

Ellas dibujan, guionan ¡y editan! La autoedición como recurso en el espacio de la historieta independiente argentina

Women that draw, script, and publish! Self-publishing as a resource in the Argentinian independent comic field

Resumen

El sector historietístico ha sido, tanto en Argentina como en el resto del mundo, preponderantemente masculino desde sus inicios, a finales del siglo XIX, y hasta hace un par de décadas atrás. Sin embargo, el rol femenino en el mundo de las viñetas se ha resignificado ostensiblemente, en el marco de una profunda reconfiguración del campo que comenzó en 2001, cuando desapareció el mercado de revistas de historieta de publicación periódica a nivel local. La reducción de espacios de publicación y la renovación de actores y de los modelos editoriales son características del período, y en este contexto han comenzado a aparecer editoras que buscan responder a las demandas y necesidades de este campo relativamente joven. La autoedición en particular se ha transformado en una práctica común y, en ocasiones, necesaria para garantizar la circulación de las obras. En esta línea, este trabajo propone, a través del estudio de una serie de casos, analizar las motivaciones y el lugar desde donde las historietistas ofician como autoeditoras, con el fin de observar cómo las mujeres son narradas y cómo se autoperciben. La elección de esta forma editorial responde a que se trata de una práctica que se origina y responde a las principales problemáticas relativas a este subcampo editorial.

Palabras clave: Editoras, Historietas, Edición independiente

Abstract

The comics' publishing field has been, both in Argentina and in the rest of the world, predominantly male since its inception, at the end of the 19th century, and until a couple of decades ago. However, the female role in the world of cartoons has been ostensibly resignified, within the framework of a profound reconfiguration of the field that began in 2001, when the market for local periodical comic magazines disappeared. The reduction of publication spaces and the renewal of actors and editorial models are characteristics of the period, and in this context, publishers seeking to respond to the demands and needs of this relatively young space have begun to appear. Self-publishing, in particular, has become a common practice and, on occasions, necessary to guarantee the circulation of works. So, this work proposes, through a study of a series of cases, to analyze the motivations and the place from where women cartoonists act as self-publishers, in order to contribute, through this approach, to the study about how women are narrated and how they are self-perceived. The choice of this publishing form, for its part, responds to the fact that it is a practice that originates and responds to the main problems related to this publishing subfield.

Keywords: Women publishers, Comic books, Independent editing

Fecha de recepción: 1° de junio de 2021

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2021

Ellas dibujan, guionan ¡y editan! La autoedición como recurso en el espacio de la historieta independiente argentina

Daniela Páez*

Introducción

En este trabajo estudiaremos prácticas contemporáneas de autoedición de las autoras argentinas de historietas en el espacio local especializado. Se intentará observar cómo y desde qué lugar se insertan en el campo (Bourdieu, 1998) y cómo perciben sus roles como artistas-editoras. Como contexto, destacamos que las mujeres han trabajado como historietistas desde las primeras décadas de popularización de este lenguaje en el país, sin embargo, son pocas las que han trascendido y para conocer a las demás es necesario recurrir a bibliografía especializada. Y, aun contando con nombres propios y de las publicaciones, en muchos casos es difícil encontrar sus trabajos en el inmenso mar de viñetas sin firma. Entonces, sabemos que ellas, las artistas, existieron, pero no fueron narradas, por lo tanto, se torna necesario rastrearlas en hemerotecas y a través de testimonios. El proceso del que nos ocuparemos aquí es otro, aunque se enmarca en la situación mencionada. Entre los sesenta y los ochenta el número de mujeres historietistas comenzó a aumentar y continuó por ese camino hasta nuestros días. Sin embargo, eso no significó que las políticas y las prácticas editoriales, y los hábitos de consumo hayan dejado de reproducirse sobre la base de construcciones basadas en concepciones de géneros y sexualidades que ponen en relieve la tensión entre lo femenino y lo masculino (Acevedo, 2019).

El año 2001 constituye un pase de página simbólico y formal: podemos considerarlo como el año de defunción del mercado local de revistas de historietas de circulación periódica. Sin embargo, desde esas cenizas el campo se reconstituyó y dio pie a un nuevo período protagonizado por numerosos proyectos independientes y autogestivos. Estos actores emergentes ya no producen historieta pensando principalmente en el éxito masivo, sino que han podido ganar la autonomía suficiente dentro del mercado como para seleccionar sus publicaciones con base en criterios más culturales (Bourdieu, 2018). Por un lado, entonces, encontramos nuevas prácticas editoriales y una nueva generación de productores. Por otro, partiendo del reconocimiento del carácter cultural de género, también hallamos importantes transformaciones socioculturales en torno al rol de las mujeres en el tejido social. La compilación editada por Marina Larrondo y Camila Ponce Lara (2019) da cuenta de cómo durante los últimos veinte años América Latina ha sido testigo del surgimiento de movimientos feministas, principalmente protagonizados por jóvenes mujeres, que han logrado poner en el centro de la esfera pública demandas y reivindicaciones de género de larga data. En este contexto, resulta pertinente preguntarnos por las prácticas y percepciones de las historietistas durante este período de reconfiguración de las estructuras sociales, que tradicionalmente se han organizado de manera jerárquica y dual.

Nos proponemos observar distintas experiencias y tipos editoriales diversos, con el objetivo de hallar concurrencias y diferencias que permitan elaborar una imagen nítida sobre el rol de las mujeres en el mundo de las viñetas. Partimos de la idea de que los usos sociales de la historieta (Hatfield, 2005) han cambiado profundamente durante las últimas décadas tanto a

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Centro de Investigaciones Sociales del Instituto de Desarrollo Económico y Social (CIS-IDES), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Buenos Aires, Argentina. Email: danielacpaez@gmail.com

nivel nacional como global. En tales circunstancias, las nuevas rutinas editoriales y criterios de valorización de este lenguaje convergen con las transformaciones socioculturales ocurridas en torno al lugar de las mujeres en los distintos espacios de la esfera pública y privada. Así, es posible observar cómo el rol subsidiario que tradicionalmente han tenido en este espacio (Vázquez, 2010) ha mutado de manera substancial, para convertirse en activo y reconocido por pares y por el público. En este punto es menester reconocer que este avance no resulta parejo en todos los subcampos del ecosistema historietístico, tanto en términos de acceso como de visibilización. Algunos permanecen mucho más estancos como el de las editoriales tradicionales, infantiles, el especializado en el género superheróico o el de la prensa diaria, entre otros, donde el número de autoras tiende a ser bajo y con frecuencia se encuentran encasilladas asociadas a temáticas consideradas femeninas. Asimismo, resulta muy difícil encontrar editoras por fuera del segmento de libros para jóvenes y niños. En contraposición, el espacio que tomaremos como objeto de estudio se caracteriza por no tener las mismas reglas de funcionamiento. Lo abordaremos a través de las experiencias de autoedición por ser una de las formas más comunes de edición en el campo y por su relevancia a la hora de analizar las trayectorias de las autoras.

Las historietistas argentinas en el campo

Desde sus inicios como medio¹ la historieta nacional se caracterizó por ser un espacio mayormente masculino, desde los productores a los lectores. A mediados del siglo XX surgen publicaciones masivas destinadas a un público femenino como *Intervalo* (1945) de Editorial Columba, *Secretos* (1950) de Aventuras, *Su gran amor* (1957) de Muchnik Editores, *Amor Joven* (1972) de Editorial Mazzone, entre otras. La incorporación de las mujeres como productoras fue bastante más lenta. Algunos casos excepcionales pueden encontrarse entre finales del siglo XIX y principios del XX (Juszko, 2000 Acevedo, Mamone, Ruggeri, Oliva, 2019). Amadeo Gandolfo (22 de marzo de 2017) destaca que, en general, estas primeras exponentes llegaban a publicar a través de algún pariente o conocido ya inserto en el medio. Las primeras historietistas dedicadas profesionalmente al oficio, como Martha Barnes o Idelba Dapuetto, comienzan a aparecer a partir de la década de 1940. Sin embargo, se ven envueltas en prácticas laborales típicas de las sociedades patriarcales, que relegan a las mujeres a espacios de dependencia económica “en una economía monetaria en la que tanto la autonomía como el prestigio dependen del dinero constante” (Millett, 1995: 94). En efecto, resulta destacable que, en parangón con sus colegas varones, por el mismo tipo de trabajo ellas recibían menor reconocimiento y remuneración (Feminismo Gráfico, 18 de septiembre de 2019), por lo tanto, su posición social en el campo parte de una base simbólica desigual y excluyente.

