

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Entre los enseres y la pólvora: las nuevas representaciones de rabonas en
“Evangelina retorna de la Breña” (1994) y “Rabona” (2021)

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios de Género que
presenta:

Alejandra Estefania Gallardo Siguas

Asesor:

Fanni Genoveva Muñoz Cabrejo

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Muñoz Cabrejo, Fanni Genoveva, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado "Entre los Enseres y la Pólvora: las Nuevas Representaciones de Rabonas en "Evangelina Retorna de la Breña" (1994) y "Rabona" (2021)"..., del/de la autor(a) / de los(as) autores(as) Alejandra Estefanía Gallardo Siguas dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 09 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 15/11/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 29 de noviembre 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Fanni Genoveva Muñoz Cabrejo</u>	
DNI 06409020	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1180-7606	



DEDICATORIA

A Evangelina, la rabona

y a Evangelina, mi abuela;

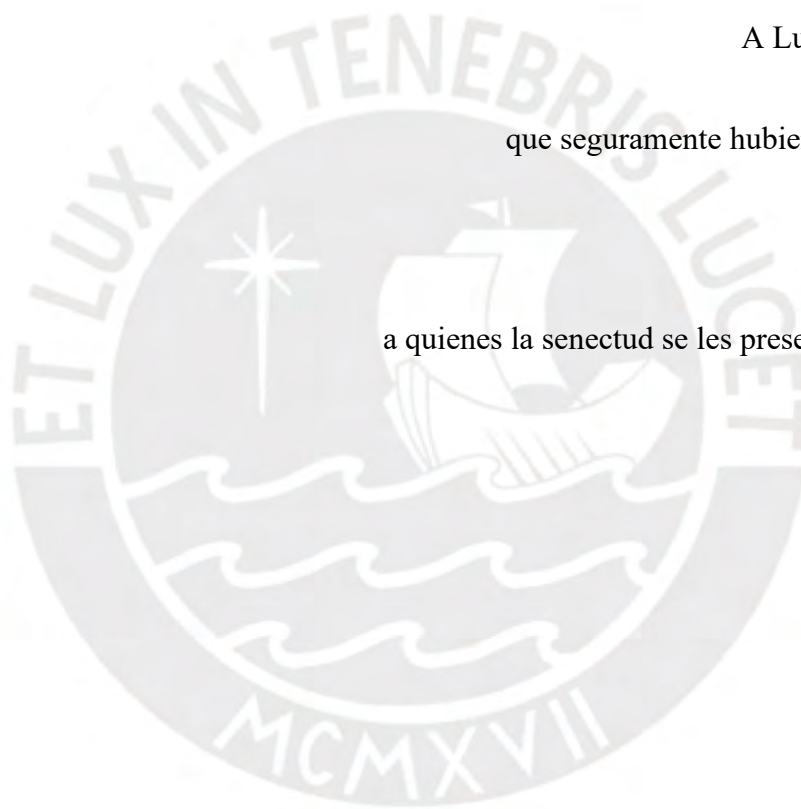
que comparten mucho más que el nombre.

A Luz, mi otra abuela,

que seguramente hubiera sido Mariscala.

Y a mis abuelos,

a quienes la senectud se les presentó como batalla.

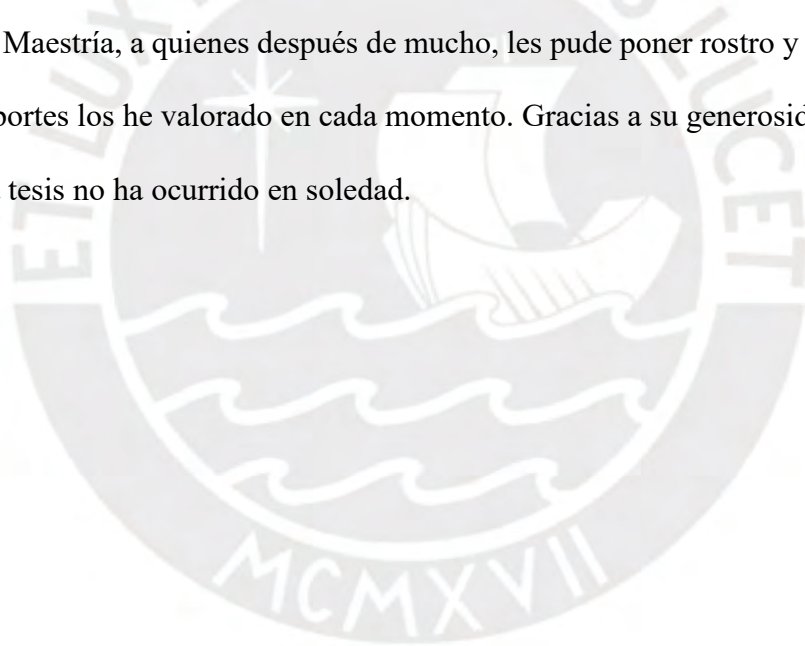


AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no habría sido posible sin mi asesora de tesis y maestra Fanni Muñoz Cabrejo, a quien admiro mucho. A ella le agradezco su guía en un camino inicialmente desconocido para mí. Gracias también por el acompañamiento en los años más difíciles que nos tocaron vivir en este milenio; y, por la calidez que me transmitió a mí y a mis compañerxs, incluso, a través de una pantalla.

A mi familia, por su tiempo y paciencia. Las palabras de esta tesis no habrían podido ser escritas sin su apoyo silencioso y no tan silencioso. A mis amigxs, gracias por su aliento.

A mis amigxs de Maestría, a quienes después de mucho, les pude poner rostro y dimensiones. Sus intercambios y aportes los he valorado en cada momento. Gracias a su generosidad y compañía la redacción de esta tesis no ha ocurrido en soledad.



RESUMEN

La presente tesis identifica y analiza las representaciones artísticas (teatro y cómic) de las rabonas en el Perú que se han producido a fines del siglo XX y durante el siglo XXI. Para ello, se seleccionaron dos producciones artísticas escritas por autoras peruanas y cuyas protagonistas son las propias rabonas. Por un lado, la obra de teatro “Evangelina retorna de la Breña” (1994), escrita y protagonizada por la primera actriz nacional Delfina Paredes. Por otro lado, el minicómic “Rabona” (2021) de la artista gráfica Meru.

A partir de una metodología cualitativa construida con elementos de la crítica feminista del Arte, la teoría literaria feminista y la teoría del cómic, así como desde el enfoque de género e interseccional, se analiza cómo se representa a las rabonas desde la intersección de los ejes de género, raza y clase. Asimismo, se abordan temas tales como la división sexual del trabajo en el campo de batalla, la construcción de su subjetividad, su sentimiento de pertenencia a la nación peruana, y la respuesta ante la amenaza de actos de violencia sexual en su contra.

Así, se confirma que estas representaciones de rabonas problematizan los significados que se les asignaron en representaciones producidas en el siglo XIX. De esta forma, se demuestra que, si bien aún son asociadas a roles domésticos o de cuidado, no son animalizadas ni barbarizadas. En ese sentido, aunque sigan siendo representadas como personajes subalternos al ser mujeres indígenas, también se destaca su capacidad de agencia y su subjetividad más allá de la maternidad o vínculo afectivo con el soldado.

ÍNDICE

Introducción	8
Capítulo I: Sobre la investigación	10
Justificación	10
Problema de investigación	12
Objetivos	19
Objetivo general	19
Objetivos específicos	19
Hipótesis y preguntas de la investigación	20
Capítulo II: Marco teórico y metodológico	21
2.1. Ejes teóricos	21
2.1.1. Sistema de género, tecnologías de género y representaciones de feminidad	21
2.1.1.1. La vinculación entre el Arte, la Historia y el Género	24
2.1.1.2. Crítica feminista del arte: más allá de un arte hecho por mujeres	25
2.1.2. Interseccionalidad	27
2.1.1. Subalternidad y agencia	29
2.1.2. Género y conflictos armados	33
2.2. Marco metodológico	35
2.2.1. Elementos de la crítica feminista del arte, teoría literaria feminista y teoría del cómic	35
2.2.2. Productos artísticos seleccionados	40
2.2.1. Entrevistas a las autoras	42
Capítulo III: Las rabonas de nuestros tiempos: representaciones artísticas de fines del siglo XX y siglo XXI	44
3.1. El camino transitado	44
3.1.1. El recuento histórico de avances y desafíos en temas de género en las últimas décadas en Perú	44
3.1.2. Las rabonas decimonónicas y sus nuevas lecturas	49
3.1.3. Nuevas visiones sobre mujeres peruanas en el marco del Bicentenario	64
3.1.3.1. Gestantes...de la independencia e ilustres republicanas	64
3.1.3.2. ¿Guiño a Wonder Woman?: Una heroína en el cómic peruano, la “Chola Power”.	67
3.1.4. Las rabonas de nuestros tiempos: representaciones de rabonas en el siglo XXI	69
3.2. Dos rabonas de nuestros tiempos: Evangelina y la rabona sin nombre del cómic	72
3.2.1. Sobre las autoras	72
3.2.1.1. La primera actriz nacional Delfina Paredes	72
3.2.1.2. Meru, la joven artista del cómic	74
3.2.2. Sobre las historias	75
3.2.2.1. Los universos de Evangelina	75
3.2.2.2. Una rabona sin nombre en el cómic peruano	80
3.3. Las trenzas de la dominación: género, raza y clase en las nuevas representaciones de rabonas	81
3.3.1. Análisis de los personajes	82
3.3.1.1. La trenza de las Evangelinas	82
3.3.1.2. La joven rabona del mini cómic	87
3.3.2. La división sexual del trabajo: roles de las rabonas en la guerra	91
3.3.3. Más allá de la lliclla: la construcción de una subjetividad que no gira en torno a la maternidad	99
3.3.4. Yo también me llamo Perú: subjetividad y pertenencia a la nación	105

3.3.5. La respuesta de la rabona ante la amenaza de violencia: dos disparos como representación de agencia
108

Capítulo IV: Conclusiones	114
Bibliografía	119
Figuras	132



INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal identificar y analizar las representaciones artísticas (teatro y cómic) de las rabonas en el Perú que se han producido a fines del siglo XX y durante el siglo XXI, en atención a que aún es un campo por explorar. Para ello, se han seleccionado dos producciones artísticas: la obra teatral “Evangelina retorna de la Breña” y el mini cómic “Rabona”.

Esta investigación está dividida en tres capítulos. El primer capítulo presenta la justificación y el problema de investigación; así como los objetivos, hipótesis y las preguntas de investigación. En el segundo capítulo se detalla el marco teórico y metodológico. Respecto a los ejes teóricos, se profundiza en los conceptos de sistema de género, tecnologías de género y representaciones de feminidad; para luego abordar las relaciones entre el Arte, la Historia y el Género, así como en la crítica feminista del Arte. Vinculado a ello, se reflexiona en torno a la interseccionalidad, la subalternidad y la agencia. Finalmente, se aborda la relación entre Género y conflictos armados, en tanto las producciones artísticas seleccionadas se insertan en un contexto de guerra.

Respecto al marco metodológico, se detallan los elementos seleccionados de la crítica feminista del arte, de la teoría literaria feminista y de la teoría del cómic, para el análisis de los productos artísticos seleccionados. Después, se efectúa una presentación de los productos artísticos seleccionados. Por último, se detalla cómo, a través de entrevistas a las autoras, se complementó la metodología de investigación.

En el tercer capítulo se procede con el análisis de los productos artísticos. Para ello, esta parte de la investigación se subdivide en tres subcapítulos. El primero de ellos, titulado “El camino

transitado” busca constituirse como un apartado sobre el contexto peruano que facilitó la aparición de nuevas representaciones de rabonas. Por tal motivo, este subcapítulo presenta el recuento histórico de los avances y desafíos en temas de género en las últimas décadas en Perú; destaca las nuevas lecturas que en estos últimos tiempos se han realizado en torno a las rabonas decimonónicas y cuáles son las nuevas visiones sobre mujeres peruanas en el marco del Bicentenario. También se destina un apartado para presentar el personaje de la “Chola Power”, una superheroína en el cómic peruano. Este primer subcapítulo cierra con la presentación de la identificación de distintas representaciones de rabonas en el siglo XXI.

Por su lado, en el segundo subcapítulo denominado “Dos rabonas de nuestros tiempos: Evangelina y la rabona sin nombre del cómic” se realiza una aproximación a las autoras de las producciones artísticas, es decir, a la figura de la primera actriz nacional Delfina Paredes y a la talentosa joven artista del cómic, Meru. Adicionalmente, se efectúa la presentación de ambas obras.

Para culminar, el tercer subcapítulo “Las trenzas de la dominación: género, raza y clase en las nuevas representaciones de rabonas”, nombrado así en honor a Marfil Francke, aborda el análisis de cómo la intersección de los ejes de dominación de género, raza y clase en las representaciones de rabonas de las producciones artísticas seleccionadas las atraviesan. Para ello, se lleva a cabo un examen de las características que rodean a las protagonistas; los roles que cumplen en el marco de la guerra a partir de una división sexual del trabajo; su (ausencia) de maternidad; su subjetividad y sentimiento de pertenencia a la nación; y, su respuesta ante actos de violencia sexual. Finalmente, en el cuarto capítulo se presentan las conclusiones de la investigación.

CAPÍTULO I: SOBRE LA INVESTIGACIÓN

Justificación

Las mujeres siempre han estado involucradas en la guerra, de una u otra manera. Esta, sin embargo, no es una conclusión a la que se arribe fácilmente. De hecho, desde mi profesión de abogada, la aproximación inicial que tuve respecto a mujeres que participaron en guerras o -como jurídicamente se denominan- conflictos armados, ha sido en relación con las consecuencias humanitarias que sufren. En ese sentido, mis esfuerzos se centraron en garantizar su mayor protección desde las normas aplicables.

En ese marco, elaboré mi tesis de pregrado, la cual, convertida luego en libro, se denominó “El enfoque interseccional como propuesta para una adecuada protección jurídica internacional de las niñas en el marco de los conflictos armados” (Gallardo, 2020). En el camino de su construcción, la idea que tenía sobre las mujeres en la guerra se problematizó. Por ejemplo, tomé conocimiento de que también habían sido víctimas de violencia sexual mujeres que habían formado parte de los grupos armados de Perú y Colombia.

A partir de ello, inicié una búsqueda por conocer más sobre mujeres que han participado activamente en las guerras. Esto me llevó a explorar disciplinas más allá del Derecho, como Historia y Literatura. Por un lado, con el libro “Nosotras. Historia de mujeres y algo más”, de Rosa Montero, conocí a Artemisa, tirana de Halicarnaso y Generala del rey de Persia, Jerjes I, que participó en la Segunda Guerra Médica contra los griegos (Montero, 2018, pág. 230). Por otro lado, con la lectura del libro “La guerra no tiene rostro de mujer”, de Svetlana Alexiévich, que recopiló testimonio de mujeres soviéticas combatientes en la Segunda Guerra Mundial, el binomio de mujer-víctima en la guerra del cual inconscientemente partía, terminó por desestabilizarse (Alexiévich, 2015).

Más aún, fui consciente de que, en mi memoria, las mujeres no habían tenido participación activa en las guerras de Independencia ni en la Guerra del Pacífico: los héroes eran prácticamente todos hombres. Si bien algunos nombres como Micaela Bastidas -representada, básicamente, como la esposa de Túpac Amaru-, Manuela Sáenz y María Parado de Bellido, me eran familiares, mi aproximación era bastante limitada.

Este desconocimiento, según refiere la historiadora peruana Claudia Rosas, se basa en que, “[s]alvo algunas heroínas reconocidas que aparecen de determinados periodos históricos, la historiografía decimonónica y su heredera de gran parte del siglo XX, no llegaron a incluir en su variedad de facetas, el papel que cumplieron las mujeres en las guerras” (Rosas, 2019, p. 11). Ahora bien, existen importantes esfuerzos por elaborar una historia general de las mujeres en el Perú, como el realizado por Elvira García y García (1924, 1935), Sara Beatriz Guardia (1985) y Maritza Villavicencio (1992), quienes buscaron mostrar el rol femenino en la historia nacional, destacando las biografías de mujeres representativas (Rosas, 2021, p. 11-12).

Ahora bien, resulta importante visibilizar figuras de mujeres que tuvieron participación en las guerras que atañeron a nuestro país. No obstante, la intención no es únicamente visibilizar a las mujeres en la guerra, sino también aproximarnos al binomio Género-Guerra; puesto que, la guerra configura y refuerza relaciones de poder basadas en género, lo cual también tiene un impacto en cómo, desde el Arte, se representan a figuras masculinas y femeninas.

Sin perjuicio de ello, me resulta particularmente interesante profundizar en aquellas mujeres anónimas que contribuyeron en procesos históricos como los mencionados y que, poco a poco, vienen siendo visibilizadas a pesar de que, en muchos casos, no se cuente con nombres propios. Por ello, mi interés se encuentra en las rabonas y en cómo son representadas en la actualidad. Considero que, si bien existen textos como los de Solarte (2018), Miseres (2012 y

2014), Leonardini (2014), Paz (2019), Rosas (2021) y Oliart (2021), entre otras, que complejizan la mirada que se tiene sobre las representaciones de rabonas producidas en el siglo XIX, hay un espacio por explorar respecto a las representaciones de rabonas producidas en los siglos posteriores.

Por tal motivo, considero que mi investigación aportará a la discusión sobre las nuevas narrativas construidas en torno a ellas, tema sobre el cual no se ha profundizado. De esta manera, mi intención es contribuir a la comprensión y visibilización de este personaje histórico, así como a la identificación de los nuevos significados de feminidad que les son asignados. En esa línea, a partir de esta investigación, desde los estudios de género, también quisiera contribuir al ejercicio de la construcción de una memoria colectiva de las representaciones de las rabonas producidas en el siglo XXI y a fines del siglo XX, y a la importancia de (de)construir nuevas representaciones de las mujeres peruanas.

Problema de investigación

El arte no es un espacio neutral y la crítica de los productos artísticos tampoco. A esta conclusión llegó Virginia Woolf en sus cavilaciones plasmadas en su obra “Una habitación propia”, originalmente publicada en 1929. La escritora no solo identificó que las mujeres no habían gozado de la misma libertad intelectual que los hombres, y que esta libertad dependía de recursos económicos (Woolf, 2021, p. 190), sino también que la crítica hecha desde el punto de vista de la mujer resultaba incómoda (Woolf, 2021, p. 79-80).

En la misma línea, años más tarde, cuando Linda Nochlin se preguntó por qué no habían existido grandes artistas mujeres, planteó que el punto de vista del hombre blanco occidental había

sido aceptado como el punto de vista del historiador del arte (Nochlin, s/f, p. 17). En otras palabras, la crítica del arte no tenía un enfoque de género. Estas conclusiones fueron ampliamente desarrolladas por la historiadora del arte británica Griselda Pollock en su libro “Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte”, publicado en 1988. De manera clara, la autora señaló que la historia del arte era un discurso centrado en lo masculino que contribuía a la producción de la diferencia sexual (2013, p. 37).

Sin el ánimo alguno de desmerecer los postulados de Pollock, sus planteamientos -y de las autoras previamente señaladas- también tienen que ser situados. Si bien Pollock es consciente de la necesidad de descifrar la interdependencia entre clase, género y raza (2013, p. 27), los ejemplos que nutren su análisis en su obra más célebre son, principalmente, producciones artísticas occidentales.

Por tal motivo, el libro “Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo”, publicado originalmente en 2018, resulta una contribución indispensable para una crítica feminista situada en la región. El libro se centra en el análisis de las obras de arte, entre los años 60’s y 80’s, que implicaron una comprensión distinta del cuerpo femenino, que se entendió como “un espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de lugares socialmente normalizados” (Giunta, 2019, p. 13). No obstante, las producciones artísticas que son materia de examen de la autora giran en torno a ejemplos de Argentina, México, Uruguay y Chile, por lo cual, persiste la necesidad de profundizar en el análisis de producciones artísticas peruanas.

Sobre ello, el análisis de producciones artísticas peruanas desde la crítica feminista del arte o desde los estudios de género ha ido incrementándose en los últimos años. Una aproximación ha sido la relectura y visibilización de personajes históricos de la independencia del Perú como Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta, María Parado de Bellido, Manuela Sáenz; y, de

personajes o figuras ilustres como Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello, Zoila Aurora Cáceres, Micaela Villegas “La Perricholi”, entre otras.

Como se puede advertir, esto no siempre supuso el análisis de producciones artísticas. Por ello, destacan obras como “Clorinda Matto en el siglo XXI”, publicada recientemente en 2022, en donde se realiza no solo el análisis de Clorinda Matto sino de sus textos “Aves sin nido”, “Boreales, miniaturas y porcelanas”, “Herencia”, entre otros. Previamente, ya se contaba con artículos como “Memorias restaurativas, saberes subyugados y tensiones en las escrituras de guerra Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner y Virginia Gil de Hermoso” (2022), de Ainaí Morales; “La insurrección de la bella muerta en ‘La rosa muerta’ de Aurora Cáceres” (2018), de Elena Grau-Lleveria, entre otros.

Igualmente, en el libro “Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público” (2019), editado por la historiadora peruana Claudia Rosas, destacan artículos como “Representaciones de lo indígena y la nación en Clorinda Matto, Dora Mayer y María Jesús Alvarado”, de Margarita Zegarra; y, “El feminismo maternalista en la obra de Zoila Aurora Cáceres (1877-1958)”, de María Inés Valdivia. Incluso, en este libro se realizan análisis de otras producciones artísticas peruanas previas al siglo XIX en los artículos “Configuraciones del cuerpo homosexual en dos narraciones modernas de Manuel Atanasio Fuentes y Ricardo Palma”, de Marcel Velásquez; y, “‘La adúltera’, ‘La pecadora’, ‘La que fue’...Pasiones y odios, la representación de las relaciones amorosas en la canción limeña de principios del siglo XX”, de Gérard Borrás.

Por otra parte, vinculado al conflicto armado no internacional en Perú, en 2018, se publicó el libro “Género y conflicto armado interno en el Perú. Testimonio y memoria” en donde se encuentra el artículo titulado “¿Romper las cadenas?: representaciones de género en la gráfica del

Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso”, de Victoria Guerrero. Sumado a ello, en 2020, se publicó la tesis “El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género. Feminismos contemporáneos en dos corpus de imágenes elaborados a partir de las obras de las artistas Claudia Coca y Natalia Iguñiz (2000-2005)”, de Antuané de la Flor, que aborda el tema de la violencia de género, el cuerpo andino y la memoria del conflicto armado no internacional (de la Flor, 2020, p. 6). Años más tarde, en 2022, se publicaría la tesis “Representaciones de la masculinidad en relación con el ejercicio de la memoria postconflicto sobre el conflicto armado interno (CAI) [sic] en la película Magallanes (2015) de Salvador del Solar”, de Judith Huancas.

Adicionalmente, sin duda alguna, una de las tesis más representativas que emplea la teoría filmica feminista como metodología, es “Feminidades filmadas: ‘Madeinusa’ (2006) y ‘La teta asustada’ (2009) entre la tradición y la transgresión” (2015), de Vanessa Laura. Esta investigación tuvo como objetivos identificar y analizar las representaciones de feminidad y la función narrativa de las protagonistas de las citadas películas; e identificar y examinar los códigos cinematográficos que emplea la directora Claudia Llosa para representar la feminidad de las protagonistas (Laura, 2015, p. 25).

Con este marco, no es sorpresivo que existan investigaciones recientes que, desde una perspectiva feminista o desde los estudios de género, analicen producciones artísticas que versen sobre personajes anónimos de la historia peruana como lo fueron las rabonas. Estas mujeres fueron representadas ampliamente en el siglo XIX desde distintas disciplinas, entre ellas:

Tabla 1

Autores y autoras de producciones artísticas decimonónicas sobre rabonas y sus disciplinas

Autor/a/es	Disciplina
Pancho Fierro	Artes visuales – acuarelas
Maunoury y Courret	Fotografía
Flora Tristán	Narrativa – diario de viajeros
Carlos Prince	Narrativa y grabados
Ricardo Palma	Narrativa
Ramón Muñiz	Pintura
Auguste Gerárdin	Pintura
Antonia Moreno	Narrativa - autobiografía

Autoría propia

Respecto a estas representaciones decimonónicas se han realizado relecturas desde las ciencias sociales y los estudios de género. Por ejemplo, la autora Vanessa Miseres analiza la figura de las rabinas desde sus roles, su vinculación con el ejército y su posición como mujer indígena, así como desde los valores que ostentaban (Miseres, 2012). En otro artículo, profundiza también en el análisis de discursos literarios, periodísticos e históricos como de Flora Tristán, Manuel Atanasio Fuentes, Jorge Basadre y Juan de Arona, y determina que existen distintas tendencias a la salvajización y domesticación de las rabinas al momento de representarlas.

Por otra parte, al analizar las memorias de Antonio Moreno de Cáceres, la autora colombiana Ruth Solarte plantea que estas tienen un corte feminista e indigenista. A su vez, se detiene en la figura de las rabinas y problematiza la ubicación de ellas entre el espacio público de la guerra y su rol doméstico (Solarte, 2018). En el año 2019, la literata peruana Diana Miloslavich retoma las figuras femeninas presentes en la obra “Peregrinaciones de una paria” de Flora Tristán, a partir de lo cual realiza una breve referencia a las rabinas, a los roles que cumplían y a su posición

como mujeres indígenas. Posteriormente, la citada autora participó, en 2023, en una conferencia en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social titulada “Memoria e historia de mujeres invisibles” en la cual profundizó en su análisis y citó algunos ejemplos adicionales.

Igualmente, la historiadora peruana Claudia Rosas recogió las ideas planteadas por Solarte y Miseres y amplió el análisis en su artículo “Mujeres en los campos de batalla. Las rabonas en las guerras entre la independencia y la formación del Perú republicano”, el cual forma parte del libro “Mujeres de armas tomar. La participación femenina en las guerras del Perú republicano” (Rosas, 2021). En este artículo, Rosas examinó la figura de las rabonas desde fuentes no identificadas previamente por otras autoras y, de manera más clara, buscó problematizar la figura de estos personajes desde la intersección de su género, etnia y condición social (Rosas, 2021, p. 162). Además, profundizó en la motivación (o ausencia de motivación) de las rabonas para acudir a la guerra, en su origen étnico y en su relación con el ejército. Para ello, recurrió al análisis de representaciones de rabonas producidas en el siglo XIX y a las reinterpretaciones antes mencionadas.

Como se aprecia, las relecturas realizadas se han centrado en las representaciones decimonónicas de las rabonas. Aunque autoras como Rosas y Miloslavich mencionan algunas representaciones producidas con posterioridad al siglo XIX, como el cortometraje de Alonso Segura titulado “Rabonas, las mujeres de la guerra”, el cual destaca las acciones de Leonor Ordóñez Surichaqui, quien organizó a campesinos y campesinas para combatir a las tropas chilenas en el valle del Mantaro (Rosas, 2021, pág. 160); o, la obra teatral “Evangelina retorna de La Breña”, de Delfina Paredes (Miloslavich, 2019, pág. 104), persiste el espacio para profundizar en el análisis de estas nuevas representaciones.

Cabe señalar que, existen otras representaciones de rabonas producidas en el siglo XXI, las cuales no han sido mencionadas por las autoras previamente citadas. Por ejemplo, en el libro de Bruno Polack, “Mujeres que forjaron el Perú”, en donde se construye una historia en torno a la figura de la rabona presente en el cuadro “El Repase”, a quien llama Olinda (Polack, 2020). Por otro lado, recientemente se ha estrenado el cortometraje de Jorge Luis Chamorro, titulado “Rabona” (2021), en el marco de la exposición “Las independencias regionales. Guerra, mujeres y participación popular” en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, también destaca los diversos roles que cumplieron las mujeres en las guerras de la Independencia.

También existe una escultura hiperrealista de una rabona, elaborada por el artista peruano Walter Huamán (2021), en la cual se le presenta con su hijo en la lliclla, un recipiente de agua en una mano y un arma en la otra. Asimismo, el historiador y educador sanmarquino Carlos Rojas Feria publicó dos libros: el cómic “Cáceres. El taita” (2021) y el cómic “Libertadores. Héroes populares de la Independencia” (2021). En las páginas iniciales del primer libro incluye una poesía titulada “Rabona”; y, en ambos libros presenta como personajes secundarios a las rabonas en cómic. Por último, destaca una representación “no tradicional” de las rabonas, en un cómic de la artista Meru, en donde la rabona, protagonista de la historia, asesina a un soldado chileno que iba a violarla (Meru, Rabona, 2021).

En consideración de lo antes señalado, mi objetivo principal no es un reexamen de las representaciones decimonónicas de las rabonas, sino de aquellas producidas a fines del siglo XX y durante el siglo XXI, lo cual aún es una tarea pendiente. Esto debido a que no se cuenta con un análisis de las representaciones más recientes de las rabonas desde un enfoque de género e interseccional. Si bien, puede decirse que, a primera vista, algunas de ellas buscan revalorizar la participación de las rabonas por sí mismas, no hay estudio que analice a profundidad los

significados que se les asignan a las raboras en estas nuevas producciones artísticas y cómo estos contribuyen a la producción de la diferencia sexual; ni a si las continúan representando como subalternas, o si su énfasis se encuentra en cómo ellas subvertían el orden imperante de la época, o, si, al menos, contaban con cierta agencia. Tampoco se ha investigado el contexto en el cual han surgido estas nuevas representaciones y quiénes son los autores y autoras.

Objetivos

Objetivo general

Identificar y analizar las representaciones artísticas (teatro y cómic) de las raboras en el Perú que se han producido a fines del siglo XX y durante el siglo XXI

Objetivos específicos

O1. Identificar y analizar los significados que se les asignan a las raboras en las representaciones artísticas (teatro y cómic) que se han producido de ellas a fines del siglo XX y durante el siglo XXI y cómo estos contribuyen a la producción de la diferencia sexual y de otras relaciones de poder

O2 Identificar y analizar las representaciones artísticas (teatro y cómic) de las raboras y de qué manera se diferencian o presentan elementos en común

Hipótesis y preguntas de la investigación

Las producciones artísticas producidas y distribuidas a fines del siglo XX y durante el siglo XXI en teatro y cómic, que tienen a rabonas como protagonistas de la historia, complejizan los significados que tradicionalmente se les asignaron en representaciones producidas en el siglo XIX. Si bien aún son asociadas a roles domésticos o de cuidado, no son animalizadas ni barbarizadas. Más aún, aunque sigan siendo representadas como personajes subalternos al ser mujeres indígenas, también se destaca su capacidad de agencia y su subjetividad más allá de la maternidad o vínculo afectivo con el soldado.

Preguntas de la investigación

- ¿Cuáles son las representaciones artísticas (teatro y cómic) de las rabonas producidas a fines del siglo XX y en el siglo XXI?
- ¿Cuáles son significados asignados a las rabonas en las representaciones artísticas (teatro y cómic) producidas a fines del siglo XX y en el siglo XXI?

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

2.1. Ejes teóricos

La presente tesis tiene por objetivo analizar las principales representaciones que han surgido sobre las rabonas en el siglo XXI y a fines del siglo XX. Para ello, he partido de las representaciones realizadas en el siglo XIX como antecedentes, las cuales, en su mayoría, subalternizaban su figura. En esa línea, para determinar si actualmente persiste dicha subalternidad, la primera parte del marco teórico se encuentra referida, precisamente, a sistemas de género, interseccionalidad, subalternidad y representación.

