



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## La alteridad en el primer *comix* feminista estadounidense

The otherness in the first American feminist *comix*

**Elisa Seoane**

[elisa.seoanedominguez@gmail.com](mailto:elisa.seoanedominguez@gmail.com)

Fecha de recepción:  
25/07/2016

Fecha de evaluación:  
10/10/2016

Fecha de aceptación:  
16/11/2016

### **Abstract:**

This paper focuses on the central story "Breaking Out" of *It Ain't Me Babe* (1970) *comix*, the first-known American all-women comics anthology. It is a parody of mainstream female comic book characters waking up to the Women's Liberation Movement. "Breaking Out" deals with the collective process of self-consciousness and describes the awakening of self-awareness of women. Betty Freidan in her book *The Feminine Mystique* (2009) defines that process as an artificial idea of femininity. Both, story and *comix* are one of the counterculture icons of the second American feminist wave that reflect the most important alternative schools of thought currents in America of the 70s as the Freudian Left, Feminism of Difference and the introduction of the female language or *parler-femme*. "Breaking Out" and *It Ain't Me Babe* provide a new view of sex and sexuality and break out of the prevailing sexism in *comix* produced by their male counterparts. Our approach involves the analysis of this story from the perspective of gender difference, following the proposal of Luce Irigaray, taking as a starting point overall, the category of the Other exposed in the existentialist essay *The Second Sex* by Simone De Beauvoir. Both perspectives provide an appropriate framework to combine sociological and historical approaches to theories of early feminism. We conclude that this *comix* is a collective claim act that marks the beginning of a new era in the American *comix* market in the early 1970s.

**Key words:** Otherness; Gender; Feminism of Difference; Feminine Mystique; *comix*; *underground*.

**Resumen:**

La presente investigación plasma el origen documentado del proceso de auto-conciencia colectivo de unas autoras gráficas y narrativas (*cartoonist women*), a través de la creación del *comix* erótico-pornográfico, de carácter político-social reivindicativo y feminista *It Ain't Me Babe* (1970) y, en concreto, de la historia "Breaking Out", en referencia al despertar de la auto-conciencia de las mujeres imbuida, en lo que se denominó, en 1963, la "mística de la feminidad" (Friedan, 2009). Ambos, historia y *comix* son uno de los iconos contraculturales de la segunda ola feminista estadounidense, que refleja de manera explícita las corrientes de pensamiento alternativas que mayor predicamento en Estados Unidos de los años 70: la izquierda freudiana, el feminismo de la diferencia y la introducción del proyecto *parler-femme*, además de aportar una nueva visión del sexo y la sexualidad en franca ruptura con el sexismo imperante en los *comix* producidos por sus homólogos masculinos. Abordamos el análisis de esta historia, desde la perspectiva de género de la diferencia, siguiendo la propuesta de Luce Irigaray, tomando como punto de partida global, la categoría de lo Otro expuesta en el ensayo existencialista *El segundo sexo* de Simone De Beauvoir, en combinación con la perspectiva de los estudios culturales, al proporcionar un marco adecuado para combinar los enfoques sociológico e histórico con las teorías del feminismo temprano. Concluimos que este *comix* es un acto de reivindicación colectivo hecho por mujeres y que marca el inicio de una nueva época en el panorama del *comix* estadounidense de los años 70.

**Palabras clave:** alteridad; género; feminismo de la diferencia; mística de la feminidad; *comix*; *underground*

## 0. Introducción

Nuestra hipótesis de trabajo nace de la observación de que el sexismo de la mirada masculina predomina en la producción del cómic de la contracultura (*underground*) hecho por hombres estadounidense y, en concreto, en el erótico-pornográfico, desde sus inicios hacia los años 20. Medio siglo después, surgirá una iniciativa transgresora a esa mirada masculina que hace de la mujer un mero objeto, no sólo del deseo sexual, sino también de la vejación, conformándose en un despertar de la auto-conciencia de un reducido colectivo de artistas mujeres que quieren romper con esta

praxis. Estos tres factores - autoría femenina, creación artística crítica hecha por mujeres y sexo desde la mirada femenina y para lectores no consumidores de los comics pornográficos producidos por los artistas hombres del cómic de la contracultura erótico-pornográfico de marcada tinte sexista y misógino, convierten esta producción cultural única en un elemento que transgrede las normas no escritas que fijan lo correcto/ incorrecto, lo permitido/prohibido dentro de los textos institucionales poseedores de la capacidad de imponer sentido cultural y de transmitir juicios de valor.

Nuestro estudio se centra en mostrar el origen documentado y las causas históricas, sociológicas que propiciaron el proceso de auto-concienciación colectivo protagonizado por unas autoras gráficas y narrativas, (*cartoonist women*), reflejado en la creación de dos *comix* erótico-pornográfico de carácter político-social reivindicativo y feminista como son *It Ain't Me Babe* (1970) y *Tits & Clits* (1972). De todos ellos elegimos el primero, por marcar el origen cronológico de dicha auto-concienciación, por su relevancia histórica, política y social en los Estados Unidos de comienzos de los 70, por su condición de icono contracultural de la segunda ola feminista estadounidense, por reflejar de manera explícita las corrientes de pensamiento alternativas que mayor predicamento tenían en los Estados Unidos de la época: la izquierda freudiana, el feminismo de la diferencia y la introducción del proyecto *parler-femme*, y, por último, por aportar una nueva visión del sexo y la sexualidad en franca ruptura con el sexismo imperante, de larga tradición histórica, en los comics producidos por sus homólogos, que atentaba flagrantemente contra la dignidad de la mujer.

Hemos tomado como punto de partida global, la categoría de lo Otro expuesta en el ensayo existencialista *El segundo sexo* De Simone De Beauvoir ([1949]1999), por su influencia y relevancia más allá del campo de la ética, extendiéndose a las más diversas manifestaciones estéticas, al proponer nuevas categorías analíticas de la situación de subordinación de la mujer en la sociedad occidental. Es una obra que inicia un período nuevo en el pensamiento de análisis de la condición de la mujer en clave existencialista. Es un hito del que es deudora toda la teoría feminista posterior.

Las consecuencias de la estética beaudevioriana generan cambios de actitud en las formas de concepción y recepción de una obra por primera vez, destinada a desenmascarar el discurso artístico patriarcal, ya sea de la neutralidad o de la vejación, como es el caso del *comix* hecho por hombres, representado en sus dos figuras más señeras: Robert Crumb (1971), con su célebre "A Word to You Feminist Women" y Rory Hayes (Seoane, 2015: 84).

Nos centramos en el estudio de las artistas de la primera generación del *comix* erótico-pornográfico por su capacidad de tomar conciencia como colectivo y configurarse como movimiento que contribuye a la ampliación de los discursos estéticos.

Para ello, abordamos someramente los principios teóricos sobre los que sustentamos nuestro análisis de la historia "Breaking Out", tales como la diferenciación entre sexo y género, el sexo y la concienciación de género,

desde la perspectiva de Betty Friedan, recogida en su *Mística de la Feminidad* (2009) y la teoría sociológica de Pierre Bourdieu sobre la dominación masculina (2000), fundamentales para contextualizar el origen de este proceso de auto-concienciación colectivo que abordan estas autoras con su visión transgresora y de rechazo con respecto a la “mística de la feminidad” institucionalizada, en los Estados Unidos desde comienzos de la segunda mitad del siglo XX, conocida popularmente como “The American Way of Life”.

Una vez tratados estos aspectos básicos, pasamos a exponer el origen de dicha auto-concienciación plasmado en el *comix It Ain't Me Babe* (1970). Para ello, comenzamos definiendo el género literario al que pertenece y las innovaciones que le incorpora, para comprender la diferencia entre cómic y *comix*. Acto seguido, aportamos la historia parcial, en su versión original con nuestra traducción y un breve análisis, desde la perspectiva de género, centrándonos en los elementos estructurales de las viñetas que revelan el despertar feminista colectivo de estas autoras.