Hacia los setenta el número de autoras se acrecienta progresivamente, al tiempo que el público se transforma en términos sociales y culturales. Esto incentivó a una variación en las temáticas más populares, hasta entonces generalmente romántica para lectoras y de humor y aventuras para lectores. Ya en los ochenta, la juventud post dictadura militar², se encuentra más inclinada a disfrutar de un humor irreverente y a explorar cuestiones relativas a la política, la sexualidad, la libertad, entre otros, lo que abre el abanico de posibilidades creativas al menos dentro de los límites permitidos por el mercado en transformación. En este periodo emerge

¹ En Argentina encontramos los primeros exponentes del lenguaje historietístico en pasquines de circulación periódica ya durante el siglo XIX y comenzó a aumentar su masividad durante la primera década del siglo XX.

² La dictadura cívico-militar que inició el denominado Proceso de Reorganización Nacional comenzó el 24 de marzo de 1976 y terminó oficialmente el 10 de diciembre de 1983. Este sangriento episodio de la historia argentina se caracterizó por la violación sistemática de los Derechos Humanos y el gran incremento de la deuda externa, que devino en la debacle de la economía nacional.

como protagonista el editor y dibujante Andrés Cascioli y sus Ediciones de la Urraca. Entre sus principales aportes se encuentra la publicación original de trabajos de una nueva generación de historietistas hoy consagradas, como Maitena (Maitena Inés Burundarena), Patricia Breccia, Petisuí (María Alicia Guzmán), María Alcobre, Ana von Reuber, y se destaca la aparición, entre 1979 y 1984 en la revista *HUM®*, de las viñetas de la humorista feminista francesa Claire Bretécher. Existieron, sin duda, casos similares muy importantes para las trayectorias de las historietas argentinas, sin embargo, todavía las redacciones mantenían relaciones organizadas en torno a prácticas que excluían a las artistas de diferentes espacios, ya sea de socialización como de visibilización (Páez, 2020). En este sentido, el crecimiento de la presencia de artistas en las revistas de circulación periódica durante estas dos décadas puede considerarse significativo solamente en términos relativos, ya que los espacios y las temáticas continuaban siendo eminentemente masculinas.

La adaptación de las rutinas editoriales a los cambios socioculturales mencionados se interrumpió abruptamente en 2001 con el cierre en los principales sellos de revistas especializadas: Columba (*Intervalo*, *Fantasia*, *El Tony*, *D'artagnan*, *Nippur*, entre otras), Ediciones de la Urraca (*Chaupinela*, *Humi*, *Fierro*, *Hum® Registrado*, *Superhum®*, *Sexhum®*, *El Péndulo* y *El Periodista de Buenos Aires*) —en 1998 había cerrado Ediciones Record después de un fallido intento de relanzar *Skorpio*— y la consecuente desaparición de ese mercado. El cambio de los hábitos culturales impactó directamente en el consumo de este tipo de producto cultural, que cayó progresivamente durante los noventa (Dirección General de Estadística y Censos, s.f.), mientras se masificaba el uso de Tecnologías de la Información y la Comunicación [TICs] y el acceso a la televisión por cable. Así, al poco tiempo la publicación de historietas de circulación masiva perdió rentabilidad. Con los grandes jugadores asfixiados por las deudas,³ en términos de contenidos el periodo se caracterizó por poca innovación artística y mucha reedición de material previamente publicado.

Sin embargo, de acuerdo a Gociol y Rosemberg (2000) este colapso fomentó el surgimiento de las primeras experiencias independientes, fanzineras de los noventa, que durante las siguientes dos décadas fueron desarrollándose hasta convertirse en los protagonistas de la nueva historieta argentina. Progresivamente los autores comenzaron a organizarse para generar instancias de circulación y visualización de sus trabajos. Podemos considerar como el exponente más importante del periodo a la feria Fantabaires, que se realizó entre 1996 y 2001. Durante su segundo encuentro varios participantes fundaron la Asociación de Historietistas Independientes [AHI], que llegó a agrupar a más de un centenar de fanzines. En 1999 un grupo se separó y formó el colectivo editorial La Productora, a través del que publicaron varias obras hoy de culto como *Morón Suburbio*, de Ángel Mosquito, o la antología *Carne Argentina*. Otro sector armó la Asociación de Historietistas Independientes de Rosario [AHIRos], organizadora, entre otras cosas, del festival Leyendas entre 1999 y 2008, que inspiró al festival internacional Crack Bang Boom. Muchos editores de los sellos especializados hoy en día más prolíficos comenzaron sus trayectos en estas instancias u otras similares, en ferias y colectivos llevados adelante de manera autogestiva, que eventualmente se mutaron en proyectos formales.

³ Columba había entrado en cesación de pagos en 1989 por primera vez en su historia. En marzo de 2000 se presentó en convocatoria de acreedores después de registrar una caída del 40% de las ventas durante tres años precedentes (*La Nación*, 10 de marzo de 2000). Ediciones Record intentó relanzar *Skorpio* en 1998, que había estado fuera de circulación desde enero de 1996. El único número, que incluía a *Nippur de Lagash* (con guion de Robin Wood y dibujos de Sergio Ibáñez) y *La máscara espectral* (con guion de Eduardo Mazzitelli y dibujos de Leonardo Manco) fue un fracaso y no logró salvar al sello. Por su parte, durante ese mismo año Ediciones de la Urraca también debió presentarse a concurso de acreedores por las deudas acumuladas.

Este nuevo espacio se caracterizó por una reorganización profunda de los modos de producir y circular obras. Los nuevos sellos que hoy conforman el campo de la historieta independiente argentina son en su mayoría empresas medianas y pequeñas que funcionan como una actividad secundaria o complementaria de sus editores-directores.⁴ De acuerdo a los editores, los principales canales de circulación de las obras impresas son las librerías especializadas, las comiquerías y la venta directa en eventos o a través de tiendas online y redes sociales. Un recorrido inicial por los catálogos indica que el promedio de novedades anuales de cada una suele ser de entre cinco y ocho títulos, mientras que las tiradas oscilan entre los 500 y 800 ejemplares, y mil para las obras más populares. Entre 2009 y 2020 se editaron un promedio de noventa y siete libros anuales, con un pico de ciento sesenta y seis en 2017 (Kahn, 29 de noviembre de 2020). Esto representa un marcado contraste, por ejemplo, con los picos de 300 mil ejemplares que llegó a tener *Patoruzito*, de Dante Quinterno, durante los años dorados de la historieta nacional, los 280 mil ejemplares semanales que alcanzó *Intervalo* (Rivera, 1992; Gociol y Rosemberg, 2000) o, incluso ya durante los años de declive, los 281.794 ejemplares que vendió *HUM® Registrado* a nivel nacional entre agosto de 1993 y agosto de 1994.

Las rutinas editoriales experimentaron otro cambio fundamental. Laura Vázquez (2010) describe al modelo editorial de los sellos de revistas de historietas como casi industrializado, basado en una división de tareas que optimizara la producción y respondiera mejor a las demandas del mercado. Por lo tanto, el oficio de historietista, ya sea como guionista o como dibujante, dejaba poco margen para la creatividad, no proveía de reconocimiento social, ni ofrecía una retribución económica destacada, aunque las condiciones laborales eran más afables que las de otros trabajos manuales (Vázquez, 2010). Después de 2001 los sellos que comenzaron a publicar historietas lograron ganar una mayor autonomía dentro del campo de producción de bienes simbólicos (Bourdieu, 2018), en tanto que las nuevas pautas de selección, reconocimiento y de consagración de las obras dejaron de depender directamente del éxito potencial de ventas y más de la valorización otorgada por los miembros del campo por sus cualidades gráfico-narrativas. El rol de las mujeres también se renovó en este contexto en la medida que las nuevas políticas editoriales comenzaron a alejarse progresivamente de las prácticas excluyentes mencionadas. En este sentido, si bien el número de guionistas y dibujantes mujeres aumentó con el correr de los años, es necesario remarcar que continúa siendo más chico que la de los hombres. Sin embargo, no se trata de un proceso que influyó solamente en aspectos mensurables, sino que es necesario destacar aquellos de índole cualitativa. En la historieta independiente las autoras no se encuentran encasilladas en temáticas consideradas femeninas y los problemas más destacados del sector, como la falta de espacios de publicación, parecen afectar de igual manera a mujeres y varones. En cuanto a la edición, la presencia de mujeres resulta notoriamente inferior a la masculina y mayormente avocada a la autopublicación (Gráficos 1 y 2). Sí resulta destacable que las editoras que trabajan por fuera del sector especializado de la historieta generalmente se dedican a los libros ilustrados e infantiles y juveniles.

