

Las aventuras de Águeda y su personaje “Alter ego” en la historieta peruana

The adventures of Águeda and her “Alter ego” character in the Peruvian comic

Resumen

El artículo propone analizar el conjunto de factores por los cuales Águeda Noriega (n. 1974) es recién al comienzo del nuevo milenio la primera artista peruana dedicada profesionalmente como historietista y es también la creadora del primer personaje femenino protagonista de tira cómica, Alter Ego. Para ello se expone cómo se produjo la profesionalización masculina de la historieta peruana y la invisibilización de la mujer; luego, los rasgos característicos de sus protagonistas femeninos de acuerdo con los géneros de cómic que ella desarrolla; el aporte del humor político y su trabajo en la prensa, concluyendo con un estudio de Alter Ego.

La metodología utilizada ha consistido en realizar una revisión de la presencia de la mujer en los estudios sobre la historia del grabado y del cómic peruano; y en analizar sus personajes femeninos, en particular Alter ego, como obras de arte siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari en su conocido ensayo “¿Qué es la filosofía?” (1993) sobre el pensamiento, las sensaciones y el arte. Todo ello en diálogo con una entrevista realizada a la autora (2021).

Palabras Clave: Cómic, Mujer historietista, Personaje femenino

Abstract

The article proposes a set of factors for which recently Águeda Noriega (b. 1974), at the beginning of the new millennium, is the first Peruvian artist dedicated professionally as a cartoonist. Due to the same factors, Águeda is also the creator of the first female character in the comic strip Alter Ego. For this, it is exposed how the male professionalization of the Peruvian comic strip and the invisibility of women occurred; then, the characteristic features of her female protagonists according to the comic genres that she develops; the contribution of political humor and her work in the press, concluding with a study of Alter Ego. The methodology used has consisted of conducting a review of the presence of women in studies on the history of engraving and Peruvian comics; and in analyzing her female characters, in particular Alter ego, as self-positioned works of art following the proposal of Deleuze and Guattari in their well-known essay *What is philosophy?* (1993) on thought, sensations, and art. All this in dialogue with an interview with the author (2021).

Key words: Comic, Cartoonist woman, Female character

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2021

Las aventuras de Águeda y su personaje “Alter ego” en la historieta peruana

Carla Sagástegui*

Di lo que quieras decir y elimina la mitad de lo que ahora pones y escribirás un libro mejor uno de estos días. Tal vez seas una verdadera escritora dentro de cien años.
Virginia Woolf

La primera artista peruana que decidió dedicarse profesionalmente como historietista es Águeda Noriega (n. 1974), creadora del primer personaje femenino protagonista de tira cómica, Alter Ego (2000). La tardanza de la participación de las mujeres en la historia del cómic peruano es notoria, pues esta se remite, considerados casos excepcionales, a los últimos cuarenta años. No es suficiente explicación el que se tratara de un género anidado en la prensa y que, por haber sido un sector laboral sesgadamente masculino, la incorporación de la mujer en la producción de la historieta peruana tuviera que ser consecuentemente tardía. En otros países de la región con mayor cantidad y variedad de lectores que la prensa fuera un espacio masculino fue un hecho que no impidió que algunas mujeres a lo largo del siglo XX aportaran a la consolidación del humor y la narrativa gráfica del cómic a través de revistas infantiles, fotonovelas, diarios e incluso de espacios políticos. En Perú, debemos añadir que este vacío trajo consigo también que mientras la historieta no pasara por la escisión con la prensa acaecida en los últimos veinte años, los personajes que se incorporaron al imaginario peruano popular sólo fueran masculinos. Advertir la importancia de la obra de Águeda requiere comprender cómo se produjo la profesionalización masculina de la historieta peruana pues se llevó a cabo en un marco de rompimiento de convencionalismos (Nochlin, 2007); de esta manera el análisis de la propuesta artística de la autora quedará situado para comprender su pensamiento, su sentido irónico del humor y las sensaciones (afectos y perceptos) creados en sus cómics (Deleuze y Guattari, 1993).

Siempre es necesario aclarar que en la historia de producción de cómics latinoamericanos, Perú pertenece al grupo de países que no llegó, salvo hitos excepcionales, a niveles masivos de producción, distribución y consumo de historietas nacionales. Una usual explicación radica en las altísimas tasas de analfabetismo y de población desatendida, pues hasta la década de 1960 el 68% de la población no ingresaba al sistema de educación (Padua, 1979). Desde entonces, después de que el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada permitiera a los campesinos liberados de las haciendas construir sus escuelas, el analfabetismo se ha reducido. La consolidación del cómic como género para adultos comenzó en las tres últimas décadas del siglo XX con el impulso de diversas instituciones interesadas en su impacto comunicativo y el fomento de lectura. Como consecuencia y de la mano con las tendencias internacionales, se produjo desde el año 2000 un proceso de incorporación de la historieta al sistema editorial independiente de la prensa y de reconocimiento cultural a sus autores, sobre todo a aquellos con una narrativa crítica respecto de los años violentos durante la guerra interna contra el Partido Comunista Peruano (PCP) Sendero Luminoso. De esta manera se multiplicaron los estudios sobre historietas en el ámbito académico. Los primeros trabajos centrados en la demostración de la existencia del cómic peruano a lo largo de la historia republicana, comenzaron con recopilaciones en las que rara vez se resaltó la presencia o ausencia de la mujer en este arte

* Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú. E-mail: csagast@pucp.edu.pe.

(Lucioni, 1996; Pachas, 2020), pues como las piezas eran estudiadas en el contexto de la prensa y los diarios de circulación nacional, se naturalizó que fueran producidas por hombres en un sector laboral predominantemente masculino (Alfaro, 2010).

