

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
CENTRO DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y CULTURA

“Imaginario visual, Cuerpo Femenino y Memoria”

CHICAS, 1940- 1959

Tesis para optar al grado de Magíster en Género y Estudios Culturales Mención Humanidades

Nombre Alumna

Jessica Valladares Sepúlveda

Profesora Guía:

Kemy Oyarzún V.

Santiago de Chile Mayo 2009

Epígrafe . .	4
Dedicatoria . .	5
Agradecimientos . .	6
INTRODUCCIÓN . .	7
I PRIMERA PARTE: CONSIDERACIONES TEÓRICAS, GÉNERO, DISCURSO E IDENTIDAD ..	12
1. El Discurso como manifestación del engranaje Sexo/Género . .	12
2. Imagen palimpsesto . .	19
3. Las mujeres a escena . .	28
PARTE II: MEDIACIONES. MAGAZINES MASCULINOS. ¿UNA MEMORIA DE GENERO? . .	40
4. Instalación de la gráfica y su difusión en los Medios de Comunicación . .	40
5. Latinoamérica en una caricatura. . .	46
6. El boom de la chica sensual . .	51
7. Un placer en cada página, Humor Picaresco: “Rico Tipo”, “Chicas”, “Pobre Diabolo”, “El Pingüino”. . .	55
PARTE III: EL DESTAPE DE LAS CHICAS. CUERPO Y EROTISMO EN LA GRÁFICA PICARESCA . .	62
8. Mujeres reales/ Mujeres de papel . .	62
9. Miedos masculinos, Medios hegemónicos. . .	76
10. ¿La Imagen Castra/La imagen libera? . .	92
11. Erotismo. Objetos De Deseo Sujetos De Igualdad . .	109
CONCLUSIONES . .	132
BIBLIOGRAFIA . .	136

Epígrafe

...El dolor no se borra, se puede perdonar con la cicatriz humeante, teniendo presente a cada minuto que tanta lucha no será en vano.

Cuando llega la calma, cuando escampa la lluvia eterna y el dolor calma la angustia, se produce el vacío. La llegada de la libertad se hace patente mostrando su infinita calma y tranquilidad. La llegada a puerto muestra un aire de tibieza primaveral, una frescura que limpia los pulmones y los nutre de pasividad. Ser libre para...significa mirar atrás, recorrer con la mente y el corazón el camino recorrido, y descansar...

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mi Madre, Ernestina Sepúlveda Maulén. Una luchadora incansable...

Agradecimientos

Este proyecto no podría haberse concretado sin el apoyo de:

Programa Nacional de Becas de postgrado CONICYT.

Beca de Estadías Cortas de la Universidad de Chile.

Instituto Interdisciplinario de Género dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Centro de Estudios de Género y Cultura, Mención Humanidades de la Universidad de Chile (CEGECAL)

INTRODUCCIÓN

Los inicios del siglo XX, en términos de imagen, se caracterizan por el nacimiento de la cultura mediática. La influencia que ejercen los medios de comunicación en la constitución de imaginarios y representaciones sociales, en la construcción simbólica del mundo y su influencia en nuestra estructuración como sujetos/as, ha derivado en la formulación de cuestionamientos que abordan la imagen como discurso; problematizando cuerpo, género e identidad como un entramado cultural. Trabajos realizados desde las humanidades, las ciencias sociales, análisis del discurso, el psicoanálisis y los estudios culturales, han contribuido con valiosos aportes. Así destacan autores/as como Michel Foucault, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Judith Butler, Pierre Bourdieu, Roger Chartier y estudiosos/as de las representaciones como Jacques Lacan, Luce Irigaray, Linda Nead, Naomi Wolf y Thomas Lacqueur, quienes han esbozado valiosas proposiciones sobre el cuerpo como territorio donde se conjugan múltiples discursos.

Sus acercamientos posibilitaron entender que la fuerza normalizadora y disciplinaria del lenguaje nos haría parte de un mundo simbólicamente estructurado, donde cada sujeto/a está auto-contenido/a en un entramado cultural, como construcción de ese mismo discurso. La dicotomía hombre/mujer no pertenecería entonces al reflejo de una realidad “natural”, sino al resultado de una producción histórica y cultural. El sujeto/a social sería producido/a por y a través de las representaciones simbólicas.

En estos términos, la explosión de imágenes que promuevan un modelo de género desde comienzos de siglo no es un dato anecdótico, sino que resulta parte fundamental en la incorporación de aquellos símbolos. Naomi Wolf señalaría que “la frenética acumulación de imágenes es una alucinación colectiva reaccionaria, engendrada tanto por hombres como por mujeres aturdidas y desorientadas por la rapidez con que se han transformado las relaciones entre ambos sexos”¹

Desde esta premisa la presente investigación ahonda en el cómo develar de manera crítica las múltiples relaciones entre imágenes y el *sistema sexo/género*²; a partir de un diálogo interdisciplinario que considera indispensable la de-construcción de estas visualidades para descifrar el discurso implícito.

La explosión de un arquetipo de mujer sensual, íntimamente relacionado con anuncios y artículos de consumo, detonado gracias a la reproducción litográfica y masificado posteriormente por la publicidad, el cine, la industria de la moda y la belleza, comienza a instalar progresiva y sostenidamente un icono de feminidad.

Este prototipo de *femme fatale* resulta ser el vínculo donde estrecharon lazos definitivamente el cuerpo femenino, la industria de masas y los objetos cotidianos de

¹ Wolf, Naomi: “*El mito de la belleza*” –Ed. Emece, Barcelona, 1991. p. 21

² El sistema sexo género es un concepto acuñado por Gayle Rubin en su crítica al marxismo señalando que es “La formación de la identidad de género es un ejemplo de producción en el campo del sistema sexual. (...) Sistema sexo/género, por otra parte, es un término neutro que se refiere a ese campo e indica que en él la opresión no es inevitable sino que es producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan”, ver en: Rubin, Gayle: “*El tráfico de mujeres*”. En Lamas, Marta (compiladora): “Género y la construcción Cultural de la diferencia sexual”-Ed. UNAM, México, 1996, Pp. 35-96.

consumo; desde los inicio de los medias³, su presencia fue explotada en las páginas de los magazines para hombres en USA y se introdujo en el Cono Sur gracias al impulso de la prensa escrita, la publicidad y la aparición de las historietas gráficas.

El presente estudio investigativo se desarrolla dentro de ámbitos geográficos y temporales acotados, Chile y Argentina entrelas décadas del '40 y '50, período en el cual se estructuran ciertas relaciones culturales que son compartidas por los documentos visuales de masas que se pretende analizar, en un contexto de vertiginosos cambios políticos, sociales y humanos.

Los documentos gráficos que se utilizarán corresponden específicamente a historietas picarescas, cuyo tema principal es la figura femenina con características sensuales exacerbadas a partir de una mirada masculina. La singularidad con la que los dibujantes estructuraron estas figuraciones constituye un modo de revisar la idiosincrasia latinoamericana e identificar los nexos entre la cultura mediática y los estereotipos de género, claves fundamentales para entender los cambios socioculturales de la época.

Junto a este prototipo de mujer sensual y fatal que invadía las páginas de los magazines para hombres, coexistía un fenómeno importante en la vida pública de Chile y América Latina. Desde fines del siglo XIX irrumpía un gran movimiento sufragista y laboral que reivindicaba los derechos de las mujeres. La imagen femenina reflejada en la prensa gráfica de ese entonces, articuló una dinámica que a simple vista parecía contradictoria, ya que un movimiento femenino que reivindica sus derechos no se ajustaría a un icono de feminidad relacionada con la moda, el hogar y la belleza.

Las revistas picarescas parecen evidenciar este escenario. Las mujeres que aparecen en sus páginas son mujeres públicas. Los dibujos las presentan desempeñando sus tareas en empresas, fábricas, hogares y labores domésticas. Se trata de cuerpos femeninos representados en situaciones cotidianas como pasear en la calle, viajar en tranvía, asistir a espectáculos; o simplemente exponiendo su belleza ante un público omnipresente que las admira desde el espectáculo como a las *vedettes*, e incluso desde el espacio mundano como paseantes en una playa, en una avenida, clientas de una *boutique*, o bebiendo un café.

Todas ellas parecen contonear sus figuras, como una tentación carnal imposible de evadir. Se trata de mujeres espectaculares, ataviadas a la moda, maquilladas y vestidas irresistiblemente, adquiriendo el canon de lo imposible. Sus medidas y siluetas fantásticas parece sumirlas en el rango de lo etéreo, sublime e ideal. Sin embargo, ellas al igual que las mujeres reales son sometidas a situaciones de tensión, donde algún varón desde la palabra o la acción las invade con un tipo de agresión sexual.

Coincidente con estas imágenes, la prensa de estos años muestra en sus páginas una variedad de interpretaciones para señalar la responsabilidad de la mujer pública y trabajadora por vender su cuerpo, “cualquier mujer que vendía su trabajo caminaba por la línea de la supervivencia honorable y la caída irreversible en la prostitución”⁴. Las descripciones de mujeres trabajando ofrecían relatos del espacio laboral como un lugar de tentación sexual y seducción.

³ *Mass Media*, concepto en inglés que se traduciría como medios de comunicación masivos o medios de comunicación de masas. Para un análisis más acabado sobre las resistencias y las variadas formas de apropiación de los de los medios revisar Martín-Barbero, Jesús “*De los medios a las mediaciones*” México, 1987.

⁴ Hutchinson, Elizabeth: “*Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1900-1930*”. Cáp. I y II, - Lom Ediciones, Santiago, 2006. Pp. 105- 108

Pareciese ser que las revistas picarescas sintetizan un acontecer, manifiestan un imaginario de jóvenes emancipadas, devoradoras de hombres y sexualmente insaciadas, instalando un doble juego consistente en situar y marcar desde un medio popular – en esta investigación desde una revista gráfica de difusión masiva- el discurso de una fémina acechadora. La imagen de la mujer trabajadora y sexualmente activa paulatinamente se instala como una amenaza en el ámbito público.

En este sentido se apunta como hipótesis que el discurso visual se manifiesta en su condición textual, como la construcción de diversas narrativas que compiten entre sí por imponer una interpretación. Este fenómeno posibilitaría descifrar los procesos de simbolización entrelazados en el discurso, develando no sólo las diferencias de género imperantes, sino que a su vez, evidencias de subversión. El proyecto intentará desentrañar aspectos visuales aparentemente contradictorios que representan la figura femenina desde los medios gráficos. Estas imágenes pareciesen representar un cuerpo sensualizado, promoviendo por un lado el destape de ciertas tradiciones sociales imperantes, y al mismo tiempo asociándolo a una iconografía mercantil.

A partir de estas consideraciones me he planteado las siguientes interrogantes, ¿Qué imposiciones hegemónicas insertas en estos períodos históricos, se pueden detectar en los documentos visuales? , ¿Qué sucede para que proliferen revistas picarescas, donde se exhiben cuerpos sexuados y prominentes junto a un exacerbado humor sexista?, ¿Será posible entonces que parte de nosotras pertenezca a esta “explosión” de imágenes?, ¿Es posible encontrar una respuesta a nuestra genealogía femenina en estas imágenes, que vuelven una y otra vez al presente?

Desentrañar imágenes correspondientes a íconos construidos en torno al cuerpo femenino y que circulan en nuestra memoria visual, significa revisar al/a sujeto/a constructo de ese discurso. Explorar estos imaginarios significa develar los cruces de fuerza, las apropiaciones, resignificaciones, alteraciones que modifican el primer concepto tras la imagen; significa rescatar las evidencias de subversión.

El objetivo central del presente estudio apunta a desenvolver y desentrañar las relaciones que comparten diferentes revistas gráficas de circulación masiva en Chile y Argentina, destinadas al público masculino entre las décadas de 1940-1950, cuyo tema principal es la figura femenina sensualizada, examinando las prácticas de género a las cuales han sido sometidas y las múltiples conexiones con el contexto socio-histórico que entran.

En este sentido, se abordará el fenómeno como una posibilidad de develar las estructuraciones del Sistema de Sexo/género (SSG) en el orden visual. Entendiendo por SSG lo que Teresita de Barbieri señala como: “Los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferenciación sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas”⁵; con la finalidad de examinar este sistema como un imaginario femenino comercial contenido en revistas gráficas y medios masivos de comunicación. La perspectiva de género será útil para explorar esta resonancia de los procesos de simbolización en el tejido social, puesto que como categoría de análisis permite entender las construcciones institucionales que hacen de la diferencia sexual un principio fundamental de todo sistema social. Al imponer formas culturales ‘apropiadas’ de actuar para hombres y mujeres.

⁵ De Barbieri, Teresita: “Sobre la categoría de género una introducción teórico-metodológica. En *Fin de Siglo. Cambio civilizatorio.*” -Ediciones de las Mujeres No 17. Isis Internacional., Santiago de Chile, 1992, p. p. 114-115.

Para no entrar en confusiones en relación a los conceptos abordados, se considera importante esclarecer el término *Imaginario* que de aquí en adelante se concebirá de gran importancia. Según Rojas Mix debemos entender por imaginario “el encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático recibidas a través de diversos medios audiovisuales, que el individuo interioriza como referente”⁶ El imaginario según este autor opera como una creencia, a través de sus vínculos se imponen los valores de una clase por sobre otras sirviendo simultáneamente a la defensa de sus intereses y al sustento de su hegemonía.

En este sentido ahondaremos en las características estéticas que manifiesta un imaginario de género en documentos de cultura de masas o cultura popular. Se hace necesario abordar las imágenes como construcciones discursivas; de modo que nos permitan rastrear y examinar la sexualidad femenina desde un determinado acervo de documentos visuales que constituyen nuestra memoria mediática.⁷ Para ello, en primer lugar, se deberá interrogar los procesos de masificación de los medios nacionales y latinoamericanos, para luego reconocer sus vínculos con el movimiento político de mujeres.

En un contexto histórico y espacial determinado se pretende precisar el rol social y político de la mujer a comienzos de la primera mitad del siglo XX en Chile y Argentina, explorando la sexualidad y el cuerpo como elemento clave en la conformación de una identidad femenina.

El corpus de fuentes propuesto para el desarrollo de la fase investigativa, se sostiene sobre un archivo compuesto por imágenes previamente seleccionadas de diferentes revistas con características picarescas. Un trabajo de recopilación directa permitirá realizar un seguimiento sistemático a revistas cuyo eje central lo constituyen los estereotipos femeninos de magazines para hombres, durante las décadas del '40-'50.

En este sentido, uno de los principales objetivos específicos proyectados por la investigación, es rastrear y examinar las formas de abordar la sexualidad y el cuerpo femenino en la historieta picaresca; distinguiendo las diferencias y similitudes de imaginarios entre nuestro país y la Argentina. Para cumplir con estos requerimientos fue necesario analizar de primera fuente, documentos gráficos instalados en el archivo de revistas de la Biblioteca Nacional de ambos países.

Gracias a una estadía en Buenos Aires, se logró acceder de forma directa a diversos compilados de historieta picaresca argentina. Se pesquisó la serie completa de la revista de historieta “*Rico Tipo*”, dirigida por Divito durante el período 1944-1972. Además de una colección inédita llamada “*Chicas*”, creada en Argentina por el mismo autor, dirigida a un público de señoritas entre 1949-1951. Finalmente una colección de la Revista “*Pobre Diablo*”, edición chileno-argentina, publicada entre 1953-1955. Las tres colecciones fueron rastreadas y fotografiadas digitalmente, logrando registrar un extenso archivo de imágenes.

En tanto las ediciones nacionales de “*Pobre Diablo*” y “*El Pingüino*”, publicadas entre 1946-1952 y 1956-1968 respectivamente, pudieron ser examinadas en su totalidad. Sin embargo por procedimientos de La Biblioteca Nacional, sólo fue posible fotografiar ejemplares conservados en colecciones particulares.

⁶ Rojas Mix, Miguel: “*El imaginario .Civilización y cultura del siglo XXI*” Ed. Prometeo Libros, Argentina, 2006,p. 19

⁷ El historiador, Andreas Huyssen asevera que “*No podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria*”, Huyssen, Andreas: “*Pretéritos Presentes: Medios política, Amnesia -En busca del Futuro perdido*” *Cultura y memoria en tiempos de Globalización* – Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p.25

Mencionados archivos permitirán indagar a fondo cómo las revistas picarescas sintetizan el acontecer de un imaginario contradictorio desde comienzos de siglo, manifestado en sus reportajes, relatos e imágenes.

La investigación utilizará el modelo cualitativo al realizar procedimientos de observación del material visual desde técnicas cuyos referentes más significativos son las propuestas de *Pierce* y *Saussure*; interpretando estas imágenes a partir de un registro inserto en lo que *Van Dick* denominó análisis de discurso. El estudio de las imágenes se ajustará a un perfil descriptivo e interpretativo, dando cuenta de sus particularidades mediante la revisión de su estética y simbología.

Esta investigación sobre imaginario visual, cuerpo femenino y memoria se sostiene sobre tres ejes temáticos complementarios como son: sexualidad y construcción identitaria; violencia simbólica; cuerpo y erotismo. Para un mejor análisis y comprensión del tema, el presente estudio se encuentra dividido en tres partes, abocadas a entender la instalación de la imagen femenina como icono visual. Se comenzará por un capítulo de consideraciones teóricas en el que se exponen distintos acercamientos a los estudios culturales y de género, estableciendo las bases para abordar conceptos como lenguaje, construcción identitaria, cuerpo y poder. Además en este apartado, se tratará de contextualizar el trabajo de análisis de imágenes como un modo de recuperar una memoria de género, avasallada por una mirada masculina y hegemónica.

En la segunda parte se reconocerá el espacio donde surgen estos estereotipos femeninos, su relación con los medios masivos, la instalación de las gráficas de masas, la explosión de las tiras cómicas como nuevo lenguaje gráfico y el *boom* de los magazines para hombres en Argentina y Chile.

En un tercer cuerpo de estudio se analizarán las temáticas referentes a la paulatina inserción femenina en el espacio público laboral y político. Abordando las imágenes de mujeres sensualizadas como el reflejo de esta contradicción discursiva; evidenciando además, el miedo-atracción de este empoderamiento femenino y su accionar en la vida pública. Se intentará abordar la construcción de imágenes y discursos en torno al cuerpo femenino, como una problemática del feminismo que posibilita entender la exhibición corporal como una posible estrategia de destape además de la ya acostumbrada perspectiva de sometimiento.

Finalmente un capítulo de conclusión redondeará las premisas establecidas en la presente tesis.

I PRIMERA PARTE: CONSIDERACIONES TEÓRICAS, *GÉNERO, DISCURSO E IDENTIDAD*

El que no ve más que por los ojos de una mujer, ve siempre doble, y a veces, ve visiones. Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 14 de Octubre de 1946, Año I, N° 49.

1. El Discurso como manifestación del engranaje Sexo/Género

El presente estudio si bien hace referencia al uso de la categoría género, se presenta como un trabajo interdisciplinario que al mismo tiempo puede circular en otros registros analíticos como los estudios culturales, de la imagen, de los medios, de la bio-política entre otros. En este sentido se aborda la perspectiva de género como una opción de suma trascendencia y políticamente estratégica, que sin ser exclusivista ni excluyente, posibilitaría situar las reflexiones de esta investigación desde otras miradas.

El tratamiento del tema abordará un examen descriptivo a través de la reconstrucción de diversas tramas instaladas en los documentos visuales en análisis. Se identificará de forma paralela distintos hitos o ejes de reflexión, vinculados primeramente, en torno a conceptos como la sexualidad, la construcción identitaria y su circunscripción al discurso y al lenguaje.

Un aspecto de absoluta importancia que abre las puertas de la discusión teórica se relaciona con el concepto género. Desde su instalación se puede rastrear diversas reflexiones tendiente a cuestionarlo como un elemento constitutivo de los sexos, o como una construcción que plasma un permanente orden social basado en relaciones de poder.

En la década de los ochentas, la discusión feminista hasta entonces alzada sobre conceptos dicotómicos como masculino/femenino, dominador/dominado -basada en la opresión femenina desde una visión naturalista- comenzó a desarticular el sistema de relaciones sociales simbólicas y psíquicas que históricamente construyeron lo femenino y lo masculino. Se instaló un desplazamiento cuyas bases se proyectaron hacia el otro diverso. La otredad se manifestó en una preocupación por el/la otro sexual, étnico, racial y de clase, fijando como objetivo fundamental la noción de género.

Las bases teóricas de este replanteamiento se asentaron principalmente sobre los postulados de Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva entre otros. En su mayoría se trata de pensadores pos-escencialistas o pos-estructuralistas que manifiestan una relación crítica frente a las tradiciones políticas y filosóficas establecidas; para quienes el sujeto está autocontenido en lo cultural siendo

construcciones del mismo discurso. Ellos/as postulan la idea de que la experiencia de nuestra subjetividad es una construcción mediada y/o basada en un discurso social. En este sentido, es a través de los distintos procesos de socialización, que cada sujeto aprende a construirse a sí mismo/a. Entre los términos útiles que las feministas se han apropiado de estos autores se encuentran el lenguaje, el discurso, la diferencia, la de-construcción; conceptos que como se verá se enlazan con las premisas impulsadas por la presente tesis.

Ante todo, la influencia pos-estructuralista desempeñó un papel fundamental, desmarcando el pensamiento feminista de una postura esencialista; la diferencia sexual era entendida como lo biológico, el vehículo legitimador de la identidad. En este sentido, el pensamiento lacaniano formuló un gran impulso, proponiendo que la diferencia sexual no debe ser considerada en función al género, sino como clave social.

Simone de Beauvoir parecía auspiciar esta proposición con su celebre frase: “no se nace mujer, se llega a serlo”⁸, planteando que es el conjunto de la civilización la que elabora como producto lo que se califica como femenino, no un destino biológico. Su postura es trascendental en tanto instala la diferencia sexual como un proceso de constitución del individuo, a través de una realidad cultural cargada de tabúes y prescripciones que sitúan a la mujer como lo Otro.

Judith Butler, adjudica a esta proposición características visionarias, puesto que emplaza la categoría género como proyecto incesante, de reinterpretación y de reconstrucción de una estructura epistemológica abstracta a un significado cultural concreto. Es decir, “el género es un proyecto tácito para renovar una historia cultural en términos corpóreos de uno”⁹ Se trata de una prescripción y una tarea, donde la construcción identitaria se instala como “un proyecto sutil, laborioso y encubierto”¹⁰.

Para Beauvoir la mujer “no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina ‘el sexo’, queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente.”¹¹ En este sentido, la posición esencialista que aborda la diferencia anatómica como bandera de lucha, no considera que su pensamiento se circunscribe a una representación simbólica. Un ejemplo claro, es que cada vez que intentamos hablar de la perspectiva de género, es posible constatar que el concepto se entiende como sexo. Aún más se podría creer que “la variable de género, el factor *género* son nada menos que *las mujeres*”¹². Según la autora Marta Lamas esta sustitución da pie a entender como se relaciona el hablar de *género* o de *perspectiva de género*, como si se hablara desde una *perspectiva femenina*.

El feminismo anglosajón impulsó la categoría “*gender*” en los años setenta, intentando distinguir la construcción cultural de la diferencia sexual. La teórica Joan W. Scott apunta que el impulso de utilizar el término tiene que ver con un aspecto funcionalista. Legitimar la seriedad académica de una obra, porque ‘género’ suena más neutral y objetivo que ‘mujeres’, demarcándose así del determinismo biológico y de amenazas críticas. De esta manera, la utilización de esta categoría sería una forma de situarse en el debate teórico;

⁸ “El segundo Sexo” de Simone de Beauvoir, fue escrito durante los años 1948-1949, el mismo período en que las mujeres chilenas lucharon por el sufragio femenino, y coincide también con el tiempo de análisis de la presente tesis.

⁹ Butler Judith: “*Variaciones sobre Sexo, Género: Beauvoir, Witting y Foucault*” en Lamas, Marta (compiladora): Op. cit. p. 309

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ De Beauvoir Simone: “*El segundo Sexo*”- Ed. Contemporánea, Buenos Aires, 2008, p. 18

¹² Lamas Marta: “*Usos, Dificultades y Posibilidades de la categoría de Género*” en Op. cit. p. 328

postura que auspició los trabajos pioneros de género al distinguir metodológicamente ‘construcción social’ de ‘biología’.

La complicación surge cuando queremos alzar la voz como mujeres y no en términos neutros, para esto Scott propone una definición de género constituida desde las relaciones sociales. Basada más bien, en las diferencias que distinguen los sexos, “el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”¹³ La autora pone de relieve distintas instancias de poder que estructuran la percepción, la organización concreta y colectiva de toda la vida social como elementos principales del género. Su postulado hace referencia a un control sobre los recursos materiales y simbólicos, implicado la concepción de de género en las construcciones de poder.

En este sentido, sus proposiciones se sitúan desde lo que Pierre Bourdieu señala como “la mejor fundada de las ilusiones colectivas”¹⁴. Este concepto intenta demostrar cómo la división del mundo basada en las diferencias biológicas, y que hace referencia a la separación de los espacios y a la división del trabajo, actúa como conjunto de referencias estructurando la percepción y la organización concreta y simbólica de todo el entramado social. Para el autor, una de las ventajas de utilizar el concepto de género para designar las relaciones sociales entre los sexos, es mostrar que no hay mundo de mujeres aparte del mundo de los hombres.

En este sentido, el uso del concepto género implica una alusión al orden simbólico con que una cultura elabora la diferencia sexual, permitiendo “analizar las formas de que se vale la cultura para institucionalizar la diferencia entre hombres y mujeres, y sus confrontaciones”¹⁵. A partir de estas consideraciones, se asumirá que lo que define al género es “la acción simbólica colectiva. Mediante el proceso de constitución del orden simbólico en una sociedad se fabrican las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres”¹⁶

Nuestra dicotomía hombre/mujer no es el reflejo de una realidad “natural”, sino el resultado de una producción histórica y cultural. El sujeto social es “producido por las representaciones simbólicas”¹⁷ - asevera Marta Lamas. Las representaciones sociales de lo que consideramos femenino y masculino, entonces, serían construcciones simbólicas, que introyectamos en nuestra propia conducta y en contraposición con el otro. De esta manera, son asumidas por el sujeto produciendo un imaginario con una eficiencia política contundente: las concepciones sociales y culturales sobre la masculinidad y feminidad. Desde esta posición crítica, los roles de feminidad y masculinidad en conjunto con las categorías de “naturaleza”, “cuerpo” y “sexo”, remiten a experiencias poco accesibles donde se instalan estrategias de poder.

Cuando Gayle Rubin, definió el sistema sexo/género, como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas”¹⁸, proporcionó los instrumentos conceptuales con los cuales repensar cómo se construyen

¹³ Ibid. p.330

¹⁴ Bourdieu, Pierre. “*Le Sens Pratique*” París, 1980 cita de Scott en Lamas, Marta Op. cit. p. 331

¹⁵ Lamas Marta: Op. cit. p. 336

¹⁶ Ibid. p. 340

¹⁷ Ibid. p. 343

¹⁸ Rubin, Gayle: Op. cit. p. 37

la asignación de roles, la división de espacios e identidades diferentes para hombres y mujeres, desde una nueva variable de análisis.

Su propuesta posibilitó entender que este sistema sexo/género ha determinado una posición social diferenciada entre hombres y mujeres, instalando relaciones desiguales entre ambos que históricamente ha generado discriminación, omisión y marginación de la mujer en ámbitos públicos, políticos, económicos y sociales. Esta discriminación se avala en una organización opresiva que relega a las mujeres a un plano de segundo orden, donde la diferenciación entre un mundo masculino y otro femenino ha ordenado las cosas de modo tal que exacerba las diferencias biológicas existentes y asigna lugares de dominio, doméstico y público, para cada 'sexo'. Enfatiza además que en este mundo anclado desde el poder masculino, las mujeres no serían agentes, sino que sujetos de intercambio.

En estos actos aparentemente privados y personales aparece una política de dominación presente, que Kate Millet en su *Política sexual*¹⁹, consolida con el concepto de patriarcado, en tanto poder de los varones sobre todas las mujeres. Celia Amorós, considera que el sistema sexo-género es sinónimo del concepto patriarcado, por cuanto "implica la pertenencia a un grupo social como seña de identidad. Y esa seña no existiría, si no fuera porque existe un sistema de dominación (precisamente, el patriarcado) que la produce"²⁰

El sociólogo Pierre Bourdieu designa a estas estructuras que configuran un sistema simbólico de dominio sobre el cuerpo y el espacio, como "dominación masculina"²¹. El autor señala que este sistema de dominio, articulado sobre la dinámica de oposición y exclusión, de un adentro y un afuera, dictaminan las pautas del universo y los afectos, materializando una visión androcéntrica del mundo. Este sistema de exclusión, configura un mapa de oposiciones donde se arman nuestras propias diferencias sexuales y genéricas, instalando la "masculinización" del cuerpo masculino y la "feminización" del cuerpo femenino.

Bourdieu sostiene que estos procesos son responsables de la transformación de historia en naturaleza. Haciendo de la diferencia –contingente, cultural y arbitraria– entre masculino y femenino "...una somatización de la relación de dominación, así naturalizada"²². De esta forma, la relación establecida entre masculino-femenino y dominante-dominado nos remite a una supuesta naturalidad. Así, los discursos dominantes ingresan sus marcas sobre el espacio, lo resignifican y lo articulan bajo su control.

La justificación de la dominación masculina reside en este principio de "naturalidad" de las diferencias de los cuerpos. La articulación que realiza este sistema dominante, mediante la construcción de un sistema de lenguaje y de signos cognitivos; articula sobre nosotros/as una serie de imágenes y discursos que nos permiten visualizar los cuerpos cargados de un valor simbólico. Podemos decir que por medio de los signos y el lenguaje se establece un sistema de control.

En este sentido, el lenguaje ha constituido un eje fundamental en los trabajos de las teóricas pos-estructuralistas. Es un término que significa más que simples palabras o un vocabulario; significa un sistema con sentido mediante el cual "se construye significado y

¹⁹ Millet, Kate: *"Política sexual"* -Ed. Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 1995

²⁰ Amorós, Celia: *"Notas para una teoría nominalista del patriarcado"*, en: Asparkía, Universitat Jaume I, Castellón, 1992.

²¹ Bourdieu, Pierre: *"La Dominación Masculina"* -Ed. Anagrama, Barcelona, 2000

²² *Ibíd.* p. 62

se organizan prácticas culturales, y por el cual las personas representan y comprenden su mundo.”²³

Lacan propone a partir de una reformulación del psicoanálisis freudiano que “el inconsciente está estructurado como lenguaje”, instalando divisiones entre el registro de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Es un medio fundamental para estructurarnos culturalmente y volvernos seres sociales, un medio donde las ideologías se crearían y se expresarían: el lenguaje categoriza, clasifica y organiza la experiencia. Desde aquí los sujetos construyen una representación subjetiva de la realidad, construcción que lleva consigo las representaciones, los imaginarios, las identidades y roles²⁴.

En términos de la lingüística moderna, el lenguaje posee una estructura presente en cada uno de los hablantes. Esa estructura, según Saussure corresponde a unidades de sentido que son los signos, los cuales hacen el mundo comprensible a partir de relaciones específicas; en este sentido, no existiría una relación natural entre los signos y el mundo.

El lenguaje es mucho más que el simple hecho de comunicar algo, las cosas son porque se les nombran, estableciendo una íntima relación entre lo que se nombra y lo nombrado. En este sentido, el lenguaje representa la realidad y actúa sobre ella modificándola. Para Julia Kristeva el lenguaje es fundamental: “Quien dice lenguaje dice demarcación, significación y comunicación. En este sentido, todas las praxis humanas son tipos de lenguaje, puesto que tienen la función de demarcar, significar y comunicar”²⁵

Como sostiene la teórica chilena Nelly Richard no hay lenguaje neutro como tampoco los cuerpos son neutros ante el accionar del poder, para la autora “decir que el lenguaje y la escritura son in/diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro -lo im/personal- su manía de personalizar lo universal”²⁶.

De esta manera, el lenguaje sería activamente masculino, claramente patriarcal, es decir, las palabras vienen cargadas de un mensaje misógino; estableciendo que los únicos encargados de manipular el conocimiento serían los hombres más cercanos a lo racional, al logos. Mientras que la experiencia de las mujeres estaría sometida a la de los hombres y a su servicio²⁷ Al respecto Linda Alcoff sostiene “debemos evitar caer en la tesis de humano genérico, neutral y universal que, en occidente, cubre el racismo y el androcentrismo con una venda”²⁸

Entendiendo que el lenguaje es un mediador en la construcción de las representaciones, las identidades y los roles, las mujeres estarían privadas por esta condición de subordinación que ocupa en la sociedad. Es este sometimiento, el que inscribe la historia de las mujeres en la omisión, situación que se ha articulado como una de las máximas preocupaciones del feminismo. Intentar visibilizar sus experiencias ante la

²³ Scott, Joan: “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría post estructuralista” en Debate Feminista Año 3, Vol. 5 Marzo, 1992. p. 85

²⁴ Ver en García, María Marta y Zoppi, Mónica: “Análisis Lingüístico y Discurso Político. El Poder de Enunciar” -Centro Editor América Latina, Bs. Aires, 1992.

²⁵ Kristeva, Julia: “El lenguaje, ese desconocido- Introducción a la lingüística.” -Ed. Fundamentos, Madrid, 1988, p.5

²⁶ Richard, Nelly. P.34

²⁷ Patricia Violi: “El infinito singular” -Ed. Cátedra, Universidad de Valencia. Instituto de la mujer, Madrid, 1991.

²⁸ Alcoff, Linda: “Feminismo cultural versus posestructuralismo, la crisis de identidad de la teoría feminista”, en Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine (comp.): “Sexualidad, Genero y Roles Sexuales”- Ed. FCE, Bs. Aires/México, p. 106

necesidad de situarlas como sujetos históricos; revalorando su presencia, importancia y significado en una sociedad y en un momento determinado.

Es importante señalar también, que las relaciones de significados no están incrustadas sólo en la escritura, o en los textos, no son intrínsecos e inmutables a ella. Los significados son cuestionados dentro de “terrenos de fuerza” discursivos, cuyo alegato reside en un saber que se encuentra “tanto en organizaciones e instituciones como en palabras”²⁹

Este concepto de discurso ha sido desarrollado extensamente en la obra de Michel Foucault, el cual sostiene que estamos constreñidos a procesos, formaciones y prácticas discursivas como parte del trabajo de producción de la verdad desde el poder. El autor sostiene “estamos sometidos a la verdad en el sentido en que la verdad hace ley, elabora el discurso verdadero que, al menos en parte, decide, transmite, empuja efectos de poder. Después de todo somos juzgados, condenados, clasificados, obligados a competir, destinados a vivir de un cierto modo o a morir en función de discursos verdaderos que conllevan a efectos de poder.”³⁰

Es el mismo discurso patriarcal el que construye la diferencia entre los cuerpos y los naturaliza. Son estas diferencias y antagonismos los que forman parte de un sistema de oposiciones que se instalaría en las estructuras cognitivas del lenguaje. Al respecto Scott señala “un discurso no es un lenguaje ni un texto sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías, y creencias.”³¹

Para el chileno Manuel Duran la masculinidad se “yergue como epicentro a la vez que excluye su opuesto infamante, la homosexualidad. La feminidad en la cual es incluida la homosexualidad, es armada con los elementos de coerción entregados por los dominadores”³² En su opinión, esta relación establecida entre masculino-femenino y dominante-dominado nos remite a una supuesta naturalidad, heterosexual y hegemónica.

El cuerpo, en este sentido no sería sólo una entidad biológica sino que se constituiría como un mapa de significaciones, revestido de signos y valores, diagramado en tanto áreas de funcionalidad, como ámbito de representaciones. En palabras de Le Breton: “el cuerpo corre el fuerte riesgo de no ser universal (...) El cuerpo no es una naturaleza indiscutible, inmutable objetivada por el conjunto de las comunidades humanas, dada de antemano para el observador que puede hacerla funcionar así como así en el ejercicio de la sociología”³³.

De esta manera, en el cuerpo se marcarían los signos del poder y la dominación. Podemos leer en sus trazos las marcas, las resignificaciones y las articulaciones discursivas que se plasman en su “espacio”; el cuerpo y el espacio se fusionan compartiendo un diagrama de signos que leemos e introyectamos. Es de esta forma como los discursos dominantes controlan, “...crea, organiza, expresa y dirige el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erotizada, y el deseo femenino como deseo de la

²⁹ Scott, Joan: Op. cit. p. 88

³⁰ Foucault, Michel: “*Microfísica del Poder*” -Ed. La Piqueta, España, 1992, p. 140

³¹ Scott, Joan: Op. cit. p. 88

³² Duran, Manuel: “*Higienismo, cuerpo y espacio Discursos e Imágenes sobre el Cuerpo Femenino en las Teorías Científicas e Higienistas. Chile Siglos XIX-XX*” Tesis para optar al grado de Magíster en Género y Estudios Culturales Mención Humanidades Universidad de Chile, 2006. http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/duran_m2/html/index-frames.html

³³ Le Breton, David: “*La Sociología del Cuerpo*” – Ed. Nueva Visión, Bs. Aires, 2002, pp. 25-26

dominación masculina, como subordinación erotizada y, más aún, como reconocimiento erotizado de la dominación”³⁴

Foucault ha ahondado ampliamente en este tema, según él los disciplinamientos del cuerpo, la sexualidad y el deseo es la tónica que han asumido las agencias de dominación a partir del siglo XVII, dirigiendo sus esfuerzos hacia nuevas formas de control del cuerpo. Los sujetos disidentes, son señalados como subversivos de la ley, el deseo, la clase y por sobre todo de la normalidad siendo recluidos en espacios de internamientos para su vigilancia y control.

De esta manera “el cuerpo no es natural sino que un espacio en permanente construcción y modificación”³⁵ en él residiría el último espacio de soberanía, porque no es únicamente una entidad biológica, sino también, reflejo de las estructuras sociales y morales.

Al cuestionarnos por el lenguaje, el acto discursivo y lo corporal, Judith Butler parece dar una pista, según su opinión “sólo tenemos que considerar que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Así, el discurso no pertenece exclusivamente ni a la presentación corpórea ni al lenguaje y su condición de palabra y obra es necesariamente ambigua...esta ambigüedad tiene consecuencias para el poder insurreccional del acto discursivo, para el lenguaje como condición de la seducción corporal y la amenaza de daño”³⁶

Para la teórica “el límite y la superficie de los cuerpos están políticamente contruidos”³⁷, su propuesta para desnaturalizarlo y dar un nuevo significado tiene que ver con una serie de actos de género, que denomina “prácticas paródicas”, o acciones subversivas; las cuales trastornan las categorías de cuerpo, sexo, género y sexualidad provocando que éstas adquieran nuevos significados.

Siguiendo estas consideraciones, el desafío fundamental en una propuesta de investigación en torno al género como ésta, es señalar que nuestra autodefinición como mujeres está basada en preceptos que debemos “reconstruir y des-esencializar en todos sus aspectos”³⁸.

Este interés podría ser posible, de acuerdo a un espacio que auspiciará la resignificación. Si bien, nos constituimos seres de cultura mediante el lenguaje, Foucault propone que éste no configura completamente al sujeto/a, sino que existe un elemento que escapa a la determinación normativa y discursiva; un espacio de indeterminación.

El autor plantea que los contextos socioculturales como códigos lingüísticos, pueden ser revisados a partir de nuevas experiencias. Según su opinión “hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo.”³⁹

³⁴ Bourdieu, Pierre: Op. cit. p. 27

³⁵ Acuña, María Elena: En *Mujeres, Espejos y Fragmentos*.-Ed. Catalonia, Santiago, 2004, p. 216.

³⁶ Butler Judith: “*El género en Disputa- El Feminismo y la Subversión de la Identidad*” –Ed. Paidós, Bs. Aires, 2007, p. 24

³⁷ *Ibíd.* p. 30

³⁸ Alcoff, Linda: Op. cit. p. 66

³⁹ Foucault, Michel: “*Historia de la Sexualidad -vol. I: La Voluntad del saber.*”-Ed. SXXI, México, 1986. p. 123

Considerando que la presente investigación centra sus objetivos en torno a ejes temáticos como la sexualidad, la construcción identitaria, la corporalidad, el lenguaje y su circunscripción al discurso, desde una revisión del material visual, la interrogante que surge tiene que ver con la capacidad de la imagen para compactar estos conceptos, en un formato distinto al discurso tradicional.

¿Será posible entonces que el discurso visual evidencie de alguna manera, como una instantánea congelada, la autoafirmación, o las estrategias utilizadas para imponer el poder? Incluso desde una mirada de la colonización española en América a través de una guerra de imágenes que no parece haber terminado, el historiador mexicano Serge Gruzinski, opina que sí, “la imagen puede ser el vínculo de todos los poderes y todas las vivencias”⁴⁰

Considerando que la imagen juega un papel fundamental como instrumento de dominación, el propósito del siguiente capítulo será identificar sus características como discurso visual, desenvolver las intervenciones múltiples que entrafia y la necesidad de incorporar sus usos, en la de-construcción del sistema sexo/género.