## **1. Género y sexo, el sexo y la concienciación de género, el sexo y la concienciación de género**

El género es la construcción cultural elaborada socialmente sobre el sexo anatómico que determina, según el contexto histórico, político, social y cultural, entre otros, el destino de la persona, los posibles roles que desempeñará e, incluso, su identidad en tanto identidad sexuada (Amorós, 1985; 1987; 1990; Fox Keller, 1991; Salzman, 1992; Puleo, 1992; 2000; Lott y Maluso, 1993; García de León, 1994: 23-73; Lagarde, 1999; Nicolson, 1997; Rodríguez Menéndez, 2003).

Como categoría de análisis, el género (Martínez Benlloch y Bonilla, 1999) es muy útil en los estudios de la mujer (*Women Studies*) y en ella se distinguen distintos componentes fundamentales tales como el rol, la identidad sexuada, el estatus, las normas, los estereotipos y las sanciones. Varían en función de la sociedad, mantienen estable la división y el reparto de tareas asignadas según el sexo, siendo las vinculadas con la reproducción, el cuidado del hogar y la crianza de los hijos, las consideradas propias de las mujeres (Lévi-Strauss, 1969). Esta asignación de tareas sexistas se lleva a cabo, desde un plano de desigualdad (Salzman, 1992; Valcárcel, 1994) y de no reciprocidad. Frente a esta postura tradicional de género, los estudios feministas ofrecen respuestas diferentes sobre la base de diferentes teorías de cómo y cuándo se construyen estos rasgos. Las teorías feministas no sólo consideran la categoría de género de forma aislada, sino en combinación con numerosas variables que permiten explicar las diferencias entre las mujeres, ocasionadas por los distintos roles, estatus e identidades sexuadas (Puleo, 2000: 35; De Lauretis, [1990] 1991: iv; Kosofsky Sedgwick, 1994: 1-63; [1993] (1994): 4-10; 1990: 23-47; 1985: 1-27, 28-47, 161-179; Butler, 1993: ix-xii, 1-23; 1990: 1-25).

Desde la aparición de *El segundo sexo*, la distinción entre ambos conceptos, género y sexo, quedó clara a partir de los primeros estudios feministas y de género. El sexo quedaría definido como categoría que expresa las diferencias biológicas, mientras que el género incluye categorías socialmente construidas (Lagarde, 1999: 19-24; Puleo, 2000: 29-39; Orteaga, 2005: 27-33). Gracias a esta distinción, el parámetro identitario de la feminidad tuvo gran relevancia en los feminismos modernos y se tomó el término género como parámetro que permitía diferenciar entre la identidad de las mujeres y su constitución biológica, la cual, como hemos visto, fue utilizada históricamente para asumir la inferioridad de la mujer como un hecho natural consumado (MacDowell, 2000: 29-30).

De entre esos factores, esenciales son tanto el rol, el estatus y la identidad que se producen y/o se refuerzan a través de las normas, los estereotipos y las sanciones y que funcionan socialmente con rigidez variable. Así, las normas, no escritas, fijan lo correcto/incorrecto, lo permitido/prohibido para cada género y los estereotipos, en tanto que modelos de género presentes en la cultura, especialmente en la publicidad y en las producciones de ficción para consumo masivo, estructuran y dan coherencia al conjunto de sus pensamientos, percepciones y acciones (Rodríguez Menéndez, 2003: 11).

Las normas, estereotipos y sanciones permiten diferenciar dos tipos principales de patriarcado: los de coerción y los de consentimiento (Puleo, 1995; Foucault, 1975). Los primeros utilizan la violencia contra las que se rebelen ante las normas consuetudinarias, religiosas o jurídicas y los segundos incitan y convencen a través de mecanismos de seducción para que las mismas mujeres deseen llegar a ser como los modelos femeninos que se les proponen a través de los medios de comunicación de masas (Puleo, 2000: 37).

El patriarcado, como estructura, es un concepto que no es aceptado plenamente por todas las feministas. *El segundo sexo* supuso el primer ensayo metodológico del pensamiento feminista tal y como se ha desarrollado en el siglo XX, sobre el establecimiento de las bases científicas necesarias para dilucidar la situación de las mujeres en el mundo (Orteaga, 2005: 34). Es un método de investigación que permite dilucidar las causas de la opresión histórica de las mujeres, que entiende no es fruto de la propia naturaleza de la mujer, sino de ciertos condicionantes culturales, políticos y sociales, principalmente. Considera que la principal responsable de su situación de inferioridad es la propia mujer, por no haber hecho un ejercicio de toma de conciencia de su sometimiento y de las posibles alternativas al estilo de vida patriarcal. Otro factor que contribuye a esta situación es el mantenimiento de las estructuras tradicionales patriarcales que definen a la mujer en función de su sexo, incapacitándola para lograr un desarrollo satisfactorio.

La mujer, al igual que el hombre, posee una disposición de ser sujeto que se realiza y que toma significado en sus propios proyectos, sin embargo, frente al otro se convierte en objeto y se anula la relación de reciprocidad. La relación de opresión se rompe cuando el sujeto desea definirse a través del trabajo, de la acción o de una meta. Los proyectos que elegimos determinan

el tipo de seres humanos que queremos llegar a ser y ayudan a que nuestra conciencia adquiera la identidad a través de la relación dialéctica con el mundo (Ortega, 2005: 127-8). Esto es, la supuesta superioridad de los hombres, para Beauvoir, radica en su experiencia a través de la acción futura. En este sentido, la noción de conciencia es importante, porque explica la conducta negativa de las mujeres y, en especial, aquéllas que son consideradas como propias o típicas de ellas. Es un concepto trascendente puesto que permite superar la realidad a través de la libre elección de los proyectos que se determinan por el reconocimiento de los otros semejantes o iguales. Este es el fundamento del problema de la mujer: ser reconocida como mero objeto sexual (Ortega, 2005: 131).

*It Ain't Me Babe* es la plasmación de la ruptura negativa con esta tendencia en la que estaba imbuida la sociedad estadounidense de su tiempo y que fue institucionalizada por las autoridades pertinentes y que Betty Friedan bautizó "la mística de la feminidad". Es un proyecto elegido por un colectivo de autoras gráficas y narrativas que desean definirse a través de su obra y sus acciones individuales y colectivas, con una meta concreta, plantar le cara a la misoginia de sus homólogos.

## **2. La mística de la feminidad y el sexo institucional**

El tema del sexo no ha sido tratado de igual forma, a lo largo de la historia. Utilizando las palabras de Michel Foucault al respecto, el discurso medieval unitario sobre la carne y la práctica de la penitencia fue progresivamente descomponiéndose en una multiplicidad discursiva que tomó "forma en la demografía, la biología, la medicina, la psicología, la moral, la crítica política" (2006l: 34-35), siendo el siglo XVII, el que marca el origen del pudor en el tratamiento del sexo coincidiendo con el auge de las sociedades burguesas y la influencia del discurso del sexo de la pastoral cristiana europea. Pese a esta represión, en el siglo XVIII. Proliferan los discursos sobre el sexo, en el ámbito del poder institucional, por el nacimiento de una "incitación política, económica y técnica a hablar de sexo" y no sólo como una teoría general, sino como análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en forma de investigaciones cuantitativas o causales" (Foucault, 2006l: 24). Hasta finales del siglo XVIII, el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil regían las prácticas sexuales centradas, especialmente, en las relaciones matrimoniales heterosexuales, fijando los límites de lo lícito y lo ilícito (Foucault, 2006l: 38). Durante el siglo XIX, la sociedad burguesa impuso una moral restrictiva en cuanto a la sexualidad, marcada por los discursos médicos propiamente dichos centrados en inscribir el sexo en dos registros bien distintos, como el de Jeanne Garnier sobre "la biología de la reproducción según una normatividad científica general", marcado por una voluntad de saber (Montes de Oca, 2006: 2-9), o sobre "una medicina del sexo que obedeció a reglas muy distintas de formación" (Foucault, 2006l: 57), como es

el caso de Maurice Rollinat (1846-1903) (1883) sin fundamento empírico y con fines ideológicos. En el siglo XX, en Europa, el tema del sexo está destinado “a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo” (Foucault, 2006I: 6). El tratamiento de la sexualidad en cualquier tipo de manifestación o creación humana está considerado una transgresión deliberada (Foucault, 2006I: 6). Se tiene en cuenta los límites de lo lícito y lo ilícito y los poderes públicos administran el sexo para gestionar la demografía, la economía o la salud, entre otros aspectos (Foucault, 2006I: 26; 30-31).