Una historia sin mujeres historietistas

No obstante lo señalado, dentro de la primera producción de historietas en el Perú, hay una mujer protagonista. Se trata de Aurora San Cristóval, artista estudiada por sus piezas de grabado en la historia del arte peruano (Pachas, 2020). La historieta comienza de la mano del apogeo de la litografía y el grabado en las revistas nacionales que surgieron después de la guerra del Pacífico (1879-1883) durante el periodo conocido como la República aristocrática (1895-1919). Aurora fue discípula de su padre, como muchas otras mujeres dedicadas al grabado (Leonardini, 1998). Siendo niña, Evaristo San Cristóval se unió al equipo gráfico del *Perú Ilustrado* (1887-1892) dirigido por Armando Lazarte. En el primer número, los editores decidieron incluir una pequeña secuencia de viñetas que llevaban al pie las reflexiones de un pollito acerca de la vida. A partir del tercer número del semanario se estableció hasta tres páginas dedicadas a este nuevo género. Los editores le dieron el nombre de “grabado epigramático” por los epigramas o textos que acompañaban a cada una de las viñetas que completaban la narración y comentaron varias veces la novedad e ingenio humorístico del género. Como señala Nanda Leonardini (1998), *El Perú ilustrado* logró un alcance latinoamericano, no sólo por su continuidad y sus artículos, sino porque sus litografías y fotografías la convirtieron en una fuente documental. La calidad artística se aseguró mediante la recepción de colaboradores desde distintos lugares del Perú y fomentó la iniciación de jóvenes artistas como una política editorial, pues consideraba que la nación buscaba “Con ardor en las ciencias y en las artes nuevos campos que fertilizar con la simiente del talento y con el riego del estudio.” (como se citó en Leonardini, 1988, p. 29)

Una de los jóvenes fue Aurora San Cristóval, celebrada a los 11 años por la misma Clorinda Matto, periodista y novelista peruana, nueva directora del *Perú Ilustrado*, al presentar el grabado *Muralla de Sacsayhuaman en el Cusco* (1890) (Pachas, 2020). Pero cuando San Cristóval se retira junto con Lazarte, la revista adopta un formato menos ilustrado y más escrito, incorporando la novela por entregas, y ofrece una estética más realista y con mayor espacio dedicado a la publicidad. Poco tiempo después, San Cristóval reaparece con su propio quincenario, el *Perú artístico* (1893-1895) que cuenta como director literario al *Tunante* Abelardo Gamarra, prolífico literato peruano que amplió el concepto de peruanidad al acercarlo a la provincia. En su periódico *Murciélagos*, “el periódico más dulce que en un panal escrito por un bárbaro animal”, había dado un espacio para transformaciones de personajes en animales (Sagástegui, 2003: 13). Ahora compartía la publicación con un equipo de artistas entre los cuales se encontraba la hija de Evaristo San Cristóval, autora de unas veinte historietas que fueron publicadas a lo largo de dos años de manera ininterrumpida y que continuó los estilos de historieta utilizados en *El Perú ilustrado*. Como cuenta Elvira García y García (1924), tras la muerte de su padre, Aurora continuó en la labor dentro de las imprentas hasta que motivos de salud la alejaron del trabajo.

En las primeras décadas del siglo XX, cuando el pintor español Sixto Montealegre Osuna trae la ilustración modernista a las revistas, ya ninguna mujer participaba en las ilustraciones de *Monos y Monadas* o *Fray K. Bezón*, proyectos que integran escritores como Abraham Valdelomar o Francisco Loayza. Las tres firmas más representativas que ilustraron los semanarios de la primera década del siglo XX fueron Chambón, Polar y Málaga Grenet, quienes crearon sus propios estilos modernistas en esta joven historieta que se volcó a la sátira política.

Una tendencia que alejó a la historieta peruana de la tira cómica estadounidense, que optó, para el público en general, por la creación de nuevos mundos y protagonistas de ficción perennes a lo largo de infinitas aventuras, como Little Nemo y Krazy Kat.

Mientras el público adulto peruano consumía historietas y caricaturas que comentaban los vaivenes sociales y políticos cotidianos, al menos el pequeño público infantil contaba con una revista, *Figuritas* (1912), centrada en las travesuras de niños de ficción. Los pícaros protagonistas fueron dibujados por Pedro Challe y agregaron un elemento novedoso en el contexto peruano: la historieta continuada. Tal tipo de historieta incorporó el suspenso a “Cinema” y a las “Aventuras de Perotín”, construido con el anuncio de la próxima travesura, de tal manera que el humor de cada entrega giraba en torno al castigo por la fechoría cometida. Todos sus personajes fueron niños: “El comisario Ted Micky” de Gustavo Lama y “Travesuras de Serrucho y Volatín” de Jorge Vinatea Reinoso se orientaban a un público infantil, pero mientras “El Comisario Ted Micky” era protagonizado por un policía torpe pero bueno que sigue un modelo de la producción estadounidense, Vinatea Reinoso en “Travesuras de Serrucho y Volatín”, caracterizaba a sus protagonistas, un niño *negro* y un niño *blanco*, como personajes agresivos, habladores y muy criollos. Este planteamiento pudo deberse a que los dibujantes de historietas provincianos estaban comprometidos a dar testimonio de la migración. Al respecto, Mario Lucioni (1996) sostiene que

la marginación del provinciano de clase media que llegaba a Lima en la época, y que explica en parte que el dibujante, artista, y por lo tanto más sensible a la injusticia, plasmara a Lima como una ciudad algo hostil, caracterizada por el afán de aparentar (p. 53).

La convulsión y la represión política, la persecución a la prensa, el cierre de las universidades provocó casi la desaparición del género en los medios hasta que, con el retorno a la democracia que logra el sector más moderno de los agroexportadores, el mundo editorial intenta actualizarse con la *Palomilla* (1942), el primer *chiste* peruano, una revista para niños que como bien la describe Lucioni, era “entretenida, e inteligente, y supo ganarse a su público, en importante medida gracias a sus historietas” (p. 56). Desde distintas ciudades del Perú, llegaban historietas que imitaban el estilo de las historietas provenientes de países europeos y de los Estados Unidos. Todos los protagonistas y todos los autores eran hombres: “Pedrito, el indiecito estudiante” y “El bandolero fantasma” de Demetrio Peralta, “Perdidos en la selva” de Carlos Romero y Ricardo Marruffo, “Peyoyo y Chabique” también de Marruffo; “Juan Mella” de Julio Fairlie o “El hombre sombra” de Ricardo Mardo. Esto ocurría cuando el Perú vivía una guerra con Ecuador y el Eje liderado por los alemanes la vivía con el resto del mundo. Sus protagonistas no eran superhéroes, pero sí valientes caucásicos que libraban con ingenio batallas singulares o niños que, vestidos de soldados, las libraban en países imaginarios.