La única cosa que se les ha enseñado es a llevar bien la hoja de la higuera que recibieron de su primera abuela Todo lo que les han dicho y repetido durante dieciocho o diecinueve años consecutivos se reduce a esto: “Hija mía, ten cuidado con tu hoja de higuera; tu hoja de higuera te sienta bien; tu hoja de higuera te sienta mal”. DIDEROT. Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas. Pobre Diablo 28 de Octubre de 1946, Año I, N ° 51

2. Imagen palimpsesto

Inmersas en los vertiginosos cambios del siglo XX, las mujeres hemos sido protagonistas de grandes transformaciones en el orden social. Nuestra paulatina inserción en la vida pública, nuestra irrupción masiva al mercado laboral, el acceso paulatino a la educación, el empoderamiento en las decisiones políticas y nuestra participación en los movimientos sociales; han devenido en una serie de construcciones teóricas emanadas de estas transformaciones como sujetos de producción, evidenciando un trastrocamiento a escala general.

La historia mundial fue testigo de una obligada, pero certera emergencia masiva de la mujer al espacio público. Sin embargo, esta emergencia masiva no significó una inmediata apertura social que reconociera nuestras capacidades. Una vez más, se manifestó una sistemática y continua labor de desvanecimiento de nuestra presencia. Ocultando, privando, invisibilizando la labor hecha, se consiguió omitir desde siempre, una memoria de género que ha impedido organizar una genealogía femenina.

A la par y a un ritmo abrumador de crecimiento podemos encontrar una sostenida y prolífica irrupción del cuerpo femenino expuesto por la industria de los medios de comunicación. Un intento inexorable por exhibir las represtaciones de un cuerpo y su desnudez. Las figuras femeninas sensualizadas surgen encadenadas al ritmo del consumo, erotizadas y hechizadas ilustraciones de recorte se emplazan en los medios gráficos instaladas como publicidad, como moda, como irrupción en la pantalla del cine. Se exponen

⁴⁰ Gruzinski, Serge: “La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a “Blade Runner (1492-2019)”-Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p.13

en las carteleras del biógrafo, se enmarcan en la prolífica explosión de la prensa escrita, se acomodan en la propagación de productos en serie. Pareciera ser que este abrumador contingente de imágenes se establece como el único recuento de nuestro paso por la historia.

Entendiendo que el recuerdo y la memoria están hechos de imágenes y que las “palabras se corporizan en la memoria para ser almacenadas como imágenes”⁴¹ el realizar una revisión de nuestra historia se ve dificultada por el vacío que auspicia la cultura predominantemente masculina. El problema fundamental estriba en cómo podemos construir nuestra autodefinición como mujeres, considerando que el cuerpo femenino más que cualquier otro, ha sido “explotado” por la industria de los medios. ¿Cómo podemos construir nuestra autodefinición como mujeres, en medio de esta acumulación de imágenes de carácter erótico?

Encontrar estas imágenes femeninas ampliamente elaboradas y difundidas por los medios prácticamente durante todo el siglo XX, supone más que una obsesión por un ideal sensual femenino. Se trataría más bien de la repetición continua y precisa de un discurso visual circunscrito a un recordatorio que hace referencia a ciertos dispositivos de género.

Hablamos de la reiteración de una norma a través del continuo regreso de un discurso hegemónico en la imagen. Naomi Wolf lo situaría de la siguiente forma: “Estamos en medio de una violenta reacción contra el feminismo, que utiliza imágenes de belleza femenina como arma política para frenar el progreso de la mujer”⁴² Para la autora la diseminación de millones de imágenes del ideal femenino como fantasía “tiene muy poco de sexual. Se alimenta en el temor político de las instituciones dominadas por los hombres, que ven una amenaza en la liberación de la mujer, a la vez que explota el sentido de culpa y la aprensión de las propias mujeres frente a nuestra liberación, ese temor latente de haber ido, quizá, demasiado lejos.”⁴³

Los trabajos precursores de las teóricas del arte como Amelia Jones, Griselda Pollock, Rosizka Parker, Lucy R. Lippard, y las propuestas de avanzada de Lynda Nead, Laura Mulvey, y Naomi Wolf, han abordado la imagen y las obras de arte con desnudos femeninos como una interrogante sobre los significados sociales y culturales del cuerpo; generando cuestionamientos en sí mismo y un carácter de margen que connota en las Bellas Artes una respetabilidad, y de forma simultánea instalándose en los medios como un desborde de lo obscuro. Asimismo se prestó atención a la semiótica de la imagen, en un análisis de las representaciones que el cine y el espectáculo hacen de los cuerpos como modelos de belleza, como objetos de deseo; sin embargo es poco lo que se ha estudiado sobre la problemática de la imagen como discurso en sí mismo, inserto en las relaciones de género y por ende en sus relaciones de poder.

Sin embargo, un ámbito reciente de los estudios culturales ha situado al cuerpo como construcción de discursos e imágenes; como campo fecundo de luchas y conflictos en que las agencias de poder y las resistencias compiten por su dominio. Tal vez sea “el cuerpo el que determina la subjetividad y el que reúne en sí todos los lenguajes”.⁴⁴ Esta definición de los/as individuos regulados por fuerzas mayores –discursos y prácticas sociales que resultan de una red de elementos que se superponen y se entrecruzan

⁴¹ Rojas Mix, Miguel: Op. cit. p. 129

⁴² Wolf Naomi: Op. cit. p. 14

⁴³ Ibid. p. 21

⁴⁴ Duran, Manuel: Op.cit.

compleja e impredeciblemente- ha convertido los conceptos de sujeto y representación como una problemática fundamental para la teoría feminista; que por un lado amplia y promueve una visibilidad política y por el otro nos sitúa en una posición abiertamente contraproducente al estar insertas en un discurso masculino.

Las feministas pos-estructuralistas plantearon la categoría *mujer* como una definición o caracterización que reproduce estrategias misóginas, aun cuando aceptemos varias diferencias en el género. Esta categoría hizo converger sus esfuerzos para dismantelar esta ficción. Ya Julia Kristeva formulaba que una mujer ‘no puede ser’, desde allí postula como práctica feminista una acción negativa en contra de lo que existe para poder decir ‘no es eso’ y ‘tampoco es eso’, rechazando todo lo definido y estructurado por la actual sociedad⁴⁵.

Asimismo Irigaray, complica aún más la situación afirmando que la mujer “no es el sexo que estaba designada a ser, sino, más bien, el sexo masculino encore (y en corps) que se pasea en el mundo de la otredad”⁴⁶ El fallogocentrismo ofrece un nombre para eclipsar lo femenino y tomar su lugar. Su teoría implica que no se puede explicar nunca a las mujeres sino a la luz de los sistemas de representación convencional de la cultura occidental, precisamente porque constituyen el fetiche de la representación, y por lo tanto, lo no representable como tal.

Bourdieu enriquece esta discusión con el concepto de violencia simbólica, definiéndola como la responsable de la permanencia de la dominación masculina. El sociólogo señala el carácter dominante que asume la fuerza simbólica como una forma de poder que “se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos.”⁴⁷ En este sentido, la violencia simbólica “se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación)”⁴⁸ Así los actos de conocimiento y reconocimiento entre dominadores y dominados son desencadenados por la fuerza del poder simbólico.

De alguna manera, la ambigüedad de estas imágenes que representan a la mujer como un objeto de placer para la mirada masculina y que se estructuran como arquetipos de feminidad, se elaboran dentro de estos cánones. Bourdieu señala que “la mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetificación, como pretende Sartre; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido o del grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se le aplican”⁴⁹

Las divisiones de la organización de la realidad aparecen de esta manera ajustadas por los diversos actores sociales. Formando parte de lo que Roger Chartier denomina “representaciones colectivas”, las cuales serían una imposición por parte de aquellos que tienen el poder de catalogar y designar; y a su vez una determinación de representación e identidad que cada comunidad concibe de sí misma. En este sentido, “las representaciones

⁴⁵ Alcoff, Linda “*Feminismo cultural versus posestructuralismo, la crisis de identidad de la teoría feminista*”, en Marysa Navarro y Catherine Stimpson (comp.), *Sexualidad, Género y Roles Sexuales*, Buenos Aires/México, FCE. p. 82

⁴⁶ Butler Judith: Op. cit. p.59

⁴⁷ *Ibíd.* P. 54

⁴⁸ Bourdieu, Pierre: “*La Dominación Masculina*.”- Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 51

⁴⁹ *Ibíd.* p. 85.

colectivas deben ser consideradas como matrices generadoras de prácticas constructivas del mundo social en sí”⁵⁰ ésta relación se opera en el nivel de las prácticas sociales que tienden a configurar una identidad social, un rol definido y para este caso un estatus específico.

De esta manera, es posible sacar a la luz la índole sexista de la operación con la que el discurso visual instala representaciones que caracterizan la figura femenina con un estereotipo determinado. Al respecto, la imagen como transmisor de distintas discursividades y en su relación con los medios, resulta trascendental al comprender la disputa por la hegemonía de un discurso visual. Es indiscutible la necesidad de deconstruir la influencia del contexto en estas imágenes para rearmar un mensaje que existe fragmentado.

En términos foucaultianos se trataría de una lucha por la instalación del poder, en sus palabras: “Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes”⁵¹

Es esta distribución la que hay que restituir; aquellas enunciaciones dichas y ocultas, requeridas y prohibidas. Para llevar a cabo un objetivo de tal magnitud se hace necesario dejar de considerar la imagen como ilustración, dejar de mirarla como un auxiliar audiovisual. La imagen propone Miguel Rojas Mix, “es una entidad autónoma con una intensidad propia, creadora de realidades, cuya mera enumeración muestra su amplitud y trascendencia...”⁵²

Serge Gruzinski afirma que “la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió en el continente americano adopto-al menos en parte- la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna forma haber concluido”⁵³ En este sentido, las imágenes no manifestarían un carácter aséptico, sino que serían una especie de contenedor, de cruces de fuerza que sintetizan o manifiestan cualidades de su sociedad. La imagen correspondería entonces a una especie de *palimpsesto*, es decir, uno de esos antiguos manuscritos que conservan las huellas de una escritura anterior, que llevaría impresos en sus formas la trama de tensiones, resignificaciones y apropiaciones que evidenciarían los conflictos de una época, contexto y cultura.

El palimpsesto en tanto construcción discursiva, se reconoce como un híbrido “pues entrelaza simultáneamente dos tiempos, dos voces, dos contenidos, dos espacios y, por ende, dos culturas que pueden ser muy diferentes. Da cuenta de la tensión entre lo pasado y lo presente, la historia memoria y lo actual, donde “lo anterior” surge y se devela”⁵⁴

⁵⁰ Chartier Roger: “*El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*”- Ed. Gedisa, España, 2002, p. 56

⁵¹ Foucault, Michel: Op. cit. p.122

⁵² Rojas Mix, Miguel:Op. cit. p. 21

⁵³ Gruzinski, Serge: Op. cit. p. 12

⁵⁴ Es decir, la noción de “palimpsesto” orienta al concepto de transtextualidad desarrollado por Gérard Genette y a las variadas formas en que ésta se manifiesta: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

Siguiendo con esta idea y asumiendo el postulado de Rojas Mix, el enunciado visual sería polisémico: “un mosaico o una especie de caleidoscopio. Diversos signos se mezclan ... Surgen combinaciones infinitas e imprevisibles. Pueden vehicularse diversos mensajes.”⁵⁵ Asimismo, la lectura de una imagen implica un modo diferente de leer, no se lee con la lógica direccional de un texto escrito, sino que se lee de forma simultánea, como un todo. La imagen se lee como un mosaico.

Es así como una imagen mediática contendría en sí misma la estructura de un conflicto de significados, una especie de contradicción interna que resume una serie de discursos inmersos en ella. El mismo autor propone el término *imaginario* para designar a “un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presenta como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunde a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales”⁵⁶ El *imaginario* posibilitaría establecer el fin o propósito de la imagen, teniendo en cuenta su carácter polisémico y estudiando las relaciones entre forma y función.

Según sus formulaciones, sería posible entonces analizar diferentes conjuntos de documentos visuales con una unidad semántica común. Abordar imágenes de distinto periodos históricos y valor estético tampoco sería problema, pues el fin de la interpretación no residiría ni en su contexto ni en su trascendencia icónica, si no que el análisis conllevaría a una especie de recuento de la trama inserta en la imagen, evidenciando una concatenación discursiva que establece el significado común. Derrida complementa que “las imágenes (como las palabras) adquieren sentido en su interacción con otras imágenes (con otras palabras). Toda imagen esta marcada por otras. Por el trazo que dejan las anteriores a ella, así como el que ella les deja a aquellas que la siguen. Sólo en la red total del imaginario puede encontrarse el sentido (parcial).”⁵⁷

De aquí en adelante el concepto *imaginario* servirá para abordar el discurso visual en este orden. Entendiendo que las imágenes manifiestan su condición textual como construcción de diversas narrativas que compiten entre sí por imponer una interpretación. Al analizar estas imágenes, se intentará develar esta trama, dejando en evidencia las estrategias, los cruces de fuerza, las apropiaciones, las resignificaciones, las alteraciones, instaladas tras la imagen.

Resulta enorme la importancia que adquiere la imagen entonces, en una cultura ‘súper abundante’ en información de formato visual, al incidir en los registros personales y colectivos sobre lo que consideramos Memoria -enfaticando claramente- lo poco neutrales que aquéllas resultan ser como representaciones.

Si reconocemos que la memoria esta sujeta a procesos subjetivos anclados en la experiencia, como marcas simbólicas y culturales, su rol como productor de sentido resulta fundamental para este análisis, entendiendo que como procesos se enmarcan activamente en relaciones de poder. La memoria sería un objeto de disputas, conflictos y luchas, por el lugar que le asignamos al pasado.

El historiador, Andreas Huyssen aporta una noción fundamental para enlazar la fuerza de las imágenes en la memoria. Entendiéndola como una interrelación de dos realidades, una especie de *feed back* entre la “memorias vividas” o reales a nivel de cada sujeto o colectivo; y las “memorias imaginadas”, vinculadas al imaginario que obtenemos desde

⁵⁵ Rojas Mix, Miguel: Op. cit. p. 31

⁵⁶ *Ibid.* p. 18

⁵⁷ Derrida Jacques, citado por Rojas Mix, Miguel: *Ibid.* p.453

los medios de comunicación. Ambas realidades estarían firmemente intrincadas, en la construcción de lo que el autor denomina como “pretéritos presentes”, es decir esta superabundancia de imágenes pasadas y su continua búsqueda ó retorno en el presente. Para Huyssen, es imposible “ discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria”⁵⁸.

Reconocer estas imágenes insertas en la trama social como *memorias imaginadas* o memorias comercializadas de manera masiva, significa revisar un recordatorio de género visual inserto en nuestras historias de vida, que se instalan en un imaginario extenso y mediático vinculados a las múltiples formas en que la imagen se mercantiliza y espectaculariza. En este sentido, lo principal de esta investigación consiste en realizar una distinción fundamental entre lo femenino histórico, lo femenino mediático y las mujeres de carne y hueso.

Con dificultad hemos podido erigirnos como sujetos, el afán silenciador de la historia en occidente ha enmudecido nuestro actuar, ha impedido que asumamos nuestra genealogía como parte de nuestra identidad. Solamente podemos emerger reconociéndonos a nosotras mismas, reapropiándonos de nuestro cuerpo y asumiendo con decisión la palabra. Entendiendo que el primer campo de batalla es nuestro cuerpo⁵⁹ Ahí radica la fuerza de esta investigación, recurrir a procedimientos de análisis discursivos para desacralizar el fetiche femenino, reclamar el control de nuestros cuerpos y escamotear el lenguaje visual para re-presentarlo.

El análisis crítico que se abordará en esta tesis, utiliza la memoria como una herramienta de reflexión y empoderamiento. Entendiendo que una discusión sobre la memoria compromete la subjetividad de cualquier investigador/a y su propia experiencia; incorporando asimismo sus compromisos políticos y cívicos. Elizabeth Jelin explica que el espacio de la memoria es “un espacio de la lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha ‘contra el olvido’ (...) La memoria ‘contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales. Es en verdad ‘memoria contra memoria’”⁶⁰

Si entendemos que la memoria es un elemento esencial de la identidad individual o colectiva cuya búsqueda es “una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy”⁶¹, su importancia radica no sólo en una conquista sino como señala Le Goff en su capacidad para convertirse en “un instrumento y una mirada de poder.”⁶² Jelin lo trasladaría a lo que denominó, ‘luchas por la memoria’, un concepto que asume el discurso “como una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en las luchas por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de los diversos actores, estrategias para “oficializar” o “institucionalizar” una (su) narrativa del pasado”⁶³

⁵⁸ Huyssen, Andreas: Op. cit. p. 25

⁵⁹ “Tu cuerpo es un campo de batalla” Consigna utilizada por la artista activista Bárbara Kruger, (USA)

⁶⁰ Jelin, Elizabeth: “*Los Trabajos De La Memoria*”. -Ed. SXXI, Madrid y Bs. Aires, 2002. p. 6

⁶¹ Le Goff, Jacques: “*El Orden de la Memoria- El tiempo como imaginario*”. -Ed. Paidós, Barcelona, p. 181

⁶² *Ibíd.*

⁶³ Jelin, Elizabeth: Op. cit. 36

De esta manera, se haría necesario revisar la tradicional interpretación de las imágenes de un cuerpo femenino sexualizado como subyugado por la cultura patriarcal, para revisar cuánto de la liberación sexual se encuentra implícita en estas imágenes, cuánto de la apertura social hacia el campo laboral femenino y cuánto de su represión, manipulación y subyugamiento como objeto sexual. Contemplando siempre que el desentramar imágenes relacionadas a iconos construidos en torno al cuerpo femenino -y que circulan en nuestra memoria visual- significa revisar al sujeto/a auto-contenido/a en lo cultural como una construcción de ese mismo discurso.

Teniendo en cuenta que insertas en una trama discursiva masculinizante, realizar una “*memoria real*” de la genealogía mujer sería una empresa casi quijotesca, puesto que es imposible encontrar la esencia de la memoria puramente femenina; el principal énfasis de la presente investigación consistirá en descubrir la evidencia femenina en este discurso circundante. Se trata de encontrar entonces estas estrategias de representación y puestas en escena en el discurso visual, instalados en los medios de comunicación como una especie de guiño a esa memoria de género olvidada, una disputa de la memoria a los “trionfadores”.

Acercas de esta fuerte determinación de la memoria, es importante recalcar que la presente tesis desarrolló como primera etapa investigativa una extensa recopilación de fuentes. Para ello se concretó la creación de un amplio archivo digital que recopiló revistas picarescas del período 1940- 1950, desde bibliotecas públicas, colecciones particulares y pesquisas en ferias libres, dentro de Chile como en Argentina.

Una parte del archivo digital se fotografió en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, donde la pesquisa suponía sólo la documentación de la revista “*Rico Tipo*”, que aparecía disponibles en el catálogo Web de la biblioteca. Auspiciosamente, no sólo fue posible acceder a un archivo abundante de la revista ya citada, sino que fue viable obtener una colección inédita de la revista “*Pobre Diablo*” publicada en nuestro país hasta su censura en 1952, y reeditada en Argentina en forma posterior a esta fecha.

Igualmente fue posible conseguir el magazín femenino “*Chicas*”, subproducto de la revista “*Rico Tipo*”, del cual no se tenía conocimiento. Se trata de una publicación dirigida a receptoras femeninas, que intenta mantener un estilo similar al magazín masculino pero que sin embargo articula otros códigos y otros significados. Su incorporación a la investigación, facilitará un espectro mayor del análisis, incorporando una mirada a lo que se entendía propio de cada sexo.

Un archivo de imágenes digitalizadas mucho menor, rescata las revistas nacionales “*Pobre Diablo*” y “*El Pingüino*” de ferias de antigüedades y coleccionistas particulares, puesto que no es posible digitalizar las colecciones disponibles en la Biblioteca Nacional de Santiago, aunque si fueron revisadas las características y especificaciones discursivas de ambas colecciones.

Si bien existen publicaciones similares en el mismo marco temporal en Argentina y Chile, la selección de estas revistas picarescas debe su importancia vital al ser los primeros proyectos de este tipo que intentan instalar parámetros, arquetipos y mecánicas de las relaciones de género al interior de sus páginas. La creación de este estilo definido se proyectó en gran parte de Latinoamérica, y la escuela de ilustradores gráficos que emplaza, convirtió a estos ejemplares en un paradigma esencial para publicaciones futuras.

En cuanto al rango temporal, ya hemos comentado que su determinación se debe una conjunto de factores que acentúa la visibilización de los roles de género. Entre ellos destaca la masificación de los medios de comunicación, la masiva incorporación de la

mujer a la vida pública, las primeras manifestaciones del sufragio femenino y su posterior declive, la entrada de la mujer como sujeto de consumo, y sujeto social, entre otros. Todos acontecimientos que surgen en toda Latinoamérica e influyen fuertemente a nuestro país, pero que de modo particular, impactan a Argentina como vanguardia en la producción mediática

El contenido de las revistas picarescas parecen evidenciar este escenario, las mujeres que aparecen en sus páginas son mujeres públicas cuyos cuerpos aparecen erotizados como una amenaza carnal eminente. Coincidente con estas imágenes, los nuevos roles de las mujeres reales posicionaron sus acciones ante la opinión pública con una variedad de interpretaciones para señalar su responsabilidad moral. Así el acoso sexual y el hostigamiento fueron construidos como objetos de injuria ante su nueva participación social. Elizabeth Hutchinson, destaca que “cualquier mujer que vendía su trabajo caminaba por la línea de la supervivencia honorable y la caída irreversible en la prostitución⁶⁴”.

Las descripciones de mujeres trabajando ofrecían relatos del lugar de trabajo como una tentación sexual y escenario de seducción. En un nivel simbólico, opina la misma autora, que “la prostitución femenina fue una metáfora central para la explotación degradante y deshonorosa que el trabajo industrial imponía sobre las familias de la clase obrera⁶⁵”. Los periodistas laborales comenzaron a insinuar la responsabilidad de la mujer por vender su cuerpo, la imagen de la obrera prostituta simbolizaba “la verdadera inhumanidad de la explotación del capitalista⁶⁶”. A pesar del consenso que existía sobre el rol de los patrones en corromper a las trabajadoras, los medios de difusión masiva instalaron un estigma que situó y marcó el discurso de una mujer acechadora, demarcando el lugar de trabajo como un espacio invadido por la sexualidad femenina, que por un lado se torna una amenaza y por el otro se toma un lugar que no le corresponde. Desde esta perspectiva se podría revelar cómo la participación femenina amenazaba los designios de control del patriarcado.

Por ello es preciso estar alertas. El enorme protagonismo erótico que asume la imagen femenina en el cotidiano de los medios, ha llegado incluso a ha identificarnos con la sexualidad misma. En el estallido de imágenes de la globalización “no hay imágenes anodinas (...) Mientras más elocuente, mientras más nos hablan, más hay que alertar la guardia, agudizar la mirada crítica y, si es necesario, estudiarlas con trabajo paciente y método adecuado.”⁶⁷ Aquí reside la importancia en la forma que se hace lectura de aquellas imágenes.

Para el desarrollo sistemático de la investigación se propuso una metodología ajustada a técnicas de observación del material visual. Se analizaron las imágenes como con una manifestación singular del discurso, dotada de propiedades particulares. Para su comprensión se utilizaron teorías que individualizan el discurso como un sistema de signos; entendiendo el signo en su distinción fundamental como significante y significado, como forma y aquello que representa. Específicamente para el estudio de las imágenes, las prácticas significantes fueron abordadas semiótica y semánticamente, con autores como: Ferdinand de Saussure, que habla de semiología como una ciencia general de los signos; y Charles Sanders Peirce, que consideraba la semiótica como una disciplina base de la lógica.

⁶⁴ Hutchinson, Elizabeth: Op. cit. p. 104

⁶⁵ Ibid. p. 108

⁶⁶ Ibid. p. 105

⁶⁷ Rojas Mix, Miguel: Op. cit. p. 40

Saussure, analiza a través de la semiología, cómo el sistema de signos manifiesta una naturaleza, unas reglas y una relación entre significante/significado, entendiendo el signo como una unidad compuesta de dos caras: Denominando significante a lo que se percibe y significado a lo que significa. Esta relación es arbitraria, independiente de la estructura y contexto, se puede comprobar los procesos de significación e interpretación que la imagen detona. En contraposición Pierce, concibe el signo como una tríada conformada por *representamen*, *interpretante* y *objeto*. Considerando *representamen* al signo que representa al *objeto* aludido, ya sea verbal, visual o auditivo; e *interpretante* quien percibe una significación dependiendo de su contexto y cultura. De esta forma se da énfasis a la relación entre referente y significado que el intérprete aporta desde su contexto singular.

Para ambos autores la comprensión visual busca diferenciar el sentido primero del sentido inducido; denotación y connotación, estableciendo la diferencia entre la imagen y el mensaje. A partir de estas consideraciones, se utilizaron sus estrategias para proponer un análisis crítico que desarticula la noción de sentido común y de orden natural de la imagen, decodificando su sentido oculto.

Esta investigación asume de antemano el postulado de Jacques Derrida, para quien la imagen esta determinada por el pensamiento visual, los códigos de imágenes y el contexto histórico social. En este sentido, toda decodificación es una re-codificación: “En el acto de interpretar la imagen no se expresa la verdad sobre ella, sino que creamos otros códigos que, a su vez, debe ser interpretado. El sentido está permanentemente diferido. No podemos llegar a él, del mismo modo que no podemos llegar a la imagen final”⁶⁸ - señala Rojas Mix.

Como un necesario intento de sistematización para la posterior lectura de las imágenes y lograr establecer las relaciones entre referente y sus connotaciones específicas, se implementó la siguiente estrategia metodológica. Primero se creó un archivo digital con el material fotografiado por años de edición de cada revista, que luego se subdividió y catalogó según portadas, contraportadas, historietas cómicas y publicidad inserta en los ejemplares. En segundo lugar, se seleccionó una serie de imágenes que a juicio de la investigadora manifestaban relaciones directas con el sistema sexo/género de la época. Para ello se creó una serie de categorías de análisis en función de los ejes axiológicos que estructuran la presente tesis. Esta selección se hizo de manera individual con cada uno de los magazines pesquisados: *Rico Tipo*, *Chicas*, *Pobre Diablo*, *El Pingüino* que de forma posterior derivó en una subdivisión general de todas ellas en función a cada una de las categorías creadas para la realización de este estudio.

Estas categorías pretenden contener los diferentes discursos que coexisten en cada una de las imágenes seleccionadas, con el fin de establecer una nueva lectura que resignifique las relaciones sexo-génericas plasmadas desde una visión androcéntrica y ponga en evidencia ciertas tramas sobre las que se constituye la memoria hegemónica. No se puede realizar este intento sin definir de manera precisa y acotada los campos de acción de las categorías utilizadas.

El corpus restringido y acotado de las imágenes, fueron seleccionadas y analizadas desde tres grandes categorías, que se plasman específicamente en la Tercera Parte de esta investigación:

- *Construcción Identitaria*, entendida como el marco regulador establecido en el contexto socio-histórico para definir normas, roles, conductas y papeles sobre hombres y mujeres; desde una perspectiva analítica esta categoría fue utilizada en el

⁶⁸ Rojas Mix, Miguel: Op. cit. p. 453

capítulo uno “Mujeres Reales/ Mujeres de Papel” para re-visitar la inserción laboral y pública de las mujeres como un peligro o una amenaza moral inserta en la explosión de las imágenes sensuales. También permitió entender en el segundo capítulo “Medios masculinos, Miedos Hegemónicos” cómo su instalación en los magazines masculinos -de alguna manera- reafirmó la construcción de una masculinidad hegemónica, que se escudo en la inocencia de la humorada para replantear sus paradigmas de poder.

- *Violencia Simbólica* establecida como una dominación sobre el campo simbólico, discursivo, visual y cultural que -sin intermediar una amenaza evidente- arraiga concepciones anquilosadas de una división sexual de los espacios y una normatividad heterosexual dominante. En el capítulo tres, “La imagen castra/La imagen libera” esta categoría intenta desestabilizar la tradicional mirada normativa sobre los arquetipos femeninos, para evidenciar posibles márgenes de re-lectura y resignificación.
- *Cuerpo-Erotismo* comprendido como la estructuración que realizan las relaciones de poder sobre los cuerpos y su instalación como dominio en la sexualidad. La utilización de esta categoría, en el cuarto y último capítulo de este apartado, “Erotismo. Objetos de Deseo/ Sujetos de Igualdad”, correspondió a un análisis que observó la erotización de los cuerpos de las mujeres desde y para la mirada de sujetos masculinos, pero entendió también la manifestación de esta sensualidad como un posible destape de las tradiciones imperantes evidenciadas por la mediatización de los nuevos modelos femeninos.

Es importante recalcar que las tres categorías de estudio se entrelazan y se articulan no sólo desde una perspectiva de análisis de imagen, como se evidencia en la tercera parte del presente trabajo, sino que también se entrecruzan de manera constante, en sí mismas y entre ellas, en una relación transversal al contexto socio-histórico que las sostiene. En esta nueva relación circundante los nuevos discursos y el nuevo escenario evidencian en su multi-textualidad los rizomas de una imagen palimpsesto, heterogénea, plural y contradictoria; que se manifiesta como diálogo constante entre los vestigios de un pasado-presente de aparente hegemonía, y una resignificación a partir del sujeto que se instala en un presente-futuro de emergente subversión.

SGANARELLE.- ¡Eh! ¿Quién es ese estúpido que no quiere que su mujer sea muda? ¡Pluguiese a Dios que la mía tuviese esa enfermedad! ¡Me guardaría muy bien de pretender curarla! “El Medico a Palos”, Moliere Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 14 de Octubre de 1946, Año I, N° 51.

3. Las mujeres a escena

La Revolución Francesa incentivó nuevos bríos para aquellas mujeres que como Olimpia de Gouges, salieron a las calles para apropiarse de la palabra y exigir reivindicaciones de clase y de género. Si bien esta fisura instalada por la revolución en el sistema patriarcal alentó estas pretensiones, el sistema burgués liberal que se estableció después de la Etapa

del Terror, las deslegitimó. Por mucho que la difuminación de clases se promulgará, “la que existe entre hombres y mujeres tenía que mantenerse a cualquier precio”⁶⁹

Carole Pateman en su obra “*The Sexual Contract*”⁷⁰ sostiene que la desigualdad entre los sexos instalada en una diferenciación de lo público a través de salarios más bajos, hostigamiento sexual, comentarios sexistas, falta de reconocimiento social, entre otros, es un producto de la reorganización patriarcal de la modernidad. Si bien, el advenimiento de las democracias modernas, se basa en la libertad para suscribir contratos económicos y políticos, es supuestamente también una igualdad entre pares. Sin embargo, aún continúa una marginación de las mujeres en esta nueva sociedad civil, establecida a partir de una división sexual del trabajo que delimita la esfera pública burguesa, designando el ámbito que cada sexo debía ocupar; el público, de los ciudadanos y trabajadores, y el doméstico, de las mujeres que determina la subordinación femenina.

La biología se hace parte de este discurso, sustentado una ‘supuesta’ inadecuación física y mental de las mujeres. Las reivindicaciones enciclopedistas de la Ilustración, habían alentado instalar las verdades de la razón como las únicas legítimas; este sistema sustentó una distinción que concibió a las mujeres como seres más naturales y menos racionales que los hombres. Sus cuerpos las hacían ineptas para responsabilidades cívicas, incapaces de controlar sus emociones para lograr la imparcialidad propia del ámbito público.

Nuestra autonomía era puesta en duda, a pesar de que se nos considerara aptas para consentir el matrimonio. Así se nos intentó insertar en la sociedad civil, instalando el argumento enciclopedista que consideraba al matrimonio como una asociación voluntaria entre iguales. Sin embargo, tras esta lógica, seguía manteniéndose un orden establecido, alguien debía tener a cargo su familia y ese alguien debía ser el hombre, por su “mayor fuerza de mente y cuerpo”, consideraba Locke.

De esta manera, las sociedades modernas surgen a partir de un pacto entre varones libres e iguales, que justifican su dominio de la esfera pública en términos de la diferencia sexual. Se instalan desde esta base, nuevas reglas de acceso al cuerpo de las mujeres.

Thomas Laqueur, autor del revelador libro “*La Construcción del Sexo*” señala que el cuerpo y la sexualidad son construcciones históricas. Explica que la idea de sexo, tal como la entendemos en estos días, se elaboró en base a una serie de teorías que sostenían la pasividad femenina como un principio biológico desde el siglo XVIII⁷¹. En este contexto, explica que se transita desde un modelo unisexual, que había considerado los órganos comunes a ambos sexos, a un dimorfismo sexual que considera cada órgano “en relación de sinécdoque con sus sexo respectivo.”⁷² Los ovarios ya no eran las “piedras femeninas” o los “testículos femeninos”, adquiriendo un rol trascendental a fines del siglo XIX, llegando a considerarse los órganos maestros del cuerpo femenino.

De la misma forma, la matriz que “había sido una especie de falo negativo, se convirtió en útero-órgano cuyas fibras, nervios, y vascularización proporcionaba explicación y justificación naturalista al estatus social de las mujeres”⁷³ Así, para la mayor parte de la

⁶⁹ Dorinda Outram: “*The Body and the French Revolution*” Ed. Yale University Press, New Haven, p. 156, citada por Laqueur, Thomas: “*La construcción del sexo- Cuerpo y Genero desde los Griegos hasta Freud*”.Ed. Cátedra, España, 1994, p. 331

⁷⁰ Pateman, Carole: “*The Contract Sexual*” –.Ed. Cambridge/Oxford, 1988, versión en español por la Ed. Anthropos.

⁷¹ Laqueur, Thomas: Op. cit. p. 259

⁷² Ibid. p. 275

⁷³ Ibid p. 262

comunidad científica, incluso “para quienes rechazan la idea de una imperfección radical, el órgano que determina la identidad de la mujer explica las características de una fisiología y de una psicología muy vulnerable”⁷⁴

En base a estos conceptos, el autor explica que se instaló la creación de sexos biológicamente diferentes, de tal manera que “no tener útero define al hombre como no tener pene define a la mujer”.⁷⁵ Estas concepciones y no los caprichos legislativos, marcaron lo que “determinaban la división social del trabajo y los derechos”⁷⁶

Se elaboraron una serie de teorías que sostenían la pasividad femenina como un principio biológico. Se instaba a las mujeres a cultivar aquellos talentos que mejor se adaptasen desde su relación con el mundo, aquellos sentimientos y pasiones de que ellas eran objetos naturales, y que las inclinaban a un rol y un espacio determinado en la sociedad.

Según Lacqueur se ideó toda una serie de formas y de hábitos de comportamiento relativos a la diferencia genérica, resaltando los “dimorfismos sexuales”; concepto que se instala abiertamente cuando los órganos de la reproducción, los genitales, pasan a ser el fundamento de una diferencia inconmensurable. Se trata de un gran esfuerzo para descubrir las características anatómicas que distinguían a ambos. El propio cuerpo pasó a “ser regla de oro del discurso social, los cuerpos de las mujeres –el sempiterno otro- se convirtió en campo de batalla para la redefinición de la antigua e íntima relación social básica: la del hombre con la mujer”⁷⁷

Se abrieron nuevas líneas de investigación científica que servirían de referente para el conocimiento del cuerpo femenino y masculino. Los hallazgos genésicos, del esperma y el óvulo, situaron la inconmensurabilidad de los sexos ahora desde una mirada del microscopio. Así la naturaleza era sólo una excusa, puesto que “el sexo sustituyó a lo que podríamos llamar género como categoría fundacional básica. De hecho quedó constituido un marco en el que se distinguían claramente lo natural y lo social.”⁷⁸

Las representaciones de cuerpos masculino y femenino instaladas en los libros de anatomía del siglo XVIII y XIX, reafirmaban esta perspectiva, posicionándose como “artefactos” cuya producción comprometió una posición ideológica, pero que sin embargo, constituyó “parte de la historia de la época”⁷⁹ No se trata de una distorsión política conciente, simplemente “las imágenes son producto de una actividad social (...) y llevan las complejas marcas de sus orígenes”⁸⁰

El pensamiento decimonónico se apropió de estas premisas auspiciado por la teoría darwinista que proporcionaba más material para imaginar los procesos de diferenciación

⁷⁴ Berriot-Salvadore, Evelyne, “El discurso de la medicina y de la ciencia”, en Duby, George y Perrot, Michelle (edits.) *Historia de las Mujeres Tomo 6 Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discursos y Disidencias*-. Madrid, Taurus, 1993 p. 120

⁷⁵ Laqueur Thomas: Op. cit. p. 350

⁷⁶ Ibid. p. 353

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid. p. 265

⁷⁹ Ibid. p. 282

⁸⁰ Ibid. p. 285

sexual desde una selección natural⁸¹, concediendo al macho un sitio de primacía sobre la hembra. Posteriormente se complementaría por la mirada psicoanalítica de Sigmund Freud que enmarcaba los “trastornos femeninos” de la histeria como una patología de la conducta.

Hacia 1850 nadie sabía a ciencia cierta las circunstancias que rigen la producción del óvulo. La ablación de los ovarios sanos, que permitiría comprender las funciones de dichos órganos, hizo su aparición en 1870 pretendiendo curar las llamadas “crisis de la femineidad”⁸², síntomas o cambios anímicos producidos por su inflamación. La castración femenina condujo a un largo camino de tortura en pos de detener los excesos sexuales, en este sentido se pensó que “la extirpación de los órganos femeninos exorcizaba los demonios de conducta impropia de una dama”⁸³. Los supuestos desórdenes se establecieron como mecanismo para intentar corregir las enfermedades físicas y morales de las mujeres.

Esta pasividad sexual femenina, instalada por las agencias del saber, fue el argumento científico para recluir a las mujeres en una trama cultural. Su moralidad debía ser la cúspide de la civilización. Su naturaleza femenina, en tanto menos castigada por la pasión, menos egoísta y más dotada de sentimientos de solidaridad, debía ser orientada hacia la espiritualidad. El nuevo imaginario trazaba “un retrato moral de la mujer que valora la sensibilidad en detrimento de la inteligencia, y la devoción y la sumisión a expensas de la ambición o de las especulaciones intelectuales, que sobrepasarían sus fuerzas y amenazaría su femineidad”⁸⁴. El nuevo discurso científico sitúa la pasividad femenina como una aptitud especial de las mujeres por el poder de la maternidad, concediendo “los argumentos que necesitaban los pensadores liberales para justificar la reclusión femenina”⁸⁵.

El cuerpo femenino es representado sustancialmente diferente al del hombre, con un funcionamiento distinto a éste. Todo en él debe hablar de sus funciones sociales como reproductoras y administradoras del hogar. Atrás quedaban la vestimenta sobria, justa y mesurada impuesta por la revolución francesa, las tendencias del vestuario femenino del siglo XIX se sustentan desde este dimorfismo sexual. Toda indumentaria debía estar dirigida a resaltar las formas y las diferencias sexuales. Caderas anchas y senos voluminosos se instalaron como imperativos. El “talle quebrado” o la cintura ahuecada en una interminable inflexión en “S”, auspiciada por el corsé, tuvo un éxito inusitado a fines y comienzo de siglo. Vigarello señala: “Ese arqueado de la parte posterior de la cintura se encuentra en el centro de la estética femenina. Ilustra tanto la excelencia como la fragilidad (...) Prolonga las diferencias sexuales inventadas con el Iluminismo, las de la pelvis femenina en particular: caderas más amplias, perfil lumbar más marcado. La anatomía femenina permanece claramente orientada a un fin, asignando más que nunca a la mujer el papel de fecundidad.”⁸⁶

⁸¹ La selección sexual... “no depende de una lucha por la existencia sino de una lucha entre los machos por la posesión de las hembras; el resultado no es la muerte del competidor que no ha tenido éxito, sino el tener poca o ninguna descendencia.” Darwin, Charles: “El Origen de las Especies” *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* 1859, p. 136

⁸² Laqueur, Thomas: Op. cit. p.301

⁸³ Ibid. p. 302

⁸⁴ Sohn, Anne Marie. “Los roles sexuales en Francia e Inglaterra: Una transición Suave”. En Duby, George; Perrot Michelle: “Historia de las mujeres”. Tomo 9 *Guerras, entre guerra y posguerra*. - Ed. Taurus. Madrid. 1993 p. 111.

⁸⁵ Duran Sandoval, Manuel: Op. cit.

