género romántico o melodrama creados durante esta época. Para la filóloga vasca y experta en materia de género Josune Muñoz, el cómic femenino, además de ser creado por mujeres, siempre se ha considerado de segundo nivel (Medina, 2016). En México, la creación de este tipo de cómic fue parte de la estrategia de diversificación del medio emprendida por la industria al inicio de esas décadas (Rubenstein, 1998). Para dar una idea de las dimensiones y la importancia que llegó a adquirir, Irene Herner (1979) afirma en su libro *Mitos y monitos* que, para 1976, de los casi 70 millones de ejemplares de los más de doscientos títulos de historietas que se vendían mensualmente en México (un total impresionante por donde se lo mire), la gran mayoría eran títulos de historieta romántica o melodrama, de los que se vendían “casi 45 millones de ejemplares al mes, [es decir,] 64% del consumo de historietas en el país”. Desde la década del cuarenta, el éxito de este género había dado pie a la aparición y el destaque de artistas como Laura Bolaños, Elía D’Ezrel y Yolanda Vargas Dulché, quienes llegarían a convertirse en pilares del género en México. De Elía D’Ezrel se destaca *Bolillo*, la historia de dos niños y su perro; de los 30 años de carrera de Laura Bolaños, su mayoritaria dedicación a *El libro semanal*, que escribió durante décadas con el seudónimo de “Abril”; y de Vargas Dulché, la mejor conocida de las tres, *Lágrimas, risas y amor* (de la cual, de acuerdo con diversas fuentes, se publicaban hasta

seis millones de ejemplares mensuales en la década de *los setentas*) y *Memín Pinguin*, historietas con las que fundó un emporio editorial (Figura 1).



FIGURA 1:
Exhibición en honor a la escritora Yolanda Vargas Dulché
en el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México.

Foto de Thelmadatter. CC BY-SA 3.0. Recuperada de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VargasDulcheMAP03.JPG>

Además de existir como productoras de historieta, las mujeres también crecieron durante estas décadas en su función de consumidoras de la misma. El caricaturista Luis Gantús (2016) sostiene que la historieta mexicana fue, en esta época, más leída por mujeres que por varones, especialmente en el género del melodrama. En las décadas del treinta y del cuarenta comenzaba a aparecer en México tras la Revolución, un grupo masivo de lectoras del melodrama que formaban parte de una masa de consumidores de historieta relativamente nueva. Sin embargo, esta época dorada sufrió un rápido declive en las décadas posteriores, atribuible en gran medida al inicio y crecimiento de la transmisión de telenovelas por parte de emporios comerciales, a tal punto que “[p]ara la década de los noventas el número de historietas románticas apenas rebasaba los treinta títulos publicados al mes, y a inicios del siglo XXI prácticamente habían desaparecido” (Gantús, 2016).

3. REPRESENTACIONES DE PERSONAJES FEMENINOS EN EL CÓMIC MEXICANO

En cuanto a las maneras en que las mujeres han sido representadas como personajes, es importante anotar que en las páginas de los primeros cómics de la Época de Oro esta representación fue progresiva y proto-feminista. *Chicas modernas*, por ejemplo, aparecía en los primeros pepines y mostraba mujeres que “vivían independientes de las jerarquías tradicionales dominadas por hombres” (Duncan & Smith, 2009).⁴

En *Adelita y las guerrillas*, de José G. Cruz, publicada en los años treinta y cuarenta, las mujeres eran igualmente independientes, responsables y podían ejercer el poder sin comprometer la moral. En este tipo de representación, la nueva mujer mejicana era joven, educada e independiente en lo económico. Sin embargo, estas representaciones, probablemente originadas en el furor de las ideas de modernidad y urbanización, fueron víctimas de una respuesta reaccionaria, evidente en la aparición de nuevos estereotipos en las páginas de los pepines: *la mujer tradicional*, una figura silenciosa, abnegada, servil y virtuosa que comenzó a ser promovida en la propaganda estatal como ideal patriótico, en la década de los años cuarenta. Como parte

del esfuerzo oficial, y respondiendo a reclamos moralistas provenientes sobre todo de grupos religiosos, se estableció hacia mediados de esa década la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Mediante campañas de censura, la Comisión ayudó a afianzar el control cada vez mayor del estado sobre la industria editorial. Aunque puede argumentarse que su efecto acumulado en la industria no fue significativo,⁵ también debe reconocerse que la mera existencia del órgano de control y las presiones sobre la industria fueron, en parte, responsables de que el carácter experimental de la historieta fuera mermando y de que, con ello, desapareciera la representación de la mujer moderna.

En las décadas siguientes, las representaciones de mujeres en los comics románticos y de aventuras más populares (e. g. *Kalimán*),

en su mayoría se ajustan a estereotipos aceptados en México – la mujer como prometida o esposa ideal, como amante y objeto sexual, y como bruja – y no cabe duda de que el modelo aprobado es el de la prometida-esposa dependiente, sumisa, reprimida sexualmente, servil y pasiva (Hinds & Tatum, 1984, p. 159).

