

Haciendo historieta “en el nombre de la Luna”. *Prosumo*, manga argentino y posicionamiento de una nueva generación dentro del masculinizado campo de la historieta

Diego Labra (*Universidad Nacional de La Plata*)

Introducción

Según Magda Erik-Soussi (2015), la reciente renovación de la industria de la historieta y la animación estadounidense puede atribuirse a la “generación *Sailor Moon* occidental”: autores, predominantemente mujeres, cuyo arte exhibe claras influencias niponas fruto del consumo durante sus años formativos de *Sailor Moon* en el contexto del “boom” global del *anime* y manga (respectivamente, dibujos animados e historieta japonesa) a fines del siglo xx y comienzos del xxi (24). Su potencia residió, continúa, en representar la importación de *shōjo* moderno, *manganime* producido por autoras para lectoras desde lo que Erik-Soussi llama una “mirada femenina”, rompiendo así con una cultura de la historieta dominada por varones (25).

En Argentina, la obra de Naoko Takeuchi se estrenó en televisión en 1996 y fue integral al éxito local de los productos culturales nipones durante los noventa (Álvarez Gandolfi 2013; Martínez Alonso 2013). En el marco de una renovación de la historieta potenciada por el movimiento feminista del último lustro (Acevedo 2018; Gandolfo y Turnes 2020), han irrumpido en escena una nueva cohorte de artistas a quienes podríamos apodar por sus características etarias y estilísticas como la “generación *Sailor Moon*” argentina.

En este capítulo analizaremos la recepción autóctona del *manganime* y sus efectos en lo que Bourdieu (2010) llamaría el campo de la historieta en Argentina, con especial atención al consumo y producción de las mujeres. Primero, reconstruiremos cómo la circulación local de los productos culturales japoneses generó el interés por la historieta entre un público femenino que tradicionalmente se encontraba alejado del medio. Segundo, analizaremos la trayectoria y obra de algunas autoras que podrían etiquetarse como parte de la “generación *Sailor Moon*” argentina. Finalmente,

esbozaremos las tensiones que rodean al trabajo de dichas artistas (¿“manga argentino”?) a un campo que hace gestos de apertura hacia las mujeres, pero aún mira con desconfianza a esos “dibujitos chinos” que dominan el mercado editorial local hace décadas.

“Las chicas quieren manga”

“Y si me permitís, aprovecho para invitar a todas las comiquerías (sabemos que están ahí, chicas) a hacerse oír, expresar sus opiniones, para que los giles no se crean que esto es un ghetto que les está vedado a las mujeres”, invitó el editor Andrés Accorsi (1994a, 53) tras publicar la primera carta de una mujer en *Comiqueando* (1994-2001). Existiesen o no dichas “comiquerías”, el sentido común compartido en esa publicación central al campo de la historieta en Argentina era que no había “ni una minita que se cope con los comics”, como expresó un lector unos números después (Accorsi 1994b, 43). Sin embargo, esto cambiaría drásticamente en muy poco tiempo gracias al éxito del *manganime*.

Si bien se emitieron esporádicamente series animadas japonesas en la pantalla argentina desde los setenta, no fue hasta la segunda mitad de los noventa que el *anime* se instaló como un fenómeno, coadyuvado por la alta penetración de la televisión por cable, especialmente entre espectadores infantiles, así como por la voluntad de empresarios locales por sacar provecho de dicho éxito inundando kioscos y jugueterías con *merchandising*, muchas veces “pirata” (Labra 2023). Justamente fue en un canal infantil de cable, Magic Kids, donde se estrenarían las series niponas más exitosas, entre ellas *Sailor Moon* en 1996 (Martínez Alonso 2013, 172).

La renovación generacional y, especialmente, en clave de género entre el lectorado comenzó a ser visible a finales de la década, tanto en eventos masivos como Fantabaires y Expocomics & Anime (Labra 2023), como en el correo de lectores de revistas especializadas. En *Comiqueando* ahora podía leerse a decenas de chicas preadolescentes, la mayoría de las cuales se reconocían “fanáticas” del *manganime*. En respuesta, Accorsi incorporó a la redacción a los especialistas Daniel Acosta y Mariela Carril (“Estudio Nuez”), siendo ella la primera mujer que integró “de modo estable al staff” (Accorsi 1998b, 3). Como tituló Carril (2000) un tiempo después, “las chicas quieren manga” (18).

