

Narrativas gráficas del yo y violencia machista en la producción de autoras de Argentina y Chile. El caso de Sole Otero y Supnem

MARIELA ACEVEDO

Universidad de Buenos Aires

acevedo.mariela7@gmail.com

Título: Narrativas gráficas del yo y violencia machista en la producción de autoras de Argentina y Chile. El caso de Sole Otero y Supnem.

Title: Graphic Narratives of the Self and Sexist Violence in the Production of Female Authors from Argentina and Chile. The Case of Sole Otero and Supnem.

Resumen: Este artículo indaga en los procesos de autonarración y autoproyección autoral desarrollados por Sole Otero (Buenos Aires, Argentina, 1985) y Katherine Supnem (Peñaflor, Chile, 1986), con el fin de analizar la forma en que ambas narran episodios de violencia machista dentro de sus trabajos gráficos, centralmente en *Poncho fue* (Hotel de las Ideas, 2017) y *Yo, la peor de todas* (Autoedición, 2023). Nos interesa reflexionar sobre el vínculo entre subjetividad y política, por lo que las contextualizamos en el resurgimiento del movimiento feminista y la emergencia de publicaciones y eventos de uno y otro lado de la cordillera.

Abstract: This article explores the processes of self-narration and authorial self-projection developed by Sole Otero (Buenos Aires, Argentina, 1985) and Katherine Supnem (Peñaflor, Chile, 1986), in order to analyse the way in which both narrate episodes of male violence in their graphic works, especially in *Poncho fue* (Hotel de las Ideas, 2017) and *Yo, la peor de todas* (Self-publishing, 2023). We are interested in reflecting on the link between subjectivity and politics, so we contextualise them in the resurgence of the feminist movement and the emergence of publications and events on both sides of the Andes.

Palabras clave: Autocómico, Autoras, Violencia machista, Afectos, Escena comiquera feminista.

Key Words: Autobiographical Comic, Female Authors, Sexist Violence, Affection, Feminist Comic Scene.

Fecha de recepción: 29/6/2023.

Date of Receipt: 29/6/2023.

Fecha de aceptación: 3/10/2023.

Date of Approval: 3/10/2023.

1. INTRODUCCIÓN

Las *escrituras del yo* en las historietas de autoras de América Latina constituyen una novedosa renovación de este género durante la última década. Nos interesa examinar aquí la percepción de la violencia desde la experiencia personal de creadoras de autocómic y preguntarnos por las formas de resistencia que posibilitan. Siguiendo a Oberti y Peller¹, indagaremos en los trabajos de historietistas que abordan su experiencia personal con la violencia machista de distinta índole (física, psicológica, económica, entre otras), en pos de elaborar un “archivo feminista”. Dicho “archivo”, como lo conciben Alejandra Oberti y Mariela Peller, es fruto del desplazamiento desde un archivo patriarcal hacia uno “hospitalario”. Y según Szurmuk y Virué², un archivo hospitalario se forma a partir de textos escritos por autoras/es cuyas marcas de género, clase, etnia, religión u orientación sexual los ubican en un lugar marginal dentro de los archivos oficiales. A partir de esta premisa, Oberti y Peller proponen “el uso de la literatura y las imágenes como lugares de expresión de lo afectado por las violencias y, a la vez, de producción de políticas de resistencia”³. A su juicio, seleccionar textos compuestos por autoras que tematizan la violencia contra las mujeres habilita preguntas en torno a la forma en que sus narrativas dialogan con el contexto social: “¿Qué situaciones hacen visibles y qué voces audibles? ¿Cómo narran la violencia contra las mujeres y desde qué estrategias formales intentan poner palabras al dolor?”⁴. El concepto de archivo también resulta central en la propuesta de Ann Cvetkovich, que se propuso construir un “archivo de sentimientos”, secuela de un sondeo de los trabajos y prácticas de la comunidad LGTBIQ en torno al trauma⁵. Valentina Yona apela a tal conceptualización para adscribir una narrativa gráfica como *Banzai* de Femimutancia (Feminismo Gráfico, 2021) a este

1 Alejandra Oberti y Mariela Peller, “Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad”, *Estudios Feministas*, xxviii, 2 (2020), pp. 1-13.

2 Mónica Szurmuk y Alejandro Virué, “La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta” *El Taco En La Brea*, 1, 11 (2020), pp. 67-77 (p. 69).

3 Oberti y Peller, *op. cit.*, p. 2.

4 *Ibidem*, p. 2.

5 Ann Cvetkovich, *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2018.

“archivo del trauma”, que permite narrar la violencia sexual durante la infancia y transformar sentimientos como la angustia o la depresión en experiencias de agenciamiento⁶. Haciendo suyas las palabras de Cvetkovich, observa que “este archivo [lo integran] artefactos culturales que se forman en y alrededor del trauma, provenientes de espacios culturales LGBTIQ+ caracterizados por producir frecuentemente géneros menores o experimentales”.

Por su parte, Alfredo Guzmán Tinajero señala que “la autoficción es una de las formas más comunes que las autoras utilizan para construir una reivindicación de lo personal desde los márgenes”⁷, ya que se ha presentado como “una especie de autobiografía bastarda en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido”⁸.

Podemos pensar que las experiencias que narran las autoras de *Poncho fue y Yo, la peor de todas* son hechos traumáticos que, a partir de su narración, cobran sentido al vincularse con una narrativa feminista más abarcadora, la cual las comprende. Tal como apunta Guzmán Tinajero,

en Argentina la creación de cómic de mujeres está cruzada por años de lucha feminista que se concentra en la aparición del #NiUnaMenos y las manifestaciones a favor de la ley del aborto, que dejó como icono más relevante la pañoleta verde, presente en casi todas las autoras. En Chile, por otro lado, las autoras están vinculadas a la explosión social acontecida en 2019, pero precedida y acompañada por años de clamor estudiantil, feminista y étnico que cristalizaron [en] un espacio coyuntural de cambio en el que convergen activistas y autoras⁹.

6 El trabajo al que me refiero de Valentina Yona se encuentra en prensa. Hice una lectura preliminar del mismo en el Seminario de crítica feminista de historieta y humor gráfico que organicé con Mara Burkart (2021), donde Yona lo presentó como monografía final. También se encuentra colgado en youtube (como presentación) en *Dibujos que hablan* (2022).

