

Apuntes para una genealogía de las autoras de historieta en México

Notes for a Genealogy of Female Comics Creators in Mexico

LAURA NALLELY HERNÁNDEZ NIETO

Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco

ALFREDO GUZMÁN TINAJERO

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Laura Nallely Hernández Nieto es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su línea de investigación es la narrativa gráfica mexicana. Ha publicado en diversos libros colectivos y revistas académicas y, asimismo, ha participado como ponente en eventos académicos en diferentes países. Actualmente, es *chair* del *Comic Art Working Group* de la *International Association for Media and Communication Research* (IAMCR).

Alfredo Guzmán Tinajero es licenciado en Literatura Inglesa por la Universidad Autónoma de México. Realizó un Máster en Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona con una tesina sobre el espacio narrativo en el cómic *Palomar* de Gilbert Hernández. En la misma universidad, realizó el doctorado en teoría literaria y literatura comparada con la tesis *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. Ha participado en diversos coloquios internacionales y ha publicado artículos sobre cómics, escrituras del yo, memoria y cómic documental. Actualmente, es investigador posdoctoral en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. También es copresentador del podcast *Conversacómix*.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 13 de noviembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2291

Resumen

El presente artículo analiza la participación de las mujeres en la historieta mexicana a través de las distintas etapas de su historia. Se propone mapear los distintos roles que han ejercido para mostrar y comprender mejor su amplia presencia en la industria, así como su incidencia y condicionantes. A pesar de las problemáticas y falta de archivos, este artículo recupera y devela un número significativo de mujeres historietistas, lo que desafía la percepción errónea de su ausencia en el medio mexicano; exponiendo con ello la diversidad temática y creativa que les ha permitido adaptarse a los desafíos de los entornos cambiantes. Mediante una investigación historiográfica y hemerográfica, el artículo sienta las bases para estudiar las conexiones genealógicas entre las creadoras.

Palabras clave: Historieta Mexicana, Mujeres en el Cómic, Feminismo, Autoras Mexicanas, Cómic en México

Abstract

This article examines how women have participated in Mexican comics throughout different stages of its history. In order to demonstrate and gain a deeper understanding of their widespread presence in the sector, as well as their influence and disadvantages, it seeks to map the various roles they have performed. Despite the challenges and lack of records, this article recovers and reveals a significant number of female cartoonists, challenging the misleading assumption that they are absent from the Mexican media. This shows the thematic and creative diversity that allowed them to adapt to the challenges of the changing circumstances. Using an historiographic and hemerographic research, the article sets the basis for researching similar roots among the female creators.

Keywords: Mexican Comics, Women in Comics, Feminism, Mexican Female Authors, Comics in Mexico

Cita bibliográfica

HERNÁNDEZ NIETO, Laura Nallely y GUZMÁN TINAJERO, Alfredo. «Apuntes para una genealogía de las autoras de historieta en México», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 21 (2023), pp.

Introducción

Aunque la idea de la ausencia de escritura sobre las mujeres en la historieta mexicana está generalizada, sí existen algunos trabajos donde las mencionan. Posiblemente, el primero en reconocer a una autora fue Rafael Carrasco, quien en 1953 escribió el libro *La caricatura en México*. En 1972 Rosalva de Valdés mencionó a las guionistas contemporáneas en el especial *La historieta mexicana* de la revista *Artes de México*. En los tres tomos de *Puros Cuentos* —libros publicados entre 1989 y 1994— Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea incorporaron a algunas mujeres dentro de la historia de la historieta. Por su parte, Agustín Sánchez González publicó *Las moneras llegaron ya* (2003) y *Siete moneras* (2013). Desde la crónica, Rubén Eduardo Soto Díaz escribió el libro autopublicado *Elia D'Erzell, la dama generosa de la historieta mexicana*. Además, existen artículos académicos panorámicos como *Mujeres machas en Adelita y las guerrillas* (2011)¹ de Ricardo Viguera o *Cómics 'femeninos' y feministas en el México del siglo XX: de la representación a la autodesignación* (2018)² de Felipe Gómez, entre otros que son estudios de caso³. Asimismo, se han publicado un número considerable de artículos de difusión sobre este tema. El propósito de este breve resumen es demostrar que ya existe una masa crítica de estudios desde distintos enfoques y metodologías.

De este modo, el objetivo de este artículo es valorar la participación de las mujeres en la historieta mexicana a través de la investigación historiográfica y hemerográfica, con el fin de construir una visión general que reúna los datos disponibles acerca de cada una de ellas. Para esto, tomamos la periodización propuesta por otros autores y buscamos identificar los procesos que se dieron en torno a las mujeres en cada una de estas etapas. Intentaremos establecer una cartografía que sirva como guía para indagar en los distintos territorios donde han estado presentes como dibujantes, guionistas, coloristas, ayudantes, entre otras áreas.

Inicios: vestigios y ausencias

La primera etapa de la historieta en México podría denominarse como historieta decimonónica. Aparecieron las primeras expresiones gráficas que estaban entre la caricatura y una incipiente historieta. En 1826, en el semanario *El Iris*, se publicó una alegoría de la tiranía que se considera la primera caricatura política de México. En los años posteriores se experimentó un notable crecimiento en la prensa periódica, lo que llevó a un aumento en la producción de calendarios, gacetas y folletos de diversas temáticas. Estas publicaciones marcaron la aparición de las que se

¹ VIGUERAS FERNÁNDEZ, Ricardo. «Mujeres machas en Adelita y las guerrillas», en *Tebeosfera*, 2011. Disponible en https://revista.tebeosfera.com/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html

² GÓMEZ, Felipe. «Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: De la representación a la autodesignación», en *Descentrada*, vol. 2, n.º 2 (2018). Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75552>

³ También destacan los estudios de caso realizados por la investigadora Isuki Castelli Olvera en torno a las autoras mexicanas de manga como *El alma y la venganza en la historieta Mexicana: El caso Camila, de Aujerji* (2023), así como el artículo *The Power of Butterflies: The Legacy of the Mirabal Sisters in an Exhibition by the Mexican Cartoonist Cintia Bolio* (2020) de Laura Nallely Hernández Nieto e Iván Facundo Rubinstein. A pesar de esto, llama la atención que esta masa crítica sigue siendo primordialmente hecha por hombres.

consideran las primeras secuencias gráficas: el *Cuadro Histórico del General Santa Anna* (1856)⁴ y *Rosa y Federico* (1869–1870)⁵. Ambas obras contenían sucesiones de cuadros con ilustraciones y didascalias al pie de cada imagen.

En los años de la República Restaurada (1867–1876), que comenzó con la derrota del Segundo Imperio, y durante el régimen de Porfirio Díaz (1876–1911) florecieron las publicaciones de sátira política como *El Mundo Ilustrado* y *El Abuizote*. En esta época las mujeres estaban incurriendo en la prensa: el primer nombre de una mujer periodista que se registró fue el de Ángela Lozano en *El Búcaro*, en 1869⁶. También aumentaron las publicaciones femeninas, cuyos antecedentes podemos rastrear en el *Almanaque de las señoritas* (1825). En primer lugar, estaban las revistas mayormente realizadas por hombres y, en segundo lugar, las que eran dirigidas y redactadas por mujeres como el periódico literario *Violetas del Anáhuac* (1887–1889) y *La Mujer Mexicana* (1904–1906).