En estas figuras se evidencia una mirada sexista normalizada que asigna a las mujeres los roles tradicionales, además de presentarlas como seres infantilizados, sexualizados y dominados por los sentimientos, al punto que sus vidas giran exclusivamente en torno al amor romántico. Una excepción es la de Borola,⁶ la protagonista de *La Familia Burrón* de Gabriel Vargas, quien se desvía de los estereotipos

con humor y perseverancia. Su papel ha ampliado el del comportamiento femenino aceptable dentro de los límites del matrimonio y la maternidad, llegando a sugerir que las mujeres pueden obtener satisfacción al tiempo que ocupan los roles reservados para hombres en el trabajo y la política (Hinds & Tatum, 1984, p. 161).

En los llamados *Sensacionales*, las representaciones femeninas que se promulgan corresponden al ideal de la mujer amante y objeto sexual; y se acercan un paso más al terreno de lo pornográfico. La mirada que allí predomina tiene tintes de misoginia, convirtiendo crudamente a las mujeres en cuerpos semidesnudos. En estos textos, los personajes femeninos que no se ajustan a convenciones sexistas o misóginas de representación suelen ser los primeros en ser eliminados en finales trágicos o violentos, en los que son asesinadas, mutiladas o desprovistas de poder como un artilugio para avanzar el arco narrativo de un personaje masculino, cumpliendo a cabalidad las condiciones que describen lo que Gail Simone (1999) ha llamado el “women in refrigerators síndrome”. Aunque muchos de estos títulos *Sensacionales* han dejado de publicarse, sus representaciones hoy siguen siendo reconocibles y ubicuas; otros títulos enormemente populares como *El Libro vaquero* continúan promulgando las mismas visiones de feminidad, lo cual puede ser indicativo de la pervivencia de actitudes polarizadas y tradicionales hacia las normas de género en la sociedad mexicana.

En *Lágrimas, risas y amor*, *El libro semanal* y otros ejemplos del “cómic femenino” creados durante la Época de Oro por algunas de las historietistas mencionadas arriba, las representaciones de la mujer permanecen dentro de estereotipos extremadamente conservadores de mirada sexista normalizada, incluso si por momentos se matizan o suavizan. Esto sucede bien sea por lineamientos editoriales, por expectativas de la audiencia o por ambas razones.

4. HACIA LA CREACIÓN DE UN CÓMIC FEMINISTA EN LOS NOVENTAS

Si se retoma la pregunta sobre la ausencia de mujeres como creadoras en el medio del cómic mexicano, otra manera de encarar el porqué de ese vacío es la que propone Acevedo (2012) a partir de lo que Linda Nochlin denomina el “preguntarse por las condiciones de producción y circulación del arte de las mujeres” (Nochlin, 1971, p. 4, citada en Acevedo, 2012). Pues si bien las mujeres han sido minoría en la industria mexicana (Rubenstein, 1998), el fenómeno por supuesto no es exclusivo de este contexto específico. De hecho, De Santis ha caracterizado las historietas como “un mundo masculino” que sería “el horror de las feministas” por ser escritas por y para varones y por “dejar entrar a la mujer solamente para decorar las páginas y para poner

en marcha todo lo que sugiere el rótulo ‘historietas para adultos’” (De Santis, 1992, p. 79). Acevedo (2012) aborda esta pregunta estableciendo paralelos con los fundamentos de los estudios culturales y de cultura popular en torno a formas de poder, opresión, política y producción de conocimiento. Para ello, se vale de las teorías de Joane Hollows, Donna Haraway y Nancy Fraser, así como del concepto de heterodesignación de Colaizzi, i.e. la “designación que el sujeto dominante efectúa sobre otro sujeto al que interpela” (Acevedo, 2012, p. 7). Su análisis es iluminador al observar la realidad de las historietistas, mexicanas o no, y al tratar de entender por ejemplo afirmaciones como la del presidente de la Asociación Mexicana de Caricaturistas (Martínez), al establecer que esa entidad “parece el club de Toby”,⁷ haciendo referencia a la historieta *La Pequeña Lulú* para explicar la ausencia de mujeres.

Parece más urgente, entonces, escudriñar las razones estructurales para esa dominación de los varones y la invisibilización de las creaciones culturales de las mujeres dentro del género de historietas. En su propuesta, Acevedo (2012) argumenta que las mujeres pueden transformar su representación en la especificidad histórica y social del discurso de la historieta solo si acceden al estatuto de sujetos para autodesignarse (Amorós, 2009) y resistir su representación genérica (“heterodesignación”) indagando en “otras formas de identidad cultural que son estructuradas a su vez por relaciones de poder” (Acevedo, 2012, p. 14) y que las atraviesan. Para ilustrar este argumento, cita a la historietista argentina Ana Von Reuber, quien afirma que históricamente las representaciones de la mujer en el campo hegemónico corresponden a lo que el hombre quiere ver en mujeres de cada época, mientras que las lectoras buscan en esas representaciones la moda, lo cual es congruente con el ejemplo de *Chicas modernas* mencionado arriba.