Por otro lado, este análisis se realizará desde la interseccionalidad situada en el contexto actual (siglo XXI). Aunque son varias (y distintas) las aproximaciones que existen sobre la interseccionalidad, se están empleando, principalmente, las planteadas por Mara Viveros y Marfil Franke, las cuales se desarrollan en la segunda parte del marco teórico.

2.1.1. Sistema de género, tecnologías de género y representaciones de feminidad

Diversas autoras han abordado la definición de sistema de género. Por ejemplo, Rubin define el sistema sexo/género como “un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana transformadora” (Rubin, 2013, p. 41-42). Por su parte, cuando Scott define el género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos; así como una forma primaria de relaciones significantes de poder (Scott, 1996, p. 23) está refiriéndose a un sistema de género.

Este sistema tiene dimensiones que trabajan de manera interrelacionada, que Scott plantea como elementos constitutivos del género (Scott, 1996, p. 23). El primero se refiere a conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos. Se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categóricamente el significado de varón y mujer. El segundo alude a símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (y a menudo, contradictorias). Se suman a estos elementos las nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales; y la identidad subjetiva.

Todas estas dimensiones se orientan a prescribir las pautas de comportamiento hacia hombres y mujeres para el funcionamiento de relaciones sociales basadas en el género. Para efectos de la presente investigación, estos elementos resultan reveladores. Por un lado, las representaciones de rabonas se encuentran vinculadas a una institución: el Arte. Incluso, de manera más específica, el teatro y el cómic. Por otra parte, cabe preguntarnos si estas rabonas son símbolos culturalmente disponibles o no. Al parecer, es una figura que, hasta el día de hoy, continúa siendo representada en distintos ámbitos; sin embargo, los significados o conceptos normativos que se les atribuyen hoy son distintos (o incluso, contradictorios) a aquellos del siglo XIX.

Ahora bien, no existe un único sistema de género, sino que son múltiples y cuya formación responde a determinado contexto histórico y social. Sin esta premisa, se continuaría homogeneizando imágenes de mujeres sin considerar diferencias generacionales, étnicas y sociales (Ruiz-Bravo, 2004, p. 283). Por ello, es relevante también contextualizar en qué momento surgen estas representaciones de rabonas y quiénes son sus autoras. Esto permite acercarnos lo más posible a un conocimiento situado acerca de los significados de dichas representaciones.

A partir de lo expuesto, y vinculado a la presente investigación, el concepto de género o sistema de sexo-género se encuentra entrelazado al de representación. Por tal motivo, se empleará

también lo sostenido por Teresa de Lauretis. Para ella, el sistema sexo-género es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significados (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a individuos en la sociedad. (...) Así, la proposición que afirma que la representación de género es su construcción, siendo cada término a la vez el producto y el proceso del otro, puede ser reformulada más exactamente como que la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación (de Lauretis, 1989, p. 11).

Así, al compatibilizar lo expuesto por Scott y De Lauretis, se entiende al género como un sistema de representación que produce, reproduce y asigna significados a los individuos en la sociedad, constituyendo relaciones sociales y estableciendo relaciones significantes de poder, a partir de las diferencias sexuales que se asumen como distintivas de las personas. En ese marco, el Arte, ya sea el Cine, la Pintura, la Literatura, el Teatro, entre otros, resultan instituciones que se configuran como aquellos sistemas de representación que producen y reproducen significados asociados a roles, valores y estereotipos que son asociados a hombres y mujeres, o, mejor dicho, a lo masculino y femenino.

En otras palabras, son tecnologías de género mediante las que se vehiculizan representaciones de mujeres y varones. Así, Pollock refirió que la Historia del Arte debía ser “entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder” (2013, p. 37).

Como resultado de ello, a lo largo de la historia se han establecido arquetipos femeninos en las distintas disciplinas del Arte, que parten de estereotipos de género. Algunos de ellos se repiten en más de una disciplina. Para profundizar en los más conocidos y con mayor impacto,

cabe la remisión a la excelente identificación de arquetipos de feminidades realizada por Laura, en donde destaca la chica buena, el ángel, la virgen, la lolita, la Cenicienta, la mujer en peligro, la mujer objeto de deseo o la mujer fetiche, la *femme fatale*, la villana y la superheroína (2015, p. 51-52). Como se desarrollará más adelante, ninguna de las protagonistas de los productos artísticos seleccionados encajan en dichos arquetipos.

2.1.1.1. La vinculación entre el Arte, la Historia y el Género

Resulta innegable que el Arte y la Historia se vinculan y se retroalimentan. Así, el Arte es un vehículo para narrar el pasado e, incluso, puede coadyuvar al entendimiento de un pasado controvertido; así como ayudar a darle forma a quienes han sufrido eventos traumáticos y generar la empatía de quienes no han atravesado directamente tales eventos (Milton, 2018, p. 16-19).

En el caso peruano, es importante considerar “el papel de las artes literarias, visuales, orales y dramáticas en el intercambio de memorias individuales y colectivas como medio para complementar nuestra comprensión histórica del pasado fracturado en el Perú” (Milton, 2018, p. 19). Además, no solo se vincula a un ejercicio de memoria, sino también de reflejar el presente. Como señala Benza respecto al teatro, este se encuentra afectado por su entorno y muestra en escena los distintos fenómenos sociales en el país “reflejando las ideologías, deseos y tendencia de los distintos estratos de la sociedad, a lo largo de la historia de nuestro fragmentado país” (2024, p. 499).

De esta manera, este Perú fragmentado en sus grupos sociales viene siendo representado en producciones artísticas. Ahora bien, esto no ocurre en el vacío, sino en un terreno generizado. Por ende, pueden producir y reproducir significados asociados a la masculinidad y feminidad; y, al considerar que ciertas producciones artísticas se centran en hechos históricos o en contextos específicos, podrían reforzarse roles, valores y estereotipos asociados a lo masculino y femenino, generando la apariencia de que así fue la Historia.

Sin embargo, también desde el Arte puede otorgarse un espacio para que hablen las y los subalternos; o, al menos, para propiciar una reflexión en torno a la desigualdad social. En esa línea, Benza propone tres tipos de relaciones entre el teatro y la marginalidad -subalternidad, en los términos empleados en la presente investigación-. En primer lugar, el teatro como actividad marginal; en tanto que dedicarse al teatro como profesión no es visto en la sociedad peruana como algo a aspirar. En segundo lugar, el teatro al servicio de una población marginal, es decir, experiencias teatrales dirigidas a trabajar con grupos marginales y a la creación de espacios en que pueden desarrollar este arte. En tercer lugar, la marginalidad representada en el teatro, en donde las obras buscan que se reflexione en torno a la situación de marginación en el país y presenta la marginalidad y sus personas como protagonistas de la historia (2024, p 500-503).

Benza señala que desde los años sesenta aparecen obras con personajes marginales, principalmente, campesinos y obreros, como protagonista; y, que, en los ochenta se profundizó en la distancia existente entre Lima central y el resto del país, así como se reflexionó acerca de la historia contemporánea y pasada (2024, p. 504-508). Con ello como antecedente, en los noventa ve la luz “Evangalina retorna de la Breña”, una obra que resulta un ejemplo de cómo se representó la subalternidad de las mujeres peruanas -de la Sierra, campesina, quechuahablante y en situación de pobreza- en la Guerra del Pacífico, pero que también era una crítica a la situación de las mujeres en el contexto en el que surgió la obra y durante el tiempo en que se representó.

2.1.1.2. Crítica feminista del arte: más allá de un arte hecho por mujeres

“¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es una pregunta fundamental formulada por la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin para evidenciar la cuestión de la desigualdad de género en el Arte y la deconstrucción del genio universal pensado en torno a la figura masculina. De esta manera, lo que sostiene la autora es que la respuesta a la pregunta

planteada no se centra en la naturaleza de un genio individual, sino en las instituciones existentes y en los que estas prohíben o promueven en diversas clases y grupos de personas (Nochlin, s/f, p. 28). Por ende, la ausencia de grandes artistas mujeres no se revierte solo redescubriendo y visibilizando las que existen (o existieron), sino analizando las razones detrás de esta invisibilización masiva, así como examinando los significados detrás de las obras creadas por mujeres que sí vieron la luz.

En el mismo sentido, la historiadora del arte Griselda Pollock ha elaborado los postulados que dan forma a los cimientos de la crítica feminista del arte, principalmente desde su obra “*Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*” (2008). Sus planteamientos no se limitan al análisis de la obra de arte como tal, sino que considera las condiciones de producción, condicionamientos de género, clase y raza presentes en las instituciones en las que las prácticas artísticas y críticas se han efectuado (De Mello, s/f, s/n). De manera complementaria, sí refiere que la reescritura feminista de la historia del arte supone también una reinterpretación de la obra a partir de una mirada feminista (2013, p. 37).

Según lo que señala, una crítica feminista del Arte no es incorporar nombres de mujeres en las cronologías, ni tampoco incluir el trabajo realizado por mujeres en los inventarios de estilos y movimientos (Pollock, 2007, p. 50), sino desafiar a la Historia del Arte como aquella disciplina que ha construido un campo visual en donde las representaciones femeninas “no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo” (Pollock, 2007, p. 168). Por ende, como se indicó anteriormente, la Historia del Arte implica una serie de prácticas de representación que activamente produce definiciones de la diferencia sexual y coadyuva a la configuración de políticas sexuales y relaciones de poder (2013, 37).

Como parte de esta producción de diferencia sexual fue fundamental el establecimiento de un canon, en tanto este se configura como la “norma que produce la hegemonía político social y que genera categorías binarias de desigualdad: dentro/fuera; masculino/femenino, alta/baja cultura, etc., estableciendo una estructura de dominación, exclusión y marginación sobre lo que no está aceptado como norma” (de la Villa, 2013, p. 13). Por ello, resulta importante la producción de obras artísticas que se alejen y cuestionen el canon establecido que, en este caso, se refiere a los arquetipos de feminidad en el Arte. Como se analizará más adelante, los casos de la obra teatral “Evangelina retorna de la Breña” y el mini cómic “Rabona” distan de repetir los arquetipos de feminidad clásicos.

2.1.2. Interseccionalidad

La interseccionalidad consiste en aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas, es decir, en contextos en los que las interacciones de las referidas categorías se actualizan unas a otras y les confieren su significado (Viveros, 2016, p. 12). Por ende, no es posible realizar un análisis interseccional en el vacío (o partir de que determinado grupo se encuentra en el escalón inferior de la pirámide social), sino que se requiere un análisis contextual e histórico.

Al respecto, el término de interseccionalidad surgió en el seno del *black feminism* en Estados Unidos, como respuesta a los postulados hegemónicos del feminismo liberal. En ese contexto, fue Kimberlé Crenshaw, quien en 1989 acuñó el término, al ejemplificar cómo la afectación que sufrían las mujeres afrodescendientes era distinta a la de las de mujeres que no lo eran, debido a que la intersección de factores como género y raza (Crenshaw, 1989). No obstante, esto no puede llevar a la afirmación de que la imbricación entre género, raza y clase era nueva. Como indica Viveros, que realiza una genealogía de la interseccionalidad, traza esta perspectiva

hasta personalidades como Olympe de Gouges, Sojourner Truth o la propia Clorinda Matto de Turner en Perú (Viveros, 2016, p. 2-4).

Esto no quiere decir que se desconozca el gran aporte del llamado *black feminism*. La crítica que realizó bell hooks a los planteamientos de Betty Friedan en “La Mística de la feminidad” logró poner en el foco el cuestionamiento de la universidad de “la mujer”. Como indicó la autora, la mujer blanca de clase media o alta, generalmente, con estudios y ama de casa, se constituyó como el sujeto universal del feminismo, desconociendo experiencias de mujeres no blancas y pobres; decantando en que la lucha feminista terminara sirviendo a intereses conservadores y liberales (hooks, 2004, p. 41). Además, estas críticas de bell hook hacia los postulados del feminismo hegemónico partieron desde su propia experiencia y la de otras mujeres, lo que se condijo con el eje central de su artículo: el feminismo dominante no era capaz de reconocer que se podía adquirir una conciencia patriarcal desde la experiencia de mujeres de raza y clase distintas a las feministas que modelaban el discurso hegemónico.

Sin perjuicio de la importancia del *black feminism* como una apuesta contrahegemónica, la discusión sobre la conceptualización y los alcances de la interseccionalidad no es un debate cerrado. Tampoco esta y otras teorizaciones se encuentran libres de críticas y revisiones, que, a fin de cuentas, es lo más recomendable; puesto que, de lo contrario, la interseccionalidad perdería una de sus más preciadas cualidades: la mirada dinámica e integral que pretende.

Esto es lo que plantea la autora Mara Viveros, quien señala que la interseccionalidad consiste en aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas, es decir, en contextos en los que las interacciones de las referidas categorías se actualizan unas a otras y les confieren su significado (Viveros, 2016, p. 12).

Para el caso peruano, este ejercicio no es nuevo. A pesar de no haber incorporado el término ‘interseccionalidad’, el análisis desde la interseccionalidad ha estado presente en textos de autoras como Marfil Francke, en “Género, clase y étnica: la trenza de la dominación” (1990) y Maruja Barrig, en “Cinturón de castidad. La mujer de la clase media en el Perú (1979). Otro ejemplo más reciente, que se centra en el marco temporal del conflicto armado no internacional entre el 1980 y 2000, es el texto de Jelke Boesten. La tesis central que plantea Boesten es que las jerarquías e identidades que produce la violencia sexual en el conflicto armado¹ peruano están ancladas en las desigualdades previas, que se definen por la clase, la raza, el género y la sexualidad (Boesten, 2014, p. 106-107). Estos textos son los permitirán aterrizar mejor el análisis desde la interseccionalidad al caso peruano.

Por lo señalado, esta investigación parte de la definición de Mara Viveros para emplear a la interseccionalidad, no solo como un eje teórico, sino como la herramienta técnico-metodológica según la cual se efectuará el análisis de las representaciones de las rabonas seleccionadas. A partir de ello, se desarrolla el análisis de cómo los ejes de dominación, principalmente, raza, género y clase, colocaron a las rabonas en una posición subalternizada, sin que ello niegue su posibilidad de agencia en determinadas situaciones.

2.1.1. Subalternidad y agencia

Si bien la teoría poscolonial y la noción de subalternidad se gestaron en el marco del proceso de descolonización de la India, considero que son relevantes como referente de análisis para esta investigación. Desde los marcos teóricos que proponen autores y autoras como Spivak,

¹ Calificación jurídica de una situación generalmente conocida como ‘guerra’, que fue adoptada por los Estados en los Convenios de Ginebra de 1949 y sus Protocolos Adicionales. La tipología de estos es conflicto armado internacional y conflicto armado no internacional; puesto que, la clasificación se realiza por las partes que se enfrentan, mas no por el lugar en donde ocurre.

Mohanty y Chakrabarty, y desde un enfoque interseccional, se busca problematizar el análisis de las representaciones de las rabonas en el teatro y en el cómic.

Para Spivak el subalterno es el oprimido. De manera metafórica, se refiere al subalterno como aquel que no tiene voz (Spivak, 2003, p. 362). Son los intelectuales quienes hablan por él y lo re-presentan. Por ende, el sujeto subalterno no puede hablar; ya que, en el momento en que lo hiciera (es decir, que participara en la reconstrucción de la representación) dejaría de ser tal.

Adicionalmente, señala “[e]s más que ambos en tanto objeto de la historiografía colonialista y como sujeto de insurgencia, la construcción ideológica del género mantiene lo masculino dominante” (Spivak, 2003, p. 328). De esta forma, introduce la discusión de la subalternidad de las mujeres. Con ello, también la crítica de entender ‘mujeres’ como un sujeto homogéneo. De esta forma, lo planteado por Spivak conversa con la tesis central de Mohanty, que sostiene que, desde el feminismo de Occidente se ha construido discursivamente el sujeto “Mujeres del Tercer Mundo” como un grupo coherente y estable (Mohanty, 1994, p. 18); y, también con los planteamientos del *black feminism* antes expuestos.

Esta construcción se realiza en contraposición al sujeto “Mujeres de Occidente”, el cual es lo universal, la unidad de medida mediante la cual se codifica y representa al otro cultural (Mujeres del Tercer Mundo) (Mohanty, 1994, p. 5). Esta presuposición de “mujeres” como un “grupo ya constituido y coherente, con intereses y deseos idénticos sin importar la clase social, la ubicación o las contradicciones raciales o étnicas, lo cual implica una noción de diferencia sexual o de género o, inclusive, una noción de patriarcado que puede aplicarse de forma universal y a todas las culturas (Mohanty, 1994, p. 5). A partir de ello, se genera una noción de “mujeres -universalmente-oprimidas”, sin considerar la heterogeneidad de esta opresión.

Ahora bien, como resultado de los presupuestos analíticos, se asume que la “mujer promedio del tercer mundo” lleva una vida esencialmente trunca por su género femenino y su

pertenencia al tercer mundo (ignorante, pobre, sin educación, doméstica, restringida a la familia, etc.), mientras que la “mujer occidental” es entendida como educada, moderna, en control de su cuerpo y su sexualidad y con libertad de tomar sus propias decisiones (Mohanty, 1994, p. 5).

Respecto a este punto, Mohanty identifica una jugada colonialista al contrastar la representación de las mujeres del tercer mundo con la auto-representación de los feminismos occidentales, siendo que las mujeres del tercer mundo, en cambio, nunca se colocan más allá de la generalidad debilitante de su estatus de ‘objeto’ (Mohanty, 1994, págs. 17-18). En esa línea, las “Mujeres del Tercer Mundo” resultan ser el Otro constitutivo de las “Mujeres de Occidente”, o, peor aún, pensando en los términos de la colonización, la “mujer del tercer mundo” termina siendo otra forma de denominar a “la salvaje” y de volverla un objeto de domesticación, negando su subjetividad.

A lo largo del texto, Mohanty no niega que las diferencias materiales existan, sino que “la consensual homogeneidad discursiva de ‘mujeres’ -mujeres como víctimas, mujeres como dependientes universales, mujeres casadas como víctimas del proceso colonial, etc.- como grupo se confunde con la realidad material históricamente específica de los grupos de mujeres” (Mohanty, 1994, p. 6). Es por ello, que el análisis de la situación de las mujeres debe ser siempre contextual.

Finalmente, considero que Mohanty da un paso adicional al comprender y expresar de manera más clara la “relatividad” de las posiciones hegemónicas: el “Hombre” (blanco occidental, cisgénero, heterosexual”) es la unidad de medida, siendo que la “Mujer” es su otro constitutivo; no obstante, la “Mujer” también resulta una construcción discursiva que, al configurarse desde la mirada de Occidente como lo universal -lo desarrollado, lo superior-, invisibiliza la heterogeneidad material de los grupos de las mujeres; y, se constituye a partir otra constitutiva que es la “Mujer del Tercer Mundo”.

Por ello, es importante la incorporación de otras categorías para el análisis contextual de la situación de las mujeres -como podría ser la raza, el idioma, la clase, la identidad de género, la condición de discapacidad, la condición migrante, la edad, la religión, entre otros. Aunque resulta también interesante plantear si es que Mohanty entendería la interseccionalidad como una propuesta plausible para este análisis contextual que considere la heterogeneidad al interior de los grupos de mujeres -o, por el contrario, otra jugada colonial más-, en mi opinión, estos enfoques no resultan excluyentes sino complementarios.

Ahora bien, a partir de la relatividad de la posición hegemónica, se desprenden dos reflexiones. Por un lado, la posición del subalterno (o la subalterna) también podría ser relativa. Es decir, dependiendo del contexto y respecto de quién se realiza el análisis, un subalterno podría también ejercer una posición de dominación respecto a otra persona subalterna. Por ejemplo, al leer “El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú”, observamos cómo este grupo de personas era subalterno respecto al hombre blanco hegemónico de Lima, pero dominante respecto a mujeres o personas feminizadas (Vich, 2001). Esta doble posición no eximía a los cómicos ambulantes de su subalternidad.

Por otro lado, queda latente la reflexión en torno a la pregunta ¿qué hace que un subalterno/a deje de serlo? De manera general, esto sería cuando el sujeto (o sujeta) logra una posición discursiva es cuando deja la subalternidad; sin embargo, al atender la relatividad de las posiciones hegemónicas y subalternas, este momento tampoco tendría que ser absoluto.

Por ende, es relevante introducir en el análisis el concepto de agencia. Para tal fin, en esta investigación se parte de lo propuesto por Macher en su artículo “Mujeres quechuas: agencia en los testimonios de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación” (2018). En este escrito, la autora se refiere a dos conceptos de agencia, elaborados a partir de postulados de Hannah Arendt y Amartya Sen.

Para el primero, recurre al análisis de la agencia de los testimonios desde la perspectiva de la esfera pública de Arendt: “el ‘hacerse presente’, el derecho a declarar y hablar en público, a dar opiniones; es decir, a participar como iguales en la sociedad” (Macher, 2018, pág. 70). Para el segundo, a partir de Sen, señala que por agencia se entiende al proceso a través del que las personas tienen la capacidad de gestionar su propia vida, ejerciendo su libertad de acción y decisión frente a las oportunidades reales que tienen (Macher, 2018, p. 74).

Estos conceptos permitirán evaluar si, en las representaciones seleccionadas, las protagonistas rabonas, a pesar de encontrarse en una posición subalternizada por la intersección de elementos como raza, género, clase e idioma, las muestran con capacidad de agencia.

2.1.2. Género y conflictos armados

Hoy, según Leatherman, las guerras contemporáneas amplifican la desigualdad por género y se insertan en un contexto de militarismo globalizado y Estados débiles, en donde la desintegración social facilita la explotación de recursos en zonas de guerra; y, en donde una de las estrategias -aunque prohibidas por el DIH- que desintegra profundamente el tejido social es la violencia sexual (2023, p. 28-31). Esto no niega que en guerras previas a los siglos XX y XXI la violencia sexual haya existido. Al respecto, la autora señala que “la violencia sexual en los conflictos armados ha sido parte del botín de la guerra desde tiempos inmemoriales. Ha generado un camino de humillación y destrucción, convirtiendo la vida de las mujeres y las niñas en monedas de cambio para bienes muebles y esclavos y ha causado la feminización y emasculación de hombres y niños” (2023, p. 25).

Es decir, cada guerra ha ocurrido en un terreno generizado que coexiste y se entrecruza con otras dinámicas de poder, (re)configurando la feminidad y masculinidad. Estos roles de género asignados a mujeres y hombres en determinado contexto repercuten incluso en su entrada en el espectro de la heroicidad. Así, “en razón de la exclusión de la mujer de la esfera política, su

asociación con la paz, las tareas domésticas y el cuidado de los niños; en oposición, en el imaginario colectivo el hombre es el protagonista de las guerras y el panteón de los héroes es su dominio” (Escala, 2021, p. 240).

Antes bien, cuando se aborda la afectación diferenciada por género en los conflictos armados generalmente se alude a violencia sexual en contra de mujeres y niñas. Sin embargo, los conflictos armados² (coloquialmente conocidos como guerras) también son instituciones que producen y reproducen significados de feminidades y masculinidad.

Actualmente, cada vez más, existen estudios que abordan y reconocen las distintas aristas que se presentan en un conflicto armado y las afectaciones diferenciadas por género. Así, por ejemplo, el Comité Internacional de la Cruz Roja (en adelante, CICR), cuyo mandato es trabajar para la comprensión, difusión y correcta aplicación del Derecho Internacional Humanitario, ha producido en los últimos años dos informes centrados en la relación entre género y conflictos armados: “Gendered impacts of armed conflict and implications for the application of international humanitarian law” (2022) y, el más reciente, “International Humanitarian Law and a gendered perspective in the planning and conduct of military operations” (2024).

En estos informes se destaca que las desigualdades estructurales por género preexisten al conflicto armado; que los roles de género y las dinámicas de poder pueden cambiar o exacerbarse durante el conflicto armado; y, que el género se intersecta con otros factores como la edad, la clase, la condición de discapacidad, la raza, religión, orientación sexual, etc., para determinar la experiencia individual (CICR, 2022, p. 7). Asimismo, refieren que el análisis es contextual, pero que existen algunas tendencias que se pueden identificar (CICR, 2022, p.7). Por otra parte, estos

² Calificación jurídica de una situación generalmente conocida como ‘guerra’, que fue adoptada por los Estados en los Convenios de Ginebra de 1949 y sus Protocolos Adicionales. La tipología de estos es conflicto armado internacional y conflicto armado no internacional; puesto que, la clasificación se realiza por las partes que se enfrentan, mas no por el lugar en donde ocurre.

documentos no solo se enfocan en las afectaciones por género, sobre todo, hacia la población civil, sino que plantea que la propia lógica militar, por ejemplo, al planear y ejecutar operaciones militares, no considera el enfoque de género (CICR, 2022, p. 7).

Esta claridad que se va formando en torno a la relación entre género y guerra se refleja en distintas disciplinas que, ya sea desde las Ciencias Sociales, el Arte o el Derecho, profundizan en el entendimiento de que las guerras ocurren en un campo generizado. Esto no solo coadyuva al mejor entendimiento de las relaciones de género en conflictos armados en curso, sino en el reexamen de lo ocurrido en las guerras del pasado. En esa línea, no se trata solo de destacar los nombres de aquellas mujeres que colaboran o colaboraron -de una u otra forma- en el esfuerzo de la guerra, sino de entender cómo la guerra (re) produce y (re) produjo significados de feminidad y masculinidad.

2.2. Marco metodológico

2.2.1. Elementos de la crítica feminista del arte, teoría literaria feminista y teoría del cómic

Para cumplir con los objetivos de la presente investigación, se ha elaborado una metodología cualitativa que recoge elementos de distintas áreas y enfoques. Para ello, esta se ha construido a partir de elementos de la crítica feminista del arte, teoría literaria feminista y sobre teoría del cómic, empleando, a su vez, el enfoque de género e interseccional como categoría de análisis.

Desde los postulados de la crítica feminista del arte para analizar las producciones artísticas seleccionadas, se partirá de los postulados sobre el cuerpo. Sobre ello, cabe señalar que:

(...) [A]unque la experiencia de lo femenino es la experiencia del cuerpo, al mismo tiempo lo femenino no pertenece esencialmente al cuerpo: el cuerpo y la representación son sus intermediarios. Con las obras de arte, esto puede ser sugerido a menos por cuatro cuerpos diferentes: por el cuerpo de la artista, ya sea mediante su presencia o mediante la huella de su gesto; por el cuerpo del espectador o el público y su experiencia en su encuentro con la obra de arte; por el cuerpo de la propia obra de arte, su materialidad, o por la representación del cuerpo dentro de la obra de arte, su tema visible, o posiblemente (aunque de manera más superficial) su contenido propuesto (Robinson, 1998, p. 242).

Al respecto, la presente investigación se centrará esta última acepción: la representación del cuerpo dentro de la obra de arte, a partir del tema o contenido propuesto. Este análisis se efectuará, principalmente, desde los elementos visuales asociados a las producciones artísticas seleccionadas.

Para el análisis de los textos de “Evangelina retorna de la Breña” y el cómic “La rabona”, además de lo señalado se emplearán elementos de la teoría literaria feminista. Para ello, se debe partir de que esta no es un cuerpo metodológico unificado en donde haya acuerdo sobre las técnicas y conocimientos necesarios para el análisis de los distintos tipos de textos con una perspectiva feminista (Golubov, 2020, p. 18). En esa línea, se han recogido elementos de distintas escuelas de la crítica y teoría literaria feminista que permiten el análisis de los textos:

- *El lenguaje sexista*: referido a cómo el lenguaje refleja la condición subordinada de las mujeres y contribuye a reforzarla, a partir de su neutralidad, expresiones sexistas (palabras, frases, afirmaciones, presupuestos estereotipados, insultos, bromas, refranes, etc.) y a nivel semántico (Golubov, 2020, p. 23-24).

- *El discurso*: referido a las diferencias entre hombres y mujeres en la conversación e interacción social de los personajes. Es decir, se centra en identificar cómo opera el género en la interacción social (Golubov, 2020, p. 27-28).
- *Las imágenes literarias de las mujeres*: relaciona imágenes y estereotipos de la feminidad y las mujeres con la subordinación, que ubican a las mujeres como el otro constitutivo de los hombres (Golubov, 2020, p. 31). En su mayoría, ubican a las mujeres como “madres, objetos sexuales, vírgenes, amas de casa, pasivas, disponibles para el deseo masculino, sin voluntad propia, sin voz y sin las capacidades necesarias para configurar como seres autónomos y racionales” (Golubov, 2020, p. 31).
- *La trama*: se relaciona con las historias culturalmente disponibles para los relatos, en tanto estos suponen a un héroe como sujeto de la acción, de la enunciación y de la recepción; lo cual lleva a preguntarse qué se encuentra disponible para una protagonista femenina (Golubov, 2020, p. 33).
- *El cierre*: al igual que la trama, las secuencias narrativas y los personajes, el cierre es una convención literaria. En la literatura decimonónica los cierres posibles para una mujer era el matrimonio, la muerte (real o simbólica), o un final abierto con un futuro utópico en donde las siguientes generaciones cumplirán sus aspiraciones (Golubov, 2020, p. 34).

En adición a ello, en tanto una de las producciones artísticas seleccionadas es un cómic, el análisis de complementará con lo elaborado por el autor Juan Acevedo en su libro “Para hacer historietas” (2021). Esta octava edición, publicada por el Instituto de Estudios Peruanos, revisa y reformula lo planteado en su primera edición en 1978. A partir de este libro se incorporarán

elementos que versan sobre la construcción de los personajes y la composición del cómic (viñetas, secuencias, ángulo de visión, entre otros.) (Acevedo, 2019).

- *Viñetas*: son las unidades mínimas de significación de la historieta (Acevedo, 2019, p. 99). Está compuesta por otros elementos tales como “el encuadre (que comprende a los personajes y a los signos gráficos que apoyan sus expresiones, junto con los ambientes en que tiene lugar su acción); el ángulo de visión; los textos (que comprenden el discurso que suele presentarse en globos y cartelas, así como las onomatopeyas); las metáforas visualizadas y las figuras cinéticas; y, finalmente, la manera como todos estos elementos se relacionan o composición” (Acevedo, 2019, p. 107).
- *Secuencia*: articulación de dos o más viñetas para significar una acción (Acevedo, 2019, p. 100).
- *Encuadre*: al tomar una porción de la realidad, selecciona una parte de esta. Se diferencian tipos de encuadre de acuerdo con el espacio que representa (planos) o al espacio que ocupa en el papel (formatos) (Acevedo, 2019, p. 108).
- *Planos*: atienden al espacio que representan. Se distinguen según su referencia al cuerpo humano (Acevedo, 2019, p. 108). Así, existe el plano general, el cual es tan amplio como para situar a la figura completa en un contexto y proporcionar referencias sobre el ambiente en que ocurre la acción; plano entero, en donde las dimensiones del espacio que representa son cercanas a las de la figura humana completa; plano americano o plano de la conversación, que recorta la figura humana a la altura de la rodilla; plano medio, el cual recorta el espacio al nivel de la cintura; primer plano, que recorta el espacio al nivel de los hombros de la figura humana acercándonos al persona, a su estado afectivo, sus

vacilaciones; y, el plano de detalle o primerísimo plano, que se enfoca en un objeto particular o a una parte de la figura humana (Acevedo, 2019, p. 108-118).

