

**Trasgresión y comunidad en los  
márgenes: Identidades queer en el cómic  
underground y la obra subversiva de  
Alison Bechdel**

Grado en Historia del Arte

2022/2023

Trabajo realizado por Amanda Rufino Ortega

Dirigido por Gonzalo Moisés Pavés Borges

## ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Objetivos.....	4
3. Proceso de trabajo.....	4
4. Contracultura y movimiento underground.....	6
5. El cómic underground.....	9
6. Representación del colectivo LGTBIQ+ en el cómic estadounidense.....	12-18
6.1. Antecedentes.....	12
6.2. El cómic queer.....	14
6.3. La identidad lésbica en el cómic.....	17
7. Inicios del cómic queer: pioneros underground.....	19-24
7.1. <i>Wimmen's Comix</i> (1972-1992).....	19
7.2. <i>Come Out Comix</i> (1974).....	20
7.3. <i>Gay Comix</i> (1980-1998).....	22
8. Alison Bechdel.....	25
9. <i>Dykes to Watch Out For</i> (1983-2008).....	27-50
9.1. Recorrido de su publicación.....	27
9.2. Contenido: lo personal es político.....	30
9.3. Análisis formal.....	41
9.4. Contribución: crear espacios para identidades no-normativas.....	47
10. Conclusiones.....	51
11. Fuentes utilizadas.....	52

## 1. INTRODUCCIÓN

El movimiento underground transformó con su ideología la manera de crear cómics al margen de la industria y de la censura. Su naturaleza personal y reivindicativa impulsó a un grupo de caricaturistas queer a crear los primeros cómics con representación LGTBIQ+ libres de estereotipos negativos. En esta escena alternativa artistas como Mary Wings, Howard Cruse, Roberta Gregory o Alison Bechdel encontraron el espacio idóneo para plasmar sus identidades disidentes de una manera visceral y honesta. La obra de estas artistas significó una revolución absoluta en cuanto a la presencia de personajes y narrativas queer en medios culturales populares. A través de estas tramas autobiográficas con cortes críticos sobre la situación sociopolítica del país, las autoras no solo crearon un nuevo imaginario de las realidades no-normativas, sino también se convirtieron en archivos clave para la creación de la historia invisibilizada del colectivo LGTBIQ+.

Con el caso concreto de las tiras de Bechdel *Dykes to Watch Out For*, distribuidas en la prensa alternativa durante veinticinco años, se analiza la función que realizaron estas publicaciones en las comunidades queer locales creando redes de unión y diálogo en la marginalidad de la industria. De esta manera, el cómic, en concreto en su formato de tiras de prensa, se configura como una herramienta de comunicación con un gran peso para las luchas de colectivos minoritarios, con la cual explorar con profundidad y desde una perspectiva íntima las identidades de género y las orientaciones sexuales. El cómic queer enriquece la cultura con la diversidad de representaciones que subvierten el discurso hegemónico masculino heterosexual predominante en la sociedad y ofrecen nuevas miradas hacia colectivos condicionados por el rechazo social y la discriminación. En el presente trabajo se pretende realizar un recorrido por los orígenes de estas primeras representaciones LGTBIQ+ en el cómic norteamericano e incidir en su principal figura, Alison Bechdel como pionera en crear un espacio para las identidades no-normativas en las narrativas gráficas, especialmente del colectivo lésbico.

## 2. OBJETIVOS

- Explorar los orígenes de la representación LGTBIQ+ en el cómic estadounidense en estrecha relación al movimiento underground.
- Dar claves acerca del cómic queer como un subgénero con un peso cada vez mayor en la industria, teniendo presente que no siempre tuvo este espacio por el estricto sistema de censura.
- Indagar en el cómic underground hecho por autoras pertenecientes al colectivo LGTBIQ+ como pioneras en contar sus realidades y explorar sus identidades, produciendo y autopublicando sus obras al margen de la industria.
- Enfocar el estudio en las tiras cómicas publicadas en periódicos y revistas independientes a partir de 1983 por Alison Bechdel, *Dykes to Watch Out For*, como un referente de la representación lésbica diversa en la historia del cómic analizando principalmente su contenido y su impacto social.
- Reconocer el cómic como una parte fundamental para la historia LGTBIQ+ internacional como un medio en el que difundir historias personales de minorías invisibilizadas gracias a sus características formales y accesibilidad.
- Reflexionar acerca la importancia de la representación en los medios culturales poniendo especial atención en el cómic y la capacidad de este formato para incluir crítica social a través del humor y la sátira.

## 3. PROCESO DE TRABAJO

En el presente trabajo se ha utilizado un enfoque sociológico y cultural transversal, con especial interés en los estudios de género y los estudios en materia LGTBIQ+ aplicados al análisis de *Dykes to Watch Out For* de Alison Bechdel en cuanto a su contenido.

Para ello, se ha realizado en primer lugar un contexto sociocultural del Estados Unidos reivindicativo para entender el entorno en el que se desarrolla la obra, tanto por lo que influyó este clima de protestas como para entender su contenido, estrechamente ligado a la crítica social. El siguiente apartado pretende dar unas pinceladas sobre el cómic underground como una herramienta de expresión libre de censura, lo que lo convierte en el medio idóneo para que artistas queer cuenten sus historias de los márgenes. A continuación, se realiza un recorrido por la representación LGTBIQ+ en el cómic y sus primeras manifestaciones de la mano de autoras antecesoras a Alison Bechdel,

estrechamente ligadas a esta segunda oleada de cómic underground que pretendió ser más inclusivo y crítico. Será importante destacar esto para entender el impacto sociocultural trasgresor de la obra de esta autora ya en la década de los ochenta, noventa y dos mil. En esto consistirá el hilo conductor de este trabajo, empezando desde lo más general hasta llegar a lo más específico con tal de demostrar la importancia de esta obra desde una perspectiva LGTBIQ+, feminista e historiográfica.

La fuente principal utilizada para este trabajo es tanto la obra publicada de Bechdel como los numerosos recursos y entrevistas que provee en su página web personal dedicada a su obra <https://dykestowatchoutfor.com>, así como el trabajo, en concreto el libro *Why Comics?: From Underground to Everywhere*, de Hillary Chute, investigadora especializada en el campo del cómic que ha trabajado junto a Bechdel en numerosas ocasiones. El documental *No Straight Lines: The Rise of Queer Comics*, dirigido y producido por Vivian Kleiman y Justin Hall en 2021, y el libro en el que se basa, *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*, han sido una base fundamental para el planteamiento del presente texto. El trabajo de la investigadora Heike Bauer centrado en explorar la identidad lésbica en las narrativas gráficas y el de Margaret Galvan en su investigación archivista sobre el trabajo de los caricaturistas LGTBIQ+, en concreto la obra de Bechdel, a partir de la década de los setenta en medios efímeros como periódicos y revistas alternativos, han sido también unas fuentes principales para este trabajo. Así mismo se han consultado otros documentos académicos que relacionan la historia del cómic con la teoría queer y los estudios de género, y libros generales sobre historia del cómic estadounidense para el contexto.

#### 4. CONTRACULTURA Y MOVIMIENTO UNDERGROUND

Los sesenta y los setenta en Estados Unidos fueron años de lucha social, de antibelicismo y de movimientos de liberación feministas y raciales liderados por las nuevas generaciones en descontento con la autoridad política y la cultura dominante del país. “Fueron los años del «Haz el amor y no la guerra», del LSD, de la psicodelia y del rock reivindicativo” (Vilches 2014, 109), que alcanzó su manifestación más clara en 1969 con el Festival de Woodstock, hito cultural que encarnaría estos ideales de pacifismo, libertad y comunidad a través de la música. Estos movimientos jóvenes reaccionaban al orden social impuesto durante la posguerra por el sistema capitalista, la nueva “sociedad de masas” en la que imperaba el consumismo y el conformismo (Frank 2011, 33), y el clima bélico que movilizó a la población con la Guerra de Vietnam.

En este escenario de fervientes protestas nace la denominada como “contracultura”, término referido “a todas aquellas tendencias y formas sociales que chocan con lo establecido en una sociedad durante un periodo determinado” (Mateo del Pino y Galván Gonzales 2009). Dentro de esta contracultura se aúnan todos aquellos movimientos trasgresores que a través de la reivindicación y la cultura expresaron su rechazo a la situación sociopolítica del momento: el movimiento hippie, la ideología punk o la escena underground son algunas de estas manifestaciones. Abarcaron con sus protestas todo tipo de áreas, desde la preocupación medioambiental hasta la lucha por los derechos humanos, y se expresaron a través de numerosos canales artísticos, siendo especialmente significativo el impacto a través de la música y el arte DIY.

Estas luchas sociales partían también de un deseo de emancipación de los valores tradicionales que reprimían el amor libre, la sexualidad y cualquier conducta que se saliera de la normatividad. La liberación personal se convirtió así en un acto político de reivindicación, una idea fundamental que se mantendría en el espíritu de las revoluciones socioculturales siguientes, como la del colectivo LGTBIQ+. El activismo se trasladó a todas las áreas de la vida, siendo una “genuina subversión del *statu quo*, no tanto por medio de poder cuanto del placer” (Frank 2011, 43). Sin embargo, muchos de estos movimientos se convirtieron rápidamente en estéticas marcadas que, con el paso de los años, se utilizarían comercialmente despojándolas de su objetivo político original. Esto se trata de una consecuencia natural en el contexto del sistema capitalista: una vez se

convierte en la nueva norma, deja de ser revolucionario y se recoge su estética para convertirla en un producto comercial desprovisto de su mensaje reivindicativo.

Precisamente la crítica a esta tendencia consumista se convertiría en uno de los focos principales del movimiento underground que se reveló contra el sistema establecido a través de medios alternativos que no estuvieran sujetos a las censuras ni a las leyes de mercado. Tiene sus raíces en diversas fuentes que incluyen las protestas de la generación *beat* en los años cincuenta, el movimiento hippie y la corriente situacionista de Guy Debord (Gallego Pérez 2009, 280). Una de las características que definen al movimiento underground es la filosofía del DIY, “do it yourself” o “hazlo tú mismo”, que nace de una necesidad de confrontación hacia los dictados de este mercado *mainstream* y sus productos industriales. El DIY se trata de una manifestación contracultural que aboga por la autogestión: cualquier individuo puede producir y distribuir un producto eludiendo al sistema capitalista. Bajo este concepto nacen los zines como un espacio de autoexpresión desligado de normas académicas y mercantiles, que pone especial énfasis en lo personal ligado a la crítica hacia la política y a la sociedad alineada:

The fact that this alternative was noisy, messy, unconventional, and emotional is important, for it was a sign that politics were speaking the language of its constituents. The power of imaginary worlds of underground culture come from their organic roots, as it is a culture produced by people, not merely for people (Duncombe 1996, 327).

Es este carácter honesto, casero y sin ánimo de lucro lo que permite a los zines ser un formato idóneo para la creación de redes comunitarias, desdibujando las líneas entre creador y consumidor e impulsando el pensamiento crítico en la sociedad. De esta manera, la cultura underground se manifiesta en forma de herramientas para la concienciación, difundiendo mensajes antibélicos, antipatriarcales, antirracistas y anticapitalistas a través de los testimonios individuales de sus autores. Otra expresión de este espíritu underground se podrá encontrar en el cómic, siguiendo la misma máxima del DIY, que será conocido como cómic underground o comix, que desarrollaremos en profundidad en el siguiente bloque. Esta base será fundamental para las primeras expresiones del colectivo LGTBIQ+ en el cómic que vieron en esta escena reivindicativa el medio idóneo para desarrollar sus propias historias invisibilizadas en la cultura popular.

En este contexto sociocultural empezaba a tomar forma la lucha por los derechos LGTBIQ+, que después de años de resistencia que le precedieron, se consolida a finales de la década de los sesenta con grupos activistas que comenzaron a organizarse

localmente contra la opresión policial y para ofrecer apoyo comunitario a todas aquellas personas en situación de riesgo después de haber salido del armario en sus entornos. Fueron los primeros intentos de comenzar a organizar la lucha en un clima social hostil hacia el colectivo queer, respaldado por la criminalización a nivel legislativo, la discriminación laboral y la Asociación Estadounidense de Psiquiatría que reconocía la homosexualidad como una enfermedad mental hasta la década de los setenta. En la madrugada del 28 de junio de 1969 estalló la revolución en la conocida como revuelta de Stonewall que tomó lugar en el bar del mismo nombre situado en Greenwich Village, Nueva York. Este local queer frecuentado por colectivos disidentes llevaba enfrentando redadas policiales cada vez más fuertes que terminaron por provocar una reacción defensiva por parte de la comunidad, lo que daría lugar a una protesta que duraría días y a la que se irían sumando cada vez más personas. Es considerado un hito en la historia del colectivo LGTBIQ+ como el primer paso para la conquista de derechos, inspirando toda una oleada de revueltas y solidaridad a nivel internacional. Su poder transformador fue tal que en menos de un mes se había formado en Nueva York la organización Gay Liberation Front, seguido de otros grupos en lo largo y ancho de los Estados Unidos.