Pedro Beltrán Espantoso quien en 1947 había adquirido el diario *La Prensa* para defender los intereses de los agroexportadores costeños, dio un giro estratégico sin precedentes al fundar el diario *Última hora* (1950), el primer tabloide peruano. La finalidad era ser la principal fuente de información de la población rural que había migrado de manera masiva a la ciudad de Lima¹ como única forma de acceder a los servicios del Estado, concentrados en la capital del país. En el Perú los latifundistas decidían si en sus tierras la población trabajadora estudiaba o no.

¹ “En efecto, según el censo de 1940 Lima albergaba 645.172 habitantes; 21 años después (Censo 1961) la cifra se había triplicado con 1.652.000 habitantes; según el censo, en 1972 llegó a quintuplicarse con 3.302.523, para luego alcanzar, en 1981 (Censo), un volumen siete veces mayor, 4.492.260 y avanzar en 1984 hacia los seis millones, igualando casi la población que tuvo el Perú todo en 1940” (Matos Mar, 1986: 72).

Beltrán dio a dos jóvenes periodistas de 20 años, Efraín Ruiz Caro y Raúl Villarán, el reto de dirigir el diario y demostrar profesionalismo y cercanía con el pueblo. Se caracterizaron por el uso de la jerga en los titulares y la creación en el año 1952 de la primera página de tiras cómicas peruanas: “Personajes 100% nacionales” (Figura 1).

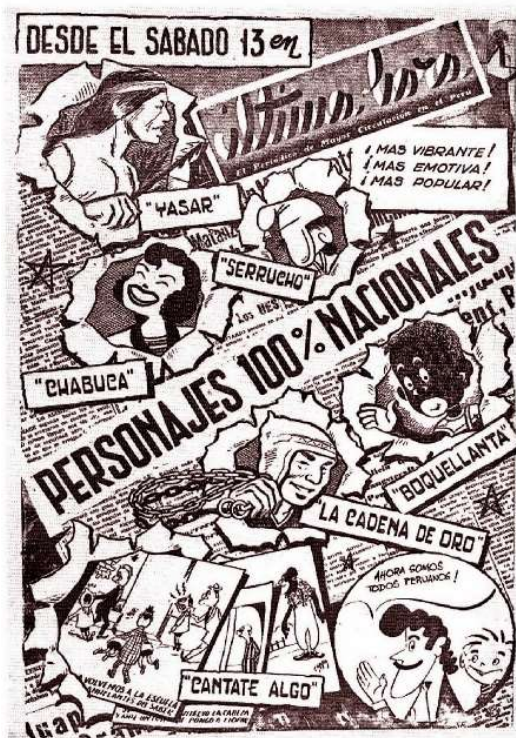


Figura 1. Campaña de lanzamiento de historietas peruanas del diario *Última Hora*, setiembre 1952

Probablemente como resultado de la postura política de izquierda de Ruiz Caro (muy distinta de la de Villarán), quien a su vez era uno de los fundadores del Movimiento Social Progresista, se tuvo cuidado de que estuviera representada la diversidad regional y racial del Perú, y por primera vez aparece una caricatura que tiene una mujer como protagonista. Con un nivel gráfico y narrativo profesional sin precedentes, los protagonistas encarnaron los estereotipos del desborde popular: “Serrucho”, el campesino migrante de los Andes *recién bajado* que escuchaba mambo y se volvía loco por las rubias; “Boquellanta”, un niño *blackface* también enamorado de una rubia, víctima de sus travesuras y poco intelecto; “Sampietri”, el vidvidor limeño de los barrios populares. Junto con ellos aparecieron dos protagonistas, también convencionales, pero de figura heroica y positiva: “Yasar del Amazonas” de Jorge Vera Castillo y Juan Santos, protagonista de “La Cadena de oro” de Rubén Osorio, el primer super héroe peruano. Sin ser una historieta, pero dentro del proyecto aparece *Chabuca*. Texto de un solo cuadro que muestra a una limeña clase media empeñada en conseguir marido. Su autor era un popular cantante y actor limeño, Luis Baltazar País de la Oliva, que falleció durante una gira en Venezuela un par de décadas después. Si bien hoy los personajes estereotipos nos resultan degradantes, en su momento fue tomado con entusiasmo, pues daba cuenta de una diversidad

cultural/racial/étnica que antes no se había transmitido por liderar el reclamo social la escuela indigenista².

Este enfoque popular, racial y nacionalista (Lucioni, 1996) fue continuado un año más tarde en la primera propuesta sostenida, profesional e incluso exportada de historietas peruanas para niños. En ella participaban algunos de los dibujantes de *Última hora* y estuvo en manos de la Iglesia Católica que durante esa década del cincuenta y las dos siguientes jugó un rol protagónico en las respuestas a las necesidades sociales del país, particularmente en Lima y los asentamientos de migrantes, llamados despectivamente en ese entonces, “barriadas”. *Avanzada* (1953) fue una revista publicada por la Cruzada Eucarística Misional, en ese entonces comprometida con ampliar los servicios de educación en las zonas urbanas de menores recursos, en acuerdo con el Estado. Fue el *chiste* que tuvo más larga vida en el Perú gracias a que su distribución se realizaba directamente en los salones de clase de todos los colegios, incluso los públicos. Así circuló entre los niños por 15 años. Fue una revista de estilo muy profesional, pues todos sus dibujantes habían tenido formación especializada y gran talento. En el diseño de los planos primaba el cine convencional y, sumado a la literatura católica ejemplar que exudaban sus guiones, se trataba de un magnífico modelo de formación moral tradicional, para niños y por extensión gramatical, a las niñas también. El único personaje femenino de la revista no protagonizó un cómic sino una receta gráfica de repostería (Figura 2).