⁴ El análisis de las prácticas editoriales del conjunto del sector especializado demanda un trabajo pormenorizado y amplio. En principio, un recorrido hemerográfico por las trayectorias de los principales editores y entrevistas en profundidad realizadas a los responsables de Maten al Mensajero, Historieteca, Loco Rabia, Batracio Ediciones y Grupo Alegría, dan cuenta de la importancia de la informalidad, el cooperativismo y la autogestión en la estructura del campo.

Presencia de editoras en el segmento especializado

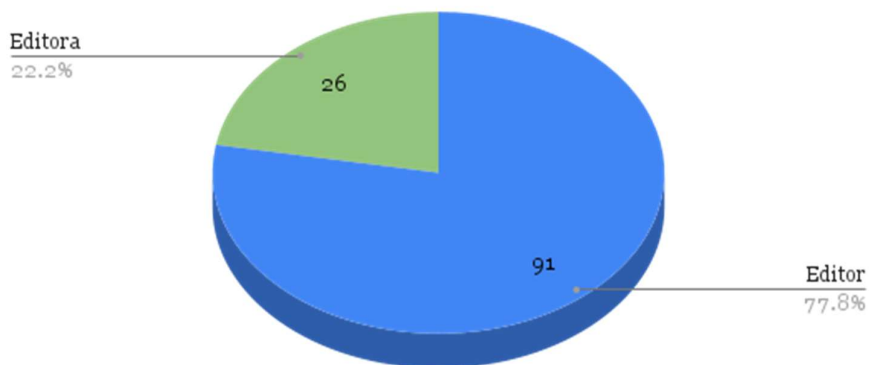


Gráfico 1. Presencia de editoras en el segmento especializado. Fuente: elaboración propia

Formas de edición elegidas por las editoras

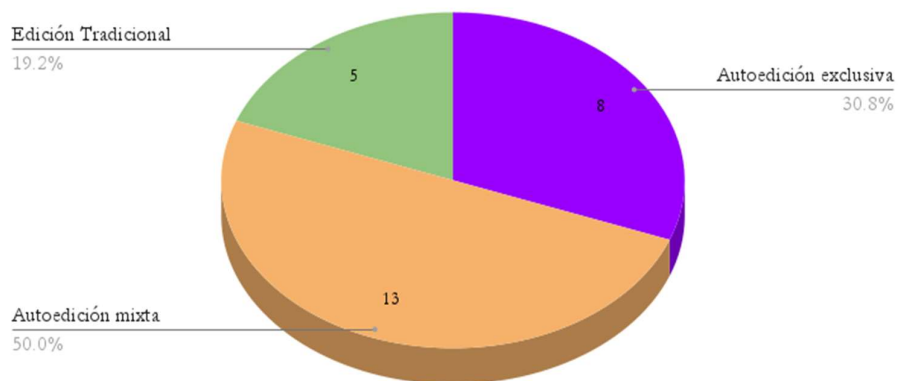


Gráfico 2. Formas de edición elegidas por las editoras. Fuente: elaboración propia

Cómo se adelantó, la autoedición será el objeto elegido para analizar el rol de las autoras en el subcampo de la edición especializada de historietas. La incidencia de esta práctica resulta notoria en términos generales: de ciento dieciséis casos relevados, en al menos ochenta y tres encontramos experiencias de autoedición⁵. Dentro de este grupo ubicamos veintiséis editoras

⁵ Para elaborar la lista de editoriales de historieta se tuvo en cuenta la publicación de libros con ISBN argentino, así como los catálogos de participantes de las principales ferias y eventos especializados: Crack Bang Boom (Rosario, Santa Fe); Dibujados (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); Viñetas Sueltas (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); Tinta Nakuy (Tucumán); Comiqueño (Tucumán); EPAH Encuentro de Publicaciones Autogestivas de Historieta (Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires); Villa Viñetas (Villa Constitución, Santa Fe) y Leyendas (Rosario, Santa Fe, actualmente discontinuado). Asimismo, decimos “al menos” teniendo en cuenta los casos de

de las cuales veintiuna son autoeditoras, mientras que solamente cinco se ofician a la edición tradicional, lo que nos lleva a relativizar la representación femenina en este espacio y que trabajaremos en los apartados siguientes. Asimismo, sumamos diez ediciones de autoras, es decir, artistas que autoeditan su trabajo bajo su nombre y no han constituido un sello, y que analizaremos de manera independiente, por fuera del listado de sellos mencionados.⁶ En términos generales encontramos que las propias características del campo fomentan esta práctica. La autonomía para producir y publicar obras con base a criterios más culturales que comerciales también se traduce en que los emprendimientos autogestivos no sean demasiado rentables, ya que no apuntan a un público masivo. En general, para las autoras y los autores no resulta rentable publicar obras a través sellos de terceros por el bajo precio de tapa de los libros y las tiradas acotadas, que ofrecen exiguas ganancias que se diluyen si la cadena de producción cuenta con demasiados eslabones. Más allá de esto, consideramos que nos encontramos frente a un sector dinámico y en un contexto de mayor libertad artística relativa, si tomamos como parangón las condiciones de producción arquetípicas del siglo XX. Esto se contrapone con la falta de espacios formales de publicación y la autoedición se convierte en una de las formas, junto a los colectivos editoriales, las publicaciones libres en línea o la organización de eventos para resolver este problema.

La autoedición como herramienta

Este doble ejercicio de los oficios de historietista y editor se ha vuelto muy común durante los últimos veinte años, en un campo que se ha quedado sin sellos que lancen un gran número de novedades anuales. Los exponentes, hombres y mujeres, suelen no tener un lugar formal en el campo laboral vinculado a la historieta. En algunas ocasiones trabajan para el exterior, en otras dan clases, realizan colaboraciones en las pocas revistas que continúan circulando como *Fierro* y *Revólver* o suben su trabajo a la *web*. Esto implica que no puedan vivir del oficio o que no puedan dedicarle tiempo suficiente al ser una actividad amateur. Los trabajos que se encuentran *online* son leídos y reconocidos, pero el mercado local no se caracteriza por invertir dinero en obras digitales, por lo tanto, se trata de un formato que otorga, mayormente, visibilidad. Al contrario, la obra impresa permite obtener un rédito económico que, por más modesto que sea, valoriza el trabajo y aporta a la economía cotidiana. Además, existe un valor simbólico extra contenido en el libro de historietas, ya que aleja a la obra de lo efímero y tal vez intrascendente del formato digital —e incluso de los fanzines impresos en baja calidad— y la asocia a lo perdurable, lo coleccionable que será atesorado y conservado en los estantes de las bibliotecas. Publicar libros no es una necesidad meramente práctica para los autores, sino que es una forma de distinguir su trabajo al conferirle un *status* de materialidad⁷, en tanto que

los que no se pudo hallar información sobre sus formas editoriales, y a aquellos que no participan del circuito de la historieta independiente, por lo tanto, no pudieron ser incluidos en este listado.

⁶ Optamos por listar de forma separada a las ediciones de autora y a los sellos principalmente debido a la dificultad metodológica para hallar puntos de referencia que permitan establecer categorías de análisis. En estos casos, las autoras no suelen dar cuenta de su actividad editorial de manera organizada. Difunden sus obras a través de sus propias redes sociales y no siempre es fácil distinguir las autoeditadas de las publicadas por otros sellos o colectivos editoriales. También suelen participar de eventos en *stands* conjuntos, al menos de aquellos más grandes y, por ende, onerosos. Las exponentes aquí contabilizadas publicaron al menos un libro registrado en la base de datos del ISBN, pero resulta imposible establecer un criterio que permita rastrear aquellos casos que circulan en un marco de mayor informalidad. En el caso de los sellos editoriales conformados por autoras, se observa una tendencia de registro de las obras, de participación relativamente activa en los espacios de visibilización de la historieta y la creación de redes sociales y tiendas virtuales que cuentan con información del emprendimiento tales como biografías, integrantes, objetivos, catálogos, entre otros.