- *Formato*: se refiere a la forma (rectangular, cuadrado, circular, etc.) que demarca el encuadre. La línea que marca estos límites puede ser modificada o eliminada, y puede adquirir un significado -por ejemplo- si es trazada de manera poco común (Acevedo, 2019, p. 119-126).
- *Ángulo de visión*: punto desde donde se observa la acción. Puede ser medio, picado o contrapicado. La elección del ángulo de visión también vehiculiza significados (Acevedo, 2019, p. 131-133).
- *Globo*: sirve para incorporar en la viñeta el discurso o pensamiento de los personajes (Acevedo, 2019, p. 136).
- *Onomatopeya*: imitación del sonido de algo mediante un vocablo (Acevedo, 2019, p. 174).

Sumado a ello, al emplear el género como categoría de análisis en la Literatura -y, en general, en el Arte-, no solo se analizará la masculinidad y feminidad de sus personajes y narradores, sino “la forma en que el género marca (*genders*) los espacios y el tiempo, los símbolos y las imágenes, las narrativas culturales inscritas en el texto y la descripción de la alteridad, las nociones de nación y hogar, las prácticas cotidianas y la corporalidad, y permite que se articulen distintas esferas de la vida social y cultural con particularidad” (Golubov, 2020, p. 52). De igual manera, la interseccionalidad será empleada como categoría de análisis.

Cabe señalar que, la presente investigación no se centra en las condiciones de producción o distribución de las producciones artísticas seleccionadas, sino en la lectura de las representaciones de las rabonas y en el contexto en el que surgieron.

2.2.2. Productos artísticos seleccionados

En un primer momento, se identificaron productos artísticos que provienen de distintas disciplinas (Literatura, Cómic, Escultura, Cine/cortometraje), los cuales se detallan en la Tabla 2:

Tabla 2

Productos artísticos, disciplina y lugar de la rabona en la obra

Título	Disciplina	Lugar de la rabona en la obra
“Evangelina retorna de la Breña”, de Delfina Paredes (1994).	Literatura- Teatro	Personaje principal
“Rabonas, las mujeres de la guerra”, de Alonso Segura (2018).	Cine-Cortometraje	Personaje principal
“Rabona”, de Walter Huamán (2021)	Artes plástica- Escultura	Personaje principal
“Rabona”, de Meru (2021).	Literatura-Cómic	Personaje principal
“Rabona”, de Jorge Luis Chamorro (2021).	Cine-Cortometraje	Personaje principal
“Rabonas”, de Carlos Rojas Feria (2021)	Literatura-Poesía	Personaje principal
“Libertadores. Héroes populares de la Independencia”, de Carlos Rojas Feria (2021)	Literatura-cómic	Personaje secundario
“El repase”, de Etna Velarde (s/f)	Artes plásticas- Pintura	Personaje principal

Autoría propia

En un segundo momento, se decidió seleccionar dos productos artísticos con el objetivo de poder profundizar en el análisis. Un criterio importante fue seleccionar aquellas representaciones de rabonas creadas por mujeres. Como se advierte, hay una no tan escasa -como pensé al iniciar esta investigación- variedad de productos artísticos, pero de los productos artísticos identificados, solo tres de ellos tienen como autoras a mujeres: “Evangelina retorna de la Breña”, el cómic “Rabona” y la pintura de “El Repase”.

Al respecto, el análisis de obras producidas por mujeres, como indicó Pollock, no implica una esencia femenina que no tome en cuenta las condiciones sociales, sino “el análisis desde la relación dialéctica entre el hecho de ser una persona posicionada en lo denominado ‘femenino’ dentro de los órdenes sociales que varían con la historia y las maneras históricamente específicas en que nos salimos siempre de esa posición” (Pollock, 2013, p. 35). Aunque no es materia de esta investigación el análisis de las condiciones de producción de la obra, el hecho de que solo tres mujeres en todo el espectro de artistas que se refieran a rabonas continúa siendo sintomático.

Adicionalmente, cabe puntualizar que, ninguna de las autoras se considera feminista, por lo que, no nos encontraríamos ante arte feminista. Sin perjuicio de ello, como se analizará más adelante, algunos aspectos de las representaciones sí contradicen y cuestionan mandatos de género.

Además, y, a partir de la accesibilidad a las producciones artísticas, se decidió enmarcar la investigación en dos productos artísticos: la obra de teatro “Evangelina retorna de la Breña”, escrita e interpretada por la primera actriz nacional Delfina Paredes; y, el cómic “Rabona”, de la joven artista Meru. Ambas producciones artísticas se enmarcan en el escenario de la Guerra del Pacífico. En este punto, cabe acotar que, si bien la selección parte de un arte creado por mujeres, el análisis no se agotará en la identificación de las autorías, sino en análisis de las representaciones de rabonas desde el género, la interseccionalidad, la subalternidad y la crítica feminista del arte, empleando elementos de esta última teoría, así como de la teoría literaria feminista.

Conviene destacar que ambas producciones artísticas son únicas en su especie, incluso, si consideramos también a las representaciones decimonónicas de rabonas. En estas producciones artísticas las protagonistas son rabonas con diálogos propios. Así, “Evangelina retorna de la Breña” es una obra teatral, que resulta ser, además, un monólogo. En esta obra, Evangelina es el único personaje que habla. En el cómic “Rabona”, aunque el mayor número de diálogos sean por parte

de los soldados chilenos, la rabona habla (también en quechua) en el clímax de la historia y en el cierre.

Estas han sido representadas desde las artes plásticas, el cine, poesía y narrativa, entre otros; pero, hasta la fecha, no existe una obra similar a “Evangelina retorna de la Breña”. Por otro lado, respecto del cómic “Rabona”, resulta también único en su especie. De la búsqueda realizada, existen representaciones actuales de rabonas en cómic, pero son personajes secundarios. En la obra de Meru la protagonista es una rabona sin nombre.

Por otra parte, a pesar de que hay una distancia de cerca de 30 años de diferencia entre las producciones artísticas seleccionadas, ambas resultan vigentes y cercanas. En el caso de la obra teatral, esta ha sido puesta en escena en repetidas ocasiones y a lo largo del país (y el mundo) hasta el año 2017. En el caso del cómic “Rabona”, este vio la luz en 2021 -en el marco de la emergencia sanitaria por Covid-19- y al haber sido compartido en plataformas como Facebook y Youtube, es posible acceder a su completa visualización de manera sencilla hasta el día de hoy.

Para cumplir con los objetivos trazados, el análisis se realizará, principalmente, a partir de los textos literarios; y para complementar el análisis de las representaciones de rabonas en dichas producciones artísticas, también se emplearán elementos visuales asociados. En el caso de la obra teatral “Evangelina retorna de la Breña”, se hará uso de algunas imágenes de sus puestas en escena (Figura 1, Figura 2 y Figura 3). En el caso del cómic “Rabona” (2021) se analizará la totalidad de la obra, dada su naturaleza.

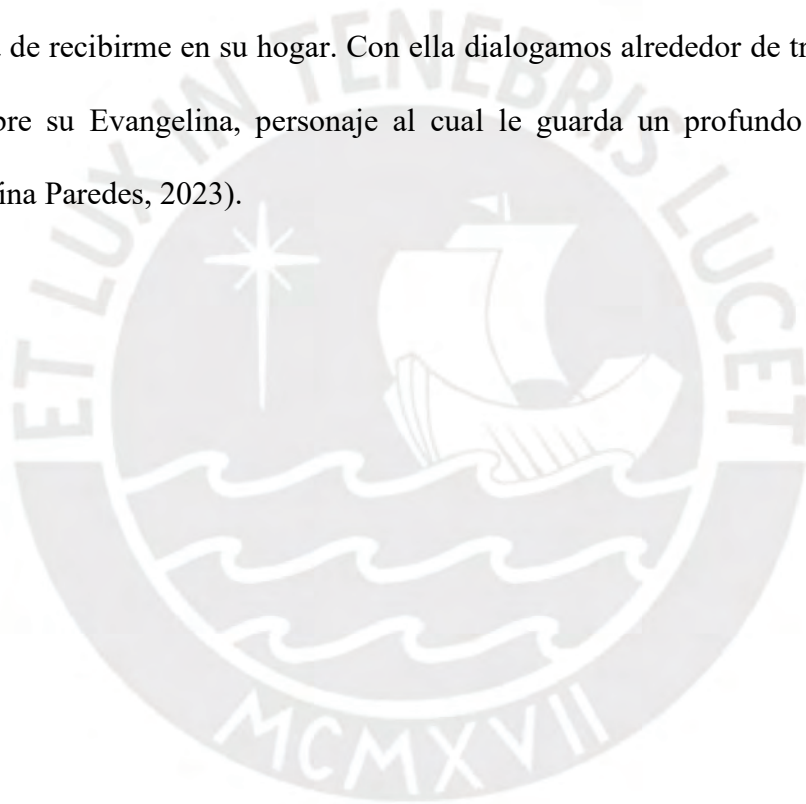
2.2.1. Entrevistas a las autoras

Como se ha señalado previamente, el análisis de las obras “Evangelina retorna de la Breña” y el cómic “Rabona” se centra en sus propios textos y en los elementos visuales asociados. No obstante, para complementar dicho análisis, se realizaron dos entrevistas a las autoras. Al respecto,

tuve la gran fortuna de dialogar con las artistas acerca de sus obras y de que, amablemente, me permitieran citarlas en esta investigación. Ambas han contribuido significativamente a problematizar mi análisis sobre las rabonas que crearon.

Así, el día 20 de abril de 2023 tuve la oportunidad de platicar con Meru, la joven y talentosa artista que creó el cómic “Rabona”. Esta entrevista tuvo lugar a través de la plataforma Zoom, y duró aproximadamente dos horas (Meru, Entrevista a Meru, 2023).

Por su parte, el día 25 de mayo de 2023, la primera actriz nacional Delfina Paredes tuvo la enorme gentileza de recibirme en su hogar. Con ella dialogamos alrededor de tres horas sobre su trayectoria y sobre su Evangelina, personaje al cual le guarda un profundo cariño (Paredes, Entrevista a Delfina Paredes, 2023).



CAPÍTULO III: LAS RABONAS DE NUESTROS TIEMPOS: REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE FINES DEL SIGLO XX Y SIGLO XXI

3.1. El camino transitado

3.1.1. El recuento histórico de avances y desafíos en temas de género en las últimas décadas en Perú

Las producciones artísticas analizadas en la presente investigación se insertan, evidentemente, en un contexto distinto al decimonónico. Para los años setenta y ochenta, en Latinoamérica existían críticas respecto a la preponderancia del discurso feminista de mujeres de clase media y de sectores urbanas; en relación con la poca diversidad de mujeres indígenas y centroamericanas, por ejemplo, en las primeras conferencias de Bogotá y Lima (Sporta, Navarro, Chuchryk, & Álvarez, 1994, p. 97-98). Por ello, era un reto lograr el diálogo entre la diversidad de mujeres y evitar la acaparación del espacio político por un grupo específico, el cual, de hecho, es un espacio disputado (Kirkwood, 1984, p. 20).

Si bien esto guarda relación con el contexto social e histórico, como lo es para Latinoamérica de los 70-80 encontrarse en medio de dictaduras y crisis económicas, la conversación entre feministas de izquierda separadas de movimientos políticos, aquellas con doble militancia, aquellas que permanecieron en los partidos, autodenominadas feministas y otros grupos de mujeres no fue sencilla. Más aún, esto supuso otros retos a destacar: la lucha por construir el movimiento feminista como autónomo (sobre todo en relación con los movimientos políticos de izquierda y con el financiamiento), la construcción de las listas de asistencia y la definición de la agenda. Todo ello, además, guardó relación con otra gran dificultad a sortear: la identificación de las estrategias del movimiento y la legitimación de las mismas (Barrig, 1986, p. 178-179).

En vinculación con ello, un reto muy grande fue encontrar un balance entre lo que Molyneux define como intereses prácticos e intereses estratégicos (Molyneux, 1985, p. 249-250). En el contexto descrito, la situación de pobreza era generalizada en varios países de América Latina; por ende, los movimientos de mujeres de sectores populares tenían otras prioridades para resolver, principalmente, sus necesidades básicas. Sin embargo, no siempre su situación era tomada en cuenta. Por ejemplo, se menciona que existía una cuota inaccesible para grupos que quisieran acudir a las conferencias regionales (Sporta, Navarro, Chuchryk, & Álvarez, 1994, p. 97-98).

En su balance acerca del feminismo en el Perú, Henríquez indica que el discurso feminista vio la luz a mediados de los ochenta, siendo las artífices colectivos -institucionalizados- feministas como la Coordinadora Feminista, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, el Movimiento Manuela Ramos, entre otros (2004, p. 130). Según la autora, la autoafirmación de las mujeres y autonomía de las personas fueron los principios orientadores (2004, p. 130).

El contexto de violencia también movilizó a dichos colectivos. Al respecto, Villanueva señala que “los feminismos en nuestro país eran la expresión de los múltiples problemas que se vivían en esos tiempos y así como se colocaba en el debate público asuntos sustanciales como los derechos sexuales y reproductivos, la violencia contra la mujer, los problemas económicos y el trabajo, también nos manifestábamos contra la violencia terrorista y las violaciones de parte de las Fuerzas Armadas” (2004, 31). Por ello, al elaborar sus propuestas y prácticas, las organizaciones de base, las organizaciones de mujeres y las organizaciones feministas se posicionaron en oposición a Sendero Luminoso, sufriendo, por ello, atentados en contra de dirigentes sociales y autoridades (Henríquez, 2004, 131).

Para finales de los 90's, era innegable que los feminismos en Perú se habían desarrollado sostenidamente y se habían multiplicado. Si bien tenían distintas estrategias y énfasis, alcanzaron logros importantes al posicionar la subordinación y exclusión de las mujeres como hecho político (Vargas, 2004, 10). A pesar de la fragmentación del movimiento feminista, para inicios del nuevo milenio, Vargas se mostraba optimista respecto a su transformación; debido a que, identificaba una tendencia creciente a recuperar un enfoque de transversalidad e intersección del género con otras luchas democráticas (2004, p. 16).

Estas luchas y reflexiones permearon, de cierta forma, el ordenamiento jurídico peruano que fue aprobando una serie de instrumentos normativos y de políticas públicas, cuyos objetivos se orientaban a la promoción de los derechos de las mujeres y la protección en torno a la violencia ejercida en su contra³ (Tabla 3).

Tabla 3

Principales instrumentos normativos y de políticas públicas en Perú vinculados a temas de género

Fecha de publicación	Título
29 de octubre de 1996	Decreto Legislativo N° 866, Ley de Organización y Funciones del Ministerio de Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano

³ Cabe puntualizar que, el alcance de estos instrumentos normativos y de políticas públicas se centra, principalmente, en mujeres.

20 de diciembre de 1999	Ley N° 27270, Ley contra la Violencia Familiar
15 de marzo de 2007	Ley N° 28983, Ley de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres (vigente)
26 de marzo de 2009	Plan Nacional contra la Violencia hacia la Mujer
27 de diciembre de 2011	Ley N° 29819 que modifica el artículo 107 del Código Penal, incorporando el Femicidio.
23 de noviembre de 2015	Ley N° 30364, Ley para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres y los Integrantes del Grupo Familiar (vigente)
26 de julio de 2016	Decreto Supremo N° 008-2016-MIMP que aprueba el Plan Nacional contra la Violencia de Género 2016-2021
27 de noviembre de 2016	Decreto Supremo N° 009-2016-MIMP, que aprueba el Reglamento de la Ley N° 30364, Ley para Prevenir, Sancionar y Erradicar la

	<p style="text-align: center;">Violencia contra las Mujeres y los Integrantes del Grupo Familiar (vigente)</p>
--	--

Como se advierte, algunos de estos instrumentos se vinculan al tema de violencia en contra de mujeres por su condición de tal. Al respecto, es importante destacar que quizás lo más cercano que se encontró el Perú -ya en el Nuevo Milenio- de tener una agenda común feminista fue con el surgimiento del movimiento Ni una Menos (2016), cuyo eje central fue la lucha contra la violencia basada en género.

Este movimiento, que supuso una marcha multitudinaria en 2016, fue motivado por la sensación impunidad ante casos de violencia en contra de mujeres (especialmente, los casos de Arlette Contreras y Lady Guillén) por el solo hecho de serlo (Muñoz, 2019, p.11). A pesar de su alcance inicial, el movimiento fue perdiendo fuerza con el transcurrir de los años. Esto debido a problemas de vocería impuesta y desencuentros, lo cual, señala Muñoz se constituyó como el reflejo de problemas estructurales de racismo, autoritarismo y la ausencia de prácticas democráticas en el país, que se entrelazan con la historia del feminismo (Muñoz, 2019, p. 18-19).

Ahora bien, a pesar de los avances que se han logrado en estas décadas, y de los avances normativos que han tenido lugar, persisten muchos desafíos, sobre todo, según Bayarte, en atención a la existencia de movimiento ideológicos ultraconservadores que buscan que se retroceda en dichos avances (2024). Sumado a ello, las brechas sociales se mantienen, de tal forma que, la percepción de mayor gravedad entre diversas formas de desigualdad se encuentra entre los binomios ricos/pobres (58%); ciudades/zonas rurales (52%); y Lima/resto del país (52)⁴. Queda

⁴ II Encuesta nacional de percepción de desigualdades (ENADES 2024), realizada por el Instituto de Estudios Peruanos. <https://oi-files-cng-v2-prod.s3.eu-west-2.amazonaws.com/peru.oxfam.org/s3fs-public/ENADES-2024-II-Encuesta%20nacional%20de%20percepcio%CC%81n%20de%20desigualdades.pdf?VersionId=4gcrsLekIUDJghyb9M1VY3Qk7N94GU6w>

pendiente profundizar en el porqué la desigualdad entre hombres y mujeres, personas LGTBIQ y quienes no lo son, y entre personas blancas y no blancas, es percibida como menos grave (24%)⁵.

Por otra parte, persisten cifras alarmantes respecto a la violencia ejercida en contra de mujeres. Según los resultados de la Encuesta Demográfica y de Salud Familiar (ENDES) 2023, el 53,8 % de mujeres fueron víctimas de violencia por parte de su pareja. Las modalidades de violencia ascienden a 49,3 % para el caso de violencia psicológica y/o verbal; a 27,2% para el caso de violencia física; y a un 6,5% para el caso de violencia sexual⁶.

En este contexto aún fragmentado y de avances, retrocesos y permanencias se insertan nuestras producciones artísticas. Aunque “Evangelina retorna de la Breña” haya nacido en los años noventa, ha continuado en escena las décadas siguientes. Por su parte, el mini cómic “Rabona”, vio la luz en el marco de la emergencia sanitaria y coincidió con la celebración del Bicentenario de la Independencia del Perú. Ambas protagonistas son hijas de un país que enfrenta aún grandes desafíos para garantizar la igualdad material de las personas en razón a su género. Y, también se insertan en un contexto en donde continuamente tienen que reclamar su lugar en el país.

3.1.2. Las rabonas decimonónicas y sus nuevas lecturas

Las rabonas han sido representadas en textos literarios, pinturas, acuarelas, fotografía, entre otros, desde el siglo XIX. En ese marco, en cuanto a representaciones visuales decimonónicas, destacan las acuarelas de Pancho Fierro (Figura 4, Figura 5, Figura 6 y Figura 7), ilustraciones xilográficas y litográficas; así como, la fotografía de los hermanos Maunoury y Courret (Figura 9).

⁵ II Encuesta nacional de percepción de desigualdades (ENADES 2024), realizada por el Instituto de Estudios Peruanos.

⁶ La ENDES 2023 se encuentra en:

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1950/libro.pdf

Sin lugar a duda, las acuarelas de Pancho Fierro son las representaciones de rabonas más conocidas. En “Soldado con su rabona”, se puede apreciar a una pareja de soldado y rabona en campaña. El soldado porta un arma y una guitarra; mientras que, la rabona es la encargada de llevar los enseres (Figura 4). Existen otras acuarelas atribuidas a Pancho Fierro (Figura 6 y Figura 7), en donde también se retratan a las rabonas con sus soldados. En una de ellas, incluso, el soldado está espulgándole su cabello (Figura 7), una imagen muy similar a la que retrata Carlos Prince en un xilgrabado (Figura 8). Por otra parte, en una acuarela en donde la rabona se encuentra sola, es retratada junto con su hijo en la lliclla y cargando enseres (Figura 5).

Cabe resaltar que, en todas las acuarelas, los soldados y rabonas son representados como personas indígenas. En el caso de las rabonas es más visible que han sido representadas como mujeres desaliñadas o sucias.

De otro lado, en la fotografía (posiblemente única en su especie) de los hermanos Maunoury y Courret se aprecia también a una pareja de soldado y rabona (Figura 9). Como se advierte de la fotografía, la rabona aparece en ropas modestas, pero limpias; y su cabello perfectamente peinado en dos trenzas.

Igualmente, en su libro titulado “Peregrinaciones de una paria” (2018), publicado originalmente en francés en 1838, Flora Tristán realiza una de las más importantes representaciones que, en mi opinión, se haya hecho de las rabonas. Esto debido a que, posiblemente, es la única autora mujer que se conozca que haya escrito sobre ellas en un marco temporal cercano. Cabe remarcar que, por la fecha de la publicación, la autora no se refería a las rabonas de la Guerra con Chile, sino a sus predecesoras en las guerras de Independencia, ocurrida décadas previas.

Su libro constituye lo que se conoce como “Diario de viajeros”; en tanto versa sobre las observaciones que realizó Flora Tristán durante su viaje a Perú respecto a la sociedad peruana

(Miloslavich, 2019, p. 30). Además, al tratarse de un libro de la primera mitad del siglo XIX, la autora no se enunció expresamente como feminista; pero, de sus escritos, es indiscutible que es una pionera en la materia.

La autora realiza un retrato de estas mujeres desde distintos aspectos: su relación con el soldado, su maternidad, su interacción con otras rabinas y, sobre todo, su rol en el marco de las campañas bélicas. Tristán se refiere a las rabinas como las vivanderas de la América del Sur. Indica que, en Perú, un soldado lleva consigo a la guerra cuantas mujeres tiene. Sin embargo, indica luego que no son casadas, y que “son de quien ellas quieren ser” (Tristán, 2018, p. 313). Asimismo, plantea que entre ellas hay armonía, pero que las escenas de celos ocasionan asesinatos. Agrega que estas mujeres forman una tropa considerable: preceden al ejército por horas para conseguir víveres y cocinarlos. Son quienes descargan las mulas, arman las tiendas, amamantan y acuestan a los niños y niñas de toda edad, y cocinan. También buscan las provisiones, pidiendo alimentos en los pueblos, robando o saqueando. Llevan todo lo que necesitan para las labores domésticas; pero, además, están armadas. A pesar de estas labores, Flora Tristán indica que no tienen salario (Tristán, 2018, p. 313).

Cabe destacar que, desde el punto de vista de Tristán (mejor dicho, desde su posición de género, raza clase), las rabinas eran de una horrible fealdad; lo cual argumentó que se daba por la naturaleza de las fatigas que resistían (Tristán, 2018, p. 314). Expresamente, indicó: “[t]ienen la piel quemada, agrietada, los ojos enrojecidos, pero sus dientes son muy blancos. Llevan por todo vestido una falda corta de lana que les cae hasta las rodillas, una piel de carnero en medio de la cual hacen un hueco para pasar la cabeza y ambos lados les cubren la espalda y el pecho. No se ocupan de lo demás. Los pies y los brazos siempre están desnudos” (Tristán, 2018, p. 314).

La autora señala que la labor de estas mujeres era admirable; que detentaban valor e intrepidez. A su vez, las opuso a los soldados, indicando que “mientras el indio prefiere matarse

antes de ser soldado, las mujeres indígenas abrazan esta vida voluntariamente y soportan las fatigas y afrontan los peligros con un valor que son incapaces los hombres de su raza” (Tristán, 2018, p. 313). Por otra parte, también destacó que muchos generales habían querido suprimir el servicio de las rabonas (lo denomina así) e impedirles seguir al ejército; pero que los soldados se rebelaron. Añade que dichos soldados no tenían suficiente confianza en la administración militar.

También el autor francés Carlos Prince (2021) representó en su libro “Lima Antigua. Series I – II -III” a las rabonas. Esta obra, originalmente publicada en 1890, reunió tres temáticas: usos y costumbres, arte culinario y personajes de antaño. Así, junto con las rabonas, se encuentran personajes como la limeña con saya y manto, el soldado de infantería y el de caballería, los celadores, entre otros.

Al igual que Tristán, el autor destacó la capacidad de resistencia de las rabonas, su rol como madre, su devoción hacia los soldados, su abnegación (la cual califica como fanatismo) (Prince, 2021, p. 137-144). Empero, también recogió lo dicho por el autor Manuel Atanasio Fuentes, sobre su gusto por la bebida y la violencia física que sufrían a manos de los soldados (Prince, 2021, p. 142-143). En las representaciones visuales sobre rabonas, inclusive, las más actuales, no hay alusión al maltrato físico que enfrentaron, ni a la frecuencia con la cual se embriagaban.

Atanasio Fuentes no es el único pasaje costumbrista que abordó la violencia física que sufrían las rabonas a manos de los soldados. En “Tradiciones Peruanas” de Ricardo Palma, el autor narra cómo una rabona (a quien no le da nombre) acudió con el cuerpo magullado y la cara ensangrentada, quejándose ante el mariscal Antonio José de Sucre de que su marido [sic] era el responsable de su estado. El sargento acusado, llamado Uribe, justificó sus actos en un ataque de celos al verla con un oficial. La rabona señaló que no había consentido acto, pero, aun así, le fue prohibida la entrada al cuartel y se dispuso que retorne a su pueblo; mientras que a su marido le fue impuesto un mes de encarcelamiento (Palma, 2000, p. 176-177).

Por otra parte, una de las más famosas representaciones artísticas del siglo XIX sobre rabonas de la Guerra del Pacífico es la pintura del pintor español Ramón Muñiz, del año 1888, denominada “El Repase” o “El último episodio de la batalla de Huamachuco” (Figura 10). En esta pintura se observa a una mujer indígena que suplica al soldado chileno que no realice la práctica del repase a quien sería su pareja (Muñiz, 1888).

En contraste con la rabona suplicante de “El repase”, resalta el grabado “Guerre du Pacifique” de Auguste Gerárdin, pintor francés (1882). Este es una representación diferente de aquellas en donde las rabonas son representadas con hijos/as, con utensilios domésticos, acompañando al soldado, suplicando por la vida del soldado, etc.; puesto que, se presenta una imagen durante batalla, que, incluye, además, a la rabona en medio del ataque peruano (Paz, 2019, p. 99). Si bien no es la figura central de la pintura, es importante, en tanto la sitúa en batalla.

Ahora bien, en relación con las nuevas miradas sobre las representaciones de rabonas, uno de los textos más recientes sobre el tema que ha podido ser identificado es “Desplazamiento y resistencia femenina durante la Guerra del Pacífico: Las memorias de Antonia Moreno de Cáceres” (2018), de la autora colombiana Ruth Solarte, que se centra en efectuar un análisis de las memorias de Antonia Moreno de Cáceres, que se basan en lo ocurrido en las llamadas Campañas de la Breña, lideradas por su esposo, el General Andrés Avelino Cáceres. Si bien se centra en estas memorias, uno de los ejes de su estudio se centra en la figura de las rabonas.

La autora plantea que estas memorias tienen un corte feminista e indigenista, en relación con la reivindicación que Antonia Moreno realiza de las rabonas, a quienes nunca les otorgó dicho título. Por otro lado, efectúa un breve análisis cualitativo de la referencia que Flora Tristán realiza sobre ellas, así como un escueto análisis iconográfico del cuadro El Repase (1888), de Ramón Muñiz. Igualmente, al definir las las compara y diferencia con la propia Antonia Moreno, sobre todo, desde un análisis de clase.

Solarte concluye que las raboras eran mujeres indígenas que desarrollaban labores de apoyo al ejército peruano, y discute la paradoja que surge, en tanto las raboras usan el rol doméstico tradicionalmente asignado como apoyo a la guerra (2018, p. 52). En ese marco, a partir de las memorias de Antonia Moreno recoge roles más específicos y participativos de las raboras en las labores castrenses: enfermeras, lavanderas, cocineras; pero también, espías (Solarte, 2018, p. 54) y transportadoras de armas (Solarte, 2018, p. 57). Igualmente, discute cómo la dicotomía entre lo doméstico y lo público había sido trastocada temporalmente (Solarte, 2018, p. 59).

Por su parte, en 2014, la autora Vanesa Miseres publicó el artículo “Las últimas de la fila: representación de las raboras en la Literatura y Cultura Visual decimonónica”, en el que se enfoca en la representación de las raboras. A partir de un análisis de la iconografía de artistas como Pancho Fierro y Paul Marcoy; así como de discursos literarios, periodísticos e históricos de autores como Flora Tristán, Manuel Atanasio Fuentes, Jorge Basadre y Juan de Arona, discute y compara las representaciones que se efectúan de las raboras.

Así, concluye que existen distintas tendencias a la salvajización y domesticación de las raboras al momento de representarlas. Por un lado, existen representaciones de ellas portando armas; por otro lado, de ellas adoptando roles mucho más domésticos. Igualmente, destaca otros roles y características de estas mujeres, como, por ejemplo, ser pieza fundamental para evitar la desertión de los ejércitos, brindar la logística requerida y satisfacer sexualmente a soldados. Luego de efectuar el análisis de dichas representaciones, sostiene que el perfil construido en torno a ellas, como mujeres indígenas, había sido expulsado del imaginario nacional que buscaba inscribirse en la modernidad. El texto también destaca por realizar una comparación de las raboras con otra figura del imaginario peruano costumbrista: la tapada limeña (Miseres, 2014, p. 192).

Ahora bien, “On Republic in Ruins: Flora Tristan’s Peregrinations of a Pariah and the Role of the Raboras in Nineteenth-Century Peru” (2012), la misma autora Vanesa Miseres ya había

destacado la descripción de las raboras que efectúa Flora Tristán en “Peregrinaciones de una paria” (1838). A partir de ello, llevó a cabo una reconstrucción de la figura de las raboras que giraba en torno a los roles que desempeñaba en el ejército, su vinculación con el ejército, y su pertenencia al grupo social de mujeres indígenas (2012, p. 35). Más allá de los roles que cumplían, Miseres destacó cómo los valores que detentaban (patriotismo, valentía, fuerza, sacrificio) resultaban contrarios a aquellos de los hombres indígenas de los ejércitos (2012, p. 33).

Como se advierte, tanto Solarte como Miseres pincelan discusiones sobre la fractura de la dicotomía espacio público/privado que suponía la presencia de estas raboras en los ejércitos. Además, se desliza la pregunta sobre la posibilidad de que las raboras hayan sido mujeres transgresoras del orden imperante en la época.

En un texto más reciente, del 2019, la literata peruana Diana Miloslavich analiza el desarrollo de los personajes femeninos emblemáticos que se encontraban presentes en la obra de Tristán, siendo uno de ellos las raboras. Cabe decir que Miloslavich resaltó algunos aspectos de las representaciones que realizó Tristán, enfatizando que las raboras no recibían salario; que estaban expuestas al mismo peligro que los soldados; que eran mujeres indígenas y que no hablaban español. Destacó también que tampoco eran mujeres casadas, por lo que no pertenecían a nadie (2019, p. 103-105).