7 Alfredo Guzmán Tinajero “Construyéndome un cuerpo para luchar: el uso de la corporalidad en las autoficciones de Femimutancia y Marcela Trujillo”, en *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, coords. Ana Casas y Anna Forné, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2022, pp. 165-187.

8 *Ibidem*, p. 167.

9 *Ibidem*, p 165.

Llegados a este punto, nos resulta útil el concepto de “escena comique-
ra feminista” de la colega chilena Montserrat Mella¹⁰, quien, frente a la
noción de “campo” del sociólogo Pierre Bourdieu, incorpora a otras/os
actoras/es como pueden ser las/os fans, la prensa crítica y las/os investi-
gadoras/es. El término “escena”, trasladado desde el campo de los estu-
dios sobre las musicales, presenta sus diferencias con la escena (editorial)
comique-
ra que incluye la producción autogestionada y la producción
profesional. En nuestra aproximación, el concepto designará un circuito
alternativo al de la historieta masculina, de la cual persigue distinguirse; y
anudará las conexiones en red entre las escenas de Argentina y Chile (es-
cena translocal) o las formas de comunidad no territorial (escena virtual).
Es importante señalar que el término pretende evitar la identificación de
tópicos recurrentes como características de la narrativa gráfica femenina.
Por el contrario, el concepto de escena hace énfasis más en las prácticas y
coordinadas enunciativas que en los productos o sus actoras/es. Es decir,
no pretendemos adjudicarles a las autoras un posicionamiento que no
hayan declarado o asumido explícitamente.

2. GÉNEROS DE NO FICCIÓN GRÁFICA FEMINISTA

Según Claudia Andrade Ecchio, durante la última década se ha dado una
verdadera “explosión” en la producción de *narrativas gráficas del yo* por
autoras de América Latina¹¹. La misma estudiosa sostiene además —si-
guiendo a Leonor Arfuch— que, en tanto que relatos de experiencias,
pueden entenderse como “[...] expresión de una época, de un grupo, de
una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad”. Al
referirse a las escrituras del yo, Andrade Ecchio se detiene en la tesis de
Alfredo Guzmán Tinajero para caracterizar cómo se plasma en la histo-

10 Montserrat Mella, *Viñetas en resistencia. Escena de comic feminista producido en Chile durante 2008-2018*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2020 [tesis de grado para optar a la licenciatura en Diseño Gráfico].

11 Claudia Andrade Ecchio, “Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia”, *UNIVERSUM. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, xxxiv, 2, 2019, pp. 17-40.

rieta la construcción de la posición enunciativa autobiográfica¹². Guzmán Tinajero define “autocómico” como aquella narración en la que la autora o el autor es el eje discursivo del relato en la figura de un personaje desde donde se focaliza la narración, distinguiendo dos formas de autocómics: los factuales y los ficcionales. Prosigue Andrade Ecchio:

En ambos casos, esta forma discursiva permite, a través de la creación de un yo-gráfico, la construcción de un discurso de identidad, pero con procedimientos disímiles. En los autocómics de orden factual, la enunciación se articula a partir de cuatro elementos: la identidad entre el personaje principal y el autor, la comprensión por parte del lector que está frente a una enunciación factual —por lo que es necesario que tenga una referencialidad discursiva sólida que se afirme para aclarar la veracidad de la obra—, la presencia de un narrador extra-homodiegético actorizado con focalización interna fija —es decir, un narrador que describe las acciones que realiza el personaje y que admite únicamente una voz narrativa centrada en una sola persona— y una densidad referencial que concentre la mayor cantidad de información para autenticar a la persona y, con ello, el relato¹³.

El autocómico factual refiere un “relato de inspiración real que representa algo que tuvo efectivamente lugar”¹⁴, mientras que los autocómics ficcionales “no se respaldan en un pacto referencial ni presentan una referencialidad discursiva que autentique el cómic como cierto”¹⁵. El “autocómico autobiográfico”¹⁶ es un tipo dentro del autocómico factual que se diferencia de otros dos tipos de autocómics factuales: el diario y el documental. Entre los autocómics ficcionales, Guzmán Tinajero identifica, a su vez, la “autoficción”¹⁷ y la “ficción autobiográfica”:

12 Alfredo Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017 [Tesis doctoral].

13 Andrade Ecchio, *op. cit.*, pp. 20-21.

14 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, p. 167.

15 *Ibidem*, p. 321.

16 Guzmán Tinajero distingue además tres variantes temáticas recurrentes dentro del primer tipo (cómic autobiográfico): la autobiografía de formación, la autopatografía y la autobiografía de filiación.

17 Distingue también tres modalidades del autocómico ficcional de tipo autoficción: a) inverosímil, b) biográfica y c) especular.

La autoficción se vincula de manera directa con la realidad a través de la relación autor-personaje como portadores de la misma identidad, pero no por ello deriva en un relato factual. En oposición, en la ficción autobiográfica la relación textual entre autor y personaje no es explícita sino que se encuentra enmascarada. [...] Mientras que en la autoficción el autor transforma —o expande— su vida a través de la invención, en la ficción autobiográfica el autor se enmascara dentro de una ficción que oculta un fragmento de su vida¹⁸.

Hasta aquí un breve desarrollo de las variantes dentro de los autocómics. Presentamos ahora algunos aportes de colegas en torno al corpus de autoras de historietas en América Latina¹⁹. Susana Escobar Fuentes²⁰ y Paloma Domínguez Jería²¹ se han interesado por la novela gráfica autobiográfica hecha por autoras como documento o registro de la experiencia femenina/feminista. Un subgénero, según Escobar Fuentes, que se define por prestar especial atención a la representación del cuerpo y a los modos de narrar las luchas “contra las formas de dominación del sistema patriarcal, las relaciones con los hombres, la representación de la mujer, la experiencia con la violencia machista, así como la exposición de una subjetividad intimista que construye una identidad de las mujeres a partir de la exposición del mundo personal y profesional”²².

La tesis de Paloma Domínguez Jería también selecciona una serie de novelas gráficas en primera persona para analizar cómo las autoras lati-

18 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, pp. 321-322.

19 Para un panorama general remitimos a Gabriela Borges, Katherine Supnem, Maira Mayola y Mariela Acevedo, “Historieta feminista en América Latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México”, *Tebeosfera*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2018; y Marina Bettaglio, Elizabeth Montes Garcés y María Elsy Cardona, coords. del dossier “Con el lápiz en la mano: Mujeres y cómics a ambos lados del Atlántico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XLIII, 1, 2018.