Como apunta Hall (2010, 546), Stonewall fue la semilla que hizo emerger toda una red comunitaria de liberación con el desarrollo de medidas a mayor escala como fueron la prensa queer, líneas de ayuda telefónica para el colectivo y numerosas librerías que fomentaban la cultura queer y el activismo político. Académicos independientes a la institución universitaria se sumaron a la lucha a partir de los setenta con los primeros intentos de investigar, escribir y hacer accesible la historia de la disidencia de género y sexual a través de proyectos comunitarios como la organización Gerber/Hart Library and Archives, que brindaron con estas investigaciones la identidad histórica que faltaba en la comunidad por culpa de la censura y la discriminación (D'Emilio 2014, 121). Como desarrollaremos a lo largo del trabajo, este sistema comunitario de elaborar historia, tanto académicamente como a través de medios como el cómic, se convertirá en una poderosa herramienta para cambiar la visión negativa de colectivos marginalizados.

## 5. EL CÓMIC UNDERGROUND

Este clima de insurrección y descontento social de finales de los sesenta y comienzo de los setenta se manifestó en el campo del cómic a través del movimiento underground con obras autopublicadas y distribuidas manualmente que representaban todos los temas que habían sido prohibidos por la Comics Code Authority. La CCA, instaurada por la Comic Magazine Association of America, creó este sello de censura en la década de los cincuenta como reacción a la preocupación social que se había generado entorno a los contenidos explícitos de los cómics. Fueron considerados inapropiados para el público joven e infantil temas como el crimen, la mención a las drogas, el sexo, la desnudez, la violencia, el lenguaje soez o el terror, entre otros, a raíz de la publicación en 1954 del ensayo *Seduction of the Innocent* por el psiquiatra Fredric Wertham. En este texto, Wertham analiza el cómic como una influencia negativa para la juventud por básicamente no promover en sus narrativas los valores tradicionales de la familia e incitar al crimen y la perversión sexual a los más jóvenes. Este suceso condicionó por completo a la industria del cómic, que se vio obligada a edulcorar sus historias para poder distribuir las con el sello de censura, centrándose en las historias de superhéroes (Vilches 2014, 110).

Así como sucedió con las censuras en otros medios culturales, muchos artistas expresaron su desacuerdo y buscaron vías para continuar expresando sus ideas en los márgenes de la industria. En el cómic especialmente, la sátira social siempre ha estado presente desde sus raíces en la prensa de Hearst y Pulitzer de la última década del siglo XIX, e incluso un siglo atrás con los grabados de William Hogarth en los que realizaban ingeniosas críticas sobre las clases sociales altas a través del humor. Estas caricaturas satíricas son consideradas el antecedente más directo del cómic y como el primer tema que se desarrolla en las tiras de prensa dominical. Otros ejemplos a lo largo de las décadas se pueden encontrar en la revista MAD o en la obra de Harvey Kurtzman con su personaje Goodman Beaver, referentes claves para el desarrollo de este cómic underground.

De la mano de esta nueva generación descontenta con la situación sociopolítica del país e inspirados por un fuerte espíritu trasgresor, surge la necesidad de crear un espacio en el cómic en el que tratar todos aquellos temas prohibidos por el código de censura a través de un discurso crítico hacia la sociedad y la política. Este espacio solo se podía desarrollar en los márgenes de la industria, en medios independientes o vendiéndolos directamente en la calle, siendo el objetivo principal la libertad de expresión por encima de la técnica

artística o los beneficios económicos (Vilches 2014, 111). La figura central de este movimiento sería Robert Crumb, autor del primer número de *Zap Comix* en 1968 que vendería en las calles de Nueva York. Esta obra se convertiría en una referencia del cómic underground en la que colaborarían numerosos artistas del movimiento y a partir de la cual se desarrollarían un gran número de publicaciones con el mismo espíritu antisistema y provocador. El objetivo principal no fue solo ir en contra de la industria preestablecida con sus contenidos y mensajes, sino también crear obras personales incluso autobiográficas. En este sentido, este movimiento aúna publicaciones completamente dispares unas a otras tanto por sus narrativas como por su estética y calidad, siendo el espacio underground libre para cualquier persona que desee salirse de la norma, sin necesidad de experiencia técnica previa.

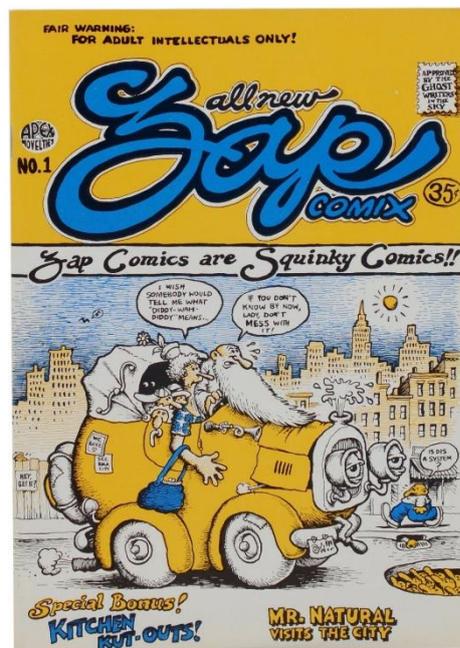


Fig. 1. Portada de *Zap Comix No. 1* (1968) por Robert Crumb

La tendencia obscena de los comix se convirtió rápidamente en ofensiva para muchos colectivos, publicando en sus números contenido a menudo sexista que provocó una fuerte reacción en las autoras de la industria gráfica. Estas mujeres se vieron representadas desde una perspectiva misógina, provocando la oleada de un nuevo cómic underground de corte feminista que comenzó con figuras como Trina Robbins, Joyce Farmer, Lyn Chevli, Lee Mars o Roberta Gregory. Colectivamente crearon comix hechos enteramente por y para mujeres, como *Wimmen's Comix*, en el cual indagaremos en el siguiente bloque, o *Tits & Clits*, a partir de la década de los setenta. Con estas antologías representaron todo

tipo de temas en contra del sistema patriarcal: feminismo radical, derechos reproductivos, libertad sexual, relación positiva con una misma, compañerismo entre mujeres... Siendo pioneras al desafiar con su obra los cánones de una industria predominantemente masculina que permitía la publicación de mensajes machistas y pornografía denigrante.



Fig. 2. Portada de *Wimmen's Comix* No. 1 (1972)  
por Patricia Moodian

A mitad de los años setenta el movimiento underground parecía haber entrado en declive y sus propios pioneros comenzaron a separarse de la escena, cada vez más alejada de la crítica social y reducida a una estética de violencia y sexo. Sin embargo, fue el momento en el que floreció esta producción underground feminista y, a partir de los ochenta, ligada a los movimientos por los derechos LGTBIQ+ con *Come Out Comix* de Mary Wings y *Gay Comix* de Howard Cruse. Se convirtieron en los cómics underground más longevos con una publicación que se mantuvo consistente hasta finales de la década de los noventa (Chute 2017, 357). Incluso hoy en día con la autoedición de cómics se puede concluir que, aunque se haya transformado el movimiento, el espíritu underground seguiría estando presente en los espacios alternativos a la industria *mainstream* en los que se exploran tramas más adultas.

## 6. REPRESENTACIÓN LGTBIQ+ EN EL CÓMIC ESTADOUNIDENSE

### 6.1. ANTECEDENTES

La representación del colectivo LGTBIQ+ siempre ha estado condicionada por las censuras en todos los medios, en el cómic específicamente por el mencionado Código de Censura impuesto en 1954 por la CMAA. Textualmente se prohibió la “perversión del sexo o cualquier inferencia a la misma” y las “anormalidades sexuales”, lo cual hacía de la homosexualidad o cualquier insinuación a una orientación sexual disidente un argumento válido para desacreditar a un cómic. La sociedad reaccionaba con un fuerte rechazo a todo aquel contenido que no promoviera la unidad familiar tradicional, hasta tal punto de llegar a considerar una mala influencia personajes tan populares como Batman por la posible homosexualidad implícita en su relación con Robin o Wonder Woman, a la que Wertham consideró en su ensayo como una mujer lesbiana por sus conductas que se desviaban de la idea tradicional de feminidad (Wertham 2009, 54).

Uno de los primeros casos de representación queer en el cómic se puede encontrar en las tiras cómicas *Krazy Kat* realizadas por George Herriman entre 1913 y 1944. Estas tiras publicadas en la prensa estadounidense estaban protagonizadas por un ser antropomórfico cuyo género fluctúa durante toda la obra, siendo referido tanto en masculino como en femenino. Herriman jamás confirmó su género y se mantuvo en la ambigüedad a pesar de la controversia que generó en sus lectores, llegando a declarar que “Krazy es como un espíritu, como un elfo, que no tiene sexo. De modo que no puede ser femenino ni masculino” (Coma 1982, 34). Debido a su interés romántico en su compañero roedor masculino, Ignatz, esta ambigüedad de género daba pie a una posible relación homosexual que no fue bien recibida por el público. Además, en una tira publicada en 1915, *Krazy Kat* duda explícitamente entre querer tener un marido o una mujer (Chute 2017, 351). Aunque la obra no gire en torno a la temática queer, se la puede identificar como una antecesora al cómic que surgirá posteriormente en la escena underground. *Krazy Kat* es un hito en la historia de la representación en el cómic por tratar tan abiertamente la fluidez de género, publicado durante décadas en un medio popular como es el periódico, lo cual confirma la presencia de lo queer en el cómic desde sus inicios.

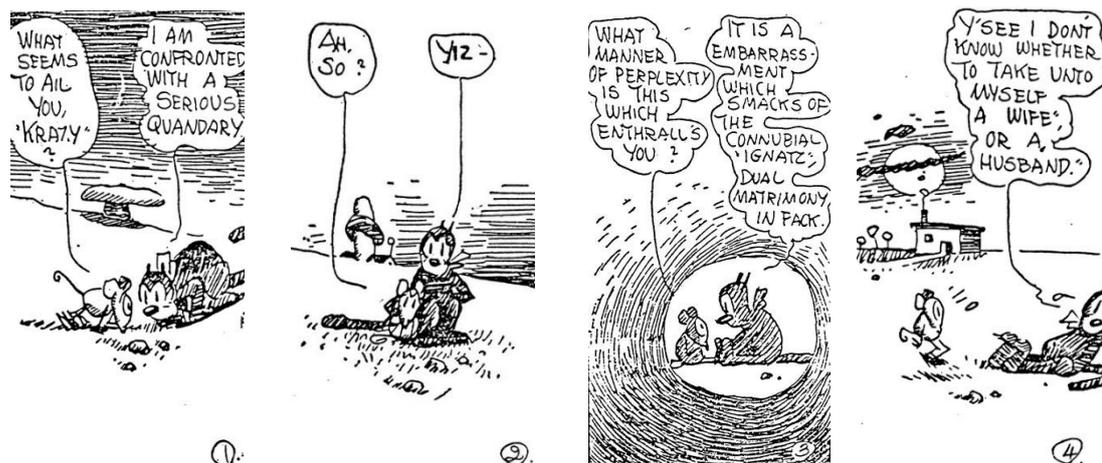


Fig. 3. Tira de *Krazy Kat* (1915) por George Herriman

Otras tiras de periódico populares más tardías recibieron el mismo trato negativo al incluir representación LGTBIQ+ en sus narrativas: *Life in Hell* (1977) de Matt Groening con sus protagonistas abiertamente homosexuales o *For Better or For Worse* (1979) de Lynn Johnston con la presencia de un personaje que no ocultaba su orientación sexual, son algunos de ellos. En este último caso, Johnston recibió un rechazo tan fuerte que su tira fue cancelada en menos de una semana, llegando a recibir más de dos mil cartas con amenazas violentas (Chute 2017, 353). El movimiento underground estadounidense fue fundamental para el desarrollo de la representación queer en las narrativas gráficas. Como respuesta a esta primera oleada underground profundamente heteromasculina, las activistas por la igualdad de género y los derechos LGTBIQ+ reaccionaron llenando la falta no solo de contenido, sino también de creadores queer y mujeres en la escena: Trina Robbins fundó *Wimmen's Comix* en 1972; Mary Wings publicó *Come Out Comix* un año después y *Dyke Shorts* en el 76, y en el comienzo de la década de los ochenta, Howard Cruse produjo *Gay Comix* que sería el primer trabajo colaborativo hecho por y para la disidencia sexual, obras que analizaremos en el siguiente bloque del trabajo.