Del lado de la educación artística, fue en 1841 cuando se registró la primera solicitud de una mujer para ingresar a un taller en la Academia de San Carlos⁷, aunque no fue hasta 1881 cuando pudieron ingresar como estudiantes. Los archivos que abarcan las exposiciones entre 1850 y 1898 muestran la participación de artistas aficionadas de diversas procedencias. La mayoría de ellas provenían de familias acomodadas que habían recibido educación en sus hogares, sin embargo, en los catálogos se habla de ellas con cierto tono condescendiente «nos ha complacido ver que nuestro bello sexo no se muestra diferente a las glorias de las bellas artes»⁸. Las mujeres poco a poco fueron dejando el espacio doméstico para recibir educación. En otro sector de la sociedad, los cambios económicos generados por los procesos de urbanización e industrialización que se dieron hacia 1890 permitieron la entrada de las mujeres a la fuerza de trabajo, esto dio lugar a la figura de la trabajadora asalariada.

A principios del siglo XX, durante los últimos años del Porfiriato (1876–1911), las historietas comenzaron a incorporar elementos propios del cómic moderno como globos de diálogo, líneas de fuerza y onomatopeyas dibujadas. Un ejemplo de esta evolución es *Las aventuras de Adonis*, publicada en 1908 por Rafael Lillo.

⁴ AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando. *Puros cuentos I. La historia de la historieta en México (1874–1934)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1988, p. 61.

⁵ CARDOSO VARGAS, Hugo Arturo. «La primera novela ilustrada mexicana: Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 8 (2002) [2014]. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_primera_novela_ilustrada_mexicana_rosa_y_federico_novela_ilustrada_contemporanea.html

⁶ LAU JAIVEN, Ana. «La Escritura Revolucionaria: Vida Y Publicaciones De Mujeres Periodistas Durante El Porfiriato», en *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 26, n.º 48 (2014), p. 76. Disponible en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/83>

⁷ FUENTES ROJAS, Elizabeth. «Mujeres artistas en la Academia de San Carlos», en *Omnia, revista de la Coordinación de Estudios de Posgrado*, n.º 6 (1990). Disponible en http://poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/11.pdf

⁸ *Ídem*.

Los años posrevolucionarios: las pioneras

Después del fin de la fase armada de la Revolución mexicana (1920), las historietas comenzaron a aparecer en los suplementos dominicales de periódicos como *El Herald*, *El Demócrata* y *El Universal* a lo largo de la década de los años veinte y continuaron hasta mediados de los años treinta. A pesar de que este trabajo se centra en las autoras de historieta, en la descripción de esta etapa consideramos relevante resaltar a las mujeres que incursionaron en la caricatura, dado que esta actividad estaba predominantemente vinculada a los hombres.

Corresponde a esta época el primer caso de una autora documentada en un libro, aunque se dispone de poca información biográfica. El filósofo Rafael Carrasco Puente escribió que Emma Best era «la mujer mexicana con el mayor número de caricaturas publicadas en diversas revistas»⁹, aunque no se especifican los medios donde se difundió. Además, en el mismo libro se incluye una caricatura creada por la propia autora donde retrata al músico Agustín Lara. Por otra parte, en *Las sombras largas*, memorias del poeta José Juan Tablada, se menciona el casamiento de Emma Best con el artista Jorge Enciso¹⁰. También se conoce que escribió los cuentos *La perla azul* (1937) y *Doce cuentos* (1938), los cuales fueron firmados como Emma Best de Enciso¹¹.

En este mismo periodo encontramos a Carmen Mondragón, más reconocida por su seudónimo Nahui Olin. La artista nació en 1893 y, al igual que Emma Best, estudió en París donde tuvo una educación en diversas artes. A su regreso a México, se casó y en 1914 se mudó a San Sebastián [España], donde vivía su familia. Se tiene registro que empezó a hacer caricatura en ese lugar, aunque no publicó¹². Ella regresó a México en 1921 donde convivió con grupos intelectuales y artísticos del país. A Nahui Olin se le reconoce como pintora y caricaturista, pero en algunos de sus dibujos observamos que se esbozan narrativas, tal es el caso de *Alegoría del movimiento muralista* (ca.1923) y en la serie que compone el viaje a Nautla [en el estado de Veracruz, México] realizado en 1926.

Observamos que ambas mujeres tuvieron acceso a una educación privilegiada debido a su pertenencia a una clase social acomodada. Es posible que la razón por la cual exista algún registro sobre su obra se deba a la convivencia con la élite intelectual, lo que facilitó la publicación o la escritura acerca de sus trabajos.

La era de esplendor: construyendo la industria

La llamada Época de Oro de la historieta en México inició en 1934 con la aparición de la revista *Paquín* (1934) a la que, posteriormente, se sumaron *Chamaco* (1936) y *Pepín* (1936) y las tres

⁹ CASTRO PUENTE, Rafael. *La caricatura en México*. México, Imprenta universitaria, 1954, p. 175.

¹⁰ CURSOS DUA. *Presentación del libro Murió antes de partir de la autora Laura Bolaños*. [Vídeo]. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Derecho, en *Youtube*, 19 de noviembre de 2014. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R5MJK6Dy_ro

¹¹ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Las moneras llegaron ya*. México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2003, p.7.

¹² ZURIÁN, Tomás. *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México, Museo Estudio Diego Rivera, 1992, p. 135.

publicaciones son consideradas como los pilares del período. Estas revistas alcanzaron una gran circulación, pero, a pesar de su enorme popularidad, la lectura de historietas fue desacreditada, ya que se la consideraba propia de gente sin educación. Debido a esto, algunos autores y autoras ocultaban su trabajo en el medio.

En esta época centraremos nuestro trabajo en tres mujeres que, a nuestra consideración, serán el punto de partida para la inclusión de otras en el mundo de la historieta. En primer lugar, está Yolanda Vargas Dulché (1926–1999), quien se unió a la industria de la historieta en los años cuarenta y trabajó en la revista *Chamaco* como parte de un equipo que escribía «Rutas de Emoción», una serie de tono melodramático. Por este grupo también pasaron Alicia Ibañez, Elia D'Erzell y Laura Bolaños, pero a ellas no se les dio crédito, ya que los guiones aparecían firmados por la poetisa Rosario Sansores, que era popular por su columna de sociales¹³. Vargas Dulché escribió «Ladronzuela» y fue uno de los episodios más exitosos de la serie, por lo que decidió pelear por su autoría y, tras este suceso, logró que sus guiones se publicaran con su firma. Tiempo después, se cambió a *Pepín* donde logró posicionarse en el gusto del público.

En segundo lugar, está Elia D'Erzell (1920–2018) que, aparentemente, ingresó al mundo de la historieta por su prima Yolanda Vargas Dulché. A los 18 años participó como actriz en una película y en obras de teatro. Elia se encargó de adaptar las novelas de su madre, la escritora Catalina D'Erzell, a historieta como fue el caso de *La inmaculada* y *¡Ay señor juez, si usted fuera mujer!* Asimismo, realizó adaptaciones de otras obras como *Fausto* de Goethe o la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi y Antonio Ghislanzoni. Es probable que D'Erzell haya sido la primera guionista en México en llevar a cabo estas versiones literarias al lenguaje del cómic¹⁴.

En la tercera posición se encuentra Laura Bolaños, quien comenzó su carrera como dibujante en la revista *Pepín*, ya que había estudiado dibujo comercial. Si bien había sido una gran lectora de historietas en su infancia, no le gustaba dibujarlas. Bolaños refiere que fue su primo, Gaspar Bolaños, autor de la historieta *Rolando el Rabioso*, quien la apoyó para hacer sus primeros argumentos¹⁵. Posteriormente, se cambió a la revista *Chamaco*, donde ascendió a supervisora y transformó el contenido y, de esta manera, la convirtió en la primera revista de historieta femenina. Eliminó las historias de hombres y «fuera de Guillermo de la Parra que sí sabía hacer historieta femenina, nos quedamos con puras mujeres como argumentistas, los hombres sólo se dedicaban a dibujar»¹⁶, recuerda Laura Bolaños.