En la sociedad estadounidense, la noción del sexo vivió una transformación a lo largo del siglo XX, siendo especialmente relevante su papel en la filosofía de vida institucional conocida como “el modo de vida americano” (*The American Way of Life*) conforme a lo que Betty Friedan denominó “la mística de la feminidad” (2009). Entre 1945 y 1960, las instituciones docentes públicas y privadas (*colleges*) estadounidenses promovieron la concepción sexista del sexo (Friedan, 2009: 206-207):

El nuevo sexismo que impregnaba la educación de las mujeres no se limitaba a ninguna materia ni departamento académico en particular. Estaba implícito en todas las ciencias sociales, pero más aún pasó a formar parte de la propia educación [...] El clima educativo general estaba maduro para la nueva tendencia sexista, con énfasis en la adaptación. El viejo propósito de la educación, el desarrollo de la inteligencia a través de un enérgico dominio de las principales disciplinas intelectuales, ya habían caído en desgracia entre los especialistas en educación infantil. En lugar de abrir nuevos horizontes y mundos más amplios que dieran mayores oportunidades a las mujeres, el educador sexista aparecía en los centros para enseñarles cómo adaptarse en el mundo del hogar y de las criaturas.

Según Betty Friedan esta mística, aprovechando el momento histórico y social de la ciudadanía estadounidense que salía de dos conflictos mundiales y una fuerte depresión económica, se encargó de generar y potenciar en la mujer la necesidad vital de desarrollar su dimensión sexual biológica, creando con ello una imagen obsoleta de la feminidad, frente al desarrollo del pensamiento crítico, y en los hombres la necesidad del retorno al hogar de su infancia reconstruido en el ámbito conyugal (Friedan, 2009: 236 y 241).

Una de las claves que Betty Friedan considera esencial, para comprender la promoción institucional de la mística de la feminidad, es el de la economía de mercado (Friedan, 2009: 262-263) y su incidencia en la situación social de la mujer media estadounidense. A finales de los años 50 y principios de los 60, los estudios sociológicos realizados daban cuenta de que a pesar de los numerosos aspectos positivos de la “nueva era centrada en el hogar”, seguían existiendo las mismas necesidades que dicho entorno no era capaz de satisfacer, y que terminaron convirtiéndose en objeto de manipulación. Paralelamente a ese consumismo, se evidenciaba una

“desexualización” de la vida conyugal, a pesar del gran énfasis en el matrimonio, la familia y el sexo. El problema era la “ausencia de chispa sexual”. La solución: introducir en la publicidad la “libido”, ¿cómo? Recuperando la mujer que existe dentro del ama de casa (Friedan, 2009: 280-281).

Como consecuencia de esta nueva estrategia, estas mujeres, en su mayoría jóvenes que abandonaron su formación académica, que optaron por el matrimonio a edades muy tempranas y se mudaron a vivir en zonas residenciales, descubrieron, en su bienestar hogareño, que el papel de ama de casa no les satisfacía tal y como esperaban, generando insatisfacciones que ni la maternidad, ni “sus labores”, ni su propia sexualidad conyugal podían cubrir. La insatisfacción sexual con sus maridos las llevó a sentir lo que Friedan denomina la “avidez sexual” (Friedan, 2009: 315-341), consistente en una incompletud sexual motivada por una inexistente actividad sexual satisfactoria que les lleva a buscar fantasías nuevas fuera del ámbito conyugal:

El sexo es la única frontera abierta a las mujeres que siempre han vivido dentro de los confines de la mística de la feminidad. En los últimos quince años, la frontera sexual se ha visto obligada a ampliarse, tal vez más allá de los límites de lo posible, para rellenar el tiempo disponible, para llenar el vacío creado por la negación de unos objetivos y unos propósitos más elevados para la mujer estadounidense. La creciente avidez sexual de las mujeres estadounidenses se ha documentado *ad nauseam* –a través de Kinsey [1948], de los sociólogos y novelistas de los barrios residenciales, los medios de comunicación, los anuncios, la televisión, las películas y las revistas femeninas que le hacen el juego a ese voraz apetito femenino por las fantasías sexuales.

En el sentido opuesto al interés de las mujeres estadounidenses por perseguir esa plenitud y fantasías sexuales, el desinterés sexual de los varones estadounidenses y su hostilidad hacia las mujeres iba en aumento. En las décadas de los años 50 y 60, en los medios de comunicación de masas estadounidenses, las referencias al sexo se habían multiplicado ostensiblemente las llamadas “revistas masculinas” que, no sólo alcanzaban nuevos excesos en su preocupación por órganos sexuales femeninos específicos, sino que dio lugar a un aluvión de revistas abiertamente dirigidas a la homosexualidad, cuya visibilidad iba incrementándose. El interés de los varones por los detalles del acto sexual palideció ante la avidez de las mujeres, creando en la mujer un conflicto con respecto a su propia condición de mujer (Friedan, 2009: 334).

De la crítica a esta mística, traducida en respuesta transgresora, nace *It Ain't Me Babe*, aportando al género del *comix* innovaciones estructurales relevantes, en cuanto a concepto, formato, autoría, contenidos, discurso, abriendo el abanico del público al que va dirigido. Dentro del género *comix*, cuyo concepto abordamos en el siguiente apartado, transgrede las



convenciones tradicionales del género y del gremio de autores, en su mayoría, hombres, poniendo fin a la invisibilidad de las autoras que trabajaban en comics de gran tirada, como las guionistas Tamsyn O'Flynn, Laurie Sutton y Mary Jo Duffy (n. 1954), las ilustradoras Marie Severin (n. 1921), las editoras Louise Jones Simonson (n. 1946) o rotuladoras y coloristas Glynis Wein (n.1949) (Moore, 1982c; Seoane, 2015: 83-84).

### **3. Del cómic al *comix* (cómic *underground*)**

El cómic es un género de difícil definición y delimitación. En él, se suele combinar el arte gráfico y la narración textual, dificultando la distinción entre lo que es estrictamente arte visual y creación literaria. En ocasiones, las propias imágenes constituyen un constructo narrativo sin texto y, en otras, el texto persigue la fusión visual con la imagen. Sin detenernos en la polémica teórica de la delimitación del género cómic, por salirse de nuestro objetivo en esta investigación, nos centramos en la definición del género donde se ubica nuestro objeto de estudio, el *comix It Ain't Me Babe* y la historia "Breaking Out".

El *comix* o cómic *underground* o de la contracultura, desde el punto de vista del contenido y formato, es un tipo de publicación que da cabida a historietas que denuncian la censura impuesta por el sistema de publicación tradicional estadounidense: el *Comics Code Authority* (CCA, 26/10/1954). Aúna rasgos de los que carecen los restantes géneros del cómic, en general, y del erótico-pornográfico, en particular, al integrar perfectamente el texto con la imagen y viceversa. En el caso que nos ocupa, el nacimiento del *comix* hecho por mujeres, persigue subvertir la mirada masculina, *male gaze*, (Mulvey, 1975), tomando como punto de partida la denuncia del sexismo misógino exacerbado, violento e injusto de los ilustradores de comics *underground* (Estren, 1993: 129), al tiempo que, desde una mirada femenina, busca plasmar la revolución sexual protagonizada por un sector de las mujeres estadounidenses de los años setenta.

El sexismo de la mirada masculina predomina en la producción del *comix* masculino estadounidense y, en concreto, en el erótico-pornográfico, desde sus inicios hacia los años 20. Medio siglo después, surgirá una iniciativa transgresora a esa mirada masculina que hace de la mujer un mero objeto, no sólo del deseo sexual, sino también de la vejación, conformándose en un despertar de la auto-conciencia de un reducido colectivo de artistas mujeres que quieren romper con esta praxis.

Estos tres factores, autoría femenina, creación artística crítica hecha por mujeres y sexo desde la mirada femenina<sup>1</sup>, convierten esta producción cultural única en un elemento que transgrede las normas no escritas que fijan lo

---

<sup>1</sup> Para lectores no consumidores de los comics pornográficos producidos por los artistas hombres del cómic *underground* erótico-pornográfico de marcado tinte sexista y misógino.

correcto/ incorrecto, lo permitido/prohibido dentro de los textos institucionales poseedores de la capacidad de imponer sentido cultural y de transmitir juicios de valor.