20 Susana Escobar Fuentes, “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Revista Fuentes Humanísticas*, XXXII, 60, 2020.

21 Paloma Domínguez Jería, *La construcción del sí mismo en el cómic autobiográfico de autoras latinoamericanas desde una perspectiva discursiva multimodal*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso [tesis doctoral].

22 Escobar Fuentes, *op. cit.*, p. 112.

noamericanas utilizan el lenguaje gráfico a la hora de caracterizar la construcción del *sí mismo* en el cómic desde una perspectiva discursiva multimodal. Se propone revelar los temas recurrentes a los que apelan, cómo elaboran su imagen gráfica para expresar ese yo y, finalmente, identificar a través de qué metáforas visuales relativas a la subjetividad dan cuenta de su experiencia.

Nos ocupamos aquí de dos narrativas gráficas que articulan elementos autobiográficos en el relato de los procesos de enamoramiento/ruptura de una pareja heterosexual atravesada por episodios de violencia. Ambas resultan intervenciones que se posicionan en la escena comiquera feminista como expresiones que dialogan con las demandas del movimiento de mujeres y diversidades, aunque difieren en su forma de representar la violencia. Una primera hipótesis se cifra en que la diferencia remite a los lugares de enunciación en los cuales se posicionan las autoras, que apuntan a dos enfoques feministas diferentes. Para ello, nos detendremos brevemente en la producción y las trayectorias profesionales de ambas antes de analizar *Poncho fue* de Sole Otero²³ y *Yo, la peor de todas* de Katherine Supnem²⁴.

3. BREVE CARACTERIZACIÓN DE LAS AUTORAS Y SU TRAYECTORIA

Sole Otero estudió diseño textil y es historietista y humorista gráfica. Integró el *staff* de “Historietas Reales” (2008), blog autobiográfico con el que se dio a conocer gracias a *Sólo le pasa a Sole* (2006-2012). En la red también publicaría *La verdad de la milanese* (2010-2011) y *La Pelusa de los Días* (2012-2015, editada por La Cúpula en 2015). Formó parte de la Colectiva Chicks On Comics entre 2008 y 2017, participó en muestras colectivas y su trabajo apareció en Argentina y Europa. Dos veces ganadora de la beca para la realización de obra en la *Maison des Auteurs* en Angoulême, con quienes creó *Intensa* (su segunda novela gráfica) y *Naftalina* (la tercera), actualmente reside en Francia y el año pasado ha recibido el Premio del Público en el Festival de Angulema (2022). Sobre su inserción en lo que hemos denominado

23 Sole Otero, *Poncho fue*, Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2017.

24 Supnem, *Yo, la peor de todas*, Peñaflo, Autoedición, 2023.

escena comiquera feminista, se reconoce en efecto como tal, aunque no militante²⁵.

Katherine Supnem, o Supnem, a secas, es el pseudónimo de Katherine Muñoz Barrales. Supnem es acrónimo de un verso tomado del tema *One* de la banda irlandesa U2: “We’re one, but we’re not the same”, traducido como “Somos Uno Pero No El Mismo” (SUPNEM). Docente de Filosofía, su posicionamiento feminista es radical, interseccional y transfeminista. Participó en la revista *Tribuna Femenina Comix* bajo la dirección de Melina Rapimán, se formó en el taller de Marcela Trujillo, también conocida como Maliki, y conformó la colectiva Tetas Tristes, que impulsa y lleva adelante el Festival Comiqueras (seis ediciones entre 2016 y 2022). Su producción se encuentra dispersa en fanzines y es una de las más significativas dentro de la escena independiente²⁶. Su primera novela gráfica, *Yo, la peor de todas*, condensa esta obra autogestionada y puede leerse en paralelo a los diarios *Relaciones y Revoluciones I* (2020/21) y *Relaciones y Revoluciones II* (2021/22), donde registra el estallido social en Chile (octubre 2019) y el impacto de la pandemia a raíz de la COVID-19. Su trabajo ha recibido menos atención que el de Otero; aun cuando quepa citar los asedios de Montserrat Mella²⁷ e Isidora Carvajal Navarro²⁸.

25 Cfr. con Andrés Valenzuela, “Sole Otero: “Trato ciertos temas porque soy mujer, pero no soy una militante feminista””, *Página 12* [en línea] (27/01/2022): <https://www.pagina12.com.ar/396836-sole-otero-trato-ciertos-temas-porque-soy-mujer-pero-no-soy-> (consultado el 20/06/2023); y Elisa McCausland, “Sole Otero: ‘Me descubrí feminista haciendo cómics’”, *Pikara Magazine* [en línea] (20/04/2019): <https://www.pikaramagazine.com/2019/04/sole-otero/> (consultado el 20/06/2023).

26 El Catálogo de mujeres chilenas en la Historieta (2021) con apoyo de PROChile no la incluyó, a pesar de ser gestora, impulsora, autora y editora, dado que su trabajo permanecía inédito (no contaba con ISBN). La exposición *Coordenadas gráficas* la incluyó entre las diez exponentes de referencia de Chile.

27 Mella, *op. cit.*

28 Isidora Carvajal Navarro, *Construcción de carreras artísticas de autoras de historieta en Chile (2010-2021)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2021 [tesis de grado para optar por la licenciatura en Sociología].

4. *PONCHO FUE*

La primera novela gráfica de Sole Otero salió publicada a la vez en Argentina y España²⁹. Comparte cualidades con el autocómic factual de tipo autobiográfico (basado en una experiencia de violencia que afectó a la autora)³⁰, en tanto que “relato de inspiración real que representa algo que tuvo efectivamente lugar”³¹ y con los autocómics ficcionales, toda vez que “no se respalda en un pacto referencial ni presenta una referencialidad discursiva que autentifique el cómic como cierto”³². Sin embargo, dentro del autocómic autobiográfico suele existir una homonimia entre autora/narradora/personaje como primer gesto autentificador, también leído como voluntad autobiográfica que aquí no se da. En *Poncho fue* el nombre del personaje marca en cambio una voluntad ficcional, estaríamos entonces frente a un autocómic ficcional de ficción autobiográfica en donde la relación textual entre autor y personaje no resulta explícita, sino que se encuentra enmascarada. Así, los discursos exteriores a la obra y las marcas textuales que mencionamos permiten ubicarla como un hecho de la vida de la autora ficcionalizado en clave de novela gráfica. La dificultad para esclarecer si se trata de un autocómic factual de tipo autobiográfico o un autocómic ficcional del tipo ficción autobiográfica se deriva del tema. En tanto que relato factual, la autora se expone como personaje al asumirse como víctima de violencia y también como agresora de su pa-

29 En Argentina la editó Hotel de las Ideas, en 2017, y simultáneamente, en España, el sello La Cúpula. La edición española respetó el español rioplatense y agregó al final un glosario de términos para explicar los modismos porteños.