⁸⁶ Vigarello, George: Op. cit. p. 147

Desde esta alianza entre biología y razón, se instala una dialéctica que concede al patriarcado la exclusión de las mujeres de la vida pública, pero también las armas para que ellas puedan sostener un accionar político. En este escenario de sometimiento irrestricto al marido y al cuidado de los hijos como misión principal, las mujeres lograron conformar organizaciones tendientes a reivindicar sus posiciones como grupo al interior del trabajo, la familia y la sociedad civil. Las latinoamericanas con posterioridad a las mujeres de Europa y USA -que habían afianzado organizaciones a mediados del siglo XIX- defendieron desde el primer momento una compensación, que combinaba la igualdad legal con el hombre y la protección de las mujeres a causa de su sexo y las funciones precisas de éste.

Foucault podría situar la participación pública de las mujeres que aparece en el siglo XX dentro de su concepción de las maquinarias del poder- las cuales traspasan nuestras conciencias instalándose en nuestros discursos, modelándonos y produciendo nuestras subjetividades al interés de las agencias de dominación- a través de una acción culturalmente contradictoria, una represión a la vez prohibitiva y generativa. En el caso de la irrupción política femenina se posiciona esta construcción de género para alzar y reafirmar sus demandas. Desde una perspectiva foucaultiana, que disuelve el concepto de poder haciéndonos partícipes del control y la regulación de la vida, la irrupción femenina no sería otra cosa que la encarnación de estas maquinarias del poder que se supedita a su control para resistirlo. A pesar de que el poder toma la vida como objeto de su ejercicio, el autor interroga sus dispositivos y sus prácticas, no ya a partir de una teoría de la obediencia y sus formas de legitimación, sino a partir de la ‘libertad’ y de la ‘capacidad de transformación’ que todo ‘ejercicio de poder’ implica. Los nuevos dispositivos biopolíticos, es decir “la ‘vida’ lo ‘viviente’ los restos de las nuevas luchas políticas y de las nuevas estrategias económicas”⁸⁷, nacen justamente en el momento que se plantea la manera de gobernar en estas relaciones de poder.

Cuando se habla de política generalmente se piensa desde el término griego *polis* que quiere decir ciudad-estado y su derivación al término *politai* que significa ciudadano. En el caso de la participación femenina se puede aventurar una aproximación que considera lo político como prácticas o manifestaciones, devenidas de acciones individuales y/o colectivas, que de algún modo intervienen en los asuntos públicos posicionando la inclusión de las mujeres desde las desigualdades y contradicciones del modelo de división sexual.

Las jóvenes repúblicas americanas se dieron a la tarea de instituir el orden establecido por el ideario liberal de las revoluciones, abocándose a un escenario crecientemente incluyente que decía ampliar las bases de la ciudadanía, pero que claramente excluía de sus derechos civiles a las mujeres. En Chile y Argentina, la participación de las organizaciones femeninas fue tomada desde un rol social determinado por lo maternal, reconocida como la mayor representación de la condición femenina y asumida como una categoría que aporta a la constitución de la nación. Este maternalismo atraviesa por completo al feminismo inaugural y por mucho tiempo se emplea como gran cuenca-soporte de los derechos femeninos.

A pesar de que el contexto histórico que se instala en los países de estudio tiene particularidades propias, es posible arriesgar básicamente tres vertientes del accionar femenino: un primer tipo de agrupaciones de corte benéfico-religioso-social con orientación filantrópica que surgió bajo circunstancias coyunturales como la ayuda a los más desposeídos; un segundo tipo de organizaciones femeninas con características político-reivindicativas que persiguieron la igualdad de los derechos civiles y políticos de la mujer; y por último, en una etapa más avanzada, proliferaron las secciones femeninas de los

⁸⁷ Lazzarato, Mauricio: “Del Biopoder a la Biopolítica” -.Revista Multitudes N° 1, París, Marzo 2000.

partidos políticos como otra forma de agrupación, constituyéndose en una de las formas de organización más perdurables.⁸⁸ Un rasgo transversal que caracteriza desde sus inicios la constitución de estos grupos de mujeres, es la preocupación por los problemas sociales y sobre todo por las dificultades de las mujeres obreras, pobres y desamparadas.

Tanto en Chile como en Argentina el inicio de la apropiación de los espacios públicos consideró inicialmente la actuación de mujeres que provenían de un lugar privilegiado en la sociedad. Sus nexos con las agencias del poder les permitieron extender sus causas a la opinión pública y socializar su acción. Si bien su actuar no es definido como movimiento femenino propiamente tal, son mujeres que intentan participar en lo público desde el intento por solucionar problemáticas sociales.

En Chile, el significativo proceso de transformación de los salones coloniales a círculos literarios o cofradías filantrópicas, abrió un canal “independiente” de opinión, que asoció temas de género -aparición pública del ‘feminismo oligárquico’- y temas vinculados a la cuestión social.”⁸⁹ El emergente “feminismo oligárquico”, como lo señala el historiador Gabriel Salazar, eran iniciativas de participación de mujeres de clase alta, que circunscribían su discurso desde una perspectiva del bien común. Para ellas, como encargadas del bien común familiar, purificar la política pública era similar al “arte de gobierno comunitario desarrollados por las mujeres en los espacios privados”⁹⁰; es decir abordar lo público desde una ampliación simbólica, de lo familiar y del espacio privado.

Su discurso “maternalista” estuvo vinculado con una defensa de la fe católica, centrada principalmente en la figura de la ‘madre’. Entendiendo la maternidad de la virgen María⁹¹ como la “universalidad necesaria para hacer del gobierno maternal una especie de artículo de fe”⁹² Su línea de acción era amparar los derechos de las familias amenazadas por la explotación y la miseria. Utilizan las arcas familiares, y los terrenos de las iglesias para fomentar organizaciones de carácter filantrópico. El trabajo social es abordado como un medio de liberación social, cultural y política de la mujer de clase alta.

En Argentina también existe un trabajo social de mujeres de clase alta que aspiran a un reconocimiento social, pero se despega de la identidad del movimiento feminista, instalándose en la institucionalidad del gobierno. Se trata de la Sociedad de Beneficencia, una institución laica y pública que tuvo más de cien años de extensión (1823-1946), cuyo rol consistía en amparar la salud materna y la niñez desvalida. Durante toda su trayectoria la Sociedad organizaba una premiación anual para otorgar los Premios a la Virtud, reconocimiento al sacrificio maternal de las mujeres que atendían considerando como cualidades femeninas “el amor filial y fraternal, humildad, desinterés, amor conyugal, mujer argentina pobre que se distinguía por el orden y el arreglo de su hogar, viuda pobre

⁸⁸ Ver más detalles en Lavrin, Asunción, *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940* Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago de Chile, 2005.

⁸⁹ Salazar Gabriel; Pinto Julio: “Historia Contemporánea de Chile-Vol. IV: Hombría y Femenidad” –Ed. LOM, Santiago, 2002, p. 127

⁹⁰ *Ibíd.* p. 129

⁹¹ El marianismo en Chile tiene un largo recorrido histórico desde tiempos coloniales, ver Montecino, Sonia, “*Alegorías del mestizaje chileno*”- Ed. Sudamericana 1996

⁹² Salazar Gabriel; *Ibíd.* p. 130

vergonzante y mujer más sufrida y pobre, entre otros; todos ellos resaltaban los valores intrínsecos de una pobreza feminizada”⁹³

Este ritual instalado de alguna manera legitimaba los valores específicos que se hacen portavoces las mujeres de alta alcurnia como las “moralizadoras de la nación”, quienes buscaban en “las mujeres pobres premiadas sus propias cualidades, aquellas que quisieran ver encarnadas en estos sectores de la población.”⁹⁴ Estas mujeres intentaron imponer un ideal moral en sus similares pertenecientes a otros sectores sociales, quienes empujadas por su inclusión laboral vivían bajo la amenaza constante de ‘corromper’ su moralidad. Es necesario dejar bastante claro, que esta participación femenina no constituye parte de lo que el movimiento feminista argentino venía promulgando desde fines del siglo XIX, pero si se enmarca en un discurso de la sobre valoración maternal que el peronismo cooptaría asumiendo otras connotaciones.

Tanto en Chile como en Argentina este cruce entre lo privado y lo público, enmarca un feminismo imbuido por premisas en torno a la familia y la maternidad por un lado, y las aspiraciones reivindicativas en el accionar público por el otro. Lentamente se cuestiona el ideal republicano de derechos, considerando que la mujer es una excluida más del sistema, aunque sin debatir los roles tradicionales que la sociedad le asigna. Para la situación chilena de la primera mitad del siglo XX, es interesante considerar el comentario de la historiadora Ana María Stiven sobre la inclusión de las ideas feministas en un sistema político determinado: “Un discurso feminista sólo logra imponerse cuando ese republicanismismo inicia un tránsito hacia el liberalismo y la discusión de los derechos(...)iniciándose así la lucha de las mujeres por la conquista de esta igualdad en ámbitos como el trabajo y la salud, los cuales les incumben más directamente”⁹⁵

Una de las principales razones que explican el despertar de las reivindicaciones femeninas, sería la paulatina toma de conciencia a través de la educación, de un número creciente de mujeres que reconocieron las limitaciones impuestas por el sistema patriarcal. A pesar de que en un primer momento se otorgó el derecho a ingresar a la Universidad⁹⁶ a un reducido número de mujeres de élite, y que la educación fue un vehículo para que las mujeres desempeñaran de mejor forma sus funciones de esposa y madre, el impulso educacional posibilitó lenta y dificultosamente ampliar la cobertura escolar, reducir las tasas de analfabetismo y mantener una continuidad en la educación por parte de un número creciente de mujeres.

En Argentina se puede situar dos clases de acciones feministas. Un punto de vista laico, conformado por profesionales librepensadoras que reivindican los derechos femeninos exigiendo reformas sociales, educativas y políticas. Su accionar se enmarcaba en mejorar la deplorable vida proletaria, a través de una elevación educativa y científica de las mujeres. Coexistía junto a esta posición una visión más tradicional, instalada en las ideas

⁹³ Lorenzo, María Fernanda; Rey, Ana Lia; Tossounian, Cecilia: *“Imágenes de Mujeres Virtuosas: Moralidad, género y Poder en la Argentina de entreguerras”* en: Zaida Lobato, Mirta (editora): “Cuando las Mujeres Reinaban, Belleza, Virtud y Poder en la Argentina del siglo XX” –Ed. Biblos, Bs. Aires, 2005, p. 19

⁹⁴ *Ibíd.* p. 27

⁹⁵ Stiven, Ana María: *“El asociacionismo femenino: la mujer chilena entre los derechos civiles y los derechos públicos”*, En *“Mujeres Chilenas, Fragmentos de una Historia”* Montecinos, Sonia (compiladora), Ed. Catalonia, Santiago, 2008. p. 110

⁹⁶ En Chile revisar Decreto Amunátegui de 1877 y la Ley de Educación Primaria Obligatoria en 1920. En Argentina, Domingo Faustino Sarmiento fomentó la primera Ley de Educación Universal obligatoria, gratuita y laica en 1884, en tanto la Universidad de Buenos Aires fue la primera en abrirse a las mujeres en 1880.

conservadoras y religiosas del maternaje, que intentaban dignificar el trabajo fuera del hogar. Se trataba de mujeres de elite, profesionales, que a través del catolicismo social pretendían auxiliar a mujeres pobres y niños.

El movimiento feminista chileno, en tanto, se inserta como un transitar de este discurso maternal hacia una posición más secularizada de reivindicación de los derechos civiles. Las primeras tres décadas del siglo XX son paulatinamente protagonizadas por mujeres intelectuales que generan un “modelo más dialógico y diverso, más polifónico y pluralista que aquellos paradigmas de ‘modernización’ liberal u oligárquica impuestos desde arriba en el país”⁹⁷

Si bien es cierto que las discusiones en los clubes de lecturas, en las organizaciones y revistas femeninas fueron promovidas por mujeres instruidas pertenecientes en gran medida a la clase alta profesional, y que su accionar generalmente fue situado dentro de lo que se denominó “oligarquía afrancesada”, Amanda Labarca, Elena Caffarena, María Larraín de Vicuña, Inés Echeverría de Larraín (Iris), Delia Matte, Eloisa Díaz, Elvira Santa Cruz (Roxane), Ernestina Pérez entre otras, dieron un giro al discurso masculinizante para instalar sus prerrogativas y re-situar lógicas binarias.

A pesar de que este discurso nunca se distanció de una educación ilustrada y argüía una inseparable relación con los roles establecidos-como la crianza de los hijos- su postura afirmaba una fuerte adhesión al voto. Uno de los espacios que sirvió de plataforma intelectual para promoverlo, fue la publicación de artículos, revistas y libros. En este sentido, “El Circulo de Lectura”, fundado por Amanda Labarca en 1915, debe su instalación a escritoras e intelectuales como Inés Echeverría de Larraín, Elvira Santa Cruz (Roxane), Omer Emeth, Laura Jorquera y Amanda Labarca, que colaboraban en la revista “Familia”.

Si bien hasta el momento se ha hablado de una asociacionismo femenino vinculado a las mujeres de clase alta, claramente influenciado por un discurso maternalista, existieron también organizaciones de mujeres asalariadas. La “mutual” en nuestro país, según Elizabeth Hutchinson, “sirvió como campo de entrenamiento para las trabajadoras en política sindical y alentó estrechos vínculos con la emergentes sociedades de resistencia y con la prensa laboral”⁹⁸ Gabriel Salazar señala que su aparición es aún más prematura que las organizaciones “maternales”. De hecho la primera mutual femenina que se registra surge en Valparaíso en 1887, de en un taller de modas llamado “Casa Günter”. Hacia 1920 más de un tercio de las sociedades populares eran mutuales femeninas. Estas organizaciones reproducen de otra forma y en otro contexto el ‘espacio comunitario’, autogestionando las necesidades propias de sus participantes. El requisito para entrar en ellas consistía en ser ‘obrero’, o ‘asalariada’, pero sólo las trabajadoras capaces de pagar las cuotas mensuales podían participar.

Según el mismo historiador, existió una estrecha relación entre “esta forma de asociacionismo y el proletariado femenino de la industria de Vestuario y Confección”⁹⁹. Si bien estas formas de resistencia, se instala en aquellos oficios donde predominaban las mujeres, su presencia en fábricas mixtas las incorpora en las organizaciones existentes. Hacia 1920, en todo el país existían sociedades de este tipo registradas oficialmente, “el movimiento subterráneo de las mutuales *devino* en un emergente movimiento político de

⁹⁷ Oyarzún Kemy, “Pesa la Tierra en el Bicentenario” artículo publicado en “Mujeres Chilenas, Fragmentos de una Historia” Montecinos, Sonia (compiladora) -Ed. Catalonia, Santiago, 2008. p. 473

⁹⁸ Hutchinson, Elizabeth: Op. cit. p. 86

⁹⁹ Salazar Gabriel; Pinto Julio: Op. cit. p. 153

orientación socialista”¹⁰⁰ De hecho sus redes pudieron fomentar la creación de distintas formas de federación y promovió el surgimiento de diferentes movimientos sociales. Como es de suponer, este extenso movimiento fue reprimido social y militarmente, promulgándose de forma posterior una legislación¹⁰¹ que absorbió estas organizaciones sociales y las puso en manos del Estado.

Sin duda, una de las formas más potentes de observar la participación pública femenina, es desde la constitución del proletariado. El crecimiento de la movilización obrera a comienzos de siglo, cruzó las fronteras chilenas más tarde y con efectos más débiles que lo ocurrido en Argentina, donde los movimientos revolucionarios fueron auspiciados por la oleada de librepensadores que sacudieron sus costas, de tal manera que “la inmigración masiva potenció el desarrollo poblacional de las urbes portuarias y esa densa demografía popular constituyó el escenario de propagación de las doctrinas sociales que abogaron por los derechos del proletariado y también de las mujeres”¹⁰²

Las ideas socialistas se propagaron a fines del siglo XIX en diversas regiones de Argentina, pero fue en Buenos Aires donde consiguió un mayor número de adherentes. Podemos afirmar que el Partido Socialista fue la gran cantera de feministas en Argentina, promoviendo desde sus cimientos un feminismo relacional, ya en 1902 había surgido el Centro Socialista Femenino, y la Unión Gremial Femenina. Mujeres como Carolina Muzilli y Raquel Messina, Elvira López, Alicia Moreau, promovieron los derechos de las mujeres obreras, se manifestaron a favor del divorcio e impulsaron normativas relacionadas con el trabajo femenino e infantil. También se debe al Centro Socialista Femenino, la promoción del Primer Congreso Femenino sostenido por las universitarias en 1910. En las primeras décadas del siglo germinaron por doquier asociaciones de mujeres identificadas con las ideas socialistas, “no fueron pocas las veces en que socialismo fue sinónimo de feminismo”¹⁰³ Destacan mujeres como Cecilia Grierson, Elvira Rawson de Dellepiane, Julieta Lanteri, María Abella Ramírez, Alicia Moreau, Ernestina López de Nelson, Petrona Eyle, Carolina Muzilli, Juana Beguino.

En tanto el anarquismo, con una amplia cobertura ideológica en el país trasandino, reivindicaba la emancipación femenina, sin propiciar sus derechos jurídicos, sino que pretendía extinguir las bases del sometimiento patriarcal en la figura del marido, el cura y el patrón. Su postura entendía una concientización de las mujeres en tanto, ‘obstáculo’ para la movilización de maridos y hermanos. Argüían que su instrucción moralizadora, las obligaba a llevar un conservadurismo que interfería con el anarquismo. Para las anarquistas, “las feministas representaban valores burgueses, ya que procuraban derechos que formaban parte del orden que deseaban aniquilar”¹⁰⁴

En Chile en tanto podemos destacar la participación del denominado “feminismo obrero”, desde un línea de cruce entre las reivindicaciones del movimiento obrero con emergente irrupción de figuras protagónicas inscritas al interior de la clase alta y media. Las mujeres trabajadoras alentadas por las primeras profesionales como Carmela Jeria, litógrafa y periodista, Juana Roldán de Alarcón militante Democrática y miembro de sociedades de

¹⁰⁰ Ibid. p. 164

¹⁰¹ Código del trabajo de 1931, Chile.

¹⁰² Barrancos, Dora: “*Mujeres en la Sociedad Argentina- Una historia de Cinco Siglos*” Ed. Sudamericana, Bs. Aires. 2007.

p. 121

¹⁰³ Ibid. p.126

¹⁰⁴ Ibid. p.131

señoras, Esther Valdés de Díazperiodista y fundadora de la Asociación de Costureras” entre otras, conforman un movimiento feminista obrero con características abiertamente pluralistas. Si bien esta organización manifiesta demandas específicas de las mujeres de clases populares también reivindicaban los derechos de una pluralidad femenina que urgía por educación, organización y acción militante. Insertas en un movimiento obrero masculino sus demandas y participación fueron mayormente obstaculizadas, al invadir un territorio dominado por los hombres¹⁰⁵ Las trabajadoras de estas organizaciones se dieron cuenta de la doble explotación que las aquejaba y denunciaron “ser las esclavas de los esclavos”. No sólo lidiaron con sus patrones, quienes no negociaban con mujeres los conflictos laborales, sino que con sus mismos compañeros de clase que las veían como una amenaza.

La tensión se producía en vista de la creciente evidencia de la acción de las mujeres, como trabajadoras, proveedoras y militantes; la mayor de las veces sus propias reivindicaciones debían ser postergadas para defender los intereses comunes de clase. El mismo Luís Emilio Recabarren, fundador del Partido Obrero Socialista en Chile (1912), que después devendría en el Partido Comunista de Chile (1922), refuerza la visión maternalista anclando la participación de la mujer a la crianza de los obreros del mañana. En sus palabras: “El mañana es de la mujer. Porque ella es la que mecerá en su seno los seres componentes de la Humanidad futura, cuyo esplendor ya divisamos (...) Madre mujer: tu frente será el sol futuro. Tus labios hablarán tiernos, cantando la Paz de los Hombres. Tu regazo será el lecho perfumado del hombre creador de la nueva vida ¡nace pues! El Socialismo es tu cuna”¹⁰⁷

A pesar de ese panorama, el feminismo obrero en Chile se hizo reconocer y logró ganarse un espacio dentro de los movimientos sociales, conquistando avances como la creación y publicación del primer periódico de prensa obrera redactado por mujeres; *La Alborada* dirigido por Carmela Jeria, en 1905¹⁰⁸. Asimismo es importante destacar el nacimiento en 1908 de *La Palanca*, órgano oficial de la Asociación de Costureras; su directora fue Esther Valdés.

En lo que se refiere a la condición jurídica de las mujeres, la república argentina fue el primer país del cono sur en introducir reformas de peso en su Código Civil de 1926; ya no fue necesario pedir la autorización del marido para estudiar, profesionalizarse y comerciar, como tampoco fue necesario que el esposo administrara los bienes que la mujer casada hubiese obtenido antes del matrimonio. Sin embargo, comprar, vender o cualquier forma de contrato siguió siendo responsabilidad propia del marido como autoridad al frente de la administración conyugal¹⁰⁹. En nuestro país en cambio habría que esperar hasta 1934, para identificar transformaciones de similar índole. Desde siempre la mujer chilena estuvo impedida de ser guardadora de menores si no fuesen los propios hijos, de testificar en

¹⁰⁵ Hutchison, Elizabeth: “*La defensa de las hijas del Pueblo*” En *Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX*, SUR/CEDEM, 1995. p.270

¹⁰⁶ Hutchison, Elizabeth: “*El feminismo en el movimiento obrero chileno: la emancipación de la mujer en la prensa obrera femenina, 1905-1908*”, citada por Carrasco Ana María, *Espacios Conquistados, un panorama de las organizaciones de las mujeres chilenas*. P.141

¹⁰⁷ Recabarren, Luis Emilio: Escrito de Prensa, “Femeninas”, Ed. Iquique, 30/4/1914

¹⁰⁸ Hutchison, Elizabeth: “*El feminismo en el movimiento obrero chileno: la emancipación de la mujer en la Prensa Obrera Feminista, 1905-1908*”. Revista *Proposiciones*, N° 21, Ediciones Sur, Diciembre 1992.

¹⁰⁹ Barrancos, Dora: Op. cit. p. 139

juicio ni en actos solemnes. A las casadas se les impidió administrar los bienes que ellas mismas hubiesen ganado, debiendo entregarlos a la administración del marido¹¹⁰

Un paso importante para dejar al descubierto estas desigualdades fue la formación de organizaciones en pro- emancipación de la mujer. Belén de Sárraga -con un reconocimiento internacional como extraordinaria luchadora e intelectual- recorrió el continente americano propagando las ideas del progreso y el libre pensamiento. En su visita a Chile y Argentina, promovió la creación de estos organismos impulsando una visión secularizada del sufragismo. En nuestro país su paso fue fundamental para consolidar la fuerza de un movimiento sufragista emergente provocando “un verdadero ‘terremoto’ en las mentes de grupos de mujeres chilenas, sirviendo a algunas como un medio de toma de conciencia de su situación y motivando a otras a organizarse en centros llamados a luchar por el libre pensamiento y el anticlericalismo”¹¹¹

El despertar del espíritu asociativo y el surgimiento de una incipiente conciencia de los problemas compartidos, llevaron a la creación del Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH) y la Federación Chilena de Instituciones Femeninas (FECHIF), organizaciones de gran relevancia en la historia del movimiento femenino en Chile hasta nuestros días. El MEMCH fue una iniciativa impulsada en 1935 por un grupo de mujeres de izquierda, tanto militantes de partido como independientes, que lograron una organización masiva y continua en el devenir histórico. En 1940 contaba con 42 comités locales de Arica a Valdivia. A través del periódico “*La Mujer Nueva*” y en múltiples reuniones públicas, se abogó por la protección de la madre, la defensa de la niñez y por optar a ocupar cualquier cargo e igualar los salarios con el hombre. El FECHIF en tanto, fue una federación creada en el Primer Congreso Nacional de Mujeres de 1944 que integró numerosas organizaciones femeninas que luchaban desde hace mucho por la conquista de los derechos políticos de la mujer, entre los que destacan el MEMCH, la *Asociación de Mujeres Universitarias*, *Acción Cívica Femenina*.¹¹²

El primer logro en torno a las reivindicaciones de la mujer fue la obtención del voto municipal en 1934, situándose como “el primer peldaño en la búsqueda de los derechos políticos plenos”¹¹³-aún cuando la legislación sólo permitía ejercer el voto en elecciones municipales como ejercicio cívico-pedagógico. Ya en el último gobierno del Frente Popular encabezado por el presidente Gabriel González Videla, las mujeres acceden al voto presidencial (1949) ejerciendo el voto de forma conservadora en 1952. El mito popular ha sostenido que las mujeres son conservadoras por esencia, sin embargo es imposible afirmar que ellas dieran el triunfo a Ibáñez, ya que sería desconocer las circunstancias históricas que hicieron votar a la mayoría del electorado por el proyecto conservador.¹¹⁴

Según el historiador Salazar, las mujeres votaron por lo concreto, por lo solidario, por los partidos en que se habían instalado las “madres inmensas”, por “el testimonio privado de la maternidad social de las mujeres oligarcas, en términos de acción política todo terreno, a nombre de Cristo (y María), a expensas del dinero mercantil y en solidaridad con las

¹¹⁰ Gaviola Artigas, Edda; Jiles Moreno, Ximena; Lopresti Martínez, Lorilla; Rojas Mira, Claudia “*Queremos Votar en las próximas elecciones*” *Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952* Centro de Análisis y Difusión de la Condición de la Mujer, Santiago, 1986 p. 29

¹¹¹ *Ibid.* p. 28

¹¹² *Ibid.* p. p. 43-45

¹¹³ *Ibid.* p. 38

¹¹⁴ *Ibid.* p. 84

mujeres e hijos del conventillo”¹¹⁵ dejando una huella profunda. Lo cierto es que desde la irrupción del voto femenino en Chile prosiguieron dos gobiernos de corte conservador, el primero de características más nacionalistas encabezado por el ex-dictador Carlos Ibáñez del Campo y el segundo de carácter liberal gobernado por Jorge Alessandri Rodríguez.

En Argentina la obtención del voto presidencial fue en el año 1947, marcada por la participación de María Eva Duarte de Perón, esposa de Juan Domingo Perón quien asume el mandato presidencial desde 1946. La ley 13.010 permitió a las mujeres acceder a las urnas. Aunque muchas mujeres celebraron “la enorme mayoría de las feministas no conmemoró la medida. Mucho más preocupadas por la vía hacia el autoritarismo que representaba el peronismo, encontraron que el tan procurado derecho al sufragio representaba ahora la posibilidad cierta de la manipulación”.¹¹⁶ Lo cierto es que la reforma constitucional de 1949, legalizó la participación de las mujeres que por primera vez votaron en 1951 en elecciones a nivel nacional. En esta oportunidad, 24 bancas de diputados fueron ocupadas por mujeres y 9 de senadoras.

La obtención del voto femenino se sitúa como una coyuntura significativa en el movimiento de mujeres. Las aguas en nuestro país se apaciguarán de manera considerable en la década del '50 y no estallarán hasta la efervescencia del gobierno de la Unidad Popular. En tanto en Argentina el protagonismo lo asumió el Partido Peronista Femenino hasta el fallecimiento de Eva Perón. A pesar de esto, la sola experiencia pasada, constituyó para muchas mujeres un punto de referencia que legitimó la presencia femenina en espacios anteriormente denegados

A partir de esta síntesis retrospectiva, se pueden proponer relaciones entre la efectiva ‘irrupción’ cívica de las mujeres en un mundo hasta ese momento reservado para los hombres, y la paulatina invasión de otros espacios vetados para la mujer, e incluso espacios destinados a reafirmar aparentemente los roles estereotipados del ‘androcentrismo’ cultural. La legalidad o el reconocimiento legal que logran los movimientos femeninos no es más que el reflejo o la proyección de una serie de luchas reivindicativas que se libraban en distintos ámbitos y espacios de la sociedad. Este nuevo escenario propicia la interacción de una serie de discursos en los cuales coexisten tradiciones y subversiones que necesitan ser reconocidas o develadas. Es aquí donde los medios de comunicación de masas, juegan un rol fundamental como transmisores de discursos y gestores en la construcción de identidades e imaginarios. La presencia femenina en ellos, en un contexto de integración política, cívica y cultural, estimula a reformular su evidencia desde una relectura que posibilite su potencial resignificación.

Estas nuevas dinámicas de irrupción y participación, en un contexto de estancamiento y continuidad, son tensiones propias de un movimiento femenino en formación. Parafraseando a Julieta Kirkwood a cerca de lo que ella denomina ‘nudos’ es necesario desatarlos, deshacerlos, observar las estructuras de poder que sustentan sus múltiples pliegues, encontrar su huella, siguiendo su trayectoria inversa “...con el hilo que hay detrás, para detectar su tamaño y su sentido; o bien se pueden cortar con presas de cuchillos o espadas para ganarse de inmediato el imperio de las cosas en disputa”¹¹⁷ constituyéndose de esta forma, en un giro fundamental a la tradicional lectura que se hace de la emancipación y la dicotomía entre dominador –dominado...

¹¹⁵ Salazar Gabriel; Pinto Julio: Op. cit. p.136

¹¹⁶ Barrancos Dora: Op. cit. p. 158

¹¹⁷ Kirkwood, Julieta: *Ser política en Chile: las feministas y los partidos*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias

PARTE II: MEDIACIONES. MAGAZINES MASCULINOS. ¿UNA MEMORIA DE GENERO?

Las mujeres muy hermosas o muy feas apetecen que se las elogie por su talento; las que no son feas ni bonitas, prefieren que se les hable de sus gracias y de su belleza. Esos secretos deben ser inviolables si no quieres ser como Orfeo, hecho trizas por todo el sexo.- CHESTERFIELD. “Cartas a su Hijo” Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas

Pobre Diablo 29 de Julio de 1946, Año I, N° 38.

4. Instalación de la gráfica y su difusión en los Medios de Comunicación

El siglo XX en términos de imagen se caracteriza por una explosión mediática. La invención del cine, la creación de salas de proyección, la construcción del primer estudio de grabación en *Hollywood*, la proliferación de revistas gráficas, de carteles, de publicidad, la aparición del cómic, el nacimiento de la radio y la posterior masificación de la televisión, posibilitaron el acceso público a un acontecer predominantemente visual. El carácter colectivo que adquirió la imagen y su carácter accesible aumentó las posibilidades de entendimiento cultural.

El discurso visual resultó ser una herramienta rápida y comprensible a nivel masivo, que aportó un nuevo tipo de negocio, un nuevo tipo de distracción y entretenimiento posible a la mayoría de la población. Esta explosión de imágenes detonó imaginarios, aspiraciones, arquetipos, que influenciaron y fueron influenciados por los acontecimientos de una época. Su determinante influjo en la Memoria Colectiva puede ser rastreada en la actualidad a través de archivos minuciosamente resguardos para la posteridad; imágenes que se mantienen en bibliotecas, videotecas y álbumes familiares conservadas en colecciones privadas y públicas que posteriormente se mundializarían con el desarrollo de la globalización de las comunicaciones y la masificación del Internet, posibilitando un registro latente del recuerdo catalogado en el ciberespacio. Los medios de comunicación serán el escenario de una emergencia del pasado en un presente inundado de imágenes.

Intentar situar la historia de los medios de comunicación como parte de los procesos de construcción identitaria de los sujetos y de un país- como conformación de una memoria generacional- significa dejar de lado someras descripciones que recopilan fechas y datos, dejando de lado ciertos análisis que reflejarían un proceso tecnológico que pareciese evolucionar hacia algún lugar. Ese topos se puede concebir como una especie de tentativa de la baja cultura que aspira a un estatus de reconocimiento y valoración sometiéndose a la rigurosidad de la clasificación y catalogación de la ciencia.

Para Jesús Martín-Barbero “la historia que necesitamos no es una historia de los medios /sino más bien/ *una historia de la constitución de lo cultural* que relacione o tensione lo medios masivos con las tradiciones populares, el radioteatro y el cine con la explosión urbana y la masificación, entre otros factores”¹¹⁸. Una propuesta de este tipo puede visualizar “las tramas, urdimbres, negociaciones y resistencias que se dan en los campos culturales”.¹¹⁹

El presente estudio pretende situarse desde el otro lugar, desempolvar las colecciones impregnadas de olvido y abandono para desenmarcarlas del estatus enmohecido de “preservación cultural”, que las condena a ser testimonio de un pasado monolítico, dificultando su relectura y reinterpretación. El objetivo es situarse desde el lugar del imaginario, para desentramar imágenes, instantes, recuerdos, que de forma fragmentada cuentan una parte de nuestra historia. Reconocer que en ese lugar coexiste algo de nosotros/as, encerrada en instantes fugaces de imágenes colectivas, imágenes mediáticas, imágenes públicas, imágenes dirigidas para algunos/as, que finalmente constituyen parte de todos/as. Los nexos son posibles y todas las relaciones probables, lo que significa recomponer un rompecabezas y probar si de ese modo podemos reencontrarnos con nuestra memoria, con su presencia o con sus silencios.

Bien es sabido que los inicios de los medios de comunicación en Latinoamérica están relacionados con el nacimiento de la prensa escrita y periódicos, con la expansión de la gráfica, con su difusión paulatina que se desarrolla a partir de los avances tecnológicos impulsados por la revolución industrial. Si bien su comprensión siempre estuvo mediada por códigos culturales, que requerían entre su público un tipo de entrenamiento como el lecto-escrito, la proliferación de un nuevo medio como las revistas permitió que el público decimonónico deviniera en otro segmento, sensible a los nuevos códigos de la imagen.

Ossandón y Santa Cruz señalan en su texto relacionado con los albores de la cultura de masas, que “en el nuevo escenario comunicacional es menos nítida la brecha entre lectura y escritura, en la medida que nuevos sectores medios y proletarios, y cada vez más asiduamente, se incorporan a esta última. Las revistas comienzan a diferenciar un espacio propio, distinto al de la prensa diaria, y tienen un desarrollo inédito aquellas de tipo *magazinesco*”¹²⁰ A diferencia de lo que parcialmente se ve en la segunda mitad del XIX, la prensa escrita es ahora “más nítidamente un medio de la naciente ‘cultura de masas’ que del raciocinio político-ilustrado público.”¹²¹

Efectivamente, el medio con más fácil llegada lo constituirán las publicaciones gráficas, estableciéndose como el principal medio para difundir arquetipos sociales y representaciones de la cultura cotidiana. Las relaciones de género acentuadas por los cambios culturales de comienzos de época son posibles de rastrear entre sus páginas, en una revisión rápida se logra identificar arquetipos de lo femenino y lo masculino en afiches publicitarios, fotografías de espectáculo, comentarios sobre estilos de vestir, gráfica sobre la moda del momento, comentarios de orden cultural, entre otros contenidos.

118

119 ¹ Martín-Barbero, Jesús: “*Pre-Textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*” –Ed. Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia, 1996, p. 31. ² Ossandón B. Carlos: “*Los Orígenes de la Cultura de Masas en Chile*” en *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, Santiago, 2002; p. 162

¹²⁰ Ossandón, Carlos; Santa Cruz Eduardo: “*El estallido de las Formas: Chile en los albores de la cultura de Masas*” –Ed. LOM, Santiago, 2005 (1ª Edición) p. 10

¹²¹ Ossandón, Carlos: “*Los Orígenes de la Cultura de Masas en Chile*” - Op. cit. p. 163

Un ejemplo claro de esto lo constituyen las revistas de género magazín que inauguran un formato con contenidos misceláneos, siendo éste uno de los factores más importantes que permitió contar con público lector disímil y que trascendió el ámbito de la elite. Para Chile los autores Ossandón y Santa Cruz señalan que los principales exponentes de magazín que surgen a comienzos de siglo son la revista de actualidad *Sucesos* de 1902, la artística *Selecta* 1909, la satírica *Corre-Vuela* de 1908, la elitista *Pacífico Magazine* de 1913, y la clásica *Zig-Zag* de 1905¹²²; destacando a su vez, la centralidad que adquiere el magazín con tópicos recurrentes como la divulgación y vulgarización del conocimiento.

Esta dinámica en su variedad se manifiesta en la desjerarquización de temas, la apertura a lo múltiple y abigarrado, la diversidad de lenguajes y estilos, la búsqueda de la entretención, la validación de paradigmas, la apología al progreso, la reivindicación al nacionalismo, la estimulación al consumo y también al lujo, la naturalización de la intimidad, la valoración del individuo, la configuración de imaginarios ligados al cuerpo y a un deber ser femenino, así como la construcción por medio de la propaganda de un entorno cotidiano de objetos y servicios modernos en la nueva configuración de lo real.¹²³

De alguna manera el nuevo público que accede a esta prensa demanda unas expectativas diferentes al del público ilustrado y político de la segunda mitad del siglo XIX. Ossandón apunta que el melodrama criollo por ejemplo, deviene “en los folletines-novelas, las zarzuelas o las revistas magazinesca, entre otros, y establece distintas modalidades de vínculo, distancia o ‘apropiación’ respecto de estos productos de la naciente ‘industria cultural’”¹²⁴

Para esta investigación se hace imperioso delimitar el contexto mediático que las revistas de magazín masculino evidencian desde sus páginas, no sólo porque se trata de un archivo que refleja la evolución del género de las historietas y desde ese formato instala el lenguaje historietístico como lugar del síntoma, de la mezcla, del borde, que permite percibir la realidad como grabado de un acontecer mediático. El corpus de estudio se encuentra restringido a la década del cuarenta y cincuenta, sin embargo, es necesario destacar los inicios y desarrollos de los medios que influyen fuertemente el contexto nacional. Personalidades del espectáculo, personajes del teatro, de la radio del cine y posteriormente de la televisión poblaran sus páginas. Iconos mediáticos que conformaran arquetipos de belleza, fama y notoriedad.

Se inicia este recorrido desde las personalidades que surgen del radioteatro, sus voces y renombres públicos se hacen sentir a través de entrevistas y comentarios aludidos de alguna u otra forma por los magazines. Desde este escenario aparecen locutores, programas, concursos y por supuesto un semillero de artistas que como *Anita González* “*La Desideria*”; *Ester Soré*; *Eduardo de Calixto*, entre otros, con el tiempo llegaron a categorías de estrellas presentando sus interpretaciones en espectáculos en vivo a grandes auditorios.

Si bien, las primeras transmisiones de radio surgen a fines del siglo XIX con las rudimentarias comunicaciones telegráficas inalámbricas, su desarrollo se consolidó como medio de comunicación durante la Primera Guerra y Segunda Guerra Mundial. Con su manejo a mayor escala se crearon radio-estaciones, lo que trajo aparejado la fabricación de más unidades de radio que junto al potencial de difusión de publicidad y propaganda

¹²² Ossandón, Carlos; Santa Cruz Eduardo: “*El estallido de las Formas: Chile en los albores de la cultura de Masas*” Op. cit. p. 12

¹²³ *Ibíd.* p. 13

¹²⁴ *Ibíd.* p. 164

generó la masificación del medio. En Chile, la primera transmisión se realizó en el año **1922** inaugurándose desde ese minuto una cadena de radio-transmisoras como la *Radio Chilena*, *Radio El Mercurio*, *Radio Cerro Alegre* de Valparaíso, posteriormente *Radio Hucke*, *Radio Nuevo Mundo*, *Radio Agricultura* y casi de forma simultánea, *Radio Cooperativa Vitalicia*, *Radio La Chilena Consolidada* -que se convirtió después en *Radio del Pacífico*- y finalizando la década del '30 se difundió la *Radio Universidad Federico Santa María*.

La expansión de este medio fue fuertemente impulsada por una industria de radio receptores que se entregó a la tarea de formar la *Compañía Radio Chilena*, sentando las bases tecnológicas para el desarrollo de la radiodifusión en Chile; la radio aprovechó inteligentemente las posibilidades que deparaba la tecnología del transistor, amplió sus emisiones, experimentó con sus segmentos y programación llegando a una masiva difusión a partir de la década del 1940. A través de sus señales fue posible la circulación del tango y de las canciones mexicanas, ambas popularizadas además por la masiva llegada de la industria del cine argentino y mexicano a nuestro país.