Las revistas asociadas específicamente con el manga y el *anime*, como *Otaku* (1999-2001), *Nuke* (2000-2001) o *Lazer* (1997-2009), directamen-

te nacieron en este contexto de cambio. En particular, esta última tuvo éxito en apelar a un público lector femenino a partir de una estrategia editorial que combinó un temprano y sostenido foco en *Sailor Moon*, y un pragmático distanciamiento de la “cultura comiquera” en el que se inscribían publicaciones anteriores como *Comiqueando* o *RAN* (1993-1999). Incluso a pesar de su propio contenido, *Lazer* actuó como un pararrayos que atrajo a miles de chicas preadolescentes que encontraron en las *Sailor Scout* un modelo de mujer protagonista como no se veía en la televisión infantil por ese entonces. Así, por lo menos coinciden ocho “adolescentes atravesando la famosa edad del pavo” y “fanáticas de los dibujos animados japoneses” que escribieron tras leer el primer número, quienes felicitaban a la redacción por hacer “muy bien la revista, a nosotros nos re-copó, tiene mucha buena onda y mucho humor, fue hecha para nosotras” (*Lazer* 1997, 28).

“La llegada de mujeres al fandom”, juzgó contemporáneamente Oberto, “fue sin duda el hecho más positivo para la industria de toda la década del noventa”, atribuyendo el fenómeno netamente al éxito del *anime*, lo que explicaba la concentración de su consumo de historieta en un “95%” en torno al manga (*Lazer* 2000, 74). El impacto comercial fue directo, representando ellas según el editor la mitad del negocio de una comiquería de entonces (Oberto 1998, 2). En este respecto, fue clave la impronta de género y grupo etario con que se organiza el mercado editorial japonés, donde la producción se organiza por encima a otros criterios en torno a las categorías de *shōnen* (para niños y jóvenes varones) y *shōjo* (para niñas y jóvenes mujeres). Aunque las mismas no dejan de obedecer, como un género literario, a una serie amplia de convenciones temáticas narrativas y estéticas reconocidas tanto por creadores como lectores (Prough 2011; Erik-Soussi 2015).

Las condiciones específicas de producción del *shōjo* moderno eran algo que distinguía al manga de la historieta norteamericana, europea o argentina. Estas imprimían en las obras lo que Erik-Soussi (2015) llama, tomando prestado un concepto de los *film studies*, una “mirada femenina”: narrativa gráfica creada por mujeres con protagonistas femeninas para una audiencia que se imagina predominantemente compuesta por niñas y adolescentes (25). “Nos gusta *Sailor Moon*, porque los héroes de las historias son mujeres”, argumentaban las citadas lectoras de *Lazer*, antes de reconocerse con vergüenza como “un poco feministas” (*Lazer* 1997, 28). Federico Álvarez Gandolfi (2013) destaca en su análisis del *anime* que tanto en su “configuración de género femenino” como “guerreras activas con poderes

mágicos” y su puesta en escena de “sexualidades disidentes y diversas [...] que desplazan un modelo de identidad genérica fija y sustantiva”, el *anime* “hace circular feminidades activas e independientes, proponiendo modelos de identificación imaginaria y social alternativos” (201). Porque, además, estos productos culturales incluyen una “variedad y normalización de temáticas queer” que habilitan de manera “sutil pero poderosa” explorar “las relaciones sexuales entre los personajes femeninos” (Erik-Soussi 2015, 33). Algo totalmente inusitado en la televisión local contemporánea, fuera esta infantil o no, y que, veremos a continuación, formó parte integral de la “educación sentimental” de una generación de argentinas que crecieron “comiendo frente al televisor” (Ojeda 2018).

La “generación *Sailor Moon*” argentina

En su prólogo a una *Antología de historietistas contemporáneas argentinas*, Maia Debowicz (2019) describe, de similar manera a Erik-Soussi, a las autoras que forman la misma como atravesadas en su “infancia y adolescencia [por] el manga y el animé más queer”. Pero la marca generacional excede sobradamente a las partícipes del volumen colectivo *Pibas*. Desde Patricia Leonardo (1979-) y Paula Andrade (1982-) hasta Sukermercado (Paula Boffo) (1994-) y Kami Kama (1994-), pasando por Andrea Jen (1987-), Macarena García Cuerva (1987-), Marcia Juárez (1989-), Teora Bravo (1989-), y otras, no son pocas las historietistas argentinas nacidas durante los ochenta y los noventa que reconocen como vital la influencia del *manganime*. Mediante *fanart* en sus redes sociales o la manera en que tejen su propio relato en biografías abreviadas y entrevistas, ellas destacan el peso formativo de su consumo de series animadas, así como de historieta nipona, en gran medida gracias al efecto democratizador que tuvo la edición nacional de manga a partir de 1999 (Labra 2023).