Figura 2. Revista *Avanzada*, julio, 1958

² La escuela vanguardista, intelectual y política indigenista surge de la construcción racial del Perú moderno, cuando se confrontan los espacios modernizados de la costa, como Lima, con los espacios conservadores, “involucionistas” de la sierra. El Cusco, que había sido capital del imperio incaico, al comenzar el siglo XX era centro de gran retraso rural y servilismo. Conscientes de ello, las élites cusqueñas aprovecharon la racializada geografía nacional para exponer su cultura como expresión de la autenticidad de su nacionalismo. De esta manera y sin proponérselo, la sierra fue considerada el hábitat natural de los indios, superior a la “selva” de tribus salvajes sin importancia en la historia peruana y superior a las zonas costeras rurales en las que se había adaptado la raza extranjera de los “negros” (De la Cadena, 2004).

Sin autoras y sin personajes femeninos que no fueran un personaje sin nombre en las caricaturas o historietas para reforzar el poder masculino, al finalizar el gobierno liberal y anti reformista del dictador Francisco Morales Bermúdez (1975-1980), la presión social peruana encontró en la historieta y en el humor gráfico una herramienta política y cultural que en todo América Latina daría que hablar y cambiaría el rumbo de la historia del cómic en nuestra región. En el Perú, la revista que consagró la crítica al gobierno mediante el humor fue la renacida *Monos y Monadas* (1978). En esta revista se juntaron escritores y dibujantes, entre ellos dos mujeres: María “la China” Zöllner con una columna de humor y Marisa Godínez con historietas surrealistas. En el caso de Godínez, su maternidad coincidió con que el padre de sus hijos, el historietista Juan Acevedo, fuera líder dentro de la revista. Fue por estas circunstancias irónicamente familiares que Marisa, convocada a dibujar, diera rienda suelta a la plumilla para representar el rol de madre que había presentado y apreciado, con total claridad, que la sociedad inscribía en el cuerpo de la mujer peruana. Poco después de haber iniciado la publicación de su narrativa gráfica en *Monos y Monadas*, *El Correo* y el *Diario de Marka*, su mundo personal cambiaría al integrarse al tan anhelado movimiento feminista de la segunda ola en el Perú. Marisa abandona su breve episodio de historieta y se integra al Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, recién creado. De inmediato reemplaza la estética surrealista con una gráfica sencilla que permitía difundir entre las mujeres cómo se podía vivir de manera independiente, sin tener que seguir los roles subordinados establecidos (Sagástegui, 2016). Actualmente ha retomado la gráfica surrealista, pero no la historieta.

Durante los años más duros del conflicto armado interno que empezó en 1980, el cómic se mantuvo fuera de circulación, salvo la continuación de “Súper Cholo” (1982) en *El suplemento* de *El Comercio*, dedicado al fútbol interestelar con el arribo del Capitán Intrépido. Los nuevos personajes femeninos que surgen mantienen mujeres sin nombre, aunque ya no como mujeres seductoras sino como “Las viejas pitucas” (1981) de Alfredo Marcos en el diario *La República*.

Al finalizar la década un cómic más artístico y profesional se levanta con fuerza en publicaciones independientes: *BUMM!* (1988) de Julio Polar, que convoca artistas nacionales y extranjeros; *Viñeta* (1988) de Antonio Torres, *Etiqueta Negra* (1988) de Sergio Carrasco, *Mona Lisa* (1988) de Julio Carrión, *Luchín González* (1988) de Juan Acevedo y la asociación Tarea; y *El idiota ilustrado* (1989), revista de humor político, con dibujos de Mario Molina. La ausencia de mujeres se mantiene incluso cuando tras estos espacios de experimentación, la historieta regresa con una gráfica consolidada a la prensa a través de *NAZCA COMIC* (1991), Suplemento dominical del diario *Página Libre*, en el que participaron Humberto Costa, Carlos Crisóstomo, Andres Edery, Rubén Sáez, Javier Prado, Carlos Castellanos, Raúl Kimura y Christian Molina.

Las mujeres de la primera historietista

Águeda Noriega es hija de un lector culto de cómics que pudo acceder a obras clásicas y de gran calidad gracias a que creció en Iquitos, la ciudad de la Amazonía peruana de mayor cosmopolitismo e intercambio comercial y cultural con Colombia y Brasil. Con ese bagaje, ella cursó la escuela en Lima y estudió Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su decisión por ser una historietista profesional fue tomada cuando ganó la segunda edición del Concurso de Historieta Juvenil de la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria (1994). Desde 1993 hasta 1999 esta institución, especializada en fortalecer la opinión pública y profundizar el aprendizaje ciudadano, realizó su reconocido concurso de historieta con el

auspicio de UNESCO y Editorial Escuela Nueva. Este acontecimiento permitió vincular las generaciones de *Monos y Monadas* y la del grupo *NAZCA COMIC* con jóvenes artistas que podían participar desde la etapa escolar en adelante. Posteriormente, tras publicar en la revista *La Inocente Hecatombe* (2002) a cargo de Carlo Gonzales Ocampo, presidente del gremio de historietistas del Perú y notable artista gráfico, Águeda decide dedicarse a la producción artística, como ilustradora e historietista, labor que realiza hasta la fecha. Su profesionalización quedó establecida con su incorporación, el año 2011 al proyecto *El Otorongo*, semanario de humor gráfico político publicado por el diario *Perú21*. A diferencia de Marisa Godínez, a quien en *Monos y Monadas* le solicitaban eventualmente que colaborara con alguna ilustración de humor político o crítica feminista, Águeda ingresa a formar parte de un equipo masculino que trabaja activamente en una publicación semanal de uno de los principales diarios del país. Ella recuerda haber sido tratada con respeto y de manera profesional hasta que con el cambio de dirección es separada junto con otros artistas por sus críticas políticas. Particularmente, por las caricaturas que usualmente Águeda realizaba del cardenal Juan Luis Cipriani, un conservador contrario a los derechos humanos con mucho poder sobre el aparato gubernamental y el sector empresarial.

