



Tan lejos, tan cerca:
una genealogía feminista de la historieta peruana

So Near, Yet So Far:
A Feminist Genealogy of the Peruvian Comic

CARLA SAGÁSTEGUI HEREDIA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Carla Sagástegui Heredia es doctora en Arte, Literatura y Pensamiento por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es profesora de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, autora del cómic *La Mujer Nueva*, historia política de Magda Portal (2021) y junto con Jesús Cossio, coautora del cómic *Ya nadie te sacará de tu tierra, un cómic sobre la Reforma Agraria en el Perú* (2019). Sus temas principales de investigación sobre historieta y novela gráfica están centrados en una comprensión situada de la representación de la sociedad peruana, con énfasis en los estudios de género, la racialización y la influencia del catolicismo. Sus trabajos se encuentran en *Los primeros ochenta años de la historieta peruana* (2003), catálogo de la exposición realizada con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano; en revistas especializadas y en los capítulos de libros como *Redrawing the Nation* (2009); *Bumm! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992* (2016), *Comics Beyond the Page in Latin America* (2020), y *Burning Down the House. Latin American Comics in the 21st Century* (2022).

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 30 de noviembre de 2023

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2290

Resumen

Al igual que en América Latina, en Perú los feminismos lucharon desde finales del siglo XIX hasta culminar el siglo XX por la incorporación de la mujer al sistema educativo, por conseguir el reconocimiento de su ciudadanía y por su destacada inserción en la producción cultural peruana, de notoria primacía masculina. Fueron los movimientos feministas que se forjan como resultado del desmontaje de las políticas públicas del gobierno militar de 1968, los que consiguieron dar vida a la transformación feminista cultural ocurrida en la década de los años 90. Además de apoyar la producción lírica, narrativa y la comunicación radiofónica, esta movida incorpora la historieta como un lenguaje que se había utilizado en proyectos feministas populares. Tras la inclusión de mujeres en los concursos de historieta, las autoras peruanas que emergieron en el nuevo milenio se concentraron en la exploración plástica de los cuerpos y de sus propias subjetividades. El presente artículo trata de como un conjunto de autoras seleccionadas por el protagonismo del enfoque de género en sus proyectos hicieron de lo personal lo artístico, legando lo político a las activistas, a quienes apoyan en su lucha por los derechos, pero desde una mirada crítica y abierta a la diversidad.

Palabras clave: Genealogía, Feminismo Peruano, Historieta Hecha por Mujeres, Cuerpo, Subjetividades

Abstract

From the end of the 19th century until the end of the 20th century, feminisms fought in Perú, as was happening in all Latin America, for the incorporation of women into the educational system, for achieving the recognition of their citizenship, and for their outstanding insertion in the Peruvian cultural production within its notorious male primacy. The feminist movements that were forged as a result of the dismantling of the public policies of the military government of 1968 were the ones that successfully bring to life the cultural feminist transformation that took place in the 90s. In addition to supporting poetry, fiction and radio performances, this movement included comics a language that was used in popular feminist projects. After the inclusion of women in comic strip contests, the Peruvian female authors, who emerged in the turn of the century, focused on the plastic exploration of bodies and their own subjectivities. This article deals with how a group of selected artists, due to the prominence of the gender approach in their projects, made artistic creations from their personal experiences, leaving the political matters to the activist movements which they supported as they were fighting for their rights but from a critical perspective, more open to diversity.

Keywords: Genealogy, Peruvian Feminism, Comic Made by Women, Body, Subjectivities

Cita bibliográfica

SAGÁSTEGUI HEREDIA, Carla. «Tan lejos, tan cerca: una genealogía feminista de la historieta peruana», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 21 (2023), pp.

Introducción

Uno de los roles adjudicados a la mujer desde el arribo de la modernidad fue el hacerse cargo de las relaciones sentimentales de la familia, una tarea que fue entendida en el ámbito de la producción doméstica y se trató de una faena productiva más añadida a las ya establecidas desde siglos atrás por el patriarcado¹. Su acontecer puede verse con nitidez en la novela moderna, donde la autoficción de las novelistas de los siglos XVII y XVIII dio cuenta del impacto que tuvo en la vida de las mujeres ilustradas la racionalización de las emociones y de los nuevos vínculos matrimoniales². Incorporada la tarea sentimental al imaginario instituido, su sedimentación en la construcción moderna del género femenino se hizo manifiesta cuando el sentimentalismo y la autoficción fueron comprendidos como *esenciales* para ser mujer. De ahí quedaron la subjetividad y la autorepresentación como características de la producción artística femenina. Afirmar que una escritura femenina fuese «naturalmente» diferente de la masculina, omitía el haber sido resultado de la adaptación del sistema de «dominación patriarcal» a la industrialización capitalista. En todo caso, ambas posturas, la del determinismo biológico y la del constructivismo social, son hasta ahora dos enfoques centrales en la historia del feminismo que se pueden cartografiar en los debates sobre los derechos de la mujer que se producen en el ámbito académico³.

Hoy, cuando el cómic, el manga y la historieta han pasado por el proceso de novelización —subjetivación y exploración plástica— que, según Mijaíl Bajtín⁴, estaba ocurriendo en todos los géneros literarios, el presente artículo propone una revisión genealógica de la historieta, fanzine y manga peruanos hecho por mujeres para repensar los límites de la autoficción con que las autoras emergentes compusieron subjetividades y sexualidades disidentes en vínculo —o indiferencia— con el movimiento feminista y su plural devenir durante el desarrollo de los estudios de género.

Trazar una genealogía, como nos propuso Michel Foucault, permite analizar las condiciones de producción de los discursos, situar cómo emergen los conceptos, las imágenes y las ideas en disputa, en el devenir social, político y cultural marcado por las relaciones de poder en las que estamos inmersos⁵. Una genealogía «feminista» surge de la necesidad de historizar la presencia de la mujer en la lucha por sus derechos, pues al haber sido invisibilizadas durante los milenios que lleva la historia escrita por los hombres, nos es fundamental recuperar todo lo vivido por

¹ BOLLA, Luisina y ESTERMANN, Victoria. «A las vueltas con el enemigo principal: capitalismo y patriarcado en la teoría de Christine Delphy», en *Zona Franca*, n.º 29 (2021), pp. 46-77. Disponible en <https://doi.org/10.35305/zf.vi29.195>

² DONOVAN, Josephine. «Women and the Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory», en *Signs*, vol. 16, n.º 3 (1991), pp. 441-462. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3174584>

³ AGUILAR, Teresa. «El Sistema sexo-género en los movimientos feministas», en *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n.º 8 (2008), pp. 1-11. Disponible en <https://journals.openedition.org/amis/537>

⁴ BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

⁵ RESTREPO, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista», en BLÁZQUEZ GRAF, Norma y CASTAÑEDA, Martha Patricia (coord.). *Lecturas críticas en investigación feminista*. México, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, 2016, pp. 1-19.

nuestras antepasadas, reconocer los hilos que nos vinculan y seguirlos como intuición provisoria para recolectar lo disperso y enfrentar los vacíos y fisuras de nuestra presencia⁶.

De manera singular, en el contexto peruano no se trata de feminista la genealogía solo por analizar las obras de historietistas antepasadas, sino porque si establecemos un punto de origen para el cómic hecho por mujeres, este emerge del entramado que el Segundo Feminismo⁷ estableció con la narrativa gráfica y la historieta a fines del siglo pasado. Es una genealogía también porque la historia del feminismo y de la historieta hecha por mujeres requiere comprender el porqué de su diversidad, de las discontinuidades ocurridas, para revisar sus fisuras y recorrer los feminismos personales⁸ como material principal del que están hechas sus piezas gráficas.