Si bien las obras que usualmente disputan el título de primer “manga argentino” fueron creadas por hombres (Tripodi 2021), desde el principio hubo mujeres publicando arte “mangaesco”, por ejemplo, enviando sus propios dibujos a correos de lectores. Entre estos aportes entusiastas encontramos una ilustración de *Robotech* firmada por una joven Leonardo (en Accorsi 1998a, 76), ya entonces parte del colectivo “especialistas en shojo manga” llamado Kurai Corp., compuesto además por Marina y Constanza Cuello y la ya citada Mariela Carril (*Otaku* 1999, 6). En particular, esta última aparece como una figura clave en la difusión del

manganime, con extensiva participación en medios especializados en prensa (*RAN*, *Comiqueando*) y televisión (*El Club del Anime* [1998-2005] en Magic Kids). Su contribución también se extiende a la academia, siendo autora de una de las primeras tesinas sobre el tema en el país (Meo 2018). Mas las Kurai Corp. fueron solo un grupo particularmente activo dentro de todo un entramado de sociabilidad fan articulado por un consumo cultural del cual muchas niñas, adolescentes y jóvenes mujeres formaron parte. Por ejemplo, en el correo de lectores de *Lazer* puede encontrarse referencia a múltiples “clubs de fans” de *Sailor Moon* contemporáneos (*Lazer* 2000, 74), así como las “Bathroomgals”, un grupo de estudiantes de diseño de la UBA que se unieron a partir del arte que plasmaban en un baño de mujeres de la Ciudad Universitaria (Gomez Sanz 2002).

El carácter autogestivo del manga argentino se debe, en parte, a que al desarrollar (casi) íntegramente su historia en tiempos del ocaso de la industria editorial nacional de la historieta y la atomización del campo (von Sprecher 2009; Páez 2021). Pero, también, a la centralidad de las prácticas de *prosumo* entre los fans del *manganime*. La democratización del acceso al internet 2.0 no hizo sino acelerar el borramiento entre quienes solo leen y/o ven de aquellos que crean, sea un canal de YouTube, un elaborado *cosplay* del personaje favorito o un *fanfic* en forma de historieta (Del Vigo 2019). Ya para el primer lustro del siglo XXI puede identificarse el impacto de dicha actividad creativa y asociativa. Por ejemplo, *Gomorra*, autopublicación del colectivo Studio Midgar, encabezado por Paula Andrade, ha sido llamado “uno de los grandes hitos del fanzine en el nuevo milenio” al acumular la cifra de “3000 copias entre sus tres números prácticamente agotados” (Oubiña Castro 2017b).

Siguiendo el ejemplo de editoriales en Estados Unidos, Alemania o Francia (Brienza 2015; Malone 2010), las casas nacionales especializadas en historieta nipona ensayaron líneas específicas con manga de producción local, ofreciendo una potencial vía a la profesionalización a las autoras del circuito prosumidor. Ivrea, el sello detrás de *Lazer*, lanzó entre 2006 y 2007 una línea de “cómic argentinos estilo manga” que contó con cuatro títulos, siendo dos de ellos creados por Leonardo: *Reparaciones fina* (2006), también distribuido por su filial española, y *Casa de brujas* (2007). Ovni Press publicó en 2010 una edición de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll ilustrado por Andrea Jen. Por su parte, la hoy desaparecida Larp publicó en 2012, 2013 y 2015 las antologías Ymir, con un buen porcentaje de participación femenina (Paula Núñez, Siru Boom, Marcia

Juárez y Samanta Niz). Sin embargo, en ninguno de los casos las apuestas rindieron comercialmente lo esperado, siendo los planes editoriales abandonados y empujando aún más a las artistas locales hacia un destino de autoedición.