En el libro *¿Qué es la filosofía?* (1993), Gilles Deleuze y Félix Guattari sostienen que el artista es un creador de afectos en relación con los perceptos. El percepto es un motivo o estilo característico del autor que otorga a los personajes y a los paisajes una transformación dimensional, que más allá de lo gigantesco o lo microscópico, les da una vida distinta de la que conocemos con nuestras percepciones comunes. Usualmente, un artista crea afectos desconocidos o mal conocidos que son el devenir de sus personajes. Ese es el lenguaje de las sensaciones que usan los artistas por medio del material con el que trabajan. Por ejemplo, para provocar la sensación de humor y conseguir la risa, sorpresa e indignación de sus lectores durante su trabajo político, Águeda utilizaba como percepto una caricatura de estilo *chibi* japonés, el cual transforma las dimensiones humanas agrandando mucho la cabeza y reduciendo el cuerpo hasta parecer una marioneta. De esta manera, Águeda provocaba que sus personajes devinieran en niñas, niños, figuras infantiles capaces de condensar y ridiculizar los afectos sin sentido que ella seleccionaba de la política cotidiana del país; con un paisaje casi inexistente, reemplazado por un fondo de color o una escenografía con formas y texturas de juguete, era también motivo el que irrumpieran ocasionalmente personajes de otros cómics, como el Inspector Ardilla (*Secret Squarrel*, Hannah y Barbera, 1965) o Garfield (Davis, 1978).

Los cómics de Águeda pueden ser agrupados en dos géneros. Uno el del cómic novelizado³, que abarca los publicados tanto en su fanzine *Agathós* (2009), cuyas protagonistas son escritoras, escritores, artistas y mujeres singulares, como en la novela gráfica *Caos Iluminado* (2021) sobre Edgar Allan Poe. Y el otro el de la tira cómica, protagonizado por Alter Ego (2000) que tiene como característica principal el ser una caricatura que Águeda hizo de sí y que devino en la primera tira protagonizada por un personaje femenino que, aunque físicamente pequeño, se tornó gigante sin dejar de ser lo que es (Deleuze y Guattari, 1993).

“Agathós”, adjetivo griego que es el origen de Águeda, es el nombre que dio a su fanzine (2009) dedicado al cómic novelizado. En estos dramas gráficos protagonizados por mujeres, el estilo simula el grabado decimonónico propio de la prensa, una técnica muy utilizada en las

³ “Adding the author to the main elements that determine the novelisation of a genre, it is evident that it becomes freer and more flexible, its language renewed by incorporating a range of languages. It becomes dialogised, rife with irony and self-parody, and incorporates an ‘indeterminacy, a certain semantic open-endedness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the open-ended present)’” (Sagástegui, 2020, pp. 94-95).

revistas y diarios durante el origen del cómic (1800-1930) (Leonardini, 1998), el cual nos reubica en el tiempo y espacio propio de las décadas que protagonizaron los personajes que Águeda recrea. “Penélope” y “Camille” del segundo número del fanzine (2011) son ejemplo de cómo los afectos que crea Águeda se relacionan con los preceptos característicos de *Agathós*.

“Penélope”, basado en el cuento de Gladys Cámere (*En primera persona*, 1997), lleva el nombre de la protagonista: una gata que habita la casa de una mujer adinerada y que nos describe, en primera persona, la buena vida que lleva. Percibimos el camino alfombrado, tal como ella lo hace, que la conduce del dormitorio en el que estaba hacia la sala en la que la Señora dueña de la casona, la acaricia. Este contacto que la adormece la lleva a un sueño romántico y erótico, que es ilustrado con cuerpos humanos desnudos del artista Aubrey Beardsley, quien al igual que Freud y el psicoanálisis traduce la mitología al lenguaje del inconsciente. Pero su historia no es sencilla. Penélope, harta de ser una gata privilegiada, decide saber cómo es una gata que vive libre, que pasea por las calles registrando la pobreza migrante en los tugurios de la vieja Lima. Se compara con las gatas que viven en libertad y recuerda que ella primero fue una mujer humana, sensual y muy deseada, dibujada como los desnudos recostados del siglo XIX, conocida públicamente como “La Gata”. Hasta que un día se convierte realmente en gata y es encontrada en un basurero y recogida por ser siamesa. El hombre que la encuentra la lleva donde la Señora, quien le impone el nombre de Penélope. Nuevamente recuerda una escena erótica en la que la sábana que la cubre tiene la forma de una vulva hasta que recuerda cómo se convirtió en gata: en diversos recuadros aparecen sus zarpas, sus bigotes. Cobra conciencia cuando está en un hospital y escucha a la Señora decirle al hombre que en esta realidad es un médico, que Penélope es una mujer que ha sido recogida de un basurero y llevada a un psiquiátrico por creer ser una gata. Y aunque no cuenta con fuerzas para oponerse, ella considera que seguirá siendo mentira que sea humana (Figura 3).