La narrativa gráfica femenina y el feminismo desde el Estado peruano

Las primeras historietas peruanas tuvieron como autora principal en el siglo XIX a Aurora San Cristóval, quien realizó más de veinte grabados «epigramáticos» para la revista el Perú Artístico (1895). El trabajo de San Cristóval como artista profesional fue reconocido desde un inicio por Clorinda Matto de Turner, la primera mujer directora de una revista nacional, y difundido gracias al empeño de Elvira García y García que escribió sobre las «mujeres célebres» del país⁹. En 1924 y 1925, García y García publicó los resultados de todas sus investigaciones e hipótesis sobre las mujeres en la historia del Perú en el marco de la Segunda Conferencia Panamericana de Mujeres realizada en Lima como parte del Tercer Congreso Científico. Su obra fortaleció el desarrollo artístico e intelectual de las mujeres peruanas quienes, a través de sindicatos y partidos políticos, continuaron reclamando los derechos planteados por el Primer Feminismo¹⁰. Sin embargo, cuando se consolida el arte del cómic en el Perú alrededor de 1950, ninguna mujer se dedica a la historieta de manera profesional ni tampoco había surgido un personaje femenino que protagonizara alguna de las historietas. La política y el mundo de la prensa se habían vuelto ámbitos tan masculinos que una escritora feminista como Magda Portal, que fundó y dio su libertad por el Partido Aprista Peruano, tuvo que romper después de que se retirara el derecho al voto de las mujeres dentro de la organización. Fue así como congresistas conservadoras que accedieron al poder fueron quienes consiguieron el derecho al voto de la mujer en 1955. La propuesta la presentó la esposa del dictador, María Delgado, como parte de sus labores como

⁶ *Ibid*, p. 12.

⁷ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. «Un bosquejo del feminismo/s peruano/s: los múltiples desafíos», en *Estudios Feministas, Florianópolis*, vol. 22, n.º 2 (2014), pp. 637-645. Disponible en <https://www.scielo.br/j/ref/a/JSC8XO5Bs5sjCsZn89cVqZK/?format=pdf&lang=es>

⁸ Distinto el feminismo personal del feminismo autónomo que plantea Laura Masson en *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007. En el presente artículo, solo el feminismo de Águeda Noriega podría considerarse autónomo, además de personal.

⁹ PACHAS, Sofía. «Aurora San Cristóval. Una litógrafa en el Perú del siglo XIX», en *Boletín de Arte*, n.º 20 (2020) pp. 1-11. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/>

¹⁰ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. *Op. cit.*, p. 638.

primera dama *al estilo* argentino¹¹. El hecho fue interpretado como una apuesta política, pues duplicó el número de electores inscritos, a pesar de que entonces las personas analfabetas no podían votar, de las cuales el 60 % eran mujeres y si, eran campesinas la situación. se deterioraba aún más, pues buena parte hablaba una lengua distinta del castellano. El abandono de las zonas rurales en manos de los terratenientes generó una masiva ola migratoria del campo a la ciudad que fue recibida con un racismo cruelmente reaccionario, que otorgó espacios de trabajo doméstico de baja remuneración a las mujeres sin resolver su acceso a la educación. En ese contexto, en las historietas más populares y profesionales de aquel momento producidas por la iglesia peruana, ingresó a las aventuras de Coco, Vicuñín y Tacachito (*Avanzada*, 1953-1968) el personaje «extra» de Chelita, una niña ama de casa que se encargaba del cuidado del centro del sacerdote que encomendaba las aventuras a los personajes y que reaparecía en las páginas finales de la revista ilustrando una sección de recetas de cocina.

En las zonas urbanas, tras la dictadura de Odría, las mujeres que consiguieron terminar la educación secundaria empezaron a ingresar a carreras universitarias asociadas a los roles asignados al cuidado, la crianza y protección; excepcionalmente, estudiaban ingeniería, artes plásticas, medicina o las recién fundadas ciencias sociales. En 1961 las mujeres ya componían un tercio de la población universitaria¹². Pocos años después, en 1968 los militares formados en el reciente Centro de Altos Estudios Militares que tuvieron el encargo de acabar con los movimientos campesinos, comprendieron las razones que tenían para levantarse y decidieron transformar el país¹³. Diseñaron un ambicioso plan nacional y dieron un golpe de Estado bajo la dirección de Juan Velasco. El filósofo Augusto Salazar Bondy, a quien se le encargó el proyecto de la Reforma Educativa, propuso crear un sistema liberador que transformaría a las peruanas y los peruanos, respetando su diversidad y reconociendo a los más desvalidos, en dignos ciudadanos. Helen Orvig, su esposa, quien tenía una columna en el diario *Expreso* sobre la revaloración de la mujer, se haría cargo de los capítulos requeridos para desplegar por primera vez los derechos de la mujer desde un enfoque feminista para los servicios del Estado¹⁴. Fue desde esta iniciativa pública como surgió el Segundo Feminismo Peruano¹⁵. Con el insólito patrocinio del gobierno, las hermanas Maryknoll se separaron de la iglesia, fundaron el proyecto Creatividad y Cambio y organizaron con el Instituto Nacional de Cultura el Seminario sobre la Problemática de la Mujer (1972). Producto del seminario, se crea el Grupo de Trabajo Flora Tristán (1973) y se organiza la Comisión Nacional de la Mujer Peruana (1975). De pronto, ese mismo año, el

¹¹ POULSEN, Karen. «Mujeres y ciudadanía: La consecución del sufragio femenino en el Perú (1933-1955)», en *RIRA*, vol. 1, n.º 2 (2016) pp. 141-197. Disponible en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revista-taira/article/download/14919/15461/>

¹² MUÑOZ, Fanni y MONZÓN, Flor de María. *La igualdad de las mujeres en la República: una promesa por cumplir*. Lima, Ministerio de Cultura, 2002p. 123.

¹³ SARAIVA, Gerardo. «Luis Pásara: Velasco prestó poca atención a las demandas de los actores sociales concretos», en *Revista Ideele*, n.º 304 (2022). Disponible en <https://www.revistaideele.com/2022/07/23/luis-pasara-velasco-presto-poca-atencion-a-las-demandas-de-los-actores-sociales-concretos/>

¹⁴ ORVIG, Helen. «También antes hubo algo», en CEVASCO, Gaby (ed.). *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas. Seminario Nacional (16 y 17 de septiembre 2004)*. Perú, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004, pp. 18-23. Disponible en [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/\\$FILE/BVCI0003574.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/$FILE/BVCI0003574.pdf)

¹⁵ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. *Op. cit.*, p. 640.

general Francisco Morales Bermúdez da un golpe de Estado a Velasco y detiene todas las reformas¹⁶. Durante el desmontaje de las políticas públicas para la liberación, el discurso feminista peruano se emancipó progresivamente de la tutela de organismos de salud pública, de la Iglesia y sus discursos; también respecto del propio discurso humanista revolucionario del velascato. Construyendo un lenguaje propio, se forjaron diversas organizaciones feministas que, reunidas en un solo local, desarrollaron vínculos que a lo largo de una década consolidaron, tanto en el Estado como en el movimiento feminista, discursos institucionales respecto del control del cuerpo, la reproducción, la sexualidad y la prostitución¹⁷.

La narrativa gráfica adquirió también nuevos lenguajes como consecuencia inesperada del desmontaje. Durante la reubicación de los funcionarios públicos, algunos artistas e intelectuales dejados sin tareas formaron un importante grupo que canalizó a través de la historieta y el humor gráfico los cuestionamientos políticos, sociales y existenciales que se estaban viviendo tras la caída de Velasco. El resultado fue la revista *Monos y Monadas* (1978), un hito fundamental en la historia del cómic peruano¹⁸. Originalmente, esta revista de humor gráfico fue fundada en 1907 y en ella trabajaron escritores y artistas de gran trayectoria y reconocimiento. El nieto del fundador ofreció el espacio y convocó a mujeres. Así, trabajaron María *la China* Zöllner con una columna de humor y Marisa Godínez con sus viñetas surrealistas, las que pueden considerarse las primeras historietas peruanas del siglo XX creadas por una mujer¹⁹ y, sin duda, también las primeras historietas «feministas».