Miloslavich también recogió lo dicho por Tristán respecto a los roles que cumplían en el ejército, tales como: escoger el sitio para acampar; descargar mulas; armar tiendas; las labores de cuidado de sus niños/as; las labores domésticas del ejército, incluido buscar provisiones; y, que portaban armas (2019, p. 103-105). Por todo ello, destacó que las raboras complejizaron la visión de las mujeres en los ejércitos de la época (2019, p. 104).

Del texto anterior, se advierte que, aunque hay conexión entre ciertos temas, a pesar de ser un texto más reciente, Miloslavich no recogió los textos de Solarte ni Miseres. No obstante, el

texto de Solarte sí conversó con los textos de Miseres; ya que, recogió la descripción que ella realizó sobre las raboras, pero también suscribió el análisis que la autora efectuó desde un enfoque de género. Cabe mencionar que, incluso Solarte refirió en su agradecimiento que Miseres había compartido con ella bibliografía. Sobre ello, cabe indicar que Solarte es estudiante de Phd del Departamento de Lengua y Literatura romance, de la Universidad de Notre Dame, en la que Miseres es profesora asociada.

Ahora bien, de un análisis comparativo de los textos, los puntos de coincidencia de estas autoras que tienen son tanto respecto a la caracterización de género y raza de las raboras, como de los roles que cumplían y de los valores que detentaban. Asimismo, ambas se aproximaron a la figura de las raboras desde comparaciones con otros grupos sociales. Por un lado, Solarte se centró en un análisis de clase entre las raboras y Antonia Moreno; por otro lado, Miseres, enfatizó más que Solarte las diferencias entre los hombres indígenas del ejército y las raboras.

Muchos de los planteamientos de Solarte y Miseres fueron recogidos y ampliados en el más reciente artículo sobre la materia, de la historiadora peruana Claudia Rosas: “Mujeres en los campos de batalla. Las raboras en las guerras entre la independencia y la formación del Perú republicano” (2021). Este artículo, publicado en el libro “Mujeres de armas tomar. La participación femenina en las guerras del Perú republicano” (Rosas, 2021) -nacido en el marco de la conmemoración del bicentenario de independencia del Perú- tiene un corte de reivindicación expresa de las mujeres que participaron en las guerras del Perú republicano, entre ellas, las raboras.

En ese marco, Rosas realizó un análisis de las representaciones de las raboras en la historiografía, recursos visuales, literatura costumbrista y de viajero/as, y de fuentes alternas; que, incluso, no habían sido identificadas por las autoras previamente citadas. De esta manera, a lo largo del texto, la autora procuró responder preguntas en torno a la figura de las raboras: ¿de dónde proviene su apelativo? ¿Cuál es su origen étnico? ¿A quiénes acompañaban y cuál era su vínculo

sentimental con el ejército? ¿Por qué no recibían salario? ¿Cuál era la perspectiva de los jefes militares sobre ellas?

De hecho, las respuestas que brindó no necesariamente coincidieron con lo dicho por Solarte y Miseres, a quienes la autora cita; más aún, abordó aspectos que las autoras no habían considerado. Por ejemplo, por un lado, si bien ratificó que la generalidad de las raboras era de origen indígena, también aludió a raboras de origen afroperuano y esclavas. Por otro lado, problematizó las relaciones afectivas que vinculaban a estas mujeres al ejército y los motivos por los cuales se unieron al ejército, al señalar que unas seguían a sus esposos y parientes masculinos por voluntad propia, pero otras eran obligadas a acompañar a la tropa (Rosas, 2021, p. 152).

Asimismo, otra idea central del texto giró en torno a la explicación de por qué las raboras no han sido consideradas como heroínas nacionales, a pesar de los roles variados que cumplían en el ejército. Según la autora, la heroicidad en el marco de las guerras del Perú ha estado reservada para hombres (Rosas, 2021, p. 159); y, además, ellas se encontraban en una triple marginalidad: por género, etnia y condición social (Rosas, 2021, p. 162).

Vinculado a ello, surge la pregunta de si las raboras pertenecían o se autoidentificaban con determinado grupo identitario, o, mejor dicho, si las representaciones pictóricas y literarias las representaban como un grupo homogéneo. Una respuesta a esta pregunta la procuró resolver Rosas en su texto, cuando manifestó que, si bien la mayoría de raboras eran de origen indígena, algunas también eran afrodescendientes e, incluso, habían sido esclavas (2021, p. 152).

Por su parte, los textos de Solarte y Miseres permitieron efectuar un análisis relacional con la idea hegemónica de mujer que en la época del proceso de independización y de la Guerra con Chile se tenía (incluso respecto a la misma Antonia Moreno, o a las tapadas limeñas) y que, posiblemente, difería de las representaciones de las raboras. Incluso, conviene destacar que ambas autoras procuran establecer el vínculo entre las representaciones de las raboras con su expulsión

del imaginario del Perú moderno, principalmente, en atención a las categorías de género y raza. Como se ha señalado previamente, en el caso de Rosas, el planteamiento de que las representaciones de las rabonas giran en torno a una triple marginalidad (por género, raza y condición social) es expreso.

Otro texto interesante sobre las representaciones de las rabonas se encuentra en el artículo “Presencia femenina durante la guerra del Pacífico. El caso de las rabonas” (2014) de la autora Nanda Leonardini Herane. Este artículo no tiene un enfoque de género establecido como categoría de análisis, sino desde la iconografía. En ese marco, esbozó algunas ideas muy interesantes como la representación del cabello de las rabonas en relación con la idea de feminidad. Respecto al análisis del cuadro de “El Repase” de Muñiz, el texto brinda herramientas que coadyuvan al análisis iconográfico de la representación de las rabonas desde una perspectiva de género.

Cabe acotar que, el texto es muy rico, en tanto enumera otras producciones artísticas: las caricaturas de Antonia Moreno, la referencia a la festividad de San Sebastián en Junín, y el poema “La rabona” de D. Elías Alzamora. No obstante, la autora no profundiza en el análisis de las representaciones de las rabonas como tales (Leonardini, 2014, págs. 188-189). Por último, el texto define a Antonia Moreno como una rabona, efectuando un análisis mucho más detallado de su caracterización en su famoso retrato y en caricaturas.

Ahora bien, un punto importante que comparten los textos de Rosas, Leonardini y Miloslavich es que coadyuvan a ampliar el marco histórico en que se representan a las rabonas, para aproximarse a estas como una figura que permanece hasta la actualidad. Especialmente, resaltan festividades y otras representaciones artísticas de estos personajes.

Adicionalmente, se encuentra el texto de Patricia Oliart, denominado “Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX”, que concluye que la noción de feminidad de las llamadas indias fue construida en torno a su capacidad reproductiva,

siendo negado cualquier otro aspecto, incluido, el atractivo físico (Oliart, 2020, pág. 284). En ese marco, es posible inferir que las rabonas, por ser mujeres indígenas, se encontraban en el otro extremo de lo que se entendía por mujer “femenina” o, incluso, “bella”.

Precisamente, como se ha expuesto en acápites previos, las representaciones decimonónicas de las rabonas incidieron mucho en su maternidad. Incluso, como se aprecia en el cuadro “El repase” (Muñiz, 1888), en el segundo plano de la pintura se halla un niño echado en el campo de batalla llorando muy cerca de donde ocurre la escena principal. Desde una interpretación de los colores empleados por el pintor, se concluye que el niño que se observa en la pintura es hijo de la rabona y del soldado herido peruano (Paz, 2019, p. 104).

Esta representación sí se condice, de manera mayoritaria, con las representaciones de rabonas tanto en las guerras de la independencia como en la Guerra del Pacífico. Manuel Atanasio Fuentes indicó que las rabonas cargaban con la casa a cuestas y niños en brazos por largas distancias (Oliart, 2020, p. 284) que recorría el ejército peruano. Por su parte, Flora Tristán señaló que llevaban a cuestas uno o dos hijos (2018, p. 312). Igualmente, Carlos Prince destacó (y también representó en imágenes) que las rabonas daban a luz en el camino, luego cargaban a sus hijos e hijas a la espalda y seguían como si nada hubiera ocurrido (2021, p. 141).

Ahora bien, es interesante apreciar cómo, a pesar de que, “en el discurso del ‘blanqueamiento’ de la raza peruana, la india representa la madre de raza menos recomendable” (Oliart, 2020, p. 284), la maternidad estuvo muy asociada a las representaciones decimonónicas de las rabonas. Sobre ello, podríamos ensayar que este discurso no se dirigía precisamente a los indios varones, sino a clases sociales que se consideraban superiores a ellos. Eran ellos quienes no debían “mezclarse” con mujeres indígenas y, en este caso, rabonas. En relación con ello, resulta pertinente cuestionar si este blanqueamiento era solo un deseo totalizador, pero no algo que quisieran llevar a la práctica; ya que, sin indios e indias, perderían un grupo social al cual dominar

y utilizar para sus propios intereses. O, si era un deseo por hacer “menos” indios a los indios e indias; aunque, claro está, por más “blanqueamiento” nunca podrían llegar a pertenecer a los grupos sociales dominantes. Entonces, representar a las rabonas como madres no se centraba necesariamente en exultar su sacrificio, sino en presentarlas como unas madres de categoría inferior, incluso, animalizándolas.

Por otro lado, en cuanto a la relación afectiva entre el soldado y la rabona, subyacen mensajes contradictorios. Es relevante analizar lo dicho por Oliart sobre que la masculinidad del hombre indígena no era negada solo frente a hombres de otras razas, sino frente a las mujeres de su propia raza; ya que, “es representado como la peor pareja posible para una mujer: sucio, cobarde, abusivo con las mujeres, casi asexuado” (2020, p. 274). Según esta autora, los indios varones fueron representados como asexuados o, incluso, afeminados (2020, pág. 273), motivo por el cual se dudaba de la fidelidad de las mujeres indígenas (2020, pág. 284). Estas dudas sobre la fidelidad son posibles de trazar en el mencionado libro de “Tradiciones Peruanas” de Ricardo Palma (Palma, 2000, p. 176-177).

Sin embargo, la gran mayoría de representaciones visuales (y literarias) del siglo XIX refuerzan la idea de una relación afectiva (monógama) ideal entre el soldado y la rabona. De hecho, Rosas se refiere a las perspectivas que los jefes militares tenían respecto a las rabonas e, indica que, entre ellos también había visiones más románticas que las presentaban como el complemento ideal del soldado (Rosas, 2021, p. 151). Es interesante advertir la distancia entre los jefes militares y las rabonas: son los soldados las parejas, no los jefes. La única excepción sería, claro está, Antonia Moreno y Andrés Avelino Cáceres; lo cual, inclusive, suma a los argumentos en contra de reconocer a Moreno como una rabona.

En representaciones como las de Prince, por ejemplo, se destaca un vínculo afectivo muy fuerte entre rabonas y soldados (Prince, 2021, p. 142-143), traducida en abnegación de ellas hacia

ellos. Para graficarlo, el autor sostuvo que las rabonas soportaban los golpes de sus parejas y que su abnegación rayaba en el fanatismo (Prince, 2021, p. 143). Por su parte, en las acuarelas de Pancho Fierro es difícil encontrar una rabona sin un soldado al lado. Igualmente, en “El repase”, es justamente el sacrificio de la rabona por su pareja lo que pretende destacarse, al colocarla suplicante entre él y un soldado chileno, a pesar de encontrarse desarmada y de tener al lado a su hijo.

No obstante, también conviene cuestionar el tipo de relación afectiva sobre la cual se construyeron las representaciones entre hombres y mujeres indígenas; y, si, de hecho, estas eran relaciones monógamas. Sobre ello, Tristán señala que las rabonas no eran casadas, no pertenecían a nadie y eran de quienes ellas querían ser (Tristán, 2018, p. 313). Es decir, este vínculo no respondía necesariamente al modelo de matrimonio burgués que se estaba instaurando.

Sin perjuicio de ello, no debe perderse de vista que resaltar valores como la abnegación y sacrificio de las rabonas tenía también por fin minimizar la masculinidad del soldado indígena. Así, en las referidas representaciones, se destacaba su valentía, abnegación y capacidad de trabajo, en contraste con las representaciones masculinas de los hombres indígenas (Oliart, 2020, p. 263). En la misma línea, Miseres destacó cómo los valores que detentaban (patriotismo, valentía, fuerza, sacrificio) resultaban contrarios a aquellos de los hombres indígenas de los ejércitos (Miseres, 2012, p. 33). Esta idea no es reciente. De hecho, Tristán ya había sostenido lo siguiente: “[e]s digno de notar que, mientras el indio prefiere matarse antes de ser soldado, las mujeres indígenas abrazan esta vida voluntariamente y soportan las fatigas y afrontar los peligros con un valor del que son incapaces los hombres de su raza” (Tristán, 2018, p. 313).

Cabe agregar que la heroicidad de las rabonas estaba vinculada a aquello que podía hacer por “su soldado”. Sobre ello, Prince sostuvo que ellas eran capaces de cometer actos heroicos cuando su vida o la de su marido [sic] estaba en peligro (Prince, 2021, págs. 143-144). Otro

ejemplo ya mencionado es el cuadro de “El repase” (Muñiz, 1888). Como se advierte, la valentía de las raboras no estaba vinculada a su rol en la batalla.

En cuanto a los roles que desempeñaban las raboras, solía privilegiarse representar las labores domésticas que realizaban. Verbigracia, en las acuarelas de Pancho Fierro se les aprecian cargando los utensilios para la comida o al lado de ellos (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). Del mismo modo, en las ilustraciones de Carlos Prince en su libro “Lima Antigua”, se aprecia a raboras lavando la ropa (Prince, 2021, p. 141). Incluso, en el cuadro de “El repase”, estos utensilios domésticos se pueden apreciar al lado derecho de la pintura, detrás de la raboras (Figura 10).

Sin embargo, como ya se ha señalado, sus roles no estaban exclusivamente reducidos a lo doméstico o al cuidado de niños y niñas, sino que cumplían otros roles en el ejército, tales como: escoger el sitio para acampar; descargar mulas; armar tiendas; las labores domésticas del ejército, incluido buscar provisiones; y, que portaban armas (Miloslavich, 2019, p. 103-105). Por todo ello, las raboras complejizaron la visión de las mujeres en los ejércitos de la época (Miloslavich, 2019, p. 104). A partir de la identificación de estos roles más complejos, y de la sola presencia de las mujeres indígenas en los escenarios bélicos se advierte cuán difuminada se encontraba la dicotomía espacio público/privado.

Respecto al origen étnico de las raboras y, sobre todo, desde la clasificación que realiza Oliart, surge la pregunta de si las raboras pertenecían o se autoidentificaban con determinado grupo identitario, o, mejor dicho, si las representaciones pictóricas y literarias las representaban como un grupo homogéneo (Oliart, 2020). Una respuesta a esta pregunta la procuró resolver Rosas en su texto, cuando señaló que, si bien la mayoría de raboras eran de origen indígena, algunas también eran afrodescendientes e, incluso, algunas habían sido esclavas (Rosas, 2021, p. 149).

Inclusive las mujeres indígenas que se convertían en raboras no provenían de un solo lugar, pero se les ha estereotipado dentro de esta etiqueta, invisibilizando sus lugares de procedencia. Por ejemplo, la autora Nelly Villacaqui destacó la figura de raboras bolivianas en Tacna que participaron en la Guerra del Pacífico, llamadas Andrea Rioja, Genoveva Ríos, Estefanía Vargas, Francisca N. de Torres, Ignacia Zevallos y Vicenta Aredes (Villacaqui, 2019, p. 39-40).

A partir de lo señalado respecto a las principales representaciones de las raboras en el siglo XIX, se aprecia que por su género, raza y clase fueron representadas como personajes subalternos. Incluso, a pesar de que se les vinculaba a valores como abnegación y sacrificio, esto se realizó para emascular a los soldados indígenas a quienes, supuestamente, acompañaban como sus parejas. En relación con esto, precisamente, las raboras fueron representadas sin agencia. Sus representaciones artísticas y literarias, en su gran mayoría, las muestran como acompañantes del soldado, desconociendo los otros roles que cumplían en el marco de la guerra, que, incluso, excedían el espectro doméstico. Igualmente, se omitieron otras motivaciones para ir a la guerra diferentes a la de acompañar a su pareja o a familiares.

Por otra parte, las raboras, al ser mujeres indígenas, fueron representadas como poco femeninas, siendo que su femineidad radicaba, de manera exclusiva, en su capacidad reproductora. Esto a pesar de que eran las mujeres “menos recomendadas” para mejorar la raza, en la concepción de la élite limeña del siglo XIX posterior a la Guerra del Pacífico. A su vez, en atención a que, eran animalizadas y barbarizadas, ni siquiera eran consideradas ciudadanas peruanas en tanto madres para el momento en el cual sus representaciones fueron producidas durante siglo XIX, algo que parece que fue cambiando en las representaciones de fines del siglo XX y XXI, en donde la maternidad no es un eje central.

Estos cambios en las representaciones de raboras no se han dado en el vacío, sino que responden a contextos en donde la historia social, los estudios de género y los movimientos

feministas, el arte y otras disciplinas han girado hacia la visibilización de grupos subalternos, como las mujeres, con énfasis en la pluralidad de experiencias que atraviesan a las mujeres. Sumado a ello, en el marco de las celebraciones del Bicentenario, las figuras de mujeres que participaron, de diversas formas, en la gesta de la independencia y en la consolidación de la República, y en la Guerra del Pacífico, han sido reexaminada a la luz de nuevos enfoques, entre ellos, el de género e interseccional.

3.1.3. Nuevas visiones sobre mujeres peruanas en el marco del Bicentenario

3.1.3.1. Gestantes...de la independencia e ilustres republicanas

No es un secreto que, en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia del Perú, y, a partir del trabajo de décadas de movimientos feministas y de mujeres, así como de la institucionalización en políticas públicas del enfoque de género e interseccional, instituciones públicas, privadas, artistas e intelectuales buscaron (buscamos) decididamente reivindicar y complejizar las figuras de aquellas mujeres a quienes, a diferencia de donde José de San Martín o Simón Bolívar, no son conocidas como madres de la patria.

Estos giros no son completamente nuevos, sino el resultado de procesos que vienen forjándose desde hace décadas y conllevan nuevas aproximaciones a la historia. Sara Beatriz Guardia, autora de “Mujeres peruanas. El otro lado de la historia” (1985), sostiene que el giro se produce en el siglo XVIII con la separación del espacio privado del ámbito de poder político. Agrega que esto “constituyó un punto de partida de la visibilidad de las mujeres, puesto que una historia que solo enfoca la esfera pública, entendida como el espacio de las relaciones de poder

político y económico, significa una mirada de los hombres hacia los hombres” (Guardia, 2019, p. 353-354).

Señala Guardia que, entre otros, procesos como la Ilustración, la Revolución francesa, la crisis del capitalismo, y la descolonización de África y Asia, posibilitaron el giro en el discurso de la historiografía tradicional (2019, p. 354-355) hacia el estudio del espacio privado, y hacia una aproximación de grupos marginales o sin poder, entre ellos, el grupo de las mujeres (Guardia, 2019, p. 355).

Esto motivó a que, desde distintas disciplinas, incluidos los Estudios de Género, se aborde, desde nuevas lecturas, el aporte de mujeres en la formación de la República. En ese contexto, entre las publicaciones más recientes, destacan obras como “Clorinda Matto en el siglo XXI”, publicada recientemente en 2022; “Memorias restaurativas, saberes subyugados y tensiones en las escrituras de guerra Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner y Virginia Gil de Hermoso” (2022), de Ainaí Morales; “La insurrección de la bella muerta en ‘La rosa muerta’ de Aurora Cáceres” (2018), de Elena Grau-Llevería; entre otros.

Para el caso particular de las nuevas interpretaciones acerca del aporte de las mujeres en el marco de la Guerra con Chile, en 2020, se publicó el libro “Mujeres que forjaron el Perú” de Bruno Polack, el cual forma parte de la Colección Bicentenario de la editorial Planeta. En él, a partir de datos históricos, pero a modo de cuento, el autor construye narrativas en torno a las figuras de Antonia Moreno, María Parado de Bellido, Micaela Bastidas, Francisca Zubiaga “La Mariscala”, Brígida Silva, Higinia y María Toledo, Catalina Buendía, María Valdizán, Tomasa Tito Condemayta y Olinda, la rabona.

Sumado a ello, en 2021, en el prólogo de “Heroínas peruanas del Bicentenario”, Linda Lema Tucker manifiesta, desde un declarado enfoque feminista, que su libro atiende a la necesidad de darles el lugar que merecen en el podio de heroínas del Bicentenario a mujeres peruanas que

cuestionaron los mandatos patriarcales de su época, combatieron la discriminación, opresión y violencia que sufrieron, y lucharon por una nación más justa (Lema, 2021, págs. 13-23). Por ello, no se limita a aquellas mujeres involucradas en las gestas independentistas o en la Guerra del Pacífico, sino que, además, destaca figuras de artistas, intelectuales, periodistas y políticas como Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Elvira García y García, Julia Codesido, entre otras.

También resalta el libro “Mujeres de armas tomar. La participación femenina en las guerras del Perú republicano” (Rosas, 2021), que tiene un corte de reivindicación expresa de las mujeres que participaron en las guerras del Perú republicano, entre ellas, las rabonas. Asimismo, la exposición “Las independencias regionales. Guerra, mujeres y participación popular” (2021) en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, destaca los diversos roles que cumplieron las mujeres en las guerras de la Independencia.

La televisión tampoco ha sido ajena a esta vocación de presentar, bajo nuevos lentes, a mujeres destacadas en el marco de la Independencia, principalmente a Micaela Bastidas, María Parado de Bellido, Rosa Campuzano, Manuela Sáenz. Por ejemplo, en setiembre del presente año 2021, en la miniserie de ficción histórica realizada en homenaje al Bicentenario de la Independencia del Perú, “Los otros libertadores” (Rivero & Santamaría, 2021) se representa -a pesar de que el título de la miniserie se encuentre en masculino- a una sanguinaria e influyente Micaela Bastidas con un rol mucho más activo en las batallas, portando armas y decidiendo la quema de funcionarios del rey. En el caso de María Parado de Bellido, encarnada por la actriz Magaly Solier, destacaron el proceso de espionaje que llevó a cabo para poder transmitir información valiosa al ejército peruano, del cual sus hijos y pareja formaban parte.

Previamente, en 2018, la miniserie peruana “El último bastión” (Adrianzén y otros, 2018) -que se encuentra actualmente en la plataforma Netflix- complejizó las figuras de Rosa Campuzano y Manuela Sáenz, al no presentarlas exclusivamente como amantes de los libertadores San Martín y Bolívar, sino como mujeres influyentes y con poder de decisión (dentro de lo que el contexto les permitía). Más aún, resalta el importante rol que jugaron en la Independencia mujeres anónimas de grupos subalternos, entre los que se encuentran las mujeres anónimas afroperuanas (Antonia Robles Mazombé y Tadea), indígenas (Catalina y Micaela) y adultas mayores (Emilia y Justina).

Actualmente, su figura no pierde vigencia. Por ejemplo, mediante Resolución Viceministerial N° 000062-2024-VMPCIC/MC, de fecha 07 de marzo de 2024, se declaró, como señala su artículo 1: “Patrimonio Cultural de la Nación el expediente sobre mujeres que acompañaron al personal de tropa, conocidas como rabonas, en los batallones del Ejército durante la guerra con Chile (1880) que se custodia en el Archivo Histórico Militar del Centro de Estudios Histórico Militares del Perú”. Como se advierte desde la formulación de la norma, el rol que se destaca en ellas es el de acompañantes de soldados. Sin perjuicio de ello, cabe resaltar otras producciones artísticas que problematizan la figura de las rabonas. Una de ellas es la reciente emisión del programa “Sucedió en el Perú: Mujeres de la Independencia” (2024), en donde se problematiza la figura de las rabonas, a quienes, de manera justa y reivindicativa, llaman “libertadoras”.

3.1.3.2. ¿Guiño a Wonder Woman?: Una heroína en el cómic peruano, la “Chola Power”.

En tanto una de las producciones artísticas seleccionadas es un cómic, conviene analizar cuáles han sido las temáticas que vienen siendo abordadas en Perú y si, en algún caso, se destacan figuras de personas femeninas como protagonistas de la historia.

En esa búsqueda, sin duda, destaca el cómic de la -quizás- única superheroína protagonista peruana. En 2008, el ilustrador peruano Martin Espinoza creó el cómic “La Chola Power” (Figura 11, Figura 12 y Figura 13) para un concurso peruano del diario Perú21 dirigido a nuevos autores de este género. Su obra se llevó el primer premio. Posteriormente, en 2019, el autor fundó el sello independiente Med Cómic.

La protagonista de esta historia es hija del dios Sol y combate contra los males que aquejan al Perú actual (Machuca, 2019). Al igual que Superman y Wonder Woman, esta superheroína también tiene un alter ego, que es Elisa, que trabaja como aeromoza (Machuca, 2019). De acuerdo con lo señalado por el autor, la Chola Power es una semidiosa con el superpoder de la inmortalidad, lo cual explica que haya vivido varias épocas de la historia peruana (Cajahuaringa, 2019). Como se advierte, esta narrativa resulta muy similar a la superheroína de DC.

Al respecto, la más conocida superheroína de DC Cómics, fue concebida en 1941 por el escritor, psicólogo e inventor estadounidense William Moulton Marston, con la indispensable colaboración de su esposa Elizabeth Holloway, y la amante y compañera de ambos, Olive Byrne (McCausland, 2018, p. 21). Su construcción se basa en el mito de las Amazonas, aquellas míticas guerreras que vivían en un lugar no regido por normas heteropatriarcales (Pérez & Larrondo, 2019, p. 16). Además, en sus primeras publicaciones, en su etapa escrita entre 1941 y 1947, tuvo una clara política feminista que no solo se refleja en las acciones y discurso de la protagonista, sino también de personajes secundarios (McCausland, 2018, pág. 29).

Sin embargo, a pesar de que este personaje rompió con ciertos estereotipos de género de la época, también los reprodujo. Según Pérez, la decisión de los creadores de Wonder Woman de representarla con belleza y sensualidad se basó en la necesidad de que el proyecto viera la luz y así presentar un nuevo modelo de mujer (Pérez & Larrondo, 2019, p. 17). No obstante, al representarla con un cuerpo sexualizado (mujer adulta con curvas, traje muy ceñido, pantalón corto

y escote acentuado), el discurso feminista se disolvió al centrarse la atención en dichos rasgos (Pérez & Larrondo, 2019, p. 17).

Con las representaciones subsiguientes de Wonder Woman, tanto en el cómic como en producciones audiovisuales, se osciló entre mantener a la protagonista como un ícono feminista y su “domesticación”. Así, por ejemplo, entre los 80’s y los inicios del nuevo milenio, el género se expresó en su totalidad a través del cuerpo, que combinó la propuesta de los años 40’s y la hiperfeminidad de los 90’s (Donelle, 2019, p. 146). Asimismo, en las últimas producciones filmográficas de 2009 y 2017 hubo una hipersexualización de la heroína, a través de su vestuario y del empleo de planos cinematográficos que la cosifican (Pérez & Larrondo, 2019, p. 19).

Como se puede apreciar de la imagen, Chola Power es una mujer de piel cobriza, cabello negro, largo y abundante, un cuerpo voluptuoso y labios rojos. Además, resalta su figura (senos grandes, cintura angosta y amplias caderas) por el traje ceñido y pequeño que lleva. Como se observa, más allá de los brazaletes, la superheroína peruana resulta, en apariencia y destrezas, muy similar a la superheroína de DC Cómics (Figura 11, Figura 12 y Figura 13). En ese sentido, al igual que en el caso de Wonder Woman, los discursos de igualdad y justicia que proclama la superheroína se difuminan ante su sexualización. Con estos antecedentes, es relevante examinar si el caso del mini cómic “Rabona” también se alinea con la imagen de estas superheroínas; o si, por el contrario, la contradice.

3.1.4. Las rabonas de nuestros tiempos: representaciones de rabonas en el siglo XXI

En la actualidad, contamos con un mayor número de representaciones artísticas de rabonas. Por ejemplo, en el libro de Bruno Polack, “Mujeres que forjaron el Perú”, en donde se construye una historia en torno a la figura de la rabona presente en el cuadro “El Repase”, a quien llama

Olinda (Polack, 2020). Resulta curiosa la manera en la que inicia el autor a presenta a su protagonista: “Olinda, con su pequeño Andrecito y todo el atado de enseres y municiones a la espalda, emprendió el descenso del último cerro que los traía, luego de un largo camino, a las calurosas arenas de Tacna” (Polack, 2020, p. 119).

Olinda no es una rabona cualquiera, sino hija de soldado y madre rabona; motivo por el cual le es posible tomarse atribuciones que -al parecer- le son negadas a otras rabonas, tales como, darle indicaciones a su esposo, un soldado llamado Andrés; e, incluso, encargarse de darle mantenimiento al fusil de un temeroso soldado primerizo (Polack, 2020, p. 120). El autor narra que ambos decidieron llevar a su hijo Andrecito a la guerra; y que, ambos formaban parte del Batallón Huáscar N° 13 (Polack, 2020, p. 119). Sin embargo, mantiene los roles tradicionalmente asociados a las rabonas, como el de montar las carpas, cocinar, cuidar de sus hijos e hijas y motivar a sus parejas (Polack, 2020, p. 120).

En cuanto a los valores a los que se le asocia, destaca la valentía. No obstante, esta se encuentra generalmente relacionada a la protección de su esposo. Por ejemplo, Olinda se dirige - en un contexto en que la opinión de las mujeres no era valorada- al coronel Belisario Barriga para pedirle que le prometa que cuidará de su esposo, luego de ofrecerle un vaso de chicha (Polack, 2020, p. 120-121). Además, en el clímax de la historia, Olinda acude al campo de batalla, con Andrecito en la lliclla, al advertir que su esposo se encontraba en dificultades; con destreza toma las armas y dispara contra el entonces enemigo chileno; y, al prever un final atroz, suplica misericordia por su esposo (Polack, 2020, p. 123-124).

Otro aspecto interesante en este cuento es que, además de Olinda, el autor se refiere a otras rabonas en campaña. Más aún, cuando muere Olinda y Andrés, su hijo se va en la lliclla de su tía, que también era rabona (Polack, 2020, p. 125); lo cual refuerza la idea de que a las campañas iban familias enteras.

Por otro lado, recientemente se ha estrenado el cortometraje de Jorge Luis Chamorro, titulado “Rabona” (2021), en el marco de la exposición “Las independencias regionales. Guerra, mujeres y participación popular” (2021) en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. Esta producción destacó los diversos roles que cumplieron las mujeres en las guerras de la Independencia. También existe una escultura hiperrealista de una rabona, elaborada por el artista peruano Walter Huamán (2021), en la cual se le presenta con su hijo en la lliclla, un recipiente de agua en una mano y un arma en la otra.