El *comix* surgió en el marco de la prensa de la contracultura estadounidense de finales de los 60 (Estren, 1993; Duncombe, 1997; Rose, 2001) como expresión de los movimientos sociales más críticos con el sueño y el estilo de vida americanos, entre ellos el feminismo. Se caracteriza por su contenido político crítico contra la guerra de Vietnam, la guerra fría, el control social, la violación de los derechos civiles, el racismo o el sexismo. Se erige como instrumento de denuncia contra la censura impuesta por el sistema de publicación tradicional a los comics a través del *Comics Code Authority (CCA, 26/10/1954)* (Legman, 1949; Nyberg, 1998; Hajdu, 2008), que controla y limita los contenidos que atentan contra las buenas costumbres de la tradición americana, entre ellos los relacionados con el sexo explícito. Este código fue remitido tanto a las editoriales del cómic al colectivo de artistas en forma de carta donde, se les especifica los requisitos que deben cumplir las publicaciones, entre los que destacan:

- la prohibición levantada contra lo que se denominaba “comics lascivos o de contenido sexual” que incluyeran a mujeres de manera indecente, desnudas, la representación del sadismo, el masoquismo, la depravación, la lujuria, de escenas sexuales ilícitas, de sexo violento o de anormalidades sexuales inaceptables;
- la representación del crimen de manera que genere simpatía contra la ley y justicia, o que inspire a otros con el deseo por la imitación. Ningún cómic debe mostrar los detalles y métodos de un crimen cometido por un joven. Policías, jueces, oficiales del gobierno e instituciones respetadas no deben ser retratadas como estúpidas, inefectivas o representadas de tal manera que debiliten el respeto por la autoridad;
- la representación del sadismo;
- evitar el uso de un lenguaje vulgar y obsceno, limitándose al mínimo la jerga y solo cuando sea esencial en el desarrollo de la historia;
- evitar el trato del divorcio en clave de humor o como algo sofisticado, atrayente o seductor;
- la prohibición de ridiculizar o atacar a cualquier grupo religioso o racial.

Por ello, a la sombra de la editorial Marvel Comics (Nueva York, 1939), los *comix* que salieron a la luz eran producto de la autofinanciación y del trabajo colectivo. Los principales focos de producción fueron San Francisco y la Costa Oeste estadounidense, gozando pronto de la buena acogida del

público, gracias a la calidad de los contenidos desinhibidos y cercanos con la realidad social del momento, tanto desde el punto de vista narrativo como artístico, y consiguieron consolidar su posición por la manera alternativa de hacer cómic. No será hasta la década de los 70 con el *comix* erótico-pornográfico de corte reivindicativo político-social feminista que se haga visible la labor de las artistas como creadoras, conscientes de que el sector masculino del mismo era el responsable de la invisibilidad e incluso ridiculización del papel de la mujer en la sociedad y, concretamente, el de su faceta reivindicativa social y política activa. El tratamiento sexista del *comix* realizado por hombres era misógino y estaba, en muchas ocasiones cargado de una violencia verbal injustificada, como son los casos de los dos considerados patriarcas del género Rory Hayes, cuyas tiras despliegan un odio y temor a las mujeres de una intensidad apabullante que está expresado en un estilo de dibujo que podría calificarse de cruel (Seoane, 2015: 84; Estren, 1993: 129). No obstante, se dan excepciones dentro del colectivo de artistas masculinos que no participan de esta postura misógina extrema y de degradación de la mujer, como son Bill Griffith (n. 1944) y Jay Kinney (n. 1950) (Estren, 1993: 129).

Conscientes y convencidas de que como artistas necesitan un espacio de expresión propio donde analizar y reivindicar sus temas, preocupaciones y propuestas, deciden unirse para crear revistas de corte político-reivindicativo, en la línea del feminismo radical y de defensa de los derechos del movimiento LGBT de la época. Ponen en marcha un proyecto pionero de creación de la revista *It Ain't Me Babe* (1970) de la mano de Nancy "Hurricane" Kalish, Lee Marrs (n. 1945), Willy Mendez (n. 1948) y Trina Robbins (n. 1938). El instantáneo éxito de su propuesta les animó a crear en 1972 una más amplia y continuada que se convirtió en el referente de toda la década: *Wimmen's Comix*. Pero la revista era un experimento más allá del gráfico. Las autoras eran también editoras e iban rotando la edición de los números buscando una horizontalidad muy femenina. La única condición para presentar trabajos a la revista era ser mujer, lo que supuso ejemplares muy ricos y distintos en cuanto a planteamientos temáticos y visuales. Estos *comix* permitieron a sus autoras elaborar propuestas temáticas y gráficas muy audaces que difícilmente habrían podido publicar en otros espacios y formatos.

Diane Noomin (n. 1947), todo un referente en el mundo del cómic, creó al personaje Didi Glitz, admirado y reflejado en la obra de Phoebe Gloeckner *A Diary of a Teenage Girl: an Account in Words and Pictures* en 1975. Joyce Farmer (n. 1938) y Lyn Chevely editaron en 1973 el pionero *Abortion Eve*. Posteriormente, crearon la también *Tits & Clits - Tits'n'Clits-*, muy crítica con el sexismo del *comix* hecho por hombres. Con ellas colaboraron Dot Bucher, autora de la heroína *Bosomic woman*, que vencía a sus enemigos con la fuerza de sus dos inmensos pechos.

Estas artistas consiguieron grandes logros con las revistas que coeditaron *It Ain't Me Babe*, *Tit & Clits*, *Abortion Eve* y *Wimmen's Comix* al visibilizar su trabajo y sus nombres, ayudando a crear revistas propias con las

que profundizar, matizar o radicalizar el discurso y propuestas de las mujeres e incluso criticar la propia cultura *underground*, creando una red de ilustradoras por toda la Costa Oeste, realizando una aguda y constante crítica, sin olvidar la ironía y el humor, a los modelos femeninos sexistas, construyendo personajes femeninos más reales fuera del estereotipo sexista de la época y utilizando todo el potencial reivindicativo que tenían personajes femeninos de comics anteriores como Olivia, Little Lulu, Wonder Woman o Juliet Jones, que aparecen en la portada del único número de *It Ain't Me Babe*.

#### 4. *It Ain't Me Babe: Women's Liberation, Berkeley: Last Gap* (Guiral, 2007: 56)<sup>2</sup>, 1970.

*It Ain't Me Babe* constituye un manifiesto ideológico y de intenciones político-sociales de todo el grupo integrante que respondió al llamamiento de las artistas Bonnie, Peggy, Sue, Trina, Diane, Starr, Judy y Laura.



[http://womenincomics.wikia.com/wiki/It\\_Ain't\\_Me\\_Babe](http://womenincomics.wikia.com/wiki/It_Ain't_Me_Babe)

Equipo de *It ain't me babe*:

Bonnie, Peggy, Sue, Diane,  
Starr, Laura, Trina, Judy

Dirección postal  
Apartado de correos 6323  
Albany 94706

¡Llamamiento de las artistas!

*It Ain't Me Babe* te necesita. Toda mujer autora gráfica y narrativa que estuviese interesada en trabajar en un número de un cómic especial de *It Ain't Me Babe*, por favor contacte con nosotras lo antes posible en la siguiente dirección:

Apartado de correos 6323  
Albany 94706

Su título tiene dos claras referencias, siendo la primera de ellas la pancarta "Women's Liberation" creada por diversos grupos radicales feministas de la izquierda política estadounidense, entre los que destacan *Redstockings* o *New York Radical*. Fue diseñada con motivo de la celebración

<sup>2</sup> En 1970 el editor Ron Tuner da vida a la editorial Last Gap en San Francisco, cuna del *comix* creada con el ánimo de producir comics ecopacifistas.

de un certamen nacional de belleza en 1969, que servirá como escenario para la exposición pública inaugural del ideario del movimiento feminista de la izquierda política *New York Radical Women*, compilado en *Notes from the Second Year* (1970) y en cuya portada aparece el lema “Women Liberation” (Hanish, 2014; Lockwood, 1974)<sup>3</sup>.