Si bien Chile no contaba con una industria del cine a gran escala, ya había experimentado, iniciada la década de los '20, la masificación de las imágenes en movimiento presentando variados noticieros que sirvieron como soportes para el desarrollo del cine argumental y documental. Las primeras películas que podemos citar como realización nacional son obra de carácter documental creadas por *Salvador Giambastiani*, junto a su esposa *Gabriela Von Bussenius*, quienes en 1919 crean las producciones "*Recuerdos del mineral de El Teniente*", y "*Manuel Rodríguez*". En tanto *Pedro Sienna* creó en 1926 "*El Húsar de la muerte*", referente trascendental para la historia del cine chileno. Estas obras eran proyectadas en espacios públicos como teatros o salas de baile, equipadas para permitir la exhibición masiva. Con la llegada del cine de masas la escena cinematográfica cambió radicalmente, transformando profundamente un arte que hasta ese momento se basaba sólo en imágenes. Se envió al extranjero a *Jorge Délano*, "*Coke*" el caricaturista de *El diario Ilustrado*, a imbuirse de experiencias y reconocimiento de las nuevas tecnologías. Délano llegó a ser considerado el "nuevo pilar del cine chileno", con

películas como "*Escándalo*" y "*Norte y Sur*"¹²⁵. Ya para la década del '40 comienzan a resonar los nombres de directores como *Adelqui Millar* y *Eugenio de Luigoro* con "*El hechizo del trigo*", y en forma especial "*Verdejo gasta un millón*", y "*Verdejo gobierna en Vil flor*" (1941), filmes donde emergió la figura de *Ana González* quien brilló desde su personaje "*La Desideria*"¹²⁶, junto con *Eugenio Retes* su compañero de actuación con el cual compartía roles protagónicos, no sólo en películas sino que en la difusión del radio teatro en nuestro país. Del mismo director aparece en 1942 "*Un hombre de la calle*", protagonizada por *Lucho Córdoba* y *Malú Gatica*, actriz que posteriormente seguirá su carrera en *Hollywood*.

A pesar de la creciente masificación del cine producido por nuestro país, es innegable la influencia que ejercieron artistas como *María Félix*, *Mario Moreno* "*Cantinflas*", *Pedro Armendáriz*, *Andrea Palma*, *Jorge Negrete*, *Sara García*, *Fernando* y *Andrés Soler*, *Joaquín Pardavé*, *Arturo de Córdoba* y *Dolores del Río* como figuras principales de un "star system" mexicano que influenció fuertemente la historia del cine de habla hispana en su edad de oro (1939-1945)

Ya para 1942 la industria del cine mexicano no era la única importante en la cultura latinoamericana, Argentina poseía su sitio dentro del cine hispano-parlante. Durante el

¹²⁵ Acosta, Silvia y Cassone, Alberto: "*Cine de Bolivia y Chile*" en *Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos, cátedra de Marino, Alfredo Universidad de Buenos Aires* <http://www.hamalweb.com.ar/index.html>

¹²⁶ Tessier, Domingo: *Amor y humor del teatro*. Memorias, Santiago 1997.

período mudo Argentina contaba con más de 200 películas, entre melodramas policiales, cintas cómicas y temas gauchos. Sin embargo, la verdadera industria surgió con el cine sonoro, en 1933 donde comienzan a destacarse los filmes con clima tanguero, sobresaliendo *Agustín Ferreira*. Así al mismo tiempo nació *Argentina Sono Film*, con “*Tango*”, donde debutaron *Libertad Lamarque*, *Tita Merello* y *Luis Sandrini*. Esta producción de películas argentinas continuará influenciando a toda Iberoamérica hasta comienzos de los años '50.

Innegable es la presencia que ejerce la industria *Hollywoodense* con sus incipientes estrellas masivas que constituirán un referente en toda la industria cinematográfica. Las primeras películas de humor, las películas a color, para luego continuar con las comedias musicales, ejercerán imposiciones y parámetros para legitimar una producción.

Otro aspecto importante que podemos encontrar en los contenidos publicados por estas revistas de magazín masculino, tiene relación con la masiva presencia de los *Espectáculos de Revista*, *Cafés Concert*, *Variedades*, *Cabarets*, entre otros. Una agitada vida nocturna era reflejada en sus páginas, demostrando la irrefutable influencia del teatro argentino y sus exportaciones directas, las *vedettes*.

Desde la década del veinte del siglo pasado se crearon los primeros espectáculos de *revista* en Argentina. La *revista* es un espectáculo que combina música, baile y a veces escenas teatrales, humorísticas o satíricas, que pueden ser representaciones sobre acontecimientos recientes o críticas a la vida política, pero también sobre cualquier otro tema. La *revista* siempre tiene un título y un tema central, distinguiéndose de los espectáculos de variedades que consisten en actuaciones diversas y sin ninguna relación entre sí. Su peculiaridad reside en que pueden ser igualmente adecuadas para teatros o cabarets, no obstante es desde estos últimos donde se sitúan las primeras *vedettes*.

En Mayo de 1922 llega el espectáculo de las francesas a Buenos Aires, y a pesar de que los empresarios porteños ya habían copiado algo del espectáculo parisino, su entrada causó una verdadera revolución. De hecho la palabra *bataclana* aparece tras la llegada de la compañía teatral parisina *Bataclan*, así es como en “el Royal Theatre (hoy Tabaris) ya se había presentado un sketch que después trajo la *Rasimi* y el *Can-Can* que venían bailando desde 1885. Un dato más el teatro Roma, bastión del género libre en la calle 25 de Mayo al 400, paso a llamarse *Ba-Ta-Clán* a partir de 1920”¹²⁷

El *Teatro Maipo* de Buenos Aires, es el más importante de Latinoamérica en su estilo, ubicado en calle *Esmeralda* desde sus inicios funcionó como ‘teatro de variedades’, sus tablas funcionaron también como cinematógrafo, para luego albergar en su escenario estrenos teatrales y figuras tan importantes como *Gardel* y *Razzano*. Sus instalaciones sufrieron sucesivos incendios en la década del ‘20 y ‘30 pero ya para el ‘40 era una institución consagrada comenzando su etapa más brillante.¹²⁸ Las *vedettes* ataviadas con plumas, grandes tacones y decoraciones en su carnosidad, se presentaban en estas tablas cautivando con su talento para el baile, el canto y sobre todo con su gran figura, que incluso podría adornar alguna representación humorística. Su semidesnudez las relacionó con una vida disipada, estimulando que a las mujeres de vida ‘liviana’ se las llamara despectivamente ‘*bataclanas*’. Incluso los letristas de tango “usaban el lenguaje lunfardo de las calles de Buenos Aires para transmitir el carácter complejo de la victimización: mujeres

¹²⁷ Prestigocomo, Raquel: “*En busca de la Revista Perdida*” –Ed. Colihue, Bs. Aires, 1995, p. p. 56.

¹²⁸ Para revisar historia de teatro Maipo en textos e imágenes ver sitio: <http://www.maipo.com.ar/index.html>

seducidas y abandonadas por bacanes, apaches y cashios (rufianes que explotan a una mujer) o traicionadas por sus propios deseos”¹²⁹

A Chile llegaban los ecos de estas figuras glamorosas como *Gloria Guzmán*, *Tita Merello*, *Nélida Roca* y *Niní Marshall*, quienes nos visitaron en algún minuto con sus famosas compañías. Sin embargo, los orígenes de la revista en Chile tienen una versión mucho más criolla, el erotismo se limitaba a una *vedette* principal con un escuálido can-¹³⁰ can, más algunos chistes de doble sentido. *El Teatro Balmaceda*, a orillas del *Mapocho*, en pleno *Barrio de la Chimba* convocaba a un público que expresaba su desaprobación tirando tomates al escenario. En la temporada que va desde 1935 a 1941, surgen artistas muy interesantes que influenciaran la revista chilena; es el caso de los hermanos *Retes: Rogel* y *Eugenio* actuaban como cómicos, *Roberto* en el piano y *Rodolfo*, en el violín.

Definitivamente la *revista* chilena se instala como género en los cincuenta con *El Teatro Ópera* ubicado en la calle Huérfanos donde funcionará de aquí en adelante la compañía de revistas *Bim Bam Bum*¹³¹, que destacó por presentar el mejor espectáculo de Santiago con estrellas de renombre, *vedettes* francesas y argentinas. Surgen grandes humoristas como *Manolo González*, *Gabriel Araya*, *Carlos Hel*, *Mino Valdés*, *Chito Morales*, *Humberto Gambino* y el *Clan Ubilla*, donde se destacaba la exuberante *Pítica Ubilla*, la primera *vedette* nacional. Durante 20 años la vida nocturna y bohemia se concentró en el casco histórico de Santiago, específicamente en los alrededores del *Teatro Ópera* y la calle *Huérfanos*. Surgieron otras compañías de revista como *El Picaresque*, ubicado en *Recoleta* y *El Humoresque*, en calle *San Ignacio*, ambas dirigidas a un público más modesto por el cual competían con un humor irreverente.

La década del '50 acogió en la *revista* a bailarinas de todo origen, las *cubanas* *Blanquita Amaro* y *Amelita Vargas*, junto a la argentina *Nélida Roca* exportaban sus encantos, brillo, gracia y glamour al resto de Latinoamérica. Ya para la década del '60 este género tomó ribetes cinematográficos en el país trasandino, promoviendo un auge de la comedia picaresca en el cine, cuyo esplendor continuó con figuras que serían tan relevantes en los '70 y '80 como *Porcel*, *Moria Casan* y *Susana Giménez*.

A inicios de la segunda mitad del siglo irrumpe fuertemente la televisión en el mundo de los medios de comunicación. Si bien en la década del '30 USA logra la transmisión inalámbrica de imágenes a larga distancia, la proliferación a millones de hogares de todo el mundo sólo alcanza un mayor impulso con la transmisión a color desde 1954. Su inserción relega no sólo a los medios informativos clásicos sino también a las principales industrias de entretenimiento como el cine, el teatro y el circo. Para Latinoamérica el proceso fue más lento, en Chile por ejemplo, la primera transmisión televisiva se realizó en 1957 pasando casi inadvertida. La mayoría de la gente no tenía televisores, aún los techos no estaban poblados de antenas y la radiofonía seguía siendo el medio de comunicación ideal para los sectores de poder y los grupos económicos privilegiados. Su popularidad estalló sólo con las transmisiones de la *Copa Mundial de Fútbol de 1962* realizada en el país, desde

¹²⁹ Guy, Donna: “*El sexo peligroso, la prostitución legal en Bs. Aires 1875-1955*” –Ed. Sudamericana, Bs. Aires, 1994, p.93

¹³⁰ Ver Salinas Campos, Maximiliano: “*El teatro cómico de los años treinta y las representaciones de Topaze y Juan Verdejo en los escenarios de Chile*” Proyecto Fondecyt 1050011 Cultura cómica y sensibilidad popular: la prensa satírica y democrática de Topaze en Chile 1931-1970.

¹³¹ Como un aporte al rescate patrimonial, la obra del fotógrafo Chileno David Rodríguez es presentada por el “Proyecto Cabaret” como un testimonio de la bohemia santiaguina de los años 50 y 60 en Chile. Para más antecedentes revisar <http://www.proyectocabaret.cl/cabaret/resena>

ese momento su fama la transformó en un medio masivo, que sin embargo no se masificó hasta mucho más tarde.

Para Argentina la primera transmisión fue en 1951, *Jaime Yankelevich* pionero en el medio presenta el discurso que *Eva Perón* realiza en la *Plaza de Mayo* el día 17 de octubre de ese año, renunciando a la candidatura como vicepresidenta de la Nación en las elecciones próximas, este hecho marcó un hito en los medios de comunicación de ese país a pesar de que la escasez de televisores hiciera que la gente se agolpara frente a las vidrieras de bares y negocios para poder ver. En adelante la industria televisiva inicia distintas incursiones en su producción: surgen los primeros canales, programas y spot publicitarios. Pero no es hasta los años setenta donde los televisores se convierten en un bien de consumo más asequible. Sin duda este proceso puede rastrearse en las páginas de espectáculos y afiches publicitarios de las revistas en estudio, palpando notoriamente la presencia de los nuevos artículos de consumo y la influencia mediática que imponía nombres, temas y estilos de forma más pronunciada a medida que avanza el siglo.

Se casó con una niña que no medía más de metro cincuenta de altura; pero como era una perfecta dueña de casa, decía el marido: -De lo bueno poco. Y como aquel otro señor contrajo nupcias con otra muchacha tan pequeña como la anterior y le resultó a fémina más inútil del orbe, se consolaba diciendo: -De mal, en menos. Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 7 de Octubre de 1946, Año I, N° 48

5. Latinoamérica en una caricatura.

Las primeras ilustraciones gráficas tienen un origen común para Latinoamérica, se manifiestan esporádicamente en un tipo de periodismo rudimentario que albergó ocasionalmente entre sus hojas caricaturas de una sola viñeta, una especie de guiño humorístico que se mofaba sarcásticamente del acontecer del país.

Desde sus inicios la caricatura latinoamericana se manifestó como una forma de desacralizar figuras ilustres, se trataba de dibujos realizados con técnicas litográficas que exageraban o distorsionaban la apariencia física de una persona reconocible para crear una asimilación humorística. Políticos, agentes del clero y personajes insignes sufrieron sátiras y parodias emanadas desde una precaria prensa escrita. El humorismo gráfico que despegó en Europa durante las guerras napoleónicas llegó a América con las ideas ilustradas, y desde sus comienzos la gráfica latinoamericana se abocó preferentemente hacia este marco: la sátira hacia los jóvenes gobiernos en formación. Un O' Higgins, un Carrera y un San Martín vieron sometidas sus actitudes y disposiciones al escarnio público. Costumbres y defectos quedaban en evidencia, siendo expuestos a una tortuosa revisión desde la imagen.

Si bien estos “*monos groseros*” no tuvieron mayor impacto que el que la poca difusión pudiese emanar en publicaciones de característica esporádica y vinculadas a una clase oligárquica, poco a poco fueron adquiriendo ribetes de mayor continuidad y gravedad. A mediados del siglo XIX los relatos gráficos publicados en Chile y Argentina aparecen en los periódicos de sátira política, evidenciándose como una creciente y mordaz práctica. Un humorismo contingente pero sagaz, ilustraba las pasiones y desmedidas que mortalizaban a los gobernantes. Muchas de estas ridiculizaciones condujeron, en muchas oportunidades,

a la censura de alguna publicación, a la persecución de los ilustradores y a la suspensión de sus actividades.

El origen del humorismo gráfico latinoamericano como género periodístico y retrato de la idiosincrasia humana, abarca escenas de costumbres políticas y sociales. Una caricatura de las circunstancias como señala *Rojas Mix*, parece encontrarse en Argentina hacia mediados del siglo XIX, cuando llegan a Buenos Aires dos dibujantes franceses *Henri Meyer* y *Henri Stein* fundando la revista de sátira política “*El Mosquito*” -alrededor de 1860. Este autor en su libro “*La gráfica política del 98*”, también cita como crucial para la caricatura en América Latina la independencia de Cuba. En esta guerra “hispano-cubana” la gráfica satírica habría llegado a su madurez, convirtiéndose en una de las armas más eficaces en las batallas políticas de la opinión pública.

Este tipo de humorismo gráfico se difunde en Latinoamérica durante el siglo XIX a través de numerosas publicaciones. En Cuba con tres periódicos *El Moro Muza* (1859-1847), *Don Junipero* (1862-1866) y *Juan Palomo* (1869-1874), en 1905 con *La Política Cómica*. En México *El hijo de Ahuizotl*, en Venezuela *El Diablo en 1890*. En Argentina, *El Mosquito*, 1863-1893, *Don Quijote que sale en 1884*, *PBT* (1904) y *Fray Mocho*. En Montevideo en 1890, aparece *Caras y Caretas*, editado por el español Eustaquio Pellicer, que luego se traslada a Buenos Aires. En Chile, *El Correo Literario* (1859), *El Chiarivari* (1867-1870), *El Padre Cobos* (1875-1885), *El Padre Padilla* (1884-1887), *Don Quijote* (1896-1897), su desarrollo contribuyó a acuñar símbolos y extender los temas de la identidad nacional.

En tanto, el proceso de aparición de la historieta como una secuencia de dibujos que constituyen un relato, no es paulatina, ni brusca; su desarrollo como tira cómica a página completa ó como revista de historieta se instala con mayor o menor fuerza, sufriendo detenciones y adelantos, alternados en distintas publicaciones de la época. Su gestación se vio fuertemente influenciada por el incipiente comercio cultural de masas y la tecnologización paulatina de las imprentas, situaciones que claramente responden a procesos particulares de cada país, íntimamente ligados a los requerimientos de los nuevos grupos emergentes.

Se puede situar como un hito en el nacimiento de las tiras cómicas la utilización del globo para expresar conversaciones y construir un relato. El primer autor que se cita utilizando estas características es *Frederik Burr Opper* en “*Happy Hooligan*” (USA 1896) cuya publicación se realizó en los diarios de “*Hearts*”. A pesar de que los primeros historietistas ya usaban una lectura al pie de la ilustración para marcar los diálogos, su importancia tiene relación con un nuevo enfoque de la caricatura, no se trata ya de una viñeta aislada y cerrada en sí misma, sino que constituyen narraciones espacio-temporales. El entrenamiento para comprender este tipo de narraciones que alternan imagen y texto esta íntimamente ligado a los niveles de accesibilidad de la prensa escrita -la cual claramente tenía sus niveles de llegada a una elite oligárquica- generando una batalla por ganar nuevo público entre los grandes de la prensa. *Hearts* y *Pulitzer* favorecieron el nuevo arte pues apuntaba a un público no lector. El proceso de difusión de las historietas se vio favorecido por estas secuencias de diálogos y acontecimientos, su fácil entendimiento permitió el acceso de este tipo de narraciones a un mayor número de personas.

Tres destacadas escuelas han dominado la técnica de la historieta en América Latina: la mexicana, la brasileña y la argentina. Según *Rojas Mix* la historieta propiamente dicha fue introducida en Brasil por un italiano, *Angelo Agostino* en 1869: “las aventuras de Nho Quinn, “*Un viaje a la Corte*”, apareció en *Vida Fluminense*. Posteriormente, en 1872, se imprimió en Lisboa en seis episodios una sátira sobre el viaje del emperador *Dom Pedro*

*Il por Europa*¹³² Estas series fueron precursoras en su estilo y detonaron las historietas ilustradas.

En nuestro país, la instalación de las ilustraciones en los medios va de la mano con la interpretación de la realidad, haciendo las veces de fotografía, los dibujos intentaban graficar la actualidad. A pesar que desde el comienzo los ilustradores cargaron con el estigma despreciativo de arte menor y muchos comenzaron como autodidactas, su trabajo de alguna u otra manera manifestaba una formación de la academia, incluso existían vinculaciones de parentesco, amistad y trabajo con personajes de la elite cultural. Es así como a fines del siglo XIX en el periódico “*La Lira Chilena*” la caricatura acompañaba versos y grabados comentando el acontecer nacional.

Dentro de las producciones litográficas más destacadas se puede encontrar las publicadas en “*El Diario Ilustrado*” (1902), su creación significó un fuerte impulso para el trabajo de los dibujantes gráficos de la época. Si bien en un comienzo albergó sólo ilustraciones, en los años siguientes inició la práctica de insertar una caricatura en la primera página. *Jorge Délano Frederick*, más conocido como *Coke*, el mismo que contribuiría años más tarde a la tecnologización del país en el cine sonoro, dibujó durante varios años la caricatura política de la primera página de su edición dominical.

A pesar de este tipo de conquistas, las tiras de historietas eran publicaciones esporádicas en las páginas de la prensa escrita. Asociadas a una vulgarización del conocimiento fueron excluidas de su compilación cultural, manteniendo restringidos sus espacios. La producción de estos dibujos constituía un rango menor llegando incluso al límite de desestimar su autoría publicando dibujos sin nombre del personaje ni del autor.

Con la asunción de las revistas como medio de comunicación y su amplia masificación por los avances de la técnica gráfica y de impresión, surgen ediciones con gran circulación y bajo costo. A partir de su expansión se pueden situar los primeros antecedentes que promoverán la divulgación de la historieta gráfica.

Un primer momento lo constituyen los magazines, definido por Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz como “un periódico ilustrado, estructurado sobre la base de numerosas secciones y generalmente de muchas páginas y de aparición semanal o mensual. Se trata de un género que es capaz de albergar en su interior en forma entremezclada crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad, ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos, y novelas por entrega, notas de una vida social, caricaturas, poemas, etc.”¹³³ Su aparición en los medios amplió los espacios de circulación de la información. A pesar de estar restringido a un formato de “*misceláneos*”, los magazines lograron irrumpir en los criterios de seriedad que monopolizaba la prensa. Si bien las tiras cómicas constituían sólo un ingrediente más de este calidoscopio cultural, su masificación y llegada a distintas capas sociales resultó ser el primer impulso de la historieta para constituirse como género.

Es así como los primeros antecedentes de la historieta propiamente dicha, en la Argentina, aparecen en el magazin “*Caras y Caretas*” desde el año 1898 por *Bartolomé Mitre* y *José Álvarez*, donde los artículos de costumbres y política aparecen con alguna ilustración. Sus inicios están ligados a las tiras comerciales y los dibujos de *Manuel Mayol* y *José María Cao* publicados en los primeros números y más precisamente con la primera historieta en secuencias y con personajes fijos como “*Viruta y Chicharrón*” de *Manuel Redondo*, con colaboración de *Juan Sanuy* (1912). Su importancia también radica en

¹³² Rojas Mix, Miguel: Op. cit. p. 195

¹³³ Ossandón, Carlos; Santa Cruz Eduardo: Op. cit. p. 82

la aparición del primer personaje de la historieta argentina “Goyo Sarrasqueta”, quien enfrentaba situaciones de la actualidad generalmente desde una posición crítica, utilizando textos al pie de cada viñeta. Su publicación semanal será ininterrumpida durante más de quince años.

Posteriormente llegarían nuevos personajes de historieta en revistas de magazín como “PBT”1904, semanario ilustrado con tiras políticas y humorísticas, y “El Hogar” también del mismo año donde aparecerá la tira cómica “El negro Raúl” en 1918, un bufón de los niños “bien”. Para el Cono Sur la historieta argentina es de extraordinaria importancia, sus estereotipos formarán escuela como figuras de una nación en formación, para luego extender su dominio en revistas específicas representativas del humor gráfico y escrito. Un ejemplo claro es *Patoruzú* de 1936, una de las revistas más conocidas de *América Latina*, que tuvo sus inicios en la revista *El Tony* de 1922. Ahí *Dante Quinterno* comienza a dibujar las aventuras de un indio patagón rico y fuerte de corazón noble, la historieta a la vez que arraiga el sentimiento nacional inicia el éxito del género en Argentina. Otra revista de gran relevancia es *Billiken* de 1919, la primera revista específicamente infantil fundada por *Constancio C. Vigil*, que alcanzaría distribución en toda Hispanoamérica. Sin embargo, la edad de oro de la historieta argentina es desde el ‘45 al ‘60, compitiendo con la difusión del cómic estadounidense, alcanzando además una extraordinaria calidad.

En Chile en tanto, puede asociarse el auge de las revistas a partir del enfrentamiento entre la *Imprenta y Litografía Universo*, de los hermanos *Gustavo y Alberto Helfmann*, que publica desde 1902 la revista semanal “*Sucesos*” en Valparaíso, y la *Editorial Zig-Zag* fundada en 1905 por *Agustín Edwards Mac Clure* que publica desde 1905 una revista homónima. *Zig-Zag* fue un semanario que tuvo una vigencia de casi 60 años, dirigida durante largo tiempo por el escritor *Joaquín Díaz Garcés*, quien reunió un selecto grupo de ilustradores, caricaturistas y dibujantes para trabajar en ella, posibilitando que en sus páginas aparecieran las primeras historietas conocidas en nuestro país.

En su publicación trabajaron dos dibujantes que son representantes precursores del género caricaturesco en Chile. Según señala Pérez Cartes en su estudio recopilatorio de la historieta: “A poco de diez años del nacimiento del género con ‘The Yellow Kid’ Sus primeros precursores en Chile son principalmente, Julio Bozo, quien por sus grandes bigotes firma Moustache, y “Pedro Subercaseaux, cuyo seudónimo era Lustig,”¹³⁴ *Pedro Subercaseaux Errázuriz*, hijo del pintor y diplomático *Ramón Subercaseaux*, creó en esta revista a “*Von Pilsener*”; un hombre alemán, robusto, con gorro, anteojos y bombo, acompañado de un perro salchicha de largo nombre, siendo este exponente el primer personaje de la historieta chilena.

La *Editorial Zig-Zag* auspicia un gran contingente de publicaciones gráficas, donde paulatinamente las historietas van acaparando espacios, ilustrando viñetas en un principio, para luego acaparar un lleno de página que iría progresivamente en aumento. Destacan publicaciones de distinto tipo en semanarios como “*El Mercurio Ilustrado*”, “*Corre y Vuela*”, “*Pacífico Magazine*”, *Selecta* y “*Familia*”; y tirajes para niños como el inolvidable “*Peneca*” de 1908, que en un comienzo incluye entre sus formas algunos dibujos que estructuran los diálogos de los personajes a pie de página, para posteriormente ocupar la mitad de su contenido con tiras de historieta. De poco conocimiento es que la edición de esta revista estaba a cargo de una mujer, su directora *Elvira Santa Cruz Ossa (Roxanne)* pudo conseguir un tiraje de 240 mil ejemplares, algo que no ha vuelto a conocer una revista infantil.

¹³⁴ Pérez Cartes, José: “*Pequeña Historia de la Historieta*” -Tesis de grado Periodismo, Universidad de Chile, Santiago, 1972,

Desde 1918 se produce en Latinoamérica una gran proliferación de revistas y personajes, en estos años se suceden una serie de trabajos que son publicados en diversos medios periodísticos. Tanto los primeros creadores como sus discípulos, darán un gran empuje a la historieta consolidándola en el mercado con gran fuerza. Con los años treinta llega la posibilidad de las primeras tiras en color. Los ecos de llegada de los primeros cómic usamericanos crece de forma paulatina, reproduciendo sus estereotipos y directamente sus personajes, rebautizándolos en su mayoría con nombres locales. Esta invasión mediática proliferó mayormente en publicaciones infantiles con la naciente empresa de *Walt Disney* y en revistas de magazines masculinos de humor pícaro, cuyas páginas contenían artículos humorísticos con reportajes urbanos, fotografías y dibujos de chicas con ropa ligera, influenciando la invasión de las *pin ups* gringas.

Si bien este predominio fue paulatino, el desarrollo de la historieta gráfica latinoamericana tuvo rasgos particulares que hicieron perdurar personajes y tipologías específicas. Es así como Argentina se caracterizó por una cada vez más abundante industria, acorde con una economía estable y a un auge de los medios, que instalaría estilos y géneros particulares; que marcarían su propia historia e influenciaría el desarrollo de la gráfica en Latinoamérica. Sus revistas y dibujantes crearían una escuela que de algún modo logra escapar a los parámetros establecidos desde el exterior por las revistas producidas en USA, para dar un sello particular.

En tanto en Chile, a pesar de que la mayoría de las publicaciones tienen una vida corta instalada por la depresión económica, prolifera la aparición de nuevas revistas y temas al amparo de la Editorial *Zig-Zag*. Ediciones para todos los gustos y edades parecen incursionar en un sondeo de las preferencias del público, *Don Fausto 1924, Los Sport 1923 Crack, Lea, Vea, Confidencias, Para todos, 1927, Elite, Ecran 1930, Mamita 1931 Eva, Rosita 1941* incluían entre sus páginas al menos una tira de historieta. La búsqueda de estilo y nuevos temas publicados en diversas revistas, instalarán de forma posterior diversos personajes que conformarán parte de nuestra idiosincrasia. Ambos países confluyen en tener inicios marcados por revistas de tiras cómicas destinadas a un espacio infantil y político. La argentina *Billiken*, y las chilenas *El Peneca* y *Barrabases*, crearán un imaginario infantil para la época.

En tanto el humor político, como hemos revisado, una expresión utilizadas desde el comienzo de la caricatura satírica, intuyó las bases de las repúblicas que se asentaban a comienzos de siglo. En “*Caras y Caretas*”, los dibujantes argentinos no tuvieron miramientos al retratar las actitudes sociales de quienes creían que, con la venta de granos y carnes el país alcanzaría el bienestar de las grandes potencias. En Chile en tanto, “*Topaze; el barómetro de la política nacional*” (1931-1956) una de las revistas con más larga duración - más de 1200 números- obtuvo un éxito rotundo, ya que compilaba en una sola revista toda la contingencia nacional en forma humorística. Muchos fueron sus dibujantes, pero tres llegarían a destacar con luces propias: *Juan Gálvez, Fantasio, René Ríos Boettiger, Pepo, y Juan Francisco González Ramírez, Huelén* hijo del pintor.

El estilo de humor político consagrado por décadas a una prensa escrita, alberga los inicios de las revistas de historieta y su diversificación en distintos temas. Muchos de los dibujantes del plantel de “*Topaze*” participarán de la creación y colaboración en revistas de historietas de otros géneros. Lo importante es destacar que el florecimiento de caricaturistas y argumentistas que se inician en este humor político o de contingencia nacional, generarán un tipo de humorismo particular que escapa un poco más a los parámetros de la gráfica

externa. Manuel Alcides Jofré en su libro *"Historietas en Chile"* señala que "un mayor grado de libertad creativa les permitió a estos creadores iniciar diversos estilos y búsquedas"¹³⁵

Una de las mayores figuras en la creación de historietas como es *Pepo*, creador de *"Condorito"*, inicia sus éxitos primeramente en la caricatura política de *"Topaze"* con una historieta permanente como *"Don Gabito"*, sátira realizada al presidente *Gabriel González Videla*, para luego desarrollar su talento en la historieta picaresca.

Para los fines de este estudio es de gran relevancia descubrir que los iniciadores del humor político nacional son los autores de la primera revista significativa con humorismo picaresco: *"Pobre Diablo"* (1946), cuya aparición no sólo permitió el cultivo masivo de la historieta cómica en cuatro cuadros, sino que impulsó toda una escuela de ilustradores que fijará las pautas que caracterizarán este estilo.

"EN el libro de los proverbios léase este pasaje:

'Ahora pues, hijo mío, escúchame y está atento a las palabras de mi boca, a fin de que tu corazón no se deje arrastrar en las vías de la mujer y no se extravíe en sus senderos. Porque ha herido y derribado al mayor número de los hombres, y los más fuertes han sido sacrificados por ella.'

Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 29 de Julio de 1946,

Año I, N° 38.

6. El boom de la chica sensual

A partir del desarrollo y masificación de los medios de comunicación, en especial con el establecimiento definitivo de una prensa escrita y su diversificación en diversos estilos como el historietístico, es necesario identificar un arquetipo comercial de mujer que se manifiesta en cada una de las ediciones de magazines masculinos, con el fin de acotar el objeto de estudio específico de esta investigación. Resulta evidente el surgimiento de una imagen sensual como modelo femenino, íntimamente relacionado con anuncios y artículos de consumo, se trata de una mirada publicitaria que liga progresivamente un tipo de mujer sensual con la cultura de masas y que manifiesta sus atributos de seducción a través de fotos y la gráfica de revistas.

Su paso se puede pesquisar desde las características ilustraciones planas y lineales del *Art Nouveau* -fines de 1800 en París- en artistas como *Alfons Munch*, *Raphael Kirchner* *Henri Privat-Livemont* y por supuesto *Toulouse-Lautrec*. Pasando por el *Art Decó* en los años '20 con desnudos románticos y la liberalización de tabúes tanto en la publicidad como en el cine, hasta la indiscutible influencia de la publicidad usamericana, donde se desarrolló con fuerza la industria de la moda y la belleza después de la Primera Guerra Mundial, impulsando la gráfica y fotografía de las chicas bonitas o *pin ups girl*.

Esta expresión *'To pin -up'*-colgar, pinchar o clavar- identificaba imágenes de chicas colgadas al muro, prendidas en las portadas de anuncios, en carteles desplegable ó en las páginas centrales de una revista. Con este nombre se designó a los dibujos o fotografías de chicas atractivas, ligeras de ropa que generalmente eran encontradas de improviso en

¹³⁵ Jofré, Manuel Alcides: *"Historietas en Chile 1895-1973"* Ed. CENECA N° 80, 1986, p. 20

actitudes sugerentes y provocativas. Su prolifera difusión forma parte de la historia del cine, la fotografía, la moda y por supuesto del cómic.

La exhibición comercial de las pinturas de ‘chicas bonitas’, es completamente coherente con la tradición del arte usamericano, en términos de ser presentadas en espacios populares no consagrados al arte. El modo de exhibición de las obras en USA contempló -desde el siglo XIX- la ocupación de espacios mundanos y cotidianos como bares o pulperías para llegar a una mayor cantidad de gente. El destino de los trabajos “no era el ser exhibidas en museos y galerías sino en tabernas o sitios comerciales, constituyendo de algún modo, una suerte de precedente de la moderna cultura del espectáculo (...) A aquellos lugares el público concurría dispuesto a someterse al engaño visual”¹³⁶

Esta herencia ‘popular’ de las pinturas usamericanas provocó como resultado un ajustado acoplamiento entre cultura de masas e imagen, estimulando que no fuese problema abordar la representación de cuerpos femeninos para publicitar artículos de consumo. Anuncios comerciales como el calendario, ya era la forma de publicidad más extendida en USA desde principios del siglo XX. En 1904 Angelo Asti dibujaba la primera “pretty girl” para “Brown & Bigelow” -el gigante de la edición de calendarios- y se cita a “September Morn” de Paul Chabas (1912) como la primer ilustración-calendariocensurada.

Asimismo, artistas iniciadores como *Enoch Bolles*, *Haddon Sundblom* y *Edward D’Ancona* impulsan el apogeo de las imágenes *pin ups* desde la industria de masas, estrechando el vínculo entre objetos cotidianos de consumo y cuerpos femeninos. *Sundblomes* un caso emblemático, maestro de la Escuela de Chicago, creó la imagen corporativa de la Coca-cola con Santa Claus incluido, propiciando la inclusión de los cuerpos femeninos y con el comercio y cultura ‘pop’.

Con la Segunda Guerra Mundial en pleno desarrollo en Europa, la industria publicitaria usamericana invierte paulatina y crecientemente en una imagen femenina asociada a la milicia. *Howard Chandler Christy* uno de los iniciadores de *pin up* que desarrolla en la década del ‘20 una iconografía de la armada relacionada con imágenes femeninas y seductoras. *Alberto Vargas* y *George Petty*, aclamados como los ilustradores más notables del siglo XX, difundieron sus trabajos entre las tropas y aviones durante la segunda gran guerra. Su éxito llegó a tal extremo, que sus dibujos y calendarios se convirtieron en un símbolo y demanda “para ‘elevar’ la moral de las tropas, en plena 2ª Guerra Mundial”¹³⁷

Alberto Vargas máximo exponente latino del estilo, radicado en USA, sobresale por sus dibujos y retratos sensuales, eróticos y seductores. Crea las “*Varga Girls*”, imágenes de divas de la época, que se convirtieron en un símbolo de la revista *Esquire*. Los aviones bombarderos de USA llevaban las ‘Chicas Vargas’ pintadas en el morro, iniciando un nuevo tipo de expresión gráfica que se popularizó como *Nose Art*. Cientos de miles de soldados usamericanos en todo el mundo tenían a las ‘Chicas Vargas’ colgadas en sus cuarteles, e incluso no estaban ausentes en las trincheras de Europa y el Pacífico, convirtiéndose en un símbolo bélico de los USA debido a su poder de penetración en el mercado.

La era de oro de las “*pin ups*” se manifiesta en los años ‘40 y ‘50 impulsando un nuevo icono de la feminidad a través de la publicidad, con nuevos elementos como las chicas “*cheesecake*” -omás exquisitas que un pastel de queso- y las “*girl-next-door*” o las “*chicas de al lado*”, la cuales sólo se diferencian por la cantidad de ropa que traían puesta

¹³⁶ Muñoz, María Elena: “ *Realismo anti vanguardista: las artes visuales en EEUU y su diferencia*” -Revista Virtual Crítica. http://www.critica.cl/html/melena_02.htm

¹³⁷ Para más antecedentes y excelentes imágenes revisar *The Great American Pin-Up*. Ed. Taschen

Cabe destacar en la influencia de este imaginario de cuerpos femeninos, el rol que jugó el cine. Eran los años del glamour, el *striptease* y el *music hall*. Toda una generación de iconos femeninos intervino en convertir el glamour, la seducción y el desnudo en un arte para las masas. Divas como *Greta Garbo*, *Dorothy Lamour*, *Marlene Dietrich*, *Bárbara Stanwyck*, *Paulette Goddard* o *Shirley Temple* y posteriormente *Marilyn Monroe*, entre otras, fueron retratadas alguna vez en las revistas para hombres de la época, conocidas como las "*Girlie magazines*".

Importante en la creación de estos modelos fue *George Petty*, quien destacó por sus llamadas "*Chicas Petty*", un icono de la cultura estadounidense que pervivió desde 1933 hasta fines de los '50. Las chicas Petty tomaban como modelo a su hija *Marjorie*, solían tratarse de figuras más estilizadas por el reducido tamaño de las cabezas y el largo de torso y piernas. En general eran mujeres rubias, siempre hermosas, con poca ropa y en actitudes sugerentes. Muchas veces aparecen pegadas al teléfono, una de sus manías. Las *chicas Petty* empezaron su vida en la revista "*Esquire*" en otoño de 1933 y muy pronto se esparcieron por anuncios, calendarios y posters de películas convirtiéndose en el prototipo de chica deseada por todos.

El tercer ilustrador de gran importancia es *Gil Elvgren*, uno de los pocos autores que se acerca al nivel de *Petty* o *Vargas*, quien buscó modelos nuevos y acuñó su propio ideal de "*pin-up*": una cara de quince años en un cuerpo de veinte. *Elvgren* nunca retrataba a la mujer como *femme fatale*, él prefería más bien la típica '*chica de al lado*' mujeres que bien podían ser vecinas de cualquiera sorprendidas en situaciones embarazosas. Cualquiera podía ser la excusa ideal para levantarles la falda y mostrar sus largas piernas.

Es imposible olvidar dentro de los exponentes de este arte, al prolífico *Peter Driben* -autor del póster de la película de Humphrey Bogart "El Halcón Maltés"- o *Harry Ekman*, *Bill Medcalf* y *Edward Runci*, cuyas mujeres siempre rubias y voluptuosas recuerdan inevitablemente a *Marilyn Monroe*. A "*Rusty*" *Rust*, el artista de chicas que solían aparecer en circos, a *Billy De Vorss*, y *Rolf Armstrong*.

Es importante recalcar que también destacaron mujeres dibujantes, quienes la mayor de las veces utilizaban fotos de sí mismas para crear sus ilustraciones. La triada de mujeres creadoras estuvo compuesta por *Pearl Frush*, *Joyce Ballantyne* y *Zoe Mozart*.

A finales de los '50 el apogeo de la fotografía hizo que el trabajo de los ilustradores pasara a un segundo plano, siendo olvidados por los lectores de las nuevas revistas. *Playboy* causó sensación con su foto central del desnudo de *Marilyn Monroe* en 1953 y *Penthouse* convulsionó al exhibir cuerpos con vello púbico en 1970. En ese tiempo la sensualidad y la insinuación dejaron paso al destape más explícito. Su influencia, sin embargo, se dejó ver en otros campos como el cómic, el cine y el arte.

Para los fines que este estudio se propone, es importante destacar la importancia de los magazines masculinos en la expansión de un estereotipo de mujer sensual. Sus imágenes -fotografías e ilustraciones- propagaron formatos de exhibición corporal que serán utilizados como un referente obligado por la prolífica 'prensa' para hombres. Lentamente se articula el desnudo o semidesnudo de ilustraciones y fotografías a página completa, lentamente también lo hace un estereotipo de mujer fatal, que con el paso del tiempo derivará en la objetización de la belleza de los cuerpos juveniles.

Este tipo de revistas de origen anglosajón influenciará las ilustraciones latinoamericanas que posteriormente detonarán el género picaresco. Publicaciones como: *Beauty Parade* (1941-1956), *Eye-ful* (1943-1955), *FilmFun* (1922-1962), *Flirt* (1947-1955) *Titter* (1943-1955), *Whisper* (1946-1958), *Wink* (1944-1955) alternaban chistes con dibujos

de “*pin up*”. Es importante señalar que no sólo este tipo de revistas, con preponderancia a la ilustración, influyen fuertemente el estilo de magazín picaresco, sino que también magazines como “*Life*”(1936), “*Esquire*” (1933) -publicaciones para hombres que son señaladas como las más leídas de la época- y en sus inicios *Play Boy* (1953) y *Penthouse* (1965). Desde estos soportes los contenidos de los magazines masculinos derivarán en un humorismo cargados de connotaciones eróticas y que en el caso de las últimas revistas señaladas, posibilitarán el crecimiento de las grandes industrias de pornografía en papel.

La herencia más evidente de estos contenidos ‘masculinos’ son los cuerpos de mujeres desnudos o semidesnudos publicados en el interior de estas revistas picarescas, y que con el impulso de la fotografía y los adelantos de la imprenta a color, cristalizará en retratos a página completa en sus contraportadas. Se trata de un calendario de mujeres, como cualquier otro, que se distingue por estar clavado, pinchado en una contraportada en vez de una pared. La prolífica existencia de estas ilustraciones cederá ante el inminente bombardeo fotográfico de chicas del espectáculo y fomentarán por años la proliferación de insertos incluidos a mitad de una publicación. En Chile, la prolongada y continua aparición de esta clase de imágenes queda demostrado hasta actualidad con la tan conocida “*Bomba Cuatro*” de el diario “*La Cuarta*” y con el recuadro de la “*Lola pop*”, un pequeño rectángulo al costado de la portada del mismo periódico. Su constante aparecer les ha significado un espacio en el imaginario nacional.