En el mismo año, el historiador y educador sanmarquino Carlos Rojas Feria publicó dos libros: el cómic “Cáceres. El taita” (2021) y el cómic “Libertadores. Héroes populares de la Independencia”. En las páginas iniciales del primer libro incluye una poesía titulada “Rabona”, que acompaña con la fotografía “Soldado peruano y su rabona” (Courret & Maunoury, 1979) y de una acuarela de Pancho Fierro (s/f), en la que se aprecia a la rabona cargar los enseres y a su hijo en la lliclla. Es muy interesante cómo el autor se refiere a ellas en esta poesía; puesto que, pareciera que su intención es problematizar su figura. Así, por ejemplo, en los siguientes versos sostiene (Rojas, 2021, p. 8):

Son mujeres en campaña,
cobrizas, anónimas, andinas;
guerreras recias y macizas;
madres de la patria en guerra

Continúa sus versos destacando los roles que cumplían: cargar los enseres, cocinar, lavar, amamantar a los hijos, curar personas heridas, espiar al enemigo, ser soporte emocional de los

soldados y luchar (Rojas, 2021a, p. 8-9). Finaliza su obra lamentando que sean heroínas anónimas, a pesar de que a costas cargaban a la patria (Rojas, 2021a, p. 9).

En su segundo libro, Carlos Rojas también hace una breve referencia a las rabona, incorporando acuarelas de Pancho Fierro (s/f). Se refiere a ellas como “mujeres que secundaban a sus esposos y eran el aparato logístico de las Fuerzas insurgentes” (Rojas, *Libertadores. Héroes populares de la Independencia*, 2021b) y también cita lo que de ellas dijo el lingüista Marco Aurelio Denegri. Asimismo, una rabona puntualiza que es rabona con ‘r’ de recia. Por otro lado, indica que su función era conseguir y preparar los alimentos, conseguir agua y curar a las personas heridas; y también pone en palabras de la rabona las frases “Somos mujeres de armas tomar” y “Llevamos la casa en las espaldas, papay” (Rojas, 2021, p. 26-27).

Finalmente, aunque es necesario contrastar la información; puesto que, no se señala la ubicación actual de la pintura, la autora peruana Gabriela Paz identifica la existencia de una copia modificada de la pintura “El repase” de Muñiz, de la pintora peruana Etna Velarde, quien agrega un puñal a la mano de la rabona. La autora señala que esto le da a la rabona una cualidad más aguerrida (Paz, 2019, p. 109-110).

3.2. Dos rabonas de nuestros tiempos: Evangelina y la rabona sin nombre del cómic

3.2.1. Sobre las autoras

Antes de proceder con el análisis de las historias de los productos artísticos seleccionados, considero importante reseñar a sus autoras. Para ello, iniciaré su presentación con aquella descripción que ellas mismas me brindaron. Luego, desde mi posición, intentaré destacar otros aspectos de su trabajo.

3.2.1.1. La primera actriz nacional Delfina Paredes

Delfina Paredes se presentó a sí misma como una ciudadana peruana, madre de cuatro hijos y, de oficio, actriz (Paredes, Entrevista a Delfina Paredes, 2023). Curiosamente, los primeros dos aspectos serán ejes en el análisis de su obra “Evangelina, retorna de la Breña”. A través de una broma que ella misma hace sobre una afección a la columna que enfrenta, por la cual, esta se le está desviando hacia la derecha, refiere que esto es irónico siendo ella de izquierda (D. Paredes, comunicación personal, 25 de mayo de 2023).

No es posible resumir en pocas páginas la biografía de una de las artistas peruanas más emblemáticas de los últimos tiempos. Trataré de destacar algunos aspectos de Delfina, siendo consciente de que existe mucho más por decir sobre ella. La primera actriz nacional, Delfina Paredes, nació en Mollendo, Islay, Arequipa, pero sus primeros años transcurrieron en Cusco (Córdova, 2021). Su madre era cusqueña y su padre era arequipeño (Córdova, 2021). Si bien en su casa se hablaba quechua, ella indica que no lo aprendió a la perfección (D. Paredes, comunicación personal, 25 de mayo de 2023).

Estudió Química Industrial en la Universidad de San Antonio Abad de Cusco. De manera paralela a su ingreso a dicha universidad, se inicia en el mundo artístico -y laboral- en Radio Cusco (Ángeles, 1994, p. 129). Con este ingreso, relata que pudo apoyar a su familia y comprarse libros, entre ellos, de poesía (D. Paredes, comunicación personal, 25 de mayo de 2023). En el año 1956 ingresó a la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE); y, por mucho tiempo, fue integrante del grupo Histrión (Córdova, 2021). Asimismo, ha sido secretaria del Sindicato de Actores del Perú.

Ha participado en radio, televisión, cine y teatro. En este último, ha protagonizado obras como “Las brujas de Salem”, “Edipo Rey”, “Los fusiles de la madre Carrar”, “La Chunga”, “Ñña Catita” y otras muchas obras más (Ángeles, 1994, p. 129). En el año 1971 lleva a cabo su primer recital de poesía de Vallejo, el cual ha presentado en muchas ocasiones (Ángeles, 1994, p. 129) y

el cual, aunque no haya podido escuchar en persona, gracias a un lindo gesto de Delfina, pude escuchar en grabación.

De su paso por televisión, destaca “Evangelina”, un nombre que luego repetiría en su emblemático monólogo de teatro. Como autora dramática, destacan obras como “El dulce encanto de la competencia”, “El hombre Túpac Amaru”, “Nosotros los burócratas” “Ccoyllor Ritti” y “Evangelina, retorna de la Breña”.

A sus casi noventa años, su producción artística no se detiene. Durante la emergencia sanitaria por Covid-19, en 2021, publicó un ensayo dentro de una publicación nacida en el marco del Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú, titulado “La batalla de ser nosotros mismos” (2020). En los primeros párrafos de su ensayo, la autora señala lo siguiente:

El oficio de la actuación en teatro, cine o televisión precisa de una permanente observación de las diferentes actividades del ser humano: las circunstancias, lugares, situaciones, contexto social e histórico en las que estas se desenvuelven. Ello nos permite conocer, asimilar, sentir y encarnar al personaje que debemos representar (Paredes, 2020, p. 34).

Actualmente, a sus cerca de noventa años, se encuentra trabajando en dos obras que, posiblemente, se publicarán pronto. Una de ellas versa sobre Túpac Amaru y se denominaría “Túpac Amaru Runa”; la otra, “Las cautivas”, que versan sobre Tacna y Arica (D. Paredes, comunicación personal, 25 de mayo de 2023).

3.2.1.2. Meru, la joven artista del cómic

Mi aproximación hacia Meru ha sido a través de su perfil de artista, por lo cual existe un aura de misterio en torno a sus datos biográficos. Meru se presentó a sí misma como ilustradora y

creadora de cómics⁷. En su página de Facebook, “Merulandia”, agrega que es una artista digital en proceso, multishipper y multifandom (Meru, Merulandia).

Cuando publicó el mini cómic “Rabona”, en 2021, indicó que tenía tan solo diecinueve años, y se encontraba aprendiendo técnicas de dibujo. Además, en esa época, su nombre artístico era Meyaru, como se aprecia en la primera viñeta del mini cómic. Actualmente, su nombre artístico es Meru.

En su portal de Facebook, se aprecia una producción artística bastante activa. Sus obras tienen temáticas diversas y sus personajes pueden considerarse no heteronormativos. En muchos casos, sus personajes son gays, lesbianas, o, incluso, *queer*, en escenarios en los cuales se retratan sus muestras de afecto o deseo sexual. Por otro lado, igualmente se ha inspirado en personajes de la historia y literatura peruana. Por un lado, llama la atención una obra publicada este año, inspirada en “Ollantay” (Figura 14), un drama quechua anónimo ambientado tiempos del Imperio incaico. Por otro lado, para dibujar a la misturera, ha partido de las acuarelas de Pancho Fierro (Figura 15).

3.2.2. Sobre las historias

En esta sección se describen y analizan las tramas de las obras seleccionadas, con el objetivo de presentar sus historias y a sus personajes. Esta aproximación se realizará de manera general; ya que, en los siguientes acápite se profundizará en el análisis a partir de temas como división sexual del trabajo, maternidad, subjetividad, entre otros.

3.2.2.1. Los universos de Evangelina

La obra “Evangelina retorna de la Breña”, nacida en 1994 para la celebración de los 50 años de aniversario de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), consta de dos partes y es un

⁷ En conversaciones internas vía mensajería instantánea.

monólogo de la protagonista, Evangelina, la rabona. Aunque el idioma predominante es el español, se emplean muchas palabras y frases en quechua. Además, se encuentra escrito de una manera fonética, es decir, a como pronuncia las palabras la persona al momento de hablarlo.

Cabe señalar que, en la obra, hay dos Evangelinas: La primera Evangelina, una vendedora de papas que se surte en el mercado de la Parada, que se pierde en sus sueños. En ellos, no es una vendedora ambulante, sino una rabona en las campañas de la Breña, en el marco de la Guerra del Pacífico.

La primera parte de la obra inicia situando al personaje de la Evangelina que sueña y dando pistas sobre el contexto en el que se encuentra. Se indica que es una vendedora de papas que se surte en el mercado de la Parada, que se reconoce a sí misma como una persona pobre; vive en lo que se señala como un pueblo joven; es crítica con la situación económica del país; y, en paralelo, estudia lecciones que parecerían corresponder a educación primaria o secundaria. Esto último lleva a concluir que esta Evangelina intenta culminar sus estudios en un Centro de Educación Básica Alternativa.

PRIMERA PARTE

(Habitación de pueblo joven. Hay una mesa desvencijada; sobre ella, un libro abierto, una panera de plástico y un vaso; un banquito, algunos enseres)

Evangelina: (Fuera de escena) Gracias, gracias. Hasta aquí nomás Gregoria, hasta aquí nomás. (Gregoria ya se está alejando) ¿Ahn? ¡Sé, claro, claro! A la Parada. Mañana tenemos que ir al Parada. Sé, sé temprano. (Ingresa jalando un costal de papas)

¡Achachau! Con qué, pues, papas, voy comprar mañana? Ne cenco kilos lo hey vendido, ne cenco kilos. <<Muy caro está, moy caro está>>. ¿Cómo pues voy vender más barato?

Ay, verdad, eh! Pobretones, como yo, no tendrán plata ne para comprar papetas...Pero otros, cualquier adefeceto emportado, ahí mesmo lo están comprando aunque sea caro ¡Fastedeo! A veces me da ganas de erme al Tacna para comprar todas esas cosas que, del Areca, lo traen. ¡Ah! (Bosteza, se sienta y encuentra el libro sobre la mesa) ¡Achachau! No he estodiado la lección, casada lo...A ver... ¡Caracho, nonca en me veda lo hey tenedo tempo para estudiar...! (...) (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, p. 131)

Evangelina continúa con su intento de repasar la lección: alude a la amenaza del puerto de Iquique, a la victoria del monitor Huáscar que hundió al buque chileno Esmeralda, y a Andrés Avelino Cáceres y a su batallón Zepita. Esto es interrumpido por una explosión de una bomba y el posterior apagón. Junto con la referencia a las AFP Horizonte, que nacen en el año 1993, se brinda una idea de que nos encontramos en la Lima de los noventa: una Lima azotada por las consecuencias del conflicto armado no internacional y, en especial, por los ataques del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso.

Luego, se insertan sonidos de ráfagas de metralletas, sirenas y disparos que se transforman en otros sonidos, los de disparos de fusiles antiguos. Hay gritos, pisadas, lamentos y campanas. Entre esa confusión sonora hace su ingreso a escena Evangelina, la rabona. Ella observa con temor la habitación, deja sus enseres en un banco desvencijado e intenta desentumecerse (Paredes, 1994, p. 132).

Evangelina, la rabona, inicia su monólogo reclamándola a Ofraseo, su esposo, el haberse quedado dormido, porque así resulta fácil de ser atacado por los soldados chilenos. Prosigue reclamándole por no poder volver a su hogar, en donde se encuentran sus hijos e hijas. Luego, hace referencia a Andrés Avelino Cáceres, a quien llama tayta. Como se observa, el contexto de esta Evangelina es la Guerra del Pacífico (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, p. 132).

De las narraciones de la propia Evangelina, se da cuenta de cómo fue su reclutamiento. De esta manera, reclama a Ofraseo el haberla conminado a seguir a Cáceres cuando pasó por Paroccan, en Cusco, dejando a sus hijos e hijas al cuidado de su hija Santoseta. También relata las labores que realizaban ella y otras rabonas en campaña, por ejemplo, como apoyo logístico (buscando y brindando agua, coca y aguardiente a soldados, llevando los enseres, curando a personas heridas, entre otras) y de motivación del soldado. Asimismo, relata las tensiones dentro del batallón y con aliados bolivianos, así como las duras condiciones en que sobrevivía el batallón (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, p. 133-134).

La primera parte de la obra finiquita con Evangelina reclamándole a Ofraseo el no haber aprovechado la oportunidad de regresar a su tierra. Igualmente le increpa el haberse ofrecido a cargar la bandera y no pensar en sus hijos e hijas, ni en su chacra, ni en sus gallinitas; puesto que, eso hacía más difícil el retorno. Sin embargo, ella dice que ahora también piensa en la bandera y no sabe si irse o quedarse (Paredes, 1994, p. 141-142). Como se advierte, ya desde este momento, hay una desromantización de la clásica imagen de la rabona que seguía al soldado incondicionalmente, ostentando el máximo nivel de fidelidad posible.

La segunda parte de la obra inicia con una escena muy potente: Evangelina, la rabona, le habla a bandera mientras la zurce. Se dirige a ella como si conversara con un soldado y le dice que está herida, que hasta una bala la ha agujereado y el rojo se ha desteñido. Continúa casi justificándose con la bandera por haber decidido partir junto con su amiga Gregoria, pero le señala a la bandera que ya habló con Cáceres. Puntualiza Evangelina que es la cuidadora principal de las hijas del jefe militar, por lo cual, espera irse antes de que Antonia Moreno vuelva a dar a luz, pues se encuentra embarazada nuevamente (Paredes, 1994, p. 143).

Posteriormente, Evangelina se pierde en sus recuerdos y relata los acontecimientos de la batalla de Tarapacá y la ansiedad que siente al pensar que algo puede ocurrirle a Ofraseo: “E tó,

bandereta, no te sostabas, allá arreba que te llevaban? Yo te meraba e te meraba del medio cerro. <<Se bandereta está arreba, Ofraseo lo está bien>>, decendo” (Paredes, 1994, p. 146). A pesar de la victoria, el batallón sufrió bajas. Evangelina le narra a la bandera cómo las rabonas esperaron el regreso de sus soldados: Gregoria encontró a su pareja Satoco; Antonia Moreno encontró a Cáceres; y Evangelina encontró a Ofraseo, pero sin vida.

Después de que Evangelina recuerda esos momentos aciagos, le indica a la bandera que está ya curada y se pregunta qué más pasará. Le asegura también que ella regresará a su hogar. No obstante, luego se escucha el llanto de un niño recién nacido:

Evangelina: ¡Ay mamacha Belen, el tiempo se está pasando! Lesto bandereta, ya lo estás corada. Ahura tranqueleta vas a quedar, ahura qué cosas todavía pasarán.

Al Huaraz. Al Huamachucho, dece tayta Caceres lo va a seguer porque no quere entregar, dece, ne el Tacna, ne Areca, ne Tarapacá. Yo ya no, bandereta, ya no. Huaccha rabona, mujer que soy, me voy a regresar (Empieza a guardar sus cosas) (...).

(Llanto de niño recién nacido. EVANGELINA escucha entre felicitemente sorprendida y luego enfrentada a esta realidad que le impedirá retornar a su tierra. Abraza entre el dolor, la fatalidad y la ternura a la bandera. Las luces se van apagando...El llanto se va haciendo distante...Ingresa distante y luego más cercana la voz de Gregoria. GREGORIA en off) (Paredes, 1994, pág. 148).

La segunda parte de la obra cierra con el despertar de Evangelina, la vendedora ambulante. Ella, aún sin salir totalmente del sueño en que se encarnó a sí misma como rabona, se pregunta: “Y la bandereta, dónde está?” (Paredes, 1994, p. 148).

3.2.2.2. *Una rabona sin nombre en el cómic peruano*

El cómic “Rabona”, publicado en las plataformas de Facebook y Youtube en 2021, consta de doce viñetas, sin contar la portada. En diez de ellas, se encuentra presente la rabona sin nombre, lo cual lleva a concluir que es la protagonista de la historia.

El cómic inicia presentando al personaje principal, el título de la obra y a la autora Meru⁸. Es indudable que la mujer de la primera viñeta es una rabona; puesto que, así figura el título (Figura 16). La segunda viñeta se compone de dos partes: en la primera parte, la rabona se encuentra observando hacia algún lugar con una expresión de desolación y tristeza (Figura 17). En la segunda parte, se muestra aquello que estaba mirando a un hombre posiblemente sin vida (Figura 17).

En la tercera viñeta se contextualiza el momento en que ocurren los hechos del cómic. Si bien no se indica, de manera expresa, por el uniforme de los soldados y por la alusión a la pintura “El Repase” de Muñiz, se determina que los hechos transcurren en la Guerra con Chile (Figura 19). Además, la obra se sitúa en un momento posterior a alguna batalla; dado que, se observan soldados chilenos repasando personas heridas y personas fallecidas.

Luego, uno de los soldados chilenos se acerca a la protagonista y le increpa, con su fusil levantándole el mentón, si ella también le rogará para que no quemé a su esposo. Los soldados chilenos, que previamente ya habían estado comentando entre ellos lo que opinaban de las rabonas, continúan dialogando e insinuando que se llevarían a la protagonista para “divertirse” (Figura 22).

Después de escuchar esta conversación, la rabona coge el arma que se encontraba cerca de ella en el suelo (Figura 23). En la viñeta posterior, que sería la del clímax de la historia -incluso, tiene un color distinto (el fondo es rojo)- se advierte que le dispara al soldado que estaba frente a

⁸ Como se señaló previamente, la artista se autodenomina actualmente “Meru”.

ella y lo mata (Figura 24). Al percatarse de lo ocurrido, los otros soldados manifiestan su intención de matarla a ella en venganza (Figura 25).

Ante ello, la rabona pronuncia sus primeras palabras en el cómic, y lo hace en quechua (Figura 25). Toma el arma nuevamente y apunta a su sien (Figura 26). Antes de tirar el gatillo, grita “Viva el Perú” (Figura 27). En la última viñeta solo se aprecia la onomatopeya del sonido del disparo y la sangre de la rabona. Así, el cómic culmina con su suicidio (Figura 28).

3.3. Las trenzas de la dominación: género, raza y clase en las nuevas representaciones de rabonas

La cabellera de las mujeres ha sido, en el arte, una vía para representar la belleza femenina. Esta ha sido entendida como un elemento “de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (...) y la atracción sexual” (Bornay, 2021, p. 19). Para el caso de nuestras rabonas, quienes en su totalidad han sido representadas con dos trenzas, este planteamiento no podría estar más alejado. Las trenzas han sido marcadores de clase y raza en el Perú que se asocian a mujeres indígenas.

Por tal motivo, es muy visual la imagen de la trenza que presenta Francke al referirse a la triple espiral de la dominación a la que se enfrentan las mujeres. La autora peruana que, sin denominar interseccionalidad se refiere a ella, indica lo siguiente:

Etnia, clase y género son formas de dominación vinculadas pero no idénticas, y sin embargo, en conjunto, integran una sola y única estructura que vertebra todas las relaciones sociales, institucionales y personales, públicas y privadas, de producción y de

reproducción, en el devenir cotidiano de la vida y en el devenir histórico de los pueblos latinoamericanos (Francke, 1990, p. 85).

Así, las trenzas de nuestras rabonas no son solo una forma de llevar el cabello, sino una expresión de los sistemas de dominación (raza, género y clase) que, intersectados, las colocan en una posición de dominación de acuerdo con el contexto que las enmarca. En los siguientes acápites se analizarán cómo estos sistemas de dominación se han trenzado a partir de marcadores expresados a través de las representaciones que de ellas se realizan en la obra de teatro y en el cómic, y el impacto que han tenido en ellas.

Conviene resaltar que, el ejercicio de analizar las representaciones de las protagonistas por separado responde al hecho de que no se puede asumir que las mujeres y, en este caso, las rabonas, eran un grupo homogéneo.

3.3.1. Análisis de los personajes

3.3.1.1. La trenza de las Evangelinas

En el texto, son varios los marcadores de clase que se presentan para dejar en claro que Evangelina, la vendedora, no pertenece a un estrato social de clase alta o media. Ella es presentada como una mujer empobrecida, que vive en una habitación de un “pueblo joven”, denominación con la que se hacía referencia a lugares en las periferias de Lima, posiblemente, asentamientos humanos. Sus posesiones materiales son modestas y nada ostentosas: una mesa desvencijada, una panera de plástico, un vaso, un banquito, algunos enseres. Además, es presentada como una mujer en proceso de culminar sus estudios primarios o secundarios y, que, en paralelo trabaja como vendedora informal en La Parada, uno de los mercados más populares de Lima.

Desde su posición de clase, Evangelina, la vendedora, realiza una crítica social a aquellos que ven lo extranjero como algo superior en relación con lo nativo. En su monólogo, al referirse a la dificultad que tiene para vender sus papas en el mercado de La Parada, indica: “Pobretones, como yo, no tendrán plata ne para comprar papetas...Pero otros, cualquier adefeceto emportado, ahé mesmo lo están comprando, aunque sea caro” (Paredes, 1994, p. 131).

Por su parte, en la personificación de Evangelina, la rabona, en las puestas en escena, se advierte con mayor claridad algunas características (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Evangelina es una mujer adulta, indígena o mestiza y empobrecida. Es representada con cabello negro, lacio y dispuestos en dos trenzas. También porta un sombrero raído. Su vestimenta es típica de la región Sierra e, incluso, en ocasiones, lleva puesta una lliclla. En cuanto al calzado, ella usa ojotas, de acuerdo con lo que señala el texto (Paredes, 1994, p. 132). Visto así, su imagen resulta muy similar a las representaciones de rabonas en las acuarelas de Pancho Fierro (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7).

Evangelina, la rabona, provenía de Paroccan, Cusco. Junto con su pareja Ofraseo conformaban lo que era conocido como el batallón Zepita. Si bien se dice que Evangelina ha dejado sus tierras, en donde cosecha algunos productos, esto no implica que ella o su familia sean adineradas. Más aún, cuando ya se encuentra en las campañas del Ejército es evidente la situación de pobreza que atravesaba ella y el propio ejército. Por ejemplo, en un pasaje, Evangelina indica que las mujeres que acompañaban al ejército chileno siempre iban en mulas y se reían de ellas que iban descalzas (Paredes, 1994, p. 134).

Como se advierte en ambos casos a partir de la forma en que están escritos los monólogos, el español que hablan las Evangelina encajaría en lo que, desde estudios lingüísticos, suele denominarse como “español andino” o “castellano andino”. Ahora bien, a pesar de que las lenguas son dinámicas y no debería existir la noción de “habla correcta”, las prestaciones o “interferencias”

del quechua o aimara en el o la hablante de español ha supuesto su colocación en una posición de discriminación lingüística, lo cual devino, incluso, en el estigma del “motoseo”.

Cerrón-Palomino planteó que por el concepto de motosidad “se conoce en el Perú todo tipo de interferencia que ejercen tanto el quechua como el aimara en el castellano aprendido por parte de quienes tienen en aquellas su primera lengua (...) cubriendo las interferencias no solo fonológico-gramaticales y léxico-semánticas sino también los aspectos suprasegmentales de acento, ritmo y entonación” (Cerrón-Palomino, 1989, p. 67-68). Este fenómeno natural y universal en todo proceso de aprendizaje de alguna lengua (Cerrón, 1989, p. 26) supuso la base de la discriminación lingüística en Perú.

Al respecto, Zamora plantea que luego de la independencia y de la república se acentuó una predominancia del español en sectores de poder político, social y económico, lo que mantuvo a lenguas distintas al español como relegadas y menospreciadas (2020, p. 25). Actualmente, a pesar de que la Constitución Política del Perú, en su artículo 48, señala que el quechua, aimara y otras lenguas autóctonas son también idiomas oficiales, esto no supone una misma valorización. Así, el aparato social y político, incluido el sistema educativo, se sigue basando en el español; de tal manera, el español estándar se fue internalizando durante generaciones, así como la superioridad que suponía ante lo andino y amazónico, respecto de lo cual se tenía una visión clasista (Zamora, 2020, p. 26).

Como se aprecia, el idioma y la forma de hablar era (y es) un marcador de raza y clase, en tanto sitúa a la persona que hablara un español distinto al estándar como indígena, migrante o chola, con la corresponde minusvaloración en la escala social peruana. Ahora bien, en la entrevista con la autora, se pudo advertir que su intención al incorporar el llamado “español andino” fue representar la forma en que hablaba una mujer indígena o racializada, sin que esto implicara una connotación negativa o de estigmatización. Además, su objetivo al incorporar frases en quechua

fue reivindicar el propio idioma; lengua que no habla como nativa, pero a la que siempre estuvo expuesta desde niña (Paredes, Entrevista a Delfina Paredes, 2023).

Según los anteriores marcadores señalados, las Evangelinas fueron representadas como mujeres indígenas o mestizas y empobrecidas. Esta situación las colocaba en una posición de subalternidad, incluso, frente a los hombres. Esta relación de desigualdad perdura hasta tiempos más recientes. Por ejemplo, Huaytán arribó a la conclusión que “las mujeres indígenas ocupan una posición de subalternidad mayor que los hombres indígenas” (2018, pág. 64), al analizar los primeros testimonios en la tradición de la narrativa testimonial en el Perú de Agustina Huaquira Mamami y Asunta Quispe Huamán (Huaytán, 2018, pág. 49).

A partir de las denuncias que sus personajes realizaron a través de sus monólogos, se da cuenta de la situación de subordinación que enfrentaron. Sumado a ello, no pareciera que los personajes refuerzan estereotipos negativos del grupo social que buscaban representar. Por el contrario, buscó retratar las paupérrimas condiciones en que vivían, a pesar de las cuales continuaron apoyando al Ejército peruano.

Considero que esta precisión es importante; ya que, a través de producciones audiovisuales o de otra índole se han reforzado estereotipos negativos hacia las mujeres indígenas, considerándola peyorativamente como “cholas”. En ese orden de ideas, a partir de la lectura de la obra y de las conversaciones con la autora, no se advierte que exista una ridiculización de aquello que representa el personaje como mujer indígena, como sí ocurrió en producciones audiovisuales como el de “La Paisana Jacinta”. Al respecto, cabe recordar que el Juzgado Civil – Sede Wanchaq, en la Resolución N° 109, del 15 de noviembre de 2019, señaló lo siguiente:

4.5.- En efecto como se ha desarrollado en los considerandos anteriores el personaje “Paisana Jacinta” representa un escarnio a la cultura de la mujer del ande, una humillación,

por ser representada como sucia, grosera, tonta, y objeto de malos tratos y adjetivaciones de “bestia” “animal”, “chola cochina”, “babosa”, “idiota”, “piojosa”, “asquerosa” “semejante a un perro chusco”, “llama”, “mascota”, “serrana”, etc. Entonces el personaje de la “Paisana Jacinta”, tiene como consecuencia la estigmatización y la ridiculización de la mujer indígena, desacredita la dignidad y el honor de la mujer indígena y obviamente obstaculiza la integración de este sector social en la sociedad que el Estado está obligado a preservar en igualdad.

Por el contrario, a través del personaje de Evangelina se denuncian las paupérrimas condiciones en que vivía el ejército peruano, en su caso, el batallón Zepita del Cusco. A través de estas denuncias, se manifiesta su capacidad de agencia. En ese sentido, por ejemplo, la ausencia de calzado o algunas conductas que podrían generar repulsión no responden a un estereotipo racial, sino al retrato de las condiciones infrahumanas en que se encontraban:

(...) Quezá tó no lo hayas vesto, bandereta, ya no habea ojotas, algunos pieses como llagas pegajosas nomás lo estaban. Hasta coca se nos acabó, eso que tayta Caceres, lo hezo reparter de dos en dos hojetas cada dea, después de onó en onó...pero se termenó. ‘¡Agarren piedras chequetase metanse en so boca para que tengan saleva!’”. Lo deajo, e boscbamos piedrecetas, pero en arena no habea para todos. ‘¡Agarren on bala de so fósil e pónganse en la boca!’’, e cuedando, cuedando que no se vayan caer al arena, se lo han puesto en so boca para tener saleva. ‘Caracho bandereta, hasta orenes escasos lo estaban, para tomar’.

(Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, pág. 144)

A partir de lo señalado, es evidente que Evangelina no encaja tampoco en los arquetipos clásicos de feminidades identificados por Laura (2015, 51-52). Evangelina no podría ser una “chica buena”; puesto que, no está pensada como una belleza discretamente hermosa ni pertenece a una clase social media-baja, y tampoco es una mujer sufridora, ingenua o conformista. Tampoco es una *mater amabilis*, como se advierte en sus monólogos; ya que, a pesar de cumplir roles domésticos, no es una ama de casa feliz. Por último, no resulta ser una mujer en peligro o damisela en apuros, ni una mujer objeto de deseo o fetiche, ni mucho menos, una *femme fatale*. No se opone al héroe masculino como villana, ni tampoco es presentada como una superheroína. Por ende, la representación de Evangelina presenta una representación de feminidad distinta a los arquetipos clásicos.

3.3.1.2. *La joven rabona del mini cómic*

En el mini cómic “Rabona”, hay marcadores interesantes del género, raza y clase de la protagonista. En cuanto a su aspecto físico, la rabona protagonista es una mujer joven, delgada, que usa dos trenzas y porta una vestimenta típica de la zona Sierra del Perú. Ella lleva polleras y lliclla. De igual manera es representada la rabona secundaria que aparece en la cuarta viñeta, aunque esta rabona luce mayor que la protagonista.

Al observar solo el rostro de la rabona protagonista, esta no denota rasgos asociados a las mujeres indígenas o mestizos, sino que resulta más similar a personajes de los cómics japoneses. Tiene ojos rasgados, nariz respingada, labios delgados y una tez clara. Por su aspecto, la rabona protagonista encaja en algunos parámetros de belleza hegemónica. Tanto así que, en la séptima viñeta, el soldado chileno indica lo siguiente: “Oh, tiene un rostro muy bonito para ser chola” (Meru, Rabona, 2021). Como paréntesis, conviene indicar que la autora refirió que los rasgos físicos de la rabona respondieron a los modelos de dibujo que tenía a su disposición y a que sus

prácticas como dibujante estaban inspiradas justamente en dichos cómics asiáticos (Meru, Entrevista a Meru, 2023). Asimismo, al observar las características físicas de esta rabona y de su vestimenta, se aprecia que no está sexualizada como el caso de las heroínas Wonder Woman o la Chola Power.

Ahora bien, de aquello que señala el soldado se observa que parte de una contraposición entre ser una mujer indígena y ser considerada bella. Según el planteamiento del mini cómic y del contexto histórico de la Guerra con Chile, las rabonas (y, en general, las mujeres indígenas) eran consideradas mujeres feas. Incluso, como se ha señalado previamente, autoras como Flora Tristán las consideraban como de una “horrible fealdad”, debido a la naturaleza de las fatigas que resistían (Tristán, 2018, pág. 314). Este racismo estético, como lo denomina Pineda, persiste hasta la actualidad:

Las mujeres negras, indígenas, asiáticas y árabes, en las diferentes etapas del proceso histórico social, han estado invisibilizadas en el canon de belleza. Producto de esta sistemática y repetida exclusión, aunado a los discursos instalados por los diferentes agentes de socialización, existe consenso social sobre la idea de que las mujeres no blancas no forman ni pueden formar parte del canon de belleza europeo mantenido por diecinueve siglos, ni del canon de belleza norteamericano mantenido en los dos últimos siglos (2020, 114-115).