La segunda referencia se encuentra en la canción homónima (Bob Dylan, 2007; Oliver Trager, 2004: 14-15, 314-315; Howard Sounes, 2001: 157, 177)<sup>4</sup> icono del movimiento *underground* estadounidense, compuesta por el cantautor Robert Allen Zimmerman (n. 1941), conocido como Bob Dylan, cuya letra refleja un deseo de libertad fuera de la mística de la feminidad y las exigencias impuestas al rol masculino<sup>5</sup>.

En julio de 1970, Trina Robbins y Willie Mendez co-producen (Kaplan, 2006: 84; Palmer 2000: 105) la primera publicación de *comix* escrito y dibujado íntegramente por mujeres, *It Ain't me Babe*, que vio la luz a través de la editorial Last Gap y tuvo una tirada inicial de 20.000 ejemplares<sup>6</sup> con un precio marcado en la portada de 50 centavos.

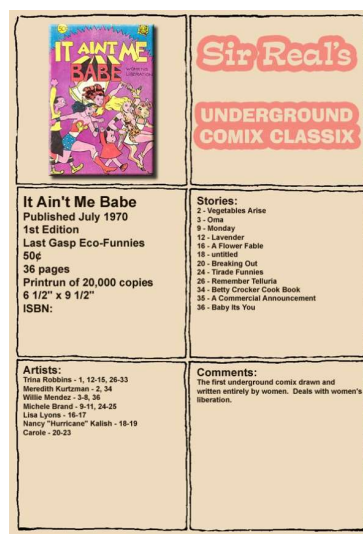
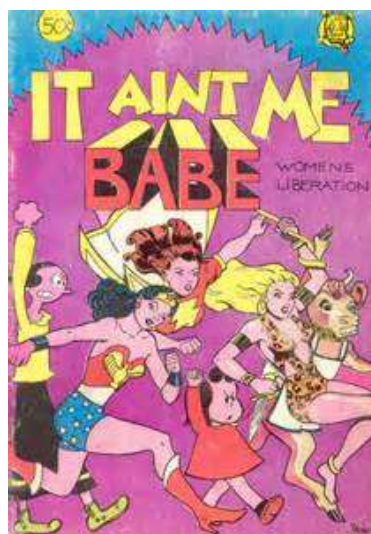
---

<sup>3</sup> Paralelamente, en ese mismo año, la poetisa feminista Robin Morgan publica la célebre antología de ensayos y escritos feministas radicales *Sisterhood is Powerful*, en torno al concepto de la hermandad (*sisterhood*), tomado del movimiento feminista negro de la segunda ola y que fue aplicado, posteriormente, por todas las feministas. De la transcendencia de este movimiento hablamos con más detenimiento en el análisis de la historieta seleccionada del número 5 de *Tits & Clits*.

<sup>4</sup> “Ese no soy yo”. Canción publicada el 8 de agosto de 1964 en su cuarto álbum de estudio *Another Side of Bob Dylan*.

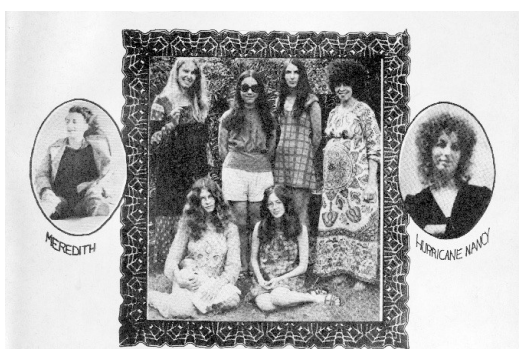
<sup>5</sup> Narra la historia de la crisis sentimental de, su por aquel entonces, pareja y musa, Suze Rotolo, que aparece en la portada del célebre álbum de Dylan *Freewheelin*. La relación tumultuosa entre ambos y la obsesión de Dylan por Suze no quedan reflejadas en esta canción de corte intimista – compuesta en el transcurso de un viaje a Italia, juntos, con el fin de salvar la relación – en la, contrariamente, muestra un perfil del cantautor más equilibrado y conciliador.

<sup>6</sup> Debido a su éxito tuvo dos tiradas más de 10.000 cada una, teniendo la primera edición fondo azul en fucsia en la primera portada y azul y verde en las posteriores. Cf. M. Steven Fox, “It Aint Me Babe”, *Underground Comixjoint*, consultado el 15 de febrero de 2015 <http://comixjoint.com/itaintmebabe-1st.html> (2013).



© *It Ain't Me Babe* July 1970. "Esa no soy yo. Liberación de las mujeres"<sup>7</sup>.  
<http://sirrealcomix.com/>

*It Ain't Me Babe* recoge la historia titulada "Breaking Out", en sus páginas centrales, creada por el mismo equipo de colaboradoras que conformaron la revista, las dibujantes Trina Robbins, Willie Mendez, Meredith Kurtzman, Michele Brand, Lisa Lyons, Nancy "Hurricane" Kallish y Carole (Robbins, 1999: 87).



<https://www.lambiek.net/magazines/wimmenscomix.htm>

Parte del grupo provenía de un periódico homónimo feminista de la bahía de San Francisco, en el que colaboraba Trina Robbins, donde se reflejaba el anarquismo, la contracultura del *rock and roll*, del *comix* y la segunda ola feminista (Robbins, 1999: 86). El objetivo principal de *It Ain't Me Babe* era dar a conocer su propia filosofía combativa sobre el movimiento de

<sup>7</sup> Traducción literal de la autora.

liberación femenina, que se evidencia a través de los diversos iconos y estrellas de comics de la portada (Seoane, 2011: 405-420), por su significado revolucionario, liberador o reivindicativo. A la vanguardia del grupo, aparece Wonder Woman, primera superheroína protagonista de comics para niñas, símil para público infantil de la remachadora de los carteles publicitarios que animaba a las mujeres a levantar el país en las fábricas, tras la Segunda Guerra Mundial.

En filas correlativas, le siguen Mary Marvel, primera heroína de superhéroes de la que se hace un *spin-off*, *Sheena Queen of the Jungle*, primer personaje femenino que consigue tener su propio cómic; Little Lulu, primer personaje creado por una artista y para lectoras niñas que posee una impronta con incipientes rasgos feministas; Olivia Oyl, representante de la libertad de elección efectiva, y la imagen de la célebre marca comercial de productos lácteos *Elsie The Cow*, imagen corporativa que simbolizaba el producto diario perfecto, como símbolo de la mística de la feminidad.

La portada pone al lector en situación del contenido de la revista cuyas páginas centrales lo resumen, con la historia "Breaking Out" en clara referencia al despertar de la auto-conciencia de las mujeres imbuida en lo que Betty Friedan denominó, en 1963, la "mística de la feminidad" (Friedan, 2009), como podemos comprobar a continuación.

##### **5. Análisis de la historia "Breaking Out"<sup>8</sup>, conforme al principio del el *habitus* de dominación masculina de la teoría sociológica de Pierre Bordieu (2000)**



"Breaking out", publicado en *It Ain't Me Babe*, por Carole en representación de todo el colectivo de la revista.

---

<sup>8</sup> Se ha extraído algunas viñetas no relevantes para este estudio, así como se ha alterado el orden de estas con el fin de que se entienda el concepto analizado. Para la visualización completa, consúltese <http://alumnae.mtholyoke.edu/blog/it-aint-me-babe-breaking-out/>.



Una tarde soleada cualquiera de las 30.000 habituales en la vida de Lulu (1970).

Lulú: Iggy, yo también quiero estar en el desfile de tu banda.

Iggy: Está prohibido que las chicas entren.

Alvin: .... En nuestro grupo.



Lulú: ¿?



Lulú: ¡Vaya jodida mierda!



Mientras tanto Juliet Jones ...

Juliet Jones: Eres uno de los hombres más exasperadamente misterioso y fascinante que he conocido ...



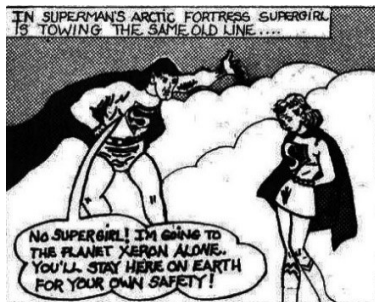
Juliet Jones: ??? ¿Quién ha puesto estas estúpidas palabras en mi boca? ¿Cuánto tiempo debo ser esta cabeza hueca y mantenerme dócil bajo la sombra de alguien que me anule?