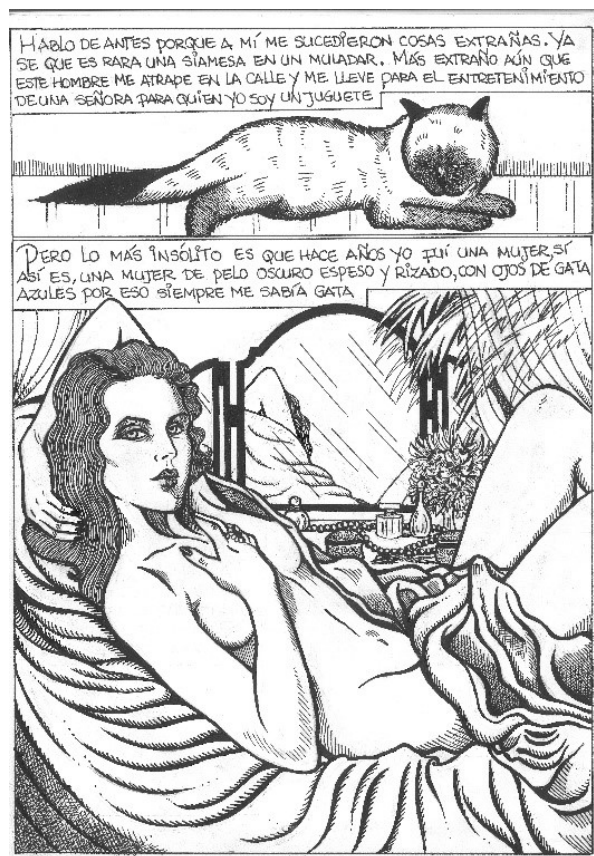


Figura 3. "Penélope", Agathós 2, 2011

Este devenir de lo humano a lo animal ocurre dentro de un relato que nos muestra los contrastes de la ciudad que recorre la gata, entre los lugares pobres y hacinados y la casona de la Señora. El lugar donde no queda duda de que Penélope es humana es en el hospital psiquiátrico, pues el primer espacio, el supuesto de cuando sí fue humana, no es ilustrado: sus viñetas se enfocan exclusivamente en cómo la protagonista recuerda su cuerpo humano y su poder erótico. Entre ambos paisajes, el hospital y la casona, se establece como frontera el basurero, en el que el médico que decide su identidad humana es también el hombre desconocido que la recoge como gata. Entre ambas realidades está el sueño, ilustrado con imágenes que no son de la autora sino de un artista surrealista. Esta recurrente ambigüedad despierta sensaciones de desubicación y reconocimiento, como la ansiedad y la atracción que percibimos simultáneamente en el silencio respecto de las causas del haber devenido en animal.

En "Camille" nuevamente la obra culmina en un psiquiátrico. Pero en esta ocasión, el devenir va de la pasión por la escultura a la pasión por el amado, hasta convertirse en las raíces de una mujer condenada al encierro psiquiátrico y al abandono familiar. Su obra escultórica es el motivo, el precepto del cómic: es su labor, es el paisaje del taller y en dos piezas, los personajes modelados. El relato recrea algunos episodios de la vida de Camille Claudel y su dolorosa relación artística y amorosa con Auguste Rodin. Comienza cuando Camille sufre una horrenda crisis, destruye todas sus esculturas y queda encerrada en un hospital psiquiátrico los últimos treinta años de su vida. Sale su rostro desde la oscuridad y se pregunta cómo sería todo si pudiera volver a modelar. Esta pasión la conduce a recordarse como una mujer con el pelo recogido, algo cansada, modelando la figura de un hombre caído. La siguiente imagen la muestra en primer plano, única viñeta en toda la página, con una escofina en la mano y la pieza

modelada con las ondas. Ella de blanco, como la pieza, como la pared. Pero alrededor de ella, vestidos de negro, están su madre, reclamándole no haber cumplido con el rol de mujer madre y esposa por dedicarse a la escultura y Rodin, negándose a tener un hijo con ella. Al otro extremo de la página, están los rostros de dos críticos literarios también de negro. Uno negando que ella sea capaz de haber hecho las piezas y atribuyéndoselas a Rodin y otro, aceptando que son de ella, pero rechazándolas por su manifiesta sensualidad.

Ella le reclama a Rodin ser su pareja indicada para poder desarrollar grandes proyectos escultóricos juntos, amalgamando el arte y el amor apasionado que hay entre ellos. Pero cayendo su rostro en la oscuridad, Rodin se niega y ella lo echa. Viñeta a viñeta, su pelo dejará de estar atado. Compara “El Beso” de Rodin con su pieza “Sakountala”, en la que el rey reconoce a su amada y al hijo que tuvo con ella. Camille se abandona a la oscuridad del encierro y decide abominar a los hombres por el desprecio que muestran ante su obra. La escena en la que ella no puede retornar de la oscuridad al paisaje de color blanco sin distorsionarse es cuando el ojo desorbitado, como en un despliegue de abanico, crece y se multiplica, a la vez que se difumina hasta imitar las ondas que Camille ha modelado sensualizando la textura de la pieza.

El cómic termina cuando Camille, dividida en mitad sombra recta y mitad color blanco, deviene en ramas de árbol y florituras de raíz que se alimentan, bajo la superficie, de la escultura plena de ondas en la que la amada y el amado se toman inclinados por el baile. El hospital psiquiátrico no aparece dibujado. Solo las sombras que encierran a Camille y los árboles que acompañan su devenir vegetal. Las esculturas transmiten, en ese sentido, una sensación de solidez, de permanencia, de huella y de territorio dónde puede echar sus raíces, pero que, al final, quedan condenadas por haber perdido la razón dictaminada por los demás personajes (Figura 4).



Figura 4. “Camille”, *Agathós* 2, 2011

En *Agathós* Águeda ha canalizado su ambicioso proyecto de novelar gráficamente las biografías de sus artistas y escritoras favoritas, protagonistas de afectos, de sensaciones poco conocidas más de un siglo después, pues actualmente las artistas tienen más posibilidades de emanciparse de los roles de género instituidos. Reconoce que mientras no pudo realizar trabajos más extensos como ilustrar biografías completas (debido al soporte económico que requieren), ella apostó por creaciones que permitieran concentrar en algún episodio biográfico lo más resaltante de la vida y la obra de estas mujeres. Por ejemplo, en el caso de Virginia Woolf, prefirió concentrarse en sus ensayos por la vigencia de sus ideas: “mi intención era dar a conocer no sólo a las mujeres sino al público en general, a mujeres valiosas que no son tan conocidas fuera del ámbito culturoso y para que las mujeres de hoy puedan tener referentes de las mujeres del pasado” (Entrevista, 2021: 4).