Tanto la vida personal de Godínez como su arte van a entramarse con el Segundo Feminismo. Recién casada, realizó un conjunto de viñetas movilizadas por su propio estado de maternidad durante los dos años que trabajó en la revista. Sus piezas componían breves episodios de reflexiones míticas protagonizadas por mujeres que carecían de agencia, que si realizaban alguna acción esta sería mecánicamente, sin vitalidad alguna. Al revés del brillo de los ojos exacerbados en los cómics y mangas, sus personajes carecían dolorosamente del reflejo de la luz. Sus cuerpos y acciones surreales nos remiten a la influencia de Escher por el recurso cíclico —un cuerpo dentro de otro, por ejemplo— y la de Magritte por sus puestas en escena. Es con estos ojos con los que Marisa «hace ver» el encierro doméstico, la inmovilización como un conjunto de ataduras entre los cuerpos que componen la institución familiar. Cuando Godínez deja *Monos y Monadas* y se integra al Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán descubre que, al leer e informarse acerca de la mujer y sus derechos, resultaba posible liberarse de los roles establecidos para la mujer, para la madre. Entusiasmada por compartir la experiencia, escuchándose unas a otras en las reuniones grupales de trabajo, ella asume el proyecto de escribir e ilustrar folletos de información para los talleres con mujeres que realizaban en barrios marginales de Lima. Una gráfica

¹⁶ BARBOZA, Marco. *La Liberación de la mujer en el Perú de los 70's: una perspectiva de género*. [Trabajo Fin de Máster]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

¹⁷ *Ibid.* pp. 165 y ss.

¹⁸ ACEVEDO, Juan y SAGÁSTEGUI, Carla. «La historieta de la liberación», en SÁNCHEZ, Miguel (ed.). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima, PUCP, 2020, pp. 125-142.

¹⁹ SAGÁSTEGUI, Carla. «Amando nuestro cuerpo. El género en la gráfica de Marisa Godínez», en VILLAR, Alfredo (ed.). *BÚMM! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992*. Lima, Reservoir Books, 2016, pp. 42-55.

opuesta a los cuentos de hadas patriarcales, con la que ilustra a la mujer haciendo tantas tareas domésticas a la vez que no sueña con ser princesa, sino una diosa de múltiples brazos de la India. Esta nueva gráfica es narrativa pero muy lejana de la viñeta y sus narraciones surreales, pues sigue un orden informativo, aunque libre de una cuadrícula que encierre. Marisa Godínez no retornará a la narrativa gráfica, pero sí a la ilustración surrealista de las ataduras y los cuerpos de la mujer²⁰.

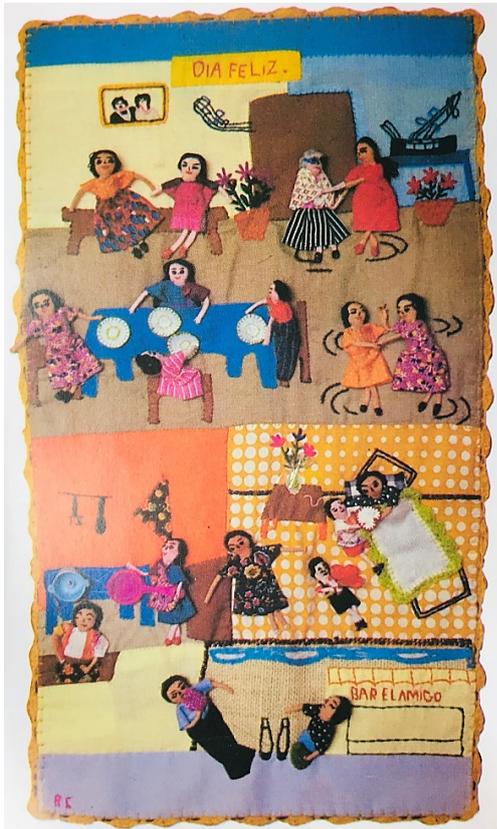


FIG. 1. R.C. Día Feliz. En FRANGER, Gaby. *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, CMP Flora Tristán, 1988, pp. 66.

Mientras Marisa trabajaba en *Monos y Monadas*, la convocatoria a la Asamblea Constituyente de 1978 revivió a los partidos políticos y a la izquierda que, aunque fragmentada en muchos de ellos, consiguió un gran espacio de representación. En ese contexto se gestó el Movimiento Manuela Ramos, formado por las parejas de militantes del partido socialista Vanguardia Revolucionaria. Su agenda y enfoque surgió desde y para las organizaciones populares de mujeres. Las fundadoras confiaban en que emancipar económicamente a las organizaciones o a sus integrantes sentaría una base segura para su concienciación respecto de sus derechos²¹. Entre la diversidad de dispositivos utilizados para conseguirlo, la narrativa gráfica que desarrollaron con las mujeres de Collique y Pamplona fue la de la arpillería, una técnica que reposicionó sus saberes domésticos (coser, bordar, tejer) como medio de liberación²².

La arpillería surgió en los talleres de bordado con lana realizados por Violeta Parra con parejas de pescadores de Isla Negra. Años después, bajo la dictadura de Augusto Pinochet, la iglesia católica chilena creó la Vicaría de la Solidaridad para proteger los derechos humanos de los desaparecidos y sus familias. La Vicaría les dio a las mujeres un espacio en Santiago para crear arpilleras y ganar dinero. Si bien tal era el objetivo, su exportación convirtió los bordados en una narrativa gráfica que le contó al mundo las atrocidades de la dictadura y consiguió vencer los encubrimientos y negaciones de los crímenes cometidos²³. Recogiendo esos saberes, el Movimiento Manuela Ramos creó el taller de arpilleras Mujeres Creativas en 1985 en el que

²⁰ GODÍNEZ, Marisa «La niña no mirada». [Exposición]. Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima, 2022.

²¹ OLEA, Cecilia. «La trayectoria del movimiento feminista en el Perú», en *Labrys, études féministes/estudios feministas*, n.º 11 (2007). Disponible en <https://www.labrys.net.br/labrys11/peru/olea.htm>

²² FRANGER, Gaby. *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, CMP Flora Tristán, 1988.

²³ AGOSIN, Marjorie. «Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas», en *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n.º 132 (1985), pp. 523-529. Disponible en <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>

participaron dirigentes barriales, líderes de clubes de madres, comedores populares y comités de vaso de leche²⁴. Elaboradas durante más de una década, quedaron narradas en sus viñetas textiles sus labores como mujeres organizadas²⁵. Tal fue la mayor participación de mujeres en la narrativa gráfica en la década de 1980. Folletos, arpilleras y ninguna historieta en la prensa, la cual, mientras tanto, reforzaba los roles de género convencionales asignados a la mujer. Continuando con el rol atribuido a Chelita, la primera protagonista de una historieta convencional fue dibujada por Jorge *Monty* Monterrey. Se llamaba Matilde y estaba dedicada a la cocina. Fue publicada en 1986 en el Suplemento «Tareas para el hogar» del diario *Ojo*²⁶. Sin mujeres historietistas, con excepción de la obra plástica de Marisa, al cerrar la década los intentos de revistas con una historieta contracultural duraron breve tiempo como el *Suplemento No!* (1987) o la revista *Búmm!* (1988). De todos los proyectos, el más trascendente por su vigencia hasta el día de hoy fue la conformación del Club Nazca, como un espacio de autores, coleccionistas e investigadores de historieta de alta calidad conformado solo por hombres. Su primera publicación fue *Nazca Cómic* (1990), con la gallina Cló-Cló como único personaje femenino —eso sí, consciente de sus derechos— dibujado por Javier Prado.