Fanzine o profesional, digital o en papel, el corpus del manga argentino producido por mujeres comparte hitos temáticos que resuenan con la recepción reconstruida anteriormente. Primero, la mayoría de las obras están ambientadas en mundos ficcionales fantásticos (Leonardo 2007; Bravo 2015; Juárez 2018; García Cuerva 2018). También puede encontrarse cierta gravitación hacia los cuentos de hadas como tropo a deconstruir (Jen 2015; Andrade 2017; Okęcki 2019), lo que remite a otro consumo cultural central de los noventa: las películas animadas de Disney (Labra 2020). Esta predilección por la fantasía contrasta con la historieta argentina contemporánea. Como señala Julián Blas Oubiña Castro (2017a), esta producción no responde al “humor gráfico ni [a] la historieta autobiográfica” dominantes, sino a “la aventura y la historieta de género”. Las autoras aspiran a crear mundos completos, dotarlos con una historia y leyes propias y poblarlos con decenas de personajes, algo por lo cual el manga se destaca.

Segundo, prima la protagonista femenina fuerte e independiente a quien, como *Sailor Moon*, habitar en un mundo de fantasía le posibilita poseer habilidades sobrenaturales con los cuales rebelarse contra sistemas que buscan imponerse sobre sus deseos y ambiciones. En el caso de *Santa Sombra* (Boffo 2022), la furia mágica precolombina directamente está dirigida contra instituciones que someten a las mujeres a la violencia misógina de una red de trata. Mientras solo algunas hacen explícita su militancia feminista (Gandolfo y Turnes 2020; Oubiña Castro 2017b), todas las autoras narran historias sobre mujeres con la capacidad de percibir los límites que les son impuestos y luego romperlos, transformando en el proceso el mundo que habitan.

Tercero, comparten una vocación por la inclusión de personajes y situaciones que trasgreden los límites de la heteronormatividad. Como aclara Macarena García Cuerva (en Urdin y Taramasco 2019), “Me encanta el Señor de los Anillos, todo lo que quieras, pero me faltaba [algo]”. Por eso creó *El Clan de Daurdaín* nace a partir de la idea de crear una “fantasía épica” que no esté “llena de hombres, heterosexuales encima”, que tenga lugar para las “disidencias de géneros, sexuales”. Otro ejemplo de esta búsqueda artística es la obra de Femimutancia (2019).

Pero no todo son coincidencias. En las diferencias narrativas y estilísticas que puede encontrarse, por ejemplo, entre las obras de Leonardo, Juárez y Bravo, y la de Femimutancia, no solo se hace visible el espectro que abarca la historieta local con influencia del manga, sino también, como veremos a continuación, se adivinan las diversas estrategias que les diferentes autores adoptan, consciente o inconscientemente, a la hora de buscar posicionarse en el campo.

Dentro o fuera de la “historieta nacional”

Como sintetiza Mariela Acevedo (2018), el campo de la historieta en Argentina ha sido históricamente un “espacio evidentemente masculinizado” (36), siendo las mujeres expulsadas o resignadas a lugares subordinados y anónimos. Por ello, necesariamente un primer clivaje a partir del cual pensar las trayectorias y el posicionamiento de la “generación *Sailor Moon*” argentina dentro de dicho campo es el género. Autoras nacidas durante los ochenta, como Andrade, tienen una relación ambivalente con el masculinizado canon de la “historieta nacional” (Acevedo 2019; Urdin 2020). Publicaciones como *Fierro* (1984-1993) fueron fundacionales en su biografía artística, pero desde un comienzo existió una decepción con sus mujeres dibujadas “súper objetivizada[s]”. “No es que las mujeres no vienen a la historieta”, afirma, sino “que se está publicando material machista y cuadrado hace décadas y la autocrítica no existe” (Caminos 2018). Las más jóvenes, como Boffo, tienen una relación aún más aprehensiva. “A mí la tradición es algo que me chupa tanto un huevo...”, reconoce. Enfrentada durante su adolescencia a la segunda época de *Fierro* (2006-2017) se preguntaba “¿Quiénes son todos estos señores?”. La incomodidad ante el canon se torna una rebelión abierta que reniega de la nostalgia de una lejana supuesta “edad dorada”. “Creo que tuve la suerte de poder entrar en este momento”, reflexiona, “en manada con otras mujeres, con las disidencias, en este terreno que a veces se sentía un poco más inhóspito siendo mujer, siendo bisexual” (Gandolfo y Turnes 2020).