30 El carácter autobiográfico se desprende principalmente de declaraciones de la autora a la prensa, ya que Sole Otero ha afirmado que se basa en una experiencia personal. La historia es narrada desde la perspectiva de Lucía, quien, al igual que Otero, es ilustradora *freelance*. Así, además de las declaraciones de la autora y de las características que permiten identificar al personaje de Lucía con su creadora, otras marcas en el texto —paratextuales— señalarían el carácter de autocómic factual: las palabras que le dedican en la contraportada del libro tanto PowerPaola (identificada con la historieta autobiográfica por su reconocido trabajo *Virus tropical*) como Fer Calvi. Este último señala el carácter catártico de la obra para el eventual lector o lectora, y el deseo de que “el proceso de hacer la historieta haya funcionado igual para su autora”.

31 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, p. 167.

32 *Ibidem*, p. 321.

reja. La novela gráfica es, así, una elaboración de un proceso en el que la protagonista siente vergüenza y culpa; y aunque, por un lado, testimonia su experiencia como un acto de superación, también sabe de la exposición a la que se somete, recurriendo a un yo gráfico desplazado y enmascarado con los procedimientos de la ficción.

El título *Poncho fue* remite a un juego infantil donde quien ve un auto escarabajo golpea a su acompañante ocasional antes de que este lo haga primero. Sobre esta metáfora, la autora construye su narración gráfica sobre la violencia de pareja que tiene como eje central el maltrato psicológico y emocional. Una forma sutil de violencia se convierte en malestar, en sensación de ahogo, miedo, culpa... e ira.

La historia comienza casi al final de la relación entre Lu y Santi: espiamos su intimidad y podemos reconocer allí sutiles situaciones de manipulación, de usos desiguales del tiempo, de silencios que disciplinan, de discusiones tontas que desatan peleas espantosas. El contraste de esos colores brillantes con una historia que se va volviendo cada vez más espesa es sólo uno de los recursos gráficos que explora Otero. Los climas que dibuja en sus viñetas plasman las sensaciones de sus personajes que comunican rápidamente estados complejos sin caer en esquematismos. La narración no pretende verificar hechos, sino que ordena la historia a partir del presente de la ruptura y *flashbacks* que muestran el pasado de la relación antes de incidir durante los episodios más idílicos en ciertas señales de una violencia que irá *in crescendo*.

La autora utiliza dos arcos narrativos paralelos: la diégesis principal, que narra la ruptura, y una dimensión onírica —que reconocemos gracias a la paleta cromática—. Ambas se entretajan para narrar un trauma que lleva a la protagonista a dudar de su propia salud mental y de su capacidad para vincularse con otro de forma no violenta.

La mayoría de los trabajos que analizan la obra entienden esta narración como un relato de empoderamiento: tras la ruptura, Lucía recupera su autonomía, se perdona y logra superar tanto el deseo de estar con Santi como el odio que despertó en ella. Por ejemplo, Paloma Domínguez Jería lo resume en estos términos:

Poncho fue relata la historia de violencia emocional y física de Lu, la protagonista, y Santi. La narración es *in medias res*: comienza con el momento cúlmine de violencia física y psicológica entre ambos

personajes, posteriormente pasa a relatar el inicio de la relación que es idílica, los primeros indicios de comportamientos disruptivos por parte de Santi, los mecanismos de manipulación psicológica que ejerce Santi sobre Lu y, a causa de esto, el deterioro mental de la protagonista. La historia termina con la ruptura y elección de Lu por su bienestar emocional³³.

Aunque no lo explicita en la sinopsis, Domínguez Jería menciona luego que Lucía también es agresora: “Sole Otero muestra cómo su pareja se siente disminuido ante ella y, por lo mismo, realiza diversas acciones para revertir los roles. Además, de la violencia psicológica, en *Poncho fue* (2017) podemos ver que ambos incurren en violencia física, a consecuencia de las peleas que tienen”³⁴.

Acosta y Walczak señalan que la narradora de *Poncho fue* atraviesa distintas etapas, “pasando desde la minimización del acto violento, el desafío de los recursos de adaptación, [los] intentos de explicar por qué ocurrió y del significado de lo ocurrido, hasta la reevaluación positiva, cuando decide buscar ayuda y finalmente separarse de su pareja”³⁵. Al final de su análisis, concluyen que

la historia narrada por Sole Otero responde a la necesidad de hablar sobre el trauma que ha pasado al ser víctima de abuso psicológico. Al mismo tiempo, es un intento de recobrar la dignidad ante los ojos del otro, o de la otra, para que no la juzguen mal por haber sucumbido a una situación lastimosa. Para tal fin, la narradora debe mostrar que ha superado el problema y lo hace por medio de un *flashforward*: un año después de la ruptura con su abusador, se observa a la protagonista recuperada, sin dolores de estómago, ni de cabeza, sin haber usado medicamento alguno, disfrutando de la vida sana, viajando y realizándose profesionalmente. Al estar contando su historia, Lucía —o Sole Otero— practica el afrontamiento postraumático que le ayuda a sanar. La prueba más contundente de haber

33 Domínguez Jería, *op. cit.*, p. 98.

34 *Ibidem*, p. 111.

35 Karen Acosta y Grazyna Walczak, “¿Estamos todas bien? El empoderamiento femenino por medio de la narrativa gráfica de tres autoras hispanas”, *Revista Encuentros*, XXI, 01, pp. 168-181 (p. 173).

superado su desequilibrio es que rechaza volver a la relación tóxica con el hombre abusivo. Abandona el metafórico juego de “Poncho fue” golpeada, pero de manera definitiva. En cambio, crea una obra de alto valor estético y de contenido significativo para las personas que han estado sujetas a manipulaciones como las que ella sufrió³⁶.