Con sus obras, estos autores reclamaron un espacio para historias que hasta ese momento no habían tenido presencia en los cómics ni apenas en ningún otro medio, creando las bases para lo que sería considerado como un género: el cómic queer, que se desarrollaría en consonancia al clima social cada vez más concienciado con el colectivo LGTBIQ+, la obtención de derechos y las reivindicaciones a escala internacional. Las tiras cómicas de Alison Bechdel *Dykes to Watch Out For* publicadas a partir de 1983 marcaron un punto

de inflexión en cuanto a la visibilidad lésbica en el mundo de la narrativa gráfica tanto por su calidad como por su diversidad de representaciones marginales. Esta obra fue la consecuencia más directa de este camino que abrieron paso los pioneros del cómic queer mencionados anteriormente, siendo la propia Bechdel quien afirma que “ya existía algo denominado como dibujante lésbica, no tuve que inventarlo, luchar o sufrir por ello, simplemente lo hice” (Chute 2017, 355).

## 6.2. EL CÓMIC QUEER

Atendiendo a la definición de Hillary Chute (2017, 349) “la categoría de cómic queer integra a todos aquellos cómics que presentan en diferentes maneras las vidas, reales o ficticias, de personajes pertenecientes al colectivo LGTBIQ+”. Históricamente se ha utilizado el término “queer” como un sustantivo despectivo en los discursos de odio hacia las personas que se salen de la normatividad de género y sexual, por lo que su uso por parte del colectivo es un intento de reapropiación como una identidad o, quizás más importante, como una anti-identidad (Quinan 2017, 166). La inclusión de lo queer en las narrativas gráficas comenzó recibiendo la desaprobación del público con estas tiras de periódico cómicas mencionadas en el apartado anterior, con protagonistas ambiguos y ciertas menciones en personajes secundarios sin ser demasiado explícitas, a convertirse en un género próspero dentro del universo del cómic en el que se crean y reivindican las identidades disidentes, siendo una de sus pioneras y mayores contribuidoras Alison Bechdel en 1983 con sus tiras cómicas *Dykes to Watch Out For*.

Este desarrollo de la escena queer en el cómic a partir de los ochenta fue acompañado de un interés académico por descubrir la presencia de personajes y temáticas queer en la cultura visual popular a lo largo del siglo XX. Esto llevó a la recuperación de materiales gays y lésbicos olvidados y difíciles de encontrar por haber sido publicados en medios efímeros como periódicos y revistas alternativas. Este deseo de crear un archivo histórico de cómics LGTBIQ+ inspiró a numerosos investigadores e historiadores a recopilar tiras de prensa de los sesenta y setenta que hasta ese momento no eran accesibles para todo el mundo, como las primeras ilustraciones de Tom of Finland (Murphy 2003). Esta presencia y desarrollo del cómic queer en medios efímeros como la prensa alternativa es una constante durante todo el siglo que responde a la cualidad de este formato de crear

comunidad en colectivos minoritarios invisibilizados en la escena *mainstream* hasta comienzos de los dos mil y la era de internet.

En 2006 se produce un salto significativo que consolida el género queer en la industria del cómic. Se trató de la publicación de las memorias gráficas de Alison Bechdel en 2006, *Fun Home: A Family Tragicomic* y en 2012, *Are you my mother?: A Comic Drama*, que recibieron galardones y reconocimiento mundial en muy poco tiempo, siendo la primera adaptada incluso a un musical. Así como llevaba haciendo durante décadas a menor escala con sus tiras en prensa LGTBQ+ y feminista, la autora conquista un espacio en la industria hasta ese momento dominado por la autoría y narrativas heteromascullinas que omitían las realidades queer de sus relatos por norma general. A través de sus propias vivencias, expone en un cuidado relato gráfico todos los fragmentos íntimos, complejos y gratificantes que pueden conformar la vida de una persona queer disidente en esta sociedad. En palabras del investigador Michael Murphy (2003):

Queer comics represent a technique of counter-representation; a means to offer a different image of gay life experience in opposition to, but never in isolation from, those presented by political, religious and medical ‘authorities’ and as circulated in more conventional forms of popular visual culture such as film and television.

A partir de este momento, el cómic queer comienza a tomar forma y adquirir presencia académicamente. Justin Hall publica en 2012 una recopilación de cómics queer titulada *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics* en la que recoge una selección de obras entre 1960 y finales de los 2000. Con su obra documenta este lado oculto del cómic underground a la vez que ofrece una mirada más profunda de la diversidad presente en el cómic queer en cuanto a sus contenidos y también sus autores. En 2021, Vivian Kleiman adaptó la antología junto a Justin Hall a un documental titulado *No Straight Lines: The Rise of Queer Comic*, añadiendo entrevistas a cinco de estos pioneros ya mencionados que protagonizaron la escena underground queer y revolucionaron con su obra: Howard Cruse, Alison Bechdel, Jennifer Camper, Rupert Kinnard y Mary Wings.



Fig. 4. Jennifer Camper, Diane DiMassa, Alison Bechdel, Rob Kirby, Joan Hilty y Howard Cruse en la conferencia anual Outwrite de 1993. Imagen del documental *No Straight Lines: The Rise of Queer Comics* (2021)

En 2015, la ONG Geeks OUT inauguró la primera convención anual dedicada al cómic queer y su influencia en la cultura popular. La Flame Con es actualmente considerado el evento más ambicioso y duradero que se repite cada año en Nueva York. Su objetivo es crear un espacio accesible para toda la comunidad queer aficionada al cómic, con invitados y eventos que celebran la diversidad y la creatividad de este género en la cultura actual (Chute 2017, 350). En 2018, Aydin Kwan y Le Button fundaron *The Queer Comics Database*, una base de datos digital realizada con la ayuda de Geeks OUT como parte de un proyecto para la Universidad de Washington en el que ofrecen 466 títulos de cómics queer por categorías temáticas. En constante actualización, se trata de una de las fuentes digitales más completas de cómic queer, junto con *Queer Cartoonists Database* creada por la dibujante MariNaomi enfocada en visibilizar y hacer accesible un largo listado de autores de cómic queer y pertenecientes a otras minorías.

Estos son algunos de los ejemplos que reflejan el impacto que tiene la representación LGTBIQ+ en el mundo del cómic tanto para artistas como para lectores en la actualidad, siendo cada vez más la profundidad con la que se exploran las identidades de género y las orientaciones sexuales. El cómic queer pone de manifiesto la importancia de la visibilidad en los medios para colectivos minoritarios que han sido condicionados por estas representaciones negativas fruto de la censura y el rechazo social. Funcionando como una poderosa herramienta de comunicación no solo capaz de reflejar la realidad sino de influir en esta misma, libera al sujeto queer de los estereotipos y apunta hacia una

mayor inclusión social del colectivo en los medios culturales ya no solo en cantidad, sino en la calidad de sus representaciones.

## **6.2. LA IDENTIDAD LÉSBICA EN EL CÓMIC**

Dentro del cómic queer y la representación LGTBIQ+ en las narrativas gráficas, aún existe un camino que recorrer en cuanto al cómic lésbico en el panorama académico, siendo reducidos tanto los materiales de archivo como los estudios críticos acerca de esta área. Las investigadoras Hillary Chute, Margaret Galvan o Heike Bauer recuperan esta parte de la historia olvidada y le dan visibilidad con sus extensos proyectos académicos, así como muchas otras en las áreas de estudios LGTBIQ+ y de género relacionadas con el campo narrativo-gráfico y la cultura popular.

El lesbianismo, a diferencia de la homosexualidad masculina, juega un papel esencialmente distinto en la sociedad patriarcal por el simple hecho de que elimina por completo la presencia del hombre. La consecuencia más directa de esto es la exclusión tanto social como en los medios culturales populares. En este contexto, el cómic lésbico desafía esta idea preconcebida de que el cómic es un área masculina y sin espacio para la disidencia de género y sexual, redefiniendo la identidad lésbica al margen de la mirada patriarcal e interviniendo en la cultura y la política contemporánea con una perspectiva crítica. Heike Bauer (2015) ofrece una definición del cómic lésbico como subgénero entendiéndolo como un “arte verbal/visual creado por mujeres queer que dibujan a mujeres queer, como Bechdel, aunque también puede aplicarse a obras con tramas lésbicas”. Como menciona en su definición, Alison Bechdel es una figura referencial para este subgénero que tiene sus orígenes en la escena underground de Estados Unidos ya mencionada anteriormente. Junto con ella, destacan los nombres de autoras como Mary Wings, Jennifer Camper, Diane di Massa o Roberta Gregory, en cuyas obras, vinculadas con este origen marginal y activista, se puede ver esta reivindicación radical de la identidad lésbica en el cómic hecha por propias autoras lesbianas.

Fuera de Estados Unidos también proliferará este subgénero, siendo la industria japonesa del manga una de las grandes potencias en producir contenido lésbico bajo la categoría denominada como *yuri* (Bauer 2015). Se debe tener en cuenta que se trata de una cultura esencialmente distinta a la occidental en la que la homosexualidad no está socialmente aceptada de la misma manera, por ejemplo, no estando aún legalizado el matrimonio

homosexual. Por ello, se tratan de historias comerciales en su gran mayoría ficticias y cuyas autoras se suelen mantener en el anonimato. A pesar de ello y junto a un clima cada vez más trasgresor en cuanto a la aceptación queer, va aumentando la presencia de autoras japonesas que tratan el tema el lesbianismo abiertamente y desde una óptica autobiográfica, como es el caso de Mutsumi Natsuo con su obra *My Date is a Total Ike Woman* publicada en 2023.

De esta manera, uno de los elementos que identifican al cómic lésbico desde sus orígenes es su carácter autobiográfico (Bauer 2015): se representan las experiencias personales que giran en torno al lesbianismo y cómo se condiciona lo individual por las injusticias sociales y la situación política que oprime a las minorías y desatiende sus derechos. La implicación en las crisis sociales surgidas en un sistema capitalista patriarcal es central para comprender la obra de estas autoras, como veremos de forma recurrente en las tiras de *Dykes to Watch Out For* en las que Mo, la protagonista y alter ego de Bechdel, siente una gran angustia por estos temas y junto a su círculo suelen acudir a manifestaciones y activamente contribuir a las luchas sociales, reflejando la realidad de la propia autora. En este sentido, el cómic se convierte en un medio idóneo para aunar tanto el cómo como el qué se representa, como apunta Heike Bauer en su artículo:

Las cualidades formales del cómic –la interrelación entre la representación verbal y visual y las características espaciales únicas de las narrativas gráficas– permiten la representación de brechas, confusiones y significados multidimensionales que ocurren cuando las experiencias son sentidas, recordadas y representadas (2015).

A través de este medio, las autoras entrelazan la ficción con la realidad con el eje principal puesto en la identidad lésbica, subvirtiendo los esquemas tradicionales de la representación homosexual estereotipada al añadir numerosas capas de profundidad y humanidad a sus protagonistas no-normativas. Además, amplían los horizontes del cómic al crear espacios para historias lésbicas hechas por lesbianas, erradicando la presencia del hombre en sus narrativas y rompiendo con esta mirada sexualizada que ha recaído históricamente en las representaciones lésbicas en los medios culturales.

## 7. INICIOS DEL CÓMIC QUEER: PIONEROS UNDERGROUND

### 7.1. *WIMMEN'S COMIX* (1972-1992)

La presencia de lo queer comenzó a manifestarse abiertamente en una de las primeras antologías de cómics underground hecha enteramente por un grupo de mujeres artistas organizadas por Trina Robbins: *Wimmen's Comix*. Fue publicado en 1972 en el periódico underground *Last Gasp*, dos años después de la publicación del cómic autoconclusivo *It Ain't Me, Babe*, producido por el mismo grupo y considerado la primera publicación gráfica hecha exclusivamente por mujeres en el panorama underground norteamericano.

*Wimmen's Comix* fue publicado durante veinte años, con un total de diecisiete números, cada uno tratando diferentes temáticas y editado por distintas personas. En esta publicación anual se aunaron los estilos y las historias que muchas artistas de diferentes contextos quisieron representar, como Patricia Moodian, Sharon Rudahl, Diane Noomin, Lee Binswanger o Phoebe Gloeckner, con el objetivo común de reaccionar ante la misoginia dentro de la escena underground masculina que denigraba a la mujer incluyendo torturas extremas o que reforzaban anticuados roles de género. Para ello crearon cómics feministas en los que se reconocía la figura de la mujer alejada de esta óptica machista, además de reivindicar la falta de oportunidades laborales a mujeres en puestos creativos dentro de la industria del cómic (Olsza 2020, 23).