Y en Riverdale High School, Betty y Veronica están todavía en ello. De repente...

Veronica: Betty. No puedo soportarlo más. Has sido mi mejor amiga y Archie nunca lo será.



En la Fortaleza ártica de Superman, Supergirl vuelve con la misma historia...

Poco después

¡No, Supergirl! Voy al planeta Xeron solo. Tú te quedas aquí, en la Tierra. Es por tu bien.

Esta es la última vez que sales con ese Supermán. Estoy cansada de que me dé órdenes. ¡¡¡Nuestra unión colaboración ha llegado a su fin!!!



En otro lugar Petunia Pig saluda a Porky con mucho entusiasmo cuando regresa a casa del trabajo.

Petunia Pig: Hola cariño. He pasado una tarde estupenda con Daisy Duck. Fuimos a....

Porky Estoy ca-ca-cansado y hambriento, Pe-Pe- Petunia. No tengo ganas de oír hablar de tu estúpida amiga. ¿Cuándo cenamos?

Petunia Pig: ¡Ohh! Hazte tú mismo la cena, Porky. ¡Estoy harta! Esta es la última bronca que tenemos. Me voy para buscar una nueva vida por mi cuenta. ¡¡Adiós!!

Porky: ¡!

Petunia Pig: ¡Es más, esta es la última vez que me verás fregar los platos!



La bruja Hazel está planeando un complot:

Bruja Hezel: ¡Ha, ha, HA, HA, HA! ¡¡La rebelión feminista se está extendiendo lentamente por todo el planeta!! (Ríe histriónicamente, como una gallina)



Las desarraigadas hermanas se reúnen

Ríe histriónicamente, como una gallina)

Verónica: ¡Oh, Ronnie! Archie nos ha distanciado todos estos años, viendo cómo rivalizábamos por su culpa. Archie se ha estado aprovechando de nosotras.

Supergirl: Siempre he tenido la sensación de que era mejor que las demás mujeres por mis superpoderes y porque prefería estar en compañía de los hombres. ¡Qué equivocada estaba! Los hombres nunca me han considerado una igual.

Juliet Jones: ¡Yo, también!

Lulú: No tengo porqué unirme a los chicos. Soy tan buena persona como ellos. ¡Quiero actuar por mí misma, también!

Petunia: Ahora veo qué poco empoderada he estado. El estar casada con Porky me ha mantenido aislada del resto de las mujeres. Él era capaz de convertirse en todo mi mundo.

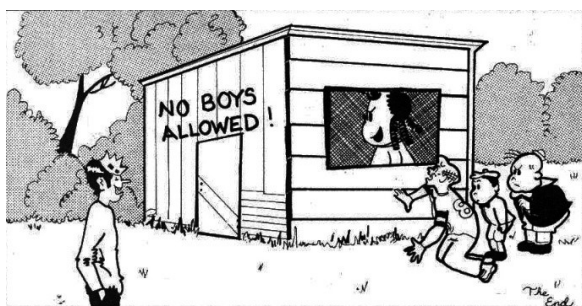


En pequeños grupos, no a diferencia de los aquelarres de brujas de antaño.

Petunia Pig: Piensas que tu novio es un cerdo.

Verónica: Betty, nunca creí que pudiera hablar de esto, tan abiertamente con otra persona.

Compartían cuentos de atrocidades que causaban una reacción en cadena.



¡Prohibido chicos!

Como se ha podido comprobar, la estructura de la historia no es lineal. Se articula a través del llamamiento de la bruja Hezel, en las viñetas centrales, a todas las protagonistas de la misma, que ya han sido presentadas en viñetas independientes, anteriormente, donde se las plasma en una situación de

dominación masculina. En la viñeta siguiente, desvela el efecto conseguido por la Bruja Hezel, donde aparecen todas las protagonistas, acudiendo al llamamiento y revelando su despertar y auto-concienciación colectiva.

Esta selección de viñetas resume la situación o la condición de desigualdad con respecto a los hombres de la mujer estadounidense de los años 60-70 del siglo XX, a través de personajes icónicos de comics populares de los años 40-50. Estas autoras presentan una sátira de la rutina diaria del ama de casa estadounidense, en distintas etapas de su vida, a través de personajes irreales, como son Petunia Pig o Porky, pero que han sido el referente de diversas generaciones de niñas y adolescentes del país. La bruja Hezel, como observadora omnisciente de todas las escenas<sup>9</sup>, es la artífice, mediante un conjuro, de la revolución feminista iniciada por estos personajes. Satisfecha con su resultado, la bruja las reúne a todas, con el fin de que compartan sus experiencias y expongan sus respectivas situaciones, abiertamente, consiguiendo así, empoderarlas tanto de manera individual como de manera conjunta, a fin de luchar frente a los varones por sus propios derechos y crear un grupo de concienciación.

“Breaking Out” es el reconocimiento y apoyo a las tesis propuestas por el relevante estudio de Betty Friedan (2009), con respecto a la auto-concienciación colectiva de la condición y situación del ama de casa estadounidense. *It Ain't Me Babe* se suma, así, al proceso colectivo de diferentes grupos de mujeres estadounidenses, desde los distintos movimientos sociales, entre ellos los civiles y los feministas, donde se enmarca la labor de nuestras artistas, como creadoras de *comix* erótico-pornográficos, las cuales crecieron y se educaron bajo esa mística institucional imperante de los años 40-60 en Estados Unidos.

La última viñeta, donde la bruja Hezel consigue agrupar a todas las protagonistas, muestra ese malestar individual que la propia mujer suele achacar a problemas matrimoniales o de su propio carácter, llegando a creer que, a diferencia de ella, las demás gozan de una vida feliz, satisfactoria y completa, cuestionándose los motivos que llevan a esa misteriosa plenitud. Está tan avergonzada de tener que reconocer su insatisfacción que nunca llega a saber cuántas mujeres más la comparten (Friedan 2009: 55). *It Ain't Me Babe*, se hace eco de la realidad de más de 20 millones de mujeres solteras, viudas o divorciadas estadounidenses de la década de los años 60, así como del cambio social alejado del modelo que promovía la mística de la feminidad.

Nuestras autoras, ellas mismas, en su mayoría, no se amoldan a la figura de la mujer estadounidense que encarna la esposa ejemplar del matrimonio ideal, sino que, en algunos casos, llevan una convivencia con parejas de su mismo sexo. En este sentido, rompen con esa visión

---

<sup>9</sup> Personaje recurrente de los Looney Tunes aparecido por primera vez en la película de dibujos animados *Bewitched Bunny*, Warners Bros., 1954, pero que tiene también su reflejo en Disney, Metro-Goldwyn-Mayer, Famous Studios y *Little Lulu*.

estereotipada de que la mujer persigue su realización sexual y personal en la búsqueda frenética y desesperada de un hombre.

Este nuevo modelo de mujer está vinculado, según la mística de la feminidad, al de una mujer poco femenina, que reclama la igualdad, la independencia, el derecho a los estudios, etc., nada acorde con la imagen de la feminidad impuesta por los expertos sociólogos, psicólogos, psicoanalistas y antropólogos, entre otros expertos con autoridad de la época. Rompe con el mito de la mujer de carrera ávida de sexo, dado que, el tipo de mujeres que representan no están definidas por sus estudios ni por sus profesiones. Según Friedan, la mística de la feminidad alimenta el estereotipo de una mujer de carrera con deseos carnales desenfrenados, debido a su pérdida de feminidad y poseía ambiciones políticas (Friedan 2009: 91-92).

La “mística de la feminidad”, desde el punto de vista de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu (2000) es una construcción sustentada sobre los pilares de la teoría de la socialización de la identidad diferencial de género, y concretamente sobre el *habitus* de sociabilización. En “Breaking Out”, se evidencia el nuevo discurso feminista en contra de la dominación masculina.