En ambos análisis, sus responsables parecen señalar que es la protagonista quien decide separarse por su propio bien. Sin embargo, aunque coincidimos en que la protagonista se obliga a superarla, en la trama es Santi quien da por finalizada la relación en el momento en que —tras una discusión— Lucía reacciona agrediendo físicamente. Es la tercera vez que sucede: Sole Otero narra la ruptura y separación de una pareja donde el varón manipula y discute con su compañera, llega a romper su trabajo, ejerce violencia física, controla sus gastos y va minando su autoestima a través de distintas estrategias. Frente a estas situaciones de manipulación y abuso, Lucía intenta conciliar, se deprime y —en al menos tres situaciones— estalla y pasa a la agresión física. Durante la última pelea, ella lo golpea y él le da un ultimátum: si no se va de la casa que comparten, va a sacarla con la policía. Los padres de Lucía llegan a buscarla y, en efecto, ella inicia un proceso de recuperación con altibajos, que finalmente concluye como una conquista personal: se corta el pelo, viaja sola, sube una montaña y lo supera... ¿sí? Sin embargo, algo no termina de cerrar.

Bustamante Escalona cita a Elena Lozada y Katarzyna Paszkiewicz para aquilatar que “la presencia de figuras criminales femeninas suscita incomodidad, ya que nos enfrenta a algo que no es normativo y que transgrede tanto los estereotipos patriarcales como el armazón teórico de muchos feminismos”³⁷. Cabe entender, pues, que el relato que nos ocupa genere dicha incomodidad y haya sido calificado por Otero desde “misógino” hasta “feminista”³⁸. Lucía procura comprender sus raptos violentos contra su pareja, a la que empuja en una ocasión (p. 16), además de gol-

36 *Ibidem*, p. 173.

37 Fernanda Bustamante Escalona, “Mujeres y ficción criminal en cuentos de Ángela Hernández”, *Cahiers d'études romanes*, 44, 2022, pp. 133-154 (p. 149).

38 Sole Otero se refirió a las repercusiones del libro en una entrevista con Edu Benítez, “Sole Otero, una historietista en la búsqueda de heroínas tridimensionales”, *Revista Almagro* [en línea] (febrero, 2018), <https://www.almagrovevista.com.ar/sole-otero-una-historietista-la-busqueda-heroinas-tridimensionales>.

análisis que orillan estos episodios. Kottow y Traverso registran tres estrategias de las autoras para mostrar a estos personajes que incomodan:

tres formas de articulación del crimen femenino, que se dan con cierta insistencia y, a veces, de maneras superpuestas en las obras que conforman nuestro corpus [...]. A veces se abren paso intentos de escapar de un mundo masculino que subyuga a la mujer a sus cauces; en otras, irrumpe un actuar que no encuentra acogida en el lenguaje y queda sin explicación; y otras veces las escritoras crean máscaras —infantiles e irónicas—, donde lo femenino encuentra inusitadas formas de acogida⁴⁰.

Sole Otero se afana en representar gráficamente la segunda estrategia: la violencia como experiencia muda, como “paso al acto” que no tiene explicación en el lenguaje:

La violencia emerge ahí como el nudo que termina por atar un sinfín de contradicciones y dificultades, un actuar ciego contra un sistema social que no permite vislumbrar un espacio autónomo para las mujeres. Cuando a la razón se le niega su capacidad de articular un habla y una acción que encauce caminos de salida de la subordinación, es la violencia, una especie de acto puro, sin discurso, el que se abre paso⁴¹.

Este denominado “paso al acto” remite a la forma en la que el sujeto se vincula con su historia y su conciencia, con las formas en que es reconocido por otros, con las narraciones que (se) hace de sí. Para las autoras, “no hay nada relacional en el pasaje al acto; el sujeto queda despojado de todo, menos del hecho de que sigue estando allí. Este mero existir es lo que visibiliza el paso al acto, y lo pone en escena como experiencia”⁴².

La segunda cuestión que mencionamos como problemática es el tipo de relato de autosuperación personal o empoderamiento individual para (solo en principio) resolver la trama. Volvemos así sobre un detalle que ya hemos apuntado. Escribimos antes que hay dos arcos —el principal y el onírico— que discurren en paralelo.

40 *Ibidem*, p. 58.

41 *Ibidem*, p. 57.

42 *Ibidem*, p. 71.

Lucía decodifica señales dentro de este plano onírico sobre la relación violenta que tiene con su compañero. Es ahora cuando manifiesta su afinidad con los elefantes y vemos cómo Santi le asigna otro animal: el ciervo (p. 74) (Fig. 2).



Figura 2. Plano onírico: el ciervo como imposición de Santi.
Poncho fue de Sole Otero, p. 72 (Hotel de las Ideas, 2017).

La última secuencia de este plano de ensoñación de tres páginas (pp. 194-196) muestra un encuentro de Lucía con ella misma y cómo finalmente se perdona y logra soltar a Santi. Domínguez Jería analiza esta secuencia final a partir de la metáfora del espejo:

al final de la obra, hay una serie de ilustraciones que permiten retratar la interioridad del personaje. En la viñeta 1 [...] podemos ver a Lu desnuda [en el] centro de la imagen, pequeña, rodeada de

líneas con movimientos circulares, dando la sensación de vértigo, y el personaje pronuncia el enunciado “perdón”, en relación con los momentos en los que golpeó a su expareja Santi a lo largo de la narración. [...] De modo que, cuando se llega a la viñeta 6, en la que ambos avatares desnudos de Lu se abrazan, da cuenta de que Lu logra reconciliarse consigo misma, en relación con los pensamientos que la atormentan respecto a sus acciones; así logra mirarse a sí misma y verse como una víctima de la violencia a la que fue sometida por su exnovio⁴³.

Mientras tanto, la trama principal publica esta superación. Lucía ha logrado desengañarse, pero pareciera haberlo hecho a partir de un trabajo de autosuperación personal, con aires de relato *new age* de corte individualista. Parece la historia de una *self made woman* que nos dice: “Si yo pude, todas pueden”. De hecho, la metáfora con la que cierra la novela gráfica es la de escalar la montaña: conquistó sus miedos, superó sus traumas y, aunque un escalofrío recorre el cuerpo de la protagonista cuando se cruza con un auto escarabajo, también se convence de que por fin puede encontrarse con su ex y no caer en sus trampas. Sonreímos. Una que termina bien. Pero cuando llegamos a la última página, después de los agradecimientos y ya fuera de la diégesis... nos sorprende un ciervo (Fig. 3).