Estas mujeres que trabajaron en el llamado «género rosa» adquirirán una gran relevancia a principios de los años cincuenta, en la última parte de la época dorada de la historieta mexicana. Yolanda Vargas Dulché asumió la dirección de *Pepín* y Laura Bolaños tomó el liderazgo

¹³ AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando. *Puros cuentos III. La historia de la historieta en México (1934–1950)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1993, pp. 335–358.

¹⁴ SOTO DÍAZ, Rubén. *Elia D'Erzell, la dama generosa de la historieta mexicana*. México, Editorial Mucahi Metiche, 2013, p. 17.

¹⁵ ALVA MARQUINA, José Miguel. «El inicio de la historieta Femenina en México, entrevista con Laura Bolaños, creadora del Libro Semanal», en *Artes9*, 16 de septiembre de 2017. Disponible en <https://artes9.com/el-inicio-de-la-historieta-femenina-en-mexico-entrevista-con-laura-bolanos-creadora-del-libro-semanal/>

¹⁶ *Idem*.

editorial en *Chamaco*. Elia D'Erzell inició su carrera en esta época y continuó en la llamada Época de Plata (1950–1980) donde destacó en las revistas de fotonovela.

Es importante destacar que Vargas Dulché, D'Erzell y Bolaños no fueron las únicas que destacaron en la industria en esa época. Josefina Cruz fue ayudante de su hermano, el dibujante José G. Cruz, desde la década de los cuarenta cuando él trabajaba en *Pepín*. En los anuncios de la propia revista se publicaban como una dupla creativa al haber sido autores de *Adelita y las guerrillas*, *Ocaso*, *El cielo y tú*, *Aventura en Oriente* y *Cumbres borrascosas*. Ella fue dibujante, portadista y argumentista, además de ser la inspiración gráfica para la heroína Adelita; lamentablemente, no hay más datos biográficos sobre esta autora.

Por otra parte, en una revisión hemerográfica, en la revista *Chamaco* y *Muñequita* encontramos que firmaron como dibujantes Carmen Estrada, María Elena Leucona, Esperanza C. Martínez y M. Isabel Camberos. Como guionistas hallamos a Silvia Rey, Alicia Ibañez, Ana Elba, Julia Emersson, Cristina del Río, Estela de la Peña, Martha Gil, Ruby Cardós de Mancera, Chela Tovar, Geo Marnay, Isabel Saveña, Josefina Argüelles, Josefina Díaz Herrera, Deofilia L. de Trujeque, Delfina L. Ureña, María Luisa López, Elia de la Parra, Guillermina Hassey, Laura Butze, Margarita Loreto, María de los Ángeles Ibañez, María Isabel Camberos, María M. de Valdés, Mary Vidal, Rosa María Philips, Xóchitl Stela, Yolanda Viadana, y Susana Hernández Martínez. Encontramos una mujer que firma solo como «Raquel», sin añadir apellido, tal vez para mantener el anonimato ante el prejuicio que la historieta tenía en esa época. Esto nos hace pensar que, posiblemente, algunos nombres de esta lista no sean verdaderos.

Época de Plata: continuidad y transformación

Para mediados de los años cincuenta, tanto *Pepín* como *Chamaco* entraron en decadencia y eventualmente dejaron de publicarse. La producción de historietas disminuyó debido a la expansión de la televisión. Sin embargo, durante este período varios autores que ya habían ganado popularidad decidieron establecer sus propias editoriales.

José G. Cruz fue uno de los autores que decidió independizarse de la revista *Pepín* y fundar su propio sello. Recuperó los argumentos que había publicado durante la década pasada y los modernizó gracias a un equipo conformado por Guillermo Marín, Delia Larios, Ignacio Sierra y Josefina Cruz¹⁷. En la reedición de *Adelita y las Guerrillas* se contó con la participación de Delia Elisa Larios y Orozco, que ha sido considerada como «la primera mujer en dibujar historietas en México»¹⁸, aunque como ya se mencionó otras autoras ya habían incursionado en la gráfica desde los años cuarenta. Durante la década de los sesenta, Larios y Orozco también participó en publicaciones de Ediciones Recreativas —posteriormente, Editorial Novaro— como *Vidas ilustres*, *Leyendas de América* y *Joyas de la mitología*.

Yolanda Vargas Dulché también se independizó. En 1955 fundó Editorial Argumentos junto a su esposo Guillermo de la Parra, en la cual ambos rescataron historias que habían escrito

¹⁷ AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando (1993). *Op. cit.*, p.229.

¹⁸ VIGUERAS, Ricardo. «Delia Elisa Larios y Orozco», en *Tebeosfera*, 2015. Disponible en https://www.tebeosfera.com/autores/larios_y_orozco_delia_elisa.html

durante la década pasada, las adaptaron a la época y las publicaron de nuevo. En el nuevo sello lanzaron revistas como *Ayúdeme Doctora Corazón*, *Biografías selectas*, entre otras. La revista más popular fue *Lágrimas, Risas y Amor* donde se publicaron series como «Rubí», «María Isabel», «Yesenia», «El pecado de Oyuki» y «Rarotonga». Estas historias se adaptaron a cine y telenovelas, y además se exportaron a otros países lo que significó ganancias económicas significativas. Como mencionamos, para Vargas Dulché fue importante mantener su autoría desde inicios de su carrera, por lo cual rechazó trabajar en algunas editoriales, ya que le pedían que sus guiones los firmara Guillermo¹⁹. Sobre su trabajo, ella escribió:

Las cartas y los comentarios que recibo de personas en todos los niveles sociales me dan la conciencia de que soy leída por muchos; al gozar de sus simpatías siento muy dentro de mí, una satisfacción incomparable que posiblemente habría sido muy difícil lograr si me hubiera dedicado a escribir 'en serio'. Me acusan, ahora, de que con la historieta he logrado una desahogada posición económica. Lo hacen ahora pero me ignoraron ayer, cuando trabajaba como una asalariada²⁰.

Con el fin de *Chamaco*, Laura Bolaños creó *El libro semanal* con la misma idea de tener solo mujeres argumentistas. En esa revista ella también escribió historias bajo el seudónimo de Abril. La publicación de *El libro semanal* inició a mediados de los años sesenta y sobrevivió hasta mediados de la segunda década del siglo XXI y, en su mayor apogeo, alcanzó tirajes de hasta quinientos mil ejemplares semanales. En su última fase cambió el nombre a *Historia Semanal*. La autora señaló que sus historias trataban de elevar la autoestima de las mujeres y buscaban presentar a protagonistas fuertes:

Precisamente lo que yo inauguré en la historieta que fue acabar con la novela rosa (...) Yo, a las señoras que entrené para que escribieran argumentos, les decía «miren, los temas esos de la señora que sufre mucho porque la dejó el marido y al final su premio es que el señor regresa... eso, y pornografía no se admiten. Aquí se acabaron las *caperucitas rojas* y las *cenicientas*». Sin embargo triunfamos, aunque no como Yolanda Vargas [Dulché]. Quedamos muy abajo de ella a pesar de que tuvimos un éxito loco²¹.

Por su parte, Elia D'Erzell se fue a trabajar a Editorial Argumentos con Yolanda Vargas Dulché. Ahí escribió para *Ayúdeme Doctora Corazón*, *Criollo*, *Amigos de la pobreza*, entre otros. D'Erzell también se dedicó a la dirección artística de fotonovelas a color en las que tuvo la idea de incluir a figuras populares del medio artístico. En estas publicaciones colaboró con Kena Moreno,

¹⁹ ACOSTA GUTIÉRREZ, Alfonso. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023. Alfonso Acosta Gutiérrez es nieto del dibujante Antonio Gutiérrez, que fue la mancuerna gráfica de Yolanda Vargas Dulché por más de 40 años.