Aplicada a nuestro *comix*, evidencia el *habitus* que da coherencia al conjunto de pensamientos, percepciones y acciones, dentro del patriarcado, desde la más tierna infancia, y que incide en la construcción de la identidad de género, como queda plasmado en las primeras viñetas, donde Little Lulu y sus amigos, niños en edad escolar, muestran que esas disposiciones de *habitus* no son innatas, sino resultado de un proceso de socialización.

La inculcación de un *habitus* se puede realizar de forma explícita o implícita. Puede ser un aprendizaje por simple familiarización o mimetismo, de forma inconsciente. En la viñeta, los niños no quieren admitir a la niña “en su desfile” y toman de forma irónica su deseo “Iggy I want to be in your parade too!” [“Iggy, yo también quiero estar en el desfile de tu banda”], a la que no admiten por el aprendizaje que se inculca a cada niño o niña según su género a tener su propio mundo.

La importancia de los distintos sistemas de interacción, de actividad compartida y de diálogo del niño y de la niña con sus progenitores son sus iguales durante la infancia como procesos que marcarán profundamente la formación del *habitus* de género. Los primeros años de vida es el período crítico que determina la constitución de los esquemas del *habitus*.

Esta lenta familiarización supone un dominio inconsciente del conjunto de conductas, comportamientos y formas de sensibilidad que integran el repertorio de un género determinado. Esta habilidad adquirida, de manera inconsciente, que aflora, parcialmente, en la consciencia, se representa en Little Lulu, quien duda, antes de manifestar su reacción, ante la negativa de sus amigos, resumida en un “Fuck This Shit!” [“¡Vaya jodida mierda!”].

Con Juliet Jones, protagonista de un célebre cómic para niñas en la Edad de Oro del cómic estadounidense, estamos ante una segunda experiencia de auto-concienciación. A lo largo de la conversación que mantiene con su acompañante masculino, Juliet lo adula sin motivo como

consecuencia de la inculcación de un *habitus* familiar implícito que provoca que los esquemas de percepción y acción sean interiorizados de una manera casi natural, provocando que el *habitus* se convierta en una “especie de dominio adquirido que funciona con la seguridad automática de un instinto” (Rodríguez Menéndez, 2003: 27). Juliet es un ejemplo de cómo las disposiciones adquiridas funcionan de modo automático, residiendo la eficiencia de dichas disposiciones en la orientación hacia “prácticas sin acceder a la consciencia más que de forma intermitente y parcial” (Rodríguez Menéndez, 2003: 34).

En conexión con esto, Brunet y Morell (1998: 209) definen la racionalidad como percepción de la situación que se corresponde objetivamente con ella. La razonabilidad es la adecuación práctica a una situación concreta, según unos esquemas incorporados y mediante la familiarización con situaciones semejantes. Siguiendo esta disyuntiva, el *habitus* es razonable, pero no ha de ser racional, de manera que, aunque a posteriori se pueda realizar un análisis racional de las decisiones que hemos adoptado en un momento determinado, el proceso mismo de toma de decisiones no se guía por un cálculo exacto de las posibles alternativas a tomar. Por ello, Juliet al razonar de la siguiente manera: “??!?? Who put these inane words in my mouth? How long must I be this mindless simp, kept docile under the shadow of an eraser??” [“??!?? ¿Quién ha puesto estas estúpidas palabras en mi boca? ¿Cuánto tiempo debo ser esta cabeza hueca y mantenerme dócil bajo la sombra de alguien que me anule?”], revela el principio básico del *habitus* es su funcionamiento automático (alejado de la conciencia de los agentes), esto no es un obstáculo para que el individuo pueda llegar a ser consciente de las disposiciones de dicho *habitus*. De ahí, y es lo que pretende demostrar el *comix*, como base de pensamiento revolucionario que justifica su aparición, que se represente a una Juliet que toma consciencia de toda esa verborrea ensalzadora de la figura masculina y que es capaz de salir de esa sistematización para reflexionar sobre su comportamiento.

En este sentido, la escena entre Superman y su prima Supergirl refleja dos ideas fundamentales en clave de género: el núcleo del *habitus* de género masculino identificado en la idea del poder, mientras que la configuración del *habitus* femenino se fundamenta en la ausencia de éste, por un lado y, por otro, la sumisión como experiencia prolongada. Tras prohibirle Superman a su prima acompañarla, porque se sobreentiende que no se dirige a un lugar apropiado para mujeres, Supergirl decide ir por su cuenta, desobedeciendo la orden, es decir, consigue, finalmente, empoderarse.

La vergüenza es un signo de indefensión que se manifiesta en una sensación generalizada de insuficiencia personal profundamente discapacitante, que es en la que se nos muestra, inicialmente, a Supergirl, además de reforzarse en ella su carácter co-dependiente, resultado de dicha sumisión, teniendo como consecuencia la orientación generalizada de las

mujeres a atribuirse competencias legítimas, en menor medida que los hombres.

Superman le impone a Supergirl su *habitus* corporal masculino de seguridad en las manifestaciones corporales y en la libre actividad de la que goza. Por el contrario, Supergirl, dado su *habitus* corporal femenino, se define por un cierto sentimiento de indignidad, inseguridad, fragilidad y pudor corporal. La escasez de poder determina una pérdida de la capacidad de acción, lo que supone la carencia de una concepción adecuada tanto de la propia fuerza física (aspecto fundamental a través del cual se manifiesta la seguridad corporal del género masculino), como de las posibilidades corporales que el cuerpo de la mujer esconde.

No obstante, en la viñeta contigua, vemos a Supergirl volando por el espacio, al poco tiempo de recibir la orden de Superman - "Shortly" ["Poco después"] – y diciendo: "This is the last time you're going to get away with this, Superman. I'm tired of being bossed around. Our Partnership is over!!!" ["Esta es la última vez que sales con ese Supermán. Estoy cansada de que me dé órdenes. ¡¡¡Nuestra unión colaboración ha llegado a su fin!!!].

De esta forma, las representaciones mentales que cada género se hace del otro y, también del propio, se fundamentan en un sistema de oposiciones. Dichas oposiciones reproducen, acentuándolas y simplificando las diferencias y las legitiman haciéndolas aparecer como fundadas en la naturaleza, refuerzan un *habitus* dominante, viril y noble en el hombre y un *habitus* sumiso y co-dependiente en la mujer (Héritier, 1996, 216, n. 32). Supergirl rompe con todos ellos reaccionando en contra de esas oposiciones naturales de *habitus* dominante de Superman y la sumisión que le debe al ser su compañero de aventuras.

Dentro de este sistema de oposiciones hemos de subrayar la fuerza de la dicotomía público (exterior)/ privado (interior). Los orígenes de la diferencia sexual están relacionados con una oposición universal y estructural ente ambos ámbitos. Esta oposición es el fundamento de la configuración del *habitus* expresivo y co-dependiente de las mujeres. Lo privado representa lo rutinario y lo público, las ocupaciones nobles.

Cuanto mayor es la desproporción entre el cuerpo ideal y el cuerpo real, mayor es la probabilidad de vivir el propio cuerpo de forma insegura, torpe y tímida. Supergirl sale volando en contra de todo lo que le ha dicho Superman y rompe con ese *habitus* que se le da por su naturaleza de ser mujer.

"Elsewhere Petunia Pig excitedly greets Porky as she comes home from the office", [En otro lugar Petunia Pig saluda a Porky con mucho entusiasmo cuando regresa a casa del trabajo...], así se nos presenta la escena protagonizada por Petunia Pig y Porky. Ella le comenta a su marido: "Hi dear! I spent such a nice afternoon with Daisy Duck. We went to the..." ["Hola cariño. He pasado una tarde estupenda con Daisy Duck. Fuimos a..."] – quien la interrumpe, diciéndole: "I'm T-t-tired and hungry P-P-Petunia, I don't want to hear about your dum duck friend! When's dinner?" ["Estoy ca-ca-cansado y

hambriento, Pe-Pe- Petunia. No tengo ganas de oír hablar de tu estúpida amiga. ¿Cuándo cenamos?”].