Como reflejan las palabras de Boffo, durante el último lustro una nueva generación de artistas ha tomado por asalto el campo de la historieta, ganando espacios y reconocimientos. Entre los hitos tempranos de este movimiento pueden señalarse la creación del colectivo artístico transatlántico Chicks on Comic en 2008, o la revista *Clitoris* (2010-2013) (Gandolfo y Turnes 2020). Porque, como afirma Andrade, esa historieta

de antaño era expresión de una sociabilidad igualmente masculinizada, de “clases de guion y en talleres de historieta” donde se reproduce la fórmula de la narrativa gráfica “para un sólo tipo de público” (Caminos 2018), el asalto al campo también se articuló en la organización de “eventos propios como festivales y muestras”, como ¡Vamos las Pibas! (Acevedo 2018, 36). Esa actividad asociativa y artística ganó además visibilidad, legitimidad y, especialmente, financiación en 2015, a partir de la irrupción de la lucha feminista en el debate público con el movimiento #Niunamenos (Gandolfo y Turnes 2020, 3). “Ser tildada de feminista [...] ya no parece ser un problema del que deban desmarcarse” una historietista, afirma Acevedo (2018, 36). En este contexto, artistas como Boffo y Andrade han llegado incluso a espacios anteriormente vedados como *Fierro* (Acevedo 2019).

Sin embargo, al ver el reparto de autoras de manga argentino citado páginas atrás es posible notar que sus posiciones dentro del campo son disímiles. Las causas son necesariamente múltiples, entre los que se cuenta el lugar geográfico de nacimiento, el capital cultural heredado, la cercanía con actores mejor posicionados, etc. Aquí nos interesa remarcar el que consideramos un posible segundo clivaje de análisis: de nuevo el género, pero esta vez en términos críticos. Como confirman diversas investigaciones recientes (Acevedo 2019; Urdin 2020), la (re)construcción del campo de la historieta posterior al 2001 se realizó en base a nuevas reglas de juego, una nueva *doxa* (Bourdieu 2010, 190), que abandona definitivamente la aspiración al éxito comercial, a la masividad y codifica como norte de la narrativa gráfica a la aspiración de ser literatura o arte (el Noveno), y del historietista en ser un autor, en el sentido fuerte del término.

Este nuevo ordenamiento del campo de la historieta en Argentina dinamiza y tensiona a la producción contemporánea, e interpela a las autoras que buscan posicionarse tanto en obra como palabra. Gato Fernandez, ganadora del premio del Fondo Nacional de las Artes 2020 con su “novela gráfica” *El golpe de la cucaracha*, reconoce en entrevistas el profundo impacto que tuvo *Sailor Moon* en su vida, mas a la hora de presentarse afirma sin dudar que se piensa a sí misma como una *auteur* e inscribe su trabajo en la tradición de la *bandes dessinée* francesa (Cholakian 2021). Soledad Otero, quizás la historietista más reconocida de esta generación, dio sus primeros pasos con *Bloom* (2004-2005), “un fanzine de historietas muy influenciado por el manga [...] realizado solo por chicas” que ella misma creó (Oubiña Castro y Barreiro 2018, 113), pero hoy no queda resto de ello en su biogra-

fía, prefiriendo presentarse como una graduada en Diseño Textil que “pasó su infancia leyendo a Mafalda y Astérix” (“Sole Otero” s.f.).

Las artistas que se autoidentifican como productoras de manga argentino, por el contrario, se ubican lejos de ese *auteurismo*. Más bien sus trabajos funciona, como teoriza Oubiña Castro (2017a), como la continuación de la historieta de “género” y “aventura” asociada dentro del imaginario del campo con la desaparecida editorial Columba (Gago 2019), una factoría de narrativa gráfica masiva e industrial que tiene muchos puntos de contacto con la industria editorial japonesa actual. De hecho, en el atomizado campo contemporáneo, la historieta japonesa publicada por editoriales locales de proyección internacional, como Ivrea, o filiales de multinacionales, como Panini, hace las veces de esa historieta industrial que ya no existe, sosteniendo con sus ventas el circuito comercial especializado (Páez 2021). A consideraciones de corte crítico se suman inevitablemente otras ideológicas a la hora de ponderar de manera antagónica a un manga que se presenta como una fuerza exterior que “invade” y domina el mercado editorial y, por extensión, al manga argentino, por más que este último sea igual de artesanal y caracterizado por la autogestión que el resto de la producción local. El “tema manga [argentino] tuvo mucha resistencia durante mucho tiempo”, se lamenta Teora Bravo (en Urdin y Taramasco 2019), en un juego donde el prejuicio contra el género, como estilo y tradición narrativa, se retroalimenta con el prejuicio contra el género, en términos sociales, por el rol que ya argumentamos jugó el *manganime* en la introducción de las mujeres argentinas a la historieta, primero, como lectoras y, luego, como artistas. Recuerda Andrade (en Caminos 2018) pasearse “por los distintos stands de cada convención para presentar su carpeta de trabajos” a diferentes editores y autores, todos hombres, y que la reacción fuera siempre “ah... manga” en un tono de indiferencia.