²⁰ VARGAS DULCHÉ, Yolanda. «¿Qué es la historieta para mí?», en *Artes de México, La historieta mexicana*, n.º 158 (1972), p.14.

²¹ CURSOS DUA. *Op. cit.*

editora de la revista femenina *Kena*²². En 1973 fue galardonada con el Tlacuilo de Oro —premio de la Sociedad Mexicana de Caricaturistas— a la mejor fotonovela del año.

En este segundo aire de la historieta, las mujeres estaban presentes como coloristas y en la traducción de títulos estadounidenses que se publicaban en México, como en la Editorial Novaro. Surge entonces la pregunta «¿qué pasaba con las jóvenes que querían ser historietistas?». En este caso, encontramos a Palmira Garza que, como que menciona, era lectora de *La Familia Burrón* y buscó al autor Gabriel Vargas. Él la aceptó en su taller donde ingresó como ayudante a los quince años. Trabajó en *Sucesos para todos* y en la revista *Fem* —autodenominada *revista seminal feminista*— donde realizó tanto caricaturas como historietas. Sobre su trabajo refiere que llegó a recibir comentarios machistas, aunque la mayoría de sus compañeros del medio fueron respetuosos: «fue difícil convivir con ellos porque no podían hacer sus chistes o comentarios en el tono que están acostumbrados, pues siempre hubo una mujer: yo»²³. Sin embargo, la lucha más difícil que enfrentó Palmira fue con su familia, la cual nunca aceptó su oficio.

Con el cierre de las grandes revistas, el estudio de los dibujantes se trasladó a sus casas. Un departamento adjunto, un piso superior o una parte de la vivienda eran los lugares donde se producían las historietas; finalizado el trabajo, este se iba a entregar directamente a las oficinas de la revista o a la imprenta. Había un autor principal, el dueño de la casa, que tanto enseñaba a los nuevos como repartía el trabajo con el resto de los ayudantes, de tal manera que funcionaban como una cadena de producción. En las entrevistas que realizamos para esta investigación descubrimos que, al trasladarse al espacio doméstico, las mujeres pasaron a ser parte de dicha cadena. Mónica Valencia, hija de Sixto Valencia, más conocido por ser el creador gráfico de *Memín Pinguín*, recuerda:

Vivíamos en un departamento muy grande en la Colonia Obrera. Se montó un estudio en un área donde tenía que ser el comedor. Cuando yo era hija única me ponía a jugar abajo de los restiradores. Para mí era muy familiar estar en este ámbito. Sabía todo el proceso desde que se trazaban los cuadritos. Mi papá me decía «échame la mano con negritos [sombreado]» o «bórrame los cartones» así que te vas familiarizando. Yo convivía con todos los dibujantes. Hubo una época en que había tanto trabajo que a veces mi papá pasaba dieciocho horas dibujando. Realmente se apoyó mucho en mi mamá, ella era la ayudante administrativa: Llevaba el trabajo, entregaba, iba y venía. Mi mamá nunca aprendió a dibujar pero le entró a la 'borrada' o al gouche. [...] Yo casi siempre hice letras a partir de los catorce o quince años. Eso me gustaba porque me pagaba y ya tenía dinero para los fines de semana, así que yo le pedía más trabajo²⁴.

Por otra parte, en el taller del dibujante Antonio Gutiérrez —quien era la mancuerna gráfica de Yolanda Vargas Dulché— colaboraron como vestuaristas Martha Estela G. de Acosta, hija del dibujante, y Virginia Monterrubio, hija de Manuel Monterrubio, fondista del mismo estudio. Ellas se encargaban de detallar las vestimentas en dibujos, ya fuera vestuario de época o actuales, para lo cual se documentaban en revistas de moda y libros. G. de Acosta trabajó dos años en el

²² SOTO DÍAZ, Rubén. *Op. cit.*, p. 47.

²³ BERNAL, GABRIELA. «Palmira Garza abrió la brecha», en *El Universal*, 23 de junio de 2003. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html>

²⁴ VALENCIA NOGUEZ, Mónica. Entrevista personal, en *Zoom*, 2022.

estudio y Monterrubio cuatro. Ambas recibían un sueldo y, además, se les daba crédito en cada número²⁵.

Otro caso que observamos en esta editorial es el de Eduardo del Río «Rius» que, en *Los Agachados*, revista que comenzó su publicación en 1966, le dio crédito como colorista a su primera esposa Rosita W. —Rosita Dobleú, como Rius la nombra en sus memorias²⁶— incluso, de manera humorística, pone el nombre de Raquel, su hija recién nacida, en el «sonido». Suponemos que estos no fueron los únicos casos en que las hijas, esposas o familiares de los dibujantes entraron a la cadena de producción.

La Editorial Posada fue otro de los sellos exitosos de la Época de Plata. Su línea era principalmente política, aunque también publicaron sobre temas científicos y paranormales. En *La Garrapata* participó una dibujante llamada Alicia, pero no se conoce mucho más de ella²⁷, y en *Duda, lo increíble es la verdad* participó como guionista la actriz Lilia Aragón, que después se enfocó en cine y televisión.

La crisis: buscando entre las ruinas

A finales de los años setenta inicia el periodo que podemos llamar de «La Crisis» y que está marcado por el derrumbe de una parte de la industria del cómic en México. La investigadora Isuki Castelli Olvera apunta varios factores que llevaron a esto: el primero fue la diversificación del consumo cultural, ya que a medida que la historieta industrial decaía llegaron al país otros productos gráficos; en segundo lugar, la multiplicación de las opciones de ocio y avances tecnológicos como la videocasetera²⁸; por último, la crisis económica de 1982, una de las peores que ha vivido México en la segunda mitad del siglo XX, que impactó en el poder adquisitivo y desfavoreció enormemente la venta de historietas. Sumado a esto tenemos las crisis del papel, que perjudicó significativamente el ciclo de producción²⁹.

En los albores de este periodo sale a la venta *El libro vaquero* (1978), a partir del cual se creó el mercado de los llamados *sensacionales* a lo largo de las siguientes dos décadas con un desarrollo comercial sustancial bajo las editoriales Mango y Tucán³⁰. Si bien estas revistas de consumo popular representaron el mantenimiento de la industria, el estigma cultural que se construyó a su alrededor como consecuencia del machismo con el que se presentaba los temas eróticos y

²⁵ ACOSTA GUTIÉRREZ, Alfonso. *Op. cit.*

²⁶ DEL RÍO, Eduardo. *Mis confusiones. Memorias desmemoriadas*. México, Debolsillo, 2018, p. 361.

²⁷ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Op. cit.*, p.7.

²⁸ CASTELLI OLVERA, Isuki. «El campo y la historieta mexicana de fin de siglo», en *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 5, n.º 25 (2020), p.43.

²⁹ CAMACHO MORFÍN, Thelma. «Dibujar historietas. Una enseñanza fuera de la Academia», en DE LOS REYES, Aurelio. *La enseñanza del dibujo en México*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, pp. 335–358.

³⁰ BARTRA, Armando. «Fin de fiesta: gloria y declive de una historieta tumultuaria», en *Curare*, n.º 16 (2000), p. 126.

pornográficos, orilló a muchos autores a usar seudónimo³¹. En este entorno heteronormativo, la presencia de mujeres parecería poco viable. No obstante, se tiene registro de algunas coloristas y argumentistas e, incluso, hay un recurrente número de mujeres en las «colaboraciones especiales» en *Las chambeadoras* y *Perversas*, aunque no se especifica en qué consistía. Cabría resaltar a María del Carmen de Pardo que figura como directora artística en varios números de *El libro vaquero*.