Desde la infancia se repite a la niña que está hecha para la maternidad. Se le inculca valores propiamente femeninos: trabajo doméstico, atención a las necesidades de los demás por encima de las suyas. Por ese motivo, Porky le reclama la cena a Petunia. En la viñeta contigua Petunia rompe con ese *habitus* de género femenino y los valores femeninos:

“Ha! Cook your dinner Porky. I’m splitting! That was the last Straw. I’m going to make a new life from myself. Goobyee!!” [“¡Ohh! Hazte tú mismo la cena, Porky. ¡Estoy harta! Esta es la última bronca que tenemos. Me voy para buscar una nueva vida por mi cuenta. ¡¡Adiós!!”].

Porky, por su parte, no sale de su asombro, al ver a Petunia reaccionar en contra del *habitus* que genera los comportamientos uniformes adquiridos por su condición. La última viñeta de la historia es la que concluye de manera determinante el editorial de la publicación y las subsiguientes, marcando un punto y aparte dentro de la concepción del género del *comix*.



Y ahora comienza la acción...

(De izquierda a derecha, los eslóganes de las pancartas):

¡En huelga! En huelga. Queremos clases de kárate. ¡Las mujeres queremos vestir pantalones en clase!

¡Queremos clases de Historia de las Mujeres!

## 6. Conclusión

El principal objetivo de la presente investigación ha sido dar a conocer los orígenes de una iniciativa profesional de mujeres autoras de cómic, única en los Estados Unidos, que surge de manera corporativa y que revoluciona un sector de marcado carácter sexista y misógino a la vez que de claro dominio masculino, sobretudo en el campo de la pornografía. Estas autoras crean un



tipo de pornografía que la convierten en un instrumento de reivindicación político y social que, consecuentemente, no persigue el fin principal de excitar al público lector, sino mostrar, en ocasiones de manera pedagógica, las necesidades sexuales de las mujeres, sus fantasías y romper tabúes impuestos por la sociedad de su tiempo, muy marcada por la mística de la feminidad.

Dada la relevancia histórica de esta producción hecha por mujeres y su valor icónico dentro de las corrientes actuales del cómic pornográfico en este siglo, hemos elegido la primera publicación que dio nacimiento al despertar de la auto-conciencia feminista dentro del gremio del cómic *underground* pornográfico hecho por mujeres. Para comprender dicha relevancia, hemos mostrado la visión del sexo en estos comics a través de los ojos y del lápiz de un colectivo de mujeres, desde la perspectiva metodológica de género y, concretamente el enfoque analítico filosófico de la “mística de la feminidad” de Betty Friedan y sociológico del *habitus* patriarcal de Pierre Bourdieu. Nos centramos, en el origen y concienciación colectiva que llevó a las autoras gráficas de los comics del *underground* a la creación de este *comix* de carácter político-social reivindicativo y feminista como el que nos ocupa, cuyo estudio se sustenta en un análisis innovador de la historia “Breaking Out”, en su calidad de declaración de intenciones del colectivo de autoras.

## Referencias bibliográficas

- AMORÓS, Cèlia. *Mujer, participación, cultura, política y Estado*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1990.
- AMORÓS, Cèlia. *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- AMORÓS, Cèlia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- BORDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRUNET ICART, Ignasi & Antonio MORELL BLANCH. *Clases, educación y trabajo*. Madrid: Trotta, 1998.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Nueva York, Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990.
- COBO, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra, 1995.
- CRUMB, Robert. “A Word to You Feminist Women”. *Big Ass 2* (1971): 73.
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1999.
- DE LAURETIS, Teresa. «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction». *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3/2 ([1990] 1991): iii-xviii.
- DUNCOMBE, Stephen. *Notes from Underground: Zines and Politics of Alternative Culture*. London: Verso, 1997.
- ESTREN, Mark James. *A history of Underground Comics*. Berkeley: Ronin Publishing, 1993.

- FOX KÉLLER, Evelyn. "El sistema género/ciencia: o ¿es el sexo al género lo que la naturaleza es a la ciencia?". In *La mujer y la ciencia. Cuadernos para el debate*, Centro de Estudios y Documentación (eds.), Madrid: Instituto de la Mujer Ministerio de Asuntos Sociales, 1994.
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *La historia de la sexualidad*. 3 vols. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. París, Gallimard, 1975.
- GARCÍA DE LEÓN, M<sup>a</sup> Antonia. *Élites discriminadas (Sobre el poder de las mujeres)*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- GUIRAL, Antoni (dir.), *Del tebeo al manga. Una Historia de los comics. Vol 6. Del comix Underground al tebeo alternativo*. Girona: Panini Comics, 2007.
- HAJDU, David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How it Changed America*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- HANISH, Carol. "Women of the World, Unite!" consultado el 2 de enero de 2015 <http://www.carolhanisch.org/index.html> (2014).
- KAPLAN, Arie. *Masters of the Comic Book Universe Revealed*. Chicago: Chicago Review Press, 2006.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Tendencias*. Londres, Routledge, 1994.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. «Queer and Now», in *Tendencias*. Londres, Routledge, ([1993] 1994).
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California, 1990.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York, Columbia University, 1985.
- LAGARDE, Marcela. *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Sevilla: IAM, Consejería de la Presidencia, 1999.
- LEGMAN, Gershon. *Love and Death*. New York: Breaking Point, 1949.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1969.
- LOCKWOOD CARDEN, Maren. *The New Feminist Movement*. Nueva York: Russell Sage Foundation, 1974.
- LOTT, Bernice & Diane MALUSO. "The Social Learning of Gender", In *The psychology of gender*, A. E. Beall y R. J. Sternberg (eds.), Guildford Press, Nueva York, 1993.
- MARTÍNEZ Benlloch, Isabel & Amparo Bonilla. *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. Valencia: Universitat de València, 1999.
- MCDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar*. Madrid. Cátedra: Universitat de Valencia, 2000.
- MONTES DE OCA LOMELI, Gabriela Adriana. "Historia de los cuidados paliativos". *Revista Digital Universitaria*. Vol. 7 n° 4 (10 abril 2006), 2-9, consultado el 16 de marzo de 2015 [http://www.revista.unam.mx/vol7/num4/art23/abr\\_art23.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol7/num4/art23/abr_art23.pdf) (10/06/2006).
- MOORE, Alan. "Invisible Girls and Phantom Ladies: How far have we come? Sexism in comics". *The Daredevils* 6 (Marvel UK, 1982c), 15-18.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3) (Autum, 1975): 6-18.
- NICOLSON, Paula. *Poder, género y organizaciones. ¿Se valora a la mujer en la empresa?* Madrid: Narcea, 1997.

- NYBERG, Amy Kiste. *Seal of Approval: History of the Comics Code*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- ORTEAGA Raya, Joana. *La aportación de Simone de Beauvoir a la discusión sobre el género*. Tesis dirigida por la Dra. Carmen Revilla. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.
- PALMER, Oscar. *Cómic alternativo de los 90*. Madrid: La Factoría de Ideas, 2000.
- PULEO, Alicia H. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1992.
- PULEO, Alicia H. "Patriarcado" en Celia Amorós. *10 palabras clave sobre Mujer*. Estella: Verbo Divino, 1995.
- PULEO, Alicia H. *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, 2000.
- ROBBINS, Trina. *From Girls to Grrrlz: A History of Comics from Teens to Zines*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.
- RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *La configuración del género en los procesos de socialización*. Oviedo: KRK, 2003.
- ROLLINAT, Maurice *Les Névroses*. París: Charpentier Éditeur, 1883.
- ROSE, Kenneth D. *One Nation Underground. The Fallout Shelter in the American Culture*. Nueva York: University Press, 2001.
- SALZMAN, Janet. *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Cátedra, 1992.
- SEOANE DOMÍNGUEZ, Elisa. "Erotismo feminista en el cómic "underground" estadounidense como nueva encarnación de la 'querrela de las mujeres'. "Wimmen's comix" como ejemplo práctico", *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: Arcibel, 2011: 405-420.
- SEOANE DOMÍNGUEZ, Elisa. *Erotismo y pornografía en el cómic underground hecho por mujeres. Análisis crítico desde la perspectiva de género de la invisibilidad de la autoría femenina del comix erótico-pornográfico feminista*. Tesis doctoral dirigida por las Dra. Mercedes Arraiga Flórez y la Dra. Katjja Torres Calzada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- VALCÁRCEL, Amelia (comp.). *El concepto de igualdad*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1994.