La reacción adversa al manga argentino también se encuentra entre el lectorado. Como constató Leonardo al publicar con Ivrea, había “mucha gente” que leía historieta japonesa pero “le costaba asimilar que pudiera existir un manga argento” (Anón 2007). Como afirma Brienza (2015), entre los consumidores de *manganime* las producciones locales a menudo son tildadas como “truchas”, una pálida copia que no tiene derecho a llamarse manga (4). Álvarez Gandolfi (2016) concluye que la “autenticidad” de esos consumos culturales es importante para su público porque es en parte de esa “japonesidad” que se desprende la naturaleza “alternativa”, “fuera del *mainstream*” que la distingue y le da distinción en términos bourdieusos

(27). Para las autoras locales, por el contrario, el manga es un “lenguaje universal” que puede servir “perfectamente a un argentino para hablar de lo que ocurre en su propio entorno o en su mundo interior”, como señala Leonardo al aventurar una analogía con la música rock, que nació en Estados Unidos y se propagó por el mundo (Anón 2007). Un ejemplo que resulta muy atinado a pesar de su argumento, pues como demuestran los estudios recientes sobre la circulación del rock en Argentina (Sánchez Trolliet 2022), la recepción y apropiación local de ese ritmo musical fue producto de un proceso dialéctico y contingente entre actores con posiciones antagónicas.

Más allá del debate acerca de qué (y qué no) califica como manga, la puja misma es interesante en cuanto desnuda una contienda constitutiva y de final abierto que hace tanto al trabajo de aquellas argentinas nacidas en los ochenta y noventa, que se criaron a base de televisión por cable, de la “generación *Sailor Moon*”, vernácula de artistas que producen manga argentino, como al campo de la historieta contemporánea en el que buscan insertarse, tensionado entre una *doxa* consagrada al “Noveno arte” que rige la distribución del capital simbólico y un mercado editorial totalmente dominado por la edición nacional de historieta japonesa. Si el manga local llegará a ser tan aceptado por los actores del campo y el público como lo es hoy el rock nacional, si este tendrá su Charly García o, mejor dicho, su Patricia Sosa, es aún algo que está por verse.

Conclusiones

Consideraciones históricas, estilísticas, ideológicas y de género moldean el paisaje contemporáneo de una “historieta nacional” que apenas en la última década ha comenzado a ceder lugares a las mujeres como resultado de una ardua lucha de estas últimas, pero que todavía se reserva el derecho de admisión para aquella producción que considera negativamente influenciado por lo masivo y lo (selectivamente) extranjero. A la hora de posicionarse, han sido más exitosas en obtener reconocimiento aquellas que negocian, omiten o directamente niegan la influencia estilística nipona y adscriben su obra dentro del nuevo canon de la novela gráfica y sus géneros asociados. Las artistas que se reconocen unívocamente como creadoras de manga argentino, es decir, una narrativa visual de “aventura” ajena a los códigos de la historieta como literatura, quedan relegadas por fuera de los espacios más consagratorios.

Lo que es innegable es la influencia constitutiva que ejerció el *manganimé* en una generación entera de artistas argentinas para quienes este no fue solo su “educación sentimental”, mostrándoles que ellas podían ponerse en el lugar de las heroínas superpoderosas y hasta aspirar a dibujarlas, sino también fue la única puerta que encontraron para entrar a la historieta ante una producción y sociabilidad altamente masculinizada. Desde las prosumidoras otakus de fines de los noventa hasta las autoras, editoras y gestoras culturales actuales, todas ellas comparten haber elegido, en lugar de “resistir” a la “invasión” japonesa como buena parte del campo y sus actores más consagrados, dejarse inspirar por esos consumos importados que las interpelan de una manera que ninguna historieta argentina podía (o siquiera quería) hacer.