El formato ‘*pin ups*’ instalado en los magazines para hombres impulsa una gráfica latinoamericana que se asienta en un estilo de ilustración cómica. La corporalidad femenina es presentada con las particularidades propias de un dibujo de caricatura, no sólo desde los soportes ya mencionados -portadas y contraportadas- sino que el dibujo de las ‘*pin ups*’ traspasa las fronteras de la publicidad usamericana para instalar su protagonismo desde los recuadros de la historieta.

Todas las revistas picarescas en estudio – la argentina “*Rico Tipo*”, y las chilenas “*Pobre Diablo*” y “*El Pingüino*”- propiciarán desde sus páginas la instalación de un arquetipo de sensualidad femenina que contiene en sus raíces alguna herencia ‘*pin up*’. Sin embargo y como se comentará más adelante, su estructuración como personajes conlleva una transformación paulatina de sujetos activos de erotización a objetos de deseo.

En el caso de Chile, la conversión de estas ‘chicas bonitas’ despliega sus antecedentes en una historieta creada en 1960 por *Alberto Vivanco* en dibujos, y *Carlos Alberto Cornejo* en guión, publicada en las páginas del periódico “*El Clarín*”. Su protagonista “*Lolita*”, es una voluptuosa jovencita que recibe su novelesco nombre por la constante mención de este medio de prensa a “una putita adolescente cuyas sórdidas desdichas ocupaban las páginas de la crónica roja del diario”¹³⁸

Desde este medio el nombre se fue popularizando paulatinamente para designar a cualquier jovencita. El mismo autor de la historieta señala que “el éxito alcanzado animó al diario a seguir usando ese nombre como adjetivo (...) aunque ahora, para señalar a las jovencitas “coléricas” que irrumpían con fuerza en el panorama nacional. De esa forma, la connotación del nombre se fue deslizando paulatinamente desde la franca putería original hasta las jovencitas modernas que usaban minifalda, bailaban twist y liberalizaban sus costumbres gracias a las nuevas pastillas anticonceptivas”¹³⁹ La popularidad de la historieta contribuyó a afianzar la permanencia del nombre como símbolo de esta juventud

¹³⁸ **Vivanco, Alberto:** *Historia de la Tira Cómica “Lolita”* publicado en la revista virtual Ergocomics, Santiago de Chile <http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?id=20050324084452>

¹³⁹ *Ibid.*

transgresora de las tradicionales costumbres conservadoras del país, a pesar de la opinión de algunos medios que se resistían a emplear denominaciones ‘clarinescas’ o ‘vulgares’.

El significado que adquirió el personaje de “*Lolita*” no es una casualidad. Desde que se publicaron revistas de historieta picaresca, las féminas de papel adquirieron cánones de empoderamiento y de imposible. Tan sólo desde las fuentes de este estudio, se puede señalar innumerables ejemplos. Desde estas perspectiva los más relevantes a destacar son: “*Chicas de Divito*” de la revista “*Rico Tipo*”; “*Nuestras Queridas Enemigas*” publicada en “*Pobre Diablo*”; “*Viborita*” popularizada por el “*Pingüino*”, y hasta en el magazín femenino “*Chicas*” logramos descubrir un símil con “*Beba y Vicky*”.

Sin embargo existe un momento de inflexión, en el que la personalidad de estas chicas se presenta con ribetes de idiotez, denostando una sexualidad activa y avasalladora a una catalogación abiertamente patológica. Surgen los estereotipos de muchachas jóvenes, tontas y ninfómanas que siempre son engatusadas por los hombres. En distintas tiras cómicas de diferentes revistas o periódicos se instala una objetificación manifiesta que perdurará por décadas. En nuestro país, el diario “*Las Últimas Noticias*” publicará la tira “*Pupi*” de *Carlos Miranda* desde los ochenta, y “*La Cuarta*” difundirá desde los noventa “*Palomita*” de *Eduardo de la Barra*.

Es interesante señalar como el humor picaresco, que se expresaba a través de historietas, fotos, cuentos, chistes, artículos periodísticos, entrevistas en broma e informaciones de espectáculo, no hacía más que recalcar construcciones discursivas de lo que debiese ser una normatividad de género.

“UN sabio viendo a un cazador que se había parado a hablar con una mujer bonita, le gritó: ‘-¡Oh, tu que persigues y matas a los animales salvajes! Cuidado cuidado con esa mujer... ABD- EL-KADER Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 29 de Julio de 1946, Año I, N° 38.

7. Un placer en cada página, Humor Picaresco: “Rico Tipo”, “Chicas”, “Pobre Diablo”, “El Pingüino”.

Como se revisaba con anterioridad, la mayor parte de las publicaciones extranjeras que comenzó a circular después de la Segunda Guerra Mundial provenía de revistas infantiles y magazines masculinos. Su difusión no tuvo que ver con publicaciones originales sino que más bien con la imitación de modelos o estereotipos que las editoriales latinoamericanas se encargaron de copiar a la industria usamericana. Dichas publicaciones se basan en un esquema similar al magazín tradicional, alternaban diferente tipo de información con imágenes de ‘pornografía’ suave, combinando fotos semidesnudas de modelos estadounidenses y vedettes nacionales, información sobre espectáculo, narraciones de chistes y tiras de historieta.”¹⁴⁰ Las revistas picarescas corresponden a una clase de humor con alusiones maliciosas, que hace uso de lo obsceno como acentuación intencionada de

¹⁴⁰ Jofré, Manuel Alcides, “*Historietas en Chile 1895-1973*” CENECA N° 80 1986 p. 20

hechos o circunstancias con implicaciones sexuales; para recalcar lo distintivo de cada sexo desde lo que se comprendería como deshonoroso para la sociedad.¹⁴¹

En Chile el primer antecedente de este estilo es citado por *Mauricio García Castro* en su artículo titulado “*Historieta de Humor Picaresco*”, con el nombre de “*Mi Kits, humor y picardía*” (1923), se trataba de un semanario que contó con 24 números, albergando chistes de doble sentido y dibujos con semidesnudos, donde la firma en ellos no existía o es ilegible. Junto a esta edición sitúa a la revista “*Sex Appeal*”, de fines de la década de los '30, como precursora de este humor picaresco. Su publicidad la definía como “la revista que enfoca la gracia latina sin pornografía” a pesar de que la mayoría de sus páginas incluyera “fotografías con desnudos todas calificadas de artísticas, a cuerpo completo y bastante explícitas. El humor gráfico estaba presente con chistes sin firma y dibujos de desnudos de *L. Warner* y uno, al menos, firmado por *Huelen*, seudónimo de *Juan Francisco González*, hijo del famoso pintor.”¹⁴²

Una ausencia casi completa de este tipo de producciones en Chile, fue paulatinamente transformada por la significativa influencia de publicaciones argentinas. Como señala Pérez Cartés, el gobierno de Juan Domingo Perón “alentó la industria editorial, y hasta Chile llegaban revistas como “*Leoplan*”, “*TitBits*”, “*Rataplan*”, “*PifPaf*”, que era el llamado campeón de las historietas y “*Rico Tipo*” de *Divito*”¹⁴³

Todas las portadas de “*Rico Tipo*” eran a todo color, una sola viñeta con mujeres de curvas espectaculares servía de imán para atraer a los espectadores ávidos de devorar mensualmente sus páginas llenas historias picaronas, chistes colorados, y señoritas con poca ropa.

Las mujeres de “*Divito*” el creador de la revista y de múltiples personajes insertos en ella, ostentaban en cada edición proporciones descomunales. Jóvenes y elegantes féminas surgen en distintas escenas desplegando sus turgentes bustos que sobresalen de recortados escotes, modelando esas cinturas delgadísimas que pareciesen no soportar las anchas caderas que coronan esas piernas delicadas y esbeltas. Son mujeres jóvenes, de rasgos acentuados, con peinados rebuscados y modernos, retratadas con ojos gigantes y sin nariz; son la imitación latina de las *pin up gringás*, muestran a la mujer pública de los cuarenta, esa mujer que aparece en el cotidiano de la ciudad, camino a su trabajo, de compras en las avenidas porteñas, en un banco de plaza con su novio, o realizando trámites cotidianos. La presencia continuada por tres décadas de estas magníficas mujeres de proporciones sobrenaturales fundan un imaginario social y de continua memoria en el país trasandino.

El primer número de *Rico Tipo* sale a la venta el 16 de Noviembre de 1944, y desde entonces fue indiscutiblemente una de las revistas más exitosas de la lengua española¹⁴⁴ ocupando un lugar central en el humor gráfico latinoamericano. Su tirada llegó a alcanzar los 300.000 ejemplares, marcando una constante presencia en la década del '40 y '50 sin bajar del millón de revistas mensuales. Sus orígenes se pueden rastrear desde la

¹⁴¹ De Rueda, María de los Ángeles, “*Picaras y Grotescos*” *El grotesco y la Parodia en la Producción Icónica Argentina en el Período 1900-1950: Tensiones en el Imaginario de lo Público y Lo Privado* Informe Final Beca Formación Superior UNLP Director Oscar Traversa. 1998 p.158

¹⁴² **García Castro, Mauricio** *Historieta de Humor Picaresco* publicado en la revista virtual *Ergocomics*, Santiago, 2003, <http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php?idele=20030810191716>

¹⁴³ Pérez Cartés, José: Op. cit. p. 90

¹⁴⁴ De Santis, Pablo: “*Rico Tipo y las Chicas de Divito*”- Espasa Calpe Argentina, 1994.p.13

ruptura del dibujante *Guillermo Divito* con la revista “*Patoruzú*”, producción que impulsa las revistas cómicas en Argentina, con un perfil más recatado y tradicional que el que se proponía imponer este autor. Sus inolvidables “*chicas*”, obtienen popularidad desde las páginas centrales de “*Patoruzu*”; con ropa menos ceñida y aspecto más pudoroso que el se destaparía en los próximos años, generando constantes discusiones entre Dante Quinternos, el dueño de la editorial y Divito. Es este carácter liberal el que impulsa la ruptura de Divito con la revista, Santis señala: “Quinternos le pide al dibujante que alargue las faldas de las famosas chicas que creaba, y entonces Divito decide fundar su revista, para poder mostrar todas las piernas que quisiera”¹⁴⁵

Desde este momento crea su propia revista junto a otros dibujantes de “*Patoruzu*” como Toño Gallegos, posteriormente Oski y otros. Bajo su trazo surge una saga de personajes que retratan al ciudadano medio: *Falluteli*, *Bombolo*, *Fulmine*, *Pochita Morfoni*, *El Dr. Merengue*, entre otros. Estos personajes se establecen como una producción gráfica con una conducta única y con rasgos distintivos que se suponen universales, una mecánica particular e invariable en sus diálogos que los mantendría con vida por largo tiempo. En este sentido Divito “crea los arquetipos que una vez puestos en marcha, otros mantendrían con vida”¹⁴⁶ Santis insiste que “Los personajes tienen una sola dimensión y permiten poner en funcionamiento un tipo de historias: es en esta repetición que el lector espera, donde esta el origen de su eficacia”¹⁴⁷

En toda la historia de “*Rico Tipo*” y entre sus páginas circularon los creadores más importantes del humor argentino escrito y gráfico de la época, además de formarse gran parte de las futuras generaciones de dibujantes. Digno de señalar son los inicios de “*Quino*” el célebre autor de “*Mafalda*”, quien a mediados de los cincuenta publica un segmento en la revista. Así también destaca el trabajo de Alejandro del Prado “*Cale*” quien realizaba la página “*Buenos Aires en Camiseta*” indagando a través de sus viñetas sobre las costumbres del porteño medio. Ilustradores como *Alfonso Urtiaga*, quien estuvo largos años en Chile, *Pedro Seguí*, *Adolfo Mazzone*, entre otros, influenciaron con su trabajo fuertemente el desarrollo de la gráfica chilena

La gran popularidad de “*Rico Tipo*” derivó en el impulso de una enorme cantidad de avisadores que querían publicar en sus páginas. Su éxito fue tal, que muchas de las publicidades exhibían recursos de la historieta, del humor gráfico y de la fotonovela,¹⁴⁸ siendo dibujados por los propios ilustradores de la revista. Incluso el propio *Divito* era solicitado para crear publicidad con el estilo de sus “*chicas*”; personajes que además de instalarse como portada, protagonizaban una sección que nunca dejó de publicarse durante toda su trayectoria. Esta sección constituyó una viñeta dibujada a página completa por *Divito*, donde ilustraba mujeres de cuerpos hermosos y sobrenaturales en escenarios y conversaciones de tono sarcástico y atrevido, que aludían de modo temerario ciertas actitudes de los espectadores varones. Se trataba de un imaginario femenino, audaz e incisivo que surgió como referente para muchas mujeres de aquella generación en Argentina.

En esta sección el tono de los diálogos es maldiciente, o bien las chicas se desafían para desenmascarar a la otra, o hablan mal de una tercera. Siempre sus diálogos están a

¹⁴⁵ De Santis, Pablo: Op. cit. p. 15

¹⁴⁶ Ibid. p. 35

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid. p. 49

pie de página y no en globos o nubes, remarcando la distancia de la escena con el texto que la mayor parte de las veces es sustituible por cualquier otro.

Un aspecto importante de recalcar, es este modelo femenino dirigido desde un magazín masculino. Surgen preguntas de forma inmediata, ¿eran las mujeres receptoras de los códigos instalados en estas revistas?, ¿Se trata de modelos femeninos, creado por varones introyectado por las mujeres? O más bien, ¿Es una reapropiación que realizan estas mujeres para producir un destape?

Como una aproximación podemos enunciar, que la recepción de “*Rico Tipo*” no sólo estaba dirigida a un público masculino. Los afiches instalados entre sus páginas anticipan distintos sujetos de consumo. La sección “*chicas*” funcionó como una especie de publicidad, un modelo de belleza, una influencia sobre la moda, que se instaló como imaginario tanto para hombres como mujeres. Marcas de corsé, casas de moda y productos de belleza querían asociar sus nombres con estos arquetipos. Su impacto fue tal que en algún minuto incluso se vendieron muñecas como souvenir de “*chicas*”.

Estas figuras esculturales se instalaron como aspiración femenina. Las chicas de *Divito* son siempre muchachas vestidas con “ropa de anticipación (minifaldas, bikinis, grandes escotes) y accesorios: lentes ahumados, cinturones enormes, adornos en el pelo.”¹⁴⁹ Su asociación con lo moderno -expresado por su acercamiento a una ilustración con estilo internacional- exalta atributos, sintetiza y exagera lo femenino como en “las modelos ilustradas en la gráfica americana”¹⁵⁰ Instalándolas en un escenario lejano, casi de lo imposible; *Divito* apela al arquetipo femenino apuntando en sus portadas multicolor las pretensiones de una mujer pública.

Es esta misma influencia la que deriva en la creación de una revista apéndice de “*Rico Tipo*”, dirigida al público femenino. La revista impulsada por *Divito* “*Chicas*”, un antecedente no menor en el imaginario gráfico de la época, fue creada el 7 de Octubre de 1948 durando en vigencia un lustro (1948-1953); su impronta inicial- impulsada por “*Rico Tipo*”- la distingue de las demás revistas de magazín femenino. Si bien en un comienzo el propio *Divito* dibujó las viñetas de portada, cuya similitud a la sección “*Chicas*” de la revista original es evidente; su tono mordaz y sarcástico se mantuvo por pocos volúmenes, dando paso a una actitud dulzona e infantil en todas sus secciones. La impronta femenina tanto en la gráfica como en los contenidos insertos en sus páginas se situó como exclusiva de los roles atribuidos al público femenino. Entre sus páginas resulta interesante observar cómo se instalan las secciones propias de su sexo: modas, folletines románticos, recomendaciones de belleza y del cuidado de los otros, aparecen en ilustraciones con características más suaves, delicadas, como si quisieran aspirar a una consagración artística.

El predominio de la ilustración que impulso *Divito* es indiscutible, creó precedente y fundó escuela en nuestro país, alentando la creación de la primera revista trascendente para Chile en este estilo, “*Pobre Diablo*” la cual se constituyó en una replica de la revista trasandina con variaciones de identidad nacional de los personajes. Su aparición constituye un material inédito que no sólo precede una explosión de producción de historietas de este estilo, sino que impulsa toda una escuela de dibujantes y producciones gráficas.

Sin lugar a dudas la aparición de “*Pobre Diablo*” con fecha 12 de noviembre de 1945, se instala como la primera revista de estilo picaresco trascendente en Chile. Editada por *Zig-Zag*, es dirigida por el ilustre *Pepo* -quien estaba por crear una revista exclusiva para su

¹⁴⁹ Ibid. p. 59

¹⁵⁰ De Rueda, María de los Ángeles: Op. cit. p.154

personaje *Condorito*- haciéndose rodear de los mejores dibujantes del plantel “*Topaze*”, la revista de las historietas políticas, y por los dibujantes de “*Rico Tipo*” quienes influenciaron las primeras ilustraciones insertas en sus páginas. Se trata casi de los mismos personajes y los mismos contenidos con una idiosincrasia más localista, sin embargo, desde su primer año se incluyen insertos y contraportadas con fotografías y dibujos de mujeres “livianas de ropa” a cuerpo completo, con una marcada influencia de la grafica norteamericana. Algunas aparecen en páginas centrales, a todo color, copia de revistas extranjeras -situación que no se mantenía en secreto- ya que se publicaba bajo el nombre de “Aquí tijereteamos”.

Es así como la sección “*Chicas*” es replicada por Mauro Cabrera, en unas ilustraciones muy similares llamadas “*Nuestras queridas enemigas*”. Un dibujo a página completa que retrata a bellas bañistas mostrando sus atributos. A diferencia de la corporalidad argentina, las ilustraciones chilenas evidencian un estiramiento grotesco de las formas dando énfasis a unas piernas alargadas, trasero amplio, cintura pequeña, torso reducido y senos puntiagudos. Los rostros también se alargan, imponiendo facciones angulosas y aparece la nariz. De la misma forma que su símil “*Chicas*”, los textos podrían ser sustituibles por cualquier otro. Lo importante en las publicaciones de “*Pobre Diablo*”, nos son el estilo de la ilustración ni la armonía de las formas, es el cuerpo femenino.

Entre los dibujantes de “*Pobre Diablo*” estaban: Luís Sepúlveda Donoso, *Alhué*; Mario Torrealba del Río, *Pekén*; Manuel Tejada, *Mono*; Renato Andrade, *Nato*; y dibujantes más nuevos como Fernando Daza; Temístocles Lobos, *Themo*; y Jorge Carvallo, *Jecar*.

Rene Ríos Boettinger, *Pepo*, era su director y uno de los ilustradores más importantes de nuestro país, estaba encargado de las portadas y generalmente de las contraportadas, donde dibujaba jóvenes y sensuales mujeres. Es importante destacar que estos son sus inicios y a diferencia de los que se comenta en sus biografías, su trabajo no es un somero aporte a la revista sino que constituye uno de sus motores. Tal vez se intente ocultar su producción picaresca porque es una publicación para hombres, y su obra más conocida se caracteriza por estar dirigida a un público “infantil”, idea que también se puede poner en duda. Pues bien, Pepo también creó al personaje “*Don Rodrigo*”, quien dio el modelo fundacional de la revista “*Pobre Diablo*”, un personaje que hacia mover una armadura y protagonizaba cómicas aventuras. Y un punto a parte es la historieta “*Viborita*”, una parodia sarcástica a la nueva actitud de mujeres jóvenes emancipadas, una chica al estilo de las de *Divito*, pero con unas facciones inspiradas en el rostro de su sobrina de cortos años.

Dentro de las historietas de la revista destacan, “*Bartola*”, “*20 años Después*”, “*Nomobono*”, “*Adán y Eva*”, “*Avisos clasificados*” y “*Cuatro plumas*” de *Alhue*; “*Toribio*” y “*Alambrito*” de *Pekén*; “*El Señor y su Valet*” de Miguel Ángel Suárez; “*Todo es cuestión de Enfoque*”, que guardaba relación notable con “*El Detalle que Faltaba*”, del argentino “*Medrano*” Cesar Boassi; “*Tointolito Jockey*”, de Boce; y “*Cachito*”, de Mauro Cabrera. Merece destacarse la obra de Percy Eaglehurst el creador de “*Pepe Antártico*”, que en esta revista crea su personaje “*Manilong el Caco Perfecto*”.¹⁵¹

La revista se publica hasta el 27 de diciembre de 1952. Si bien en el N° 373 se despide sólo por problemas de papel y por el intermedio del verano, no vuelve a aparecer. La verdadera razón son sus publicaciones con mujeres ligeras de ropa y en especial por la edición del N° 361, de 4 de octubre de 1952, donde se inserta la célebre fotografía de la ya desaparecida estrella “*Marilyn Monroe posando desnuda, en la contraportada*”.¹⁵² José Pérez Cartes señala que la foto había sido enviada a *Pepo* por el locutor chileno *Raúl Matas*, que

¹⁵¹ Pérez Cartes, José: Op. cit. p. 91

¹⁵² *Ibid.* p. 92

por esos años trabajaba en Nueva York. El resultado fue una publicación agotada, y una querrela en un tribunal de Valparaíso, por “ofensas a la moral”. Pepo casi cae preso y sus editores prefirieron dejar de publicar la revista.

Es importante resaltar que la revista más famosa en Chile y reconocida por este estilo en Latinoamérica es “*El Pingüino*”, “*La revista de las historietas cómicas*”. Su aparición se produce en agosto de 1956, con carácter mensual durante sus 4 primeros números, quincenal hasta aproximadamente septiembre de 1957 y de ahí en adelante semanal. Guido Vallejos, ahora un gran empresario debido al éxito inicial de “Barrabases”, crea Ediciones Guido Vallejos, publicando diversas revistas. Desde aquí se plantea una nueva revista inspirada en la desaparecida “*Pobre Diablo*” y aprovechando los canales de distribución de *Zig-Zag*, tanto en Chile como Argentina.

“*El Pingüino*” se caracteriza por su humor más picaresco y subido de tono que las demás publicaciones ya mencionadas. Mantiene el formato de sus antecesores insertando historietas, fotos, cuentos y chistes, pero incluyendo ahora muchas más entrevistas -la mayor de las veces en broma- e informaciones del espectáculo. Abundan las fotografías de chicas con ropa ligera y las contraportadas son a color de página completa. El *Pingüino* publica 600 números en 13 años, su difusión y reconocimiento se manifiesta en toda Latinoamérica llegando a ser considerada una de las mejores y más representativas de su estilo.

La revista mantuvo desde un principio a un distinguido grupo de ilustradores chilenos y algunos argentinos dibujando chistes cortos con estructuras muy similares o tiras con diversos personajes. Algunos dibujaban a página completa con gran libertad artística y un humor típicamente chileno, del cual nacen o se consagran grandes ilustradores como *Natocuya* historieta más conocida es “Macabeo”; *Themo Lobos* con su genial “Alaraco”, “Transparencio”, “Dolchevito “Ferrilo”, “Mr. John Vistavisión”, y “Penjamón”; Alhué crea a “Pilucho” el nudista, y en los 60 dibuja “Adán y Eva”; *Pepo* durante los primeros años dibujará las portadas y “Víborita” mujer joven y emancipada proveniente de “*Pobre Diablo*”; *Fantasio* con “La costilla de Adán”, “Pan de Dios”, “Deportino”, “Cosiacas” y “Baldovino” el eterno borracho, y finalmente *Lukas* en humor. En los ‘60 surgirá un humor más intelectual y de crítica social como el producido por Hervi, José Palomo, Alberto y Jorge Vivanco. Los ilustradores argentinos con nombres reconocidos desde su trabajo en “Rico Tipo”, también colaboraron en la revista: Alfonso Urutiaga con “Envidiote”, la sensual “Marilyn Morron”, el perro “Latón”, “Frescolín”, “Incógnito”, “Clavito” y en los 60 crearía a “Sexilia”; Pedro Seguí con “Willy”, y “Gina Frigidaire”; Adolfo Mazzone con el “Señor Gerente”, “El jefe le dijo...”, “Chiki, la corista” y “Perkins”, además de una sección llamada “Selección Mundial de la Risa” que recogía chistes de diferentes países.¹⁵³

Para la década de los ‘60, las fotos y audacia de “*El Pingüino*” aumentan, transformándose en la revista de las historietas cómicas y las chicas hermosas. Aparecen revistas dentro de la revista, como “Caperucita, revista para niños grandes” con más fotos de mujeres y más páginas. Antes ya había aparecido “El Pingüinito” una revista mini. Finalmente en 1969 la revista es vendida a Percy Eaglehurst quien se convierte en su director y pasa a la editorial Lord Cochrane, sus contenidos presentan una explosión de fotografías y chistes de revistas internacionales. Como dato importante no podemos dejar de mencionar la aparición de la historieta “Coquette” creada por la primera historietista mujer de la revista que firma como Angélica.

¹⁵³ Pérez Cartes, José: Op. cit. p. 96-97

Además de las publicaciones ya mencionadas, por estos años surgirá un sinnúmero de ejemplares que destacarán por su trascendencia y trayectoria; resaltan revistas como “*Can Can*, impropia para tontos graves” (1965-1966) con *Pepo* como director; y la revista de los mejores chistes “*Ricuritas*” (1972) con *Tom* como dibujante principal, entre muchas otras.

A pesar de que la mayoría de las revistas picarescas desaparecen después de septiembre de 1973, aparecerán algunas viñetas aisladas con carácter de humor picaresco en periódicos de fines de la década de los ochenta y principios de los noventa. Por ejemplo “*Pepe Antártico*” un personaje de *Percy*, alegre, chacotero, sacador de vuelta, pillo, vividor y sobre todo mujeriego creado en 1951 en la revista “*Risas*” y publicado más de cuarenta años en el diario “*La Tercera*”, y posteriormente en el diario *La Cuarta*. Así como “*Palomita*” de Vivanco publicada hasta hoy por el diario *La Cuarta*.

A fines de los ochenta existe un impulso de los magazines picarescos y un amplio mercado de revistas que comienzan a privilegiar el chiste burdo, la pornografía fuerte y la saturación del desnudo, en desmedro del humor. Sin embargo, es necesario mencionar la revista “*El Quirquincho*”, y “*La Papaya*” (1989 a 1996) ambas dirigida por Joel Espinoza, creador también de personajes destacables como “*Don Rolo*” y el famoso “*Abuelo Vitamina*”, como ejemplares que continúan la tradición de un humorismo ilustrado – a pesar de que para muchos son consideradas con connotaciones pornográficas- pero que posibilitan que perviva la herencia de la gráfica picaresca a través de sus historietas.

PARTE III: EL DESTAPE DE LAS CHICAS. CUERPO Y EROTISMO EN LA GRÁFICA PICARESCA

Publio Siro dice en sus sentencias: Una mujer ama o aborrece, no tiene término medio. Las mujeres han aprendido a llorar para mentir mejor. Las lágrimas de mujer son condimento de malicia. Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 28 de Octubre de 1946, Año I, N° 51

8. Mujeres reales/ Mujeres de papel

Las primeras décadas del siglo se presentan marcadas por movimientos discontinuos, entre avances y retrocesos de tensiones adscritas a las temáticas de género, que van perfilando una sociedad en transformación donde las mujeres adquirirán una presencia pública. Incorporadas al mercado del trabajo, sus figuras se observan como un entramado en el que coexisten criterios acerca de una moralidad sexual heredada de antaño, que con fuerza se resignificará y adoptará de diversos modos.

Hacia las décadas del '40-'50, acompañada de la irrupción de la mujer al mundo laboral, comienzan a cristalizarse una serie de transformaciones de los paradigmas estéticos en el ideal de belleza femenina. El cuerpo como contenedor de múltiples transformaciones sociales, se metamorfosea constantemente, dejando atrás la tortura de las siluetas en “S” para mutar desde las “siluetas flechas” de los '20, a la “línea delgada” de los '30, de ahí a la moda “à la garçonne” de los años locos, y posteriormente “al deseo rubio” instalado por el “*star system hollywoodense*” en los '40; una renovación que invade cada espacio de la corporalidad avalada por una estética de la ciencia, introducida por la industria masiva de belleza y la mayor presencia de “lo sensual”¹⁵⁴, evidenciando la emergencia de una “mujer nueva” de perfiles más activos, reconfigurada por los movimientos y la actividad que le exige su nuevo rol público.

Un abanico plural y diverso de mujeres se instala en las grandes ciudades. Su salida del hogar está constituida por múltiples cruces que visibilizan su presencia en lo público. Entre ellas, mujeres aristócratas que salen a profesionalizar la caridad; intelectuales motivadas desde la educación, la escritura y el periodismo; mujeres asalariadas que salen a realizar sus trabajos; jóvenes que pueden encontrarse con amigas y pasear con sus novios, siempre en la compañía de alguien; mujeres que desde su cotidianidad evidenciaban su rol de agentes sociales frente a los cambios de una sociedad en transformación.

¹⁵⁴ Para una mejor comprensión y desarrollo de los paradigmas estéticos que caracterizan los períodos previos a la cota temporal de este estudio, revisar Vigarello, Georges: “*El Cuerpo y el Arte de Embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*” –Ed. Nueva Visión, Bs. Aires, 2005

Se trata de una irrupción que no estuvo exenta de cuestionamientos. Algo está claro y cualquiera sea el contexto, se instala una sospecha casi durante todo el siglo XX sobre la ‘supuesta’ moralidad de esta nueva mujer. Según Dora Barrancos “para desprestigiar a una mujer de manera contundente sólo había que poner en duda su moralidad y esto estaba asociado a la mayor libertad personal, al coraje de concurrir a ámbitos de indiscutida sociabilidad de los varones”¹⁵⁵ La imagen de las mujeres reflejada en la prensa gráfica de ese entonces, articula con ojos recelosos una dinámica que instala la participación femenina desde una aguda crítica acerca de su moralidad y el abandono al supuesto rol ‘natural’ que le concierne en la organización familiar.

La gran mayoría de las portadas revisadas en el corpus de este estudio, reflejan esta dialéctica. Muestran mujeres jóvenes, bellas, independientes, seguras de sí mismas, que acompañadas o solas, transgreden el espacio público con sus abrumadoras siluetas. Sin embargo, ¿Era posible encontrar mujeres con estas características en la vida real?

La presencia femenina fuera del hogar no gozaba de alta estima social, a pesar de que el aumento de su sociabilidad- ahora con códigos más flexibles- promoviera lo contrario. Si bien las chicas de las décadas del treinta y del cuarenta podían encontrarse con sus amigas hasta horas más avanzadas de la noche, debían regresar a “casa acompañadas no más tardar de las 22 horas-según contextos familiares, educacionales, étnicos y barriales”¹⁵⁶ Un control exigente sobre la conducta moral, estipulaba su acceso a los espacios públicos siempre en compañía de alguien, un familiar, una amiga o una hermana.

La duda moral se asomaba de forma constante desde un constructo cultural: las mujeres podíamos provocar con nuestra sola presencia, con nuestros gestos y actitudes, la incitación del otro sexo. Se acumulan las imágenes que asocian la sospecha de las jóvenes que podían dar “el mal paso”.¹⁵⁷

Comencemos analizando una portada de Divito (ver imagen 1), si bien es de 1955, su mecánica es una construcción que se repite con distintos formatos desde sus inicios. Una chica curvilínea, caminando sola por una avenida, se cruza con un policía y un sujeto arrestado. El uniformado, prefiere dejar esposado a un árbol al reo y seguir a la despampanante mujer, que cumplir con su deber. La acción se remata con el epígrafe final que indica que el sujeto ‘volverá en seguida’ a cumplir sus obligaciones, mientras tanto el malhechor desconcertado debe esperar.

La viñeta esta construida para resaltar las curvilíneas formas del cuerpo femenino: una perspectiva sitúa al malhechor con una insignificante corporalidad, en el cruce que intersecta las líneas del plano principal con el paisaje urbano. Posteriormente aparece el policía con una humanidad un poco más moderada en el plano intermedio, y en el plano principal, la mujer más alta y estirada que los dos varones. Cada papel está claramente señalado, como una escena teatral; los varones son personificados con elementos que

¹⁵⁵ Barrancos, Dora: “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el periodo de entreguerras” En Devoto, Fernando; Madero, María (compiladores): “Historia de la Vida Privada en Argentina. Los argentinos entre multitudes y soledades. De los años Treinta a la actualidad”. –Ed. Tauros. Bs. Aires, p.210

¹⁵⁶ Ibíd.

¹⁵⁷ “La costurerita que dio el mal paso.../- y lo peor de todo sin necesidad-/con el sinvergüenza que no le hizo caso/después según dicen en la vecindad/ se fue hace dos días. Ya no era posible fingir por más tiempo. Daba compasión /ver aguantar esa maldad insufrible/ de las compañeras ¡tan sin corazón!/ Aunque a nada lleva las conversaciones, / en el barrio corren mil suposiciones/ y hasta en grave se llega a correr/ ¡ Qué cara tenía la costurerita, / qué ojos más extraños esa tardecita/ que dejó la casa para no volver...” Poema del argentino Carriego, Evaristo: “Poesías Completas”-Ed. Losada, Bs Aires, 1996. p. 210

en cualquier contexto se entenderían como policías y ladrones: la metáfora del bien y el mal. Sin embargo en esta historieta, el representante del bien prefiere postergar su labor por unos instantes y perseguir a la “rubia amenaza”. Un pez más gordo que el paupérrimo bandido que acaba de atrapar. El vestuario de la chica, a rayas, como el vestuario de las cárceles, sitúa su sensualidad como una falta, un delito a “en-cancelar”. La metonimia es clara, el representante del bien público ciudadano- el policía varón- no deja de cumplir su “deber”, sino que ahora como fiel representante de una agencia de control, persigue y censura su andar.

La calle en este sentido, se sitúa como un escenario de múltiples peligros. Espacio en esencia masculino, se instala como una conquista que los hombres deben realizar desde la pubertad: el hombre es exterior como lo exterior es el hombre. Es así como mientras ellos son “poseedores naturales de la calle, las mujeres sólo pueden acceder a ésta cuando están bajo su protección o bien deben someterse a las reglas de juego masculinas”¹⁵⁸

Tanto el policía como la chica representan esta dialéctica; cada personaje instalado en su rol social, asume la internalización de los discursos normadores, haciendo aparecer los mecanismos de poder introyectados. El policía, cual vigilante del aparato de dominación, es el reflejo del control sostenido por la mirada, ya no en el contacto físico. A través de la mirada pasa a reafirmar su espacio de soberanía y control. Basta una mirada que persiga los cuerpos femeninos para que éstos sean inspeccionados y custodiados, generando un deber ser interno y a la vez público.

¹⁵⁸ Fuller, Norma: “*Fronteras y retos. Varones de clase media del Perú*” en Valdés, Teresa; Olavaria, José (compiladores): “*Masculinidad/es. Poder y crisis, Ediciones de las Mujeres*” –Ed. ISIS/FLACSO, N° 24, p.147



Imagen 1: Portada Rico Tipo 1955 N11 Vol. 636. Divito.

- Espéreme un momentito, que enseguida vuelvo por usted

Asumiendo esta posición, se puede entender las asociaciones que se realizan de la moralidad pública, en relación al viejo estigma que asigna una “inmoralidad intrínseca a toda mujer de pueblo”¹⁵⁹ La resistencia a aceptar el ingreso de las mujeres al mercado laboral, iba acompañada de una insidiosa duda sobre la integridad moral de las mismas.

¹⁵⁹ Salazar, Gabriel; Pinto, Julio: “Historia Contemporánea de Chile-Vol. IV: Hombría y Femeineidad”, Ed. LOM, Santiago, 2002.

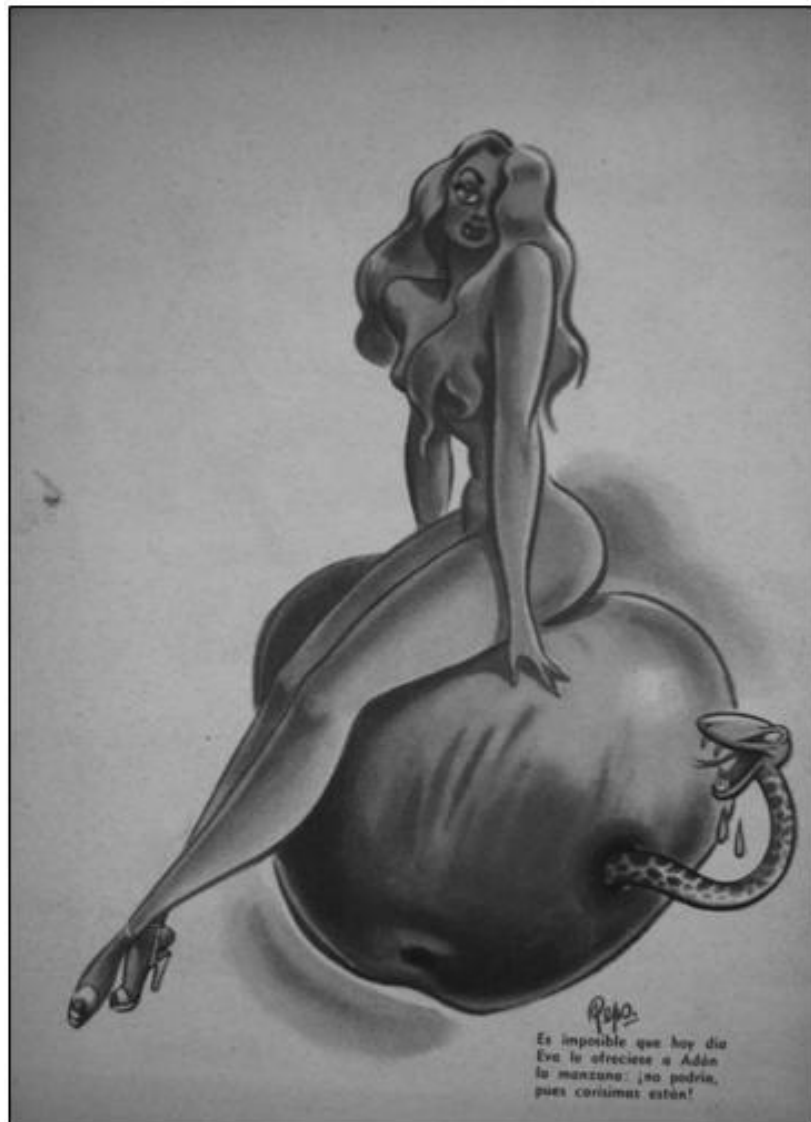


Imagen 2: Contra portada Pobre Diablo 1946 Año I Vol. 48 Pepo

Es imposible que hoy día Eva le Ofreciera a Adán la manzana: ¡no podría, pues carísimas están!

En una contraportada de la revista *Pobre Diablo* de 1946, (ver imagen 2) podemos encontrar una chica delgada, esbelta, sentada sobre una manzana, de donde asoma un gusano que la observa con una mirada maldiciente. La figura es un recorte que asoma como primer plano completando la página. A claras luces, el tipo de dibujo está inspirado en la nueva ilustración usamericana, sin embargo su creador *Pepo*, realiza los resguardos pertinentes de su época, ocultando con el cabello los pechos de la chica. Es interesante tener en cuenta, que si bien la ilustración representa al arquetipo de Eva, ella calza zapatos de tacón alto, reeditando la clásica sentencia del cuerpo femenino como origen del pecado, desde la actualidad.

Para el fin que nos atañe, la puesta en abismo¹⁶⁰ de las miradas resulta de gran relevancia. Si bien, el gusano-serpiente la observa con una desfachatada lengua jugosa, la figura femenina observa al espectador/a, con un rostro cándido en alto. Su mirada pareciera insinuar que no comprende las peligrosas incitaciones de las que su cuerpo desnudo es objeto; sin embargo, el detalle de las piernas estiradas, da vuelta la situación dando a entender que ella esta completamente conciente de la tentación que provoca.

Nuevamente la mirada nos da una pista para entender cómo las agencias de dominio controlan los cuerpos de una forma eficiente. Desde comienzos de siglo el cuerpo femenino fue objeto de preceptos valóricos y concepciones científicas que tenían como objeto cuidar la moral y contener su sexualidad. La mujer/tentación/manzana puede ser una objeto de deseo para otro con su sola presencia, más no debe estimular su sexualidad para sí misma. Su concreción era un fantasma que podía traer graves consecuencias e incluso la deformación del carácter.