⁷ Si bien esta problemática excede los límites de este trabajo, resulta pertinente destacar que las obras digitales no pasan desapercibidas. La cantidad de artistas que suben su material a la *web* y la multiplicación de sitios y plataformas dedicados a la lectura y descarga *online*, ya sean oficiales o ilegales, permiten inferir que el volumen

todavía los principales dispositivos de consagración dentro del campo cultural, como la industria editorial en su conjunto, los premios o la crítica especializada, reconocen mayormente al objeto-libro. En este sentido, si bien afirmamos previamente que el subcampo de la historieta independiente ha logrado ganar una importante autonomía relativa en términos de mercado, no ha conseguido desembarazarse de estos dispositivos que continúan influyendo en las lógicas productivas.

De esta manera, la práctica de la autoedición se torna esencial. La creación de sellos también permite agregar un halo de seriedad a los proyectos editoriales. Asimismo, el gran número de emprendimientos se ha convertido en un importante dinamizador del campo, ya que fomentan la circulación de capitales social, simbólico, intelectual y económico (Thompson, 2010). Estos pequeños actores no solamente comienzan a producir libros, sino que deben generar canales de circulación por lo que se multiplican los eventos y las instancias colectivas de trabajo. En este contexto, nos preguntamos cómo las mujeres se insertan en estas dinámicas. De los casos analizados emerge que la mayoría, salvando excepciones, son autoras integrales. También resulta común que el rol de editora generalmente quede relegado frente al de artista, al menos en términos de reconocimiento propio, de pares y de lectores, dado que se trata de una actividad de apoyo a la ejercida desde la vocación.

La selección de los casos de estudio⁸ intenta abarcar de manera amplia el espectro de prácticas editoriales de este subsector, aunque, por sus características en tanto proyectos individuales, cada uno presenta sus particularidades propias. No obstante, se intentará identificar tipos y formas de encarar el oficio a través del reconocimiento de convergencias generales a partir del estudio de las trayectorias de las historietistas. Aquí resulta pertinente retomar la caracterización que realiza Sophie Noël (2018) al respecto del carácter profesional de la edición, determinado principalmente por el rechazo de las publicaciones por encargo o por cuenta del autor y la adopción de la función de *gatekeeper* o filtro de acceso de las obras al campo. En este sentido, los ejemplos presentados a continuación oscilan entre el amateurismo en los casos de autoedición exclusiva, la semi profesionalidad, en los que la autopublicación se abre al armado de un catálogo y comienzan a admitirse obras de otros artistas, y la profesionalidad con el ejercicio de la edición tradicional.

Paula Andrade: la edición comprometida

Dentro del mundo de las viñetas encontramos un subgrupo mayoritario de historietistas que trabajan en sellos especializados, generalmente fundados por ellos mismos, y desde donde publican obras propias y de terceros. Catalogaremos a esta práctica como de autoedición mixta, en tanto que conjuga la edición amateur y la tradicional. Estas experiencias muchas veces avanzan hacia la semi profesionalización y eventualmente dejan de estar al servicio de las necesidades artísticas de las autoeditoras. En estos casos el rol de editor gana independencia en la medida en que aparece un compromiso más estrecho con el proyecto editorial. Muchos de los sellos más prolíficos comenzaron como experiencias de autoedición, como Loco Rabia, Llantodemudo —que cerró en 2016—, COMIC AR o Contamusa y en el transcurso de los años

de circulación es, al menos, importante. Sin embargo, el reconocimiento otorgado por la industria editorial continúa siendo indiscutible. Es destacable también que las obras digitales han comenzado a ganar legitimidad durante los últimos años. Por ejemplo, en 2020, los premios Trillo reconocieron por primera vez al mejor *webcomic*. De momento, este tipo de reconocimientos funcionan en gran medida como un puntapié para que las obras den el salto al papel, aunque resta observar cómo continuará desarrollándose este proceso.

⁸ Las entrevistas aquí presentadas, más otras no citadas directamente en este estudio, aunque sí utilizadas para la construcción del objeto de estudio y de las generalizaciones en torno al mismo, fueron realizadas tanto a editoras como editores entre 2019 y 2021 de manera presencial, online y a través de intercambios de *e-mails*.

ampliaron sus catálogos considerablemente, en el proceso de generar un modelo mixto con edición tradicional. Algunas exponentes destacadas en este espacio son Mariela Viglietti, quien junto a Renzo Podestá se encuentran a la cabeza de la editorial rosarina Le Noise; la artista plástica e ilustradora Muriel Frega y la escritora Carina Maguregui, quienes fundaron Mala Praxis Ediciones en 2013, “luego de haber ofrecido la novela gráfica *Modus Operandi* a diversas editoriales para su publicación sin resultados positivos, el proyecto fue rearmado para incursionar en el mundo de la autoedición” (Mala Praxis, 14 de octubre de 2013; s/p); Daniela Ruggeri, que creó en 2010 Panxa Cómics junto a Federico Ferro; la diseñadora e historietista Julia Rodríguez, quien dirige El Pasquín Editorial desde 2013, entre otras. Como caso para analizar a este sector tomaremos a Paula Andrade, directora de Gutter Glitter.

Andrade ingresó al mundo de la historieta durante los noventa, como fanzinera y a través del manga. Después de una temprana incursión en la pintura se dedicó profesionalmente al dibujo. Entre sus principales influencias menciona a los y las mangakas Masami Kurumada, Shingo Araki, Kazuma Kaneko, Hiroaki Samura, Hirohiko Araki, Q Hayashida, Naoki Urasawa, Hagio Mōto y Jo Chen. Y a nivel nacional destaca a Quique Alcatena, su maestro en un curso de historietas que resultó clave para su elección de futuro y con quien comparte Tótem Cómics (Blas Oubiña Castro, 27 de marzo de 2017). Afín al género fantástico, como autora amateur comenzó subiendo sus fanzines a la *web* y llevándolos a diversos eventos. Eventualmente se incorporó a los colectivos Studio Midgar, en donde formó parte de antología fanzinera *Gomorra* y *Moirae*, adonde publicó *Berwick* en la compilación *Scared of Girls*. En 2019 formó parte de la antología *Pibas!* También forma parte de Tótem Cómics, un sello digital fundado en 2012 por Fernando Calvi y Quique Alcatena, al que después se sumaron también Lea Caballero y Luciano Vecchio. Allí es autora del *webcomic* *Amnistía*.

En 2010 fundó junto a Lucila Quiroga —quien eventualmente se apartó del proyecto, aunque continúa dedicada a la edición— Gutter Glitter, que tuvo como primera obra el fanzine de Andrade *Psychopomp*. Después continuó con los fanzines *Anuraidh* (2013), *Monsterland* (2014), *Pornipulpis* (2018); el *artbook* *Mythos* (2018) bajo el pseudónimo de Derrewyn; y las novelas gráficas *Oveja Negra* (2016), *Cría cuervos* (2017) y *Rakas: un tango con 12.938 km de distancia* (2019) (Imagen 1). De otros autores editó *Sereno* (2016) de Luciano Vecchio y *Rococó* (2018) con guion de Eduardo Mazzitelli y dibujos de Quique Alcatena (Imagen 2). El sello publica en promedio tres títulos por año con una tirada de setecientos ejemplares, aunque tuvo un freno en 2020, durante el año de pandemia de COVID 19. De acuerdo a la editora, su trabajo depende mucho de las presentaciones, las ferias, y todo evento al que pueda asistir y entrar en contacto directo con los lectores. El sello también tiene una tienda virtual y es posible encontrar sus libros en diferentes comiquerías del país. La decisión de autoeditarse para Andrade tiene varias aristas. Según relata, “quería tener un rincón que fuese más firme que los proyectos colectivos anteriores” (Blas Oubiña Castro, 27 de marzo de 2017: s/p). También destaca que gana en libertad artística y le resulta conveniente en términos económicos:

Lo bueno de haber autoeditado, al principio, es que el 10% [del precio de tapa va] al autor, pero si yo me edito es el 10% más el 10% de la editorial: el 20%. Sí implica más trabajo, pero el libro sale como yo quiero y ahí me cierra un poco mejor. Si las tiradas van a ser estas, conmigo o con cualquier otra editorial nacional. [...] Dentro de todo en la relación entre ser la editora, autora e ir derecho al lector yo tengo toda la tranquilidad de que todo libro que hice es lo mejor que pude hacer. Entonces nunca estoy vendiendo algo en lo que yo no creo, como diciendo —te lo vendo porque solo quiero la plata. Y me parece que esa confianza los lectores la aprecian. (Andrade, entrevista con la autora, 8 de noviembre de 2019).