A lo largo de la década, mientras las aulas de Letras se llenaron de mujeres en todas las universidades, las agrupaciones feministas se reorganizaron como un movimiento unificado y alternativo a los partidos políticos altamente fragmentados. Pero las constantes tensiones internas que produjeron los vínculos con el Estado, llevaron al movimiento a su fin el año 1991²⁷. El sector principal de feministas optó por replantearse como organizaciones no gubernamentales (ONG), de forma que disminuyó el peso del pensamiento teórico feminista, favoreciendo la militancia y las negociaciones con un Estado que tuvo que acercarse obligado a cumplir con las políticas requeridas por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial para resolver la profunda crisis económica. Las ONG feministas comenzaron la década de 1990 con el objetivo de ampliar el «movimiento cultural» bajo la batuta de las Poetas Feministas de los años 80 y enrumbando a las mujeres más jóvenes hacia nuevos ámbitos de producción intensamente masculinos: el del cuento a través del concurso Magda Portal del Centro Flora Tristán; el de la comunicación radiofónica con Milena Radio, la emisora del Colectivo Radial Feminista (CRF) conformado por el Movimiento Manuela Ramos, el Centro Flora Tristán, Calandria y Micaela Bastidas de Trujillo; y el de la historieta, por medio del concurso juvenil de la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria organizado con el diario *El Comercio*. Si bien este concurso

²⁴ En 2007, las ONG Aspen, Aprodeh y Yuyasun en el marco posterior a la guerra contra Sendero Luminoso, realizaron el proyecto Sin Documentos Somos como Sombras para que las integrantes de la Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán, Mama Quilla, a través de la confección de arpilleras reflexionaran colectivamente sobre su experiencia durante el conflicto armado. Impacto de esta experiencia fue la difusión del arte y su incorporación a la artesanía comercial en Lima y el sur del Perú. Al respecto, véase BERNEDO, Karen. *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria*. [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

²⁵ FRANGER, Gaby. *Op. cit.*

²⁶ Dirigido por Raúl Villarán fue codirector de *Última Hora* cuando publicó las primeras tiras cómicas nacionales en 1952 y este tabloide dio gran cabida a la historieta. Desde su fundación en 1968, optó por un estilo sencillo y libre de lenguaje vulgar para fomentar la lectura en mujeres y hombres adultos y también en niños y adolescentes. Véase MENDOZA, Raúl. «El Gordo Villarán», en *Domingo. Suplemento de La República*, 15 de septiembre de 2008. Disponible en <http://www.larepublica.com.pe/content/view/243769/>

²⁷ OLEA, Cecilia. *Op. cit.*

se mantuvo abierto al público general en todas sus ediciones, por primera vez convocó a mujeres a participar y a tomar en serio la profesión. Los hombres ganadores provenían de la movida subterránea limeña, con experiencia en la exploración plástica de los fanzines que se repartían en los conciertos. Con el respaldo del concurso, conformaron una generación de artistas que lanzó grandes proyectos de revistas de historieta contracultural como *Crash, Boom y Zap* (1998), *Carboncito* (2001) que abrió el espacio a mujeres historietistas de toda la región²⁸ y *Hecatombe* (2002) donde Águeda Noriega, estudiante de Filosofía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y finalista en el concurso de historieta juvenil de Calandria el año 1994, será la primera mujer en participar con sus obras. Poco después, con la publicación de la tira cómica *Alter Ego*, su primera pieza de producción sostenida, Noriega se erige como la primera mujer historietista profesional del Perú²⁹. La tira estaba protagonizada por una universitaria que al igual que su autora es una feminista «de izquierdas»³⁰ y con una puesta en escena humorística de aquellos momentos personales en los que la subjetividad se desborda con ironía. El feminismo de Noriega se desarrolló ajeno a cualquier organización feminista, ya que es personal y se sostiene en los trabajos de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf acerca de la mujer artista. Lo dibuja en *Ágathos* (2014), su propio fanzine. Cada número contiene dos o tres historias que condensan los intentos de emancipación de mujeres a través del arte y el matrimonio. Noriega las define como «situaciones relevantes dentro de la línea de vida» de artistas y pensadoras del pasado, mujeres valiosas que no son tan conocidas fuera del ámbito cultural, pero que son referentes útiles para conseguir trascender. «Las mujeres todavía estamos en ese terreno de inmanencia intrascendente», sostiene Noriega. Por eso considera que tanto la literatura como la historieta hecha por mujeres «sigue siendo muy autorreferencial y muy inmanente a lo cotidiano, a lo doméstico, porque es el mundo que nosotras conocemos —y con alguna mayor dificultad, nuestros propios cuerpos— porque el ámbito público siempre lo han dominado y todavía lo dominan los hombres»³¹. Su feminismo aspira a que una artista y toda mujer, indudablemente, al igual que una científica o una filósofa, busque en la universalización la trascendencia de las cosas: «me parece que la persona tiene que esforzarse por una trascendencia, que es lo mismo que sostenía Simone de Beauvoir. Entonces, caramba esfuérzate por ser trascendente, ¿no?»³².

²⁸ BORGES, Gabriela, SUPNEM, Katherine, MAYOLA, Mayra y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en américa latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México», en *Tebeosfera*, n.º 6 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html; ACEVEDO, Mariela. «Autoras de cómics e investigadoras de historieta. Una alianza para forjar genealogías feministas», en *América Latina. Revista Estudios Psicosociales Latinoamericanos*, vol. 3, n.º 1 (2020), pp. 108-131. Disponible en <https://journalusco.edu.co/index.php/repl/article/view/2612/3985>

²⁹ SAGÁSTEGUI, Carla. «Las aventuras de Águeda y su personaje “Alter ego” en la historieta peruana», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), pp. 138-153.

³⁰ El feminismo de Noriega puede considerarse autónomo en tanto es de izquierdas, pero sin pertenecer a un partido político. Al respecto, véase MASSON, Laura. *Op.cit.*

³¹ NORIEGA, Águeda. Entrevista personal, en *Zoom*, 13 de junio de 2023.

³² *Ibid.*

La iniciación de Águeda con el premio de Calandria coincide con una crisis muy dura para el feminismo peruano. Era el año 1995 y para disminuir la percepción de su gobierno como una dictadura, Alberto Fujimori se rodeó de incondicionales mujeres congresistas con las que emprendió una campaña mediática de defensa de los derechos de la mujer. La campaña abarcó desde la inauguración de la Conferencia de Beijing hasta la creación del Ministerio de Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano. Faltaban pocos años para que los crímenes del gobierno saltaran a la luz. En ese contexto, el Movimiento Manuela Ramos y el CMP Flora Tristán promovieron la creación en 1997 de una Mesa con el Estado para supervisar la labor del gobierno en políticas de población y desarrollo. Poco tiempo después, una integrante anunció que había recogido más de doscientas denuncias por esterilización forzada debido a que se impuso una cantidad de anticoncepciones quirúrgicas a los encargados de los servicios de salud en zonas pobres y rurales³³.

La noticia removió al feminismo y a las instituciones del Estado involucradas. Al decidir las organizaciones feministas el no renunciar y mantener la Mesa, se produjeron distintos cismas dentro de los movimientos y entre ellos, provocando la diáspora de muchas militantes hacia asociaciones de mujeres que, por tener como consigna el ser contrarias a la dictadura, solo tuvieron vigencia hasta el retorno de la democracia³⁴. En ese contexto, la creciente presencia de las mujeres en la narrativa gráfica a lo largo de la primera década de los años 2000 se produjo fuera del ámbito del feminismo peruano institucionalizado³⁵.