Fue la propia Trina Robbins quien incorporó en el primer número de esta antología una historia lésbica titulada *Sandy Comes Out*, el primer cómic en representar a una mujer lesbiana sin ser ofensivo ni erótico (Hall 2013). Sin embargo, no fue bien recibida en el colectivo lésbico por el tratamiento superficial con el que está realizado, posiblemente relacionado con el hecho de que Robbins fuera una mujer heterosexual. Habría que esperar hasta 1974, en el cuarto número del comix, para poder leer la primera historia hecha por una mujer lesbiana en la antología: *A Modern Romance* de Roberta Gregory que a partir de este momento producirá una extensa obra gráfica profundamente feminista y queer, siendo *Bitchy Butch, World's Angriest Dyke* (1999) su obra de temática lésbica más destacada por su carácter provocador y radical con el que explora la ira que (r.



Fig. 5. Viñetas de *Sandy Comes Out* por Trina Robbins publicado en *Wimmen's Comix* no. 1 (1972)

*Wimmen's Comix* en sí misma no se trata de una obra referencial dentro del cómic queer porque, a pesar de su objetivo de representar las vivencias de las mujeres al margen del patriarcado, sus aportaciones fueron esencialmente heteronormativas, lo que provocó la reacción de autoras como Mary Wings que vieron una falta de representación lésbica en la cultura underground (Chute 2017, 355).

## 7.2. COME OUT COMIX (1973)

Frente a esta heteronormatividad en el cómic feminista underground, como también se podía ver en *Tits and Clits Comix*, la caricaturista Mary Wings reaccionó autopublicando el primer cómic enteramente lésbico de la historia al que tituló *Come Out Comix* en 1973, un año después del cómic de Robbins, *Sandy Comes Out* (Bauer 2015). La propia Wings reconoce haber tenido una respuesta negativa ante la obra de Robbins, lo que le sirvió como detonante para crear desde su propia perspectiva como mujer lesbiana una historia más profunda de salida del armario, rellenando esa falta de representación lésbica en los cómics hecha por una mujer lesbiana. Justin Hall recoge las palabras de la autora:

In those days of identity politics, only a lesbian could really tell the story of coming out, so I hastened to do a rejoinder to Trina's story. It was as if Sandy came out, went to the bar, took karate lessons, and that was it. There was an emotional and spiritual side to coming out that wasn't there (2013).

Formalmente es una obra que destaca por un estilo casero y desordenado en consonancia con el movimiento underground, siendo producido e impreso en una semana y vendido por un dólar. Wings encarna el espíritu del DIY propio de esta corriente como vehículo para transmitir un poderoso mensaje de identidad lésbica (Bauer 2015). En sintonía con el movimiento por la igualdad y los derechos LGTBIQ+, la autora expone en este cómic autobiográfico el proceso de autodescubrimiento y autoaceptación de su orientación sexual hasta su salida del armario, siendo una aportación mucho más visceral y auténtica que la obra de Robbins. Caótico y honesto, este comix underground se convirtió en pionero para el cómic queer en general, abriendo paso para la autoexpresión lésbica en los cómics (Chute 2017, 355). A partir de esta primera obra underground, Wings seguiría publicando más cómics autobiográficos con personajes lésbicos como *Dyke Shorts* en 1978 o reivindicativos como *Are Your Highs Getting You Down?* en 1980 sobre la adicción.



Fig. 6. Página de *Come Out Comix* (1973) por Mary Wings

En 1976 vieron la luz nuevas publicaciones que trataban la homosexualidad abiertamente con este carácter personal disruptivo como *Dynamite Damsels* de Roberta Gregory, en el que entrelaza el lesbianismo con el compromiso con el activismo feminista (Galvan 2015, 214). Wings había aportado con su obra la posibilidad hasta entonces inexplorada para creadores LGTBIQ+ de contar su propia historia, lo que sació el deseo de muchas personas del colectivo de ver representadas sus realidades de la forma más honesta posible, dando lugar a un auge de la producción queer en el cómic.

### **7.3. GAY COMIX (1980-1998)**

En este panorama en pleno desarrollo de contenidos queer en los cómics, el director de Kitchen Sink Press, Denis Kitchen, decide realizar una antología de cómics LGTBIQ+ que aunara historias diversas del colectivo hechas por autores que contaran sus propias experiencias. Para ello contacta con Howard Cruse, figura fundamental de esa nueva escena underground que se convertiría en el editor de la mayor antología de cómics queer de la historia norteamericana: *Gay Comix*. En la década de los setenta se encontraba publicando la tira de cómics surrealista *Barefootz*, su obra underground más conocida, en la que incluyó “Gravy on Gay”, una historia sobre un personaje gay en la que manifestaba su propia homosexualidad (Hall 2013). Hillary Chute (2017, 357) afirma que Mary Wings influyó en la decisión del autor de aceptar el proyecto de *Gay Comix* a pesar de las dudas que tenía en cuanto a su futuro en la industria del cómic siendo abiertamente homosexual. Tras el éxito de *Gay Comix* comenzaría a publicar la popular tira cómica *Wendel* en 1985 en la revista queer *The Advocate*, con el que exploró de manera intimista todo tipo de temas relacionados con la homosexualidad.

El lema que aparece en las portadas de *Gay Comix* establece un mensaje claro sobre las intenciones de la antología: *Lesbians and Gay Men Put In On Paper!* (*¡Lesbianas y hombres gays lo ponen en papel!*), siendo la primera publicación colectiva hecha por y para personas queer, incluyendo obras de las artistas lesbianas ya mencionadas Mary Wings, Roberta Gregory y Jennifer Camper. Además de ellas, participaron artistas como Robert Triptow, Burton Clarke, Jon Macy y la dibujante Diana Green, una de las primeras artistas en incluir personajes abiertamente trans en sus obras. Con esta antología, Cruse pretendió alejarse del corte erótico con el que destacaban los cómics gays hasta el momento y ofrecer una representación más profunda y auténtica del colectivo como había

hecho Wings en su *Come Out Comix*, en sus propias palabras, crear historias “sobre personas, no genitales” (Hall 2013).

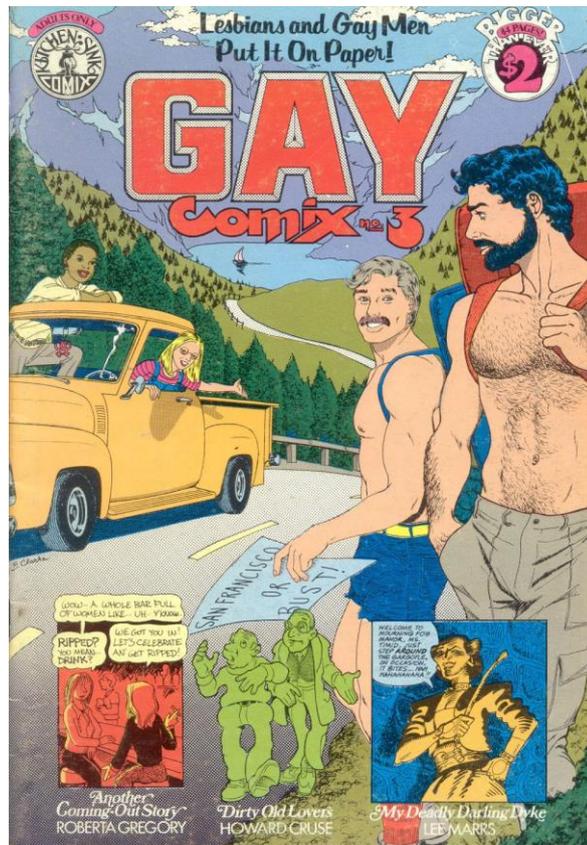


Fig. 7. Portada de *Gay Comix* No. 3 (1983) publicado por Kitchen Sink Press

Así como *Wimmen's Comix* reaccionando ante la misoginia y la estereotipación femenina, *Gay Comix* nació como respuesta a la falta de presencia LGTBIQ+ en el cómic underground y en general en la cultura popular. Para Cruse, el objetivo de esta antología estaba claro: crear un espacio para que artistas queer pudieran hablar sobre sus propias realidades, libres de las interpretaciones estereotipadas y generalizadas de lo que es ser homosexual, sin la necesidad de ser políticamente correctos y apuntando hacia la diversidad de experiencias dentro del colectivo.

Leather zombies, super-powered lesbians, and swishy fish shared space with stories about coming out, the loss of loved ones to AIDs, and cruising the backroom of a gay bar. *Gay Comix* was a place where LGBTQ readers and comics fans could find stories that reflected their lives and passions, providing inspiration and community in a difficult world (Hall 2013).

Se convirtió en una de las influencias más tempranas y directas para Alison Bechdel, a través de la cual descubrió la posibilidad de crear cómics sobre su identidad como

lesbiana. Ella misma participaría más adelante en la décima publicación e incluso se le dedicaría un número especial enteramente a celebrar su obra en 1993 (Chute 2017, 364). Junto con *Wimmen's Comix*, fue una de las obras underground que mayor trayectoria tuvo con dieciocho años consecutivos de publicación y considerada como obra fundadora del cómic queer que marcó el comienzo de toda una revolución en cuanto a la presencia LGTBIQ+ en las narrativas gráficas.

## 8. ALISON BECHDEL

Alison Bechdel nació en Pensilvania, Estados Unidos, el 10 de septiembre de 1960 y se crió en el pequeño pueblo de Beech Creek, donde su familia dirigía la funeraria local. Es conocida por sus dos aclamadas memorias gráficas: *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) (juego de palabras de Funeral Home) y *Are You My Mother?: A Comic Drama* (2012), dedicadas respectivamente a la relación con su padre y su madre en las que explora la identidad de género, la homosexualidad y la complejidad de las relaciones familiares. Con estas dos publicaciones se evidenció no solo el talento de la autora para unir la palabra con la imagen y crear un relato íntimo sobre su vida en el que cualquiera se pueda identificar, en especial las personas del colectivo LGTBIQ+, sino también el reconocimiento que merece la novela gráfica y la autobiografía como áreas de alta calidad dentro de la industria del cómic.

Sin embargo, antes de ser reconocida internacionalmente en la cultura popular por estas obras, Bechdel ya era un importante icono dentro del movimiento queer estadounidense con sus tiras cómicas sobre la vida de un grupo de lesbianas y personajes queer que estuvo publicando durante veinticinco años en periódicos y revistas alternativas, locales y dedicadas a los movimientos feministas y LGTBIQ+. *Dykes to Watch Out For* ha ido adquiriendo el reconocimiento que merece en la última década como unas de las tiras de prensa más importantes de la historia del cómic por su impacto en la cultura contemporánea representando las realidades marginalizadas e invisibilizadas del colectivo lésbico desde la propia experiencia personal de la autora.

Por lo tanto, podemos argumentar que su homosexualidad es un elemento esencial para su obra, siendo un objetivo personal el crear una voz politizada a través de su propia realidad marginal con la que luchar por una mayor diversidad en los medios populares. Rachel R. Martin apunta esta idea en la introducción de su publicación de entrevistas a la autora: “su “mera existencia” e identificación personal como lesbiana alimentaron su politización, su vida personal expuesta en su obra actúa como una fuerza política de cambio” (2018, 14). Bechdel descubre su orientación sexual a los diecinueve años durante su etapa académica en la Universidad de Artes de Oberlin, Ohio. Salir del armario con sus padres es uno de los momentos cruciales en la vida de la artista que relata en sus memorias gráficas, ya que le permitió descubrir la bisexualidad secreta de su padre antes de su fallecimiento poco tiempo después, en un supuesto accidente que ella considera suicidio. La propia autora lo menciona en una de sus entrevistas recogida por Hillary

Chute (2017, 364): “En cierto sentido sentí que se suicidó por no haber podido salir del armario nunca, así que estaba decidida en estar completa y absolutamente fuera [del armario] en mi propia vida”. Este acontecimiento es el eje central de *Fun Home*, pero también actuó como detonante mucho antes para crear *DTWOF* sobre su realidad como mujer lesbiana en la sociedad estadounidense del momento.