Por otra parte, la rabona protagonista es bilingüe, en tanto se comunica en dos idiomas. A lo largo del mini cómic, la rabona interviene con diálogos en tres ocasiones. En dos globos, se aprecia que la rabona habla en quechua; y, en uno, en español. Sobre este punto, al ser también un marcador de raza y clase, el que la rabona hable en quechua podría hacerlo objeto de

discriminación lingüística y racial, como el caso de Evangelina. No obstante, en el mini cómic el empleo del quechua es usada de una forma reivindicativa. La no comprensión por parte de los soldados chilenos de aquello que ella decía resulta un ejercicio de su agencia.

Este recurso ha sido empleado en otras producciones artísticas peruanas. Por ejemplo, en “Magallanes” (2015), película dirigida por Salvador del Solar, narra la historia de Celina, una mujer ayacuchana que, en su niñez, fue secuestrada y sometida a esclavitud sexual a manos de un coronel durante el conflicto armado no internacional en Perú, allá por los años 80. La película se centra en cómo uno de sus violadores (Magallanes) decide secuestrar al hijo de dicho jefe militar para darle a ella el dinero y que no pierda su salón de belleza, y que pueda mantener a su hijo con discapacidad (posiblemente nacido producto de las violaciones).

En una de las escenas finales, Celina se encuentra en la Comisaría, luego de entregar el dinero que Magallanes le dejó al ser consciente de quién provenía. El hijo del Coronel, para evitar que se conozca lo ocurrido con él (y lo que hizo su padre) le dice a Celina que se quede con el dinero. Ante ello, la protagonista estalla en cólera, se para y les grita en su idioma natal, el quechua. Tanto los presentes en la Comisaría (como los/las espectadores/as) no entendieron aquello que Celina dijo.

¿Celina y la rabona del mini cómic dejaron de ser subalternas cuando hablaron en quechua? Para poder abordar esta cuestión, parto de lo dicho por la teórica poscolonial Gayatri Spivak. Ella recoge lo que plantea Marx por representación existen dos abordajes: el primero, en relación con “hablar de parte de”; el segundo, entendido como la descripción, como la re-presentación (Spivak, 2003, pág. 308).

De manera metafórica, se refiere al subalterno como aquel que no tiene voz (Spivak, 2003, pág. 362). Son los intelectuales -incluidos, artistas- quienes hablan por él y lo re-presentan. Por ende, el sujeto subalterno no puede hablar; ya que, en el momento en que lo hiciera (es decir, que

participe en la reconstrucción de la representación) dejaría de ser tal. Es evidente que el personaje de Celina fue construido como una subalterna: mujer ayacuchana, migrante, quechuahablante, víctima de violencia sexual, empobrecida, madre soltera de un hijo con discapacidad. En el análisis contextual, en Perú, todas estas posiciones (conjugadas) parecieran afirmar la subalternidad de Celina (y, de hecho, de muchas mujeres peruanas que se asemejen a ella). Sin perjuicio de ello, no es tanto la posición subalterna de Celina lo intrigante en la escena, sino la pregunta de si dejó de serlo.

Al respecto, en Spivak el subalterno (más aún la subalterna) no ocupa una posición discursiva; pero en Chakrabarty es latente la posibilidad de ocuparla. A mi parecer, en esta escena no se busca, en principio, señalar que Celina dejó de ser subalterna, sino la distancia discursiva entre ellos. A pesar de que, ella se para e inicia a hablar en su idioma materno, nadie le entiende. No hay diálogo posible.

Del mismo modo, cuando la rabona del mini cómic emplea el quechua, lo hace con la intención de que los soldados chilenos no entiendan lo que ella quería decir luego de dispararle al soldado chileno que la amenazaba. Como se aprecia luego, ella puede hablar en español, pero decide no hacerlo en ese momento. El objetivo al emplear este idioma es, justamente, marcar la distancia discursiva entre ellos y ella.

De otro lado, según lo expuesto, esta rabona del cómic tampoco encaja en los parámetros de los arquetipos de feminidad clásicos. Podría argumentarse que la rabona está representada como una superheroína al presentarla como una mujer al servicio de la comunidad (Laura, 2015, 52); no obstante, el relato no está planteado como si ella fuera una salvadora con superpoderes, sino cuyas acciones y desenlace fueron una expresión de agencia. Asimismo, difícilmente podría considerarse a una superheroína como en una posición de subordinación. La rabona del cómic, entonces, no es

una superheroína, aunque alguna de sus acciones podría considerarse heroica en el marco de la guerra.

3.3.2. La división sexual del trabajo: roles de las rabonas en la guerra

En la guerra, los espacios públicos y privados tampoco hay una separación rígida, a pesar de los intentos que, a lo largo de la historia, se han promovido. La búsqueda de esta separación tiene objetivos concretos. Por ejemplo, para analizar el periodo de transición hacia el capitalismo, Federici parte del concepto de acumulación primitiva de Marx (Federici, 2018, págs. 92-93). No obstante, sostiene que esta aproximación omitió que el capitalismo requirió, principalmente, la expropiación de los medios de subsistencia de los trabajadores europeos y la esclavización de pueblos originarios de América y África; la transformación del cuerpo en una máquina de trabajo y el sometimiento de las mujeres para la reproducción de la fuerza de trabajo (Federici, 2018, pág. 94).

Así, la caza de brujas no se explica solo para la aplicación de sanciones individuales, sino por la necesidad de domesticar y disciplinar a las mujeres, con el fin de asegurar la construcción de su nueva función social -en la reproducción de la fuerza de trabajo- y la degradación de su identidad social (Federici, 2018, pág. 160). Las mujeres que no encajaban en el nuevo modelo de feminidad que se pretendía imponer y, por ejemplo, contravenían las nuevas normas reproductivas (Federici, 2018, pág. 140) fueron convertidas en brujas. En el mismo sentido se pronuncia Pollock:

En cuanto estructura tanto ideal como social, la definición de las esferas femeninas y masculinas sobre la división de lo público y lo privado cumplió una poderosa función operativa en la construcción de un modo de vida específicamente burgués. Ayudó a la producción de identidades sociales generizadas a través de las cuales los diversos

componentes de la burguesía pudieron formar una unidad como clase diferente de la aristocracia y el proletariado. Sin embargo, es obvio que las mujeres burguesas salían al espacio público para ir a pasear, ir de compras, de visita o solo para mostrarse. Y las mujeres de la clase trabajadora salían a trabajar, pero eso presentaba un problema en cuanto a su definición como mujer (2013, 125).

Entonces, no se trató solo de una separación entre mujeres (privado) y hombres (público), sino que esto también estuvo cruzado por otros factores como la clase y la raza. Aquellas mujeres no burguesas/no blancas sí trabajaban y sí se encontraban en el espacio público -como también lo denunciaron desde el *black feminism*-; pero esto supuso una cuestión a su feminidad. En el caso peruana, ya Marfil Francke había subrayado que en relación con el trabajo y al trabajo doméstico había un entramado en etnia (raza), clase y género, que reveló cómo en esta articulación la subordinación de género tiene consecuencias diferentes para mujeres según su clase, colocándolas incluso en lo que señaló como campos enfrentados e irreconciliables (Francke, 1990, pág. 96).

En “Evangelina retorna de la Breña” es claro cómo la rabona no está ni en el espacio público, ni en el espacio privado; o, mejor dicho, está en ambos. Evangelina acompaña las campañas del batallón Zepita, en un ámbito tan público como lo es la guerra. Ella realiza labores domésticas, pero esto no la constituye como “ama de casa”. Esto debido a que como Francke señaló al referirse a mujeres de otras clases sociales distintas a la dominante:

Para las mujeres de los sectores popular, en cambio, el trabajo -arduo, intenso, interminable- es parte de su historia y de su vida desde la más temprana edad. El postulado ideológico que sanciona al trabajo doméstico como adecuado sólo para mujeres y, a la vez, como ámbito específico de realización de la feminidad, ha arraigado profundamente en

todos los sectores de la sociedad latinoamericana, inclusive en los populares. Este, hoy como en la época colonial, supone para las mujeres populares no sólo el conjunto de tareas domésticas, sino también la producción de bienes para el autoconsumo y la generación de ingresos adicionales para asegurar la reproducción cotidiana de la familia (1990, 97).

Esta puntualización que realiza la autora peruana calza en el caso de la rabona Evangelina. Antes de acudir a la guerra, Evangelina tenía una parcela de tierra en donde cultivaba papas. Aunque no se señala explícitamente, esto haría referencia a que cosechaban papas para vender (haciendo el vínculo con la Evangelina vendedora de papas) y para su autoconsumo. Sumado a ello, es Evangelina quien tendría a cargo el cuidado de sus hijos e hijas, a quienes menciona en sus monólogos. Estos roles que cumplía habrían quedado a cargo de su hija Santoseta (Paredes, 1994, 134).

Durante la guerra, Evangelina y su amiga Gregoria (y otras rabonas como Clorenda, que también menciona) cumplieron con roles de apoyo logístico y moral del ejército, tales como:

- a) Vigilancia: Evangelina es quien se mantiene vigilante ante cualquier ruido cuando Ofraseo descansa o duerme, ante el peligro de que los soldados chilenos ataquen (Paredes, 1994, 132-133). Incluso, es ella quien toma un palo y un machete y se coloca detrás de la puerta en situación de alerta (Paredes, 1994, 137).
- b) Traslado de los enseres: a lo largo de la obra se hace referencia a los enseres que llevan las rabonas, incluidos palos y machetes (Paredes 1994, 137).
- c) Cocina: a pesar de no contar con insumos para una adecuada alimentación, las rabonas tenían el rol de cocina (Paredes, 1994, 139-140). Aunque no se menciona explícitamente, las rabonas llevaban entre sus enseres aquellos utensilios para cocinar.

- d) Búsqueda, cuidado y distribución de agua y alimentos: en pasajes de la obra se destaca la dificultad que tenía el ejército para encontrar agua. Por tal motivo, el rol de las rabinas era indispensable que, inclusive, cuidaban el agua del ejército chileno (Paredes, 1994, 138). Además, de manera expresa, se señala que llevan en su mula agua, coca y aguardiente (Paredes, 1994, 136).
- e) Cuidado de niñas y niños: si bien en la obra, es claro que Evangelina no ha llevado consigo a sus hijos e hijas, sí persiste en rol de cuidadora de otros niños o niñas. En este caso, las hijas de Antonia Moreno y Andrés Avelino Cáceres (Paredes, 1994, 146).

A partir de ello, es indiscutible que la función de las rabinas en el marco de la guerra con Chile fue muy relevante. Sin perjuicio de ello, como se aprecia, estos roles iban vinculados a los roles domésticos asociados a las mujeres. En otras palabras, la esfera doméstica convivía dentro de la esfera pública de la guerra. En este espacio mayor, la división sexual del trabajo estaba marcada; puesto que, eran los soldados quienes se enfrentaban en las hostilidades. Esto está reflejado, sobre todo, en los últimos pasajes de la obra, cuando las rabinas esperan el regreso de los soldados:

Cuando el día se lo ha clareado, todavía estábamos rezando con la mamay Antonea que lo pensaba en ejército, tan poquito no más que lo habea quedado. La Gregoria se lo estaba llorando por el Satoco. Yo pensaba en té, bandereta, pensaba en Ofraseo; se tó venaas con batallón, seguro el Ofraseo también lo llegarea...Corneta lo tocó, e todas mujeres lo hemos saledo corriendo al plaza; al plaza también lo estaban llegando como ganadets encogeds, llenets de barro, rastrándose case, el bata...¡Nooo, manan! ¡Cómo va a serlo el

Zepet...huaayy! Lo han gretado las mujeres, ¡¿Imatac cairi?! E lo han corredo a receber soldados antes que lo cayeran al suelo (...)

Las mujeres no se encontraban físicamente en los enfrentamientos, ni tampoco participaban en los espacios de decisión y planeamiento. Normalmente, marchaban detrás (Paredes, 1994, 146). Al respecto, la propia Evangelina realiza un reclamo de esta situación a Ofraseo, cuando le increpa: “E tó, Ofraseo, ne sequera me cuentas lo que pasa en batallones. Dece pues otra vez se lo habean puesto a descoter, caprechosos, el caballero Montero con caballero Camacho, que era su jefe de soldaditos boleveanos (...)” (Paredes, 1994, 133).

Sin embargo, las rabonas formarían parte del Ejército. Las rabonas no podían decidir libremente cuándo irse o, al menos, tendrían que anunciarlo. En la obra, Evangelina indica que ya había decidido dejar las campañas y regresar a su tierra, lo cual ya había comunicado al jefe militar, Andrés Avelino Cáceres (Paredes, 1994, 143). No obstante, se presume que, aunque fueran consideradas como el apoyo logístico del Ejército, no tendrían salario. Esto debido a que, desde la mirada patriarcal, el trabajo doméstico y los roles de cuidado, realizado por mujeres, no es considerado trabajo al no alcanzar el estatus de actividad económica (Francke, 1990, pág. 96). Este razonamiento sería lo que habría justificado no pagarles un salario a las rabonas, que, bajo la mirada patriarcal, estarían cumpliendo los roles atribuidos a su condición de mujer.

Esta división de los roles, en el marco de los conflictos, tiene efectos, incluso, jurídicos. Así, por ejemplo, el día de hoy ya se cuenta con un marco jurídico aplicable a conflictos armados (internacionales y no internacionales), que se denomina Derecho Internacional Humanitario (DIH). El DIH distingue entre objetivos militares y personas civiles, siendo la principal consecuencia que a las personas civiles no se les puede atacar, según el principio de distinción

(norma consuetudinaria 1)⁹. Asimismo, en la actualidad, este cuerpo jurídico internacional alude que las Fuerzas Armadas de una parte se componen “de todas las fuerzas, agrupaciones y unidades armadas y organizadas que estén bajo un mando responsable de la conducta de sus subordinados ante esa parte” (norma consuetudinaria 4). A su vez, todos los integrantes de las Fuerzas Armadas son combatientes, a excepción del personal sanitario y religioso. En el caso de conflictos armados internacionales, también puede presentarse casos de civiles que acompañen a las Fuerzas Armadas, al formar parte de su organización civil o brindar apoyo logístico. Estas personas, que siguen siendo civiles, gozan del estatuto de prisionero de guerra si caen en manos de la parte adversaria (Salmón, 2014, pág. 97).

Con esta mirada desde el DIH, sería interesante ensayar en qué lugar se encontrarían las rabonas. Ellas, por los roles antes detallados, podrían ser civiles que acompañaban a las Fuerzas Armadas, en este caso, el Ejército peruano; o, podrían, incluso, ser consideradas como personal sanitario (por ende, parte del Ejército). De cualquier forma, bajo la lógica del DIH, las rabonas tendrían una protección frente a los ataques.

Como se observa, ser civil tiene una protección especial que prohíbe los ataques en su contra. No obstante, asociar la civilidad a los roles domésticos, y, estos a mujeres, podría establecer un vínculo que genere otro tipo de dificultades. En un reciente informe del Comité Internacional de la Cruz Roja, titulado “Gendered impacts of armed conflict: exploring implications for IHL governing the conduct of hostilities”, publicado en 2022, se indicó que existen distintas repercusiones al asumir esta dicotomía hombre/combatiente-mujer/civil. Por un lado, no incorporar el análisis de género en el marco de los conflictos armados, podría repercutir en asumir

⁹ En el marco del derecho internacional público, no existe jerarquía entre las normas convencionales y las normas consuetudinarias, siendo igualmente obligatorias para los Estados. La lista de normas consuetudinarias de DIH se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://ihl-databases.icrc.org/es/customary-ihl/v1>

que por ser un hombre en una “edad de combate” sea *per se* un objetivo militar (2022, 13). Igualmente, podría perpetuarse el reduccionismo al caracterizar a mujeres solo como civiles en tiempos de guerra, lo que, históricamente, ha supuesto asumir y reforzar estereotipos que asumen a las mujeres como pasivas y débiles, cuando en distintos contextos, cumplen con roles muy diversos (2022, 14-15), como es el caso de las rabonas.

En una reciente producción audiovisual de América Televisión, que formaba parte de su secuencia “Historias del Bicentenario”, se dedica un capítulo o sesión a las rabonas (2021), que intentó destacar la importancia de su rol para el ejército peruano. En esta producción indicaron que los soldados marcharon hacia la guerra y que hubo mujeres que los acompañaron. Así introducen a las rabonas, a quienes se refieren como valerosas patriotas que fueron parejas o madres de los soldados, a quienes les “cocinaron, lavaron su ropa, curaron sus heridas y hasta empuñaron el fusil ante la caída de su ser querido” (2021). Sobre ello, ante la ausencia de representaciones u otras fuentes que no se limiten a describir el rol doméstico de las rabonas, queda la duda de si, en realidad también tenían una función de combate o empuñar el fusil era un acto esporádico. Hoy, esa diferencia es determinante para definir quién resulta calificado como objetivo militar y quién no.

En el caso del mini cómic “Rabona”, el rol que se busca destacar de estas mujeres es el de auxilio a soldados heridos y de levantamiento de los muertos, como se aprecia en las viñetas 2 y 3, principalmente. Esto denota una cercanía al espacio en donde se llevaban a cabo los enfrentamientos. Por otro lado, aunque no se cuenta con más información sobre otros roles que cumplía, a partir de la presencia de la lliclla de la protagonista y de la rabona secundaria, se puede asumir que ahí llevaban los enseres con los que cumplía roles domésticos.

Al igual que en el caso anterior, es difícil establecer la calificación de esta rabona como civil o personal sanitario. Al respecto, cabe señalar que, desde el DIH contemporáneo, ante la duda, se presume la civilidad de la persona (Salmón, 2014, pág. 99). En el caso de la protagonista del

cómico, ella realiza una acción al atacar al soldado chileno y asesinarlo, que plantea la pregunta de si participó directamente en las hostilidades y, por ende, se convirtió en objetivo militar durante lo que duró tal participación (norma consuetudinaria 6). Esta noción de participación directa en las hostilidades es jurídica y para considerarse una acción como tal deben cumplirse tres elementos: un umbral respecto al daño que probablemente el acto tenga como consecuencia; una relación de causalidad directa entre el acto y el daño previsto; y, un nexo beligerante entre el acto y su realización a favor de una de las partes” (Comité Internacional de la Cruz Roja, 2010, pág. 46).

Como se observa en el mini cómic, la acción de dispararle al soldado chileno se desata luego de que este amenazara con llevársela para “divertirse” con ella, es decir, para violarla. Una primera aproximación sería que esta acción fue una expresión de legítima defensa. Ahora bien, si profundizamos en el análisis, podríamos plantearnos si participó directamente en las hostilidades.

Si partimos de que la rabona es una civil que acompaña al Ejército, para determinar si en ese momento perdió su protección habría que realizar el análisis jurídico de los tres elementos antes señalados. De manera breve, con su acto sí se cumple con superar el umbral de daño exigido, en tanto le genera un daño a la parte contraria. Por otro lado, hay una causalidad directa entre su acción y el daño generado. Finalmente, esta acción no solo la realiza como el ejercicio de su legítima defensa, sino que lo hace también en favor del Ejército peruano -cuando luego dice “Viva el Perú”, con lo cual se cumple con el elemento del nexo beligerante. Como consecuencia, la rabona habría participado directamente en las hostilidades.

Otra posibilidad sería preguntarse, al igual que en el caso de Evangelina, si en realidad no tuvieron las rabonas también una función de combate. No hay tanta información o más elementos en las propias representaciones que nos permitan inequívocamente concluir ello, pero al menos, cabe cuestionárselo. Después de todo, en el caso de la rabona del mini cómic, resultó bastante diestra en el uso del arma para tratarse “solo de una civil”.

Para mí es importante realizar estos análisis acerca de la naturaleza civil o no de la rabona, o de si participó o no en las hostilidades, porque como se mencionó previamente, hay asunciones respecto a las mujeres en cuanto a su rol en las guerras. Más allá de que este examen se haya nutrido de lo jurídico, considero relevante al menos cuestionar la posibilidad de roles distintos a lo doméstico por parte de las rabonas. Ambas representaciones brindan elementos (que generalmente no brindaban las representaciones decimonónicas) para proceder con estos cuestionamientos.

Finalmente, el análisis de la división sexual del trabajo en el caso de las rabonas no solo está atravesado por el género, sino también por la raza y la clase. Como refiere Rosas, las rabonas tenían diferentes status, posición económica, origen étnico y procedencia regional, eran generalmente indígenas, pero también hubo rabonas mestizas, esclavas afrodescendientes y mujeres de sectores populares (Rosas, 2021, pág. 149). En ese sentido, también hubo una división sexual, racial y de clase del trabajo en la guerra. Por ejemplo, las mujeres de la clase alta, entre las que se encuentra Antonia Moreno de Cáceres, se organizaron para resistir y hacerle frente la ocupación chilena; para lo cual, desempeñaron roles de financieristas, recolección de armas, intermediadoras diplomáticas, ayuda a prisioneros de guerra, formación de hospitales de sangre y ambulancias, entre otros (Rosas, 2021, pág. 159).

3.3.3. Más allá de la lliclla: la construcción de una subjetividad que no gira en torno a la maternidad

En el caso de “Evangelina retorna de la Breña” la maternidad de la rabona Evangelina no es un eje central. Si bien se deja claro que Evangelina es madre, es curioso advertir que esta rabona no llevó consigo a sus hijos o hijas a la guerra. Más aún, del propio texto se desprende que es la hija de Evangelina, Santoseta, quien queda al cuidado de sus hermanos.

Evangelina: Ofraseo, Ofraseo...¡Ofraseo! Ven, aquí poderemos quedarnos un rateto (...). Bueno, on rateto no más, ah, on rateto nomás nos vamos a quedar. Ahora tenemos quearnos. Ahora mesmo tenemos que regresar a nuestra chajreta. ¡Ay, taytallay, tayta! ¡Cómo estarán mis guaguas! Las papetas, también capaz se habrán perdedo. (...)

¡Caracho! Este hombre, ¿hasta qué hora lo va a dormir pues? Cuedadeto, Satoco y La Gregoria nos dejen ah. ¡Jesós, qué seréa se no podéyeramos regresar a nuestra chajreta! Ay, qué será de me chajreta! Segoro me heja Santoseta estará cuedando a sos hermanetos, guaguas todavía. ¡Josto cuando lo habeamos sembrado papetas, tenea que pasárselo el tayta Caceres, por Paroccan! Ay, ¿ára qué pues lo bajaremos ese domingo al englesia? ¿Para qué te lo hablarea en quechua, runa simi, el tayta? ¡Ay nuestras papetas (Se ensimisma en sus pensamientos) (...) (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, págs. 132-134).

Esto se confirma cuando en las fotografías de distintas puestas en escena de la obra (Figura 1, Figura 2, Figura 3), se advierte que la lliclla que lleva Evangelina no es un elemento para cargar a sus hijos o hijas, sino, tal vez, los enseres que la rabona llevaba consigo. Así, cuando en la primera parte de la obra Evangelina hace su ingreso, se señala que “deposita sus pertrechos cerca de un banco desvencijado (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, pág. 132). En un momento posterior, cuando Evangelina cree que están cerca soldados chilenos, para defenderse toma un palo y/o machete que carga en sus enseres (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, pág. 137).

Sin embargo, cuando recuerda a sus hijos e hijas, Evangelina se muestra preocupada y ansiosa por su situación. Hay que considerar que, inicialmente, no fue decisión de la protagonista acudir a la guerra. Esto explicaría por qué, en estos breves pasajes, se muestra a una rabona madre que estaría cumpliendo con el modelo mariano de madre dolorosa. Este arquetipo de madre se

vincula al ideal de mujer mariana tiene como característica la superioridad moral y fuerza, la abnegación, la humildad y sacrificio (Stevens, 1973, pág. 129). Esta mujer mariana es una expresión de los sistemas de género existentes, que oponen lo masculino de lo femenino, en donde lo primero está por encima de lo segundo (Conway y otros, 2013, pág. 32).

Al respecto, cabe señalar que, ya en décadas pasadas, exactamente en el año 1976, la escritora feminista estadounidense Adrienne Rich sostuvo en su libro “Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución” que existían “imágenes arquetípicas de la madre que reforzaban el conservadurismo de la maternidad” (Rich, 2019, pág. 111). Además, puntualizó que, a pesar de ser madres e hijas, las representaciones de la maternidad estaban mediadas por lo masculino, en tanto ellas poco habían escrito sobre el tema (Rich, 2019, pág. 111). Por ello, resulta aún más relevante el análisis de esta obra, siendo que su autora es una mujer que sitúa la maternidad en su obra como un tema secundario.

Décadas después, estas afirmaciones de Rich no pierden vigencia; sin embargo, en el arte contemporáneo existen, cada vez más, representaciones que cuestionan o contradicen el canon hegemónico presente en representaciones de la maternidad. En ese sentido, resulta relevante destacar, en la Literatura, obras tales como “El matrimonio de los peces rojos” (2016), de la escritora mexicana Guadalupe Nettel que cuestiona el arquetipo de madre, al desromantizar el proceso de gestación, parto y los primeros momentos de la maternidad. También destaca el trabajo de Ana María Shua en su cuento “Como una buena madre” (2001), en donde se relata con bastante crudeza las dificultades que atraviesa una madre que cuida de sus hijos sola (con un padre que existe, pero está ausente), y a quien se le permite expresar sentimientos de culpabilidad, ansiedad e ira.

Sumado a ello, para una aproximación más cercana a la región sobre las representaciones de la maternidad, destaco dos investigaciones recientes desde los Estudios de Género y los

Estudios Culturales. En ambos casos se parte de la confirmación de la persistencia de un arquetipo de madre mariano, pero resaltando cómo en el arte contemporáneo peruano también estas nociones vienen siendo cuestionadas.

En el primer caso, desde los estudios de género, en 2017 se publicó la tesis “Maternidad y Feminismo. Cuerpo e imagen en el Perú Globalizado en el colectivo Alfombra Roja”, de Andrea Román. La autora identifica que, en la cultura peruana, así como en el imaginario latinoamericano, persiste una figura de la madre a la luz del ideal mariano (Román, 2017). No obstante, a partir de las entrevistas que la autora realizó a integrantes del colectivo, la premisa de maternidad como mandato social ha ido problematizándose en los círculos artísticos (Román, 2017, pág. 96).

Esto conversa con lo planteado por Josephine Tavolara en su tesis titulada “Representaciones sobre la maternidad, características y posibilidades a partir del análisis de la obra ‘Mi madre y yo’, de Christian Bendayan” (2017), obra que fue culminada en 1999. En ella, la autora reconoce que las representaciones de la maternidad que parten del significado que la Iglesia católica le da a la maternidad están ampliamente difundidas en Latinoamérica, pero estas vienen siendo cuestionadas por nuevas representaciones aún no tan difundidas, como lo es el lienzo de “Mi madre y yo” (Tavolara, 2017).

Tavolara sostiene que, desde el discurso pastoral cristiano -entiéndase, desde un ideal mariano- la sexualidad pareciera estar excluida en representaciones de la maternidad (2017, pág. 120). Igualmente, dicho discurso coloca el cuerpo de la virgen María como etéreo, abstracto e inmutable; así como subordinado al cuerpo del ser superior que, en este caso, es el cuerpo del hijo (Tavolara, 2017, pág. 41). Es decir, hay una centralidad en la maternidad.

Si bien el texto de “Evangalina retorna de la Breña” es de los años noventa, puede sostenerse que se estaría enmarcando en estas representaciones de la maternidad peruana que

problematizan el modelo mariano de maternidad. Es decir, ya desde hace unas décadas el arquetipo de feminidad viene siendo cuestionado también desde el arte peruano.

Ahora bien, al conversar con la autora, indicó que la decisión de no incorporar en escena a los hijos e hijas de Evangelina respondía a un tema de practicidad. Al ser un monólogo, resultaba poco conveniente cargar lo que tendría que haber sido un muñeco durante toda la obra. De igual manera, refirió que, en un inicio, colocaba un muñeco que representaba a Ofraseo, el esposo de la rabona, para sus diálogos con él. Sin embargo, también decidió retirarlo de la escena y solo referirse a él (Paredes, Entrevista a Delfina Paredes, 2023).

Incluso, a partir de esta decisión práctica, se reafirma que la protagonista era la rabona. Sus hijos, hijas y esposo podían quedar fuera de la escena, en tanto el foco se centraba en Evangelina. Es decir, existen porque Evangelina los menciona o porque Evangelina dialoga con ellos y ellas. Por ello, concluyo que, en esta obra, la maternidad no es un elemento principal al representar a la rabona, sino un tema accesorio. A pesar de ello, con las escuetas menciones a sus hijos e hijas, se estaría trasluciendo atributos que corresponden al ideal mariano de mujer.

Como un punto adicional, también resulta interesante plantear la jerarquía entre madres en la obra “Evangelina retorna de la Breña”. Evangelina es llevada a la guerra, dejando a sus hijos/hijas al cuidado de su hija. Esto no solo reproduce el rol cuidador asignado a las mujeres, sino que pone en cuestión la jerarquía de clase entre Evangelina y Antonia Moreno de Cáceres.

En un punto, Evangelina se expresa orgullosa de ser la cuidadora de las hijas de Antonia Moreno y Andrés Avelino Cáceres: “Prencpal de las neñachas guaguas. ¡Ay neñachas, neñachas! Neñeta Hortensia, neñeta Zoila Auora, tan saccracha que lo es, hasta oneforme del Zepita querea ponerse”. No obstante, a lo largo de la obra, Evangelina también manifiesta sus deseos de que aún no nazca el hijo que espera Antonia; puesto que, esto implicaría su permanencia en el campo de batalla. ¿Por qué la permanencia de Evangelina está vinculada al parto de Antonia Moreno?

Aunque no se dice de manera expresa, por lo señalado previamente, se sobreentiende que el motivo es que Evangelina tendrá que cuidar del hijo o hija de Antonia y Andrés. Esta interpretación, de hecho, fue confirmada por la autora en la entrevista que brindó (Paredes, Entrevista a Delfina Paredes, 2023).

Por ello, queda evidenciado que, si bien, ambas madres se encontraban en campaña, por su clase, la maternidad de Evangelina se encontraba subordinada a la de Antonia Cáceres. Evangelina debía permanecer y cuidar del recién nacido, a pesar de que ella misma añoraba regresar a su hogar.

Por su parte, en el cómic “Rabona” la maternidad no solo no es un tema central, sino que es un tema ausente. No hay en ninguna parte de la historia una referencia visual o escrita a que las rabonas de la historia (ni la protagonista, ni la otra rabona que aparece) sean madres. Si bien es cierto, ambas rabonas son representadas con la lliella, no se puede concluir que lleven a sus hijos e hijas consigo (Figura 16 y Figura 17). Esta ausencia resulta muy notoria; puesto que, incluso en la escena inspirada en la pintura de “El repase” (Muñiz, 1888) tampoco se incorpora la figura del hijo (Figura 19).