Figura 3. Imagen de ciervo en *Poncho fue* de Sole Otero, p. 215 (Hotel de las Ideas, 2017).

43 Domínguez Jería, *op. cit.*, p. 141.

¿Cómo interpretarlo? ¿Qué hacer con esa sensación de que Santi todavía puede, más allá del “fuera de cuadro”, del “fuera de historia” incluso, seguir imponiendo su deseo a Lucía? No tenemos respuesta pero sí una intuición: el relato de autosuperación individual es un cuento que nos alivia momentáneamente, pero no basta. Algo se desborda, cae fuera y desde allí nos reclama que sigamos pensando. Este final feliz está vinculado a lo que Virginia Cano denomina “relatos del egoliberalismo”⁴⁴. En “Solx no se nace, se llega a estarlo. Ego-liberalismo y auto-precarización afectiva”, la autora nos advierte de los relatos individualistas que permean incluso las retóricas activistas:

Construir un “yo” a la medida del neo-liberalismo es tarea de las tecnologías afectivas que promueven la idealización de un “yo que todo lo puede” (si así lo desea y se dispone), así como la afirmación de un individuo cuya vida y cuya valía personal quedan libradas a sí mismx, y cuyos vínculos afectivos se limitan a círculos restringidos y economías de afectación cuidadosamente precodificadas. En la afirmación férrea de un yo autónomo y libre se silencian no solo los entramados culturales, sociales y afectivos que nos hacen ser lxs que somos, sino también las desigualdades estructurales, las jerarquías inducidas y las violencias sistemáticas que coaccionan, obstaculizan o incluso imposibilitan la agencia de muchxs⁴⁵.

¿Cómo narrar ese yo sin tejer un relato individualista? Veamos el caso de Supnem y las estrategias que pone en juego.

5. EL TRABAJO AUTOBIOGRÁFICO DE SUPNEM

En 2017, con motivo de la convocatoria del segundo festival de Comiquerías, Supnem puso en circulación un manifiesto de su autoría que llevaba por título “¿Por qué un festival de autoras?”:

44 Virginia Cano, “Solx no se nace, se llega a estarlo. Ego-liberalismo y auto-precarización afectiva”, en *Los feminismos ante el neoliberalismo*, Adrogué, La Cebra, 2018, pp. 29-41.

45 *Ibidem*, pp. 33-34.

Este encuentro sirve para que nos sigamos escribiendo autobiográficamente, porque la autobiografía es la historia de los pobres, de los segregados que no tienen acceso a la historia universal, a aparecer en el gran relato que narra cómo es Chile, cómo es Latinoamérica. [...] Hacemos este festival porque lo necesitamos. Necesitamos espacios para decir que EXISTIMOS, para compartir conocimientos, conversar sobre nuestras prácticas artísticas y activistas, para complotar en conjunto, [...] porque no somos lindas, porque somos trans, cis, camionas, lesbianas, heteroNONormalizadas. [...] somos autobiográficas y políticas, abortamos, dibujamos bonito y feo [...] seguimos haciendo historietas, seguimos dibujando, corcheteando fanzines y creando espacios para compartir ideas y nuevas formas de colaboración mutua. Este evento es para celebrar la resistencia, para seguir existiendo y que las nuevas comiqueras no dejen de producir o de hacer historietas por falta de apoyo y censura⁴⁶.

La forma autobiográfica no es para Supnem solo el espacio catártico que la ayuda a comprender su existencia, sino que deja registro de la experiencia colectiva de ser artista mujer, transfeminista, bisexual, “marrona”, pobre y “sudaca”. *Yo, la peor de todas*⁴⁷ reúne doce fanzines publicados previamente como números de la serie “La vida cotidiana”, dibujados entre 2013 y 2018 (Fig. 4)⁴⁸. El libro no solo compila estas publicaciones autoconclusivas que pasan a constituir capítulos temáticos (“La soledad”, “Los miedos”, “El dinero”, “Sin hogar”, “Las amigas”, “La gordura”, “Las mujeres de mi familia”, “El feminismo”, “El arte”, “Las drogas”, “La menarquía”, “Las enfermedades”, “La sexualidad infantil”, “La primera vez” y “La verdad”), sino que en muchos casos se trata de una revisión que la autora realiza sobre una obra que redibuja, edita, ordena y amplía los episodios publicados y vendidos en ferias autogestivas o vía internet. Además

46 Supnem, “¿Por qué un encuentro de chicas que hacen cómics?”, *Comiqueras, festival de historietas hechas por mujeres*, <https://supnemilustraciones.blogspot.com/2017/09/> (consultado el 20/06/2023).

47 Supnem, *Yo, la peor de todas*, Peñaflor, Autoedición, 2023.

48 La edición de *Yo, la peor de todas* se vio retrasada dos años (se encontraba lista en 2021) porque la imprenta estafó a la artista. Supnem denunció a la imprenta en su blog bajo la entrada del 22 de febrero de 2022, “Funa a print factory spa por estafa”, disponible en línea en uno de sus blogs más antiguos que permanece activo: <https://supnem.blogspot.com/2022/02/funa-print-factory-spa-por-estafa.html> (consultado el 20/06/2023).

incluye al menos dos episodios inéditos: “La primera vez” y “La verdad”, que constituye el capítulo final. En el medio, Supnem publicó sus diarios de vida, escritos y dibujados entre 2020 y 2022.



Figura 4. Portadas de los fanzines *La vida cotidiana* de Katherine Supnem (2013-2018).
Fuente: <https://lavidacotidianacomics.tumblr.com>.

En este caso, la clasificación de autocómic factual de tipo autobiográfico resulta más clara: la autora se encarga de presentar su “yo gráfico” caracterizado como Sor Juana Inés de la Cruz, de quien toma el título, revelándose así como autora, narradora y personaje de la obra: “He decidido retratar mis bajezas sin ningún ánimo de ser imitada. Lo hago solo por el placer de poner una lámpara en el pantano de lo que soy, para que puedas mirar dentro de mi mundo interior. K. Supnem”⁴⁹. Y en la Introducción nos presenta a su yo gráfico con dos figuras: adulta y niña, dando cuenta de que lo que leeremos son sus vivencias.