Referencias bibliográficas

Historietas

- Andrade, Paula. 2017. *Cría Cuervos —y te arrancarán los ojos—*. Buenos Aires: Gutter Glitter.
- Boffo, Paula. 2022. *Santa Sombra*. Buenos Aires: Barro.
- Bravo, Teora. 2015. *Sinestesia*. Morón: Módena.
- Femimutancia. 2019. *Alienígena*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.
- García Cuerva, Macarena. 2018. “El Clan de Daurdaín”. Posteo en Facebook Page. *Secuencia Disidente*. <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.269366153771902&type=3> (25 de junio de 2024).
- Jen, Andrea. 2015. *El Delirio de Ani*. Buenos Aires: Ivrea.
- Juárez, Marcia. 2018. *Fáunica*. Buenos Aires: Purple Books.
- Leonardo, Patricia. 2006. *Reparaciones fina*. Buenos Aires: Ivrea.
- Leonardo, Patricia. 2007. *Casa de brujas*. Buenos Aires: Ivrea.
- Okecki, Dolores. 2019. *El viaje de Luka*. General Pacheco: Arpías Sí.

Fuentes periodísticas

- Accorsi, Andrés. 1994a. “Correo”. *Comiqueando* 5, septiembre: 51-54.
- Accorsi, Andrés. 1994b. “Correo”. *Comiqueando* 8, diciembre: 39-43.
- Accorsi, Andrés. 1998a. “Akhorsi Asylum”. *Comiqueando* 31, enero: 74-77.
- Accorsi, Andrés. 1998b. “En el salón de la justicia”. *Comiqueando* 31, enero: 3.
- Anón. 2007. “Porteños en el mundo del cómic japonés”. *Clarín*, 24 de febrero. https://www.clarin.com/sociedad/portenos-mundo-comic-japones_0_Sy4WXceyAKx.html (25 de junio de 2024).

- Caminos, Alejandro. 2018. "El mundo de Paula Andrade". Ouroboros World (blog). 12 de diciembre. <https://ouroboros.world/historieta-argentina/el-mundo-de-paula-andrade> (25 de junio de 2024).
- Carril, Mariela. 2000. "Las chicas quieren manga". *Comiqueando* 47, septiembre: 18.
- Cholakian, Mariano, dir. 2021. "El Golpe de la Cucaracha". *Entrevista a Gato Fernández*. Ouroboros Radio - Fuera del espectro. <https://www.youtube.com/watch?v=fR6pJ-CrIuoU> (25 de junio de 2024).
- Debowicz, Maia. 2019. "Las chicas solo quieren dibujar". En *Pibas. Antología de historietistas contemporáneas argentinas*, 5-6. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.
- Gandolfo, Amadeo y Pablo Turnes. 2019. "Del amor y de la guerra. Entrevista a Sukermercado". *Revista Kamandi* (blog). 12 de marzo. <http://www.revistakamandi.com/2019/03/12/del-amor-y-de-la-guerra-entrevista-a-sukermercado/> (25 de junio de 2024).
- Gomez Sanz, Agustín. 2002. "Bathroomgals". *Lazer* 28, 13 de diciembre: 39-41.
- Lazer. 1997. "Correo de lectores" (2), 5 de septiembre, 26-31.
- Lazer. 2000. "Lazer mail", (19), 7 de noviembre, 68-75.
- Oberto, Leandro. 1998. "El ego". *Lazer* 10, 5 de noviembre: 2.
- Otaku. 1999. "Manganímé II", (6), agosto, 6.
- Oubiña Castro, Julián Blas. 2017a. "Marcia Juárez: Haciendo historieta al andar". *Kirk!* (blog). 30 de enero. <https://revistakirk.wordpress.com/2017/01/30/marcia-juarez-haciendo-historieta-al-andar/> (25 de junio de 2024).
- Oubiña Castro, Julián Blas. 2017b. "Paula Andrade: El camino del Manga". *Kirk!* (blog). 27 de marzo. <https://revistakirk.wordpress.com/2017/03/27/paula-andrade-el-camino-del-manga/> (25 de junio de 2024).
- "Sole Otero". s.f. *Hotel de las Ideas* (blog). <https://hoteldelasideas.com/autorxs/sole-otero/> (3 de mayo de 2023).
- Tripodi, Gabriel. 2021. "El manga en la Argentina y la popularización de la historieta japonesa". Ministerio de Cultura (web institucional). 17 de febrero. <https://www.cultura.gob.ar/el-manga-en-la-argentina-y-la-popularizacion-de-la-historieta-japonesa-10124/> (25 de junio de 2024).