Tras graduarse, Bechdel se muda a Nueva York e intenta sin éxito ingresar en alguna escuela de arte, lo que la lleva a trabajar en distintos puestos temporales en la industria editorial y de publicidad. Sin embargo, será en este momento cuando comenzará su carrera como caricaturista a los veinticuatro años. El punto crucial, junto con el fallecimiento de su padre, fue descubrir el primer número de *Gay Comix* y con él toda la escena underground queer que se estaba desarrollando en la ciudad de la mano de Howard Cruse, quien se convertiría en su mentor, Mary Wings, Roberta Gregory... (Chute 2017, 362). Gracias a ellas, Bechdel descubre el medio idóneo en el que ver su identidad lésbica representada abiertamente: las tiras de prensa en medios alternativos cercanos a las comunidades queer locales (Galvan 2020, 215). Este fue el contexto en el que nació *DTWOF* como sencillas tiras de una sola viñeta publicadas en el periódico feminista *WomaNews* de manera mensual hasta alcanzar el reconocimiento en más de cincuenta periódicos y revistas concienciados con el movimiento queer y feminista. a lo largo del país e incluso llegando a escala internacional, ya en un formato multiviñeta con un hilo argumental y personajes desarrollados que se publicarían cada dos semanas aproximadamente (Galvan 2018, 407-408).

En palabras de Heike Bauer (2015), el cómic queer de Bechdel “es una contribución distintiva ya que insiste en que el lesbianismo es el principio central de su existencia, moldeando su vida y la manera en que ella ve y es vista por el mundo”. Desde publicar sus obras en los márgenes de la industria hasta alcanzar los medios de difusión *mainstream* y obtener galardones internacionales, la historietista ha conseguido hacer escuchar la voz de la comunidad lésbica a una audiencia cada vez mayor a través de sus viñetas, en efecto cumpliendo su objetivo inicial de crear política y cambios sociales a través de lo personal e íntimo, naturaleza propia del movimiento underground.

## 9. DYKES TO WATCH OUT FOR (1983-2008)

### 9.1. RECORRIDO DE SU PUBLICACIÓN

Una vez Bechdel descubre esta escena underground queer floreciente en Nueva York con las publicaciones de Mary Wings y Howard Cruse, comienza a realizar una gran cantidad de dibujos de temática lésbica en formato de una sola viñeta acompañadas del título *Dykes to Watch Out For*, un número y un subtítulo descriptivo. Los primeros ejemplos se pueden encontrar en los márgenes de cartas enviadas a amistades en los que Bechdel se dedicaba a dibujar mujeres que ella calificaba como “desquiciadas” realizando diversas actividades cotidianas, como *Marianne, dissatisfied with the breakfast brew. Dykes To Watch Out For, Plate no. 27*. Esto implica que sus cómics sobre mujeres marginales comenzaron literalmente en los márgenes (Martin 2018, 15), una interesante metáfora para lo que viviría durante estos veinticinco años de publicación en revistas y periódicos alternativos con presupuestos escasos hasta conseguir vivir de su trabajo como caricaturista a tiempo completo y finalmente obtener el reconocimiento por su obra a nivel internacional.

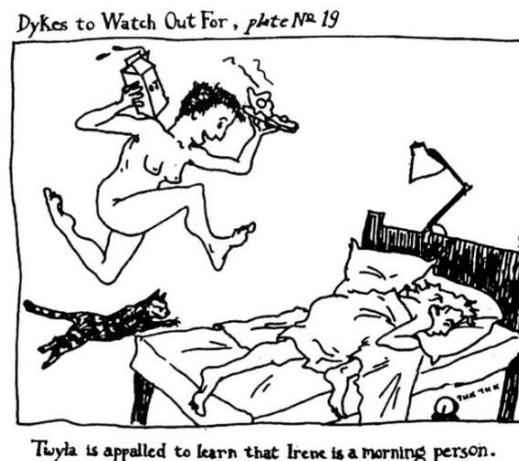


Fig. 8. Primera viñeta de *Dykes to Watch Out For* (1983) publicada en el periódico WomaNews

En 1983 ven la luz por primera vez dos de sus viñetas, publicadas en el número dedicado al Orgullo Lésbico del periódico feminista local WomaNews. Una de ellas bajo el título *Dykes to Watch Out For, Plate no. 19. Twyla is appalled to learn that Irene is a morning person*, en la que aparecen una pareja lésbica desnuda en una situación cotidiana e íntima con toques de humor. Este marcará el inicio del estilo personal de la autora que constituirá la esencia de *DTWOF*. Debido a su popularidad, se mantuvo publicando mensualmente estas láminas en el mismo periódico feminista hasta que en 1987 decide serializar la obra,

cambiar de formato a tiras multiviñeta y desarrollar historias mucho más largas con unos personajes fijos. Como *Wendel* de Howard Cruse mencionada anteriormente, en una de las primeras tiras de cómic queer estadounidense autosindicada<sup>1</sup>, llegando a publicarse cada dos semanas en más de sesenta periódicos y revistas anglosajonas alternativas, feministas y LGTBQ+ como *The Advocate* durante veinticinco años (Chute 2017, 364).

Dar a conocer los orígenes de la publicación de *DTWOF* en los márgenes de la industria es importante en este trabajo para contextualizar a Bechdel como autora de cómics lesbiana en este sector masculino y poner en valor su figura como caricaturista autosindicada durante veinticinco años. A su vez, cabe resaltar el trabajo que realizaron los colectivos queer dentro del campo del cómic, tanto editores de estos periódicos LGTBQ+ como lectores que apoyaron y mantuvieron las tiras con donaciones, para visibilizar y publicar obras de autores queer cuando en otros medios eran rechazados. Siguiendo uno de los planteamientos bases de la ideología underground: si no existe, hazlo tu mismo con tus propios medios. El uso además del formato de tiras en periódicos alternativos permitió crear un espíritu de unidad en los colectivos locales que veían reflejadas sus realidades al mismo tiempo que ocurrían, permitiendo crear un diálogo activo entre obra y público y ofreciendo comentarios con sus propias experiencias (Galvan 2018, 419).

En 1986, la editorial Firebrand Books, fundada por la activista feminista y lesbiana Nancy Bereano, publica la primera colección de las tiras de *DTWOF* emitidas hasta el momento, colección que irá actualizándose hasta realizar un total de once números con títulos como: *More Dykes to Watch Out For* (1988), *New, Improved! Dykes to Watch Out For* (1990), *Unnatural Dykes to Watch Out For* (1995)... A partir del tercer número, Bechdel añade contenido especial al final de cada libro en el que profundizaba en la historia de sus personajes. En 2009 publicó con la ayuda su agente Sydelle Kramer y la editora Deanne Urmy un volumen recopilatorio titulado *The Essential Dykes to Watch Out For* que reúne una selección de tiras de estos once volúmenes y sesenta de las más recientes que no habían sido publicadas en formato libro hasta este momento. Se comercializó en España en 2014 bajo el título de *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*, así como en

---

<sup>1</sup> La sindicación o *syndication* en inglés se refiere a la distribución de las tiras cómicas en diferentes medios de comunicación con la intención de llegar a más regiones y públicos. La auto-sindicación le permitió a Bechdel forjar una conexión importante con las comunidades representadas en sus tiras. Sin embargo, la financiación bajo este método era compleja y fue necesaria en varias ocasiones la ayuda monetaria colectiva (Galvan 2018, 412).



## 9.2. CONTENIDO: LO PERSONAL ES POLÍTICO

By drawing the everyday lives of women like me, I hoped to make lesbians more visible not just to ourselves but to everyone. If people could only see us... how could they help but love us? (Bechdel 2009, XV)

En medio de este contexto de insurrección social queer que empezaba a tomar forma en los espacios underground de las ciudades norteamericanas nace *DTWOF* con una clara intención: visibilizar la identidad lésbica liberada de las connotaciones negativas perpetuadas en medios de comunicación a través de estereotipos antagónicos o hipersexualizados como objeto de deseo masculino. Para ello, Bechdel se basó en su propia vida y la de su entorno para crear un imaginario en el que las lesbianas fueran vistas como personas reales y diversas, así como un colectivo implicado de forma transversal en movimientos sociales en contra de la opresión y las desigualdades.

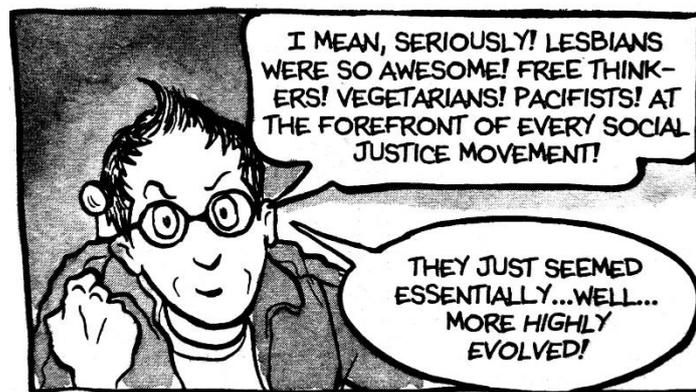


Fig. 10. Viñeta de *Cartoonist's Introduction* en *The Essential DTWOF* (2009), página XV

Este objetivo hace que *DTWOF* se convierta rápidamente en una historia lineal con unos personajes centrales en constante desarrollo. A través de este grupo de personajes que comparten un nexo común de pertenencia al colectivo lésbico, la autora explora las diferentes realidades a las que se puede enfrentar una persona no-normativa en la sociedad estadounidense del momento. Partiendo de un origen autobiográfico, el personaje principal durante toda la obra será el alter ego de la autora: Mo, una mujer adulta, blanca, de clase media y abiertamente lesbiana en la que Bechdel canaliza sus fuertes preocupaciones sociales y descontento con el sistema patriarcal capitalista que oprime a las minorías. Mo se caracteriza por la intensidad con la que expresa sus quejas y críticas sociopolíticas, llegando a convertirse en un factor a la par cómico y molesto para el resto de los personajes, incluso un factor que determina la ruptura de una de sus relaciones amorosas. Sin embargo, se trata de un elemento crucial para la obra la magnitud con la

que las injusticias sociales y la situación política del país afecta a las protagonistas y moldea sus vidas personales, lo que se evidenciará a lo largo de este apartado.



Fig. 11. Viñetas de la tira 376 “Of thee I sing” (2001) en *The Essential DTWOF*

Las tiras seguirán la vida personal de Mo en una ciudad sin identificar situada en la realidad geográfica y temporal de Estados Unidos desde el momento en el que se empieza a publicar la obra y en los veinticinco años siguientes, introduciendo a tiempo real en la narrativa los eventos históricos, políticos y sociales desde la perspectiva de este grupo de personajes pertenecientes a colectivos marginales, siendo recurrentes los diálogos criticando la situación del país o apoyándose entre ellas ante las crisis sociales. Así lo apunta Martin: “Bechdel took on the consciousness of that era, exhibiting a queer family-like community walking through the Bush administrations, AIDS protests and walks, women and dyke marches, and the advancement of LGBTQ rights” (2018, 18). De esta manera, Bechdel representa la vida de personas del colectivo de la manera más cercana a la realidad posible: introduciendo eventos reales a su ficción narrativa que están ocurriendo al mismo tiempo que se publica la obra. Además, utiliza una lente necesaria ante las crisis sociales: la importancia de la comunidad y el compromiso con el activismo. Alimentado por un deseo personal de crear un espacio de unión como el que representa a través de sus personajes, Bechdel incita a la participación en la lucha por los derechos a la par que canaliza sus propias preocupaciones sociales a través de su historia como una manera de “mantener su sanidad mental” (Martin 2018, 25).

Se siguen varias líneas narrativas tanto paralelas como entrelazadas a la vida de Mo con el resto de los personajes. Una de las más importantes es la de la pareja interracial entre Clarice, abogada medioambiental afroamericana, y Toni, contable mexicana, con las que se explorarán temas acerca del deseo de matrimonio siendo ilegal para parejas homosexuales y las dificultades de formar una familia no-tradicional sin apoyo familiar

ni institucional, así como los problemas internos que se generan en cualquier pareja de larga duración. La idea del matrimonio es un constante debate entre los personajes, que adoptan posturas muy contrarias: para Mo se trata de un constructo heteropatriarcal obsoleto que no debería perpetuarse sino luchar contra él, mientras que para Clarice y Toni se trata de un acto revolucionario el confirmar su relación lésbica civilmente a pesar de las trabas legales a las que se tienen que enfrentar.