FIG. 2. NORIEGA, Águeda. «Brontë. La fuerza de tres», en *Agathós*, n.º 3 (2015).

Las historietistas peruanas del siglo XXI

Como se expone a continuación, el ser mujer historietista surgió como una apuesta individual ligada a la formación profesional en un entorno social que facilitó vínculos con la historieta, el fanzine y el discurso feminista. Como parte de ese entorno, el inicio de los estudios académicos

³³ Tras las investigaciones posteriores se puede afirmar que, sin tomar en cuenta sus creencias ni sus prácticas culturales, 272.028 mujeres fueron esterilizadas mediante la ligadura de trompas, un método quirúrgico irreversible. Cifras oficiales indican que más de siete mil de estas mujeres, en su gran mayoría campesinas, indígenas y pobres, fueron esterilizadas contra su voluntad. Actualmente, se encuentra una muestra gráfica en el Lugar de la Memoria: <https://lum.cultura.pe/exposiciones/ikumi-esterilizaciones-forzadas-en-el-per%C3%BA#:~:text=272.028%20mujeres%20fueron%20esterilizadas%20mediante,fueron%20esterilizadas%20contra%20su%20voluntad.>

³⁴ ESCOBAR, María. Relaciones tensas entre la Sociedad Civil y el Estado: Reconfiguración de la incidencia y presión política en el caso de la Mesa Tripartita de Seguimiento de la Conferencia de Población y Desarrollo (El Cairo). [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

³⁵ MASSON, Laura. *Op.cit.*

sobre la historieta condujo a que, desde el año 2005, la Pontificia Universidad Católica del Perú convocara durante diez años el concurso de cómic de nivel nacional y su publicación en la revista *Tira línea*. Ale Torres, artista plástica trujillana ganadora de dos premios (2009), fue incitada por el jurado a continuar como historietista debido al aporte de sus piezas en el imaginario cultural peruano y por la creencia de que aún se carecía de mujeres en el cómic. Pero ocurría que, así como había aparecido Ale, nuevas autoras habían empezado a publicar en revistas de Lima y Trujillo. Ante el creciente número de mujeres historietistas en distintas ciudades del Perú, la editorial Contracultura, primera editorial independiente de libros de música e historieta, propuso a Avril Filomeno editar la primera antología peruana, *Venus ataca* (2010), libro prologado por la feminista Rocío Silva Santisteban, una de las Poetas Feministas de los años 80, quien de manera similar a Noriega llegó al feminismo no por la militancia, sino por observar la realidad y leer literatura. Silva Santisteban empieza el prólogo afirmando que no preguntará si existe un cómic femenino, pues tal postura³⁶ afectó la crítica de la literatura hecha por mujeres. Considera que la pregunta, por distraerse en la transversalidad de ser mujer, no da cuenta de la complejidad de la obra de cada autora. La antología recogió estilos tan distintos entre sí que le daba la razón respecto del espesor de cada historieta de fanzine en una sociedad, como la describe Silva Santisteban, sexista, subalternizadora y racista.

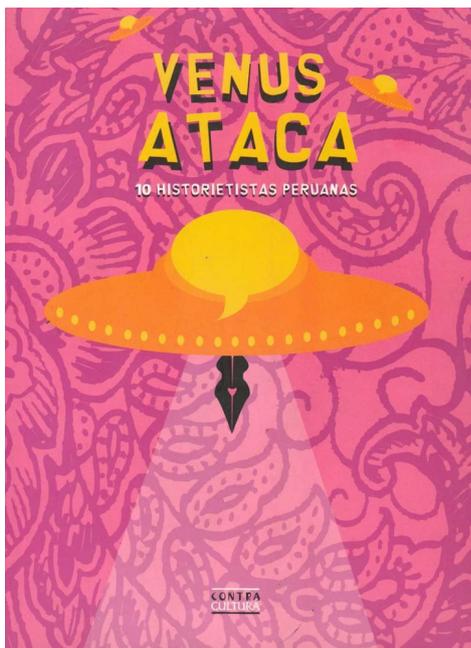


FIG. 3. FILOMENO, A. et al. *Venus Ataca*. Lima, Editorial Contracultura, 2010.

Si bien tuvo como precedente los experimentos gráficos de Juan Acevedo y sus colegas, esta «Generación del fanzine» en que las mujeres se integraron al arte del cómic, añadió nuevas experiencias a los imaginarios y profundizó la exploración de las nuevas subjetividades y los nuevos cuerpos de sus personajes³⁷. Podemos observar cómo la novelización del cómic peruano trascendió la tradición masculina de la historieta peruana. Ale Torres y Avril Filomeno lideraron el primer colectivo de mujeres historietistas, *Las Fulanas* (2013). Filomeno se formó como artista en las Escuelas de Bellas Artes de Lima, La Paz y Asunción; y Torres, después de estudiar Derecho, se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Trujillo. Ambas llegaron a las ferias de fanzines de Lima y se asentaron en la Capital. Actualmente, Torres vive en España. Ella ha producido breves relatos gráficos protagonizados por mujeres. Romper con amantes, dominar afectos, controlar emociones: sus cómics deconstruyen el amor romántico como máquina de defensa. La subjetivación del deseo sexual –hacia cualquier género– es su propuesta para que la mujer recupere la posesión de su cuerpo. Sus relatos muestran personajes con una altísima conciencia sobre sí mismos y las normas sociales de género, con un estilo psicodélico, lujurioso, hedonista y sensual.

³⁶ La búsqueda de marcas femeninas devino del enfoque esencialista que caracterizó al feminismo francés de *la diferencia*. Véase AGUILAR, Teresa. *Op. cit.*

³⁷ SAGÁSTEGUI, Carla. «Las mujeres de Marisa Godínez y Ale Torres», en *Memoria Gráfica*, n.º 11 (2018), pp. 10-17.

El aporte de Torres a la historieta peruana ha sido dotarnos de mujeres que viven, que piensan, se observan, que deciden³⁸. Y, por esa razón, Ale Torres fue considerada feminista antes de ella haberse percibido como tal. Sus lectores le decían que sus mujeres eran muy fuertes. «Sin intención, terminé haciéndolo. Fue la necesidad de quiero leer historias como estas y como no las encuentro, entonces las voy a hacer»³⁹. Como ella señala, no tenía pretensión didáctica, sino «simplemente compartir que tenemos este tipo de mujeres, a las que nos molesta que nos subestimen». Sobre el papel, Torres muestra el material que considera reside en lo más íntimo del interior femenino, un interior transversal a las mujeres: un malestar sentimental que las mantiene pensando en el amor, «en conflictos en los que nos derrumbamos con las cuestiones afectivas». Sus protagonistas suelen ser mujeres heterosexuales que viven intensas relaciones sexuales, que las enamoran y las ponen en riesgo. La intención de hablar de la sexualidad es manifiesta, pues Torres busca explicitarla para poder dialogar con otras mujeres que se atrevan, pues siente que es una necesidad que debía atender. Durante su proceso de reconocerse como feminista, fue tomando conciencia de problemas también «íntimos» sobre salud y libertad sexual, la sexualidad como problema social, las instituciones, etc. Por esa razón, así fueran mujeres heterosexuales, se propuso que el sexo debía ser disruptivo. Es entonces cuando se produce en la obra de Torres el alejamiento de la autoficción y toma una postura política:

Si voy a graficar un acto sexual. ¿Qué acto sexual me conviene? Si tengo una postura política, no voy a escoger justamente la pose del misionero. Tengo que coger algo que no sea reproductivo, que sea más disruptivo. Entonces voy a escoger el sexo anal. La pregunta de si me gusta o no me gusta es intrascendente. La pregunta es, qué sirve para mi historia y para la construcción de mi personaje⁴⁰.