El discurso higienista¹⁶¹ ofreció las herramientas adecuadas para ejercer este control, introyectando desde un modelo conductual, las actitudes que debía ostentar un cuerpo simbólicamente celda. Para Foucault, este nuevo sistema de control de los cuerpos, es un arma de doble filo, ya que atrapa, no sólo a quienes se quiere controlar, sino también a los controladores. No existiría un poder radicado en una sola persona, ya que se trata de “una máquina en la que todo el mundo está aprisionado, tanto los que ejercen el poder como aquellos sobre los que el poder se ejerce.”¹⁶² De tal manera que el resguardo de la moral incumbe a todos/as, desde las familias de elite moralizante a las niñas de conducta impoluta, o a los señores que seguían sin rubor la doble vía de preconizar pero no practicar.

Es preciso recordar que desde fines del siglo XIX, la acelerada modernización económica necesitó de un ingreso importante de fuerza laboral femenina al sector industrial y los nuevos espacios asociados. Tanto en Chile como en Argentina la urbanización y la industrialización afectaron las vidas de las mujeres proletarias, las que se vieron empujadas a trabajar en los rubros peor pagados, como el comercio y los trabajos de manufactura en las ramas industriales de textiles y alimentación. Las mujeres de clase trabajadora se vieron sometidas a cambiar una economía de subsistencia en el campo, por la vida del trabajo informal y asalariado de una economía de mercado en las áreas urbanas.

Las mujeres de clase media y alta, si bien ganarían espacios más autónomos tras su profesionalización, no tuvieron los mismos sueldos que sus colegas varones, siendo igualmente discriminadas económica, política y socialmente. La historiadora María Elisa Fernández señala: “En 1907, el 22% de las mujeres chilenas era económicamente activa, de ellas, más de un 70 por ciento estaba relacionado con trabajos que prestaban servicios, tales como doméstico, lavandería y costura. El resto de las trabajadoras fue clasificado como artesanas y trabajadoras agrícolas. Las mujeres profesionales sólo constituían el 1 por ciento (...) En la década de 1920, el 43 por ciento de las mujeres que trabajaban lo hacían en la industria, mientras que el número de profesionales y de profesoras se había

¹⁶⁰ El concepto de puesta en abismo consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera que el juego de miradas en una obra visual podrían interrelacionar conceptos de tiempo-espacio como el lugar que le cabe al espectador y al autor en la interacción con una obra.

¹⁶¹ Entendemos por “Higienismo” una corriente de pensamiento cuyas raíces pueden rastrearse hacia fines del siglo XVIII. Abordando las condiciones ambientales y sociales como determinantes en el desarrollo de enfermedades “degenerativas”. Analizando principalmente a grupos de “alto riesgo” sometidos a condiciones de hacinamiento.

¹⁶² Foucault, Michel: “*El ojo del Poder*”. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: “*El Panóptico*”. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría.

más que duplicado. (...) En 1940, sólo el 33 por ciento de las mujeres empleadas eran sirvientas, mientras que el 40 por ciento trabajaba en manufactura. Más del 6 por ciento eran clasificadas entonces como profesionales o técnicos, 5 por ciento como secretarías y otro 7 por ciento como vendedoras. Más tarde, la fuerza laboral femenina alcanzó a ser un 45 por ciento de los profesionales chilenos (la mayoría de ellas involucradas en la educación o enfermería), un 21 por ciento, secretarías y un 26 por ciento, vendedoras”.¹⁶³ Como se puede identificar históricamente, existían pocas profesiones que se aceptaban como válidas para el género femenino todas ligadas a lo que una mujer *debía ser*.

Las mujeres se convirtieron en sujetos de diversas interpelaciones por parte de la opinión pública, la prensa, las revistas femeninas y los emergentes medios masivos de comunicación. Sobre aquellas que salían a trabajar corrían versiones antojadizas; la dinámica del empleo con salarios miserables establecía como sospecha una vida más ‘aireada’. Los reportajes y relatos estaban atestados de referencias al peligro sexual; los “periodistas laborales infundían cualquier situación en la que la mujer era arrastrada a vender su trabajo, con la sugerencia de que ella también podría vender su cuerpo. Las quejas a cerca de las condiciones de trabajo de las mujeres revelaban también las ansiedades sobre cómo la participación femenina en la mano de obra amenazaba la funcionalidad del patriarcado en la familia obrera, particularmente control de los hombres sobre la sexualidad femenina.”¹⁶⁴

Surge así una variedad de interpretaciones para señalar la responsabilidad de la mujer por vender su cuerpo; cualquier mujer que “vendía su trabajo caminaba por la línea de la supervivencia honorable y la caída irreversible en la prostitución”¹⁶⁵ Los relatos de mujeres trabajando calificaban al lugar de trabajo como una tentación sexual, y lugar de a la seducción.

Un grupo muy vulnerable fueron siempre las empleadas domésticas. En una portada de la Revista Pobre Diablo -difusión argentina, 1955- (ver imagen 3) podemos observar el interior de un hogar donde se insertan dos personajes. Una mujer de cabellos cortos y rostro de niña, pero que a través de un delantal minúsculo deja entrever su escultural silueta de mujer; con su mirada baja, pero con una gran sonrisa revisa su monedero para cancelar la leche al repartidor -quien es el segundo personaje de la viñeta- y participa de la escena esperando a un costado de la puerta entreabierta.

Nuevamente nos encontramos con una distribución espacial en perspectiva que empuja la figura femenina hacia un primer plano, de cara al espectador. Mientras tanto de espaldas a ella, el lechero repartidor, gordo y calvo, levanta sus gafas para poder creer lo que esta viendo. El montaje esta asociado a una escena íntima creada por el dibujante, quien introduce nuestra presencia como espectadores involuntarios de un fisgoneo. Se trata de una ilustración de claras características usamericanas, que instala nuevamente una puesta en abismo al situar nuestra mirada como la mirada *voyeurista* del lechero, que ‘inocentemente’ se encuentra de pronto con un espectáculo imperdible.

La asociación que podemos establecer entre el rol que le cabe al lechero, con el rol de un patrón, o con los hijos del patrón, es este espacio de tentación que encasilla al

¹⁶³ Fernández, María Elisa: “Integración de la mujer en política: La mujer chilena en las elecciones presidenciales y el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo”. En Cuadernos de Historia, número 22, Editado por el Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, Diciembre 2002. p.155.

¹⁶⁴ Hutchinson, Elizabeth: Op. cit. p.104

¹⁶⁵ Hutchinson, Elizabeth: Op. cit. p. 104-105

varón como dueño y señor de prácticas de hostigamiento en el hogar. Las muchachas, en su mayoría niñas que se desempeñaban como trabajadoras domésticas, “sabían que era muy difícil resistir el acoso, pues se arriesgaban al despido y aún a otras formas de persecución”¹⁶⁶.

Los grandes terratenientes que ejercían con prepotencia el “derecho de pernada”, devinieron con la urbanización, en grandes señores con prestigio social, nexos y vinculaciones públicas. Como consecuencia del proceso de migración campo-ciudad las familias oligarcas “trasladaron sus habitaciones más importantes a la ciudad, *umentando* la demanda del servicio doméstico, siendo lo más común que fuera puertas adentro, pasando a convivir cotidianamente con los patrones”¹⁶⁷.



Imagen 3: Portada Pobre Diablo Argentina, 1955, Año IX Vol. 474. Eliseo Plana

¹⁶⁶ Barrancos, Dora: Op. cit. p. 200

¹⁶⁷ Brito, Alejandra: “Mujeres del Mundo popular Urbano. La búsqueda de un espacio” En Montecinos, Sonia (compiladora): “Mujeres Chilenas, Fragmentos de Nuestra Historia”. Ed. Catalonia, Santiago, 2008, p. 124 (la cursiva es nuestra)

La complicidad con la familia no podía descartarse, pues era habitual que las mujeres de pueblo fuesen encargadas a familias de “respeto” como una forma de resguardo social. La historiadora chilena Alejandra Brito señala que “en épocas coloniales se consideró que las relaciones de servidumbre actuaban como límite a los desenfrenos del mundo popular femenino e incluso cuando estas eran causadas y sentenciadas por algún delito, se las depositaba en una casa de respeto, para que con el ejemplo moralizante de las familias de elite enmendaran su conducta transgresora”¹⁶⁸

La idea de que las sirvientas fueran requeridas sexualmente, incluso en sus propios dormitorios, no era considerado como adulterio. A pesar de que estas prácticas claramente dieran como fruto numerosos nacimientos ilegítimos, que aunque decreciente en nuestro período de estudio, era la evidencia clara de un acoso sexual concreto y a la vez solapado. Las propias ‘señoras’ hacían caso omiso de estos “*deslices*” sexuales, entendiendo que la verdadera infidelidad estaba reservada a las mujeres de la misma condición social, las ‘amantes auténticas’, una verdadera competencia.

A pesar del consenso sobre el rol de los patrones en corromper a las trabajadoras, surgían una variedad de interpretaciones para señalar la responsabilidad de la mujer como centro de atención. Las muchachas de los sectores populares presentaban los mayores riesgos; sin embargo, ser acosada sexualmente traía consigo la amenaza de ser madre soltera, una preocupación que abarcaba a cualquier mujer sola. Salir a trabajar, consideraba un tejido de hablaturías, respecto a la conducta sexual de las mujeres. Incluso aquellos oficios más asociados a un rol maternal como las maestras y las enfermeras, podían enfrentar estos juicios.

Una ingeniosa portada dibujada por *Pepo*, en la revista *El Pingüino* de 1959 (ver imagen 4), evidencia la problemática que sucede en una sala de clases. La viñeta divide el espacio en una perspectiva cruzada, donde los pupitres se escalonan hasta llegar a una ventana. En el plano más cercano se adivina un mesón que culmina con una roja manzana. La figura de la maestra se asoma como personaje principal. Se trata de una mujer alta, curvilínea, con cintura de avispa, que a diferencia de las portadas anteriores viste con ropa formal.

Pantalones ajustados, de media pierna, una blusa ceñida con senos turgentes, el pelo rubio tomado en un moño, y para coronar su condición profesional ostenta unos anteojos y en una de sus manos un libro. Con la otra que esconde tras su espalda, sostiene un apuntador, detalle que podría entenderse como varilla de castigo, si no existiera un mapa de Centro y Sur América a sus espaldas.

La maestra empujada en sus tacones parece llamar la atención a un chiquillo, quien apoyado en uno de esos pupitres con libros, se observa con una actitud distendida. Muy de piernas cruzadas, toma con una de sus manos el nudo de su corbata roja, del mismo color que los pantalones de su profesora. En esa corbata se muestra una mujer desnuda, con las mismas características físicas, con el mismo peinado, y los mismos lentes que su maestra. Cerrando los ojos el chiquillo, remata con una leyenda: *Tendré malas notas, señorita, pero no me negaré que tengo harta imaginación.*¹⁶⁹

La imagen parece dejar en evidencia ese apostolado que identificaba el ejercicio de la enseñanza. La escuela ha desplegado desde siempre todo un sistema de jerarquías que norman las conductas y rangos de quienes participan en ella. Son varios los autores que la insertan como una microsociedad disciplinaria, en la cual “se generan y aplican

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Portada *El Pingüino*, 1959, Año III N105,

técnicas para mantener el orden, para controlar y evaluar no sólo los aprendizajes, sino que también, interacciones y relaciones en alumnos y profesores”¹⁷⁰ Pero es Foucault quien impulsa la idea de que se trata de un espacio de vigilancia “una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta”¹⁷¹ De manera que todo el discurso escolar, desde la distribución de las mesas, la disposición de jerarquías, la distribución de los tiempos, el juego de los castigos, estaría implícito en la siguiente afirmación: “lo que se dice el discurso interno de la institución- el que se dice a sí misma y circula entre quienes la hacen funcionar- está en gran parte articulado sobre la comprobación de que esta sexualidad existe, precoz, activa, y permanentemente”¹⁷²

Según el autor, se trata de una articulación de las tecnologías de poder, organizadas en torno al cuerpo. Es el cuerpo el blanco del poder. Es docilizado y sometido a representaciones que debiesen ser conductas propias de hombres y mujeres. El control que somete la escuela, articula y fabrica “cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’”¹⁷³

¹⁷⁰ Llaña M. Mónica; Escudero B. Ethel: “*Alumnos y profesores: Resonancias de un Desencuentro*” –Ed. Universidad de Chile, Facultad de Cs. Sociales, Departamento de Educación, Santiago, p. 33

¹⁷¹ Foucault, Michel: “*Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*”. Ed. S XXI. Bs. Aires, 2002, p. 178

¹⁷² Foucault, Michel: “*Historia de la Sexualidad, Vol. I: La voluntad del saber*”. Ed. S XXI. México, 1986. p. 38

¹⁷³ Foucault, Michel: “*Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*”. Op. cit. p. 141



Imagen 4: Portada El Pingüino, 1959, Año III Vol.105, Pepo

- Tendré malas notas, señorita, pero no me negaré que tengo harta imaginación...

En este sentido, la imagen del chiquillo con la corbata libidinosa resulta una subversión de este discurso. Su falta pasa por alto el orden establecido, y tal vez por eso cierra sus ojos, porque sabe que su broma picarona de algún modo recibiría hipotéticamente una sanción correspondiente -sanción que la viñeta omite. El apuntador de la maestra, parece reafirmar la seña de un castigo, que para la década ya se estaba abandonando. Dicho castigo corporal podría leerse en este contexto de magazín masculino, con connotaciones sexuales sadomasoquistas.

Ahora bien, la broma no resulta tan inocente cuando entendemos que las jerarquías han sido subvertidas. La maestra, sujeto público referente de respetabilidad otorgada por un cuadro de conductas y vestimentas tendientes a conservar el orden moral estricto, es transformada en objeto de deseo. Su autoridad intelectual y moral una vez más es puesta en duda.

Como señala Barrancos: “Nada resultaba más gravemente contrariante de la moral y las buenas costumbres que maestras ‘livianas’, con experiencia sexual prematrimonial o con aventuras colaterales al matrimonio. Las comunidades y las autoridades resultaban implacables la mayoría de las veces”¹⁷⁴ La docencia encarnada como la labor maternal suponía en las maestras valores muy estimados, y un reconocimiento social elevado. “Hay casi una unanimidad en señalar a las maestras como el grupo de asalariadas que ganó mayor respetabilidad, y ello fue posible porque probablemente casi ningún contemporáneo se identificara con las características propias de un ‘trabajo’—insiste la autora.¹⁷⁵

Es por esto que el deseo de convertirse en maestra en los sectores medios y bajos era un signo de virtud. Sin embargo, la mayor libertad que se suscitaba cuando debían ejercer en otras localidades, daba para maldicientes comentarios. Las maestras que defraudaron las expectativas de la comunidad, podían poner en tela de juicio la moral sexual del gremio y conllevar al fin de una carrera.

Es así como la incorporación masiva de las mujeres al trabajo asalariado, ya sea en oficios que prolongan el trabajo del hogar como costureras, lavanderas y aquellas que ocupaban trabajos en el comercio o en las industrias textiles y de vestuario, a la hora de tener que sostener una familia tuvieron que hacer frente a estigmatizaciones que tachaban su moralidad. Hasta las mismas maestras tuvieron que soportar un estigma de clase, puesto que “no fueron pocos los políticos que, en el Congreso Nacional, o en la prensa, hablando de la moralidad pública, asociaron, por simple transposición—las lavanderas, costureras y aún las preceptoras, a la prostitución encubierta.”¹⁷⁶

En Chile, una imagen que se asoció, una y otra vez con el estigma de mujeres “sueltas”, fueron las “conductoras” o “cobradoras”, quienes trabajaban profusamente en las calles de Santiago, desde fines del siglo XIX. Sus figuras fueron de boca en boca vilipendiadas por emplear un lenguaje soez, por compartir constantemente con varones, fuesen chóferes de otros carros, inspectores, o clientes del servicio. En todo el país fueron duramente criticadas, porque “se las consideraba indecentes, atrevidas y cochinas”¹⁷⁷ Para la década del '20, las empresas del tranvía decidieron retirarlas del contacto con el público. Quizás por eso no aparecen en nuestra muestra de imágenes en estudio.

En Argentina, suceden comentarios similares con trabajadoras de cierta calificación como las telefonistas. Según Barrancos, “ya fuera porque estaban muy expuestas, en virtud de su propio oficio, a alternar con clientes varones o porque la propia invisibilidad del trato les confería cierta impunidad, lo cierto es que las operadoras telefónicas no tenían buena fama”¹⁷⁸ Si bien era relativamente fácil encontrar empleo en este rubro ya que durante los años '30 y '40, la telefonía en Argentina, presentaba una enorme expansión; la incorporación a sus planteles, presentaba cierta dificultad, lo que no era obstáculo para que el tan conocido compadrazgo, las hiciera ingresar. Esto llevaba, consigo la idea de “que las muchachas que conseguían entrar lo habían hecho gracias a transacciones sexuales”¹⁷⁹

¹⁷⁴ Barrancos, Dora: Op. cit. p. 208

¹⁷⁵ *Ibíd.* p. 207

¹⁷⁶ Salazar Gabriel; Pinto Julio: Op. cit. p. 150

¹⁷⁷ *Ibíd.* p. 151

¹⁷⁸ Barrancos, Dora: Op. cit. p. 208

¹⁷⁹ *Ibíd.*

Es así como el mundo de de las trabajadoras, fue asociado con conductas ‘ligeras’, de moral ‘liviana’ cuando no francamente de ‘putas’. En un nivel simbólico, la prostitución femenina fue una “metáfora central para la explotación degradante y deshonorosa que el trabajo industrial imponía sobre las familias de la clase obrera”. “La obrera prostituta simbolizaba la verdadera inhumanidad de la explotación del capitalismo.”¹⁸⁰

Según la historiadora Elizabeth Hutchinson, estos discursos no pocas veces se instalan para sonsacar un interés sobre las necesidades económicas que “podrían conducir a una mujer trabajadora a tener sexo fuera del matrimonio (...) entregan una amplia evidencia de que el acoso sexual presionaba a las mujeres a rendir sus cuerpos al igual que su trabajo a patrones y capataces”¹⁸¹. De tal manera que su indefensión servía como argumento, para la defensa de causas sociales. Según su opinión, “quizás en un intento para justificar y provocar el activismo masculino a su favor”¹⁸²

La irrupción del trabajo femenino significó que la presencia de mujeres solas, independientes y laboralmente activas, fuesen tratadas como “sospechosas de prostitutas y calificadas de contraventoras de los códigos de conducta, germen de disolución social, expresiones de ‘mala mujer’¹⁸³ Sin embargo es innegable que la prostitución, las relaciones prematrimoniales, las extramaritales fueron conductas practicadas por algunas mujeres de la época a pesar de la trasgresión del ideal femenino, y vivir bajo la sombra de una deshonra y el acecho de una sanción.

La evidencia de un comercio sexual tanto en Chile como en Argentina, es insoslayable, sobre todo cuando la oferta de trabajo disminuyó y las crisis sociales se hicieron sentir. En nuestro país, según el historiador Salazar, la prostitución pública de las mujeres del pueblo aumento rápidamente a partir de la crisis de 1908, podría decirse que “una de cada cuatro mujeres adulta estaba involucradas en actividades de prostitución, y una de cada tres en negocios propios del ‘bajo fondo”¹⁸⁴. Este amplio desarrollo del comercio sexual estuvo ligado a las diferentes oleadas migratorias, a los procesos de expansión urbana, al proceso de descampesinización y la industrialización sufrida por el país desde este periodo.¹⁸⁵

La condición marginal y descalificadora de las mujeres que la ejercían se ve evidenciado por una serie de normativas que regularon el ejercicio de la prostitución desde un Estado ‘Protector’.¹⁸⁶ Es así como entre 1896 y 1925 se reglamentaron una serie de medidas -principalmente ‘profilácticas’- como solución higiénica a la mayoría de los problemas que generaba este servicio. A medida que se avanzaba hacia la primera mitad del siglo XX, este control se intensificó intentando recluir su ejercicio y distanciarlo a espacios cada vez más privados y lejanos.

Las representaciones sobre la prostitución ponen en juego la sexualidad ‘natural’ e irrefrenable de los hombres y su necesidad de reafirmación mediante la potencia y posesión de las mujeres como objeto sexual. Por otro lado se despliega la idea de una

¹⁸⁰ Hutchinson, Elizabeth: Op. cit. p.105

¹⁸¹ Ibíd.

¹⁸² Ibíd. p.107

¹⁸³ Peña, Patricia, “*La casa de recogidas de Santiago, un hospital de almas*”, Anales de la Universidad de Chile, Sexta serie, n° 6, Santiago, Diciembre de 1997. Salinas, 1994

¹⁸⁴ Cifras de Policía de Santiago: Boletín 14 (1903) citado por Salazar Gabriel; Pinto Julio: Op. cit. p. 156

¹⁸⁵ Lastra Teresa, *Las “Otras” Mujeres*, Colecciones APRODEM, Santiago 1997

¹⁸⁶ Góngora Escobiedo, Álvaro, *La prostitución en Santiago, 1813-1931*, Ed. Universitaria, Santiago, 1999. p. 237

naturaleza femenina que debía ser controlada por su condición indomable y erótica.¹⁸⁷ La sexualidad femenina es condenada y estigmatizada como una transgresión, que requiere de un autocontrol y de un tutelaje masculino que refrene sus 'inherentes' malos impulsos y divide al universo de mujeres entre las de "mala vida" y las "decentes".

Ni siquiera la ocupación de ciertos espacios de legitimidad social fueron respetados, incluso afectando aquellas actividades más relacionadas con el natural rol de madre. Se evidencia de esta forma que no existe una gran distancia entre la mujer empoderada, la mujer/pecado, el ama de llaves, la maestra y la prostituta. Sobre cualquiera de estos roles se ejercen transversalmente dispositivos de control que tienden a minimizar a la mujer dentro de una naturaleza inexorable, que identifica la sexualidad femenina como un 'universo' que encarna el 'orden' que sustenta el sometimiento, conteniendo el 'caos' de su potencial transformador.



Imagen 5: Contraportada Pobre Diablo 1947 Año II, N81 Pepo

¹⁸⁷ Mayer Bornand, Lisette, "Trabajadoras sexuales en Chile. Hitos de una historia" en *Mujeres Chilenas.-Op cit. p. 273*

Nos quejamos de la coquetería de las mujeres, cuando quizás amamos solamente su coquetería Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 14 de Octubre de 1946, Año I, N° 49.

9. Miedos masculinos, Medios hegemónicos.

Más de una constante se repite al conjugar los distintos elementos que conforman una revista de estilo picaresco. Pareciese que sus páginas evidenciaran un origen bajo, ínfimo, subsidiario. Su instalación como magazín no es casual; se inserta en un medio de prensa instalado como tema menor en la escritura; sus ilustraciones gráficas no alcanzan la categoría de arte mayor, ni siquiera desde el respeto criollo, que en algún minuto asumió la litografía de las lirás populares.

El contenido con alusiones sexuales instalado por medio del humor gráfico la acerca peligrosamente al límite de lo licencioso. Esta imbricada ligazón la sitúa como tema menor, en tanto entretenimiento para hombres, como discurso incapaz de realizar una crítica mordaz. Sin embargo, su origen ilegítimo dentro de lo que llamamos cultura popular, le permitió incubar un terreno fértil para dar cuenta de lo sancionado por la sociedad. Su pequeño mundo alberga una variedad de constantes formales y temáticas que ponen en tensión las figuras de lo aceptado y lo no aceptado, las representaciones privadas y públicas, las voces femeninas y masculinas, haciendo alusión al cuerpo y a la sexualidad en escena.

Es significativo establecer en el marco de nuestro análisis, que esta instalación de lo sexual y de estos cuerpos sexualizados en un medio de prensa como los magazines masculinos, se insertan en lo que Foucault denominó como “puesta en discurso del sexo”¹⁸⁸; un concepto que establece una proliferación de los discursos sobre sexo, desde fines del siglo XVI. Fermentación discursiva, que ha incitado de forma creciente a hablar de sexo, decir lo más posible concerniente a los juegos de los placeres; un interés de convertir el deseo, todo el deseo, en discurso.

Se trata de una incitación que a su vez es normada y regulada, sin establecer barreras que impidan su propagación, sino que enmarcando los lugares de circulación para administrarlo. El autor indica que se trata de un dispositivo complejo, en el que las sociedades modernas no han obligado al sexo a ocultarse sino que “se hayan destinado a hablar de sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como secreto.”¹⁸⁹

Esta conminación a conocer el sexo y conformarlo como discurso delimita su ámbito de acción. Una mecánica del poder que según Foucault “la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad, la constituye en razón de ser y orden natural del desorden.”¹⁹⁰ Esta sistematización instalaría un placer de preguntar, vigilar, acechar por un lado y del otro lado un “placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo”¹⁹¹

¹⁸⁸ Foucault, Michel, “*Historia de la sexualidad*” Vol. I.- Op.cit. p. 51

¹⁸⁹ *Ibíd.* p. 47

¹⁹⁰ *Ibíd.* p. 57

¹⁹¹ *Ibíd.* p. 59

De alguna manera estas revistas enmarcadas en una prensa para hombres, que difunde entre sus páginas historietas y fotografías de lo erótico, se sitúa como uno de estos lugares de máxima saturación. Su disposición como medio periférico de entretenimiento de insignificante estilo periodístico, es la mejor estrategia para instalarla como realidad analítica, visible y permanente. Su careta humorística de alguna manera, le proporcionaría una audacia en el lenguaje escrito que sólo aquí sería tolerada como procacidad, y en ella descansaría todo el placer que la misma produce.

El humor en este sentido, es una manera cultural de abordar por alusión temas prohibidos o delicados, aspectos de la existencia que se consideran indiscretos. Pareciera ser que el pensamiento busca el ropaje chistoso porque por medio del mismo puede parecerse menos importante y valioso, porque tales vestiduras sobornan y confunden a nuestra crítica.

En este aspecto es importante recalcar la posición de Freud con respecto al chiste, a lo cómico y al humor. El doctor Freud sostenía que el chiste descarga al sujeto del peso de las coerciones impuestas por la educación intelectual. Al hacernos reír queda establecido una baja en los niveles de censura, constituyéndose el medio más propicio para una reducción de la carga psíquica. Este autor afirmaba sobre la tendencia habitual o cotidiana del chiste, de la comicidad, que constituye una puerta de entrada a lo inconsciente. El efecto risible y placentero del chiste, con el que todos gozamos, surge del “ahorro en el gasto de inhibición o sofocación”¹⁹² en la economía psíquica y de la liberación de la coerción de la crítica.

Así pues, según su presunción, se dan en la risa las condiciones para que se “experimente libre descarga [de] una suma de energías psíquicas hasta ese momento empleada como investidura”¹⁹³ y aunque no toda la risa es un signo de placer, él dirá que tal placer es la remoción de la carga. Mediante estas pericias el chiste tendencioso, que gira hacia el límite de lo obsceno, logra una satisfacción del placer que de otro modo sería interceptada.

El mejor medio para hacer emerger lo ‘vulgar’ o lo ‘bajo’ sería entonces, el juego con la ambigüedad semántica. Freud asume que esta alusión o sustitución por una minucia o por algo muy lejano que el oyente recoge, “reconstruye con ello la obscenidad plena y directa”¹⁹⁴ De esta manera, “el sentido del chiste sólo está destinado a proteger ese placer para que la crítica no lo cancele”¹⁹⁵

La picaresca corresponde a esta clase de burlas obscenas, entendiéndolo por ello una acentuación verbal intencionada de hechos o circunstancias con implicaciones sexuales; ya no desde lo distintivo de cada sexo, sino que comprendería lo que se considera deshonoroso, “referido al cuerpo por lo que la sociedad omite.”¹⁹⁶

Un breve recuento del campo léxico referido en esta clase de humor picaresco revela este significativo balance: “cosas de amores/embustes de ramerías /enredo de terceras/ riñas de rufianes/ palabras amorosas/mentiras enredos y ficciones con que se enseña a pecar a los hombres y se les dan lecciones eficaces para solicitar a las mujeres/

¹⁹² Freud, Sigmund, “Obras Completas” Volumen 8 “El Chiste y su Relación con lo Inconsciente” 1905 2ª edición 7ª reimpresión

Amorrortu editores, Bs. Aires, 2006. p. 115

¹⁹³ Ibíd. p. 141

¹⁹⁴ Ibíd. p. 87

¹⁹⁵ Ibíd. p. 126

¹⁹⁶ De Rueda, María de los Ángeles, Op. cit. p.158

sensualidad, con sus acciones y palabras deshonestas/fábulas y argumentos amorosos/traza de amores/burlas y juegos de amor que los santos llaman fornicaciones y adulterios/enredos amorosos”¹⁹⁷

Allí radica la importancia de estas revistas como fuente. Su valor además de tratarse de una producción singular, se inserta en este acercamiento a las subjetividades desde los bordes, desde una discursividad marginal, desde la omisión. Una lectura de sus contenidos puede abrir nuevos caminos, “aunque las palabras que *emplea sean* cuidadosamente neutralizadas”¹⁹⁸

Este origen marginal del humor picaresco en el lenguaje de la historieta, de algún u otro modo permitiría reflexionar sobre relato y representación; su convergencia entre lo visual y lo verbal sería un medio fecundo para el análisis porque “puede hacerlo de manera particular, por su condición de *lenguaje híbrido*, espacio de contacto, y superposición de diferentes dispositivos significantes y poéticas diversas”¹⁹⁹

De esta manera, es importante realizar un rastreo de su génesis, como discurso compuesto de múltiples cruces. Si bien pareciese generar un nuevo repertorio de las representaciones entre los sexos, estos valores tienen sus raíces arraigadas en la cultura popular.

Ya se observaba que el teatro de revista como los folletines y la posterior radio-novela, mantenían el mismo componente picaresco sobre el que construían su estructura y las mismas figuras discursivas que contagiarían el imaginario social. Del mismo modo, podemos decir que la novela picaresca es satírica y la sociedad se retrata con toda crudeza, realizando una crítica al falso mundo puritano. Asimismo, el entremés picaresco señala su cercanía con lo grotesco y la parodia “tiene su prehistoria en los entremeses españoles del Siglo de Oro, que como ya hemos comentado al pasar, desarrollan una poética de la picaresca erótica”²⁰⁰. Su legado consiste en ser una pieza teatral cómica de un solo acto, que surge para socavar los tiempos muertos en los cambios escénicos de una representación. Protagonizada por personajes de clases populares, su lenguaje era mucho más cotidiano y vivo que el de la comedia, reflejando de forma realista algunos temas que no podían aparecer en la pieza mayor.

En sus representaciones era habitual utilizar personajes con carácter burlesco, vulgar y villano. La presencia de la mujer estaba mediada por su cuerpo deseado por los personajes masculinos, su personalidad capacitada para ‘torear maridos y amantes por igual’, ya se trate de “niña precoz de perversas afirmaciones; ya solterona rebelde al padre tirano; ya mujer malcasada, ya vieja y celestina componedora de virgos y conchabadora de relaciones adúlteras.”²⁰¹

Estas caracterizaciones de los roles en la escena teatral de alguna manera se transponen a la escena humorística en las páginas de las revistas. La comicidad de sus imágenes reproduciría de forma reiterativa y mecánica constructos morales e intelectuales,

¹⁹⁷ Huerta Calvo, Javier: “*El nuevo mundo de la Risa*”, Ed. Oro Viejo, Barcelona, 1995, p. 108

¹⁹⁸ Foucault, Michel, “*Historia de la sexualidad*” Vol. I Op. cit. p. 51

¹⁹⁹ Steimberg Oscar, Traversa Oscar, compiladores “*Estilo de Época y Comunicación Mediática*” Tomo I Ed. ATUEL, Bs. Aires, 1997 p. 93

²⁰⁰ De Rueda, María de los Ángeles, Op. Cit. p. 143

²⁰¹ Huerta, Calvo, Op. cit. p. p. 106-107

grabándolos en nuestra conciencia, resolviendo a partir de ellos las posiciones de los personajes por contraposición.

Según una revisión en este sentido, las imágenes de estas revistas conformarían un discurso visual que implantaría concepciones hegemónicas que encasillan lo ideal y lo no ideal como canon. Para Rojas Mix lo ideal se enmarca en arquetipos que corresponderían a “un modelo de un ideal perdido. Una representación de motivos originales, innatos y comunes a todos los hombres, independientes de la sociedad o la época a la cual pertenecen.”²⁰² En cuanto al canon de lo no ideal se reforzaría de manera negativa a través de estereotipos definidos por el autor como “una imagen ideológica convencional, está en la base del prejuicio, imágenes fosilizadas, clichés que, cuando no son negativos, son triviales”²⁰³

Según Rojas Mix ambos conceptos, arquetipo y estereotipo, se complementan porque “los estereotipos por negativos, operan como forma de discriminación; los arquetipos por positivos, como modelos”²⁰⁴. Su instalación garantizaría entonces, un espacio aspiracional que reafirma normas de identificación de los sujetos. Lo que se produce de algún modo, es otorgar la “posibilidad” de encajar, identificarse, o repudiar estos moldes.

Resulta importante hacer hincapié que las páginas de las revistas picarescas en estudio evidencian a través del protagonismo de sus personajes y la permanentemente creación de normas, pautas y mecánica en el desarrollo de las historias, cómo los estereotipos y arquetipos diferencian una realidad sexuada. Esta construcción de iconos, casi su totalidad elaborados por autores masculinos, se convirtió en el mejor catálogo para analizar las matrices de género de la época.

De alguna manera, en estas páginas se plasma un trabajo de construcción social que atribuye un simbolismo convencional al cuerpo. Esta operación no tan sólo se inscribiría como representación gráfica sino que refleja lo que Pierre Bourdieu señaló como una práctica de construcción simbólica real, que transforma profunda y duraderamente los cuerpos. El autor explica que a través de ciertas imposiciones diferenciamos y marcamos los universos legítimos de cada cuerpo, excluyendo simbólicamente todo lo que marca la pertenecía al otro sexo de una manera que se percibe como casi natural. Ésta inscripción de los cuerpos en una supuesta naturaleza biológica, en realidad no es más que el funcionamiento de un orden social que lo instalaría como soporte de una realidad sexuada y depositario de divisiones sexuales²⁰⁵. Bourdieu concluye que “el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (...)”²⁰⁶

En el caso de los personajes de las historietas en estudio, su representación articula cualidades que van desde el tono de piel, cabellos, estatura-hasta la cantidad de curvas- como un reflejo del entramado discursivo de género, tendiente a exagerar la divisiones sexuales del contexto histórico donde se instalan. Es posible aseverar que las páginas de estos magazín masculinos, articularían una dinámica de reafirmación masculina que estampa una diferenciación de roles, espacios y prácticas como parte de la construcción simbólica de éste orden establecido. De tal manera que a través del chiste y la parodia se

²⁰² Rojas Mix, Miguel: “*El imaginario .Civilización y cultura del siglo XXI*”. Op. cit. p. 487

²⁰³ *Ibíd.* p.495

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ Bourdieu, Pierre: “*La Dominación Masculina*” Op. cit. p. 22

²⁰⁶ *Ibíd.*

puede observar en estas imágenes la construcción de una masculinidad hegemónica, la humillación de masculinidades ‘periféricas’, la aversión a un imaginario de mujer castradora y la objetificación de una sexualidad femenina en emergencia.

En la portada N48 de 1946 de la revista *Pobre Diablo*, (ver imagen 6) podemos observar un espacio laboral que se proyecta como cotidiano desde mediados del siglo XX: la oficina. En ella se sitúa un hombre mayor vestido formalmente, sentado sobre un enclenque banquillo y cargando en ambas piernas a dos mujeres. A uno de sus costados observamos sentada a una mujer de edad, vestida de negro, que sobresale por su corporalidad abundante en pechos, cadera y nariz. Un sombrero rebuscado y una enorme prenda de abrigo parecen desequilibrar sus delicadas extremidades. Sentada en la otra pierna se encuentra una chiquilla joven, curvilínea, vestida con una falda ajustada y una blusa ceñida al cuerpo, cuyo escote compite con el busto de la anciana por apuntalar el rostro masculino.

La joven de cabellos rubios mordisquea un lápiz, sostiene una libretita y observa desconcertada a la mujer mayor. Ambos ancianos la miran desde su posición. Destaca la mirada oscura de la anciana, un ojo sobre maquillado pareciera insinuar un moretón de un golpe. El varón cual balanza sostiene las caderas de la niña y la cintura de la señora, finaliza el dialogo de miradas con una reprimenda: *-¡Entonces, desde ahora señorita Irma,*²⁰⁷
espero que no tenga más dificultades con mi esposa!

El varón que es a todas luces el jefe, asume el rol de control entre dos sexualidades opuestas, la mujer descarada -la secretaria- y la ‘señora’ del patrón. La imagen pareciera hacer explicito un orden establecido, donde el único punto de vista que prevalece es el masculino. La desfachatez de este hombre mayor que abusa de su rango de poder para seducir a una chiquilla, es a todas luces evidente, pero el remate humorístico consiste en omitir su culpabilidad desplazándola a un regaño paternalista que infantiliza a ambas figuras femeninas. Queda en evidencia el sometimiento de las mujeres a la supervisión masculina, constituida como autoridad en los espacios privados y públicos, pero que sin embargo, este último se constituye como su espacio por excelencia “el espacio del poder, de la gloria y de la fama”²⁰⁸ donde transcurren los hitos importantes para la mirada masculina.

²⁰⁷ Portada Pobre Diablo 1946 Año I Vol. 48

²⁰⁸ Pisano, Margarita: *Reflexiones Feministas*, en Cuadernos Casa de la Mujer, La Morada. Santiago, 1990, p.24.



Imagen 6: Portada Pobre Diablo 1946 Año I Vol. 48 Pepo

-¡Entonces, desde ahora señorita Irma, espero que no tenga más dificultades con mi esposa!

En tanto la “feminización” de las figuras que lo acompañan se yerguen como opuestos de la identidad masculina. Ambas pertenecen a un rango de dominio, la casa y la oficina, lo privado y lo público, ya que de cierta forma la construcción de esos dominios está armada en base a los elementos de coerción masculina.

La imagen nos muestra la soberanía del criterio masculino a partir del cual se mide a la mujer. Evidentemente en estos magazines masculinos el hombre es “Uno, legible, transparente, familiar. La mujer es la Otra, extraña e incomprensible.”²⁰⁹

Desde una lectura de las relaciones de poder se puede inferir que la gracia que nos causan estas escenas, esta dada por la exageración del orden simbólico fundada como esquemas mentales que en lo cotidiano pasan inadvertidos. La representación

²⁰⁹ Annelise Mauge, *L'Identité Masculine en crise au tournant du siècle*, Rivaux /Histoire, 1987, p7 en Badinter Elizabeth.

“XY. La Identidad Masculina” Alianza Editorial, Madrid 1993 p. 24

androcéntrica de la reproducción social, se ve reflejada como escenas a través de las cuales queda en evidencia el orden social inscrito, parafraseando a Bourdieu desde una predominante dominación masculina. Las conminaciones que en la vida diaria damos por tácitas, destacan en estas viñetas como la constatación de las reglas del juego masculinas, convirtiendo los espacios en una constante disputa donde la autoridad del hombre se ve impelida a someter cabalmente su soberanía.



Imagen 7: Portada Pobre Diablo 1948 Año III Vol. 69 Pepo

- Y vea, señor entrenador; entre jugadas de “taquito” y de “palomita”, prefiero las “chilenas”!...

Es así como a través del humor picaresco, se puede rastrear la configuración de un mapa de oposiciones donde se evidencia la constitución de la identidad masculina desde un “no ser” femenino. Lo masculino se construiría desde estas ilustraciones como un sentido del deber-ser, que se exagera, se exalta, se parodia, se impone como soberanía indiscutible en correspondencia a una renuncia de lo femenino.

Entre los personajes varoniles podemos rastrear una masculinidad hegemónica que construye su identidad como un objetivo y como un deber. Es posible constatar el criterio universal del “homo” que ha considerado desde siempre al hombre como “el representante más completo de la humanidad: como un criterio de referencia.”²¹⁰ A través de una serie de identidades masculinas representadas por hombres robustos, musculosos, que sobresalen por su altura, por su cantidad de vello, por su éxito con las féminas, por sus logros en las labores propias de su masculinidad -como el futbolista de la *imagen 7*- manifiestan la reafirmación de su hombría buscando incrementar su honor, gloria y distinción en la esfera pública.