Fig. 12. Viñetas de la tira 332 “Tag Team” (2000) en *The Essential DTWOF*

Esto las lleva a pasar por tres intentos de contraer matrimonio. En 1990, realizan su primera ceremonia de compromiso en el patio de su vivienda con todas sus compañeras queer como un acto simbólico. En el 2000 tienen una unión civil en el estado de Vermont que, solo siendo válido en este lugar y no reconocido exactamente como un matrimonio legislativamente, se trató de un evento histórico para el colectivo LGTBIQ+ por ser el primer estado en introducir el concepto de unión civil entre personas de mismo sexo. Finalmente, en 2004 se unen en matrimonio en el ayuntamiento de su ciudad. Este último acto provoca una conmoción en la comunidad queer ya que el alcalde de este ayuntamiento decidió espontáneamente permitir el matrimonio homosexual como un acto de apoyo al colectivo, lo que lleva a varias parejas protagonistas y secundarias a casarse de inmediato, aunque finalmente no tuviera validez. A este acontecimiento le seguirían manifestaciones y una lucha constante por parte del colectivo para conseguir la legalización del matrimonio igualitario en el país. Eventualmente, Clarice y Toni optan

por divorciarse después de una larga crisis en la pareja, siendo un proceso el doble de complejo por la extrema crítica social que reciben por parte de grupos de odio en contra del matrimonio homosexual.



Fig. 13. Viñetas de la tira 436 “Get me to the clerk on time” (2004) en *The Essential DTWOF*

Otro de los temas que se representan a través de esta pareja es la crianza de hijos siendo una familia no-tradicional de dos mujeres, así como el incierto y tedioso proceso de adopción que deben realizar ya que legalmente solo se reconoce a una de ellas como la madre de Raffi, su hijo. En este proceso será fundamental la figura de Carlos, personaje que se añade a la narrativa en este momento. Carlos es un hombre homosexual afroamericano que contratan como niñoero y educador masculino para Raffi. Se convertirá rápidamente en un apoyo esencial para la familia de Clarice y Toni, siendo un ejemplo de la comunidad que se forja entre personas del colectivo LGTBIQ+ y de la diversidad enriquecedora que aporta a la crianza de hijos una familia diversa. Raffi se convierte en un personaje con cada vez más peso en la trama, siguiendo tanto su experiencia escolar lidiando con los comentarios acerca de su situación familiar como su etapa adolescente en la década de los dos mil con el divorcio de sus madres.



Fig. 14. Viñetas de la tira 236 “Guess who’s coming to dinner” (1996) en *The Essential DTWOF*

Otra línea narrativa la conforman Lois, Ginger y Sparrow, tres compañeras de piso que durante toda la obra navegan las complicaciones de la convivencia además de sus propias vidas personales. A través de ellas se visibiliza y defiende un núcleo familiar diferente: amistades que comparten vivienda durante toda su etapa de jóvenes y adultas, teniendo parejas e incluso hijos, con puestos laborales estables y persiguiendo sus ambiciones personales, pero aun así queriendo vivir juntas. Con esta decisión desestabilizan la concepción tradicional de que un hogar o una familia solo puede ser entendido como una pareja monógama convencional de madre, padre e hijos al poner a la misma altura la amistad como una opción válida de convivencia en la que se primen los cuidados comunitarios y la compartición de recursos.



Fig. 15. Viñetas de la tira 295 “It’s a lifestyle choice” (1998) en *The Essential DTWOF*

De manera individual cada una de ellas también representa diferentes vivencias queer: Lois es una activista radical blanca que defiende la visibilidad lésbica, la fluidez del género fuera del binarismo establecido y los modelos relacionales diferentes a la monogamia. Su personaje juega un papel fundamental en la visibilidad de realidades trans y las disidencias de género: es drag king, sirve como mentora para Janis, la hija trans de una de sus últimas parejas, Jasmine, y corrige conductas transfobas que tienen sus compañeras en varias ocasiones. Es también reseñable la evolución que experimenta Lois en cuanto a salud mental y medicación psiquiátrica, pasando de criticar la ayuda psicológica en los primeros años de la tira a pasar por una etapa depresiva en la que comienza a tomar medicación y normalizar la situación, además añadiendo pinceladas críticas hacia el sistema de salud privada del país.



Fig. 16. Viñetas de la tira 253 “Seasonal Affecton Disorder” (1996) en *The Essential DTWOF*

La autora dedica varias tiras y numerosos diálogos a explorar las complejidades del género mediante el personaje de Lois, así como la controversia que se genera en la corriente esencialista del género dentro del feminismo radical que representan personajes como Sparrow. Bechdel plasma estas discusiones poniendo en duda y criticando este posicionamiento esencialista a partir de los noventa, en consonancia con la teoría queer que se desarrolla en esta década con la obra de Judith Butler. El desarrollo personal de Lois en cuanto a su identidad de género y su presentación masculina unida a su lesbianismo pone de manifiesto el desarrollo ideológico que se da a partir de este momento en una mayor aceptación de las realidades trans y no-binarias. Se desmantelan las ideas esencialistas sobre lo que significa ser hombre y mujer, así como defiende que la performatividad de género en ningún caso es una reiteración de los estereotipos sino en todo caso, una forma de criticar esta ideología de género como un factor biológico y no cultural e impuesto en la sociedad patriarcal.



Fig. 16. Viñetas de la tira 325 “Sixty Minute Man” (1999) en *The Essential DTWOF*

Este desarrollo sobre la teoría queer y las cuestiones de género a partir de los noventa parece llevar a la autora a querer hacer una mayor inclusión de personajes trans en la narrativa. Aparecen dos nuevos personajes que viven un proceso de transición: Jerry, un hombre trans con el que Lois mantiene una amistad que le permite también explorar su propia masculinidad, y Janis, una niña trans que comienza a identificarse como mujer desde una edad temprana, lo que lleva a Lois a convertirse en su apoyo y defensora fundamental en el reconocimiento de su identidad. Es significativo que la autora haya optado por incluir una infancia trans en su narrativa desde el comienzo de los dos mil, ahondando a lo largo de los años en su transición y aceptación por parte de su entorno, la experiencia en el colegio que lleva a su madre a decidir escolarizarla en casa... La inclusión del mayor número posible de realidades LGTBQ+ es una constante a lo largo de la obra, pasando de ser solo un “catálogo de lesbianas” a expandirse con los años y abarcar todo tipo de identidades no-normativas y su desenvolvimiento en la sociedad norteamericana. En este sentido, se puede calificar a esta obra como un archivo fundamental de historia queer en la que la representación es su objetivo principal (Galvan 2018, 414)



Fig. 17. Viñetas de la tira 446 “Siren Thong” (2004) en *The Essential DTWOF*

Las compañeras de Lois que conforman el resto de la unidad doméstica son Ginger, una profesora y académica lesbiana afroamericana perpetuamente en proceso de finalizar su tesis y Sparrow, directora del albergue para víctimas de violencia de género y feminista de ascendencia asiática, las cuales también representan temas importantes a través de sus vivencias personales. Por un lado, Ginger sufre problemas de compromiso en todas sus relaciones amorosas hasta una edad bastante madura, hasta que logra superarlos y formar una relación más sostenible con Samia, personaje secundario que aparece en la última década de publicación de *DTWOF* que además personifica un *lavender marriage*<sup>2</sup>. Hacia el final de la publicación de las tiras, Ginger decidirá irse a vivir con Samia como un acto de compromiso definitivo con ella, y tomará su habitación en la vivienda compartida inicial Clarice, después del divorcio con Toni.

Por otro lado, Sparrow atraviesa diferentes etapas de autodescubrimiento personal con las que encarna la fluidez de las orientaciones sexuales como algo que no es fijo ni inherente a la persona, sino que puede ir fluctuando por diversos motivos. En su caso, comienza a sentir atracción por hombres e incluso forjar una relación estable con uno de ellos, Stuart, después de haber construido su identidad alrededor del lesbianismo durante toda su juventud. Stuart, un hombre judío activista por la igualdad y la crisis medioambiental, es uno de los pocos personajes hombres cisgénero con un peso importante en la trama. Es característico por tener unas conductas deconstruidas dentro de su condición privilegiada como hombre, rompiendo con los estereotipos masculinos estereotipados. Su llegada a la unidad doméstica desestabiliza las vidas de Lois y Ginger, que manifestaron rechazo e incluso un sentimiento de traición por parte de su compañera Sparrow.



Fig. 18. Viñeta de la tira 323 “I.D. fixe?” (1999) en *The Essential DTWOF*

<sup>2</sup> *Lavender marriage* es un término inglés utilizado históricamente para referenciar a matrimonios entre una persona LGTBIQ+ y una persona heterosexual con motivos de ocultar la identidad disidente de este individuo en un contexto social y jurídico hostil que criminaliza a las personas LGTBIQ+.

Entre las tres viven un proceso de aceptación de la bisexualidad de Sparrow, quien pasa por una etapa de identificarse como lesbiana bisexual o “bi-dyke”, y consiguen aceptar a Stuart como parte de la familia, haciendo bromas en repetidas ocasiones acerca de su poca “masculinidad tóxica” y sus conductas que le convierten “más estereotípicamente lesbiana que las propias lesbianas”. En una ocasión, incluso él llega a cuestionarse si no es una lesbiana *butch* dentro del cuerpo de un hombre heterosexual, y comienza a presentarse de forma más andrógina utilizando faldas y complementos no asociados a la estética masculina tradicional. Más adelante, él y Sparrow tendrán una hija en común, Jiao Raizel, que será criada en esta casa compartida junto a la ya mencionada hija de Jasmine que es también escolarizada en casa. Esto lleva a Stuart a dejar su trabajo para quedarse en casa a tiempo completo, revertiendo los roles de género tradicionales en los que la mujer abandona su vida laboral por la crianza de los hijos. La llegada de una hija en estas condiciones también pretende explorar el proceso conflictivo de maternidad no buscada: Sparrow experimenta dudas y miedos sobre el papel de la mujer una vez se convierte en madre, siendo tratada la maternidad desde una perspectiva distinta a la concepción glorificada y romantizada que perpetúa el sistema patriarcal sobre las familias tradicionales, como el objetivo final y verdadero de la mujer.



Fig. 19. Viñetas de la tira 397 “Same as it ever was” (2002)  
en *The Essential DTWOF*

Otro personaje importante para la trama es Sydney, introducida a partir de 1995 como una compañera de trabajo de Ginger, académica, blanca y lesbiana especializada en estudios de género. Se trata de un personaje controversial desde su primera aparición que encarna los deseos de la autora de crear un personaje moralmente cuestionable en medio de tantos “ejemplos de virtud”. Destaca por su personalidad irritante y pretenciosa, tener un pasado amoroso problemático con otro personaje secundario, como es Thea, padecer una adicción a las compras compulsivas que la lleva a estar endeudada... Con todos estos

rasgos en un principio indeseables, termina por recibir el afecto del resto de personajes y convertirse en la pareja estable de la protagonista, Mo, después de tantos años de dificultades con la intimidad y las relaciones personales. A través de Sydney también se trata el tema del cáncer de mama, en un momento de histeria social con el tema, y todo lo que condiciona la vida personal de quien lo padece y su entorno, las consecuencias de la quimioterapia... Así mismo, se incide en los problemas en las relaciones intrafamiliares, en su caso concreto la dificultad de establecer límites a sus emocionalmente distantes padres.



Fig. 20. Viñeta de la tira 491 “Survivor’s benefits” (2006) en *The Essential DTWOF*

Jezanna es otro personaje fundamental, dueña de la librería independiente feminista y queer Madwimmin Books en la que por un largo tiempo trabajarían tanto Mo como Lois. Con ella, Bechdel quiso revertir los estereotipos reiterados en personajes racializados como guías espirituales que aconsejan con sabiduría a otros personajes blancos, como manifiesta en *The Indelible Alison Bechdel* recogido en el artículo de Margaret Galvan (2018, 413), por lo que se trata de una jefa más bien huraña y sin filtro a la hora de expresar su descontento. A pesar de ser un personaje secundario, su librería Madwimmin Books tendrá un peso esencial en la trama ya que será el escenario más recurrente después de las viviendas de las protagonistas. Que una librería de estas características sea un lugar en el que se desarrolla la vida de estos personajes refleja la importancia de estos espacios para las personas del colectivo: históricamente, las librerías queer y feministas han sido bastiones importantes, no solo con la intención de concienciar y reunir obras de autores del colectivo sino también para albergar reuniones y eventos culturales en espacios seguros para las minorías. En la trama esta librería terminará cerrando con la llegada de una nueva cadena industrial a la que llaman de forma paródica Bunns & Noodle Waltzes, refiriéndose a la cadena estadounidense Barnes & Noble Booksellers, y la venta por

internet de libros a la que se refieren como Medusa.com, una clara crítica hacia la desventaja de los pequeños comercios locales frente a las empresas multinacionales.