Pero el personaje Alter Ego, mujer de hoy, es de una dimensión gigantesca por razones distintas a las de las mujeres novelizadas de *Agathós*. Es el primer personaje femenino de tira cómica⁴ y el primero dibujado por una mujer peruana. La característica de un personaje de tira cómica es que su vida es atemporal, hecho que lo acerca a personajes cómicos e irónicos y lo aleja de personajes como los que arriba han sido presentados. En la tira, la materia caricaturesca de la que está hecho el personaje, lo mantiene en pie a lo largo del tiempo histórico pues su percepto es su materia misma (Deleuze, 1993): con el estilo de imagen del personaje, del paisaje y su discurso recurrente es que Alter Ego enfrenta cómicamente cualquier situación que acontece. Las aventuras de Alter Ego están protagonizadas por tres avatares independientes entre sí, pero hechos de la misma materia: Alter Ego escolar (2000), la niña valiente de la escuela; Alter Ego universitario, que es el personaje que aparece en *La Inocente Hecatombe* (2002); y *Alter Ego y Flaki* (2012), desahogo emocional resultado de la relación de Águeda Noriega con el historietista Miguel Det (Entrevista, 2021: 7).

Águeda realiza una caricatura de sí misma para convertirse en una niña que se agiganta con la valentía necesaria para enfrentar la falta de empatía en su entorno escolar y contestar el lenguaje centrado en el menosprecio con el que se comunican entre sí, siendo el más extremo el de la profesora ilustrada a la manera de Medusa. Hasta el momento, en los cómics comentados se ha encontrado que personajes de otras historietas o ilustraciones han irrumpido dentro del relato gráfico. Sucede aquí una sensación inversa, pues es Alter Ego quien en su historieta titulada “Os Cangaceiros”, al leer el cómic clásico del Corto Maltés, ingresa al mundo de “Samba con Tiro Fijo” (*Bajo El Signo de Capricornio*, 1970) de Hugo Pratt. En medio del paisaje y algunos personajes de Pratt recreados por Águeda, Alter Ego toma el control e introduce a su compañero de clase, dueño del libro, en una aventura de la que saldrán victoriosos (Figura 5).

⁴ Existe un personaje femenino anterior, llamado Anita, realizado por Carlos Castellanos y publicado como tira cómica durante un año en el diario *Ojo* (1991). Sin embargo, “Anita” no es una historieta artística en tanto su fin no era la creación de afectos y la provocación de sensaciones poco conocidas por sus lectores, sino una exitosa campaña comunicativa para difundir la planificación familiar.



Figura 5.

El relato consiste en que Alter Ego, para poder salvar la vida de un grupo de pobladores amazónicos, convence a Tiro Fijo, personificado por su huraño y metódico compañero Juan José, a que realice cada una de las acciones que ella predispone. La relación entre ambos personajes consiste en cómo, a diferencia de lo que ocurrió durante la clase en la escuela (cuando Juan José no quiso prestarle un borrador ni querer terminar el trabajo grupal que tienen pendiente), en la aventura, Tiro Fijo acepta a regañadientes todas las propuestas de Alter Ego, pues es la manera en la que sabe que conseguirá la recompensa (que resulta, contra sus expectativas, un simple cerdo donado por los pobladores salvados de la esclavitud). La lectura del Corto Maltés/aventura de Alter Ego se produce mientras ella se queda sola en la habitación de su compañero, esperando a que él regrese para realizar la tarea encomendada. Como se tarda, Alter ego gana tiempo suficiente como para que ella lea a Pratt y el lector lea a Águeda, produciendo un encuentro de sensaciones que “no es más que una similitud plasmada. Es más bien una contigüidad extrema, en un abrazo de dos sensaciones sin similitud” (Deleuze y Guattari, 1993: 178), que se detiene cuando Juan José retorna molesto a la habitación, cierra de golpe el libro y pone fin a la aventura que él nunca vivió, pero en la que el lector sí lo vio participar y ser dirigido siempre por Alter Ego.

El plan que urde Alter Ego para acabar con los esclavizadores es el de poner dinamita en la entrada de la hacienda de un despiadado coronel brasilero, para dar la falsa impresión de que se trataba de un grupo poderoso y no el de cinco bandoleros que no podrían enfrentarse a las filas que protegían al coronel. Preocupada va a buscar a Benicio, el bandolero encargado, pero en ese momento es reconocida y perseguida a balazos. En ese momento ella convoca al Hada de los Bosques, recurso retórico característico del personaje, para que la ayude pues, de lo contrario “esta historietita va a ser mi debut y despedida”, alusión que se dirige tanto a la aventura que vive en la habitación de Juan José mientras lee, como la historietita en la que el lector la está leyendo.

Tras ser echada por entrometerse en el mundo de Juan José, hay un retorno a la dura realidad que transforma el paisaje e invade el fondo blanco: no debe ser solidaria con quien no se lo merece, se dice a sí misma, antes de tomar transporte público y caminar por paredes intervenidas con pintas contra Bush y a favor de Irak. No queda un espacio libre en la viñeta. Pero al retornar a su casa, la caricatura recupera el fondo blanco tan limpio en el que transcurren las aventuras y su cuerpo dibujado por una delgada línea que le da forma *chibi* a ella, su ropa y zapatos. Su madre retorna a ser solo una voz que conversa con Alter Ego cenando en el comedor. Ella, no logró realizar la tarea encomendada, sin embargo, responde sonriente y satisfecha a su madre diciendo que “nunca” le pasa nada divertido. La sensación es muy placentera y a la vez se cruzan afectos conocidos y desconocidos por sus lectores: el ser rechazado en la escuela, el ser una caricatura y triunfar en una aventura dentro de uno de los cómics más admirados de la historia, el reconocer el poder de cruzar de una realidad de historieta a otra, la valentía y el poder de control. Su agigantamiento personal se produce en el devenir de la escuela a la historieta y llegar a su casa.

En la entrevista llevada a cabo (2021), Águeda señala que nunca había pensado que Alter Ego llegaría a tener esta forma autónoma, en tanto se trataba de un acto de catarsis personal; pero quizá, debido a que ella no le “gusta mucho el comic autorreferencial, con mucho “yo” y, además, no creo que mi vida sea tan interesante” (p. 3) crea un personaje femenino de ficción que sí está centrado en su propia vida. Crea un personaje que es en sí una obra y una obra recurrente en cada entrega: una pequeña pero gigante mujer inolvidable por su valentía y sarcasmo, que en vínculo con la palabra y estilo intercambia afectos con sus lectores. Crea el primer personaje femenino de tira cómica en el Perú.