Esta interpretación conversa con el proceso creativo de la autora. Al consultar con Meru sobre el porqué no se habían dibujado a los hijos e hijas de la rabona, ella manifestó que no fue un tema principal que advirtiera en sus investigaciones sobre rabonas (Meru, Entrevista a Meru, 2023). De tal manera, esta ausencia responde a que la maternidad no se encontraba asociada a la idea de rabona al momento de construir a sus personajes, lo cual se refleja en el cómic.

En las representaciones de rabonas producidas en el siglo XIX, la maternidad era central. Este atributo que era asociado -casi exclusivamente-a su feminidad (Oliart, 2020, pág. 284), pero también a su animalización. De acuerdo con lo señalado por Pratt sobre las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX, “[e]n las ideologías nacionales el valor social y cívico de la mujer se define exclusivamente en términos de sus funciones reproductivas y maternas, su rol como madre

de ciudadanos, no como ciudadana ella misma” (1993) (Pratt, 1993). Sin embargo, para las rabonas decimonónicas, aunque como mujeres les alcanzase el mandato de maternidad, por su raza representaban a la madre menos recomendable para clases sociales superiores (Oliart, 2020). Ellas no eran reproductoras de ciudadanos o ciudadanas, ni tampoco ciudadanas ellas mismas.

En cambio, a partir de lo analizado en “Evangelina retorna de la Breña” y en “Rabona”, el cómic, al no ser la maternidad un eje central, la determinación de la rabona como sujeto no atiende a su capacidad reproductora. Asimismo, no hay una animalización de la rabona a partir de su maternidad, sino, en el caso de Evangelina, un acercamiento al modelo mariano de madre dolorosa.

3.3.4. Yo también me llamo Perú: subjetividad y pertenencia a la nación

Tanto Evangelina como la rabona sin nombre del cómic son representaciones que transitan en el siglo XXI, en el marco de las celebraciones por el Bicentenario de Independencia del Perú. A pesar de que “Evangelina retorna de la Breña” fue escrita a fines del siglo XX, ha continuado en escena durante el siglo XXI. Por su parte, el cómic “Rabona” fue publicado en 2021 y sigue siendo accesible a través de medios electrónicos.

En el escenario actual, en donde se han problematizado y visibilizado representaciones de mujeres que participaron en las Guerras de Independencia y en la Guerra del Pacífico, resulta necesario analizar si también las representaciones de las rabonas han repetido los patrones de sus representaciones decimonónicas que les negaban subjetividad y si, además, el patriotismo ha sido un valor destacado en ellas.

De acuerdo con lo planteado por Pollock, “en las ideologías patriarcales del arte, el rol que se le adscribe a la posición femenina es ya el de objeto artístico, la modelo, ya el de musa, en virtud de una vinculación romántica con el artista” (Pollock, Visión y diferencia. Feminismo, feminidad

e historias del arte, 2013, pág. 162). En mi opinión, Evangelina no es un mero objeto artístico, ni modelo, ni musa; sino que es representada con subjetividad en la obra. Más aún, es un vehículo de crítica social a través del cual habla la autora.

Al ser un monólogo, la única voz autorizada es la de la rabona. Además, es protagonista de la historia. En esta obra teatral, la rabona no es vista como un objeto inerte del cual se dicen cosas, sino que es un sujeto pensante y que se expresa en voz alta. Esto resulta aún más relevante, al considerar que Evangelina es una mujer racializada. Al respecto, a lo largo de la historia se ha buscado expulsar a las mujeres del imaginario nacional, alejándolas de la política y la historia (Pratt, 1993, pág. 55), con mayor énfasis, cuando se trataba de mujeres racializadas. Por ello, es significativo que el personaje de Evangelina, tanto la vendedora ambulante, como la rabona, sea quien realice una crítica económica, política y social, en otras palabras, tienen voz.

Además, Evangelina, la rabona, es plenamente consciente de que ella es parte del Perú, de la patria. En su diálogo con la bandera, al inicio de la segunda parte de la obra, Evangelina señala:

(...) Dece pues bandereta tó eres como patrea. ¿Imatacc Chairi? Tapucurani, manan intindispacca. Me chcjrea, me tierra Paroccan, dece también es patrea. Tarapacá con so Equeque, con so Dolores, Areca, Tacna, allé donde tanto runa massi se lo han quedado, dece también es patrea, ¡Jáh eh! Antes no querea al arena, pero cuando he vesto que jonto con viento lo ha enterrado a nuestros muertos, quizás como su mano Pachamama será (Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, pág. 143).

Resulta curioso que, de acuerdo con cómo está planteado el texto, se hace énfasis (por ejemplo, a través de la repetición del adverbio ‘también’) a que aquellos lugares distintos a Lima también son patria. Esta elección no es gratuita. En otros pasajes de la obra, Evangelina también

critica el centralismo limeño. En ese sentido, si bien la protagonista deja en claro que su lugar de origen, y ella, como mujer indígena forma parte de la patria, remarca también la lejanía y centralismo de Lima:

(...) Los chollos, también todos del Ccoscco que estábamos en el Zepita, todos creyó que pensábamos igual...Ahé nomás qencha nos ha perseguido...¡Ofraseo! Sabes, ahura me doy cuenta, creyó que qencha nos llegaban con ordenes de mandones que estaban en Lema, sen conocer sequera, arenales donde estábamos nosotros. ¿Qué cosa será Lema, eh? (...)
(Paredes, Evangelina retorna de la Breña, 1994, pág. 138)

Adicionalmente, es importante resaltar una imagen tan potente como aquella en donde Evangelina le habla a la bandera y que, más aún, la cura. Evangelina no solo sufre al ver a la bandera agujereada y descolorida, sino que intenta repararla. La bandera, como símbolo patrio, representa al Perú. Por ende, la rabona tienen -simbólicamente- entre sus manos a la patria e intenta repararla.

Podría discutirse la bandera -como objeto inanimado- no le responde a Evangelina, pero ¿la escucha? Más aún, al considerar que la bandera representa al Perú, ¿escucha el Perú a una rabona como Evangelina? ¿Escucha el Perú, en el marco del Bicentenario a mujeres racializadas y empobrecidas? De lo planteado en la obra teatral, aunque se trate de un monólogo, sostengo que Evangelina no espera que la bandera le responda, pero sí que la escuche. Evangelina es consciente de que tiene voz, a pesar de que su patria no la escuche.

Del mismo modo, en el caso de “Rabona”, el cómic, la subjetividad de la protagonista está construida con base en elementos como las acciones que realiza en respuesta a las amenazas del

soldado chileno, las frases que pronuncia en quechua y español, y cómo ha sido presentada en la composición del cómic.

Así, en la onceava viñeta (Figura 27), se presenta un plano que se encuentra entre un primer plano y un plano de detalle, en tanto hay dos elementos que se quieren enfatizar. El primero de ellos, es el globo, cuyo texto en mayúscula es “Viva el Perú”. El segundo elemento es la boca de la rabona. El plano va desde los hombros hasta la mitad de su nariz, dejando ver sus trenzas y su boca. Esta imagen potente lo busca es vincular esa frase y dejar sin duda alguna que fue la rabona quien la pronunció.

Como se advierte, la obra representa el sentimiento patriota de la rabona, cuyas últimas palabras antes de su suicidio son referidas a su patria. A partir de ello, deja claro que las acciones adoptadas en contra del soldado fueron por el Perú; pero también, que es dueña de su cuerpo. Ante su inevitable desenlace luego de matar a un soldado chileno, que supondría su propio asesinato (y, su violación), como un ejercicio de su agencia, ella decide su propio desenlace.

A diferencia de las representaciones decimonónicas, en donde se habla por las rabonas, en estas representaciones, las autoras de los productos seleccionados hacen hablar a sus personajes. Son ellas quienes manifiestan, de manera expresa, que son parte del Perú. A pesar de que la modernidad, el contexto y las élites se empeñaron en intentar expulsar del imaginario nacional a lo indígena, y con más razón, a las mujeres indígenas, estas rabonas no piden permiso para sentirse parte de la patria y luchar por ella. Por ende, es clara la subjetividad de estas nuevas rabonas y su sentimiento de pertenencia a la patria.

3.3.5. La respuesta de la rabona ante la amenaza de violencia: dos disparos como representación de agencia

La violencia basada en género que se ejerce, especialmente contra mujeres y población LGTBI, no es un evento que surja en las guerras, sino una expresión agravada de una estructura violenta precedente. El Comité CEDAW, que supervisa la aplicación de la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer, señaló en su Recomendación General N° 35:

(...) La violencia por razón de género contra la mujer se ve afectada y a menudo agravada por factores culturales, económicos, ideológicos, tecnológicos, políticos, religiosos, sociales y ambientales, como se pone de manifiesto, entre otras cosas, en los contextos del desplazamiento, la migración, el aumento de la globalización de las actividades económicas, en particular de las cadenas mundiales de suministro, la industria extractiva y la deslocalización, la militarización, la ocupación extranjera, los conflictos armados, el extremismo violento y el terrorismo. La violencia por razón de género contra la mujer también se ve afectada por las crisis políticas, económicas y sociales, los disturbios, las emergencias humanitarias, los desastres naturales y la destrucción o degradación de los recursos naturales (...) (2017, párrafo 14).

Empero, no solo es el género el eje de dominación que coloca a las mujeres en una posición de riesgo de sufrir actos de violencia. La raza y la clase también configuran la forma en la cual determinados grupos de mujeres experimentan la violencia en un contexto particular. Por ejemplo, para el caso del conflicto armado no internacional del periodo 1980-2000, la autora Boesten planteó que las jerarquías e identidades que produce la violencia sexual en el conflicto armado peruano estaban ancladas en las desigualdades previas, que se definen por la clase, la raza, el género y la sexualidad (Boesten, 2014, págs. 106-107).

En ese sentido, la autora sostuvo que el uso de la violencia sexual en Perú produjo masculinidades violentas, sexualidad racializada y jerarquías de género, heteronormatividad y más amplias desigualdades sociales (Boesten, 2014, pág. 93), independientemente de quién sea el enemigo (Boesten, 2014, pág. 107). Es decir, en el Perú, la violencia sexual fue constitutiva de género, raza, sexualidad y clase (Boesten, 2014, pág. 92). De ello se desprende que la violencia sexual coadyuvó en la producción y naturalización de las identidades interrelaciones basada en género, sexualidad y raza, otorgándole su significado en tiempos de guerra, pero nutrida de las jerarquías existentes en tiempos de paz (Boesten, 2014, pág. 92).

En el caso del mini cómic, es gráfica la representación de la amenaza de un acto de violencia sexual en contra de la rabona, cuando menciona que podría “divertirse” con ella (Figura 22). Además, el soldado chileno marca la distancia racial entre ellos y la rabona. Para él, ella es una chola. Ejerce, además, en su contra, racismo estético al expresar que tenía un rostro muy bonito para ser chola. De ello, resulta evidente que no es el deseo sexual lo que mueve su acción, sino la necesidad de reforzar estructuras jerárquicas preexistentes. En ese sentido, la violencia sexual durante la guerra es un acto social -y político- que forja ciertas relaciones de poder o desigualdades, a través de su empleo sistemático y repetido, según mensajes conocidos previamente la sociedad (Boesten, 2014, pág. 107).

Esto conversa con lo que plantea Segato en su libro “La guerra contra las mujeres” (2018). La autora argentina identifica dos ejes interconectados mediante los que el violador envía sus mensajes. Por un lado, en el eje vertical, el agresor se dirige a la víctima; a través del acto violento buscar ubicarla como inferior y establece jerarquías naturalizadas, adquiriendo tal discurso un cariz punitivo y él un perfil de moralizador. Por otro lado, en el eje horizontal, el agresor se dirige a sus pares, ante quienes deben justificar su masculinidad y justificar o mejorar su lugar en la fratría (2018, 42).

En cuanto al eje vertical, el acto del soldado busca enviar el mensaje de que es inferior para él, por ser mujer y por considerarla chola, motivo por el cual puede disponer de su cuerpo. Para el soldado, la rabona no es un sujeto, sino un objeto de diversión. Para remarcar esta inferioridad, la sexta viñeta propone un plano general (Figura 18). En el medio se encuentra la rabona arrodillada al lado de quien sería su pareja, y el soldado chileno se encuentra parado. Además, él está levantando el mentón de la rabona con su arma (que sería una bayoneta o fusil), lo cual remarca la verticalidad entre ambos (Figura 21).

La obra también da cuenta del eje horizontal que plantea Segato. En la sexta viñeta hay tres globos. Ninguno de estos globos está asociado a un personaje en específico, pero podemos asumir que son diálogos dichos por los soldados chilenos, incluido el que sostiene el mentón de la rabona (Figura 21).

Uno de ellos, probablemente el que tiene al frente a la rabona y le sostiene el mentón, es quien dicen “Oh, tiene un rostro muy bonito para ser chola”. Él mismo u otro soldado chileno podría ser quien haya dicho “¿Tú crees que nos digan algo si nos la llevamos”, a lo que le responde alguien: “No lo creo, podríamos divertirnos con ella un rato” (Figura 22). De ello se advierte que, independientemente de quién dice cuál frase, existe una comunidad de pares entre los soldados. Todos están de acuerdo con la violación y, posiblemente, el futuro de la rabona hubiera sido una violación por parte de dos o más soldados chilenos. A través de este acto de violencia, estos soldados intentarían reforzar su masculinidad.

Por último, este acto de violencia sexual que estaría por cometerse tendría un significado agregado. Vinculado a ello, autoras como Yuval-Davis y Anthias identificaron cinco maneras en las que las mujeres han participado en los procesos étnicos y de formación del Estado y la nación: como productoras biológicas del grupo étnico; como reproductoras de las normas que vinculan a los grupos étnicos/nacionales (al detentar un adecuado comportamiento femenino); como

transmisoras de la cultura, participando centralmente en la reproducción ideológica de la colectividad; como significantes de las diferencias étnicas/nacionales; y, como participantes en los problemas nacionales, económicos, políticos y militares (1989, 7).

En ese orden de ideas, en tanto “[I]a violación confirma el significado social del cuerpo: de poder, dominación y control (aquel que viola se siente física y mentalmente poderoso); de inferioridad, ausencia de poder y género (aquel/la que es violado/a se siente deshecho, físicamente reducido, y debilitado, feminizado)” (Boesten, 2014, pág. 107), en este contexto de guerra, la rabona escenifica también al Perú. En atención a que las mujeres son significantes de las diferencias étnicas/nacionales, la violación de un soldado chileno a una mujer peruana envía también el mensaje de que el Perú había sido sometido. En consonancia, es importante analizar en dónde ocurre este acto; debido a que, “el lugar donde la violencia sexual se perpetra es casi siempre, a su manera, significativo” (Leatherman, 2013, p. 33). De lo que se aprecia en el mini cómic, el lugar en donde ocurre el acto de violencia sexual es el campo de batalla. Por ende, el mensaje que se pretende reforzar al trasgredir el cuerpo de la rabona en el campo en donde ocurren los enfrentamientos es que el Perú estaba siendo denigrado y sometido en su propio territorio.

Ante ello, el cómic representa un momento en el cual la rabona, que no deja de encontrarse en una posición subordinada, ejerce su agencia en dos momentos. En el primer de ellos, cuando asesina al soldado chileno que tenía en frente (Figura 19). Al analizar la escena, esta resulta aún más impactante. En el mismo primer plano de la séptima viñeta, pero con un fondo rojo y los personajes solo en silueta, totalmente en negro, destaca la onomatopeya ¡Bang!, la cual hace referencia al disparo. Además, esta viñeta resalta el hecho de que la rabona no se paró para dispararle al soldado, sino que lo hizo desde su posición de inferioridad al estar arrodillada. En otra interpretación posible, la rabona dispara y dispone del cuerpo y de la vida del soldado chileno, desde su posición de subordinación, ejerciendo, con el disparo, su agencia (Figura 24).

Por otro lado, sin ninguna intención de romantizar el suicidio, en el análisis del cierre de la obra “Rabona” (Figura 20, Figura 21 y Figura 22) se aprecia que este fue la única vía que encontró la protagonista para evitar que alguien más disponga de su cuerpo sin su consentimiento. Más aún, al considerar que las últimas palabras de la rabona fueron “Viva el Perú” (Figura 27), el suicidio decanta en la imposibilidad de que los soldados chilenos consumen su intención de someter al Perú a través de la violación de la rabona. De esta manera, el hecho de disponer de su propia vida fue una expresión de su agencia.

Inclusive, este es un punto importante que remarca la distancia entre el mini cómic y la obra de la cual se inspiró que es la pintura de “El repase. Un episodio de la Batlla de Huamachuco” (Muñiz, 1888). Según Rodríguez, más que la realidad, dicha pintura representa la idea de masculinidad de la época, en donde la mujer se encuentra arrodillada frente al hombre, en una representación del binomio sexo débil-sexo fuerte (2021, p. 199-200). Asimismo, clama por una representación alternativa que contradiga, como las propias fuentes historiográficas, la pasividad con que fue representada la mujer indígena (Rodríguez, 2021, p. 200).

De esta forma, la representación de la rabona que ejerce su agencia al disparar al soldado y se dispara a sí misma, se erige como aquella representación que contradice aquello representado en la pintura de Muñiz. En esta obra contemporánea la rabona no es más un ser pasivo que pide clemencia al hombre soldado, es una mujer capaz de tomar decisiones y actuar en consecuencia. Visto así, la rabona del mini cómic no encaja en lo que se espera del históricamente llamado “sexo débil”.

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

A partir del trabajo realizado en la presente investigación, se confirma la hipótesis de que las producciones artísticas producidas y distribuidas a fines del siglo XX y en el siglo XXI en el teatro y en el cómic, en donde las rabonas son protagonistas, problematizan los significados que se les asignaron en representaciones producidas en el siglo XIX. Así, a través del análisis de la obra teatral “Evangelina retorna de la Breña” y el mini cómic “Rabona” se demuestra que, si bien aún son asociadas a roles domésticos o de cuidado, no son animalizadas ni barbarizadas. En ese sentido, aunque sigan siendo representadas como personajes subalternos al ser mujeres indígenas, también se destaca su capacidad de agencia y su subjetividad más allá de la maternidad o vínculo afectivo con el soldado. En los siguientes párrafos, desarrollaré esta afirmación:

1. El género es un sistema de representación que produce, reproduce y asigna significados a los individuos en la sociedad, constituyendo relaciones sociales y estableciendo relaciones significantes de poder, a partir de las diferencias que se asumen como distintivas de los sexos. En ese marco, tanto el teatro como el cómic son tecnologías de género que se configuran como aquellos sistemas de representación que producen y reproducen significados asociados a roles, valores y estereotipos que son asociados a hombres y mujeres. Con tal fin, inclusive, se han construido arquetipos de masculinidad y feminidad en el Arte.
2. Precisamente, a partir de la consciencia de que los productos artísticos no son neutrales respecto al género, surge la necesidad de aproximarse a ellos desde una mirada diferenciada. Así, los elementos de la crítica feminista del arte se erigen como ideales para llevar a cabo tal análisis. Sin embargo, por sí mismo, no resulta suficiente para emprender

un examen holístico que no solo considere el género, sino también que atienda a cómo otros ejes de dominación como la raza y la clase se intersectan, configuran la experiencia de las personas, y, en este caso, de las rabonas.

3. Así, la interseccionalidad consiste en aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas, es decir, en contextos en los que las interacciones de las referidas categorías se actualizan unas a otras y les confieren su significado (Viveros, 2016). Este trenzado al que alude Marfil Francke (1990) puede colocar a la persona o a un grupo de personas en una posición de subalternidad. Cabe señalar que, al ocupar esta posición se presume que, el subalterno o la subalterna no tiene voz propia; sin embargo, en determinados contextos y momentos, sí puede tener agencia.
4. De ahí radica la importancia de seleccionar dos producciones artísticas en donde las rabonas son protagonistas y a quienes se les da voz propia. Como se ha expuesto, las representaciones de las rabonas decimonónicas no tenían esta aproximación, sino que se centraron en destacar, principalmente, los roles domésticos que cumplían, así como la fidelidad extrema al seguir al soldado a la guerra, y su feminidad representada a través de su maternidad. Sumado a ello, las representaciones decimonónicas, de manera general, animalizaron y barbarizaron a estas mujeres, negándoles subjetividad y, por ende, cuestionando o imposibilitando su pertenencia al Estado peruano.
5. Más aún, considerando que las nuevas lecturas que, desde distintas disciplinas como Ciencias Sociales o Estudios de Género, se han propuesto de las rabonas, se han centrado en producciones artísticas del siglo XIX, quedaba pendiente el análisis de aquellas

producciones artísticas surgidas con posterioridad a dicho marco temporal. En adición a ello, resulta destacable que, la gran mayoría de nuevas representaciones de rabonas haya sido elaborada por autores. Por tal motivo, se refuerza la necesidad del análisis de dos producciones cuyas autoras son mujeres.

6. Ahora bien, el camino hacia las nuevas lecturas de las representaciones decimonónicas supone los antecedentes de estas nuevas representaciones. Siendo de esta forma, los trabajos -muchos de los cuales se enmarcaron en las celebraciones del Bicentenario- respecto a mujeres con roles determinantes en la Independencia y en la construcción de la República, como Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta, Francisca Zubiaga, Clorinda Matto de Turner, Antonia Moreno, entre otras, preceden y motivan el análisis de personajes de mujeres anónimas que también tuvieron aportes significativos en la historia peruana, como lo fueron las rabonas. En relación con el cómic, fue más difícil trazar un antecedente del mini cómic “Rabona”. No obstante, se identificó la existencia de una superheroína peruana, hija del dios Sol, llamada la “Chola Power”. Del breve análisis de algunas imágenes de esta producción artística, se advierte que hay una sexualización del personaje.
7. Del análisis de “Evangelina retorna de la Breña”, se aprecia que la rabona es presentada como una mujer adulta, indígena o mestiza y empobrecida, lo cual la colocó en una posición de subalternidad frente a otros grupos sociales. A pesar de ello, Evangelina no fue presentada como un ente pasivo, sino que a través de sus monólogos fue un vehículo de crítica social, sobre todo, en relación con las paupérrimas condiciones del ejército peruano. En ese sentido, Evangelina fue representada con agencia. En el caso de la rabona del mini cómic, la protagonista es presentada como una mujer joven, indígena o mestiza y bilingüe

en español y quechua, lo cual también la ubica en una posición de subalternidad. Sin embargo, también es representada con agencia a través del empleo del quechua y del empleo del arma. Cabe resaltar que, ninguna de las producciones artísticas construye a las protagonistas a partir de los arquetipos clásicos de feminidad.

8. Desde un análisis de la división sexual del trabajo, en el caso de Evangelina, se destacan los roles domésticos que cumplían en el ejército, a los que se sumaron los roles de vigilancia y de cuidado de niños/as, personas heridas y levantamiento de cadáveres. A ello se sumó el hecho de que Evangelina, a través de sus monólogos, denunciara la realidad del ejército y las decisiones que se tomaban, lo que la hacían detentar un rol político. Ahora bien, la determinación del rol de las rabonas en el marco de las guerras tiene consecuencias de distinta índole; por lo cual, es indispensable realizar un adecuado análisis, con enfoque de género, respecto de la posición que ocupaban (o no) en el Ejército. A este análisis también se realiza considerando la intersección con la raza y la clase; debido a que, eran distintas las funciones que cumplieron las mujeres de clase alta, respecto a aquellas que cumplieron, principalmente, mujeres indígenas, mestizas y afrodescendientes.
9. En el caso de la protagonista del mini cómic, es menor el detalle de los roles que cumplía la rabona; puesto que, se busca destacar su labor de auxilio a soldados heridos y levantamiento de cadáveres. Empero, su gran destreza en el uso del arma plantea la pregunta de si en realidad no cumplía una función distinta, una que normalmente no es asociada a mujeres.
10. Uno de los puntos más diferenciadores de las nuevas representaciones de las rabonas, en relación con las producciones decimonónicas se refiere al tema de maternidad. En ambos

casos, tanto en “Evangelina retorna de la Breña” y en el mini cómic “Rabona”, la maternidad no es un eje central, inclusive, en el mini cómic es un tema ausente. Por ello, se concluye que la determinación de la rabona como sujeto y su feminidad no atiende a su capacidad reproductora.

11. Otro punto muy destacable en las nuevas representaciones de las rabonas es que ambas protagonistas son presentadas con subjetividad. No solo son las protagonistas de sus respectivas obras, sino que son representadas con ideas y voz propia. Sumado a ello, ellas mismas se reconocen como sujetos y reconocen al Perú como su patria. Así, a pesar de que son conscientes, sobre todo en el caso de Evangelina, de cómo las condiciones en que vive no son justas, se saben parte del Perú y por él luchan.
12. Finalmente, en el mini cómic se plantea el tema de la violencia sexual en contra de la rabona, un tema que no fue abordado en representaciones decimonónicas. Esta amenaza de violación sexual en su contra se configuró también a partir de los ejes de raza y clase, y no solo desde el género. Sumado a ello, a través de dicho acto, se buscó establecer jerarquías individuales y colectivas: la primera en relación con el soldado-hombre/rabona-mujer; y la segunda respecto a soldado-Chile/rabona-Perú. Ante ello, la rabona no fue presentada como una víctima pasiva, sino que se le dotó de agencia al disparar a quien sería su violador y luego disponer de su propio cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, J. (2019). *Para hacer historietas* (Vol. Octava Edición). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Adrianzén, M. L., Moscoso, M., Coya, H. (Productores), Adrianzén, E., Adrianzén, M. L. (Escritores), & Moscoso, M. (Dirección). (2018). *El último bastión* [Película]. Perú.
- Alexiéovich, S. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Lima: Debate.
- Almonacid, M. (2012). *Diálogos entre arte y feminsmo. La crítica de arte feminista como herramienta didáctica. Tesis para optar por el grado de Magíster.*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Ángeles, R. (1994). *Dramaturgia de la Historia del Perú*. Lima.
- Barrig, M. (1986). Democracia Emergente y Movimiento de Mujeres. En E. Ballón, *Movimientos Sociales y Demcoracia: La Fundación de un nuevo orden* (págs. 143-183). Lima.
- Barrig, M. (2017). *Cinturón de castidad. La mujer de la clase media en el Perú* (Vol. Cuarta edición). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bayarte, P. (2024). La tolerancia a la violencia contra las mujeres en Perú salta a la cancha de fútbol. *Swissinfo*. <https://www.swissinfo.ch/spa/la-tolerancia-a-la-violencia-contra-las-mujeres-en-per%C3%BA-salta-a-la-cancha-de-f%C3%BAtbol/87350162>
- Benza, R. (2024). Temas y personas marginales en el teatro peruano contemporáneo. En C. Rosas (Ed.). *“Nosotros también somos peruanos”. La marginación en el Perú. Siglos XVI al XXI.* (2da edición, pp. 499-527). Lima: Jurado Nacional de Elecciones, Fondo Editorial PUCP.
- Boesten, J. (2014). *Violencia sexual en la guerra y en la paz: Género, poder y justicia posconflicto en el Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En A. Silberman, P. Bourdieu, R. Brown, R. Clause, V. Karbusicky, H. Luthe, & B. Watson, *Sociología del Arte* (págs. 43-80). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bornay, E. (2021). *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cajahuaringa, M. (29 de noviembre de 2019). "*La Chola Power*", a Peruvian super-hero kicking off corruption and evildoers. Retrieved 03 de mayo de 2023, from Boceta Media: <https://www.bocetomedia.com/2019/11/la-chola-power-peruvian-super-hero.html>
- Cerrón-Palomino, R. (1989). Perspectivas sociolingüísticas y pedagógicas de la motosidad en el Perú. *Trab. Ling. Apl.*, 67-85. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639103/6699>
- Comité Internacional de la Cruz Roja. (2010). *Guía para interpretar la participación directa en las hostilidades*. https://www.icrc.org/es/doc/assets/files/other/icrc_003_0990.pdf
- Comité Internacional de la Cruz Roka. (2024). *International humanitarian law and gender perspective in the planning and conduct of military operations*. Ginebra.
- Comité Internacional de la Cruz Roja. (2022). *Gendered impacts of armed conflict: exploring implications for IHL governing the conduct of hostilities*. Ginebra. <https://shop.icrc.org/gendered-impact-of-armed-conflict-and-ihl-pdf-en.html>
- Conway, J., Bourque, S., & Scott, J. (2013). El concepto de género. En M. Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (págs. 21-33). México: Universidad Autónoma de México, PUEG.
- Córdova, L. (27 de setiembre de 2021). Delfina Paredes. Vida y obra de la primera actriz nacional que soñaba con ser aviadora y arqueóloga. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/delfina-paredes-vida-y-obra-de-la-primera-actriz-nacional-que-sonaba-con->

ser-aviadora-y-arqueologa-teatro-historia-mario-vargas-llosa-cesar-vallejo-cine-peruano-nnsp-noticia/

Courret, E., & Maunoury, E. (1979). *Soldado peruano y su rabona*. Lima.

de la Flor, A. (2020). *El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género. Feminismos contemporáneos en dos corpus de imágenes elaborados a partir de las obras de las artistas Claudia Coca y Natalia Iguñiz (2000-2005)*. Tesis para optar por el grado académico de magíster en Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú.

de la Villa, P. (2013). Crítica de arte desde la perspectiva de género. *Investigaciones Feministas*, 4, 10-23. <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41874/39892>

de Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, 1-30.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

De Mello, L. (s/f). *FunciónLenguaje*. FunciónLenguaje: <https://funcionlenguaje.com/index.php/es/sala-de-lectura/noticias/861-griselda-pollock-feminidad-e-historias-del-arte.html>

Donelle, L. (2019). *Representations of Women and Minorities Groups in Comics*. Tesis para optar por el grado de Magíster, San Jose State University. https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8618&context=etd_theses

Escala, M. (2021). El ángel del hogar y el ángel de la guerra. La arena bélica de Carolina Freyre de Jaimes *ad portas* de la ocupación de Lima, 1880. En C. Rosas (Ed.), *Mujeres de armas tomar. La participación femenina en las guerras del Perú republicano (237-278)*. Lima: Ministerio de Defensa.