Fig. 21. Viñetas de la tira 397 “Same as it ever was” (2002) en *The Essential DTWOF*

El número de personajes secundarios creados por Bechdel no termina aquí y abarca todo tipo de realidades a menudo omitidas en relatos. Ya con un elenco protagonista en esencia disruptivo conformado en su totalidad por mujeres lesbianas de clase media-baja, la autora enriquece sus personajes también de manera transversal con una persistente diversidad racial, cuerpos no-normativos, personajes con condiciones de salud o dificultades de movilidad... Teniendo el objetivo de cambiar la opinión negativa de la sociedad acerca del colectivo lésbico, Bechdel no cae en edulcorar a sus personajes: en mayor o menor medida todas ellas demuestran matices en sus personalidades, toman decisiones moralmente cuestionables, tienen disputas entre ellas, expresan actitudes dañinas, cambian de opinión y se desarrollan personalmente o también se mantienen en las mismas conductas... En definitiva, se explora más allá de la identidad de género y la orientación sexual de estas protagonistas, sino las complejidades de su humanidad y sus enrevesadas y cambiantes relaciones con el entorno.

### 9.3. ANÁLISIS FORMAL

Es valioso para este trabajo analizar no solo el contenido sino también el formato en el que se representan. El medio escogido por la autora es el de la tira de prensa, como fue mencionado al comienzo de este bloque, en un contexto en el que la publicación del cómic underground queer prosperaba en los periódicos y revistas independientes como una manera de crear comunidad y diálogo con lectores pertenecientes a estos colectivos que compartían experiencias parecidas sino iguales y el descontento y preocupación por la situación sociopolítica del país.

Las tiras de *DTWOF* siguen un formato original de la autora: se configuran en viñetas distribuidas en cuatro calles. De esta manera, la autora puede crear tiras autoconclusivas que además siguen una historia lineal en su conjunto. En las tiras se pueden encontrar dos modelos de narración: puede estar dedicada enteramente a una situación específica con unos personajes y un espacio-tiempo fijos o puede entremezclar diferentes líneas temporales siguiendo varias situaciones, tratando varios temas a la vez o desarrollando las historias individuales de cada personaje explicadas en el apartado anterior. En este último método, la autora indica el cambio de escenario encima de cada viñeta con una breve frase descriptiva seguida de puntos suspensivos, como, por ejemplo: “Meanwhile, back in River City...” o “Back at the ranch, Toni’s off the phone...” o con una simple clave temporal como “Later...” o “Shortly...”. De esta manera, en una misma tira se pueden desarrollar varias tramas simultáneamente, un recurso que la autora emplea a partir de que la obra se serialice con unos personajes principales e historias más largas.



Fig. 22. Viñetas de la tira 347 “Weather” (2000) en *The Essential DTWOF*

La composición empleada por la autora es de carácter tradicional, con una estructura estricta de cuatro calles, paneles rectos trazados con meticulosidad y bocadillos de texto clásicos por encima de los personajes en los que los diálogos se pueden leer con claridad. Esto puede sugerir una intención de destacar el contenido por encima de las características formales, intentando con ello no desviar la atención de lo escrito con elementos visuales estridentes, dándole una clara relevancia a la trama. En este sentido, podríamos decir que el formato de la obra está al servicio de la narrativa. Esto no quiere decir que no se empleen diferentes elementos visuales que apoyan a los diálogos de manera esporádica, como el uso de líneas onduladas en vez de rectas en las viñetas para dar a entender que se tratan de flashbacks o sueños, u onomatopeyas fuera de los bocadillos de texto para recalcar acciones o elementos como música sonando.



Fig. 23. Viñetas de la tira 252 “The trouble with Sydney” (1996) en *The Essential DTWOF*



Fig. 24. Viñetas de la tira 286 “Buying the farm” (1998) en *The Essential DTWOF*

En ocasiones, Bechdel también se apoya en recursos situados en el fondo, detrás de los personajes, para transmitir mensajes subliminales, como en el caso de la tira número 247 “The Line” en la que Mo y Sydney empiezan a estrechar su vínculo a pesar de las diferencias que tienen, y en medio de ellas aparece la silueta de una pareja besándose en el fondo (fig. 25). Otro detalle que recalcar como parte importante del entorno de los

personajes son los libros, periódicos, pantallas o incluso camisetas en las que se sitúan visiblemente textos o frases reivindicativas (fig. 26). Pueden ser títulos de libros reales sobre feminismo y teoría queer, o en el caso de periódicos suelen ser noticias de actualidad relacionadas con la situación del colectivo en el país. De esta manera se recalca el compromiso de las protagonistas por mantenerse informadas constantemente, así como la importancia que tiene la cultura literaria para el colectivo: la profesión de muchos personajes está relacionada con la educación o trabajan en Madwimmin Books.



Fig. 25. Viñetas de la tira 247 “The line” (1996) en *The Essential DTWOF*



Fig. 26. Viñeta de la tira 401 “Decline & Fall” (2002) en *The Essential DTWOF*

El primer panel de cada tira está dedicado a situar el título individual de cada una de ellas, el número, el año y la firma de la autora. Es un elemento formal en el cual Bechdel se permite explorar con creatividad diferentes maneras de transmitir un mensaje. A lo largo de las quinientas tiras que componen *DTWOF* se aprecia un uso variado y atrevido de la tipografía para representar el concepto fundamental que se desarrollará en la tira en cuestión. Con el paso de los años se sofistican y pasa de títulos más extravagantes a unos más simples en fondo negro, de la mano de la evolución del estilo artístico de la autora.

Se percibe con claridad el cambio de una estética más relacionada con el movimiento underground en sus inicios a un desarrollo estilístico más refinado y detallado, coincidiendo con los años en los que estaría trabajando en sus novelas gráficas.



Fig. 27. Ejemplo de títulos en *The Essential DTWOF*

A lo largo de su publicación también se pueden encontrar una serie de tiras especiales en las que la autora abandona temporalmente la historia y ofrece reflexiones personales sobre un tema más concreto. Algunos ejemplos son las tiras 290 y 291 tituladas “Love and Work” parte I y parte II en las que Bechdel explora los contrastes entre los espacios de trabajo y los espacios íntimos: “To love and to work. The twin conditions of a meaningful life. But is our performance in one arena an index of our performance in the other?” (Bechdel 2009, 203). Este tipo de tiras demuestran el interés de la autora por indagar en los comportamientos humanos y capturar las dicotomías que conforman las relaciones con uno mismo y con el resto.

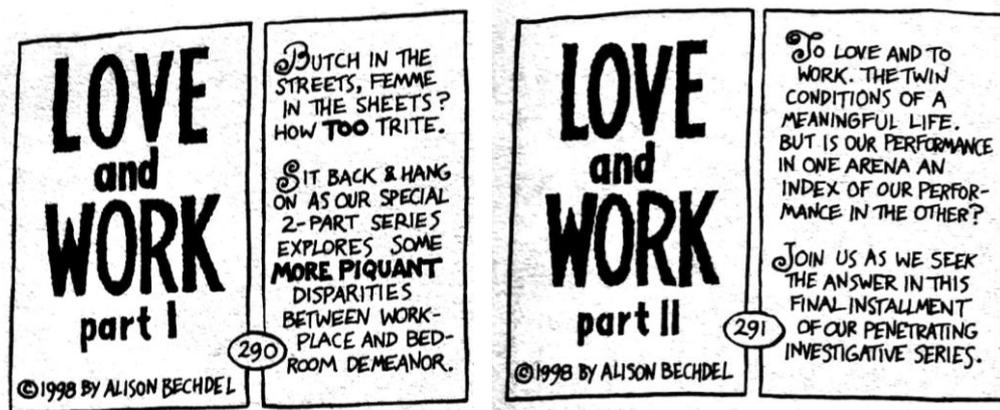


Fig. 28. Viñetas iniciales de “Love and Work” (1998) en *The Essential DTWOF*

Otro tipo de capítulo especial se puede encontrar en tiras como la 304, “Leadership Vacuum”, publicada en 1999 en la que la protagonista Mo rompe la cuarta pared y se dirige al espectador para señalar cómo las últimas noticias han afectado a “la caricaturista” de tal manera que es incapaz de realizar la tira de esa semana. Este ejercicio de meta narrativa es interesante ya que incide de una manera creativa pero concisa en cómo la realidad y la política afectan en la vida personal, en este caso, hasta el punto de no poder completar la tira. En la tira 374 titulada “Real World” se representa este tema desde otra perspectiva: sin diálogos ni texto, solo una serie de viñetas en las que los personajes reaccionan ante los desastres y la violencia del “mundo real” en silencio, sin el característico tono humorístico de la obra. De esta manera, Bechdel deposita el impacto del mensaje en la ausencia literal de este, recayendo completamente en el poder de las imágenes.



Fig. 29. Viñetas de la tira 304 “Leadership Vacuum” (1999) en *The Essential DTWOF*

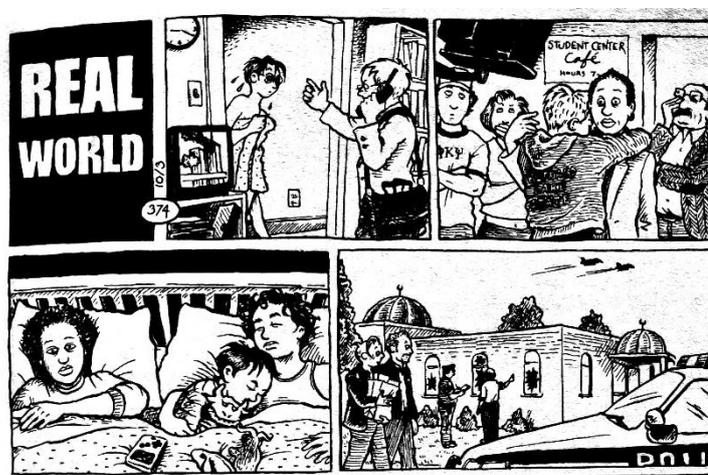


Fig. 30. Viñetas de la tira 374 “Real World” en *The Essential DTWOF*

A partir de ciertos años publicando, se puede empezar a ver un uso más reiterado de esta metanarrativa en la que la autora se dirige al lector directamente a través de una voz narradora situada en el comienzo de la tira y por encima de ciertas viñetas. Un ejemplo es la tira 454 “Pilgrim’s Regress” en la que se cambia el formato a una “alegoría religiosa” en la que Mo intenta buscar “la salvación”, es decir, la manera correcta de gestionar el flujo de noticias constante sobre crisis mundiales y gobiernos corruptos. Pasando por todo su círculo de amistades y sus distintas reacciones ante la crisis social, llega a la “tentación”, es decir, a la distracción con placeres vanidosos, y decide quedarse ahí. Se trata de un recurso ingenioso satírico para reiterar una vez más en el tema principal al rededor del cual gira la trama y que condiciona las vidas de todos sus personajes hasta los niveles más profundos emocionalmente. En la tira 493 “Signing Statements in everyday life” se observa otro ejemplo de esta metanarrativa sobre un tema más desenfadado: cómo hacer lo que quieras cuando quieras sin consecuencias. Se trata de un ejercicio sobre la conducta humana, en este caso, las diversas excusas a las que se recurren con tal de no asumir la responsabilidad de los actos propios.

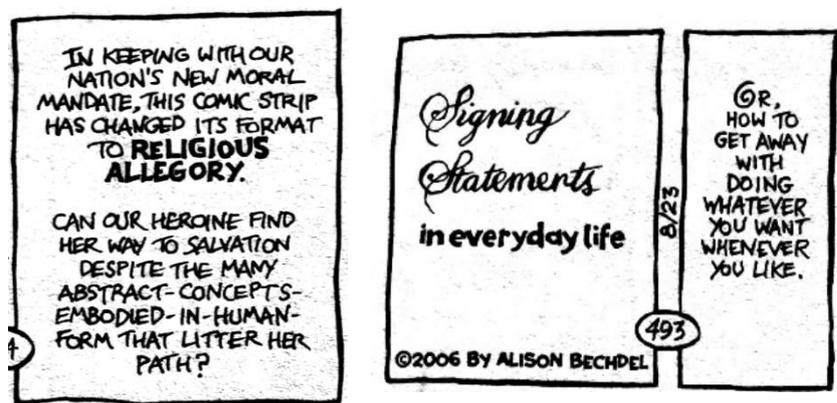


Fig. 31. Viñetas iniciales de “Pilgrim’s Regress” (2004) y “Signing Statements in everyday life” (2006) en *The Essential DTWOF*

Tras haber analizado brevemente las cuestiones formales que componen *DTWOF*, se puede concluir que la narrativa es el foco central de la obra para la que los demás elementos trabajan subrayando estas críticas satíricas sobre la sociedad y la política. Este formato de obra tan longevo permite estudiar una evolución estilística en la autora, siendo cada vez más precisa en los detalles y recursos visuales que permiten crear una sintonía perfecta entre el texto y la imagen. Bechdel eleva la categoría de tiras cómicas a un arte sofisticado y capaz de cargar en sus líneas humorísticas un mensaje social reivindicativo.