Conclusiones

Hasta el siglo pasado, la presencia de mujeres artistas y la aparición de personajes femeninos en historietas fue casual o secundario. El público adulto e infantil conoció personajes de cómics peruanos únicamente masculinos. No obstante Aurora San Cristóval fue parte del grupo fundador del género en las revistas de nuestro país. Con excepción de la experimentación narrativa gráfica y feminista de Marisa Godínez (1978-1980), a lo largo del siglo XX no hubo ninguna mujer historietista. Un siglo después de las litografías de Aurora en *El Perú artístico* (1895), aparece Águeda Noriega, historietista profesional.

Gracias al bagaje cultural familiar y su formación universitaria, Águeda desarrolla, junto con el humor político que la consolida en la prensa peruana, dos géneros de cómic: el de los episodios biográficos novelizados de escritores y artistas, y las aventuras de Alter ego, un personaje de tira cómica. Ambos géneros fueron publicados en revistas y fanzines y posteriormente recogidos en antologías.

Los cómics novelizados de Águeda de *Agathós*, se encuentran centrados en episodios fundamentales de la vida y las ideas de artistas mujeres del pasado. Eso las agiganta en tanto son personaje que vivieron en un contexto adverso que cada vez menos mujeres hoy en día tienen que afrontar. Una vida que cuesta percibir, pero que gracias al estilo y a los motivos (los perceptos que componen a los personajes y el paisaje) en las historias como las de Camille o Penélope se acerca lo más posible a cómo la mujer no podía controlar su vida más de cien años atrás. Águeda nos muestra con sus imágenes, cómo su humanidad deviene –en otra realidad, en animal o vegetal; y –en otro espacio, en el hospital psiquiátrico. Las sensaciones de ambigüedad, fortaleza, temor, ansiedad llegan a través de los afectos experimentados por los

personajes, agrandando sus figuras y logrando cumplir el cometido de Águeda de dar a conocer la vida de estas mujeres.

El personaje de Alter ego escolar es el primer personaje femenino de tira cómica peruana. De suceso en suceso, es un personaje que se fortalece debido al concepto que es razón de su estilo, al motivo que caracteriza a sus paisajes y su caricatura: el poder entrar de manera cómica en aventuras ajenas de ficción y resultar vencedora. Su devenir como Alter ego escolar va del aula donde es maltratada hasta su triunfo en el mundo de ficción y la divertida caída de sus maltratadores. Las sensaciones de rechazo, frustración, placer y reconocimiento, en opuesta dirección a la de sus cómics novelados, conducen a percibir y conocer realidades y mundos de ficción de los que se puede ir y venir, agigantando a la niña llena de la valentía y el poder de control que Águeda quiso tener.

De esa manera, Águeda Noriega ha aportado personajes femeninos a una tradición de historietas que carecía de ellos, tanto novelados como de tira cómica.

Bibliografía

Alfaro, R. (2010): “Violencia de género en los medios de comunicación” en: Valdivia, Virna et. al. *Periodismo y violencia de género: tolerancia cero. Miradas y propuestas desde Perú*, Calandria y Universitat Jaume I, Lima, pp. 37-72.

Cámere, Gladys (1997): *En primera persona*, Arteidea, Lima.

Castellanos, C. (1991): *Anita*, Diario Ojo, Recuperado de <http://molinadibujos.blogspot.com/2009/09/anita.html>

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993): *¿Qué es filosofía?*, Anagrama, Barcelona.

De la Cadena, M. (2004): *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*, IEP, Lima.

García y García, E. (1924): *La mujer peruana a través de los siglos: serie historiada de estudios y observaciones*. Recuperado de <https://ufdc.ufl.edu/AA00019316/00002>

Leonardini, Nanda (2003): *El grabado en el Perú republicano: diccionario histórico*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Lucioni, M. (1996): “Un arte desconocido: La historieta peruana”, *Fénix Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* N° 38, pp. 49-58.

Matos Mar, J. (1986): *Desborde popular*, IEP, Lima.

Misionera, A. (1958): *Avanzada*, Cruzada Eucarística Misional, Lima.

Nochlin, L. (2007): “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en: Cordero Reiman, K. e I. Saenz (comp.) *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana y CONACULTA, Ciudad de México, pp. 17-44.

Noriega, A. (2012): *Alter Ego*, El gato descalzo, Lima.

Noriega, A. (2011): *Agathos 2*, AgueDet Publicaciones, Lima.

Noriega, A. (2009-2011): El Otorongo, *Perú21*, colección personal, Lima.

Pachas Maceda, S. (2020): *Aurora San Cristóval*, boletín de arte N° 20,
<https://doi.org/10.24215/23142502e020>

Padua, J. (1979): “Analfabetismo en tres países latinoamericanos” en: *El analfabetismo en América Latina: Un estudio empírico con especial referencia a los casos de Perú, México y Argentina*, Colegio de México, Ciudad de México, pp. 57-166.

Sagástegui, C. (2021): Entrevista a Águeda Noriega, archivo personal, Lima.

Sagástegui, C. (2020): “The Authors of Contracultura Publishing, Self-Portrayal and the Graphic Novel” en: *Latin American Comics Beyond the Page*, UCL Press, Londres, pp. 93-113.

Sagástegui, C. (2016): “Amando nuestro cuerpo. El género en la gráfica de Marisa” en: *BÚMM! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992*, Penguin Random House, Reservoir Books, Lima, pp. 42-55.

Sagástegui, C. (2003): *Los primeros ochenta años de la historieta peruana (1887-1967)*, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima.

Sotelo Melgarejo, M. (2009): *Taxonomía de las historietas limeñas: propuesta para una clasificación de las historietas producidas y publicadas en la provincia de Lima Metropolitana entre los años 1990 a 2005*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Villar, Alfredo (2016): *Búmm! Historieta de humor gráfico en el Perú: 1979-1992*, Random House, Lima, pp. 42-55.