Tal como señala Acevedo (2012), hay que concentrarse en “las experiencias diversas de construcción de formas de feminidad” (2012, p. 11) para quizás constatar que las imágenes de mujer excluidas del cómic masculino son las que entran “prioritariamente en las colecciones de cómics publicados por mujeres” (Vinella, 2004, p. 181, citada en Acevedo, 2012, p. 11). Esas imágenes incluyen la maternidad, el aborto, la violación, la menstruación, el deseo femenino o el lesbianismo (Medina, 2016). La diversidad y la apropiación en la representación es precisamente la que marca la brecha que separa al cómic “femenino” de la Época de Oro del cómic feminista, que si bien a nivel internacional nace en los años setentas como afluente del cómic *underground*, con una característica carga de denuncia política y temática autobiográfica, poco llega a impregnar el cómic en México antes de principios de la década de los noventas. Es entonces cuando surge una nueva generación de moneras que publica representaciones más progresivas del género en historietas independientes, novelas gráficas, por supuesto, *webcomics*, pues la llegada de internet genera una visibilidad hasta entonces inexistente. Esta historieta feminista viene de la tradición de la tira humorística y se enfoca en reflexionar, criticar y subvertir los valores de la sociedad patriarcal para denunciar el género como construcción cultural y social. La mirada que propone involucra otros modelos físicos de mujeres humanizadas y no necesariamente sexualizadas, ni idealizadas ni deformadas, de diversas edades y condiciones, que en muchas ocasiones trabajan juntas y desarrollan lazos solidarios entre ellas. Las mujeres emergen así a través de una relación significativa con otros/as, explorando la red de relaciones en la que se encuentran y dejando que sea el cuerpo el que medie siempre en esas relaciones.

5. CECILIA PEGO: FEMINISMO GÓTICO Y HORROR

Dentro del panorama de mujeres creadoras de historietas en México, Cecilia Pego destaca por la singularidad de sus temáticas (el asesinato como una de las bellas artes, la decadencia exquisita y el horror), el empleo de elementos como el humor negro y lo gótico y por un estilo gráfico “neo-decó” bastante depurado que se basa en líneas firmes y alongadas (Fernando, 2011). Pego inició su carrera en los noventas, coincidiendo con la explosión del llamado “webcómic”, y a lo largo de un par de décadas publicó caricatura política, historieta e ilustración en periódicos y revistas regionales y nacionales. Su obra ha sido compilada en los libros *Box Populi* (1993), *101 Días con Sardonía y su perro Chamuco* (1994), *Las moneras llegaron ya* (2003) y *Pulpo*

Cómic (2004). Pego es además la ilustradora del libro *¿Es difícil ser mujer?* (2006) y publicó las aventuras de *Madame Mactans: asesina serial de Asesinos Seriales* en <http://www.revistaantidoto.com>. En la actualidad, se dedica más a la pintura y entre sus influencias más importantes, se han señalado el historietista italiano Guido Crepax y el pintor y dibujante Aubrey Beardsley.

Para Carina González (2014), los cómics de Pego exploran la subjetividad femenina en “formas de vida alternativas que la mujer puede encarnar en tanto resistencia y denuncia de una dominación que excede los mecanismos del género” (González, 2014, párr. 4), empleando el gótico como un discurso que apunta a destruir las bases ideológicas del orden político-social moderno. El desarrollo de la estrategia feminista de Pego puede observarse desde sus inicios en la tira “Sardonía y su perro Chamuco”, en la que la protagonista propone, desde la posición de la *mujer tradicional*, reflexiones sobre los abusos y la corrupción de la clase política que constituyen en su totalidad una lucha por recobrar y conquistar un espacio frente a las normas (González, 2014).

La estrategia evoluciona para cristalizarse en torno a la representación monstruosa en la tira “Sarcásticus y Tabú”, publicada a partir de 1990 en la Revista *Semanario* de Ciudad Juárez y en el suplemento “Histerietas”, del periódico *La Jornada*. El eje político de esta tira reside en su crítica de la representación tradicional, sexista y etnocéntrica del cuerpo femenino, generando reflexiones sobre lo que Pego llama “lo absurdo de lo políticamente correcto y la ignorancia sobre la verdadera naturaleza humana” (Pego, 2011, p. 12). En “Concurso de belleza” (Figura 2), el personaje de Sarcásticus, un millonario que desata genocidios, hambrunas y desastres ecológicos a través de ingenuas campañas filantrópicas, organiza el certamen de “La auténtica Miss Universo”, en el que “no se discrimina la belleza de otros planetas” (Pego, 2011, p. 17).



FIGURA 2
“Concurso de belleza”
Pego (2011 [1992], p. 17).

Aquí, el personaje de “Miss Tierra” se queja del absurdo de tener que ser comparada con las representantes de los demás planetas del sistema solar cuya fisonomía monstruosa contrasta con su “belleza humana”. Sin embargo, ese ideal de belleza termina siendo desenmascarado por los monstruos extraterrestres como una acumulación de maquillajes, cirugías, implantes y “artificios” bajo los cuales la mujer no es más que una especie de pulpo aplastado, un monstruo. Irónicamente, esto hace a sus rivales exclamar: “¡Es verdaderamente hermosa!”, dándola como ganadora del certamen. En esta instancia, las viñetas de Pego recurren a la parodia para responder al lugar asignado a la mujer por el orden patriarcal y la sociedad de consumo. El estilo empleado es una herramienta para destruir el estereotipo de la mujer mediante la discusión de la intervención en el

campo “femenino” de la estética (González, 2014). Lo monstruoso se rebela/revela aquí en todo su poder perturbador contra el ideal normativo de belleza “femenina”, señalando de paso la artificialidad inherente a su construcción, al tiempo que valoriza visiones alternativas de lo bello en la monstruosidad. Así, propone un espacio dentro de la taxonomía de lo monstruoso para los estereotipos destinados a las normas humanas de lo femenino.