#### 9.4. CONTRIBUCIÓN: CREAR ESPACIOS PARA IDENTIDADES NONORMATIVAS

But it wasn't until I discovered Alison Bechdel's *Dykes to Watch Out For* that I really understood what I was looking for, a queer world with stories and characters that I could recognize, that I could laugh with and care about (Chute 2017, 350-351) (Palabras de la directora de cine Lana Wachowski)

*DTWOF* supuso un cambio definitivo en el mundo del cómic por su trasgresora decisión de hacer de protagonistas a un grupo de mujeres lesbianas, racializadas, de clase media-baja y pertenecientes en general a la disidencia social. De esta manera, expandió el género del cómic queer creando un espacio dentro de este medio en el que explorar la identidad lésbica como Mary Wings y Howard Cruse habían hecho de manera personal e íntima. Es considerada una obra importante no solo por reflejar la vida y la cultura lésbica contemporánea, sino porque se configura directamente como parte de la historia queer con un impacto fundamental para la comunidad LGTBIQ+ internacional (Bauer 2015). La propia autora reflexiona sobre las consecuencias de su obra en el prólogo de *The Essential DTWOF* (2009, XVII): “You can’t pin things down without changing them, somehow”, ya que para muchas personas durante las décadas en las que se publicó, sus personajes se convirtieron en los primeros referentes lésbicos a los que tuvieron acceso y fueron considerados incluso modelos a seguir. El reconocimiento que fue adquiriendo su obra permitió ampliar las voces queer hasta lectores normativos, heterosexuales y hombres para entrar en contacto con estas realidades e incluso identificarse en los aspectos cotidianos, revertiendo el status quo de los temas aceptados por la audiencia *mainstream* sin caer en ningún caso en la banalización (Martin 2018, 25).

Hablar de la obra de Bechdel como simplemente la representación de un colectivo sería quedarse en la superficie, ya que su trabajo explora a través del humor las realidades personales, individuales y diversas de un grupo de personas que por distintas razones forman parte de la marginalidad de la sociedad, lo que las lleva a crear una comunidad y una red de apoyo entre ellas como una consecuencia directa y lógica ante una situación sociopolítica que las oprime y les afecta emocionalmente. En este sentido, Bechdel deja un claro mensaje que refuerza a lo largo de toda su obra con numerosos recursos tanto narrativos como visuales: su existencia personal como lesbiana se convierte en política y la política en parte de su vida personal. En palabras de Quinan (2017, 167) “a pesar de la forma cómica que puede ir en contra de la verosimilitud, vemos al individuo interactuando con -y siendo moldeado por- otros seres y objetos”. A través de este

formato, profundiza en lo que es ser una mujer lesbiana en la sociedad contemporánea norteamericana, siendo para ello crucial la implicación con el entorno social y la política.

*DTWOF* también se convirtió en un referente para los estudios de género por una de sus tiras titulada “The Rule” publicada en 1985, cuyo contenido crítico fue la base fundamental para la creación del popular “Test de Bechdel” (Chute 2017, 364). Este test es una herramienta utilizada para analizar la representación equitativa de género en todos los medios de cultura popular, como el cine, la literatura o los cómics. Ganó un rápido reconocimiento internacional por la cantidad de obras elogiadas tanto crítica como académicamente que fallaban el test, siendo sus requerimientos estándar muy sencillos: primero, contar con la presencia de dos mujeres; segundo, que tengan una conversación y tercero, que esta conversación no involucre a un hombre. Desde su creación se ha convertido en un método esencial y accesible para toda persona que desee analizar de forma crítica el contenido que consume desde una perspectiva feminista, algo que canaliza Bechdel en sus personajes durante toda la obra, especialmente en Mo y su estricto criterio.



Fig. 32. “The Rule” (1985) publicada en el blog de la autora <https://dykestowatchoutfor.com/the-rule/>

Aun así, cabe mencionar que este ambicioso y trasgresor proyecto no fue siempre sencillo y estuvo sujeto a críticas que la propia Bechdel reconoce: intentar crear una realidad universal para un grupo de personas desde las vivencias particulares es fundamentalmente erróneo y puede llevar a la sobre estereotipación de la identidad lésbica. Como ella misma recalca en *Cartoonist's Introduction*: “Have I churned out episodes of this comic strip every two weeks for decades merely to prove that we’re the same as everyone else?” (2009, XVIII). Las críticas inciden en esta arma de doble filo que supone el basar una narrativa entorno a la identidad de género y la orientación sexual de sus personajes, sobre todo teniendo en cuenta la teoría constructivista del género. Sin embargo, se puede poner en valor esta obra como pionera en la representación de estas identidades no-normativas en áreas culturales dominadas por las narrativas masculinas, heterosexuales y blancas, abriendo una puerta dentro de un medio tan conectado a la autoexpresión y accesible por sus pocos materiales como es el cómic, para incluir diversidad y marginalidad desde todas las perspectivas imaginables. Este acto supone una forma de activismo en sí mismo al subvertir las tipologías normalizadas de personajes y hablar de temas considerados socialmente inaceptables, ficcionalizando la realidad de los márgenes y atreviéndose a tratarla con humor y cotidianidad.



Fig. 31. Viñeta de la tira 193 “Au Courant” (1994) en *The Essential DTWOF*

La autora manifiesta la pasión con la que nace este proyecto: “It was so comforting to see my queer life reflected back at me, I would have kept drawing these dykes to watch out for just for myself” (2009, XIV), lo que no puede sino dejar en claro el peso que tiene la representación de realidades minoritarias en el arte y la cultura popular, no solo como este ejercicio de activismo ya mencionado rompiendo con lo hegemónico, sino como un acto

de liberación para autores, caricaturistas, artistas y creadores en general que pertenecen a los márgenes y no tienen la misma presencia en la industria *mainstream* del cómic. Bechdel en este sentido se convierte en una excepción, como autora abiertamente lesbiana, alcanzando a un público y un reconocimiento internacional no visto antes como resultado de su extenso trabajo ampliando los límites del cómic en materia de representación diversa, llegando a publicar sus tiras en el New York Times. Aun así, reconoce que su trabajo no está concluido y que es capaz de abrirse a más ámbitos para continuar ampliando las voces queer en la cultura (Martin 2018, 15).

## 10. CONCLUSIONES

A partir del análisis de la obra temprana de Alison Bechdel se han podido obtener respuestas a las distintas cuestiones planteadas en los objetivos. Junto a los ejemplos mencionados, se convirtió en uno de los primeros espacios en la cultura popular en dar voz a realidades no-normativas censuradas previamente desde una nueva perspectiva cotidiana y humorística, siendo este planteamiento reivindicativo en su esencia. Así mismo, se trata de una demostración evidente de estas primeras relaciones que se forjaron entre los cómics underground queer y las comunidades a las que representan. Se trazan sus raíces ligadas al movimiento underground tanto en el formato escogido, los canales de difusión alternativos empleados y la extensa crítica social presente a lo largo de toda la obra. La relación de lo político con lo personal será una constante en estos cómics que tienen como objetivo principal subvertir los discursos hegemónicos, pero también ser un espacio en el que los propios autores puedan expresarse libremente y los lectores encontrar personajes queer llenos de complejidades con los que poder identificarse.

Es importante para este trabajo resaltar el impacto social que tienen las representaciones diversas en los medios culturales. Estas obras contribuyen a una mayor concienciación de las realidades invisibilizadas, tanto para el colectivo verse reflejado como para la aceptación y normalización en la sociedad, y como archivos esenciales para conformar la historia LGTBIQ+. Con ello, se demuestra el papel fundamental que juega el cómic en la cultura general y en las luchas sociales minoritarias, desafiando lo preestablecido a través de sus narrativas autobiográficas. En este sentido, Bechdel se trata de una de las figuras centrales en aportar con su obra un espacio accesible con el que el colectivo lésbico y queer puedan identificarse, transformando la industria del cómic al abrir las puertas para numerosas obras posteriores que continúan explorando las identidades LGTBIQ+. Así mismo, con este trabajo se manifiestan los esfuerzos de las minorías por unirse y crear comunidad en medios artísticos, tanto a través de sus contenidos como se analizó en la obra de Bechdel, como en sus implicaciones sociales que perduran hasta día de hoy con una extensa red de diálogo en los entornos digitales.

## 11. FUENTES UTILIZADAS

Bauer, Heike. 2015. «Comics, Graphic Narratives, and Lesbian Lives». En *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, editado por Jodie Medd, 219-236. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCO9781107284333.016.

Bechdel, Alison. 2009. *The Essential Dykes to Watch Out For*. London: Jonathan Cape.

Chute, Hillary. 2017. *Why Comics? From underground to everywhere*. Nueva York: Harper.

Coma, Javier. 1982. *Historia de los Cómics, Volumen I: Los clásicos norteamericanos*. Barcelona: Toutain.

D'Emilio, John. 2014. *In a New Century: Essays on Queer History, Politics, and Community Life*. Madison: University of Wisconsin Press. <https://ebookcentral-proquest-com.accedys2.bbt.ku.se/lib/bull-ebooks/detail.action?docID=3445393>

Duncombe, Stephen Ross. 1996. «Notes from the underground: Zines and the politics of underground culture». Tesis doctoral. City University of New York. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/notes-underground-zines-politics-culture/docview/304276902/se-2>

Frank, Thomas. 2011. *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Traducido por Mónica Sumoy y Juan Carlos Castellón. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.

Gallego Pérez, Juan Ignacio. 2009. «Do it yourself, cultura y tecnología». *ICONO 14 Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 7 (2), 278-291. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552556589015>

Galvan, Margaret. 2015. «Feminism Underground: The Comics Rhetoric of Lee Marris and Roberta Gregory». En *Women's Studies Quarterly* 43 (3/4), 203–22. <http://www.jstor.org/stable/43958564>

Galvan, Margaret. 2018. «“The Lesbian Norman Rockwell”: Alison Bechdel and Queer Grassroots Networks». En *American Literature* 90 (2): 407-438. doi: <https://doi.org/10.1215/00029831-4564358>

- Galvan, Margaret. 2020. «Servants to What Cause: Illustrating Queer Movement Culture through Grassroots Periodicals». En *The Comics of Alison Bechdel: From the Outside In*, editado por Janine Utell. Jackson: University Press of Mississippi. doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w9fh>
- Hall, Justin. 2013. *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*. Seattle: Fantagraphics Books.
- Hall, Simon. 2010. «The American Gay Rights Movement and Patriotic Protest». En *Journal of the History of Sexuality* 19 (3): 536–562. <http://www.jstor.org/stable/40986338>
- Martin, Rachel R., ed. 2018. Introducción a *Alison Bechdel: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi. <https://es.scribd.com/book/390191486/Alison-Bechdel-Conversations>
- Mateo del Pino, Ángeles, y Victoria Galván Gonzalez. 2009. «La Cultura de la Contracultura». En *Cyber Humanitatis* 50 <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8784>.
- Murphy, Michael. 2003. «Zap! Pow! Out!: Twentieth Century Queer Comics». En *Neureuther Book Collection Essay Competition*. Washington University in St Louis. <https://openscholarship.wustl.edu/nbcec/17>
- Olsza, Małgorzata. 2020. «Feminist (and/as) Alternative Media Practices in Women's Underground Comix in the 1970s 1». En *Polish Journal for American Studies* 14 (Spring): 21-37, 139. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/feminist-as-alternative-media-practices-womens/docview/2473439187/se-2>.
- Quinan, Christine. 2017. «Alison Bechdel and the queer graphic novel». En *Doing Gender in Media, Art and Culture: A Comprehensive Guide to Gender Studies*, editado por Rosemarie Buikema, Liedeke Plate y Kathrin Thiele, 153-168. Londres: Routledge. [https://www.researchgate.net/publication/345536643\\_Alison\\_Bechdel\\_and\\_the\\_queer\\_graphic\\_novel](https://www.researchgate.net/publication/345536643_Alison_Bechdel_and_the_queer_graphic_novel)
- Vilches, Gerardo. 2014. *Breve historia del cómic*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Wertham, Fredric. 2009. «Excerpt from *Seduction of the Innocent*». En *A Comics Studies Reader*, editado por Jeet Heer y Kent Worcester, 53-58. Jackson: University Press of Mississippi.