Frente a esto hubo una reducción del campo laboral que, como es habitual, afectó en mayor medida a las mujeres. Considerando lo anterior, sospechamos que también había dibujantes y argumentistas mujeres que laboraban con seudónimo, ya sea por el estigma o como simple trabajo de sustento. Como ya se ha mencionado, es claro que las editoriales no se sostienen únicamente con el trabajo de dibujantes y argumentistas, por lo que es más que factible que la presencia de las mujeres en esta época se diera en el apartado logístico y administrativo de las editoriales, aunque debemos recalcar que estas labores tienden a ser sistemáticamente invisibilizadas.

En paralelo ocurrió que algunas artistas visuales cruzaron de la pintura o el grabado a las caricaturas o historietas, así como sucedió a principios del siglo XX. En muchos casos solo quedan menciones de estas porque no iban más allá de ejercicios creativos que no maduraban en gran medida por la falta de espacios debido a la escasa oferta laboral. Estos cruces también se dieron entre escritoras que fueron contratadas como guionistas o adaptadoras, sobre todo para las historietas de corte didáctico. En su mayoría eran jóvenes escritoras que aceptaban el trabajo como una «tarea alimentaria»³². Un ejemplo es Paz Alicia Garciadiego en la serie *Novelas mexicanas ilustradas*, creada por la SEP en 1981 para fomentar la lectura. Garciadiego fue responsable de, por lo menos, cinco adaptaciones para después volverse una reconocida guionista cinematográfica. Junto a ella estaban otras adaptadoras como Beatriz Granda o Myriam Laurini que se dedicaron posteriormente a la literatura.

Uno de los problemas que tuvieron las aspirantes de la época a hacer historietas fue encontrar sitios para desarrollarse creativamente, ya que algunos de los pocos espacios que surgieron fueron los suplementos en periódicos y las incipientes revistas y fanzines. En 1979 salió el «Másomenos» del periódico *Unomásuno* en el que dieron sus primeros pasos algunos de los nombres que serían relevantes de los años ochenta y noventa. En 1987 Bulmaro Castellanos Loza «Magú», editó «Histerietas» en el diario *La Jornada*. A pesar de que por este último pasaron más de cien autores³³, en estos suplementos la presencia de las mujeres fue exigua, pero para nada anecdótica. Se tiene registro de un par que son fundamentales: Ana Barreto y Cecilia Pego.

Se tiende a pensar que toda historieta realizada por una mujer es feminista, sin embargo, el investigador Felipe Gómez propone la diferencia entre cómic «femenino» y cómic «feminista». El primero corresponde a todas las creaciones gráficas hechas por mujeres desde la Época de

³¹ GONZÁLEZ, Jesús y ESPINOSA LUCAS, Emmanuel. «La industria cultural de la historieta mexicana: Una visión desde la economía política», en *CuCo: Cuadernos de cómic*, n.º 16 (2021), p.140.

³² COVO–MAURICE, Jaqueline. «Lecturas para el pueblo: Novelas mexicanas ilustradas», en BOTREL, Jean–François (coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean–François Botrel*, Francia, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2005, p. 442.

³³ BARTRA, Armando. *Op. cit.*, p.124.

Oro, mientras que el segundo son aquellas que, además de estar hechas por mujeres, se centran en visibilizar, reflexionar y subvertir los estereotipos heteronormativos y patriarcales hegemónicos³⁴. Estas estaban influenciadas por el contexto que se venía gestando a nivel internacional, con mayor fuerza desde la década de los setenta, con respecto a las luchas feministas.

Como una buena parte de las dibujantes de esta época, Ana Barreto venía de una formación en artes plásticas. En 1986 editó junto a Andrea Batista la revista *Esporádica*, que tenía un corte feminista similar al de *Wimmen's Comix* o *Ah Nana!*, incluso Aline Kominsky participó en el segundo número con un cómic. La revista se editó sin apoyos institucionales, lo que puede ser visto como un precedente del movimiento actual del fanzine y la historieta independiente en México³⁵. Entre 1991 y 1992 publicó en medios como *El Sol de Toluca*, *Histerietas* y *FEM*. Su compromiso derivó en activismo al colaborar en el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas A.C. (CAMVAC). En este sentido, Barreto marcó una línea divisoria de la presencia de mujeres en el medio mexicano por su manera de entender el quehacer gráfico, asumiéndolo como feminista, a lo que añadiríamos que su trabajo inaugura lo que definimos como historieta (feminista) militante.

En este periodo, a pesar de los pocos ejemplos de autoras, observamos una descentralización geográfica en la creación. Un ejemplo sería Jazmín Velasco «Jotavé», que colaboró en el semanario *Paréntesis* en el estado de Jalisco y en *Unomásuno* con la serie «TV Marte», de corte cómico costumbristas. Otro ejemplo sería Patricia Aguilar Palafox «Landy» en Tabasco. Esto nos hace intuir que en los periódicos locales del resto del país también debió haber autoras dibujando, pero debido al tamaño de la geografía nacional y la compleja situación de los archivos, es necesaria una mayor investigación.

Desde Chihuahua, Cecilia Pego comenzó a finales de los ochenta en los suplementos de *El diario de Ciudad Juárez*, *Histerietas* o *Másomenos*, entre otros, tanto de monera como de historietista. En *Histerietas* concibió la serie «Terrora y Taboo» que narra las aventuras de una espía que siembra el caos por el mundo acompañada de su inseparable gato piraña. Simultáneamente, dibujó pequeñas historias humorísticas costumbristas en las que abordaba las problemáticas de las mujeres. Su trabajo establece una subjetividad femenina particular que eludía la caricatura que se hacía en ese momento³⁶. Pego posiciona el empoderamiento de las mujeres de manera simbólica, dado que sus historietas no son militantes, pero sí intenta por otros derroteros como la cotidianidad que abreva del cómic alternativo estadounidense o denunciar y transformar su realidad y las estructuras de género³⁷. En estos años Guadalupe Rosas, otrora directora del Museo de la Caricatura, y Maricruz Ruiz Gallut, participaron en distintos suplementos y algunas

³⁴ GÓMEZ, Felipe. *Op. cit.*, p.6.

³⁵ ESPINO, Alejandra. «Ana Barreto: Historietas feministas como las de antes... Y como las de ahora también», en *Biblioteca de México*, n.º 137 (2021). Disponible en <https://www.bibliotecademexico.gob.mx/revis-tabm/RBMX173/HTML/AlejandraEspino.html>

³⁶ CASTRO, Maricruz. «Exilia, de Cecilia Pego, el canon literario y el ethos social», en *Romance Notes*, vol. 54, n.º 4 (2014), p. 56.

³⁷ GONZÁLEZ, Carina. «Mujeres, monstruos y asesinos seriales. La historieta gótica en la pluma de Cecilia Pego», en *Revista de estudios filológicos*, n.º 26 (2014). Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-10-gonzalez_monstruos.htm

revistas, pero su labor fue mayoritariamente de dibujantes de cartón político, sin embargo, su trabajo historietístico fue destacable.

De estas autoras, la gran mayoría abandonó la historieta, mientras que a algunas simplemente se les perdió el rastro y una gran parte cambiaron de oficio. Solo Pego siguió por unos años más, aunque actualmente se dedica al cine. De acuerdo con Barreto, al no poder vivir de la historieta se dedicó al *storyboard* y a impartir talleres en su galería. Guadalupe Rosas se dedicó al grabado y Jotavé a la ilustración. Entrevemos que este cambio de rumbo o abandono es consecuencia de la falta de oportunidades y la hostilidad del medio, dominado por hombres en las últimas dos décadas del siglo XX.