Ser reconocida como feminista la condujo a participar en acciones de voluntariado. Como resultado, empezó a formarse, pues sentía que se trataba de una responsabilidad estar al tanto de la estructura patriarcal. Sin embargo, algunas prácticas vinculadas a la revalorización del cuerpo de la mujer, el derecho al aborto y la violencia de género la mantuvieron con una mirada crítica respecto del feminismo en la década del 2010. En conflicto con el feminismo institucional, esa década se caracterizó por la emergencia de grupos pequeños, denominados «colectivas» que se organizaron según la diversidad social y cultural que las distinguía, lo cual repercutió en la constante fragmentación de agrupaciones más grandes como *Déjala Decidir* (2014) o *Ni una menos* (2016). Unas se desarrollaron en espacios universitarios, mientras que otras en zonas barriales. La convivencia permitió asumir que no existía un feminismo hegemónico, asociado al que provenía de la universidad y la teoría feminista. No obstante, los nombres escogidos por las colectivas como Manada, Comando, Insurgentes dieron cuenta del predominio de un feminismo

³⁸ *Ibid.*

³⁹ TORRES, Ale. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁴⁰ *Ibid.*



FIG. 4. TORRES, Ale. «Day Dreaming», en *Carboncito*, n.º 19 (2016), pp. 62-63.

contracultural, afín al feminismo abolicionista que encontró en la toma de las redes sociales, en las estrategias de *shock* de cuerpos desnudos y en las intervenciones performativas al estilo guerrilla una forma mediática de protesta⁴¹. A diferencia de otras colectivas vinculadas a la ilustración y la historieta hecha por mujeres, como Las Fulanas, que provenían de distintos sectores sociales de todo el país, Torres percibía a las feministas con las que tuvo contacto en Lima como un grupo reducido de jóvenes de clase media con privilegios que, en algunas ocasiones, replicaba la misma violencia machista hacia los hombres⁴². Esta carencia de reflexión le resultó muy preocupante, pues considera que por ello los problemas de mujeres de otros sectores sociales del país o el malestar sentimental no son labor del feminismo que se impuso hegemónico, concentrado en una *performance* victimizante y masculina. Esta mirada crítica no se opone a su compromiso gráfico con las campañas feministas⁴³, sino que produce nuevas exploraciones.

Filomeno ha tomado un compromiso similar. A diferencia de historietistas limeñas, al formarse en Bolivia, vino de una cultura de cómic distinta porque en La Paz el cómic estuvo liderado por Susana Villegas desde 1990. Al regresar a Perú, Filomeno se sintió «aterrizar en un mundo masculino del siglo pasado». Promover el colectivo Las Fulanas y realizar la antología *Venus Ataca* en Lima fue su respuesta ante la necesidad que encontró en las mujeres historietistas quienes, al igual que las jóvenes feministas, debían agruparse para conseguir reconocimiento. Filomeno considera que la manera en la que se presenta el cuerpo y la sexualidad en la historieta hecha por mujeres es distinta que la hecha por los hombres en el Perú. Con excepción de la exploración onírica de Rodrigo la Hoz y el humor críticamente machista de David Galliquio, reconocidos autores de novela gráfica, Filomeno considera que el grueso de los cómics hechos por hombres, en particular los cómics de aventura, hacen de sus personajes objeto de deseo. Por el contrario, las mujeres historietistas trabajan la subjetividad y la sexualidad como una forma de rebeldía contra el sistema que las reprime, revisando sus vínculos con la maternidad, la autoafirmación y la identidad⁴⁴. Como artista plástica que va de la cerámica a la ilustración dinámicamente, para Filomeno la historieta no es constante o realizada disciplinadamente; por el contrario, se trata de algo generalmente personal. Los signos y símbolos de su obra —muy crítica, por cierto—, la acercan más hacia la poesía que a la narrativa. Ella reconoce dos tendencias en sus piezas: una anecdótica acerca de su vida personal, en tanto historia; y otra más onírica y visceral. Formada en las filas de María Galindo y del movimiento feminista Mujeres Creando de La Paz, Filomeno colabora en Lima en múltiples proyectos contra la violencia de género.

⁴¹ MUÑOZ, Fanni. «Ni Una Menos, más allá de la marcha, el campo en disputa», en *Discursos del Sur*, n.º 4 (2019), pp. 9-24. Disponible en <https://doi.org/10.15381/dd.s.v0i4.17000>

⁴² MASSON, Laura. *Op. cit.*, p. 124.

⁴³ TORRES, Ale. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁴⁴ FILOMENO, Avril. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

Ante la poca reflexión que también percibe en las colectivas feministas, considera haber encontrado en la «diversidad de género» un campo de trabajo menos incriminatorio y más flexible que el feminismo. Ella considera que «uno es las dos cosas, no que uno es uno y tiene que ser uno»⁴⁵. Así es como sintetiza la posibilidad de que un hombre pueda ser femenino y una mujer masculina. Se opone a la radicalización de los roles que diversas instituciones de la sociedad imponen, cuando el género, así sostiene, abarca más cosas. Considera que su percepción del género es afín y más cercana a lo plástico, que significa no solamente el arte, sino la capacidad de moldearlo y cambiarlo.

Esta percepción del género, arribó en Perú cuando la pandemia del sida a fines del siglo pasado hizo que los gobiernos tuvieran que producir políticas públicas sobre sexualidad en los sectores de educación y salud. Durante este período una de las feministas fundadoras del CMP, Flora Tristán, impulsó el Diplomado de Estudios de Género en la Pontificia Universidad Católica junto con profesores de la Facultad de Ciencias Sociales de esa universidad. Se podría afirmar que esa nueva «disciplina» impulsó el feminismo contracultural: se revalorizaron textos de autoras lesbianas feministas con base en las nuevas teorías radicales de la sexualidad, en particular la teoría *queer*⁴⁶. Bajo este enfoque se posicionó la crítica a la heteronormatividad y al esencialismo de las identidades entre las jóvenes universitarias y las «colectivas» de zonas urbanas. A la par, llegó a Perú el manga con sus géneros dedicados a una diversidad sexual propia de la cultura japonesa y a su millonaria industria del sexo. Pronto los adolescentes de diversos sectores sociales, pero sobre todo mujeres, encontraron en el manga un nuevo imaginario con el que se han sentido más afines, tomándolo como un efectivo recurso defensivo e identitario. De inmediato se crearon agrupaciones que empezaron a producir sus primeros mangas, pero en el año 2008 se produjo una explosión de mangas *yaois* y *yuris*, muchos publicados por Punto Aparte, un proyecto editorial de Tania Salcedo, *mangaka* peruana de Ica, con ventas en Lima y todo el Perú. El *yaoi* es un género iniciado por las *Magníficas del 24*, mujeres *mangakas* que en la década de 1970 empezaron a reescribir historias de manga y anime *shōnen* como relaciones homosexuales entre los protagonistas. El primer fanzine de *yaoi* peruano se llamó *Suggestion*⁴⁷. Actualmente, el manga es la narrativa gráfica más consumida y producida por el público adolescente peruano, pero cuesta a buena parte de los historietistas nacidos el siglo pasado, reconocerlo como un estilo de historieta peruana. Noriega, sostiene una postura muy definida en contra de la calidad del manga, por la estandarización de los argumentos, la facilidad de su dibujo y la figura racista de sus personajes, por lo que reclama no darle «una nariz indígena a un personaje andino, por poner un caso»⁴⁸.

Brenda Román fue la primera historietista en incorporar plásticamente algunos elementos del manga que, al fusionarlos con la influencia de Milo Manara y otros clásicos europeos, produjeron su inconfundible estilo y un osado espíritu que la condujo al arte del cómic erótico. Desde su experiencia, manifiesta su preocupación por la baja exigencia que hay en los concursos de

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. *Op. cit.*, p. 643.