- Espinoza, M. (2008a). *Imagen sin título* [Cómic]. El Comercio.
<https://elcomercio.pe/somos/historias/pelicula-cine-estreno-chola-power-capitana-marvel-mujeres-noticia-ficcion-614078-noticia/>
- Espinoza, M. (2008b). *Imagen sin título* [Cómic]. UMC Cómics.
<https://umccomics.com/fundraising/la-chola-power-renaciendo/>
- Federici, S. (2018). *El calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Historia9. Traficantes de sueños.
- Fierro, P. (ca. 1800). *Soldado con su rabona* [Acuarela]. Alamy. <https://www.alamy.com/espaol-acuarela-de-pancho-fierro-lima-1807-lima-1879-circa-1800-pancho-fierro-94-soldado-con-su-rabona-image189284703.html>
- Fierro, P. (ca. 1850-1860). *Soldado con su rabona* [Acuarela]. Museo de Arte de Lima.
<https://coleccion.mali.pe/objects/2306/soldado-y-rabona;jsessionid=9A0D76D28A63303AD7C092DC1425F92F>)
- Fierro, P. (ca. 1850). *Soldado y rabonas en marcha* [Acuarela]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.
- Fierro, P. (1858). *Rabona con niño a espaldas* [Acuarela]. Museo de Arte de Lima.
<https://coleccion.mali.pe/objects/2330/rabona-con-nino-a--espaldas>
- Francke, M. (1990). Género, clase y étnica: la trenza de la dominación. En C. Degregori, M. Francke, N. Manrique, G. Portocarrero, P. Ruiz Bravo, A. Sánchez, & Zapata Antonio, *Tiempos de ira y amor: Nuevos actores para viejos problemas* (págs. 77-106). Lima: DESCO.
- Gallardo, A. (2020). *El enfoque interseccional como propuesta para una adecuada protección jurídica internacional de las niñas en el marco de los conflictos armados*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Gerárdin, A. (s.f.). *Guerre du Pacifique*. 1882.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Vol. 5ta edición). Buenos Aires: Grupo editorial siglo veintiuno.
- Golubov, N. (2020). *La crítica literaria feminista: una introducción práctica* (2da ed.). Ciudad de México: Centro de Investigación y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guardia, S. B. (2019). Historia de las mujeres: un derecho conquistado. En C. Rosas (editora), *Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público* (págs. 353-368). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Canal América Televisión. (08 de agosto de 2021). *Historias del Bicentenario. Las Rabonas* (2021). [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=09_syFBva7A
- hooks, b. (2004). *Mujeres Negras: Dar forma a la teoría feminista. Otras inapropiables*.
- Henríquez, N. (2004). Cuando las peregrinas florecen. A propósito del feminismo en el Perú, balance y desafíos. *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, p. 126- 134.
- Huaytán, E. (2018). Impugnaciones y ampliaciones de la representación indigenista en la narrativa testimonial peruana. En M. Crisóstomo, *Género y conflicto armado interno en el Perú. Testimonio y memoria* (págs. 49-68). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Huamán, W. (2021) *Rabona* [Escultura]. Museo Casa de la Respuesta.
- Jodelet, D. (2011). Aportes del enfoque de las representaciones sociales al campo de la educación. *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, 21, 133-154. <https://www.redalyc.org/pdf/3845/384539803006.pdf>

- Kirkwood, J. (1984). *Los nudos de la sabiduría feminista. Materia de discursión N° 64*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Laura, V. (2015). *Feminidades Filmadas: Madeinusa (2006) y La Teta asustada (2009) entre la tradición y la transgresión. Tesis para optar por el grado de Magíster*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- León, E. (2021) *Las independencias regionales. Guerra, mujeres y participación popular*. [Exposición]. Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, Lima, Perú.
- Leatherman, J. (2013). *Violencia sexual y conflictos armados*. Barcelona: Institut Català Internacional per la pau”.
- Lema, L. (2021). *Heorinas peruanas del Bicentenario*. Lima: Estruendomudo.
- Leonardini, N. (2014). Presencia femenina durante la guerra del Pacífico. El caso de las rabonas. *NORBA. Revista de Arte, XXXIV*, 177-195.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, 9(julio-diciembre), 73-101.
- Macher, S. (2018). Mujeres quechua: agencia en los testimonios de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En M. Crisóstomo, *Género y conflicto armado interno en el Perú. Testimonio y memoria* (págs. 69-107). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Macher, S., Miloslavich, D. y Moromisato, D. (18 de marzo de 2023). *Memoria e historia de mujeres invisibles*. Conversatorio del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, Lima, Perú.
- Machuca, G. (07 de 03 de 2019). De Chola Power a Capitana Marvel: las mujeres también hacen noticia en la ficción. *El Comercio*. Retrieved 30 de mayo de 2023, from <https://elcomercio.pe/somos/historias/pelicula-cine-estreno-chola-power-capitana-marvel-mujeres-noticia-ficcion-614078-noticia/>

- McCausland, E. (2018). *Wonder Woman. El feminismo como superpoder* (Vol. Segundo). Madrid: Errata Naturae.
- McCulloch, R. (2010). ¿Puede ser travesti el pueblo? Testimonio subalterno y agencia marica en la memoria del conflicto armado.
- Meru. (2021). *Rabona*. Lima.
- Meru. (20 de abril de 2023). Entrevista a Meru. (A. Gallardo, Entrevistador)
- Meru. (s/f). Inicio [Merulandia]. Facebook. <https://www.facebook.com/Merudraw>
- Meru. (2002a). [Ilustración digital de Misturera]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=632130082157729&set=a.570100168360721>
- Meru. (2002b). [Ilustración digital de Ollantay y Cusi-Coyllur]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1768403103514062&set=a.1012541285766918>
- Miloslavich, D. (2019). *Flora Tristán: Peregrinaciones de una paria en el Perú*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Milton, C. (2018). El arte desde el pasado fracturado en C. Milton (Ed.), *El Arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Miseres, V. (2012). On Republic in Ruins: Flora Tristan's Peregrinations of a Pariah and the Role of the Rabonas in Nineteenth-Century Peru. *Literature and Arts of the Americas*, 45(1), 29-36.
- Mohanty, C. (1994). Under Western Eyes: FEminist Scholarship and Colonial Discourses. En P. Williams, & L. Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press.
- Molyneux, M. (Summer de 1985). Mobilization without Emancipation? Women's Interest, the State, and Revolution in Nicaragua. *Feminist Studies*, 227-254.

- Montero, R. (2018). *Nosotras. Historia de mujeres y algo más*. Madrid: Alfaguara.
- Morales, L. (2022). Memorias restaurativas, saberes subyugados y tensiones en las escrituras de guerra Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turnet y Virginia Gil de Hermoso. *Páginas, Año 14, N° 36*.
- Muñiz, R. (1888). *El Repase o El último episodio de la batalla de Huamachuco*.
- Muñoz, F. (2019). *Ni una Menos, más allá de la marcha, el campo en disputa*. Discursos del Sur, 9-24.
- Nettel, G. (2016). *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Nochlin, L. (s/f). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del Arte* (págs. 17-43). Sube la marea ediciones.
- Oliart, P. (2020). Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En A. Panchifi, & F. Portocarrero, *Mundos interiores: Lima 1850-1950* (págs. 261-288). Lima: Centro de Investigación de la Universidad Pacífico.
- Palma, R. (2000). No se pega a una mujer. En R. Palma, *Tradiciones Peruanas* (Vol. Tomo IV). Lima: Enrique Cappelletti.
- Paredes, D. (1994). Evangelina retorna de la Breña. En R. Ángeles, *Dramaturgia de la Historia del Perú* (págs. 128-149). Lima.
- Paredes, D. (2020). La batalla de ser nosotros mismos. En C. McEvoy, D. Paredes, J. Agüero, F. Denegri, A. Chirif, R. Yahuarcani, L. Degregori, M. Burga, W. Alva, E. Adrianzén, M. Mannarelli, M. Costa, L. Rodríguez, E. Neyra, A. Gago, M. Pulgar, E. Tokeshi, G. Nugent, C. Bákula, M. Tanaka, . . . Z. de Paz, *25 ensayos desde la pandemia para imaginar el Perú Bicentenario* (págs. 21-28). Lima: Proyecto Especial Bicentenario.
<https://drive.google.com/file/d/1DJIT8eyt5xT8gTB-NNPoSUIbPtb8UAav2/view>
- Paredes, D. (25 de mayo de 2023). Entrevista a Delfina Paredes. (A. Gallardo, Entrevistador)

- Paz, G. (2019). *Ramón Muñiz y Cano y su producción pictórica en Lima: La muerte de Pizarro y El repase*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Arte, Lima.
- Paz, G. (2019). *Ramón Muñiz y Cano y su producción pictórica en Lima: La muerte de Pizarro y El repase*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marco.
- Pérez, A., & Larrondo, A. (mayo de 2019). Wonder Woman: la romantización y sexualidad de un ícono feminista a través del audiovisual. *Hachetetépe*, 18, 13-28.
<https://doaj.org/article/f3fc2d325c91497fa9ec717029104082>
- Pineda, E. (2020). *Bellas para morir. Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Polack, B. (2020). *Mujeres que forjaron el Perú*. Lima: Planeta.
- Pollock, G. (2007a). La heroína y la creación de un canon feminista. En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del Arte* (págs. 161-196). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca y CURAR.
- Pollock, G. (2007b). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 45-79). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca y CURAR.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Pollock, G. (s/f). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte* (págs. 141-158). Sube la marea ediciones.

- Pratt, M. (1993). Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 19, N° 38, 51-62. <https://www.jstor.org/stable/4530672>
- Preciado, B. (2009). Género y performance. *Debate Feminista*, 40(Año 20), 42-75.
- Prince, C. (2021). *Lima Antigua. Series I-II-III*. Lima: Revuelta editores.
- Recomendación general num. 35 sobre la violencia por razón de género contra la mujer, por la que se actualiza la recomendación general num. 19, CEDAW/C/GC/35. Comité CEDAW (26 de julio de 2017).
- Resolución N° 109, Exp. 00798-2014-0-1001-JM-CI-01. Juzgado Civil - Sede Wanchaq. (15 de noviembre de 2019). <https://static.legis.pe/wp-content/uploads/2019/11/Exp.-00798-2014-LP.pdf>
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficante de sueños.
- Rivero, I., Santamaría, A. (Productores), & Restrepo, A. (Dirección). (2021). *Los otros libertadores. Cap. 2* [Película]. Perú.
- Robinson, H. (1998). Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación. En K. (. Deepwell, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas* (págs. 241-255). Valencia: Cátedra.
- Rodríguez, J. (2021). El bello sexo en guerra: cultura política y género durante la Guerra del Pacífico. En C. Rosas (Ed.), *Mujeres de armas tomar. La participación femenina en las guerras del Perú republicano* (p. 199-236). Lima: Ministerio de Defensa.
- Rojas, C. (2021). *Cáceres. El taita*. Lima: Amilgraf.
- Rojas, C. (2021). *Libertadores. Héroe populares de la Independencia*. Lima: Ediciones Altazor.
- Román, A. (2017). *Maternidad y Feminismo. Cuerpo e imagen en el Perú Globalizado en el colectivo Alfombra Roja*. Tesis para optar por el título de Magistra en Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Retrieved 28 de mayo de 2023, from

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/21127/ROMAN_OT AIZA_ANDREA_LORENA_MATERNIDAD_Y_FEMINISMO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Rosas, C. (2021). Mujeres en los campos de batalla. Las rabonas en las guerras entre la independencia y la formación del Perú republicano. En C. R. (ed.), *Mujeres de armas tomar. La participación femenina en las guerras del Perú republicano*. Lima: Ministerio de Defensa.
- Rubin, G. (2013). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En M. (. Lamas, *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (págs. 35-96). México: Universidad Autónoma de México, PUEG.
- Ruiz-Bravo, P. (2004). Andinas y criollas: identidades femeninas en el medio rural peruano. En N. Fuller (ed.), *Jerarquías en jaque. Estudios de género en el área andina* (págs. 283-319). Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú; CLACSO.
- Salmón, E. (2014). *Introducción al Derecho Internacional Humanitario* (Vol. 3era edición). Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Democracia y Derechos Humanos,.
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencial sexual* (págs. 265-302). México: Universidad de México, PUEG.
- Sporta, N., Navarro, M., Chuchryk, P., & Álvarez, S. (1994). Feminismo en América Latina: de Bogotá a San Bernardo. En M. León, *Mujer y Participación Política. Avances y Desafíos en América Latina* (págs. 69-118). Bogotá.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros.

- Shua, A. (2001). *Como una buena madre*. Retrieved 03 de mayo de 2023, from https://www.radiokermes.com/images/2020/CUENTOS_VERANO_2020-2021/86-_Ana_Mar%C3%ADA_Shua_-_Como_una_buena_madre.pdf
- Solar, S. d. (Dirección). (2015). *Magallanes* [Película].
- Solarte, R. (2018). Desplazamientos y resistencia femenina durante la Guerra del Pacífico: Las memorias de Antonia Moreno de Cáceres. *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, 15(1), 50-66.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Stevens, E. (1973). *Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica*.
- Stromquist, N. (2006). Una cartografía social del género en educación. *Educ. Soc. Campinas*, 27(95), 361-383.
- Tavolara, J. (2017). *Representaciones sobre la maternidad, características y posibilidad a partir del análisis de la obra "Mi madre y yo", de Christian BEndayán*. Tesis para optar por el título de Magistra en Estudios Culturales, Lima.
- Teatro Mucha Mierda. (s.f.). *Imagen sin título* [Fotografía]. <https://www.teatromuchamierda.com/cuando-veo-la-paisana-jacinta-cambio-de-canal/>
- Tristán, F. (2018). *Peregrinaciones de una paria* (4ta ed.). Lima: El lector.
- TV Perú (27 de julio de 2024). *Sucedió en el Perú: Las mujeres de la Independencia* [Serie de Televisión]. TV Perú.
- Universidad Nacional de Ingeniería (2018). *Evangelina retorna de la Breña* [Afiche]. <https://portal.uni.edu.pe/index.php/rss/item/3111-obra-teatral-en-la-uni-evangelina-retorna-de-la-brena>

- Vargas, V. (2004). Los feminismos peruanos: breve balance de tres décadas. *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, p. 10-17.
- Velarde, E. (s/f). El repase. *El repase*. Lima.
- Vich, V. (2001). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Villanueva, V. (2004). Feminismo: una práctica de acción política. *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, p. 27-33.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 1-17.
- Woolf, V. (2021). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Yuval-Davis, N., & Anthias, F. (1989). *Woman-Nation-State*. Londres: Macmillan.
- Zamora, M. (2020). Breve evolución histórica de la discriminación lingüística en el Perú. *Lengua & Sociedad*, 21-28.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/lenguaysociedad/article/view/22314/17867>

FIGURAS

Figura 1

Afiche de la obra de teatro “Evangelina retorna de la Breña”, interpretada por Delfina Paredes, llevado a cabo en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de Ingeniería.



Nota. Adaptado de *Evangelina retorna de la Breña* [Afiche], por Universidad Nacional de Ingeniería, 2018, Universidad Nacional de Ingeniería (<https://portal.uni.edu.pe/index.php/rss/item/3111-obra-teatral-en-la-uni-evangelina-retorna-de-la-breña>).

Figura 2

Delfina Paredes en “Evangelina retorna de la Breña” en la escena con la bandera



Nota. Adaptado de *Imagen sin título* [Fotografía], por J. Zea, s.f., Prensarte (<https://prensarte.com/tag/evangelina-retorna-de-la-brena/>)

Figura 3

Delfina Paredes en “Evangelina retorna de la Breña” con lliclla y su vara



Nota. Adaptado de *Imagen sin título* [Fotografía], s.f., Teatro Mucha Mierda

(<https://www.teatromuchamierda.com/cuando-veo-la-paisana-jacinta-cambio-de-canal/>)

Figura 4

Soldado con instrumentos musicales y rabona con enseres



Nota. Adaptado de *Soldado con su rabona* [Acuarela], de Pancho Fierro, ca. 1850-1860, Museo de Arte de Lima (<https://coleccion.mali.pe/objects/2306/soldado-y-rabona;jsessionid=9A0D76D28A63303AD7C092DC1425F92F>)

Figura 5

Rabona con niño a espaldas



Nota. Adaptado de *Rabona con niño a espaldas* [Acuarela], de Pancho Fierro, ca. 1858, Museo de Arte de Lima (<https://coleccion.mali.pe/objects/2330/rabona-con-nino-a--espaldas>).

Figura 6

Soldado y rabonas en marcha



Nota. Adaptado de *Soldado y rabonas en marcha* [Acuarela], de Pancho Fierro, ca. 1850.,
Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Figura 7

Soldado espulgando a rabona



Nota. Adaptado de *Soldado con su rabona* [Acuarela], de Pancho Fierro, s.f.,
(https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Soldado_con_su_rabona.jpg)

Figura 8

Soldado espulgando a su rabona



Nota. Adaptado de Imagen sin título [Xilgrabado], de Carlos Prince. En Prince, C. (2021), *Lima Antigua, Series I-II-III*, Revuelta editores.

Figura 9

Soldado y rabona



Nota. Adaptado de *Soldado y Rabona* [Fotografía], de Maunoury y Courret, 1979.

Figura 10

El repase



Nota. Adaptado de *El repase o El último episodio de Huamachuco* [Pintura], de Ramón Muñiz, 1888.

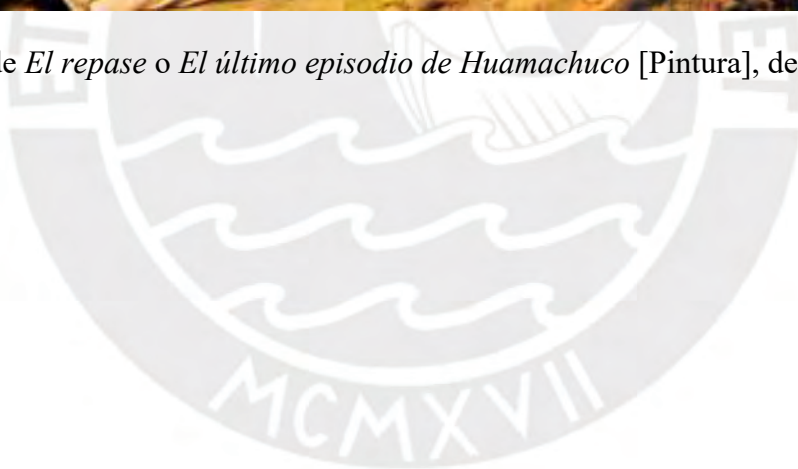


Figura 11

La Chola Power 1



Nota. Adaptado de *Imagen sin título* [Cómico], de Martín Espinoza, 2008, El Comercio (<https://elcomercio.pe/somos/historias/pelicula-cine-estreno-chola-power-capitana-marvel-mujeres-noticia-ficcion-614078-noticia/>).

Figura 12

La Chola Power 2

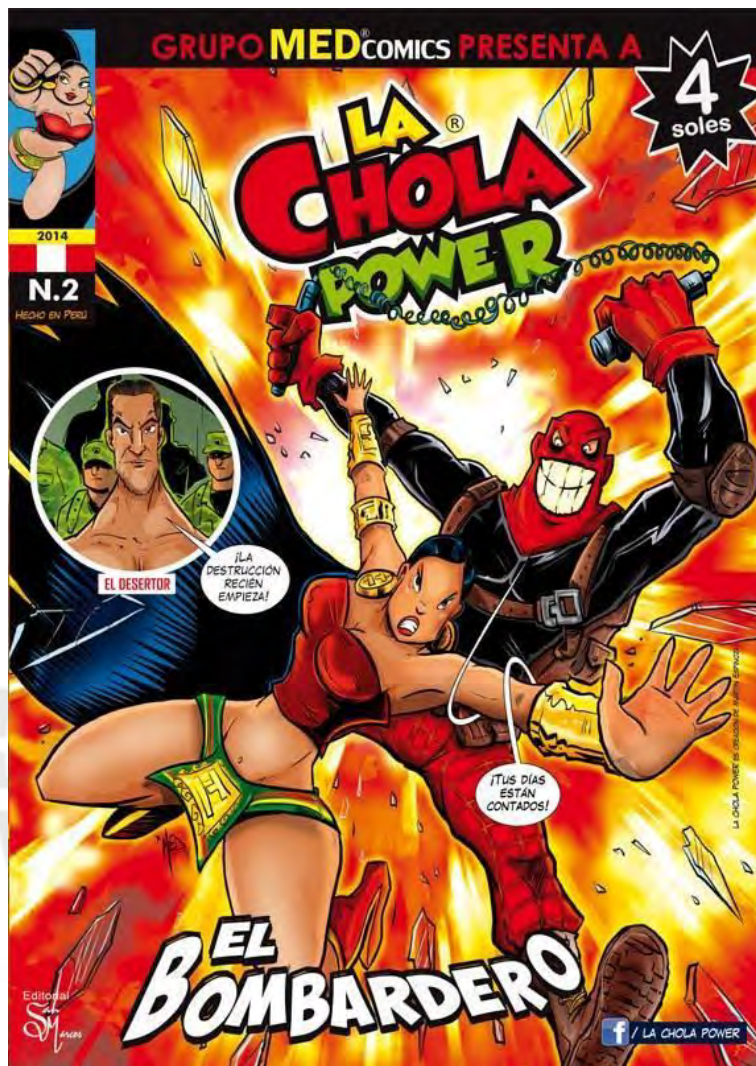


Nota. Adaptado de *Imagen sin título* [Cómic], de Martin Espinoza, 2008, UMC Cómics

(<https://umccomics.com/fundraising/la-chola-power-renaciendo/>)

Figura 13

Portada del cómic “La Chola Power”



Nota. Adaptado de *Imagen sin título* [Cómic], de Martin Espinoza, 2008, UMC Cómics

(<https://umccomics.com/fundraising/la-chola-power-renaciendo/>)

Figura 14

Ollantay y Cusi-Coyllur



Nota. Adaptado de *Rediseño de Ollantay y Cusi-Coyllur* [Ilustración], de Meru, 2022. Facebook.

<https://www.facebook.com/share/p/8dnkK5m3iXdgeUAY/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 15

La misturera

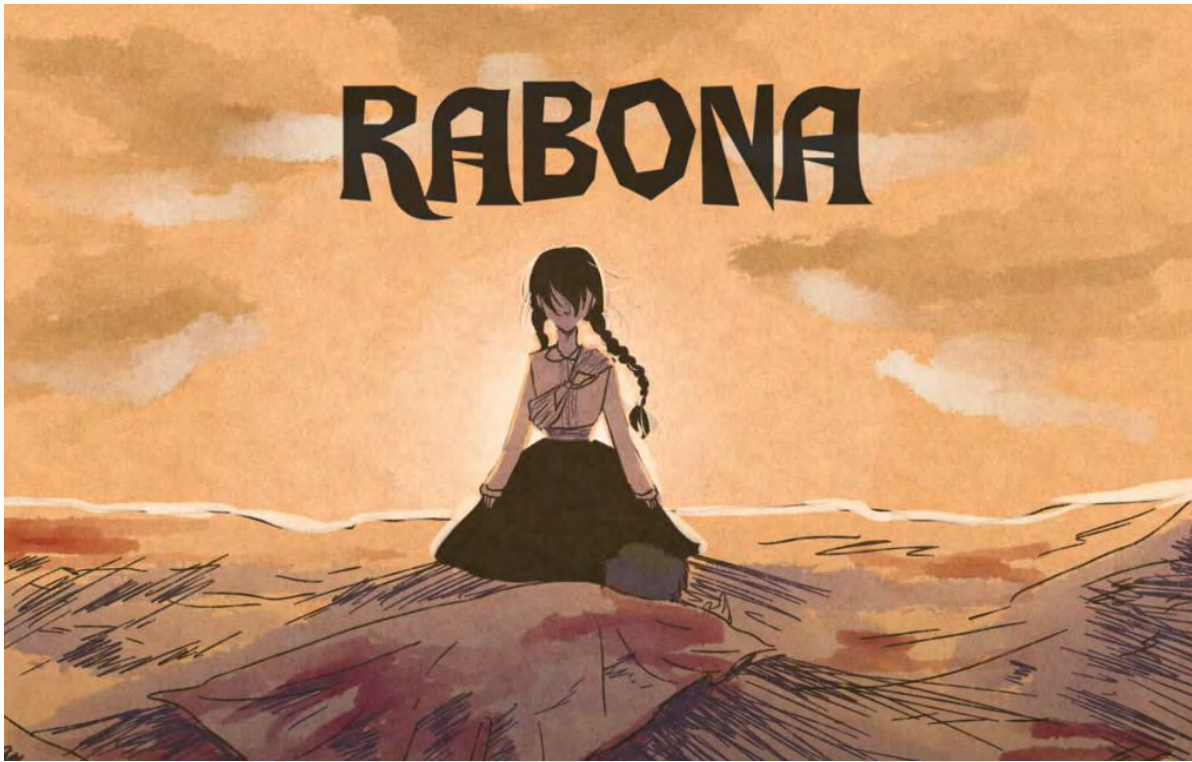


Nota. Adaptado de *Imagen sin título* [Ilustración], de Meru, 2022. Facebook.

<https://www.facebook.com/share/p/X7iRgcziv67pu4Gi/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 16

Portada del cómic “Rabona”



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómic], de Meru, 2021. Facebook

<https://www.facebook.com/share/p/Fg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 17

Primera viñeta



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómic], de Meru, 2021. Facebook

<https://www.facebook.com/share/p/Fg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 18

Segunda viñeta



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómico], de Meru, 2021. Facebook

<https://www.facebook.com/share/p/Fg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 19

Tercera viñeta: viñeta inspirada en la pintura “El repase”



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómics], de Meru, 2021. Facebook
<https://www.facebook.com/share/p/Fg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 20

Cuarta viñeta

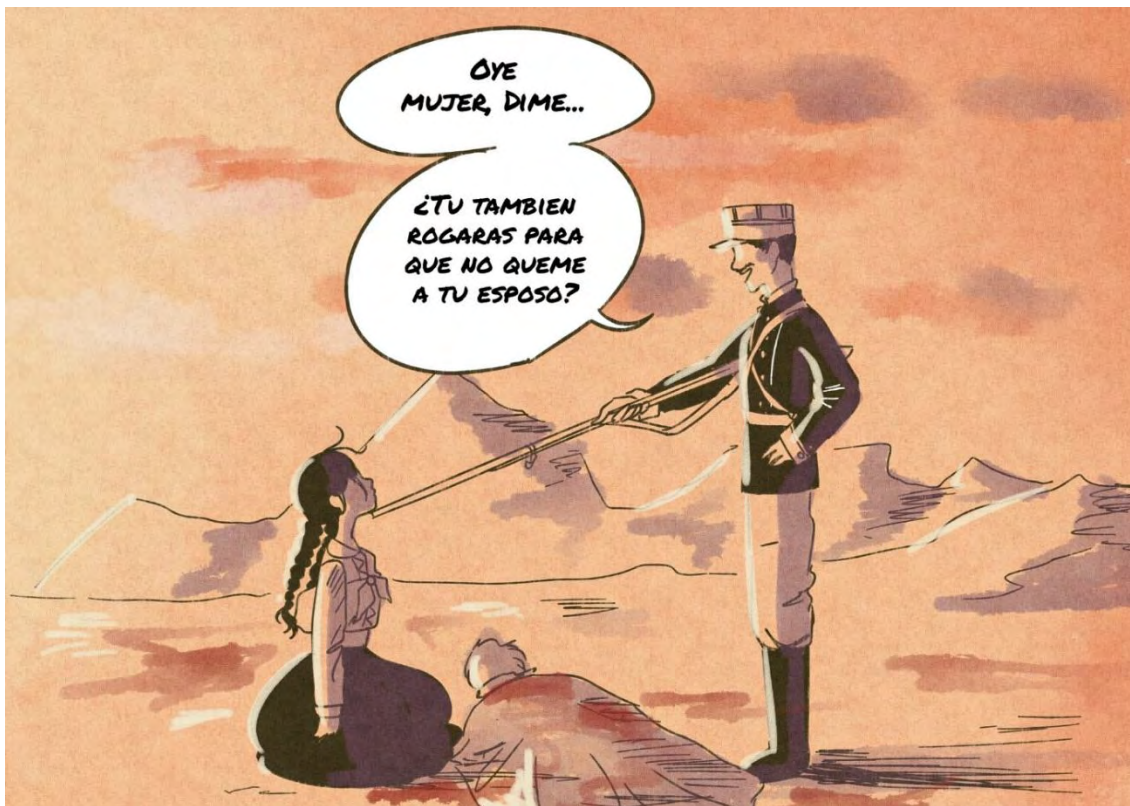


Nota. Adaptado de *Rabona* [cómico], de Meru, 2021. Facebook

<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 21

Quinta viñeta: rabona hostigada por soldado chileno y el soldado peruano en medio



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómico], de Meru, 2021. Facebook

<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 22

Sexta viñeta: rabona hostigada por soldado chileno



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómico], de Meru, 2021. Facebook <https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 23

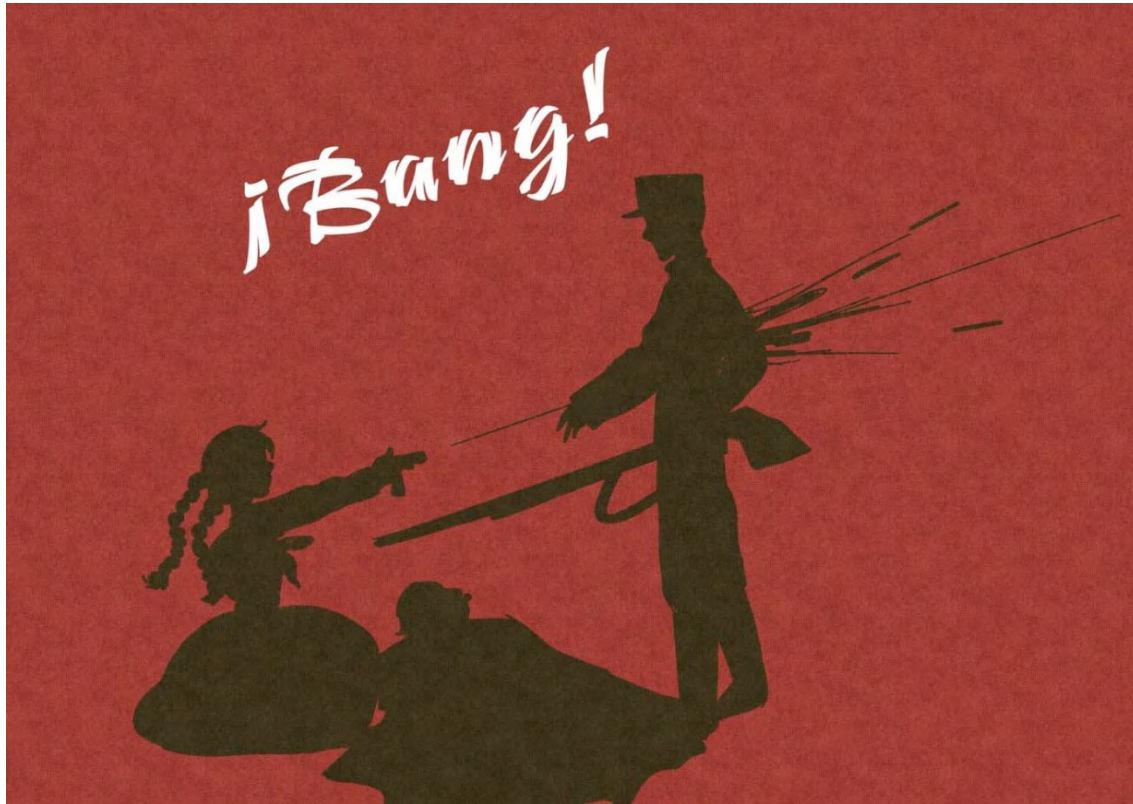
Séptima viñeta: rabona hostigada por soldado chileno



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómico], de Meru, 2021. Facebook
<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 24

Octava viñeta del cómic “Rabona”: rabona asesina a soldado chileno



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómic], de Meru, 2021. Facebook

<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 25

Novena viñeta



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómic], de Meru, 2021. Facebook <https://www.facebook.com/share/p/Fg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 26

Décima viñeta: rabona se apunta a la cabeza con pistola



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómico], de Meru, 2021. Facebook
<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 27

Onceava viñeta: últimas palabras de la rabona



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómic], de Meru, 2021. Facebook
<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>

Figura 28

Doceava viñeta: El disparo



Nota. Adaptado de *Rabona* [cómec], de Meru, 2021. Facebook
<https://www.facebook.com/share/p/Eg7ReY5jTRQfTdxR/?mibextid=E8Ytc9>