El trabajo de Mario Faust-Scalisi⁵⁰ aborda la producción temprana de Supnem, fundamentalmente el fanzine/webcomic “Lia y sus líos. Una

49 Supnem, *op. cit.*, p. 5.

50 Mario Faust-Scalisi, “How to Discuss Sexual Identity, Minority Rights and Society in Chile? The Case of Katherine Supnem’s ‘Underground’ Comics”, en *Identity and History in Non-Anglophone Comics*, eds. Harriet Earle y Martin Lund, Nueva York, Routledge, 2023, pp.193 [Traducción propia].

niña buena con problemas de identidad de género”, cuya primera edición data de 2010 y su reedición de 2014:

Puede que Katherine Supnem no sea la elección más obvia de creadora de cómics para quien ve a Chile desde fuera, pero ella es clave para entender el papel de los cómics “underground” en Chile y en toda Sudamérica que debaten sobre la identidad sexual, los derechos de las minorías sexuales y la influencia de los cómics “underground” en la sociedad⁵¹.

Faust-Scalisi también menciona la serie *La vida cotidiana*⁵² y analiza algunos de los episodios. Señala que allí Supnem aborda problemas de sobrevivencia que afectan al día a día, como no tener dinero, encontrar un lugar para vivir, enfrentar la presión de las mujeres de su familia o la discriminación que sufren los gordos. Y apostilla con acierto que la artista plantea estas cuestiones no como temas aislados, sino buscando entender los vínculos entre sus problemas cotidianos y la sociedad. Lo ejemplifica con “Sin hogar”, el número 4 de la serie, donde no poder encontrar una vivienda es un problema del mercado de alquiler de departamentos en Santiago, que en el relato de Supnem se vincula con el sexismo y la discriminación contra las mujeres. Apunta Faust-Scalisi: “Con una clara postura feminista, los derechos de las minorías sexuales se discuten aquí entrettejidos con la discusión de las luchas chilenas cotidianas, y con ello el claro vínculo entre lo personal y lo social”. En los capítulos revisitados, Supnem recorre distintas cuestiones en torno a la experiencia de violencia: en la familia, en el encuentro con lo diverso, en la calle, la escuela y el trabajo. La experiencia de violencia machista no se encuentra separada de estructuras y condiciones que se enraízan en la clase, el color de piel o la dimensión sexogenérica.

Los últimos dos capítulos no se publicaron previamente como parte de la serie y constituyen la búsqueda de la autora para darle sentido al recorrido de más de diez años de producción autogestiva. Antes de abor-

51 *Ibidem*, p. 193.

52 Una versión digital de los episodios publicados en formato fanzine pueden consultarse en <https://lavidadcotidianacomics.tumblr.com/> y en <https://issuu.com/supnem> (consultado el 20/06/2023).

dar estos dos capítulos, remitiremos a otro par de trabajos que acometió en paralelo. Se trata de los diarios *Relaciones y revoluciones I*⁵³ y *Relaciones y revoluciones II*⁵⁴, donde Supnem retrata su producción durante el estallido social en octubre de 2019 y la pandemia y el aislamiento a partir de 2020.

Según la clasificación de Guzmán Tinajero, la forma diarística es un tipo de autocómic factual que se distingue de la autobiografía en tres puntos: primero, la capacidad de integrar distintos recursos formales y temáticos sin necesidad de una norma o un paradigma que los defina. Segundo, la intención (en un principio) opuesta a la autobiográfica, ya que el diario es un proyecto privado que no tiene aspiraciones de ver la luz. Tercero, la urgencia en el proceso de escritura. La autobiografía se origina en un proceso de reflexión, mientras que el diario parte de un impulso de inmediatez, de relatar los hechos lo más pronto posible sin necesidad de (re)organizarlos o darles estructura de relato. El investigador también subraya que el registro diario explicita la datación⁵⁵.

Los materiales que Supnem puso a circular en formato fanzine son, de nuevo en principio, un registro privado, ya que la artista habitualmente lleva un diario. En la presentación de *Relaciones y revoluciones I* (2020-2021), prologa el material con estas palabras:

Este fanzine fue dibujado y escrito directamente en mi diario de vida durante la pandemia. No está editado, son páginas sinceras en donde me muestro tal cual. Relaciones y revoluciones es el tema central, porque en las calles una revolución se gestó y luego el caos de una pandemia mundial apareció. Intenté ocultarme del caos externo y de la violencia política en mi casa, pero una revolución interior comenzó a emerger nuevamente. Mis relaciones humanas sexoafectivas siempre han sido un conflicto permanente que me ha costado resolver. Inseguridades, violencias del pasado y el no aprender de los errores me tienen atrapada en un limbo entre la relación y la revolución con les otros⁵⁶.

53 Supnem, *Relaciones y Revoluciones I* (2020-2021), Peñaflo, Autoedición, 2021.

54 Supnem, *Relaciones y Revoluciones II* (2021), Peñaflo, Autoedición, 2022.

55 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, p. 263.

56 Supnem, *Relaciones y Revoluciones I*, p. 3.

Es en el segundo diario de vida donde más se explicita la relación con N, quien ejerce violencia verbal y psicológica hacia la autora y termina forzando una ruptura. Supnem intenta comprender aquí su dependencia emocional, y de la mano de la psicóloga llega al concepto de “disociación” para entender su conducta frente al maltrato de N. Supnem compara su situación con la de la sociedad chilena en los cómics para elegir a sus representantes (Fig. 5).



Figura 5. “Disociación” en *Relaciones y revoluciones II* (2021), pp. 46 y 49.

En el segundo diario, sobre la imagen del dos veces electo Sebastián Piñera, leemos: “Pienso en mi disociación, en mi pérdida de memoria como una enfermedad nacional: hacer oídos sordos a las señales, a la información, al pasado, a la verdad ¿somos una sociedad infantilizada?”⁵⁷.