Otro ejemplo revelador de esta faceta de su estrategia es el que se ofrece en la secuencia “La sirena” (Figura 3), en la que Pego explora la vida de una freak nacida en una sociedad reaccionaria a principios del siglo XIX, discurrendo tanto por sus problemas ordinarios como por los debates ideológicos que desata su existencia (Pego, 2011).



FIGURA 3
“La sirena”

Pego (2011 [1993], p. 23).

Como recurso narrativo, Pego deja que Sarcásticus cuente la historia de la sirena Marina, uno de sus antepasados, para explicar la prohibición de comer pescado que existe en su familia. Según esta historia, al momento de su nacimiento, los padres de la criatura, católicos de la alta burguesía, encuentran algo peor que la “desgracia” de que sea mujer en el hecho de que tenga cola de pez, estableciéndola como el “eslabón perdido entre el pez y el hombre” (Pego, 2011, p. 22). Para normalizar a Marina se intenta amputarle esa extremidad, pero el esfuerzo fracasa cuando el cirujano y el carnicero encargados de la operación quirúrgica discuten y se matan uno al otro con las herramientas de su trabajo. Así, “Marina conservó su mitad animal, perdiendo los pocos derechos que tenía como mujer” (Pego, 2011, p. 23).

Desheredada e incapacitada para sobrellevar una vida normal dentro de su sociedad, Marina se convierte en amante de un millonario excéntrico, quien para su desgracia la ve como “el platillo supremo del auténtico gourmet antropófago” por contener “carne roja y carne blanca en un solo ser”. Ante esto, Marina “lo tuvo que exterminar” (Pego, 2011, p. 24). La sirena encuentra refugio en el circo, entre fieras acuáticas, contorsionistas y mujeres barbudas, pero su naturaleza híbrida se usa como pretexto para recortarle el salario a la mitad de lo que reciben los humanos. Al mismo tiempo, es víctima de la discriminación de los otros “monstruos” del circo y del acoso sexual del dueño, y le es inútil la instancia legal a la que acude para protegerse, pues tanto las sufragistas como los luchadores por los derechos de los animales le rechazan por no ser exactamente mujer o exactamente animal, es decir, por no caber estrictamente dentro de las categorías de intereses establecidas por las políticas de género, de raza, y de especies.

Finalmente, Marina parece encontrar igualdad y comprensión en un centauro que es mitad humano negro y mitad mamífero y que ha sido explotado y abusado como obrero y como animal. “Y de su peculiar alianza, nació la Comisión Internacional de Derechos Sub-humanos”, relata Sarcástico, y también que ésta “no tardó en caer en los mismos vicios que pretendía combatir” (Pego, 2011, p. 27), en una lucha intestina por el liderazgo: mientras el centauro apelaba a su superioridad por ser hombre y mamífero, Marina hacía lo propio por su raza y estatus social. La disputa se dirime a favor del centauro cuando la sirena, incapaz de subir los escalones que conducen al foro de debate público, es descalificada. Como resultado, Marina cae en la locura y pasa sus últimos días “rodeada de humanos que se creían animales” hasta que muere convertida en “vegetal al morir su cerebro por falta de oxígeno” y con la cola de pez podrida “por insuficiencia salina” (Pego, 2011, p. 31).

En “La sirena”, Pego “deslocaliza el género, ubicándolo en el desplazamiento híbrido del monstruo” (González, 2014, párr. 7), en la ambivalente frontera entre horror y fascinación que describe lo abyecto (Kristeva, 1980). Acá, de nuevo, el cuerpo femenino no cabe dentro de la mirada heteronormativa. González (2014) señala cómo la sirena refleja el desajuste de lo femenino simbolizado en su naturaleza supuestamente corrompida por lo animal. La vulnerabilidad del universo femenino y su impacto sexual son enfatizados mediante los abusos y acosos que atraen sus seductivas “malformaciones”, tanto en el caso de su amante como en lo que ocurre en el circo. La instancia legal se manifiesta como injusta e insuficiente para salvaguardar sus derechos, pues reclama una identificación conforme con un modelo que desconoce y desprecia la diferencia más allá de la hegemonía heterosexual. Por no ser del todo mujer ni animal, Marina no puede encontrar una comunidad de iguales a la cual integrarse, y su desajuste termina por reconstruir el orden heterosexual, pues la ideología progresiva de los grupos que se enfrentan al sistema termina por reproducir las mismas fallas advertidas en el orden patriarcal (González, 2014), dándole la razón a Žižek en su crítica del imaginario “discurso femenino”, que considera más bien parte de un mismo discurso “dividido desde adentro por el antagonismo sexual” (Žižek, 2003, p. 34, citado en Acevedo, 2012, p. 14). La restauración del orden que se da al final de la historia no invalida la fuerza de la rebelión, pero sí pone en evidencia la artificialidad de los argumentos biológicos (González, 2014).