Imagen 1. (Izquierda) *Cría cuervos* (2017) de Paula Andrade. Imagen 2. (Derecha) *Rocó* (2018) de Eduardo Mazzitelli y Quique Alcatena.

En esta línea, como autora recuerda haber llevado sus trabajos a otras editoriales, pero sus experiencias no resultaron satisfactorias, ya sea porque le pasaban guiones malos o porque no la dejaban participar del armado de los mismos, a pesar de que estaba estipulado por contrato. De esta manera, Gutter Glitter emerge como una posibilidad de ver su obra plasmada en papel sin sufrir ningún tipo de restricciones. También se encuentra comprometida con su rol como editora, aunque no vive esta profesión —trabaja en una biblioteca de Quilmes y da clases de dibujo de manga— y reconoce que es la actividad a la que se encuentra más dedicada pero que, al mismo tiempo, es la que más gratificaciones le reporta además de dibujar: “es otra entrada más en mi mundo *freelancer* de vida y es la que más tiempo me lleva. Tengo otras cosas que sustentan más mi vida diaria pero no me sacan tiempo de Gutter, entonces es como un equilibrio zen” (Andrade, entrevista con la autora⁸ de noviembre de 2019).

Dolores Alcatena: la edición como actividad subsidiaria

Podemos identificar a otro grupo de autoras que deciden autoeditarse bajo el logo de un sello que solamente apunta a publicar la obra propia, como Dolores Okecki que en 2019 presentó su novela gráfica *El viaje de Luka* (2009), bajo el sello Arpías Sí. En muchos casos estas experiencias eventualmente mutan hacia proyectos editoriales más amplios que incluyen obras de terceros en los catálogos, aunque esto suele depender del desarrollo del rol de editoras. También ejerciendo este doble papel se encuentra Dolores Alcatena. Miembro de una familia de historietistas —es hija del reconocido dibujante Quique Alcatena y hermana de la guionista y dramaturga María Eugenia Alcatena—, su conexión con este lenguaje comenzó a temprana edad. Según relata, desde pequeña le leían historietas de superhéroes, de las que recuerda

particularmente a *Metal Men* de Robert Kanigher con dibujos de Ross Andru, y la *Legión de Superhéroes* del guionista Otto Binder y el artista Al Plastino, ambos creados para DC Cómics.

Su encuentro personal con la historieta se dio con *Mafalda*, de Quino (Joaquín Lavado) y con la adaptación de Craig Rusell de la obra de Neil Gaiman *Coraline*. Y sobre sus influencias mencionó a Alan Moore, Grant Morrison o Gaiman entre sus guionistas preferidos y en cuanto a lo visual a Alan Davis, Mike Mignola y Michael Allred. Alcatena había transitado ya cuatro meses del Profesorado de Artes Visuales cuando decidió abandonarlo para dedicarse profesionalmente a la historieta. Actualmente cursa la Licenciatura en Artes Visuales “pero todo con la idea de nutrir el trabajo”, indica en la entrevista que le realizamos. Siempre dibujó para ella misma hasta que comenzó a llevar sus fanzines a diferentes eventos, el primero fue Dibujados⁹ y a partir de ahí su presencia en el campo comenzó a crecer. Y si bien la mayoría de su trabajo circula con el logo de Jano Cómics también realizó colaboraciones para las revistas *Primavera Revólver*, *Las Fieras*, esta última dedicada a las historietistas y editada de manera digital en Córdoba, y la antología *HOY Historieta Argentina Independiente* compilado por Julián Blas Oubiña Castro y Sergio Schiavinato, administradores del sitio *web* especializado Zinerama y publicado en 2020. La decisión de autoeditarse estuvo muy vinculada a la influencia que recibió por parte de otros colegas que circulan sus obras de la misma forma, y con los que comparte regularmente espacios en ferias y eventos especializados:

No fue una cosa premeditada, simplemente se dio naturalmente. Nunca pensé en ofrecer un trabajo a una editorial ni nada por el estilo. Supongo que eso tuvo mucho que ver con los colegas con los que charlaba al comienzo de mi vida profesional. Por ejemplo, Paula Andrade, Lea Caballero, Femimutancia, era toda gente que se autoeditaba, así que autoeditar mi trabajo me pareció lo más natural (Alcatena, entrevista con la autora, 17 de mayo de 2021).

⁹ Dibujados es un evento autogestivo que reúne guionistas y dibujantes desde 2011 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Generalmente se realizan dos entregas por año, aunque en 2017 llegaron a realizar tres en un momento de particular efervescencia, ya que se trató del mismo año en que más libros de historieta argentina se han editado durante los últimos veinte años.



Imagen 3. (Izquierda) fanzine-unitario *Los tres aventureros* (2019). Imagen 4. (Derecha) novela gráfica *Las hijas de Sedna* (2020)

Inclinada hacia los géneros fantástico y de horror, en 2017 comenzó a publicar sus fanzines bajo el sello propio Jano Cómics: *La Mandrágora*, *Las cinco profundidades del Hades*, *Nos vemos en Júpiter*, *Los tres aventureros*, entre otros (Imagen 3). En 2019 lanzó su primer libro *Lovecraft y Negrito*, que había comenzado como un fanzine, y en 2020 publicó las obras auto conclusivas *Las hijas de Sedna* y *Quetzalli* (Imagen 4). Sus libros circulan principalmente a través de eventos, y en menor medida de redes sociales en las que anuncia regularmente las novedades —el desarrollo de este canal de venta respondió esencialmente a la necesidad de adaptarse a las medidas sanitarias impuestas en Argentina por la pandemia de COVID-19—. Y aunque la autora no se maneja con distribuidoras, sus ediciones también están presentes en algunas librerías especializadas con cuyos dueños también ha compartido distintos espacios vinculados al ecosistema historietístico, como Fábrica de Historietas, propiedad de los editores de Doedyeditores, Loco Rabia, Historieteca y Hotel de las Ideas. Asimismo, el desarrollo del sello se encuentra directamente supeditado a su trabajo como historietista y no contempla editar a otros autores en un futuro próximo. La decisión de editar con un sello y no directamente con su nombre también responde a un criterio estético, por lo tanto, Jano Cómics de alguna manera se ha convertido en otra obra de la artista, que también interactúa y aporta a la identidad de su obra de historietas. Consultada al respecto de cómo efectuó esa decisión respondió:

Porque me gusta cómo queda. Lo lindo de tener un libro publicado, lo que lo hacía “oficial” para mí, no pasaba tanto por el ISBN, que de todas formas lo tramito, sino por tener el logo de un sellito editorial en la esquina de la tapa¹⁰. Para ser honesta, está bastante de adorno. No está registrado ni nada. La obra en el ISBN está bajo

¹⁰ En muchos casos de autoedición las obras están registradas en la base de datos del ISBN a nombre de las autoras y autores, ya que constituir un sello editorial poseedor de una persona jurídica resulta difícil en términos burocráticos, impositivos y prácticos. Así sucede con Dolores Alcatena y con otros casos mencionados en este trabajo como Dolores Okecki y Paula Andrade. Aquí, no obstante, no tendremos en cuenta este criterio que, entendemos, responde a cuestiones formales, sino que ponderamos la decisión de las autoras de publicar con el logo de una editorial, y no solamente bajo el nombre propio.

mi nombre como “edición de autor”. Pero es uno de mis chiches favoritos a la hora de diagramar la tapa de un libro. (Alcatena, entrevista con la autora, 17 de mayo de 2021)

Al momento de realizar la entrevista la autora explicó que todavía habita en el hogar familiar y que todos sus ingresos provienen de su trabajo como historietista en primer lugar, y en segundo de trabajos *freelance* vinculados a su perfil artístico como comisiones, esculturas, coloreados, entre otros. De esta manera, no se reconoce a sí misma como editora, sino que para ella ese rol, el cual identifica y delimita las tareas que abarca, es una parte más de su desempeño como historietista:

Hoy en día la autoedición es para mí una decisión consciente, disfruto mucho estar en cada estadio del libro, aunque es medio intenso. No me negaría a trabajar con una editorial si se diese la eventualidad, pero sé que siempre me seguiré autoeditando. La realidad es que mi amor está puesto en el trabajo de historietista. No me considero ni de cerca una buena editora, pero el armar y publicar los libros es una tarea a la que le he tomado mucho cariño. Lo tomo como parte del proceso. (Alcatena, entrevista con la autora, 17 de mayo de 2021)