Se intenta crear en un principio universal y permanente de la masculinidad -la virilidad- que desafía tiempo, espacio y edades de la vida²¹¹, sin embargo se trata de una construcción cultural, una cuestión de rango, un papel social que no tiene que ver con seres biológicamente opuestos. Ya Bourdieu señalaba que “para alabar a un hombre basta con decir de él que ‘es un hombre’²¹². Para el autor la afirmación de lo masculino se instala a través de deberes, pruebas y demostraciones que construyen su identidad “ante y para los restantes hombres y contra la femineidad, en una especie de miedo de lo femenino, y en primer lugar en sí mismo.”²¹³ La virilidad tiene que ser revalidada para certificar su presencia en el grupo de los “auténticos hombres”, donde “el hombre ‘realmente hombre’ es el que se siente obligado a estar a la altura de las posibilidades”²¹⁴

El hombre ha de hacerse y como explica el notable estudio de Elizabeth Badinter, “*La identidad Masculina*”, la virilidad no se otorga, se construye, digamos que se ‘fabrica’²¹⁵. Prueba de ello es esta verdadera carrera para hacerse de una hombría, que instala como normatividad, no ser afeminado, ser triunfador, ser independiente, ser más fuerte que los demás, entre otros deberes, llegando a recurrir a la violencia si es necesario. El ideal masculino para la autora “se mide a través del éxito, del poder y de la admiración que uno es capaz de despertar en los demás.”²¹⁶

Badinter explica que en respuesta al dilema de la masculinidad hegemónica, constantemente se reinventan arquetipos de virilidad. Es así como poco antes de la Primera Guerra Mundial aparecen nuevos héroes en la literatura y en el período de entreguerras se inventa la figura emblemática del *cow-boy*²¹⁷, que va poblar las páginas de las historietas con leyendas del Lejano Oeste. Señala también, el nacimiento de Tarzán, publicado en 1912 por Edgar Risse Burroughs y llevado al cómic en 1929, como otro ejemplo claro de una reafirmación de la virilidad que pretendía calmar las angustias que las reivindicaciones feministas habían dejado sentir. Es posible agregar una saga de superhéroes que inician su desfile en las historietas cómicas desde 1931 con *Dick Tracy*, *Flash Gordon* 1934, *Superman*

²¹⁰ Badinter, Elizabeth: “*XY La Identidad Masculina*” Alianza Editorial, Madrid 1993; p 22

²¹¹ *Ibid.* p. 17

²¹² Bourdieu, Pierre, *Op. cit.* p. 21

²¹³ *Ibid.* p. 71

²¹⁴ *Ibid.* p. 69

²¹⁵ Badinter, Elizabeth, *Op. cit.* p. 19

²¹⁶ *Ibid.* p. 160

²¹⁷ Filene, Peter Gabriel: en “*Him/Her/Self. Sex roles in Modern America*,” Londres 1974, definiría a este personaje como el hombre viril por excelencia, “violento pero honorable, luchador incansable armado de un revolver fálico, defiende a las mujeres sin por ello dejarse domesticar por ellas.”

1938, *Batman* 1939, *Capitán América* 1941²¹⁸, entre otros. Para Badinter la instalación de estos ideales de masculinidad- en este estudio según el cómic- se produce en respuesta a una crisis producida tanto en Europa como en USA desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Los trastornos económicos y los cambios sociales, junto a las nuevas exigencias de la industrialización y de la democracia, instala un fuerte cambio en la vida de los hombres que llega a un punto de máxima ansiedad, desde que las reivindicaciones feministas se dejan oír.



Imagen 8: Contraportada Pobre Diablo 1947. Vol. 2 Pepo

Cuando la educación de las chicas era ya una realidad y la inserción de las mujeres en lo público y laboral era una verdad irreversible, apareció un nuevo tipo de mujer que sacudió los miedos masculinos como una amenaza a las fronteras impuestas. Los reclamos por los derechos de ciudadanía, evidenciaron una creciente hostilidad de la mayoría de los hombres al movimiento de emancipación de las mujeres.²¹⁹ Badinter señala que “en lo más alto y lo más bajo de la escala social, ven amenazada su identidad por esa nueva criatura que pretende vivir como ellos, hacer lo mismo que ellos, hasta el punto que temen verse obligados ellos mismos a cumplir tareas femeninas y, horror supremo, ¡convertirse en mujeres!”²²⁰ Como lo indica precisamente Annelise Mauge, los hombres tienen miedo.²²¹

²¹⁸ Más información sobre la inserción de la historieta de acción en Pérez Cartes, José: Op. cit. p. p. 47- 70

²¹⁹ Badinter, Elizabeth, Op. cit. p30

²²⁰ Badinter, Elizabeth, Op. cit. p. 30

Continuando con Badinter, ante la paridad de los sexos, los hombres ven amenazado su poder, su identidad y su vida como si se tratara de una “trampa mortal”²²² A pesar de que, como se ha revisado, sus temores no tienen fundamento. Las mujeres de entonces si bien instalan sus reivindicaciones ante la inserción cívica, no pretenden renunciar ni a la familia ni a la maternidad, ni a los deberes que ello supone.

Las imágenes que se instalan en el presente estudio manifiestan este miedo. Es posible apreciar un buen número de ilustraciones de mujeres que participan en lo público y lo privado, sin embargo su construcción anatómica siempre es abordada desde la objetificación de la mirada masculina. Los cuerpos erotizados de las mujeres jóvenes son sinónimos de una amenaza. Existen situaciones donde el creciente poder de las mujeres - como el esbozado en la imagen 8 por el uslero que cita “hogar dulce hogar”- es utilizado como arma por una simple dueña de casa y supondría un peligro para la constitución de la familia. Este peligroso abandono del hogar fue observado como un creciente egoísmo que hundiría a las mujeres en la degradación de su sexo. A medida que llegaba la década del '50 el bombardeo incesante de imágenes que se podía apreciar entre los diversos estilos de magazines de la época, alienaba la identidad femenina en el concepto de “ama de casa feliz”. Como señala Badinter “para que los hombres puedan recuperar su virilidad es necesario que las mujeres vuelvan a su espacio natural. Sólo el restablecimiento de las fronteras sexuales liberará a los hombres de su angustia”²²³

Para el caso de las revistas picarescas los modelos femeninos se instalan en experiencias más ‘modernas’ como el de la vedette o bataclana²²⁴ convirtiéndose en un lugar transitado por el imaginario colectivo. En estas construcciones pareciese que muchas mujeres gozaran de un deseo de libertinaje, que se manifiesta con la representación del vivir sin preocupaciones, del dinero fácil, de la diversión. El cuerpo de las mujeres se situó en una zona crítica de discursividad social, exhibiendo lo pudoroso mediado por el humor, y asentando de esta manera el espacio definitivo para mostrar un nuevo modelo corporal que exhibía lo posible gracias a distintos contextos de permisividad.

Esta figura de mujer/avasalladora/sensual que se había instalado en sus páginas desde la década del '40, continuó siendo un guiño, una mueca, una mascarada para disfrazar la hostilidad con que los hombres veían el empoderamiento femenino. Estas chicas parecían urdir estrategias para reírse del hombre, para competir con sus pares; visten e imponen la moda, frente a suspiros y piropos masculinos que a través del soporte humor “descubrirá una inversión en los vínculos tradicionales, albergados en los ámbitos privados y los hará públicos: muñecas bravas, bataclanas y niñas bien dominaran al hombre-victima.”²²⁵

El chiste es un dispositivo eficaz, un pretexto para la figuración del cuerpo²²⁶ femenino, su instalación supone una objetificación mediante la mirada, pero supone también un pánico ante la cada vez más acuciante demanda de reivindicaciones instalada en el período. Es

²²¹ Ver *Maugue Annelise*, “Literatura antifeminista y angustia masculina a comienzos del siglo XX” Capítulo II de *Un siglo de antifeminismo. El largo camino de la emancipación de la mujer*. Editado por Mabel Pérez-Serrano, Prefacio *Michelle Perrot* “Un Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

²²² Badinter, Elizabeth, Op. cit. p. p. 31-37

²²³ *Ibid.* p.31

²²⁴ Como ya se ha comentado, el término ‘bataclana’ es definida en Lunfardo como la artista de teatro, que con el pretexto de bailar o cantar, muestra sus piernas.

²²⁵ De Rueda, María de los Ángeles, Op. cit. p.135

²²⁶ *Ibid.* p.154

imposible olvidar que tanto Chile como en Argentina, se consiguió el sufragio femenino en esta misma década. El miedo masculino a estos cambios inminentes se instala cuanto más alto expresaban las mujeres sus prerrogativas, dejando en claro una identidad de género masculina tenue y frágil, con un incierto y un gran pánico a la feminización.²²⁷

De esta manera las chicas no están solas, en contraste encontramos un grotesco masculino, compañero asimétrico, envilecido físicamente, a veces bajo, gordo, calvo, que duplica en edad a la mujer, o bien moralmente engañado. El empoderamiento femenino no es más que “una monstruosidad que engendra otra monstruosidad: el hombre feminizado, el decadente por excelencia.”²²⁸

La crisis de la masculinidad está en su punto más álgido. Al igual que el honor, la vergüenza se instala como un normador de la virilidad que la certifica y la revalida ante los demás, ante los otros hombres, ante los otros lectores de estos magazines masculinos, desde una verdadera violencia simbólica. La burla, la parodia articula el sometimiento y vergüenza de estos hombres-víctima como un ser defectuoso, “un fallo de la maquinaria viril, un hombre estropeado en definitiva.”²²⁹ El discurso falocéntrico al tiempo que conforma una figura de omnipotencia del varón, implica como reverso desde esa lógica fálica una contrafigura de impotencia, de fracaso y de hombre castrado. Si el hombre no aparece como fálico, dominante y poderoso en lo privado y/o en lo público, emergerá como dominado, desvalorizado, fracasado: castrado.

El temor a la burla, al aislamiento y al dolor son los imperativos que parecen controlar y vigilar de forma constante la construcción de la masculinidad. Esta violencia simbólica sería un mecanismo utilizado para establecer un orden jerárquico mediante un esfuerzo que provee el dominio pero que a la vez preserva la hombría demostrando constantemente el derecho a tal privilegio.²³⁰ Eribon Didier situaría la injuria como un traumatismo más o menos violento que se inscribe en la memoria como una sentencia casi definitiva con la que habrá que vivir y la cual modela los cuerpos, las relaciones con los demás y con el mundo²³¹

²²⁷ Badinter, Elizabeth, Op. cit. p36

²²⁸ Ibid. p. 31

²²⁹ Ibid. p. 19

²³⁰ Olavaria, José: *Hombres Identidades y Violencias de Género* en: *Revista de la Academia (Chile)*. No.6 / 2001 p.p. 122-123

²³¹ Eribon, Didier : “*Reflexiones sobre la Cuestión Gay*” Editorial Anagrama Barcelona, P. p 29-30

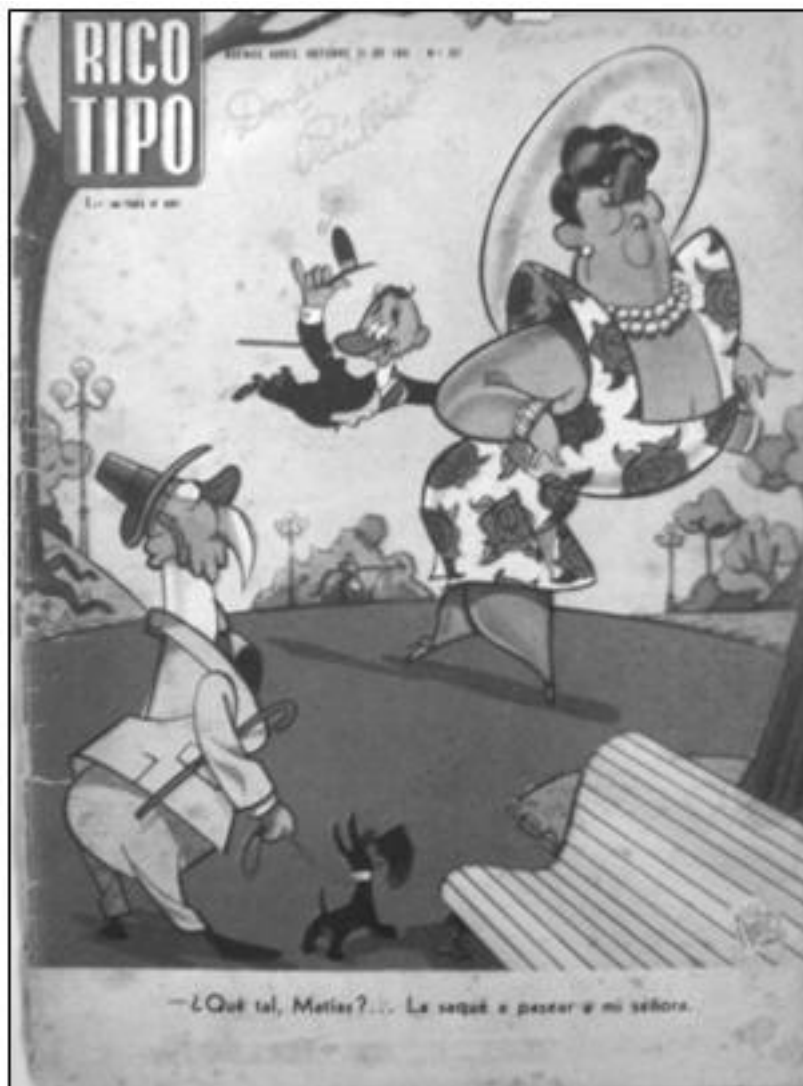


Imagen 9: Portada Rico Tipo 951 N7 Vol. 357 Divito

-¿Qué tal, Matías?...La saqué a pasear a mi señora.

Según Olavarria el modelo de referencia masculina es algo que se debe lograr, conquistar y merecer, plantea la paradoja de que “los hombres deben someterse a cierta ‘ortopedia’, a un proceso de hacerse ‘hombres’²³² Así pues se evidencia la construcción masculina como una suerte de *artefacto* que necesita instalar su identidad desde múltiples negaciones, ser hombre significa: “*no ser* femenino, *no ser* homosexual; *no ser* dócil, dependiente o sumiso; *no ser* afeminado en el aspecto físico o por los gestos; *no mantener* relaciones sexuales o demasiado íntimas con otros hombres; y, finalmente, *no ser* impotente con las mujeres.”²³³ De esta manera, lo propio de la identidad masculina reside en una guerra perpetua contra sí mismo, “para no ceder ante la debilidad y la pasividad que siempre están al acecho”²³⁴ - dice Badinter

²³² Olavarria José, Op. cit. p. 106

²³³ Badinter, Elizabeth, Op. cit. p143

²³⁴ Ibid. p.160

Los mandatos de una masculinidad referente tienen implícitos un sentimiento de pertenencia y solidaridad al grupo de los hombres. Para ser beneficiarios de dichos atributos la posición del grupo exige y sostiene un distanciamiento de las mujeres. La primera etapa de diferenciación se construye, y reside sobre todo, con respecto al femenino materno.²³⁵ Algunos teóricos hablan de traición otros de parricidio simbólico. Freud evoca el crimen primario cometido en alianza por los hermanos contra el padre, con la finalidad de instalar la prohibición como hecho fundante de la cultura. El arrepentimiento, la represión de los instintos, según este autor están plasmados en un supuesto inconsciente colectivo de vigilancia eterna, que se basa en las restricciones que los hermanos hubieron de imponerse mutuamente en su apropiación de las mujeres. Los preceptos del tabú constituyeron así el primer derecho, la primera ley.

Asimismo Lévi-Strauss proclama el incesto como base y prueba del origen instintivo de la sexualidad, de la reproducción del sistema social del parentesco. Lo propone como una noción moral producida por una ideología ligada a la constitución del poder en las sociedades domésticas, uno de los medios de dominio de los mecanismos de la reproducción, en realidad una afrenta contra la autoridad.

De tal manera que no se puede ser hombre sin traicionar a la madre, la virilidad se constituye al “decir no a la propia madre para poder decir no a las demás mujeres”²³⁶ Su rol resulta fundamental en la teoría psicoanalítica. El peligro del poder materno consiste en concebir el hijo como la complementación de la identidad femenina. Esta teoría que asume la maternidad de un hijo varón como alternativa al poder, supone al hijo como el pene que es la falta. Es importante considerar que este ‘algo’ que les falta a las mujeres no corresponde a un “atributo físico del que ‘emana naturalmente’ el poder”²³⁷ Sino que corresponde, en tanto símbolo, a lo que Dio Bleichmar enuncia como el “apoderamiento masculino de las instituciones de lo simbólico”²³⁸

²³⁵ Ibid. p.74

²³⁶ Ver Roth, Philip *My Life as a Man*, 1985

²³⁷ Dio Bleichmar, Emilce en Levinton, Nora, “*El Súper yo femenino*” Cáp. Revisión Crítica, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid 1994 p. 70

²³⁸ Ibid. p.66



Imagen 10: Portada de Rico Tipo 1950 N6 Vol.306

-¡... y quiero estar bien segura de su amor!...

Entonces la oposición entre ausencia o presencia del pene, que para Lacan es el miembro viril que suplente inadecuadamente el "falo"²³⁹, debe ser entendido como un registro simbólico, al que la sociedad masculinizada le ha otorgado un significado, instalándolo como un registro de autoridad, de dominio de la vida pública y social, en torno al cual giran las leyes sociales.

Así, el concepto de envidia fálica perpetua como único destino femenino la anhelación del falo-materno asentando junto con la angustia de castración, la idea de una supremacía masculina. En este ennoblecimiento de las cualidades varoniles, el niño desde pequeño es socializado para cortar los lazos de amor de la infancia y distinguirse como inverso de la

²³⁹ El discurso acerca del falo y falocentrismo en la teoría de género surge como crítica a los conceptos psicoanalíticos elaborados como una visión sesgada, y masculinizante. El falo ocupa un lugar primordial en la teoría psicoanalítica lacaniana haciendo una distinción tajante con la teoría freudiana, e instalando el papel de este órgano ya no como realidad biológica; sino que poniendo énfasis en el papel que juega la representación de este órgano en la fantasía, y como significante de la diferencia sexual y de "la falta".

mujer quien es menos perfecta que él. Por supuesto que esta imperfección es un constructo que somete lo femenino hacia una reafirmación de la virilidad. Ya Beauvoir señalaba que “la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no es éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo otro”²⁴⁰

En este sentido, la aparición de mujeres exorbitantes, desmesuradas en su anatomía, en su fealdad y aberración en el aspecto físico, se instala en las páginas de estos magazines masculinos como la contra cara de la moneda desde la cual se desvirtúa y deslegitima la actividad femenina. La representación de una mujer varonil calificada como ‘marimacho’, ‘tercer sexo’ o ‘lesbianas hombrunas’²⁴¹ - como la que se representa en la imagen 10- manifiestan actitudes, o comportamientos que se considerarían propios de un hombre. En esta portada, por ejemplo, el acceso sexual de una mujer mayor a un varón más joven constituye una transgresión que abiertamente cuestiona las normas de restricción generacional a las que se debe someter toda sexualidad femenina. La evidente triada de fealdad/vejez/poder constituye una aberración que debe ser cuestionada, destacada y ridiculizada para restituir el orden jerárquico ‘intrínseco’ de hegemonía masculina. La sospecha de que algo ‘anda mal’ queda claro en la mirada de sorpresa de una mujer más joven y bella. Ambas figuras femeninas, arquetipo y estereotipo, se contraponen frente a la fachada de una ‘óptica’, la mujer infractora se defiende insistiendo: *j... quiero estar bien*²⁴²

segura de su amor! Una vez más la verdad de la ciencia, la razón, la ‘mirada masculina vigilante’, es la legitimadora del rol social que condena a un castigo a aquellos ‘anormales’ que nos signa la norma.

Una estética repulsiva caracteriza a las ‘antagonistas’ de lo picaresco: mujeres de facciones horripilantes, retratadas con características zoomórficas sitúan una identidad de género que actúa como el opuesto infamante de una ‘supuesta’ esencia femenina. Su instalación si bien les atribuye un poder fálico también las subsume en la categoría del engendro, restituyendo en ellas el ‘fantasma’ de una mujer con pene. Según el psicoanálisis esta supuesta reminiscencia provendría de las investigaciones que realizaría el niño varón en la etapa previa al reconocimiento genital; dotando a toda persona y ante todo a la madre del atributo fálico. Freud explica que como el niño “no puede adivinar que existe otro tipo equivalente de formación genital, tiene que acogerse a la hipótesis de que todos, incluso las mujeres, poseen un miembro igual al suyo.”²⁴³ Posteriormente el niño observaría que la anatomía es diferente en las niñas, ellas “poseyeron también un miembro igual al suyo; pero les ha sido cortado quedando en su lugar una herida.”²⁴⁴ Es esta amenaza de castración la que influiría en la concepción de los genitales femeninos, y para Freud su creciente desprecio: “En adelante temblará por su virilidad; pero al mismo tiempo despreciará a aquellas desgraciadas criaturas que, a su juicio, han sufrido ya el cruel castigo”²⁴⁵.

La imagen de la ‘madre fálica’, entonces, se instala como el temor a un supuesto castigo por medio del cercenamiento del miembro viril. Su esbozo puede reaparecer en sueños o

²⁴⁰ De Beauvoir, Simone, “*El segundo Sexo*”, Op. cit. p. 18

²⁴¹ La propia Gabriela Mistral, premio Nobel de Literatura en 1951, tuvo que sufrir el desprecio de estos apelativos en nuestro país. Para mayor información revisar Teitelboin, Volodia, “*Gabriela Mistral Pública y secreta*” Ed. Bat Santiago, 1991

²⁴² Portada de Rico Tipo 1950 N6 Vol.306

²⁴³ Freud, Sigmund: “*Psicoanálisis del arte*”, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* Alianza Editorial, Madrid; 1991 p. 36

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

en la vida anímica de los hombres adultos, articulándose como un símbolo que “presentifica aquello que falta (en la mujer) y que se teme perder (en los hombres)”²⁴⁶ En nuestra cultura, la ampliación de los límites femeninos ha incrementado el temor del fantasma de la mujer devoradora, insatisfecha, dispuesta a exigir siempre más de lo que se le ofrece y de lo que se le puede dar. El propio Lacan insiste en esa “madre insaciable, insatisfecha, a cuyo alrededor se construye toda la ascensión del niño por el camino del narcisismo, es alguien real, ella está ahí, y como todos los seres insaciables, busca qué devorar querens quem devoret”²⁴⁷

El empoderamiento de la mujer se aborda como un exceso, como una afrenta a veces, que produciría tragedias tales como la desvalorización del rol social masculino. En este sentido la ‘mujer castradora’ o ‘la madre fálica’ no sería un ser con doble genitalidad, sino que una mujer con poder en las instituciones de lo simbólico, una mujer con la misma valoración que un hombre. Su representación ha sido una nueva manipulación de la sexualidad femenina al servicio de la reglamentación social. Actúa como instrumento de inhibición de la actividad femenina, anteponiendo en su actitud de sujeto de acción una norma social, un control, que restringiría su condición de sujeto sexual activo, sustituyéndolo por instrumento pasivo del resguardo cultural. Dio Bleichmar lo denominaría como “el mayor peso de la ley en la feminidad”²⁴⁸, en donde “la mujer asume como cariátide humana, el sostén del cuidado de la vida y de la sexualidad”.²⁴⁹

La violencia simbólica impuesta en este dominio de las representaciones de género exalta las jerarquías, los modelos a seguir y desvirtúa las ‘desviaciones’ que constituyan una amenaza. Así, la objetificación de las mujeres atractivas, la exaltación de las ‘fémimas sexualmente insaciables’, el ‘patetismo mujeril’ de las figuras activas y la monstruosidad de un hombre feminizado constituyen distintas mascaradas de una hostilidad al empoderamiento femenino, y del miedo a la socavación de un ideal de masculinidad.

Butler explica que la represión de lo femenino no exige que la acción y el objeto de represión sean diferentes. En su opinión “el cuerpo femenino que se desprende de las cadenas de la ley paterna podría ser otra encarnación de esa ley, que se presenta como subversiva pero que esta supeditada a la autoamplificación y la reproducción de esa ley”²⁵⁰ En términos foucaultianos, la cada vez más acuciante restricción de estas sexualidades dispares extendió un poderío que podría hacer que esa la ley se volviera contra sí misma, de tal manera que una relectura de estas imágenes podría evidenciar la repetición de una normatividad de género -instalada en cada viñeta como instantánea congelada- pero también podría enunciar los múltiples cruces de fuerza de una subversión.

Si la belleza fuera el mayor mérito de las mujeres, todas las feas deberían suicidarse. Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 14 de Octubre de 1946, Año I, N° 49.

²⁴⁶ DioBleichmar, Emilce: “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, ¿o la identidad de género de l observado r, del autor?”, en PsicoanálisisAPdeBA-Vol.XIX-N°3-1997. p. 337

²⁴⁷ Lacan, Jacques “El Falo y la Madre Insaciable”, del Seminario IV. Clase 11, Las Relaciones de Objeto (1956-57) Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001 p. 197

²⁴⁸ DioBleichmar, Emilce, Op. cit. p. 21

²⁴⁹ Ibíd.

²⁵⁰ Butler, Judith: “El Género en Disputa” Op. cit. p. 196

10. ¿La Imagen Castra/La imagen libera?

En la Argentina de los '30 era habitual recorrer las vitrinas y ver un sinnúmero de muchachitas atendiendo los aparadores. En las vitrinas se exhibía el ideal del momento, una moda traída desde Europa que parecía exaltar los logros conseguidos por las mujeres después de la Gran Guerra. La misma *Coco Chanel* decía “trabajar para una mujer activa que necesita estar cómoda con su vestido”²⁵¹

Para las décadas del cuarenta y cincuenta las faldas cortas, los vestidos sueltos y las melenitas que despertaron suspiros, dieron paso a un cuerpo metamorfoseado por las imposiciones sociales y las nuevas expectativas de belleza. Si bien el corpus de estudio es un magazín para hombres, es posible comprobar que el destinatario no era exclusivamente un varón. Dentro de estas revistas -principalmente la argentina *Rico Tipo*, en menor medida la edición chilena *Pobre Diablo*- existe una continua interpelación a destinatarias mujeres evidenciada por secciones específicas que aluden a ellas, y por una abundante publicidad de artículos de consumo femenino. En las siguientes páginas se analizará los alcances de estas ilustraciones destinadas a las mujeres, a partir de una revisión de los afiches publicitarios y viñetas insertas en sus páginas -de acuerdo a su procedencia picaresca o de magazín para chicas.

²⁵¹ Vigarello, Georges: Op. cit. p. 200



Imagen 11: Publicidad recurrente al interior de la Revista Rico Tipo 1945.

FANTASTICA..!

...la silueta que proporciona el famoso

MODELADOR COMBINADO

Creación del dibujante "DIVITO"

- Doble Banda Elástica de 17 cms. En Goma Modelante.
- Tejido "Jersey" adaptado y muy lavable.

Un ejemplo claro de esta manifestación es el la aparición del producto diseñado por el dibujante y editor de la revista argentina "Rico Tipo". El aviso del "Modelador Combinado Divito" (ver imagen 11), es una publicidad constante y repetitiva desde mediados de la década del '40 en las páginas de la revista. La ilustración que decora el afiche también esta creado por este dibujante exhibiendo la silueta de una de sus tan conocidas "Chicas". En estas ilustraciones el talle apretado sigue existiendo, a pesar de que las descripciones de la moda liberalizaran el andar desde los "años locos". La ilusión de la conquista de

los derechos pareció haber extirpado la amenaza del corsé. Sin embargo las “cinturas de avispa” que afinaban pequeñas siluetas, se imponen desde las páginas de “*Rico Tipo*”. Su reiterada presencia expresa un acierto en los gustos femeninos, son ellas quienes acondicionan en la vida real un modelo de belleza de autoría masculina.

Ya se anunció la trascendencia de la sección “*Chicas de Divito*” en páginas anteriores²⁵², señalando que había sido un arquetipo de belleza que irrumpió las calles de la época. Son ellas las protagonistas de un modelo de belleza que contiene en sí mismo, avances, transgresiones y anquilosamientos de la identidad femenina. A través de sus vestiduras podemos entender como se demarca y reproduce la construcción cultural del género. Su personificación con cinturas ceñidas y tacones altos, nos demuestra como “la moda también convierte la cultura en naturaleza, naturaliza el orden cultural, pues aunque los símbolos cambien, el mensaje género/sexo permanece igual”²⁵³

Si bien la década del treinta se deshizo de un vientre postizo y del arqueado lumbar, el corsé no desapareció, sólo transfiguró sus formas. Las cinturas pequeñas siguieron y siguen siendo contenidas por modeladores artificiales, ahora con materiales más flexibles como el que promociona *Divito*, permitiéndonos mayor ‘libertad’ de movimiento.

Con el despojo del corsé asoma la carne, los centímetros disimulados y son los cánones de belleza los encargados de comenzar a reducir la cintura. El historiador de la belleza y los cuerpos Georges Vigarello señala que “la alusión a los regímenes o a los ejercicios se vuelve más acuciante”²⁵⁴, desde este momento. A medida que llegaba la mitad del siglo el talle, el busto y la cadera adquirieron proporciones fijas. Hacia 1933 la revista francesa “*Votre Beauté*” auspiciaba como medida y peso justo, un busto de 83cms; cintura 65 cms; cadera 87 cms. Según una estatura de 1, 60 mts. La misma revista hacia 1939 señalaba como silueta ideal un busto de 81 cms; cintura 58 cms; y caderas 75 cms.²⁵⁵ Para la misma altura.

La compulsión por las “medidas perfectas” se detona con gran rapidez, casualmente desde que las mujeres consiguieron el voto. El polémico libro “*El Mito de la Belleza*” escrito por la feminista Naomi Wolf en la década de los noventa, señala que “cuando las mujeres avanzaron en masa hacia la esfera de los hombres, fue necesario neutralizar este placer mediante un urgente recurso social que convirtiese el cuerpo de la mujer en la prisión que había dejado de ser su hogar”²⁵⁶ En este sentido, nosotras asumiríamos las medidas corporales de belleza como la introyección de una normativa que flagela nuestros cuerpos. En el caso de la eliminación del corsé, su liberación sería una falacia ya que seguiríamos portándolo, como bien dice Wolf “...la faja esta hecha con su propia carne. No pueden quitársela de noche”²⁵⁷.

Las “*Chicas de Divito*” no son las únicas ‘fémimas de papel’ que cargan con una cintura perfecta, también podemos encontrarlas en otras revistas picarescas. Como la sección “*Nuestras Queridas Enemigas*” de *Mauro Cabrera*, publicada en “*Pobre Diablo*”, edición chilena; también es posible encontrar muchachas más parecidas al estilo *Divito*, en la

²⁵² Ver p. p. 83-85 presentes en este mismo estudio.

²⁵³ Entwistle, Joanne: “*El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*” –Ed. Paidós, Bs. Aires, 2002, p. 20

²⁵⁴ Vigarello Georges: Op. cit. p. 178

²⁵⁵ *Ibíd.* p. 207

²⁵⁶ Wolf, Naomi: “*El Mito de la Belleza*” –Ed. Emece, Barcelona, 1991, p. 237

²⁵⁷ *Ibíd.* p. 278

versión argentina de “*Pobre Diablo*”, dibujadas por *Eliseo Plana*. El conocido caricaturista chileno *Pepo* ilustró por años las viñetas de “*Viborita*” en el “*Pingüino*”, y hasta en el magazín femenino “*Chicas*” logramos descubrir un símil con “*Beba y Vicky*”, trazadas por el mismísimo *Divito*. En todas ellas la belleza física es otro de los elementos en la constitución de lo femenino. Las mujeres de estas ilustraciones se muestran en una producción de la belleza permanente, maquillándose frente a espejos de mano, acicalándose el cabello de forma seductora, retocándose el labial con una boca abotonada, travistiéndose de bailarinas en un camarín, siempre en un espacio de intimidad y de competencia con sus pares. (Ver imagen 12) Ser bella constituye un mandato que se debe exhibir y comentar. La manifestación de la belleza requiere de las otras para indicar el éxito. Es a través de la competencia como el mandato de género norma y produce un sistema de jerarquías, una rivalización entre las mujeres, que sólo podrá ser dirimido en la mirada masculina.

Desde comienzos de siglo las mujeres y sus cuerpos comienzan a desplegarse en un importante campo de consumo. Una de las mayores transformaciones en las prácticas de los cuerpos, consistió en recurrir paulatinamente a toda una industria del embellecimiento. Se instala un mercado que “unifica la belleza como objeto primero: aparecen nuevas expresiones de ‘productos de belleza’ y ‘cuidados de belleza’, apelaciones que se vuelven más acuciantes con la publicidad, mucho más difundidas con las ‘grandes tiendas’”²⁵⁸

Al mismo tiempo a través de los cuidados del cuerpo se va a desprender una estética normativa, que aconseja, recomienda e instruye socialmente cómo producir belleza. Cada vez más intensamente se constituye el mercado de la belleza como artificio, instalando “la imagen de la belleza construida”²⁵⁹. El moldeamiento completo del cuerpo de las mujeres evidencia el establecimiento de unos códigos de belleza que instalan el cuerpo como producción.

²⁵⁸ Vigarello, Georges: Op. cit. p. 178

²⁵⁹ *Ibid.* p.185



Imagen 12: Chicas de Divito, en Rico Tipo 1950 Vol. 6

- El Novio de Mocha tiene su habitación repleta de retratos de ella. Sin duda quería contemplarla un rato sin oírla hablar

La belleza ahora inserta en el universo de los medios, se enmarca como un nuevo paradigma cultural que construye a su modo nuestro cuerpo. Según Oscar Traversa, estudioso de las figuraciones del cuerpo en los medios de Argentina, el cuerpo en crisis hoy debería pensarse como “un resultado, que no es ajeno a su tránsito por los medios”²⁶⁰ Según el autor, el mercado de la cosmética, la ropa, los alimentos, a diferencia de la venta de automóviles por ejemplo, “finaliza siendo el cuerpo mismo”²⁶¹ Traversa recalca que investigar la trascendencia de estas figuraciones no considera pensar las imágenes como espejo literal de una realidad, sino que su análisis nos permite preguntarnos acerca de las estrategias que se utilizaban para persuadirnos o ser persuadidos.

²⁶⁰ Traversa, Oscar: “Cuerpos de Papel, figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940” Ed. Gedisa, Barcelona 1997. p. 15

²⁶¹ *Ibíd.* p.21

En nuestro caso, las representaciones femeninas elaboradas en las secciones ya mencionadas de las revistas picarescas, ofrecen un buen escenario para contemplar la articulación de la belleza como un mandato normativo que captura el cuerpo femenino y lo hace protagonista de sus mensajes. No sólo las muchachas de estas secciones nos muestran medidas perfectas, ropaje vanguardista, accesorios cuidadosamente seleccionados, maquillaje impoluto, o peinados rebuscados. También la publicidad instalada entre sus páginas -y en la contraportada en el caso de “Rico Tipo” y “Chicas”- exhiben estos acondicionamientos de belleza. Si bien, el motivo de esta investigación no es detallar las instalaciones que se hacen sobre el cuerpo en la publicidad, rescatamos la importancia de encontrarnos con estas figuraciones dirigidas a hacia un público femenino, permitiéndonos realizar un paralelo con las imágenes aparentemente ‘sexualizadas’.

Así como observábamos que los primeros puestos de ocupación laboral de las mujeres tuvieron que ver con una extensión de lo privado, sometiendo sus cuerpos al escarnio público por salir de casa, también los rasgos de belleza valorados por una joven desde esta época se enmarcarían en un mandato de feminidad. Al tornarse más cotidiana la salida femenina al espacio público la preparación corporal se especializó, las mujeres debíamos personificarnos para irrumpir en este nuevo escenario. El escritor Oscar Traversa señala “también se desarrollan y masifican, por otro lado, las técnicas para que esa mostración cumpla con ciertos requisitos de excelencia (primordialmente frente a la nueva exposición que el cuerpo urbano experimenta al sol y al aire libre, como tópico dominante). Es así, al menos, como parecen indicarlo los discursos mediáticos; el de la moda vestimentaria, por una parte y los referidos cosméticos, por otra, patentizan las nuevas relaciones entre aquello que se puede mostrar y lo que está vedado”²⁶²

Si bien decíamos, el cuerpo femenino debía ser adaptado para su emergencia pública, la representación que se hacía de él mediante los artilugios de belleza correspondía también a determinaciones genéricas que podrían leerse desde la extensión del rol social que las mujeres desempeñaban. La masificación de los polvos faciales o cremas para el cutis desde comienzos de siglo, por ejemplo, se podría entender como una mediación que refuerza una presentación del rostro ante el mundo -dar “la cara al mundo”- de tal manera que se puede leer con esta preparación una des-adaptación del cuerpo femenino a los espacios públicos. Como Traversa explica, “las cremas “se integran con los componentes biológicos a la manera de otra piel, a veces con adjudicaciones reparatorias o curativas(...) El polvo, al revés, cumple con un rol inclusivo, hace que el cuerpo abandone sus límites, su condición de singularidad para tornarse en un agente social, en tanto portador de un discurso que compete al conjunto...”²⁶³

En una contraportada del magazín femenino “*Chicas*”, podemos ver promocionado el polvo facial “*Le Nancy de Lujo*”. Si bien la imagen de la mujer hace referencia a una joven de alta sociedad, su presencia se instala como una alta calificación del producto. A claras luces el promocionado “efecto prolongado” que desafía los efectos del agobio, está dirigido a una receptora con actividades que exijan un esfuerzo mayor, podríamos aventurar trabajadoras, mujeres públicas, que aspiran en su estética a un modelo belleza ‘distinguido’, pero que necesitan de una ‘alta protección’ en el medio en el que se desempeñan. Así el Polvo facial *Le Nancy de Lujo*, promete “un esmaltado modernísimo, distinguido y aristocrático, que desafía el paso de las horas, la transpiración y la fatiga...” (Ver Imagen 3)

²⁶² Ibid. p.86

²⁶³ Ibid.



Imagen 13: Contraportada Revista Chicas 1951 Año III Vol. 121

LE SANCY DE LUJO (Polvos de Tocador)

“El polvo Le Nancy de Lujo se aplica como un polvo de tocador común pero deja sobre el cutis un esmaltado modernísimo, distinguido y aristocrático, que desafía el paso de las horas, la transpiración y la fatiga...”

Respecto a estas capas protectoras que nos salvaguardan de un espacio exterior poco amigable, Naomi Wolf enumera una serie de “literatura cosmetologica”²⁶⁴ que nos alienta al cuidado. La protección de estos ‘santos oleos’ como ella les llama, tiene que ver con miedos ocultos de la mujer trabajadora, hacia un lugar de trabajo hostil. Cada palabra de estos productos prometerían actuar como “velo musulmán, un cinturón de castidad un marido o un traje protector contra la radiación, según el temor que se despierte, con el fin de mantener a

²⁶⁴ “Protegida contra... las agresiones ambientales... Protector... contra los elementos”; ‘Crema Defensiva (Elizabeth Arden)’; ‘Barrera Invisible entre tu persona y las agresiones ambientales’, ‘un escudo invisible’ (Estée Lauder); protectora... mayor defensa’, ‘Protectinol, eficaz compuesto de ingredientes protectores’, ‘Encaremos las constantes agresiones ...el ambiente mas contaminado de hoy... cansancio, tensión... agresiones ambientales y cambios en el estilo e vida de hoy’(...)” Wolf, Naomi: Op. cit. p. 147

salvo a la mujer del mundo abrasivo de los hombres...”²⁶⁵ En este sentido estos productos consolidarían la piel como una interfaz mediadora de distintos espacios.

La instalación paulatina de un mercado masivo de belleza, de cuidado y de alimentación, expresa a través de las imágenes publicitarias el tránsito de la mujer como sujeto de consumo. Su representación hace alusión a un ideal fuertemente ligado al espacio privado, al cuidado de los otros, y a la vez a la formación de un ideal de belleza que lentamente se despliega como sensualidad. Hermosura y bondad se constituyen como dispositivos que articulan el cuerpo de la mujer como receptáculo de determinaciones genéricas.

Así podemos encontrar una diferencia significativa entre las figuraciones que se hacen del cuerpo en el magazín femenino “*Chicas*” y las revistas de magazín masculino. La normatividad pedagógica que se desprende de estas páginas, a diferencia de la interpretación que podemos rescatar de las representaciones picarescas, situaría la construcción de los cuerpos femeninos como un deber ser, como una producción estética de la feminidad.

Claramente la revista dirigida a un público femenino, se hace parte del discurso oficial, asignando a las representación de estos cuerpos una normatividad explícita. El rango determinado de lo femenino se expresa entre sus páginas abarcando aspectos como las labores propias del género, es decir hace mención a virtudes como la fertilidad, el cuidado de los otros, el cuidado del propio cuerpo, la promesa de una buena esposa y una buena madre. Las secciones instaladas como formato para estos contenidos abarcan ilustraciones de lo que se entiende por moda, moldes e instrucciones para confeccionar sus propias prendas, escritos de amor y desengaño, recetas de cocina, datos para conservar la belleza y perfeccionarla, ilustraciones de ejercicios para conservar la silueta, paulatinamente consejos para la crianza de los pequeños y con el paso de los años, una expansiva acumulación de objetos de consumo para las labores domésticas.