Bibliografía secundaria

- Acevedo, Mariela. 2018. "Pasado y presente de las creadoras de historietas". *Boca de sapo*, abril de 2018.
- Acevedo, Mariela. 2019. "Sextualidades gráficas. Sexualización del lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en la revista Fierro, 1984-1992 y 2006-2015". Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1042> (25 de junio de 2024).
- Álvarez Gandolfi, Federico. 2013. "Feminidades y anime: el caso Sailor Moon". *Questión* 1, n.º 38: 194-203.
- Álvarez Gandolfi, Federico. 2016. "La cultura otaku y el consumo fan de manga-anime en Argentina: entre el posmodernismo y la convergencia". *Voces & Diálogo* 15, n.º 1: 24-36.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Brienza, Casey. 2015. “Manga without Japan?”. En *Global Manga: “Japanese” Comics Without Japan?*, editado por Casey Brienza, 1-22. Surrey: Ashgate.
- Del Vigo, Gerardo. 2019. “Subjetividades pop: manga, anime y sexualidad en la adolescencia otaku”. En *Actas del X Jornadas de Jóvenes Investigadorxs*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Erik-Soussi, Magda. 2015. “The Western Sailor Moon Generation: North American Women and Feminine-Friendly Global Manga”. En *Global Manga: “Japanese” Comics Without Japan?*, editado por Casey Brienza, 22-44. Surrey: Ashgate.
- Gago, Sebastian. 2019. “Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta*”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 1, n.º 74: 71-84.
- Gandolfo, Amadeo y Pablo Turnes. 2020. “Chicks Attack! Making Feminist Comics in Latin America”. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics* 4, n.º 1: 1-22.
- Labra, Diego. 2020. “En defensa de la Princesa Disney. Industria cultural, *merchandising* y lo que todas quieren ser cuando sean grandes”. *CRANN*, 22 de noviembre de 2020. <http://www.crann.com.ar/wp/en-defensa-de-la-princesa-disney-industria-cultural-merchandising-y-lo-que-todas-quieren-ser-cuando-sean-grandes/> (25 de junio de 2024).
- Labra, Diego. 2023. “Negociando manga. Ivrea y la glocalización de la historieta japonesa en Argentina”. En *Dinámicas de transferencia y transformación cultural en las literaturas hispánicas*, editado por Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert, 75-86. Hamburg: Hamburg University Press.
- Malone, Paul M. 2010. “Transcultural Hybridization in Home-Grown German Manga”. En *Global Manga Studies*, editado por Jaqueline Berndt, 49-60. Kyoto: Kyoto Seika University.
- Martínez Alonso, Germán. 2013. “Tres momentos de la circulación del animé y el manga en la Argentina”. *Questión* 1, n.º 39: 169-178.
- Meo, Analía Lorena. 2018. “Aishite iru Nihon: estado de la cuestión sobre el anime y manga en Iberoamérica”. En *Narrativas visuales: perspectivas y análisis desde Iberoamérica*, editado por Analía Lorena Meo, Carlos Eduardo Daza Orozco, y Antonio Míguez Santa Cruz, 135-154. Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.
- Ojeda, Alan. 2018. “Manga y animé: ¿Una educación sentimental queer?”. *Código y frontera*, 13 de noviembre. <http://www.codigoyfrontera.space/2018/11/13/manga-y-anime-una-educacion-sentimental-queer/> (25 de junio de 2024).
- Oubiña Castro, Julián Blas y Roberto Barreiro. 2018. “Los fanzines en la historieta argentina (1979-2014)”. En *Libro de fanzines*, editado por Alejandro Schmied, 53-142. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Páez, Daniela. 2021. “El espacio de la historieta argentina a partir de las experiencias de autoedición: actores, espacios y prácticas”. En *IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Paraná, Entre Ríos.
- Prough, Jennifer S. 2011. *Straight from the Heart. Gender, Intimacy, and the Cultural Production of Shōjo Manga*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Sánchez Trolliet, Ana. 2022. *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Sprecher, Roberto von. 2009. "Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía". *Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social* 1, n.º 78: 1-10.
- Urdin, Demian. 2020. "La vida, la muerte y el más allá. Discursos patrimoniales en disputa en el campo de la historieta y el humor gráfico argentinos". Investigación enmarcada en la Beca de Investigación Boris Spivacow II. Buenos Aires.
- Urdin, Demian, y Nicolás Taramasco, dirs. 2019. *Manga Argentino* (video digital). Vol. 7. Guion y Dibujo 2. Sector 2814. https://www.youtube.com/watch?v=U_eFPtB5-cs (25 de junio de 2024).