Agustina Casot: la autoedición como herramienta necesaria

Otras exponentes de la autoedición se caracterizan por no haber creado una firma que aglutine al conjunto de sus obras, que son publicadas como edición de la autora. Estas experiencias también revisten un carácter amateur, pero, a diferencia del caso precedente, la ausencia de una identidad editorial ratifica la esencia subalterna de la actividad. Esto no implica que las obras circulen de manera diferente o haya alguna variación en términos materiales o cualitativos en el resultado final. El *saber hacer* puede no coincidir con un *querer hacer*, sino más bien con un *necesitar hacer*. En este grupo encontramos más varones que mujeres, aunque podemos mencionar a Rocío Magalí Quiles con sus dos tomos de *Había una vez un Virreinato* (2012); a Martina Elizabeth Bazán, que autoeditó *Inktober 2017* y *Fiesta* bajo el pseudónimo de Maelitha; a Julia Inés Mamone, conocida como Femimutancia, quien publicó sus novelas gráficas *Alienígena* (2018) y *Piedra bruja* (2019); entre otras. El caso que analizaremos es el de María Agustina Casot, una autora integral dedicada al humor y a las temáticas que exploran las identidades lgbtiq+. Al respecto de su forma de ejercer el oficio, manifestó haber recibido cierto grado de desmerecimiento por no oficializar la creación de un sello: “si no tenés todo el combo completo la autoedición no está tan bien vista entre autores”(Casot, entrevista personal con la autora, 10 de mayo de 2021). Esto da cuenta de que dentro del campo la práctica no es solamente un recurso necesario, sino que también otorga prestigio en términos simbólicos. Pero el reconocimiento aumenta cuando va de la mano de la valorización de un proyecto y de un rol que exceda al trabajo artístico personal y aporte al conjunto. En el caso puntual de Casot, sus pares también destacan su actividad como promotora cultural y divulgadora en tanto que, desde 2017 organiza el festival *Vamos las Pibas!* con el objetivo de difundir el trabajo de las autoras.

Casot es diseñadora textil egresada de la Universidad de Buenos Aires, aunque actualmente intenta vivir de la historieta y la práctica de la autoedición es una de las actividades que le permiten hacerlo. Se considera más historietista que artista, incluso aunque en su trayectoria se encuentra una etapa dedicada a la pintura y la exposición. De chica, su contacto con el lenguaje historietístico había sido casual y un tanto ecléctico, leía las *Aventuras de Isidoro* —recuerda que no le gustaba *Patoruzú*—, *Popeye*, *Disney*, *Asterix*, *El Eternauta*, entre otros. Su trayectoria como historietista nació como un *hobby* y comenzó publicando sus trabajos

en la *web*, en un principio, cuando las redes sociales todavía no estaban en boga, en el foro del sitio *web* TresJolie¹¹. El salto hacia el papel lo dio gracias al incentivo que recibió en el taller de dibujo e ilustración El gato verde. Alrededor de 2009 comenzó a imprimir sus trabajos y llevarlos a eventos.

En el medio, también es reconocida por organizar desde 2017 el evento anual *¡Vamos las pibas! Festival de autoras de historieta*. En 2018 presentó *Diverses*, obra a la que desde un primer momento concibió como un libro autoeditado: “cuando lo terminé lo quería editar ya, no se me ocurrió mandárselo a nadie” (Casot, entrevista con la autora, 10 de mayo de 2021). Para ella este trabajo significa obtener el mayor rédito económico posible de cada obra y con una libertad absoluta para trabajar: “yo hago lo que a mí se me canta, lo edito y no tengo que ponerme a lidiar con nadie que diga ‘no, mirá, bajálo un toque, cambiá esto o lo otro’” (Casot, entrevista con la autora, 10 de mayo de 2021). En este sentido, el problema de la falta de espacios para publicar emerge como un factor central. En este caso también aparece de manera explícita el problema de la escasa rentabilidad obtenida de publicar las obras en otras editoriales del espacio independiente. Si bien integrar el catálogo de un sello en ocasiones permite ganar visibilización y reconocimiento, la realidad es que el bajo precio de tapa de los libros y su alto costo de producción hacen que el porcentaje de ganancia sea mínimo:

Principalmente yo creo que la autogestión la puedo utilizar como un modo de sustento económico. Porque yo dibujo, edito, hablo con la imprenta, llevo los libros a las librerías, venta online, cuido todas las partes que hay, y así me sirve a mí como para poder vivir de esto, que creo que es el problema más grande del historietista [...] Si a vos te editan y no te rinde para nada, no sé, pero por cosas que he hablado con colegas por ahí de historietas se imprimen quinientos libros, mil libros. Estás trabajando dos años en una novela gráfica y la editorial la imprime, está bien que no debe tener una gran ganancia, pero vos no ganás nada de un laburo que te llevó un montón de tiempo. (Casot, entrevista con la autora, 10 de mayo de 2021)

¹¹ Se trata de un sitio *web* y comunidad de encuentro para lesbianas y bisexuales que funciona desde 2005.

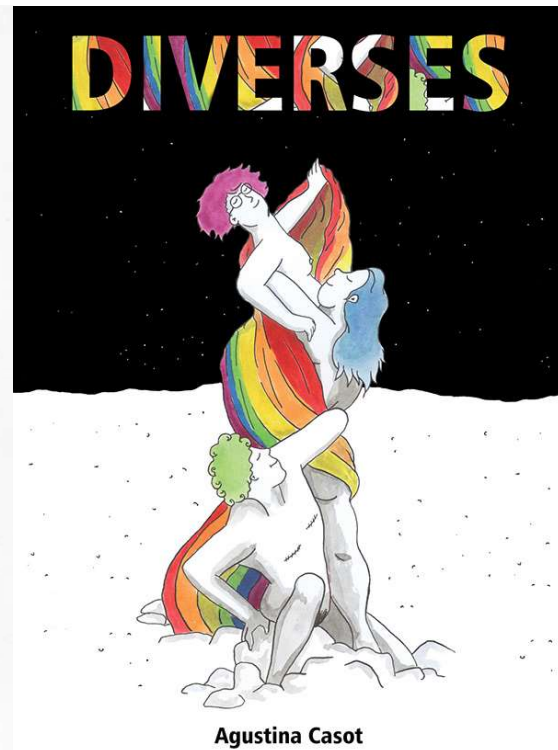
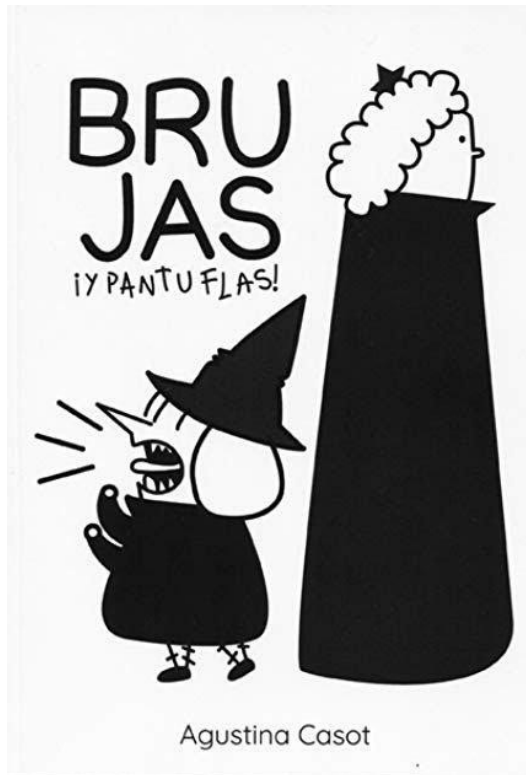


Imagen 5. (Izquierda) *Brujas ¡y pantuflas!* (2019). Imagen 6. (Derecha) *Diverses* (2018)

Su forma de ganarse la vida con la historieta también abarca varias aristas: vende sus libros y dibujos por encargo, da clases de dibujo y organiza *Vamos las Pibas!* La edición es una actividad complementaria y necesaria en términos económicos y simbólicos, ya que no publica regularmente en otros lugares, y aunque continúa subiendo material libre a la *web*, siempre insta a sus lectores a que adquieran sus libros. Además de *Diverses* publicó *Chongas* (2019), *Brujas y pantuflas* (2019), y *Brujas y la música* (2020), todas de su autoría (Imágenes 5 y 6). Por *Brujas* ganó el premio Trillo 2020 en la categoría de mejor *webcomic*. También es responsable de la edición de la revista del festival que organiza, y se lamenta por no poder pagarle a las autoras sus colaboraciones dado que la publicación suele dar pérdidas y funciona más como un espacio de visibilización. Ella pensó en la posibilidad de armar una editorial, pero finalmente se decidió en contra porque no era un paso necesario para poder vivir de la venta de sus libros, además, consideró que todavía tenía demasiadas cosas propias por publicar, por lo que también descartó la posibilidad de editar trabajos de otros colegas. Resulta necesario destacar, especialmente en el marco de un trabajo que indaga sobre el lugar de las mujeres en el espacio de la historieta nacional, que Casot no se autopercebe como mujer, sino como lesbiana. En este sentido, remarcó que no encontró restricciones en el campo vinculadas a su rol de autora, pero sí en lo que respecta a su obra de temática LGBT. En este sentido, la autora considera que su público se encuentra dentro del espacio LGBT más que entre el consumidor tradicional de historieta argentina, y por esta razón prefiere los canales digitales para comercializar sus trabajos y no le resultan tan efectivas las ferias.