En estos ejemplos, el monstruo como categoría le sirve a Pego para forzar a la audiencia a pensar en los modos en que la cultura construye, mide y organiza sus propios límites, deseos, miedos y fobias (González, 2014). Lo monstruoso encierra el temor a lo desconocido y da salida a lo reprimido por las normas sociales, pero también manifiesta un tipo de *saber otro* que viene del cuerpo y que está relacionado con la potencialidad de lo anormal, con la capacidad para deconstruir las normas que se han hecho para destruirlo. A partir de estas incursiones en lo monstruoso, la estrategia de Pego continuará orientándose hacia el orden gótico en la historieta “Terrora y Taboo” y en “Puros cuentos”, una serie de minifábulas sobre las consecuencias no previstas del feminismo. Por razones de espacio, no se entrará en una descripción detallada y analítica de estos ejemplos, pero los dejo mencionados para investigaciones futuras que busquen indagar en la manera en que Pego continúa dándole cuerpo a su proyecto de cómic feminista.

6. CINTIA BOLIO: DESACRALIZAR, SUBVERTIR Y VIOLENTAR EL STATUS QUO DEL PATRIARCADO

Cintia Bolio suele presentarse como una “monera que no cree en la superioridad del hombre; tampoco de la mujer” (Bolio, 2017). Su trabajo ha aparecido en *La Jornada* y *El Chamuco* (donde debutó en 1996), y además ha publicado su antología *La irreverente sonrisa* (2013) con Editorial Resistencia y trabaja *freelance* para organizaciones como CNN y Cartoonists for Peace. Ha recibido reconocimiento por la calidad de su trabajo y por ser pionera en tratar temas de género, aunque el precio a pagar ha sido el progresivo cierre de espacios para ella en medios mexicanos (Bolio, 2016). En el 2017, Bolio celebró 20 años de trabajo y 15 de la publicación de su cómic *Puras Evas*, centro de una exhibición que se realizó por ese motivo desde marzo en el Museo de la Mujer en la Ciudad de México. Su carrera de caricaturista ha sido autodidacta, aunque no

esconde la gran influencia que tuvieron en ella publicaciones como *La Garrapata* y los trabajos del recién fallecido maestro Rius. Bolio recuerda que, como en América Latina, y a pesar de su importancia y larga tradición, la caricatura política en México ha sido y sigue siendo en gran medida un oficio dominado por un gremio masculino de tradición, razón por la cual una de sus principales recomendaciones para las moneras jóvenes es no ocultar que se es mujer, visibilizando su trabajo y acostumbrando al público a relacionarlo con firmas femeninas (Bolio, 2016, 2017).

Como monera, lo que Bolio hace es cómic y caricatura política “desde un cuerpo de mujer” (Bolio, 2017), lo que a menudo riñe con la versión oficial de los hechos que presentan los medios y las academias y que no pocas veces la sitúa en un espacio marginal. El cuerpo femenino, recuerda Bolio (2017), no es bien visto cuando se dedica a dibujar ciertas cosas, especialmente si van en contra del patriarcado. El humor es tomado como indicador de inteligencia, y “de acuerdo a los roles de género”, señala, “las mujeres debemos ser sumisas, no pensadoras, no confrontativas, y menos a carcajadas” (Bolio, 2016, párr. 4). Como bien lo anota, los mensajes misóginos del patriarcado se transmiten por los medios y están por todas partes cuando salimos a la calle, y su lucha como artista es por desmontar estas creencias. Su uso del lenguaje del cómic tiene como meta transmitir un conocimiento, aunque sea incómodo. Ese conocimiento, que podría denominarse feminista, es considerado por algunos como algo que “lo arruina todo en el cómic”. A lo cual Bolio responde diciendo que le parece maravilloso, pues ese es precisamente su objetivo, “derribar al patriarcado a golpe de monitas subversivas” (Bolio, 2016, párr. 2).

A lo largo de su carrera, el discurso de Bolio evoluciona de la crítica al sistema político a la del patriarcado en su conjunto “al ver que casi no se denunciaba la opresión vivida por la mujer desde la caricatura y el cómic” (Bolio, 2016, p. 16). Es realmente a partir de sus trabajos publicados en diarios en el 2000 y 2001 que se hace patente su caricatura de género, especialmente con las publicaciones de la tira *Puras Evas*, pero también mediante tiras que hablan del divorcio y de los retrocesos que distancian a la mujer guerrillera de la realidad posrevolucionaria (Bolio, 2013). En la actualidad, el eje fundamental del cómic de género que hace Bolio es la violencia contra la mujer, pero para los propósitos de este ensayo quisiera centrarme en un par de trabajos que provienen de sus primeras etapas y que dejan entrever la latencia de esa temática y de su estilo: historietas elaboradas en 1996 con la intención de publicarlas en *El chamuco*, en las que priman temas diversos como política, religión y sexo, con algo de feminismo; y los trabajos de fin del siglo XX en que la incursión sobre el tema de la liberación femenina es más directo.



FIGURA 4
 “Chupacabras”
 Bolio (2013 [1996], p. 17).