⁴⁷ ANTEZANA, Iván. «Sugoi y los inicios del manga de minorías sexuales en el Perú», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 30-38; SAGÁSTEGUI, Carla. «De dónde vino y cómo llegó la diversidad sexual a la historieta peruana», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 39-42.

⁴⁸ NORIEGA, Águeda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

manga peruano, a diferencia de los estándares con los que cuentan los concursos de historieta, en particular los promovidos por el Estado peruano desde hace pocos años atrás. Román es la editora de la revista *La otra damita*, la primera revista peruana de historietas de mujeres. A diferencia de las publicaciones anteriores realizadas por colectivas, los cinco números publicados fueron realizados por convocatoria porque el objetivo de Román es que se consiga publicar a historietistas peruanas de todas las regiones del Perú y contar con un espacio para autoras de otros países interesadas en el proyecto. Esta apertura le ha otorgado reconocimiento latinoamericano y ha ampliado los vínculos entre las artistas fuera y dentro de las ferias internacionales de cómic. Román considera que su revista se trata de un acto feminista que ella realizó sin haberlo considerado como tal, pues el dibujar historietas eróticas pensaba que iba en contra del feminismo. Román denomina acto feminista a la razón que le dieron especialistas en cómic de diversos países para que ella revalorizara el solo hecho —el acto— de ser mujer historietista en un mundo masculino y que lo reconociera como un ser feminista que estaba yendo a contracorriente⁴⁹. No obstante, Román realiza una tercera aclaración: «toda mujer historietista está tratando de manifestar su voz y una mujer que quiere expresar su voz, ya sea mediante la historieta o una canción, mediante una expresión artística, es feminista. Mas no activista». Esta distinción la sustenta al comparar la historieta con el cómic de Noriega o Godínez a quienes considera activistas porque se refieren directamente a la lucha de las mujeres. Al otro extremo, aun cuando se quieran desmarcar y negar ser feministas, su historieta de todas maneras es un acto feminista —que conlleva un cierto mensaje feminista—, ya que es una expresión desde una mujer. Como se ha señalado, Román no tenía en mente cuando hizo la revista que fuera algo feminista, pero como para ella el feminismo significa «dar la mano» a otras mujeres y no hablar mal de ellas, bajo esa lupa considera que su publicación sí lo es. Si no lo pone en el título de la revista, se debe a que no es una pieza «activista» sobre la lucha de las mujeres.

La solidaridad entre mujeres es para Román el principio ético del feminismo, pues en el mundo masculino de la historieta peruana se estigmatiza a las mujeres, exhibiendo su imposición a través del acoso y la intimidación. Considera que las mujeres que han publicado sus historietas e impreso sus fanzines han sido valientes: «él puede, yo también puedo. Esa ha sido la actitud realmente. Estar en eso nos ha hermanado»⁵⁰. La solidaridad surgió en un entorno machista en el que los hombres ponían condiciones a las mujeres para publicar en sus revistas o, como ocurrió con ella, intentaron estigmatizarla en las redes sociales haciendo pública su obra erótica para adultos sin su consentimiento. Cansadas de eso, sostiene Román, se produjo «una especie de rebelión femenina».

El primer número de *La otra damita* (2018) estuvo dedicado al amor⁵¹. Román reconoce la riqueza de cada trabajo, la



FIG. 5. ROMÁN, Brenda. Tarjeta postal de presentación, 2022.

⁴⁹ ROMÁN, Brenda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ ROMÁN, Brenda. *La otra damita. Amor*. S.d., n.º 1 (2018).

diversidad de estilos para representar el tema y los compara con el monotemático enfoque del amor en los hombres historietistas, reducido para ella a llorar y beber por las mujeres que mal pagan, bajo la égida de Charles Bukowski. Tampoco observa que sus personajes masculinos demuestren cariño entre ellos, como sí lo pueden hacer las mujeres en las obras de las historietistas. Tal represión que sufre el hombre es la manera en la que es enseñado a reprimir, concluye Román. Ante tal contexto, Román considera que el feminismo se encuentra aún en pañales porque la mujer aún no ha desarrollado la solidaridad feminista intelectual, que ella considera esencial⁵². Para Román, en el circuito de historietistas la falta de solidaridad se manifiesta en la denigración entre mujeres, la cual puede producirse como crítica pública por realizar ilustraciones eróticas, por estar vinculadas afectivamente a su pareja o por mantener espacios con acosadores y difamadores de otras artistas. Al otro extremo, los eventos y colectivos solo de mujeres también debilitan al feminismo, pues la mujer debe conseguir la paridad para combatir el machismo en la historieta, sostiene Román.

La misma postura respecto del feminismo sostiene Lucero Huamaní, autora de *La Pinky Comic* (2016), *Hablemos Claro* (2017) y *Abuela Emo* (2020). Para Lucero, quien introdujo la educación sexual en la historieta peruana, el feminismo es una fuerza que permite a las mujeres realizarse, ser visibles, que impulsa la creación artística y el liderazgo. Es también una sensibilidad respecto de las limitaciones y violencias que enfrentan las mujeres, pero considera que la generación posterior a la marcha «Ni una menos» del año 2016 distorsionó el feminismo. Uno de sus ejemplos es el uso imperativo de la paridad como respuesta a un enfrentamiento entre géneros que «no debería ser una lucha de género, sino un entendimiento de ambos lados». Concentrada en el personaje de su abuela, migrante de la sierra que suma a su obra el racismo como forma de exclusión, reconoce haber dejado pendiente el tema de la diversidad sexual.

Aunque el enfoque de género y la diversidad sexual se han desplegado más en el manga, Brenda considera que el *yaoi* y el *yuri* todavía son un tema *underground* a pesar de los esfuerzos para realizar anualmente el festival de cómic LGTBIQ+ (desde 2022) organizado por Crónicas de la Diversidad y, de su comercialización como fuente de ingreso para algunas mujeres. Sin embargo, en sus críticas al manga, Noriega nota la banalidad de lo narrado opuesto a la búsqueda de una profundidad que se relacione con el entorno social, configurando sus historias «como un escape del individuo, de la individua, de una realidad social que te traga, te come y te aniquila»⁵³. La *mangaka* Priscila Venegas le da la razón: se trata de un espacio para descansar de la realidad. Venegas Purishira es autora de webcómic y, en particular, del género manga *Boys Love* (BL). No obstante, de lo señalado por Noriega, en el *webtoon* de Purishira, *En este lado del río* (2018), aunque persiste el escape a una realidad de ensueño, se remite a una realidad limeña, en la que viven, comen y hablan personajes limeños de manga.

⁵² ROMÁN, Brenda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

⁵³ NORIEGA, Águeda. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.



FIG. 6. VENEGAS, Priscila. *Capítulo 7: En este lado del río*, en Webtoon, 202.

Conclusiones

La narrativa gráfica de las mujeres nació en Perú de la mano del Segundo Feminismo. Tras su crisis y reestructuración en la defensa de los derechos bajo la hegemonía del feminismo contracultural y los estudios de género, el reencuentro de la historieta con la diversidad de feminismos ha decantado en un feminismo personal en las autoras, muy crítico respecto de una carencia reflexiva en la protesta contra la violencia de género, la ausencia del malestar sentimental en las agendas y la indiferencia respecto de necesidades en los sectores marginados por pobreza y razones étnicas. El cuestionamiento y rechazo al feminismo institucionalizado y la emergencia contracultural del colectivismo reforzó el fanzine y la creación de agrupaciones de historietistas en proyectos editoriales que consideran la apertura a todas las diversidades el mejor medio para fortalecer una cultura feminista de la solidaridad. En todas las historietistas, el feminismo tiene como base la igualdad entre hombres y mujeres y la solidaridad y el cuidado entre mujeres como primera consigna. Manifiesto, como en la obra de Águeda, o implícito, como en el proyecto

⁵⁴ VENEGAS, Priscila. Entrevista personal, en *Zoom*, 2023.

editorial de Brenda Román, el mensaje –y el acto– feminista se presentan en las subjetividades que sirven de material a las artistas que, sean ellas mismas o no, tienen mujeres como protagonistas.