57 Supnem, *Relaciones y Revoluciones II*, p. 49.

Los diarios se hacen eco a menudo de su trabajo de revisión y edición de la serie para convertirla en libro. En este trabajo de ida y vuelta, de lectura de su experiencia a la luz de los eventos político-sociales que atraviesa Chile, Supnem se pregunta en el “Diario 1”:

Chile va a cambiar su Constitución, ¿pero yo qué voy a cambiar de mí? ¿Qué es semejante a una Constitución en la vida de las personas? ¿Cuál es la dictadura que marcó mi espíritu? ¿Cuál fue el régimen militar que dañó lo más profundo de lo que soy y me tiene habitando esta injusticia emocional en la que no puedo ser feliz ni hacer valer mi dignidad?⁵⁸

Como una respuesta a estos interrogantes podemos leer los dos últimos capítulos de *Yo, la peor de todas*. En ellos Supnem reconstruye y le pone nombre y rostro a la violencia y el abuso intrafamiliar. Y a partir de un espacio de sanación místico consigue las respuestas que busca: allí, se observa y comprende su dolor y libera su ira (Fig. 6).



Figura 6. “La verdad” en *Yo, la peor de todas* (2023), p. 180 y 181.

58 Supnem, *Relaciones y Revoluciones I*, p. 23.

En el cierre de la novela, la Supnem adulta le dice a su yo de niña que no sabe cómo seguir. No hay final feliz. Hay un final que continúa en otras historias que están por venir.

5. CONCLUSIONES

Nos propusimos analizar dos narrativas gráficas del yo que tienen en común que quienes cuentan la violencia machista participan de la escena comiquera feminista en Argentina y Chile. En el primer caso, Sole Otero nos presenta la violencia psicológica y la afectación emocional dentro de una ficción autobiográfica que cuenta la historia desde la perspectiva de Lucía. A través de distintas escenas, hemos examinado diálogos y puntos de tensión de un contrato íntimo en dónde se delimitan las fronteras entre el consentimiento y la dominación. Estos acuerdos —tácitos o explícitos— se entretajan con la convivencia y la administración de tiempo y dinero y develan cómo la independencia económica de las jóvenes del siglo XXI no se traduce automáticamente en autonomía personal. Otero permite que, a partir de Lucía, podamos leer la vida de las mujeres solteras en las ciudades del siglo XXI, quienes viven sus vidas “emancipadas”, aun manteniendo la esperanza de un amor de novela. La pervivencia del mito del amor romántico con sus consecuencias sigue latente. La protagonista de *Poncho fue*, como la mayoría de las de su generación, podrá tener a lo largo de su vida distintos compañeros/as sexuales y afectivos sin que eso implique hijas/os, boda o estigma. También podrá fantasear con tríos o bordear experiencias de BDSM con absoluta naturalidad. Vivirá su sexualidad sin prejuicios, accederá a estudios superiores, a un trabajo elegido y bien pagado (e incluso mejor remunerado que el de su compañero) y a una relativa independencia económica hasta que algo haga ruido. Y ahí reconoceremos en Lucía a amigas, hermanas, compañeras, ¡o a nosotras mismas!, negociando el espacio y el tiempo en lucha campal. La independencia económica es importante, el desapego emocional se antoja más difícil y la autonomía sigue siendo un horizonte diario hacia el cual caminar. En una lectura feminista que se aparta de la idea de empoderamiento, propusimos una mirada crítica sobre un relato con las características

que Virginia Cano le adjudica a los relatos del “ego-liberalismo”, habida cuenta de que nos insta a “revisitar nuestras propias narrativas, estrategias y horizontes activistas sin inocencia”⁵⁹. La misma estudiosa insiste en que

debemos desconfiar de nuestras propias “ficciones emancipatorias” y “narraciones libertarias”. Lo mismo cabe para nuestros afectos y pretensiones revolucionarias. Porque la lengua y la sensibilidad neoliberal no se limitan a las pantallas o a las supuestas sensibilidades disciplinadas, se hace carne —y fantasma— de muchas de las afectaciones y narraciones que mueven a nuestros activismos y sus sensibilidades⁶⁰.

Además, en los relatos que analizamos, ambas autoras plasman cómo afectan los vínculos a sus experiencias domésticas, laborales y familiares: la salud (tanto física como mental) se ve resentida y la depresión aparece como síntoma. Arriesgamos, pues, con Renata Prati, que el ego-liberalismo colabora en “la construcción de imágenes del dolor y de la depresión como fenómenos netamente individuales y privados”⁶¹. La apuesta —advierte Pratti— es que el problema de la depresión pueda ser leído como uno de los sitios en que se hace carne la precariedad que tanto tiñe las escenas de nuestra contemporaneidad neoliberal. En este sentido, la segunda parte de nuestro análisis, aborda el trabajo autobiográfico de Supnem, quien vincula su disociación o incapacidad de ver el maltrato como tal con una forma de incapacidad colectiva: “una enfermedad nacional”. Entre la urgencia del diario y la revisión y edición de sus fanzines autobiográficos, la novela gráfica se constituye en otra forma de narrar las memorias desde una posición activista que politiza la voz autoral, haciendo presentes todas sus marcas de identidad, moldeadas por experiencias de comunidad, afecto y formas de injusticia y desigualdad.

Renata Pratti y Virginia Cano coinciden en señalar que urge encontrar la manera de salir de ciertas formas que tienden a pensar afectos como la depresión, la culpa o la vergüenza como emociones paralizantes; en lugar

59 Virginia Cano, *op. cit.*, p. 39.

60 Virginia Cano, *op. cit.*, p. 39.

61 Renata Prati, “La infelicidad y sus metáforas. Depresión y agencia en tiempos de precariedad neoliberal”, *Mora*, XXVII, 2 (2021), pp. 27-43 (p. 30).

de eso proponen “formas alternativas de la agencia” que no se retrotraigan al modelo del individuo soberano y empresario de sí. Si bien la novela gráfica de Sole Otero puede ser leída desde ese modelo, la inquietante figura del ciervo en la última página nos invita a prestar atención a los relatos tranquilizadores. El final abierto de *Supnem* también parece apuntar a la continuidad, al ahora de las luchas, que definirán lo que viene.

Estos relatos configuran un repertorio afectivo devenido en archivo feminista: la depresión, la angustia, la ira, son afectos que permiten el agenciamiento. Ambas autoras señalan el valor catártico, terapéutico o transformador de la práctica de escribir y dibujar lo que las afecta; de ahí que vayan bastante lejos de la mera exposición. Al hacerlo, nos facultan para que leamos algo de la experiencia estructural o colectiva, puesto que encontramos nuestra experiencia objetivada. Entre ambas construyen postales de una escena comiquera feminista potente, no exenta de conflictos y contradicciones, que hoy resulta un espacio de militancia y activismo tan vivo como en movimiento.