Al final de esta etapa tenemos un caso diciente de cómo la industria trató de sobrellevar la crisis al hacer historietas con personajes de la farándula como cantantes, actores e incluso futbolistas del momento. Uno de estos es la experiencia historietística de Gloria Trevi. Al principio de su carrera solista, justo antes de lanzar su segundo disco, *Tu ángel de la guarda* (1991), sacó al mercado la revista *Las insólitas e increíbles aventuras de Gloria Trevi* (1991). Era una revista de chismes y reportajes musicales, pero siempre tuvo espacio para las historietas dibujadas y escritas por la propia cantante. Cabe señalar que con estas estaríamos ante una de las primeras historietas abiertamente autobiográficas en México. La presencia de una revista como esta no es extraña, dado que se puede explicar como una forma de establecer un diálogo con las clases populares, lo que es un resquicio de la popularidad que tuvo la historieta mexicana en un momento de cambio profundo y distanciamiento de los públicos masivos.

La globalización: ¿apertura?

El periodo llamado de la Globalización está marcado por la entrada de las políticas neoliberales al país en los años ochenta, que derivaron en una crisis económica terrible en 1994. Desde principios de la década esta situación impactó de distintas maneras en la historieta industrial, que era cada vez menos redituable. En respuesta a esto y a la falta de identificación de los autores jóvenes, en 1992 se publicó *Gallito Cómic*, que fue parteaguas en la (re)construcción editorial del país con respecto a las historietas. Sus colaboradores integraron formas del lenguaje que combinaban lo propio con lo extranjero y se instauraron como una generación renovadora. Si bien en *Gallito Cómic*³⁸ hubo participación de mujeres, mayormente fueron extranjeras, ya que mexicanas encontramos solo a Carolina Esparragoza, que se dedica actualmente a las artes visuales, y a Jimena Padilla, conocida como Ida Moh! y que también participó en otras publicaciones como *Pulpo Comix*, aunque actualmente es ilustradora.

También inician algunos cambios sociales y en las políticas culturales con respecto a la historieta. En 1994 Edgar Clement fue beneficiario de la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)³⁹ para hacer una novela gráfica. Por otro lado, en 1994 Óscar González Loyo, Oscar González Guerrero y Susana Romero crearon el estudio de historietas

³⁸ PRIEGO, Ernesto. «Taller del Perro: por una historieta de autor», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 6 (2002), pp. 63–64.

³⁹ Estas becas son otorgadas por el gobierno mexicano a través de la Secretaría de Cultura desde 1989 a artistas de hasta 35 años en todos los rubros de las artes.

¡Ka-Boom! En este mismo año se fundó la revista de humor político *El Chahuistle* que después se convirtió en *El Chamuco y los hijos del Averno*. En 1996 la revista organizó el Primer Concurso de Moneras y recibieron decenas de participaciones en formato historieta y cartón político.

En un número especial aparecieron los trabajos Luzbel, Erika Martínez, Bibi Ayala y Cintia Bolio⁴⁰. La única que hasta la fecha se mantiene activa es Cintia Bolio que, de alguna manera, sigue la línea militante de Ana Barreto. En *El Chamuco* ha creado las series «Huesos», «Puras Evas», «Álbum de Familia», «La Chamuca» y también colaboró en *La Jornada* y *Milenio*. Ha buscado denunciar la opresión que sufren las mujeres dentro del sistema patriarcal a través de sus historietas y cartones políticos, incluso en tiempos recientes con una suerte de lenguaje híbrido entre ambas formas.

En este periodo entre milenios, la presencia de mujeres en la historieta en su forma autoral fue prácticamente anecdótica. Es importante señalar que fue en estos años cuando comenzó a gestarse una escena de fanzines y de publicaciones independientes dentro de los espacios subculturales y marginalizados. Junto a las publicaciones anarquistas, posmodernas y punks, aparecieron varias revistas feministas y con perspectiva de género⁴¹. De ellas destacamos *LesVoz* (1996–2003) o *Los Amantes de la Luna* (1993–2003) en las que Silvana Miró y Lulú Nava tuvieron una participación constante como historietistas. Con un sentido de exploración del lenguaje de la historieta, Ana Bell Chino publicó el fanzine *Zapping Mental* (2002), durante un tiempo continuó dibujando y, actualmente, se dedica a la enseñanza para lo que elaboró el manual *Narrativa y descriptiva gráfica. Los elementos narratológicos y semióticos de la historieta*.

La nueva línea: irrupción colectiva y autogestiva

En este estudio proponemos que en el 2007 se abre un nuevo periodo en la producción de la historieta en México al que llamaremos «la nueva línea», que se prolonga hasta la actualidad. Sugerimos este año debido a que fue cuando se relanzó la revista *El Chamuco*⁴². Esta fue un epicentro para las y los dibujantes porque era la única revista que tenía un respaldo editorial, una distribución nacional y garantizaba la periodicidad y el pago por colaboración. Esta etapa se caracterizaría, sobre todo, por las transformaciones de los medios de producción y distribución, tanto en los espacios alternativos como en los tradicionales. Estos se vuelven más autogestionados e independientes, facilitando con ello la autonomía de las creadoras. Así, la presencia de mujeres en este periodo se incrementa de forma exponencial, debido a la falta de ataduras institucionales, la apertura de nuevos mecanismos de producción, una creciente colectivización y un entorno revolucionado con respecto a las luchas feministas.

Así como dio cabida a nuevos autores, en esta segunda época de *El Chamuco* —que continúa hasta la fecha— la aparición de colaboradores ha sido constante, como Citlali del Río o Lu

⁴⁰ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 7.

⁴¹ BARRANCO, María. *Análisis pragmático discursivo de las revistas lesbico-feministas «Las amantes de la Luna» (1993–2003), «LESVOZ» (1996–2004), y «Notan queer» (2002–2004) por el reconocimiento de sus derechos sexuales en la Ciudad de México*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

⁴² Si bien tiene un regreso previo en 2006, este se trata de una edición especial. Es hasta 2007 que comienza con su segunda etapa.

Soriano, entre otras. Desde el inicio, Cintia Bolio está presente como una de las autoras más reivindicativas y conscientes de los movimientos sociales que refleja cabalmente. A su vez, se ha incrementado el número de colaboradoras fijas hasta las cuatro actuales que la acompañan: Idalia Candelas, Ana Karenina y Beatriz Gutiérrez de Velasco «Beatrix». Es sugerente que estas estén dedicadas al cómic reportaje y que cada una lo haga con un estilo particular y feminista; como ya mencionamos, está el acercamiento ensayístico de Bolio; el estilo investigativo y formal de Beatrix y Candelas y la aproximación como reportaje íntimo de Ana Karenina. Esto enriquece enormemente el género y el medio.

Aunado a esto, la aparición de blogs desde finales del milenio operó en favor de la propagación de la historieta, ya que una nueva generación comenzó a encontrar otros espacios de distribución y de exhibición. Al hacerse las interfaces más amigables, autoras como Alejandra Espino o Inés Estrada recurrieron a estas plataformas. Con el incremento en el uso de redes sociales⁴³ como espacios de propagación, la exposición dejó de ser solo local, Tania Camacho y Alejandra Gámez son muestra de ello. Esta sería otra característica de este periodo, el intercambio constante con otras tradiciones y geografías. Simultáneamente, las autopublicaciones y fanzines de la segunda década del siglo XXI se posicionan en el espacio público de forma preponderante.

Al tiempo que se ocuparon los espacios virtuales y se realizaron ferias, encuentros y talleres, las políticas culturales estatales con respecto a la historieta han ido avanzando paulatinamente. En 2012 se instauró el rubro de «Narrativa gráfica» en el programa Jóvenes Creadores. Alejandra Espino y Beatriz Torres «Zirta» fueron parte de la primera generación y, hasta la fecha, treinta y cinco autoras las han obtenido, incluso algunas de ellas han pasado a ser tutoras. Estas becas que, si bien no son cuantiosas, permiten a las autoras trabajar con cierta comodidad durante un tiempo determinado e implican una validación en el medio artístico. De igual forma, a nivel estatal se creó el Premio Nacional de Novela Gráfica Joven en 2016, el cual ganó en 2019 Paulina Márquez con *Tormenta de mayo* y en 2022 Brenda Castro Milán con *Cándidos*. En este tenor, pero dentro de la iniciativa privada, surgió el concurso de cómic Secuenciarte que ha dejado desde 2014 diez ganadoras⁴⁴ de treinta y dos galardonadas. Esto representa la instauración de dinámicas de promoción creativas estables en las que las mujeres han ocupado el espacio.