Podemos concluir que, en un mundo masculino de producción de historietas, la irrupción de historietistas mujeres con el feminismo y el éxito del *yaoi* hecho por *mangakas* mujeres ha liberado la exploración de la sexualidad en el arte del cómic peruano, pero en medio de profundas oposiciones respecto de una postura crítica o evasiva de los problemas que se enfrentan desde el género femenino y las sexualidades disidentes.

Bibliografía

ACEVEDO, Juan y SAGÁSTEGUI, Carla. «La historieta de la liberación», en SÁNCHEZ, Miguel (ed.). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima, PUCP, 2020, pp. 125-142.

ACEVEDO, Mariela. «Autoras de cómics e investigadoras de historieta. Una alianza para forjar genealogías feministas», en *América Latina. Revista Estudios Psicosociales Latinoamericanos*, vol. 3, n.º 1 (2020), pp. 108-131. Disponible en <https://journalusco.edu.co/index.php/repl/article/view/2612/3985>

AGOSIN, Marjorie. «Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas», en *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n.º 132 (1985), pp. 523-529. Disponible en <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>

AGUILAR, Teresa. «El Sistema sexo-género en los movimientos feministas», en *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n.º 8 (2008), pp. 1-11. Disponible en <https://journals.openedition.org/amis/537>

ANTEZANA, Iván. «Sugoi y los inicios del manga de minorías sexuales en el Perú», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 30-38.

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

BARBOZA, Marco. *La Liberación de la mujer en el Perú de los 70's: una perspectiva de género*. [Trabajo Fin de Máster]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

BARRIENTOS, Violeta y MUÑOZ Fanni. «Un bosquejo del feminismo/s peruano/s: los múltiples desafíos», en *Estudos Feministas, Florianópolis*, vol. 22, n.º 2 (2014), pp. 637-645. Disponible en <https://www.scielo.br/j/ref/a/JSC8XQ5Bs5sjCsZn89cVqZK/?format=pdf&lang=es>

BERNEDO, Karen. *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria*. [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

BOLLA, Luisina y ESTERMANN, Victoria. «A las vueltas con el enemigo principal: capitalismo y patriarcado en la teoría de Christine Delphy», en *Zona Franca*, n.º 29 (2021), pp. 46-77. Disponible en <https://doi.org/10.35305/zf.vi29.195>

BORGES, Gabriela, SUPNEM, Katherine, MAYOLA, Mayra y ACEVEDO, Mariela. «Historieta feminista en américa latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México», en *Tebeosfera*, n.º 6 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_feminista_en_america_latina_autoras_de_argentina_chile_brasil_y_mexico.html

DONOVAN, Josephine. «Women and the Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory», en *Signs*, vol. 16, n.º 3 (1991), pp. 441-462. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3174584>

ESCOBAR, María. *Relaciones tensas entre la Sociedad Civil y el Estado: Reconfiguración de la incidencia y presión política en el caso de la Mesa Tripartita de Seguimiento de la Conferencia de Población y Desarrollo (El Cairo)*. [Trabajo Fin de Máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

FILOMENO, Avril *et al.* *Venus Ataca*. Lima, Editorial Contracultura, 2010.

FRANGER, Gaby. *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, CMP Flora Tristán, 1988.

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira. «Cuarta parte. La mujer en las bellas artes», en S.a. *La Mujer Peruana a Traves De Los Siglos* (Tomo II). Lima, Imprenta americana, 1925.

GODÍNEZ, Marisa. «La niña no mirada». [Exposición]. Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima, 2022.

ISLA, Martín. *Dibujantes peruanos 2*. Lima, ISPEKA ediciones, 2023.

MASSON, Laura. *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

MENDOZA, Raúl. «El Gordo Villarán», en *Domingo. Suplemento de La República*, 15 de septiembre de 2008. Disponible en <http://www.larepublica.com.pe/content/view/243769/>

MUÑOZ, Fanni y MONZÓN, Flor de María. *La igualdad de las mujeres en la República: una promesa por cumplir*. Lima, Ministerio de Cultura, 2002.

MUÑOZ, Fanni. «Ni Una Menos, más allá de la marcha, el campo en disputa», en *Discursos del Sur*, n.º 4 (2019), pp. 9-24. Disponible en <https://doi.org/10.15381/dds.v0i4.17000>

OLEA, Cecilia. «La trayectoria del movimiento feminista en el Perú», en *Labrys, études féministes/estudos feministas*, n.º 11 (2007). Disponible en <https://www.labrys.net.br/labrys11/peru/olea.htm>

ORVIG, Helen. «También antes hubo algo», en CEVASCO, Gaby (ed.). *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas. Seminario Nacional (16 y 17 de septiembre 2004)*. Perú, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004, pp. 18-23. Disponible en [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cen-docbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/\\$FILE/BVCI0003574.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cen-docbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/$FILE/BVCI0003574.pdf)

PACHAS, Sofía. «Aurora San Cristóval. Una litógrafa en el Perú del siglo XIX», en *Boletín de Arte*, n.º 20 (2020) pp. 1-11. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/>

POULSEN, Karen. «Mujeres y ciudadanía: La consecución del sufragio femenino en el Perú (1933-1955)», en *RIRA*, vol. 1, n.º 2 (2016) pp. 141-197. Disponible en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/download/14919/15461/>

RESTREPO, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista», en BLÁZQUEZ GRAF, Norma y CASTAÑEDA, Martha Patricia (coord.). *Lecturas críticas en investigación feminista*. México, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, 2016, pp. 1-19.

ROMÁN, Brenda. *La otra damita. Amor*. S.d., n.º 1 (2018).

SAGÁSTEGUI, Carla. «Amando nuestro cuerpo. El género en la gráfica de Marisa Godínez», en VILLAR, Alfredo (ed.). *BÚMM! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992*. Lima, Reservoir Books, 2016, pp. 42-55.

— «Las mujeres de Marisa Godínez y Ale Torres», en *Memoria Gráfica*, n.º 11 (2018), pp. 10-17.

— «Las aventuras de Águeda y su personaje “Alter ego” en la historieta peruana», en *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n.º 15 (2021), pp. 138-153.

— «De dónde vino y cómo llegó la diversidad sexual a la historieta peruana», en *Crónicas de la diversidad*, n.º 12 (2022), pp. 39-42.

SARAVIA, Gerardo. «Luis Pásara: Velasco prestó poca atención a las demandas de los actores sociales concretos», *Revista Ideele*, n.º 304 (2022). Disponible en <https://www.revistaideele.com/2022/07/23/luis-pasara-velasco-presto-poca-atencion-a-las-demandas-de-los-actores-sociales-concretos/>

VENEGAS, Priscila. *En este lado del río*. EE.UU., Webtoon, 2018. Disponible en https://www.webtoons.com/es/challenge/en-este-lado-del-río/capítulo-1/viewer?title_no=566530&episode_no=1

WROBEL, Jasmin. «Resisting Imposed Lines, (Feminine) territoriality in the work of Chilean comics artist Panchulei», en FERNÁNDEZ, Laura Cristina, GANDOLFO, Amadeo y TURNES, Pablo (ed.). *Burning Down the House Latin American Comics in the 21st Century*. Londres, Routledge, 2022, pp. 166-182.