En la historieta “Chupacabras” (Figura 4), la monera hace un resumen de la situación nacional con este monstruo como protagonista (Bolio, 2013). Pero a diferencia de la función de la monstruosidad en Pego, acá no se usa con tintes de género sino para darle dientes a la crítica política y social. Bolio afirma que el chupacabras es un espécimen que, desde hace décadas, convive y se reproduce en sitios como las cámaras legislativas, las instituciones de seguridad pública, los ministerios y los medios electrónicos y demás sitios en que existe la posibilidad de que los funcionarios “chupen” del alimento, es decir, que se beneficien ilegalmente de los recursos públicos y privados. La crítica política y social implícita en esta historieta ya toma un ángulo de género al final, cuando se sugiere que este monstruo “Domesticado, sería el mejor amigo [...] de la Puebla Mexicana (sic)” (Bolio, 2013, p. 17). Las tres viñetas con que termina la historieta muestran a mujeres en actividades cotidianas (comprando en la tienda, transportándose en metro y en el hogar), con el chupacabras acompañándolas para asegurar que “esté bien pesado”, evitar el acoso y el abuso sexual y proteger a la mujer de la violencia doméstica. Su intención de contrarrestar el patriarcado desde la raíz del lenguaje mismo queda patente en sus intentos por feminizar sustantivos generalmente usados en masculino, como en el ejemplo citado arriba y en el final de esta tira, en la que cierra diciendo que “Debiera haber chupacabronas”. El carácter feminista se impregna en esta tira con la suma del uso del lenguaje y el orientar la crítica política y social al ángulo en el que afecta específicamente a la mujer, dándole visibilidad a sus problemáticas.



FIGURA 5
 “La liberación femenina no logra, aún”
 Bolio (2013 [1999], p. 24).

De 1999, la tira “La liberación femenina no logra, aún...” (Figura 5) (Bolio, 2013), presenta una lista de los espacios vacíos y pendientes que quedan en el mundo de la política, los derechos reproductivos y laborales y la discriminación de género. En este trabajo, ya es evidente una mirada feminista que denuncia la ideología machista que refiere y cosifica el cuerpo humano femenino como objeto sexual y reproductivo, mirada que es cómplice silenciosa de la violencia. El cuerpo de la mujer como objeto sexual del hombre también se critica, al igual que los órdenes que la asignan al espacio privado, indicando que la mujer en la calle está fuera de su lugar “natural”.

Es interesante ver que en esta tira ya es palpable el estilo estético propio de Bolio, que luego mejora excepcionalmente a lo largo de los últimos tres lustros; y que aquí, a diferencia de las tiras anteriores, los personajes son casi exclusivamente femeninos, y los conflictos y problemáticas centrales que se exploran lo son también. En la segunda viñeta de esta tira, por ejemplo, Bolio critica tanto las leyes que criminalizan el aborto como el patriarcalismo subyacente que cosifica a la mujer en su función reproductiva, tema que continuará explotando en las décadas siguientes, incluso a más de 10 años de la legalización de la interrupción legal del embarazo en la Ciudad de México. Dado que, paradójicamente, sigue siendo penalizado en distintos estados del país, Bolio convertirá al útero en un personaje que habla y que considera como presas políticas a las mujeres encarceladas por abortar. El tema también ha sido explorado por ella en cartones que apelan a la necesidad de darle espacio a la voz y la mirada femenina en la creación de leyes que afectan su propio cuerpo y de que las mujeres conozcan y ejerzan sus derechos reproductivos.

La mayoría de las viñetas de esa primera página, al igual que la penúltima de la tira, se centrarán en la igualdad de género en los ámbitos político, laboral y doméstico, insistiendo sobre la necesidad de reconocimiento para las tareas que hace la mujer en la casa y el prejuicio que opera para considerarlos correspondientes a su género, al tiempo que se critica la disparidad de sueldos. Estas viñetas denuncian un sistema patriarcal que, cuando les permite a las mujeres tener una carrera fuera del hogar, es con la condición de que no dejen de cumplir con sus roles de género tradicionales (Miller, 2007). Otro tema que se vuelve a abordar en esta historieta es el de la violencia implícita en el lenguaje, y la necesidad de empezar por allí para desarticular el machismo y la violencia de género. Según estas viñetas, el machismo se manifiesta por ejemplo cuando se emplea el término “vieja” para referirse a las mujeres sin distinción de edad ni condición, y para insultarlas.

7. CONCLUSIÓN

A pesar de su escasa visibilidad, todo a lo largo de la historia del cómic mexicano las mujeres se han destacado como creadoras. Dentro del cómic femenino, artistas como Laura Bolaños, Elía D’Ezrel y Yolanda Vargas Dulché descollaron durante la Época de Oro en la creación de una historieta “femenina” de corte melodramático, capaz de cautivar audiencias masivas durante años, ofreciendo representaciones conservadoras del tipo de mujer tradicional. A partir de la década de los noventa, con la apertura de espacios alternativos tras la crisis de la industria mexicana del cómic y la expansión del internet, el cómic feminista de artistas como Cecilia Pego y Cintia Bolio explora, desde la monstruosidad, lo gótico y el terror, o desde la caricatura y el humor político, maneras de denunciar y desarticular la opresión vivida por la mujer dentro de los parámetros del patriarcado y el machismo. En la crítica feminista de la cultura que hacen estas historietistas, es posible hallar lecturas de resistencia frente al *status quo* de la sociedad y el campo mismo de la historieta. Los temas que abordan incluyen la denuncia de la discriminación, la desigualdad y la injusticia social, el trabajo doméstico no remunerado y la violencia intrafamiliar e institucional. Sus obras en general están a favor de los derechos humanos y el desarrollo de la población femenina.