A pesar de que ahora existe un reconocimiento institucionalizado, una gran parte de estas autoras se iniciaron en la autogestión de ferias de fanzines, que es donde han consolidado su trabajo. La creación de fanzines en México tiene un largo recorrido que se remonta a los ochenta⁴⁵, pero no fue sino al final de la segunda década del siglo XXI que se fortalecen como espacios de distribución para una nueva generación de autoras⁴⁶. Un ejemplo de esto es el primer encuentro Zin Amigos organizado por Inés Estrada, Rodrigo Simancas y Carlos Olvera en 2012. Esta feria también condujo al desarrollo del archivo de fanzines, como la Fanzinoteca, dentro del

⁴³ Recordemos que Facebook y Flickr comienzan en 2004, Behance en 2005, Tumblr 2007 e Instagram 2010. Blogspot y Wordpress abren en 1999.

⁴⁴ Tania Camacho, Alejandra Gámez, Raven Bazán, Alba Glez, Virus Visual, Adriana Pérez, Paulina Márquez, Renata Rodríguez Cruz, Pau Izumi, Ale Guani.

⁴⁵ ARRIAGA, Enrique y ESTRADA, Inés. *Fanzinología mexicana: 1985–2015*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

⁴⁶ MARTÍN DEL CAMPO, Juan. «El fanzine como fenómeno cultural en la Ciudad de México», en *Caleidoscopio – Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 23, n.º 42 (2020), p. 116.

Archivo Desobediente del Museo Universitario del Chopo. Inés Estrada «Inechi», para ese momento tenía un recorrido importante en los circuitos alternativos de la historieta nacional e internacional. Comenzó a publicar fanzines a principios de los años 2000 y rápidamente se posicionó como una de las autoras más particulares de su generación. En 2012 fue la primera mujer mexicana en ser nominada a un Ignatz Award y, de igual forma, fue la primera mujer mexicana en ser publicada por la editorial Fantagraphics con su obra *Alienation* (2019). Un caso similar es el de Eva Cabrera, que ha desempeñado la mayor parte de su carrera en Estados Unidos, siendo incluso la única mexicana en ser nominada al Eisner Award (2017).

En la última década, han surgido otras ferias a lo largo del país como Fanzinorama, Lobo Zin Pellejo, Zine-Lugar, Fayuca, Rayón o Dolor Local, entre otras, en las cuales se cruzan autoras de distintas generaciones y lugares de origen, lo que ha propiciado el diálogo y el intercambio de ideas que se deja ver en las constantes colaboraciones y acompañamiento. Destaca el festival descentralizado Zinespora⁴⁷ por su postura política feminista y, además de la feria, han organizado entre 2021 y 2023 encuentros en el Museo del Chopo en el que la participación es exclusiva de disidencias y mujeres. La apertura que se vive actualmente contrasta con los obstáculos que experimentaron las autoras de generaciones anteriores, estas nuevas dinámicas han facilitado la creación de espacios autogestionados en los que desarrollan su trabajo con mayor autonomía y libertad. Algunas de las autoras que han sobresalido de estos espacios son Beli de la Torre, Flor Guga, Lisseiz, Jozz Ojeda, Mónica Quant, Atenea Castillo o Anahí H. Galaviz.

También emergieron un número considerable de colectivos y editoriales, que se suman a los esfuerzos antes mencionados. Un ejemplo de ello es *El Molúsculo* (2017–2020) formado entre otras por Alejandra Espino, Gina Fuentes, John Marceline, Pamela Medina, Nuria Mel, Gala Navarro, Griselda Ojeda y Diana Zela. También surgió *Proyecto Jentai* (2021), una antología de *hentai* feminista y disidente que acompañan las prácticas individuales en el *performance*, dibujo, etc., de Liz Misterio, Taco Cat, Malware, Delillirum Candidum y Dulcito Federal. En este punto, ahondar en autoras que han desarrollado su trabajo en el manga⁴⁸ o webcómic es una labor que supera los alcances de este estudio.

Otro ejemplo de esto es el trabajo de Iurhi Peña junto a Frosh Samo en la editorial Beibi Creisi (2018) que publicaron *Caminar en la ciudad* (2019), catálogo de 16 mujeres dibujantes mexicanas. Iurhi Peña es una versada dibujante que conforma junto a Gelen Jeleton a su vez la colectiva Autoeditoras, a través de la cual organizan actividades para la promoción de las publicaciones autogestionadas feministas. De igual manera, se han encargado de crear una «archiva de fanzines feministas mexicana» que dio como resultado el libro *Autoeditoras: Hacemos Femzines!* (2022), en los que se recopila material historietístico. Recientemente, Iurhi Peña dibujó la serie *Art Morras* (2022–2023) en la que aborda la presencia de las mujeres en el arte.

Es admirable que, en este contexto, exista también una voluntad de hacer memoria y de guardar registro de lo que están haciendo a través de archivos físicos y digitales, fanzinotecas o

⁴⁷ Formado por Anahí H. Galaviz de Atópica Editorial; Tonanzin Arreola y Claudia Sandoval del Colectivo Nopalitos; Brunx Langle de Flores Rosxs; Eduardo Illesca y Yokebed Islas de Saca la Lengua; Paola Buendía de Polillx; y Menen Meza Espiga de Pasto.

⁴⁸ Con respecto a las autoras de manga se puede acudir a la tesis doctoral *La introducción del manga en México* (2017) y los artículos académicos de la investigadora Isuki Castelli Olvera.

exposiciones⁴⁹. Nombrar a todas las autoras que en los últimos años han surgido y pasado por el medio sería complejo por el espacio y la intención de esta investigación. En este punto, se vuelve fundamental mencionar el catálogo digital *Lista de autoras comiquerías mexicanas* [disponible en la página web <https://virusvisal.com/lista-comiquerias>] creada por la artista Viridiana Viveros, conocida como Virus Visal, en el que concentra hasta el momento 186 autoras, por lo cual es un buen mapa del panorama actual⁵⁰.

Como observamos, estas prácticas conjuntas editoriales y creativas son un indicio de que algunas autoras han desarrollado una conciencia de colectividad con la que han reconfigurado el medio con sus propias dinámicas de vinculación, producción y distribución. Un último ejemplo es Sociedad de Tinta que se fundó en 2022 como una plataforma de apoyo a las autoras en todos los aspectos relativos a la producción. Las firmantes del manifiesto bajo el que se creó fueron Diana Zela, Ely Galvar, Flor Guga, Idalia Candelas, Judith White, Layla Dysaster, Mena Bo, Raven Bazán, Selma Sánchez y Yaha Go!

Las autoras de este periodo conforman un horizonte floreciente, se encuentran conquistando y tomando todos los espacios desde muy distintas aristas y perspectivas. Algunas parten desde la militancia y la vanguardia, mientras otras desde el lenguaje y la destreza. No obstante, y más que nunca, su presencia es necesaria e inevitable.