Paula Varela: la edición profesional

En este caso encontramos a una autora cuya actividad principal es la edición tradicional y su rol como historietista resulta secundario. Paula Varela es graduada de la carrera de Diseño

de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y en 2017 comenzó a estudiar Edición en la misma casa de estudios. Hasta su paso al mundo de las viñetas, su trayectoria laboral había estado dedicada a la televisión infantil: durante nueve años trabajó como guionista para Disney Junior de las series *El jardín de Clarilú* y *Morko y Mali*, que ganaron los premios Emmy en 2013 y FUNDTV en 2017, respectivamente. También pasó por el canal estatal Paka Paka, donde guionó las series *Los mundos de Uli*, *Medialuna* y *Las noches mágicas*. Como artista es escritora de poesía y literatura. Su primer libro de poemas fue editado en 1997, después de haber sido reconocida con un primer puesto en un concurso especializado organizado por Ediciones Baobab. Sus poemas también aparecieron en las revistas literarias *Los rollos del mal muerto* de Argentina, *Torre de papel* de Estados Unidos, y las españolas *El invisible anillo* y *Atril* y en la antología madrileña *Poetas en Libertad* (2009). Sus obras de literatura publicadas son *Arqueología de los espacios sin consuelo* (2002) de edición artesanal, *El pernicioso oído de Wilson* (2008) y *El animal que agoniza ahí afuera* (2013). También escribió cuatro novelas por encargo del sitio www.encapitulos.com. Su vinculación con el mundo de la historieta comenzó de manera tardía en 2009 cuando escribió *El abrazo*, dibujada por Ariel López para la revista española *Cthulhu*.

En 2019 junto a su pareja, el historietista Néstor Barron, fundaron la editorial Primavera Revólver como una apuesta realizada con sus ahorros familiares. Su primera obra fue la revista especializada *Historieta Revólver* (Imagen 7), en donde aparece la tira *Leomina*, con guion de Varela y dibujos de Osozeth (Imagen 8). La publicación, que actualmente también es casa de varias autoras nacionales, ya cuenta con tres tomos de cuatro entregas cada uno. Varela relata que cuando decidieron encarar este proyecto renunció a su trabajo en la televisión y se abocó por completo a la tarea de editora. En la actualidad se encarga de prácticamente todas las etapas de la cadena productiva: “hago desde letrar las historietas, diseñar la revista, ir a la imprenta, embolsar las revistas, etiquetarlas, llevarlas al distribuidor, hablar con los autores, con los compradores que te preguntan por correo [...] me encargo de la administración” (Varela, entrevista con la autora, 23 de octubre de 2019).

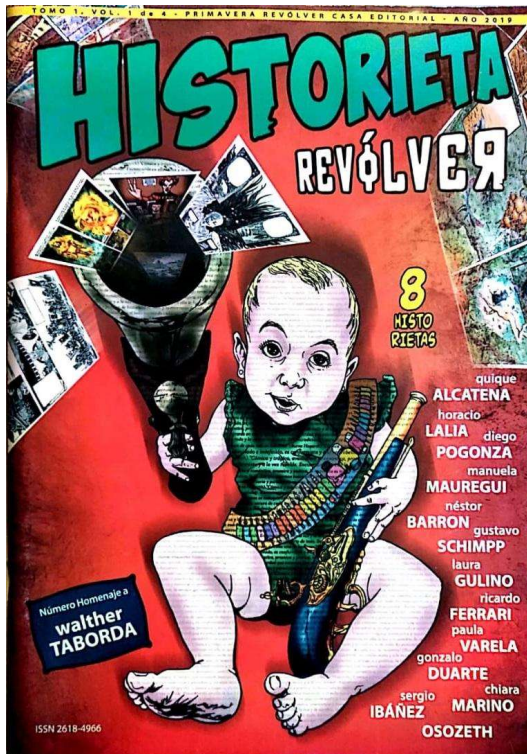


Imagen 7. (Izquierda) *Historieta Revólver*, número 1, tomo 1, abril de 2019. Imagen 8. (Derecha) *Leomina*, de Paula Varela y Ososzeth, en *Historieta Revólver*, número 1, tomo 1, abril de 2019

Primavera Revólver editó, asimismo, las obras con textos de Barron Dago: *Historia de Cesare y Giacomo* (2019) con dibujos de Sergio Ibáñez, *Dago: Historia de una daga* (2020), con dibujos de Alberto Caliva y *Alma: El mundo disuelto* (2021) dibujado por Quique Alcatena. El año pasado también lanzaron la colección Primavera Bonete, dedicada al público infantil, que hasta el momento solamente cuenta con *Mi gato Manteca* (2020) de María Laura Dedé. Los libros circulan a través de una tienda *online*, en librerías especializadas y comiquerías, mientras que las publicaciones periódicas también pueden conseguirse en kioscos de revistas. En este contexto, a pesar de haber oficiado como guionista de historietas, Paula Varela no se considera a sí misma como exponente del lenguaje, sino que se siente más cercana a la literatura y más cómoda siendo reconocida por su rol de editora, rótulo con el que firma cada editorial de *Historieta Revólver*. La historietista emerge así como un rol secundario desde el cual ejerce una potencialidad creativa:

Yo me siento súper valorada, de hecho, los artistas de la historieta empiezan a hablar de la editora. Ellos empiezan a reconocer ese rol importante en la publicación. De hecho, yo de entrada pedí que no me vinculen tanto a la historieta, porque no tenés que saber de ese modo, tenés que saber de otro. Y yo creo que todos valoran eso, me lo reconocen y me lo dicen (Varela, entrevista citada en Páez, 2020: 54).

Consideraciones finales

Los casos presentados permiten realizar algunas generalizaciones de base. En principio, que la falta de espacios para publicar emerge como el principal aliciente para la autoedición. La libertad para definir criterios estéticos tanto de las obras como de la materialidad de los libros

también resulta importante. Asimismo, ante la falta de espacios laborales rentables en el campo esta práctica permite aumentar los márgenes de ganancia que pueda generar cada título, ya que el autor se queda con su porcentaje, el correspondiente al editor y también los del distribuidor y del librero, en los casos en los que se efectúa la venta directa. Es destacable, sin embargo, que aún en estos casos las historietistas deben completar sus economías con otras entradas, por lo que vivir del oficio se transforma en una amalgama de tareas que, de alguna manera, subsidian la vocación artística. También a través de la autoedición las historietistas logran acceder a las instancias de visibilización y reconocimiento otorgadas por la circulación de las historietas en formato libro. En cuanto a las divergencias halladas, se vinculan principalmente al lugar desde donde se ejerce la edición. Ya sea desde una posición de apoyo hasta el extremo más profesional, cada autora transita por el rol de editora a partir de sus necesidades personales, por lo tanto, los tipos editoriales propuestos funcionan más como una guía que como una categorización rigurosa.