En el trabajo sarcástico e irónico de Pego y Bolio se ven los alcances políticos y críticos de su preocupación por el problema de género, así como los intentos por abordarlo abandonando la heterodesignación en la representación de personajes y temas asociados con lo femenino, en pos de una mirada que, desde la militancia feminista o por fuera de ella, privilegie la autodesignación política y cuestione el discurso normativo hegemónico. El auténtico motor de las historietas feministas de estas dos artistas son las mujeres, con los personajes de Pego lidiando con un espacio opresivo del cual solamente logran salir a través de la soledad, el suicidio, o la locura, como es el caso de la sirena Marina. Los de Bolio, por su parte, abordarán de manera explícita temáticas ausentes del panorama historietístico mexicano, empezando por la desigualdad laboral, el machismo implícito en el lenguaje, y la práctica del aborto, para desembocar más recientemente en discusiones sobre violencia de género y los feminicidios en Ciudad Juárez.

La división que presentan estas dos tendencias en términos de la representación de los personajes y las temáticas femeninas es sin duda menos homogénea de lo que puede aparentar, y es importante el surgimiento de estudios detallados que contribuyan al señalamiento de espacios e instancias que se resisten a esas corrientes. Los estudios recientemente desarrollados en torno al personaje de Borola de Gabriel Vargas sin duda van en esa dirección, pero también se hacen necesarias investigaciones que den con instancias en que las mismas autoras de cómic “femenino” matizan, suavizan e incluso contradicen la mirada sexista normalizada y conservadora que es característica de sus obras y tiempos, así como con ejemplos en que las autoras del cómic feminista caen en elementos en que pervive el sexismo, o se reproduce el status quo. Igualmente, otra área por explorar más a fondo es la de la recepción que tienen en audiencias tanto masculinas como femeninas estos tipos de cómic. Mediante el panorama aquí presentado, y el análisis de casos asociados a la historieta de corte feminista espero estar contribuyendo a investigaciones futuras que busquen indagar en mayor profundidad sobre la manera en que estas moneras le dan cuerpo a sus proyectos.

REFERENCIAS

- Acevedo, Mariela A. (2012). Una aproximación al cruce entre “lo popular” y “lo femenino” en las historietas. *Avatares de la comunicación y la cultura*, 3, 4-19.
- Amorós, Celia (2009). Prólogo. En Oliva Portolés, Asunción, *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista: el debate filosófico actual*. Madrid: Editorial Complutense.
- Aurrecochea, Juan Manuel, y Bartra, Armando (1988). *Puros cuentos: la historia de la historieta en México*. México: Grijalbo.
- Aurrecochea, Juan Manuel, y Bartra, Armando (1993). *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México 1934-1950*. México, D. F.: Grijalbo, CONACULTA.
- Bartra, Armando (2000). Fin de fiesta: gloria y declive de una historieta tumultuaria. *Curare*, 16, 90-134.
- Bartra, Armando (2013). Lo que va de Borola Tacuche a Simone de Beauvoir. *Revista cuadrivio*, 11. Recuperado de <https://cuadrivio.net/lo-que-va-de-borola-tacuche-a-simone-de-beauvoir/>
- Bolio, Cintia (2013 [1996/1999]). *La irreverente sonrisa*. México, D. F.: Editorial Resistencia.
- Bolio, Cintia (2014). *Puras Evas*. México, D. F.: Museo de la Mujer.
- Bolio, Cintia (2016). Cintia Bolio. Entrevista [Exclusivo en línea]. *Revista con la A*. Recuperado de <http://conlaa.com/cintia-bolio-caricaturista/?output=pdf>
- Bolio, Cintia (10 de marzo de 2017). Intervención en el coloquio *Cuerpos, violencias, lenguajes*. Helena López (CIEG), moderadora, Auditorio Mario de la Cueva, UNAM, Ciudad de México.
- Carrasco Puente, Rafael (1953). *La caricatura en México*. México, D. F.: Imprenta. Universitaria.
- Cortijo, Adela (2011). Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta ‘cómic femenino’. *Arbor*, 187 (Extra_2), 221-238. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2120>
- De Santis, Pablo (1992). *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Duncan, Randy, y Smith, Matthew J. (2009). *The power of comics: history, form, and culture*. New York: Continuum International Publishing Group.