Conclusiones

Este artículo es un primer acercamiento que consideramos necesario para elaborar una genealogía de historieta —cómic— creada por mujeres en México. La investigación historiográfica y hemerográfica realizada arrojó un número considerable de mujeres participantes en la industria. Entendemos que por cuestiones de falta de archivos es casi imposible reunir las a todas, pero intentamos nombrar al mayor número de ellas con el propósito de mostrar que siempre estuvieron presentes de manera fundamental para el desarrollo del medio. Llegamos a la conclusión de que, al contrario de la posible creencia de que las mujeres creadoras son pocas porque solo se destaca a las que lograron reconocimiento, estas existieron más allá de la firma autoral en una amplia variedad de labores como editoras, coloristas, letristas, vestuaristas, incluso dentro de la familia como un eslabón más de la cadena laboral.

De igual forma, a través de este panorama, intentamos romper con las ideas sobre las cuales se han creado generalizaciones de su ausencia o militancia. En el imaginario social, persiste la noción de que toda la producción hecha por mujeres tiene una postura feminista y de crítica al patriarcado. En este recorrido, quisimos mostrar la diversidad creativa, de abordajes sociales y de pluralidad temática. Actualmente, ante el fin de la industria masiva y la falta de espacios, las autoras han creado mecanismos para diversificarse y dar salida a sus inquietudes historietísticas, no sin encontrar barreras o contradicciones. Este es un paso inicial y sugerente para estudiar el

⁴⁹ Posiblemente, la más significativa ha sido «Gabinete de Sororidades, Mujeres y Cómic», una exposición presentada en la Alianza Francesa de México en 2019.

⁵⁰ Existen otros espacios donde se registra la actividad de las autoras como *Almanaque de Narrativa Gráfica Mexicana* disponible en https://www.instagram.com/almanaque_ngm/ o *Tándem Cómic* disponible en <https://tandemcomics.mx/>

modo en el que se construyen los vínculos transgeneracionales mediante investigaciones hemerográficas que las nombren.

Bibliografía

- ALVA MARQUINA, José Miguel. «El inicio de la historieta Femenina en México, entrevista con Laura Bolaños, creadora del Libro Semanal», en *Artes9*, 16 de septiembre de 2017. Disponible en <https://artes9.com/el-inicio-de-la-historieta-femenina-en-mexico-entrevista-con-laura-bolanos-creadora-del-libro-semanal/>
- ARRIAGA, Enrique y ESTRADA, Inés. *Fanzinología mexicana: 1985–2015*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando. *Puros cuentos I. La historia de la historieta en México (1874–1934)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1988.
- *Puros cuentos III. La historia de la historieta en México (1934–1950)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Grijalbo, 1993.
- BARRANCO, María. *Análisis pragmático discursivo de las revistas lésbico-feministas «Las amantes de la Luna» (1993–2003), «LESVOZ» (1996–2004), y «Notan queer» (2002–2004) por el reconocimiento de sus derechos sexuales en la Ciudad de México*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- BARTRA, Armando. «Fin de fiesta: gloria y declive de una historieta tumultuaria», en *Curare*, n.º 16 (2000), pp.90–135.
- BERNAL, Gabriela. «Palmira Garza abrió la brecha», en *El Universal*, 23 de junio de 2003. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html>
- CAMACHO MORFÍN, Thelma. «Dibujar historietas. Una enseñanza fuera de la Academia», en DE LOS REYES, Aurelio. *La enseñanza del dibujo en México*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, pp. 335–358.
- CARDOSO VARGAS, Hugo Arturo. «La primera novela ilustrada mexicana: Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 8 (2002) [2014]. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_primera_novela_ilustrada_mexicana_rosa_y_federico_novela_ilustrada_contemporanea.html
- CASTELLI OLVERA, Isuki. *La introducción del manga en México*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2017. Disponible en <http://200.57.56.70:8080/xmlui/handle/231104/3061>
- «El campo y la historieta mexicana de fin de siglo», en *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 5, n.º 25 (2020), pp. 42–56. Disponible en <https://doi.org/10.46652/rgn.v5i25.665>
- CASTRO PUENTE, Rafael. *La caricatura en México*. México, Imprenta Universitaria, 1954.
- CASTRO, Maricruz. «Exilia, de Cecilia Pego, el canon literario y el ethos social», en *Romance Notes*, vol. 54, n.º 4 (2014), pp. 55–65. Disponible en <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0051>
- COVO–MAURICE, Jacqueline. «Lecturas para el pueblo: novelas mexicanas ilustradas», en BOTREL, Jean-François (coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Francia, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2005, pp. 239–250. Disponible en <https://dial-net.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=225864>

CURSOS DUA. *Presentación del libro Murió antes de partir de la autora Laura Bolaños*. [Vídeo]. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Derecho, en *Youtube*, 19 de noviembre de 2014. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R5MJK6Dy_ro

DEL RÍO, Eduardo. *Mis confusiones. Memorias desmemoriadas*. México, Debolsillo, 2018.

ESPINO, Alejandra. «Ana Barreto: Historietas feministas como las de antes... Y como las de ahora también», en *Biblioteca de México*, n.º 137 (2021). Disponible en <https://www.bibliotecademexico.gob.mx/revis-tabm/RBMX173/HTML/AlejandraEspino.html>

FUENTES ROJAS, Elizabeth. «Mujeres artistas en la Academia de San Carlos», en *Omnia, revista de la Coordinación de Estudios de Posgrado*, n.º 6 (1990). Disponible en http://poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/11.pdf

GÓMEZ, Felipe. «Cómics “femeninos” y feministas en el México del siglo XX: De la representación a la autodesignación», en *Descentrada*, vol. 2, n.º 2 (2018). Disponible en <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/75552>

GONZÁLEZ, Carina. «Mujeres, monstruos y asesinos seriales. La historieta gótica en la pluma de Cecilia Pego», en *Revista de estudios filológicos*, n.º 26 (2014). Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-10-gonzalez_monstruos.htm

GONZÁLEZ, Jesús y ESPINOSA, Emmanuel. «La industria cultural de la historieta mexicana: Una visión desde la economía política», en *CuCo: Cuadernos de cómic*, n.º 16 (2021), pp. 132–153. Disponible en <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.16.1397>

JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela. «Palmira Garza abrió la brecha», en *El Universal*, 23 de junio de 2003. Disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html>

LAU JAIVEN, Ana. «La Escritura Revolucionaria: Vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato», en *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 26, n.º 48 (2014), pp. 75–85. Disponible en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/83>

MARTÍN DEL CAMPO, Juan. «El fanzine como fenómeno cultural en la Ciudad de México», en *Caleidoscopio – Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 23, n.º 42 (2020), pp. 107–124. Disponible en <https://doi.org/10.33064/42crscsh2154>

PRIEGO, Ernesto. «Taller del Perro: por una historieta de autor», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 6 (2002), pp. 63–67. Disponible en https://rlesh.mogno.com/06/06_priego.html

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. *Las moneras llegaron ya*. México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2003.

SOTO DÍAZ, Rubén. *Elia D'Erzell, la dama generosa de la historieta mexicana*. México, Editorial Mucahi Metiche, 2013.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *José Juan Tablada, vida, letra e imagen*. Instituto de Investigaciones Filológicas, s.f. Disponible en <http://www.tablada.unam.mx/archivo/acuarel/notas/i14-5aa.html>

VALENCIA NOGUEZ, Mónica. Entrevista personal, 2022.

VARGAS DULCHÉ, Yolanda. «¿Qué es la historieta para mí?», en *Artes de México, La historieta mexicana*, n.º 158 (1972), p.14.

VIGUERAS FERNÁNDEZ, Ricardo. «Mujeres machas en Adelita y las guerrillas?», en *Tebeosfera*, 2011. Disponible en https://revista.tebeosfera.com/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html

— «Delia Elisa Larios y Orozco», en *Tebeosfera*, 2015. Disponible en https://www.tebeosfera.com/autores/larios_y_orozco_delia_elisa.html

ZURIÁN, Tomás. *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México, Museo Estudio Diego Rivera, 1992.