En líneas más generales, sobre lo que podemos mencionar al respecto del lugar de las autoras en este subcampo de la historieta a partir de la observación de las prácticas de autoedición, consideramos a la historieta independiente como un espacio menos permeable a la influencia de los dispositivos de exclusión tradicionales basados en una estructura dual que distingue lo masculino de lo femenino. Al menos a partir de las autopercepciones de las historietistas, se trata de una diferenciación anquilosada, y la idea de destacar o agrupar a las obras bajo la categoría de mujeres en la historieta, incluso con fines académicos, no hace más que perpetuar los mecanismos de antaño:

A esta altura del partido esta distinción queda ridícula. Por supuesto que no me estoy refiriendo a eventos, entrevistas o notas con la intención de visualizar a las mujeres de la industria, sino a la bruta diferencia que tiende a hacer el público a la hora de consumir y/o charlar de historieta ¿Cuántas veces hemos visto charlas sobre dibujantes y/o editores en las que hay una mujer entre varios hombres, y el énfasis casi nunca está en su trabajo sino en el género de la autora o editora, por ejemplo, la eterna pregunta de cómo es ser una mujer en este medio de hombres? ¿O la distinción que se hace sobre la clase de dibujo, o guion que *es de mujeres*? No son cosas hechas con mala leche la gran mayoría de las veces y se nota. Y no proviene tanto de los colegas, sino de los lectores. Todo esto para decir que me gustaría que eventualmente ya no se hable de “mujeres en la historieta”, sino de historietistas. (Alcatena, entrevista con la autora, 17 de mayo de 2021)

Entiendo que, para muchos, lo más sobresaliente de mi ser sigue siendo que soy mujer y crean que de lo único que puedo hablar es de eso, porque supera por tantas creces el hacer historietil. Yo sé, y ustedes saben, que ser mujer es increíble y maravilloso y eso re sorprende incluso cuando somos, más o menos, el 50% de la población. ¡Si tienen suerte, tal vez conozcan alguna! Pero bueno, para no tirarles en cara tanta maravillosidad, desde el año pasado que rechazo invitaciones a charlas donde me avisan que el tema es “ser mujer en la historieta/las chicas del comic” en eventos donde solo mis colegas varones están teniendo todas las charlas de temas no de género, incluso si eso implica perder espacios de difusión. (Andrade, 20 de abril de 2021: s/p)

En esta línea, las autopercepciones de las artistas se encuentran sustentadas por las propias características del medio. En principio, que esté integrado por una nueva generación de autores/as y editores/as más empapada por las transformaciones socioculturales que han tenido

lugar durante las últimas décadas en relación al rol de la mujer en los distintos aspectos de la vida cotidiana. También influye ostensiblemente que el funcionamiento del campo se base en una estructura reticular y un marcado espíritu de cooperativismo. Asimismo, ya no existen espacios comunes como las redacciones en donde tenían lugar relaciones laborales formales. Por el contrario, los espacios de socialización son ferias, eventos o encuentros caracterizados por un clima distendido, informal y festivo en donde es más difícil implementar jerarquías y dualidades. Los actores también dependen mucho más de las instancias de cooperación colectiva para afrontar los diversos problemas del campo. Sin embargo, este trabajo también deja planteadas preguntas al respecto de la inserción de las mujeres en el mundo de la historieta a nivel nacional e internacional. Como planteamos al inicio, la presencia de las autoras no resulta pareja en todos los campos del ecosistema de la historieta, entonces, resulta pertinente preguntarnos por las relaciones entre los subcampos existentes. Por ejemplo, cómo la presencia en la prensa diaria o en el espacio de las grandes editoriales literarias influye en la visibilización tanto frente al gran público como al interior de la historieta independiente; o cómo las prácticas de autoedición inciden en el acceso al canon literario, cuyos guardianes se encuentran en la cima del campo editorial. En este sentido, el acceso a los espacios de visibilización y consagración todavía resulta restringido para el lenguaje historietístico en general sobre todo si se lo compara con otras ramas de la edición.

Bibliografía

Acevedo, Mariela (2019): *Sexualidades gráficas. Sexuación del lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en revista Fierro (1984-1992 y 2006-2015)*. Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Acevedo, Mariela; Mamone, Julia Inés; Ruggeri, Daniela; Oliva, Helena (2019): *Nosotras Contamos. Un recorrido por la obra de autoras de Historieta y Humor Gráfico de ayer y hoy*. Feminismo Gráfico, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Andrade, Paula (20 de abril de 2021): “Disclaimer: temas historietiles largos. Sé que van a leer”, *Facebook*, [En línea]. Consultado el 21 de abril de 2021. Disponible en línea en <https://www.facebook.com/derrewyn/posts/10161689195444848>

Blas Oubiña Castro, Julián (27 de marzo de 2017): “Paula Andrade: el camino del manga”, *Revista Kirk*, [En Línea]. Consultado el 17 de mayo de 2021. Disponible en línea en <https://revistakirk.wordpress.com/2017/03/27/paula-andrade-el-camino-del-manga/>

Bourdieu, Pierre (2018): *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

Dirección General de Estadística y Censos (S.f.): *Circulación bruta de revistas (millones) por origen y género. Gran Buenos Aires. Años 1985 – 1990 – 1995/2019*, Ministerio de Hacienda y Finanzas GCBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Consultado el 28 de abril de 2021. Disponible en línea en <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=24064>

Gandolfo, Amadeo (22 de marzo de 2017): “Breve e incompleta historia de mujeres dibujantes”. *Kamandi*, [En línea]. Consultado el 07 de abril de 2021. Disponible en línea en:

<http://www.revistakamandi.com/2017/03/22/breve-e-incompleta-historia-de-mujeres-dibujantes/>

La Nación (10 de marzo de 2000): “El Tony, en convocatoria”, *La Nación*, [En Línea]. Consultado el 30 de marzo de 2021. Disponible en línea en <https://www.lanacion.com.ar/economia/empresas-nid8443>

Feminismo Gráfico (18 de septiembre de 2019): *Entrevista a Martha Barnes*, Feminismo Gráfico [En Línea]. Consultado el 15 de abril de 2021. Disponible en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=V72C8V7933I>

Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, United States.

Gociol, Judith y Roseberg, Diego (2000): *La historieta argentina, una historia*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires.

Juszko, Paulina (2000): *El Humor de las Argentinas*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

Kahn, Santiago (29 de noviembre de 2020): “Ya que el otro día hubo intercambios entorno a esto, aprovecho y sigo”, *Facebook*, [En línea]. Consultado el 07 de junio de 2021. Disponible en línea en https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1632413766930890&id=100004868477776

Larrondo, Marina y Ponce Lara, Camila (2019): *Activismos feministas jóvenes: emergencias, actrices y luchas en América Latina* [En línea], Clacso, Ciudad de Buenos Aires, puesto en línea el 02 de diciembre de 2019, consultado el 13 de marzo de 2020. Disponible en línea en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20191202034521/Activismos-Feministas-Jovenes.pdf>

Mala Praxis (14 de octubre de 2013): “Modus Operandi, agotada la primera edición”, *Mala Praxis*, [En línea]. Consultado el 06 de junio de 2021. Disponible en línea en http://malapraxisediciones.blogspot.com/2013/10/ediciones-artesanales-creada-en-febrero.html?fbclid=IwAR2B8se9nMuio91aVoIMhUCG9I3YUEvo_1sufor3P14K6-imAVbD70Mc_ThpI Consultado: 19 dic. 2020

Millett, Kate (1995): *Política Sexual*, Cátedra, Madrid.

Noël, Sophie (2018), *La edición independiente crítica. Compromisos políticos e intelectuales*, Eduvim, Villa María.

Páez, Daniela (2020): “Las historietistas argentinas. Trayectorias, espacios y dinámicas de trabajo desde los ‘40 a la actualidad”, *Cuadernos Del Centro De Estudios de Diseño y Comunicación*, N° 107, pp. 35-63.

Rivera, Jorge (1992): *Panorama de la historieta en Argentina*, Libros del Quirquincho, Buenos Aires.

Thompson, John (2010): *Merchants of Culture. The publishing business in the Twenty-first century*, Polity Press, London.

Vázquez, Laura (2010): *El oficio de las viñetas, la industria de la historieta argentina*, Paidós Buenos Aires.

Fuentes

Historieta Revólver, Tomo 1 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019)

<https://agustinacasot.myportfolio.com/>

<https://www.facebook.com/alegriapolitica/>

<https://www.feminismografico.com/>

<https://gutterglitter.net/>

<http://www.historieteca.com.ar/>

<https://www.instagram.com/dolores.alcatena/?hl=es-la>

<https://www.locorabia.com.ar/>

Entrevistas:

Agustina Casot. Entrevista realizada por Daniela Páez el 10 de mayo de 2021.

Dolores Alcatena. Entrevista realizada por Daniela Páez el 17 de mayo de 2021.

Paula Andrade. Entrevista realizada por Daniela Páez el 08 de noviembre de 2019.

Paula Varela. Entrevista realizada por Daniela Páez el 23 de octubre de 2019.