- Fernando, Luis (2011). La elocuencia del blanco y el negro (pp. 8-11). En Pego, Cecilia. *Visiones y evasiones*. México, D. F.: Editorial Resistencia.
- Frik (2011). Lamento mexicano. *Cuadrivio*, 3, doi: <http://cuadrivio.net/dossier/lamento-mexicano>
- Gantús, Luis (agosto de 2016). Mujeres, lágrimas y risas. *Conque*, 1, 20-21.
- González, Carina (2014). Mujeres, monstruos y asesinos seriales. La historieta gótica en la pluma de Cecilia Pego. *Revista de estudios filológicos*, 26. Recuperado de http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-10-gonzalez_monstruos.htm
- Herner, Irene, y Chellet, Maria E. (1979). *Mitos y monitos: Historietas y fotonovelas en Mexico*. Mexico D. F.: Nueva Imagen.
- Hinds, Harold E. y Tatum, Charles M. (1984). Images of women in Mexican comic books. *Journal of popular culture* 18(1), 146-162.
- Hinds, Harold E. y Tatum, Charles M. (1992). *Not just for children: The Mexican comic book in the late 1960s and 1970s*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Kristeva, Julia (1980). *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Medina, Flor (2016). *Josune Muñoz: 'Debe haber algún filtro para que no se publiquen los materiales que fomentan y glamurizan la violencia contra las mujeres'*. Recuperado de <https://afcarmedia.com/2016/02/21/josune-munoz-debe-haber-algun-filtro-para-que-no-se-publiquen-los-materiales-que-fomentan-y-glamurizan-la-violencia-contra-las-mujeres>
- Miller, Nancy K. (2007). The entangled self: genre bondage in the age of the memoir. *Journal of the Modern Language Association of America*, 122(2), 537-48.
- Nochlin, Linda (1971). ¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres? (pp. 17-44). En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pego, Cecilia (1993). *Box Populi*. México, D. F.: Claves Latinoamericanas.
- Pego, Cecilia (1994). *101 Días con Sardonia y su perro Chamuco*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Pego, Cecilia (2004). *Pulpo Cómics*. México, D. F.: Molleja Comics, Conaculta-Fonca, RM.
- Pego, Cecilia (2006). *¿Es difícil ser mujer?* México, D. F.: Editorial Pax Mexico.
- Pego, Cecilia (2011 [1993]). *Visiones y evasiones*. México, D. F.: Editorial Resistencia.
- Pego, Cecilia (s/f). *Madame Mactans: asesina serial de asesinos seriales*. <http://www.revistaantidoto.com>
- Rius (2010 [1984]). *Un siglo de caricatura en Me#xico*. Me#xico, D. F.: Debolsillo.
- Rubenstein, Anne (1998). *Bad language, naked ladies & other threats to the nation: a political history of comic books*. Durham: Duke University Press.
- Sánchez González, Agustín (1997). *Diccionario biográfico ilustrado de la caricatura mexicana*. Me#xico, D. F.: Limusa, Noriega Editores.
- Sánchez González, Agustín (2003). *Las moneras llegaron ya*. Me#xico D. F.: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- Sánchez González, Agustín (julio 13 del 2003). Las moneras llegaron ya... La *Jornada semanal*, 436. Recuperado de www.jornada.unam.mx/2003/jul03/030713/sem-agustin.html
- Simone, Gail (1999). *Women in refrigerators*. Recuperado de <http://www.lby3.com/wir/index.html>
- Tullis, Brittany Nicole (2014). *Constructions of femininity in Latino American comics: redefining womanhood via the male-authored comic*. Tesis de doctorado. The University of Iowa, Iowa.
- Vinella, María (2004). Comics y gender. Nuevas creatividades: el contradiseño y el contra-cómic (pp. 179-185). En Arriaga Flórez, Mercedes. *En el espejo de la cultura: mujeres e íconos femeninos*. Sevilla: Arcibel Editores.
- Žižek, Slavoj (2003). El espectro de la ideología (pp. 7-42). En Žižek, Slavoj (comp.) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

1. El término “monero/a” se usa frecuentemente en México para referirse a las personas que se dedican a hacer “monos”, desde caricaturas hasta historietas y novelas gráficas.
2. Rius (Eduardo del Río, 1934-2017) es considerado uno de los grandes y más prolíficos maestros de la historieta mexicana.
3. Admito que el término es problemático y que puede dar lugar a la estereotipación de la representación femenina. Sin embargo, lo conservo especialmente para mantener consistencia con el trabajo de Josune Muñoz y otras que lo han empleado en el estudio de este tipo de materiales de contenido romántico y melodramático. Para una crítica del término y de sus implicaciones, véase por ejemplo Cortijo (2011).
4. Esta y todas las traducciones que aquí aparecen son del autor del ensayo a menos que se indique lo contrario.
5. El género de la historieta romántica siguió imprimiendo títulos como *Corazón y Aventuras de la vida real*, en 1955, al mismo tiempo que surgía un nuevo género de pornografía “soft-core”, fotonovelas sexualmente explícitas y tabloides de crímenes reales, publicaciones en las que proliferaban cuerpos desnudos o sangrientos y sobre las cuales la Comisión Calificadora no tuvo poder efectivo de censura.
6. Borola es la concreción de un feminismo “populachero” emergente a mediados del siglo XX (Bartra, 2013). La importancia de este personaje atrae cada vez más estudios y atención crítica y amerita un análisis detallado que excede los propósitos y límites de espacio de este ensayo. Véase Tullis (2014) como ejemplo de investigaciones recientes que se apoyan en la representación de este personaje en el análisis de la construcción de la feminidad en los cómics.
7. En la popular historieta *Little Lulu*, publicada por Marge (Marjorie Henderson Buell) desde 1935, Toby, el mejor amigo de la protagonista, era el jefe de un club de varones en el cual la primera máxima era “No se aceptan niñas”.