A diferencia de las revistas picarescas las ilustraciones de este magazín se instalan en base al dibujo con aspiraciones artísticas. La gráfica no sólo acompaña gran parte del contenido sino que se acomoda a página completa junto con el texto escrito. El bosquejo de las formas imita un trazo realizado con carboncillo o asimila un grabado, cuestión que podría leerse como decisión de la editorial por acercar el formato exitoso de *Divito* hacia unas receptoras que manifestarían una inclinación por la valoración de las ilustraciones más detalladas y los dibujos más acabados. Sus páginas refirman una vez más como el concepto de lo femenino se forja de forma permanente desde un constructo social, evidenciando un ‘deber ser’ que se contrasta con los diferentes discursos que circulan en la imagen. El trabajo de socialización que realizan estas imágenes, norman y disciplinan un aprendizaje de las virtudes femeninas haciéndonos partícipes de la subrepticia representación dominante.

²⁶⁵ *Ibid.* p.149



Imagen 14: Sección del Magazín “Chicas” 1948 Año I Vol.1

“El Modelo de Chicas”

Las secciones de la revista “Chicas” son claras, las mujeres comenzamos a transformar nuestro cuerpo, afectarlo, cultivarlo e intervenirlo de acuerdo a aquel ideal corporal que se impone. El cuerpo debe responder a estos absolutos y el disciplinamiento que hagamos de él permitirá que sea en sí mismo lo que se desea. Una vez más reafirmamos como las cualidades de belleza que han señalado determinados periodos históricos, serían “simples símbolos de la conducta femenina que dicho periodo considera deseable: el mito de la belleza siempre prescribe en realidad una conducta y no una apariencia.”²⁶⁶

Como bien señala Wolf: “De segunda clase, nacido mujer, el cuerpo femenino siempre necesita completarse, contar con medios creados por los hombres para perfeccionarlo. Los ritos ofrecen fraguar el cuerpo femenino en los hornos de la belleza para quitarles sus impurezas, para darle su acabado.”²⁶⁷ En este sentido, las mujeres siempre mantendríamos

²⁶⁶ Ibid. p. 16

²⁶⁷ Ibid. p. 121

la vista baja sobre nuestro propio cuerpo levantándola “sólo para verificar como se refleja en los ojos de los hombres.”²⁶⁸ Según la autora la mirada propia y la mirada de los otros se constituyen de esta manera como una herramienta de coacción que exige pocos gastos, no necesita de ostentosas representaciones, ni de mecanismos de imposición material y armas; la violencia física invertida en el proyecto es mínima y la agresividad simbólica ejerce con eficacia la disuasión.



Imagen 15: Magazín “Chicas” 1948 Año I Vol. 1

¿UN TRAJE A CADA HORA DEL DÍA?

Ilustraciones que acompañan la sección “Modas”

Esta dominación simbólica se produciría a través de esquemas de apreciación y acción que constituyen nuestros comportamientos, nuestros hábitos, “antes que las decisiones de la conciencia y de los controles de la voluntad”²⁶⁹. Como señala Bourdieu, “la fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos.”²⁷⁰ La dominación masculina que bien teoriza este autor, “convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o mejor dicho de

²⁶⁸ *Ibíd.* p. 200

²⁶⁹ Bourdieu, Pierre: “*La Dominación Masculina*”, *Op cit.* p. 54

²⁷⁰ *Ibíd.* p.54

dependencia simbólica”²⁷¹ Según su posición las mujeres, bajo la mirada incesante de los demás, estamos condenadas a una irremediable distancia entre al cuerpo real y el cuerpo que intentamos acercarnos.

A partir de las prescripciones y los mandatos de las estructuras sociales aplicamos a nuestros propios cuerpos la asimilación de una estructuración simbólica, que se ve continuamente reforzada por las reacciones que suscitamos ante los demás. Naomi Wolf insistiría, “la cualidad llamada belleza tiene existencia universal y objetiva. Las mujeres deben aspirar a personificarla y los hombres deben aspirar a poseer mujeres que la personifiquen.”²⁷² En cierto sentido su cuestionamiento reinstala la incertidumbre sobre el sujeto mujer como representación cultural.

Para la teórica Judith Butler, la problemática se instala desde el siguiente cuestionamiento: ¿ser mujer es un ‘hecho natural’ o una actuación cultural, o se constituye esa ‘naturalidad’ mediante actos performativos discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través de categorías de sexo y dentro de ellas?²⁷³ Según su opinión, “si es correcta, aunque sea en parte, la afirmación de Beauvoir respecto de que la mujer no nace sino que *llega a serlo*, entonces *mujer* es de suyo un término en proceso, un convertirse, un construirse del que no se puede decir definitivamente que tenga un origen o un final”²⁷⁴ La autora recalca que el cuerpo se elabora, se fabrica, se corrige desde un discurso normativo de lo que debería entenderse por “mujer”.

Todo cuerpo es un cuerpo cultural y tiene en sí mismo las inscripciones narrativas de la historia, de la cultura. En este sentido, para Butler el género es “la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos- dentro de un marco regulador muy rígido- que se congela con el tiempo para producir la apariencia de la sustancia, de una especie natural de ser.”²⁷⁵ La autora abordaría la concepción de “sujeto” como sinónimo de “sujetado”, ya que no somos el producto de un libre juego, una teatralización o un “realizarse”, sino que somos aquello que impulsa y sostiene la realización. En este sentido la teoría de Butler considera la formación del sujeto sexuado/sexual desde una interpelación²⁷⁶ por la cual los aparatos de dominación actúan sobre los individuos para convertirlos en sujetos de su propia estructura de poder. Por medio de este mecanismo somos llamadas a situarnos en el lugar que se nos ha asignado asumiendo prácticas y significados sociales, generando por último la ilusión de que este sujeto ‘mujer’ desde siempre había estado allí.

El “mito de la belleza” que Naomi Wolf señala como la materialización real de un ideal de hermosura continuamente renovado, “adquiere ahora un carácter tridimensional, incorporando en sus contenidos como viven y como no viven las mujeres”²⁷⁷ De tal manera

²⁷¹ Ibíd. p. 86

²⁷² Wolf, Naomi: Op. cit. p. 15

²⁷³ Butler, Judith: “*El Género en Disputa*” –Ed. Paidós Barcelona, 2007, p. 28

²⁷⁴ Ibíd. p. 66

²⁷⁵ Ibíd. p. 67

²⁷⁶ Butler utiliza la teoría de la interpelación ideológica de Althusser como marco para considerar la formación del sujeto sexuado/sexual. La interpelación es “el acto de reconocimiento el que hace del sujeto con aquello con lo que se identifica y que considera como lo que ya –desde siempre había sido” Althusser, L: “*Ideología y aparatos ideológicos de Estado (notas para una investigación)*” –Ed. Anagrama, Barcelona, 1977. Pp. 69-126

²⁷⁷ Wolf, Naomi: Op. cit. Pp. 21-22

que podríamos interpretar la constitución de esta “Doncella de Hierro”²⁷⁸, que censura el rostro y el cuerpo de las mujeres reales no sólo desde las imágenes, sino que nosotras mismas al ser parte de un discurso normativo, integraríamos esta estructura de poder.

Este mecanismo discursivo Foucault lo analiza como dinámica del poder, entendido como una “multiplicidad de relaciones de fuerzas inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte”²⁷⁹ Lo que implica que no hay norma o sistema de dominación capaz de totalizar un campo de relaciones de poder, puesto que “se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias”²⁸⁰

Lo que quiero decir es que la construcción de esta mujer “imago”, de esta “doncella de hierro”, se construiría desde nuestra propia conducta. Sin quererlo, sin siquiera suponerlo, conformaríamos los engranajes del poder. Aún más, me atrevo a decir que la mismísima incorporación laboral femenina podría ser estudiada en base a esta dinámica. Siempre visto como secundario, el trabajo de las mujeres cumplió una función verdaderamente decisiva al ejecutar las ‘vestiduras’ de la mujer real.

Se puede afirmar que la presencia femenina registrada en el mercado laboral ya sea en la industria, los servicios, en las grandes empresas como en el trabajo domiciliario, concentró sus esfuerzos en construir esta “doncella de hierro”, desde la alimentación, el textil y la vestimenta. Numerosos estudios han documentado la rama textil como el rubro que concentraba un número importante de mujeres entre su personal. La rama industrial del Vestuario y Confección produjo desde sus inicios un “boom ocupacional de las ‘costureras’”²⁸¹, quienes podían trabajar en su domicilio o acudir a las fábricas. En la imagen 16 podemos observar un aviso que a través de la fotografía promociona el *Último Modelo de Máquinas Para Levantar Puntos de Medias*. Este modelo *más moderno y fácil de manejar* reafirma la labor femenina en la construcción de este imaginario ‘mujeril’.

El caso de Argentina, si bien es similar a nuestro país, su tasa laboral femenina ascendió más que en otros países de Latinoamérica. Además presentó una serie de particularidades como desplegar un alto porcentaje de mujeres en la industria alimenticia, fabricando golosinas y chocolates²⁸² haciéndose parte -podríamos inferir- de la construcción del incipiente discurso amoroso. Así también los rubros de “preparaciones farmacéuticas y medicinales, perfumería artículos de tocador las mujeres fueron predominantes.”²⁸³ Es importante señalar su participación en la mano de obra de la industria gráfica, ellas participaron en la impresión de periódicos, libros, revistas –femeninas entre otras-

²⁷⁸ Naomi Wolf define la Doncella de Hierro como “un instrumento medieval de tortura de origen alemán, un ataúd en forma de cuerpo humano en el que aparecían los miembros y la cara de una hermosa joven sonriente. Lentamente se encerraba allí a la infortunada víctima, luego caía la tapa y se cerraba del todo para inmovilizarla, dejándola morir de inanición o bien, con menor crueldad, por efecto de las cuchillas clavadas en el interior. La versión moderna en cuya trampa caen las mujeres, empujadas o por propia voluntad, tiene la misma rigidez y crueldad, además de su decorado eufemístico” *Ibid.* p. 22

²⁷⁹ Foucault, Michel: “Historia de la Sexualidad, Vol. I” –Op. cit. p. 112

²⁸⁰ *Ibid.* p. 114

²⁸¹ Salazar Gabriel; Pinto Julio: Op. cit. p. 149

²⁸² Se evidenciaba “un alto porcentaje de mujeres en fabricas de chocolates y caramelos, el 52,8 % y 56,4 % en 1941 y 1946 respectivamente, en la fabricación de galletitas y biscochos, 51,0% y 52,1 %, y tabaco y cigarrillos 70,2% y 69, 2%, para las mismas fechas.” Zaida Lobato, Mirta: “*Historia de las trabajadoras en la Argentina*” Ed. Edhasa, Bs. Aires, 2007, p. 54

²⁸³ *Ibid.*

representando el 5% de los trabajadores en 1914 y el 15% en 1946. Es importante comprender estos datos como una certificación de la mano de obra femenina en la construcción real y concreta de un discurso de género que se encarna. La vivencia de los cuerpos se hace parte de una bio-política que incluso desde las actividades más cotidianas, constituyen una producción ritualizada del discurso hegemónico dominante.

No obstante, y siguiendo a Butler, el sujeto nunca está totalmente determinado por las normas. Es este incompleto, el que hace posible la desviación en la repetición y la ruptura de la norma permitiéndonos la reinscripción. Michel Foucault dice “donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”²⁸⁴ Poder y resistencia, o discurso y contra-discurso comparten un mismo lugar.

Lo que resulta es un escenario de lucha de ese espacio común. Reafirmamos nuevamente que nuestra posición es afrontar las imágenes como instantáneas de esta confrontación. Abordar el discurso visual como construcción de diversas narrativas que compiten entre sí por imponer una interpretación, intentando descifrar los procesos de simbolización entretajidos en él. La sospecha que se instala consiste en abordar este mapa discursivo que compone el género como una oportunidad para develar las normatividad imperante, pero a la vez encontrar evidencias de subversión. Butler lo reseñaría de forma más clara: “Si las ficciones reglamentadoras de sexo y género son de suyo, sitios de significados muy impugnados, entonces la multiplicidad misma de su construcción ofrece la posibilidad de que se destruya su planteamiento unívoco.”²⁸⁵

²⁸⁴ Foucault, Michel: Op. cit. p. 116

²⁸⁵ Butler, Judith: Op. cit. p. 67



Imagen 16: Máquinas de Coser “Julieta Modelo Baby”

Publicidad recurrente en el magazín **“Chicas”1951 Año III**

“Gano hasta 10 pesos levantando puntos de medias en mi casa

Las irrupciones de estos cruces de fuerza dentro de las imágenes en estudio, sitúa el cuerpo femenino como armazón y referente de estas múltiples posiciones. Es así, como podemos observar junto a un creciente control corporal distintas transgresiones radicales en su estética. Vigarello nos recuerda que desde comienzos de siglo se produce una “ruptura definitiva en la estética del vestido que encubre y la estética del vestido que descubre”²⁸⁶ Las visitas a la playa reinventan los cánones del vestuario, la gimnasia difunde una dinámica del movimiento, mientras que una figura curvilínea y voluptuosa se instala como icono de sensualidad en los medios.

De tal manera que las protagonistas que iniciaron este apartado -chicas estilizadas, de ropa ceñida y pechos turgentes- si bien constituyen la explosión de la chica sensual también posibilitan una lectura de una silenciosa pero sostenida emancipación. Sus diálogos son

²⁸⁶ Vigarello, Georges: Op. cit. p. 172

de orden colectivo, siempre aparecen en grupos, y pesar de que la mayor de las veces los remates de sus conversaciones son alusiones sarcásticas en contra de una o un tercero ausente -o de una compañera sorprendida -trazan en su actuar una parodia a este tipo de adjudicación sexo/genérica. (Ver imagen 7 y 8) Desfachatamente ríen de su exhibicionismo (Ver imagen 9), ríen de su modo vanguardista de vestir, ríen de su descaro al objetificar a los hombres por su dinero (Ver imagen 10), sarcásticamente ríen porque en su coartada de ‘chicas objeto’ pueden sobrepasar el discurso oficial.



Imagen 17: “Viborita” por Pepo

El Pingüino 1959 Año III Vol.109

-Estás en un error. No creas que todos los hombres que caminan en tu misma dirección te van siguiendo...



Imagen 18: Beba y Vicky por Divito

Chicas 1948 Año I Vol. 2

Beba.- Ernesto es un cobarde.

Vicky.- No lo creo. Hoy me dijo que te invitaría a salir con él

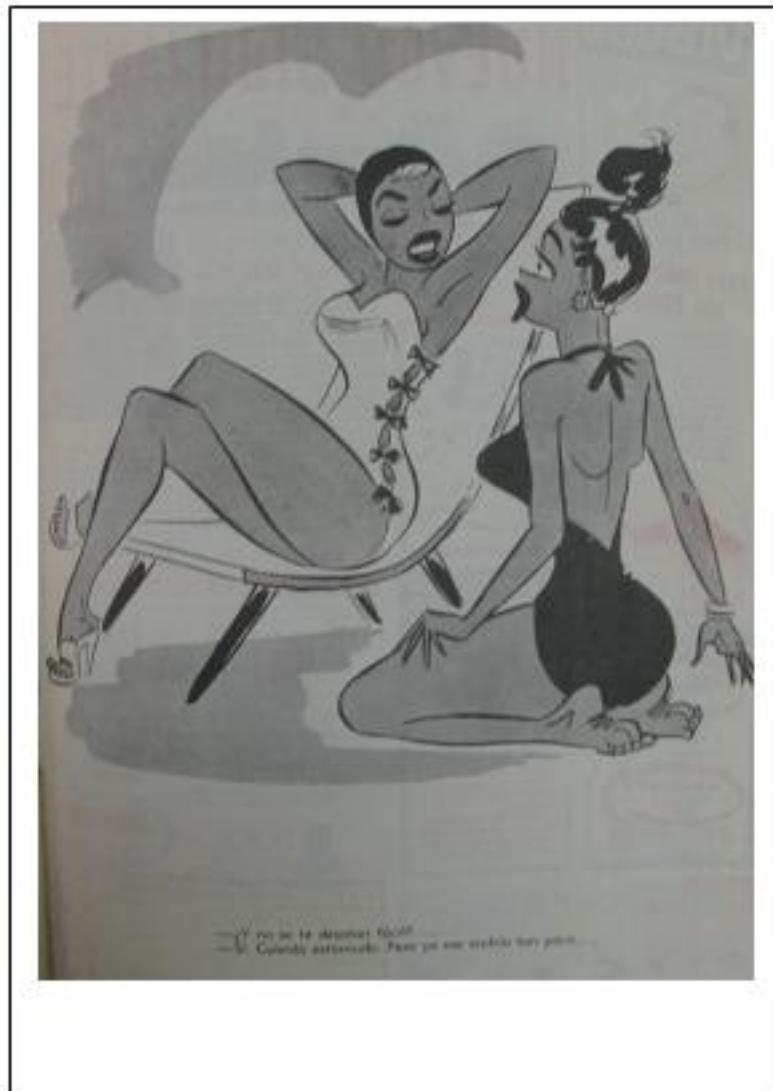


Imagen 19: Pobre Diablo 1955 Año IX Vol. 487 (Edición Argentina) dibujos de Eliseo Plana

-¿Y no se te desatan fácil?...

- Sí. Cuando estornudo. Pero yo me resfrío tan poco...

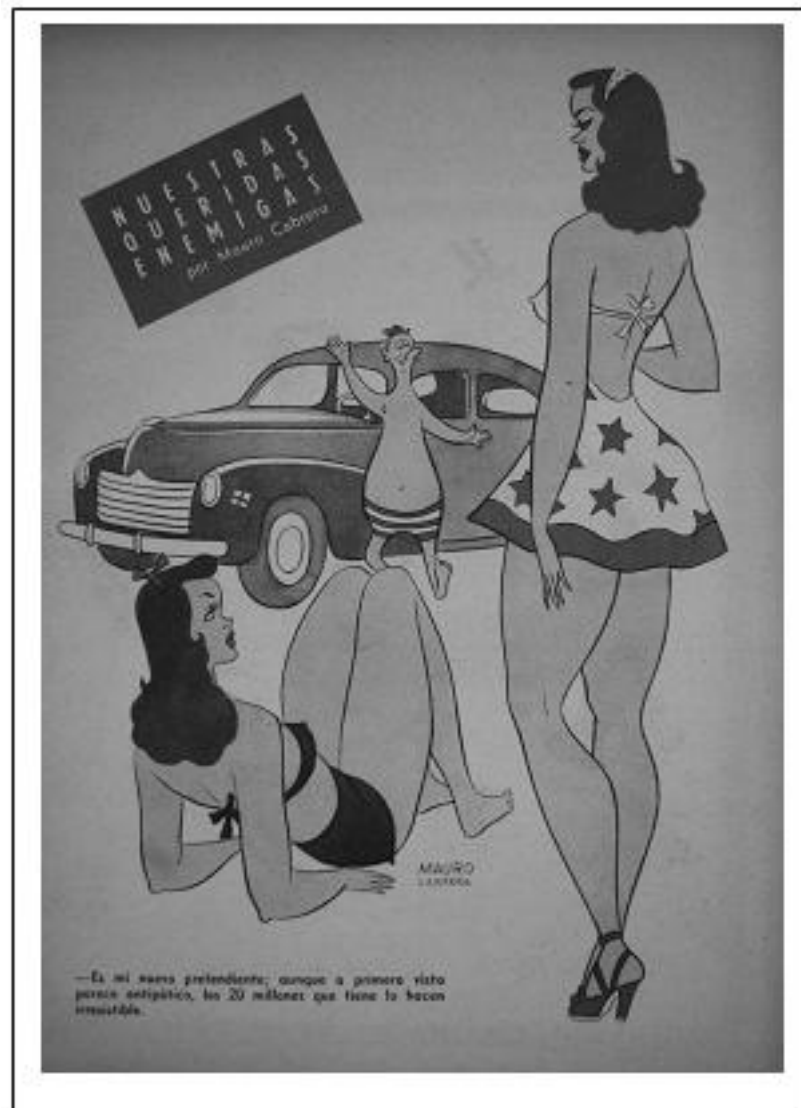


Imagen 20: "Nuestras Queridas Enemigas" por Mauro Cabrera. Pobre Diablo 1946 AÑO I VOL 48

- Es mi nuevo pretendiente; aunque a primera vista parece antipático, los 20 millones que tiene lo hacen irresistible.

No hay mujer, por muy fiel que sea, que no haya dejado de serlo a lo menos en pensamiento. Sección: Esto es para las Mujeres; Lo que piensan de ellas Pobre Diablo 14 de Octubre de 1946, Año I, N° 49.

11. Erotismo. Objetos De Deseo Sujetos De Igualdad

El siguiente apartado intentará definir una aproximación al concepto de sexualidad circunscribiéndolo al erotismo desde los cuerpos femeninos. El interés se enmarcará en enunciar la doble moral sexual de la época, dirigiendo nuestra mirada a la asimetría con

que hombres y mujeres deben conformar su erotismo de acuerdo a los paradigmas socio-históricos. Se revisará en tanto, una aproximación a la condición femenina considerada cuerpo para otros, cuyo deber ser establece una entrega al hombre o a la procreación. Se realizara una rápida mirada al matrimonio heterosexual, al discurso objetificador de las revistas picarescas y finalmente al destape de las mujeres desde un reconocimiento de los placeres.

Antes de comenzar el análisis es importante esclarecer los conceptos que ocuparan las siguientes páginas, sexualidad y erotismo Como se ha intentado aclarar el concepto de sexualidad que la presente investigación aborda, consiste en un entramado histórico-cultural instalado en relaciones sociales y de poder que definen la identidad básica de los/as sujetos (implicando roles, actitudes, comportamientos, normas asignadas en base al sexo). Asimismo restringe saberes, lenguajes, conocimientos y creencias específicas, involucrando rangos y jerarquías. La antropóloga Marcela Lagarde lo definiría: “La sexualidad rebasa al cuerpo y al individuo: es un complejo de fenómenos bio-socio-culturales que incluye a los individuos, a los grupos y a las relaciones sociales, a las instituciones, y a las concepciones del mundo -sistemas de representaciones, simbolismo, subjetividad, éticas diversas, lenguajes-, y desde luego al poder”²⁸⁷

Foucault elaboró una de las concepciones históricas sobre la sexualidad más compleja y profunda, considerando la sexualidad como una experiencia históricamente singular, constituida por tres ejes: “la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad”²⁸⁸

Ambas apreciaciones coinciden en una sexualidad apuntalada a través de normas y reglas, que acontecen en los distintos sistemas de poder situado desde instituciones como la religiosa, judicial, pedagógica y médica. Para Foucault específicamente, el centro de su análisis es cómo el poder a participado de la constitución de los sujetos a través del dispositivo de la sexualidad, según su análisis “el propio término de 'sexualidad' apareció tardíamente, a principios del siglo XIX (...) Se trataba en suma de ver cómo, en las sociedades occidentales modernas, se había ido constituyendo una 'experiencia', por la que los individuos iban reconociéndose como sujetos de una sexualidad”²⁸⁹

Tal vez sea por esto que podemos identificar la sexualidad con el erotismo, al punto de usarse indistintamente ambos términos. Ambos conceptos involucran desde esta perspectiva foucaultiana el cuerpo como espacio vivido de acciones, experiencias físicas, intelectuales y emocionales, subjetivas y simbólicas, conscientes e inconscientes, que involucran nuestra instalación como individuos/as en las tramas discursivas del poder.

Sin embargo, es pertinente acotar que el erotismo tiene como mayor protagonistas a los/as sujetos. Es una experiencia de piel, que exalta o inhibe los impulsos más carnales tales como la excitación, la necesidad, el deseo, el placer, el goce, o la frustración. Recalcando siempre la importancia política que la construcción del cuerpo contiene como espacio privilegiado. El erotismo entonces, según Lagarde “toca la intimidad más profunda

²⁸⁷ Lagarde, Marcela: “La sexualidad del libro -Los cautiverios de las mujeres: madre esposas, monjas, putas, presas y locas” http://www.creatividadfeminista.org/articulos/sex_2003_lagarde.htm#introduccion

²⁸⁸ Foucault, Michelle *Historia sexualidad Vol. 2 El Uso de los Placeres* Ed. S. XXI Buenos Aires 2006. p.8

²⁸⁹ *Ibíd.* p. 7

de cada cual y por su mediación, el sujeto queda totalmente involucrado: desnudo, más o menos marcado por sus pulsiones”²⁹⁰

Esta claro que el erotismo esta marcado por las ansias, impulsos o excitación libidinal. La libido fue definida por Freud como la energía que emana de la búsqueda del placer en general, como la energía sexual e impulso de la sexualidad humana. Esta humanidad se emplaza como principio masculino: “La libido es de naturaleza masculina, aparezca en el varón o en la mujer e independientemente de su objeto, sea éste el hombre o la mujer”²⁹¹ A pesar de que las definiciones freudianas tienen un marcado sesgo masculinista, su proposición puede ser entendida, desde Lacan²⁹² como un registro simbólico, al que la sociedad masculinizada le ha otorgado un significado, instalándolo como un registro de autoridad, de dominio de la vida pública y social en torno al cual giran las leyes sociales.

A partir de esta proposición podemos conjeturar que el conflicto de la libido masculina genera una contradicción para las mujeres. Parafraseando a Kollontai, nosotras debemos orientar y definir nuestro erotismo de acuerdo con las normas de un erotismo dominante aparentemente neutro y a la vez en función de un erotismo asignado por las especificaciones de nuestro género. La autora definiría a estas prescripciones como una doble moral sexual²⁹³ prescribiendo relaciones, prácticas, normas, creencias y tabúes que conforman parte de un paradigma dominante, recreando a la vez una asimetría diferente que discrimina y sujeta a las mujeres. Es decir, el cuerpo y la sexualidad femenina no son paradigma de la humanidad, son inferiorizados y su característica subalterna “tiene deberes, límites, y prohibiciones, eróticos, generales y específicos”.²⁹⁴

El deber ser de las mujeres es ser para los otros, para entregarse a un hombre o para procrear. La sexualidad de la mujer ha sido aprisionada dentro de una función específica, la reproducción. Y es a través de esta doble moral sexual, como el matrimonio heterosexual indisoluble recrea un discurso amoroso que sirve a los intereses de la objetificación e intercambio del cuerpo femenino.

La teórica Gyle Rubin enunció que ha sido precisamente la cultura la que ha permitido que se lleven a cabo prácticas donde las mujeres son intercambiadas. En su estudio “El Tráfico de Mujeres” aborda las conceptualizaciones de Levi Strauss y Freud sobre la sexualidad, el parentesco y el matrimonio para explicar la estructura de subordinación de la mujer.

Para Rubin, aún en nuestros días el maridaje es visto como una forma básica de intercambio en donde la mujer constituye el ‘más precioso de los presentes’ ya sea como regalo, como producto, como esclava, pero siempre como mujer. La autora analiza las relaciones de poder masculinas a través de la metáfora del “tráfico de mujeres”, considerando cómo históricamente los hombres han tenido derecho de intercambiarlas. Una de las estructuras que ha permitido tal intercambio ha sido el parentesco. Los trabajos

²⁹⁰ Lagarde, Marcela: Op. cit. p. 17

²⁹¹ Freud Sigmund: *Tres Ensayos para una Teoría Sexual* (1908) en Obras Completas 3 Vols. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

p 1223

²⁹² El falo ocupa un lugar primordial en la teoría psicoanalítica lacaniana haciendo una distinción tajante con la teoría freudiana, e instalando el papel de este órgano ya no como realidad biológica; sino que poniendo énfasis en el papel que juega la representación de este órgano en la fantasía, y como significante de la diferencia sexual y de “la falta”. Entonces la oposición entre ausencia o presencia del pene, es el miembro viril que suplente inadecuadamente al “falo”.

²⁹³ La bolchevique y feminista Alexandra Kollontai, definió este concepto en “La mujer nueva y la moral sexual” 1918

²⁹⁴ Lagarde, Marcela: Op. cit. p. 16

de Levi Strauss y de Freud sirvieron a esta autora para analizar el intercambio como acceso sexual y subordinación de la mujer desde la atribución de ciertos derechos de los hombres sobre sus parientes femeninas, cosa que no ocurre de manera inversa. Como ya se ha señalado, ambos autores sugieren el tabú del incesto -la instalación de la exogamia- como base y prueba del origen instintivo de la sexualidad, del erotismo, de la reproducción y del sistema social del parentesco. En dicho intercambio las mujeres son los regalos, no están en condiciones de recibir los beneficios de su propia circulación sino que son los hombres los únicos beneficiarios de dicha transacción, incluso adquieren ciertos derechos sobre ellas. Entonces se puede deducir que el intercambio de mujeres es un sistema social y cultural en el que las mujeres no tienen derecho sobre sí mismas.



Imagen 21: Portada Chicas 1949 Año 2 Vol. 27

En estas proposiciones queda establecido que la mujer es simplemente un objeto y no un sujeto al que deban ser concedidos ni lo más mínimos derechos. Sin embargo Rubin aclara que esta objetificación sólo se establece desde un sistema de relaciones. Aclara que “una mujer es una mujer. Sólo se convierte en doméstica, esposa mercancía, conejito

play boy, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones”²⁹⁵ El “intercambio de mujeres” ubica la opresión en una razón cultural y social, donde el sometimiento se ha ido fortaleciendo a través de prácticas, costumbres y tradiciones culturales que nos colocan al margen de la voluntad del hombre. Un claro ejemplo es el matrimonio, que se ha ido constituyendo como la institucionalización de dicha opresión.

En nuestro período de estudio el matrimonio siguió siendo el destino normativo para todas las mujeres de todos los estratos y condiciones. Las jovencitas que leían el magazín “*Chicas*” pudieron encontrar entre sus portadas las aspiraciones y anhelos que como fin último las congregaba. Ha sido interesante visualizar como tras un mismo formato de ilustración- “*Chicas*” y “*Rico Tipo*”- se evidencian marcadas distinciones genéricas. En el caso de estas portadas que en un comienzo fueron elaboradas por el mismismo Divito, posteriormente por otros ilustradores, se manifiesta la utilización del arquetipo de belleza construido por el dibujante -cinturas pequeñas, curvas sinuosas, rostro redondo, nariz pequeña, ojos almendrados entre otros- ahora desde una posición que podríamos definir como moralizadora.

El cuerpo completo se reduce a medio cuerpo, a un primer plano del rostro, donde las jóvenes protagonistas paulatinamente presentan una apariencia rígida cual maniquí sacado de una vitrina de modas. Poco a poco se encubre el entusiasmo y la chispa de sus miradas, sus coqueteos, su atrevimiento. Aparece una suavidad dulzona, cargada de metáforas sentimentales -flores, dulces, burbujas. Atrás quedan las mujeres agresivas y fuertes del humor picaresco, estas “*Chicas*” son unas niñas infantilizadas y dulzonas que insinúan sutilmente su pasado “bataclanesco”.

La carga disciplinadora instala cuellos altos, faldas amplias, blusas más sueltas y la sentencia de una femineidad compuesta se hace notar con un aire autócrata. La sospecha de amistades perniciosas aísla a estas jovencitas de sus compañeras; instalando a su lado, en la etapa de ilustración usamericana, una compañía masculina. Paulatinamente se observa el trasvasijo del doble discurso sexual. Las herederas de estas chicas atrevidas deben encubrir su pasado vergonzoso, cimentando paulatinamente un deber ser femeninas. La sexualidad ‘mujeril’ se nos muestra dividida en dos espacios, el de la procreación y el del erotismo. El erotismo es el lado oscuro de la sexualidad femenina, reservado para unas pocas, “ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las putas”²⁹⁶

La insolencia de nuestras “*Chicas de Divito*” es reemplazada por un erotismo subordinado al servicio de la procreación. Es reemplazado por una aspiración de un amor eterno consumado, claramente, en el matrimonio. (*Ver imagen 21*)

Sin embargo, dentro de esta normatividad, un nuevo tipo de sensualidad pudo proyectarse como discurso romántico. La literatura que circuló a través de estos folletines o novelas insertas en los magazines, manifestaba un claro corte sentimental desde los años veinte. Se trataba de textos breves, para una lectura de ‘tranvía’, que articuló una trama donde los amores imposibles salvaban todo tipo de obstáculos para poder compartir sus vidas. Los amores inalcanzables eran reiterativos, podían estar distanciados por diferencia de cunas, por condición civil, por grandes viajes, por la guerra, existiendo claramente la posibilidad de un reencuentro tras la superación de un montón de obstáculos que permitía

²⁹⁵ Rubin, Gayle: “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política ' del sexo”, en Nueva Antropología, Vol. VIII, No 30, México, 1986, p. 96

²⁹⁶ Lagarde, Marcela: Op. cit. p.16

un cierre con un final feliz. Sus páginas sirvieron como suelo fecundo de las ensoñaciones de las lectoras del período. Oyarzún apunta que la lectora sentimental “casi” enloquece de lecturas como Don Quijote, pero esta vez en lugar de caballeresca, ella ‘casi’ delira de folletinesca decimonónica, reproducida tenazmente en revistas y magazines durante todo el siglo XX por el género discursivo que Michele Mattelart tempranamente caracterizó de ‘literatura del corazón’²⁹⁷

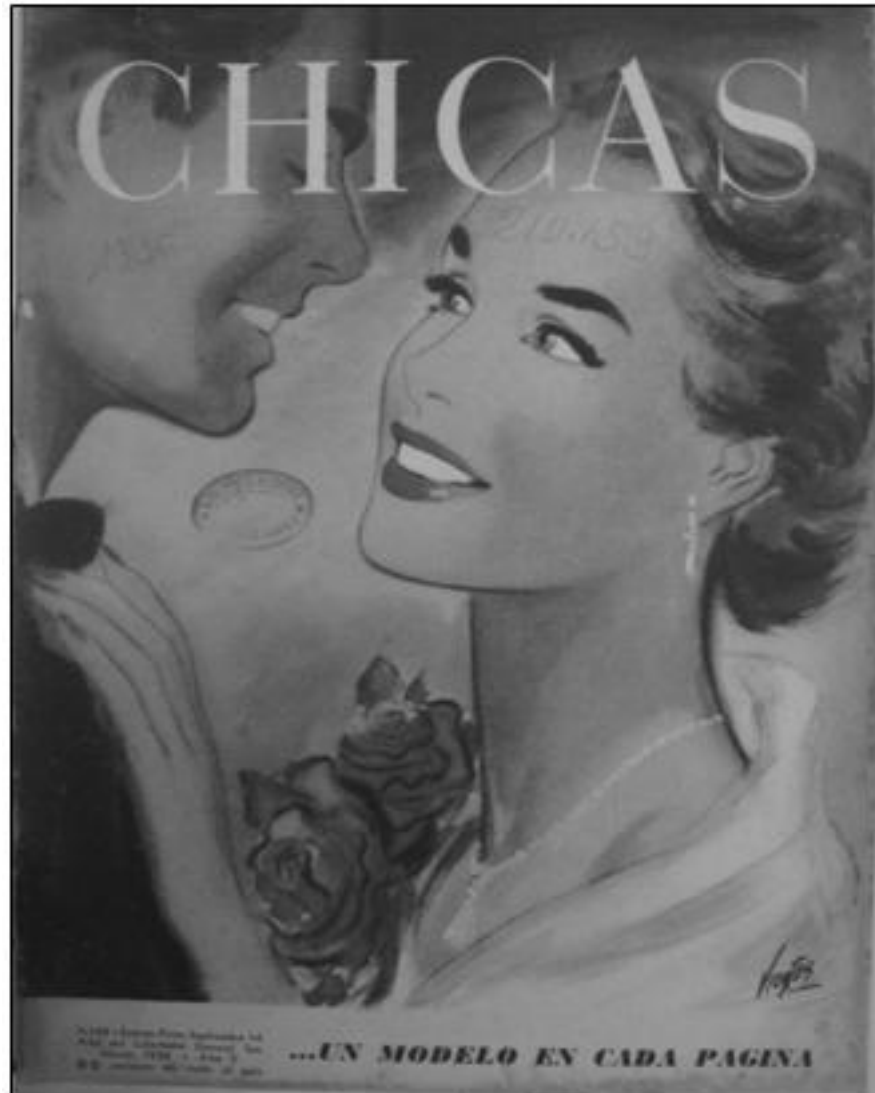


Imagen 22: Portada “Chicas” 1950 Año II Vol. 88

La oralidad ‘encubierta’ sigilosamente por el melodrama y el folletín transgrede los límites del discurso amoroso para instalar historias de seducción más íntimas, ahora desde el radio teatro y la creciente masificación del biógrafo. A su vez, los noviazgos largos siguieron utilizando como código un romanticismo auspiciado por la palabra. Entre las parejas más alfabetizadas desde décadas pasadas, se observaba la correspondencia escrita y el intercambio de postales como un imperativo de conquista. De esta manera, la sexualidad femenina claramente se encontraba dividida en dos espacios vitales: el de la consumación de éste romanticismo en un objetivo normativo constituido por el matrimonio

²⁹⁷ Oyarzún, Kemy: “Pesa la Tierra en el Bicentenario...” Op. cit p. 480

y la procreación, y el espacio del erotismo establecido tímidamente por éstas ensoñaciones personales y detonadas cada vez más prolíficamente por los relatos de los medios de comunicación.

Esta dialéctica entre represión y emergencia de las sexualidades ya fue enunciada por Foucault en su "Historia de la Sexualidad", para quien la represión no es más que un complejo entramado de relaciones de poder por el dominio de la sexualidad. Aún más es el motor de este proceso que él llama, 'dispositivo de la sexualidad'. El autor explica: "¿Censura respecto al sexo? Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y surtir efecto en su economía misma."²⁹⁸ Esta explosión de registrar analizar y comprender las más diversas sexualidades no es anecdótica, jamás en la historia se había acumulado tal cantidad de discursos a cerca del sexo, "...discursos diversos pero todos, cada uno a su manera, coactivos"²⁹⁹ Esta conminación queda desenmascarada por Foucault como el verdadero ejercicio de poder y dominación. Es así como se genera un nuevo sistema de relaciones que se disparan para resguardar el sexo como secreto bien guardado, pero que sin embargo en su especialización de control y vigilancia no hace más que expandir el control de la sexualidad.

²⁹⁸ Foucault, Michel: "Historia de la Sexualidad Vol. I" Op. cit. p.32

²⁹⁹ Ibid. p. 43



Imagen 23: Rico Tipo 1950 N6 Vol. 295

-¡Están callados...Deben haberse Peleado!

En este sentido, la vigilancia de la conducta de los enamorados esta supeditada a una persecución “...esta nueva caza de sexualidades periféricas produce una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos”³⁰⁰. La estrategia se encarna de este modo en tematizar escrupulosamente la normativa que regula sus reuniones y prevenir las consecuencias, así “la mecánica del poder que persigue a toda esa disparidad no pretende suprimirla sino dándole una realidad analítica, visible y permanente”³⁰¹ Es por esto su control era sumamente exigente. El cuidado de la moral tenía que ver con una supervisión de la conducta de las mujeres, quienes debían ‘darse a su lugar’. Dora Barrancos, nos narra el encuentro entre las parejas del período de entreguerras, con una normativa básica que debían atacar: “a) el ‘filo’ podía comenzar en cualquier lugar, pero esta situación clandestina no podía ir mas allá de días. Si la muchacha era seria; b) el

³⁰⁰ *Ibíd.* p. 56

³⁰¹ *Ibíd.* p. 57

pretendiente debía luego pedir formalmente la mano para poder ingresar a la casa; c) si la familia consentía, el pretendiente debía visitarla no más de dos veces por semana y no más de dos horas en cada ocasión. El domingo corría aparte.”³⁰² La misma autora recalca que en estas citas en los domicilios los novios debían permanecer en lugares de alta visibilidad, ni que decir de lograr alguna intimidad, sólo era posible unos besos furtivos cuando algún descuido lo permitía. Se puede agregar que en las salidas al cine o a una heladería, la pareja siempre, irrefutablemente siempre, debía ir acompañada. En varios países de Latinoamérica, como Chile y Argentina, a esta compañía se le denominó ‘chaperón’, la mayor de las veces era una acompañante mujer, pero también podía ser un hermano o primo, siempre designado por el padre o la madre de la novia.

A pesar de la estricta normativa que sigilosamente vigilaba la moralidad de estos jóvenes, es indudable que debió existir una serie de estrategias para evadir esta supervisión. De alguna manera, esta misma articulación del control ofreció las herramientas para escamotear su severidad. Según la teoría foucaultiana la intensificación de estas sexualidades no hace más que diseminar las relaciones del poder que si bien definen nuestro cuerpo y penetran nuestras conductas, también con esa misma avanzada lo amplían. Ya enunciábamos que el concepto de poder para Foucault significaba “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte”³⁰³ Por tanto no existiría un principio de oposición entre dominados y dominadores, puesto que el poder se ejerce a partir de innumerables puntos.

La sexualidad aparece como un pasaje para las relaciones de poder dotado de la mayor instrumentalidad, engendrando una extensión de los dominios y de las formas de control, utilizable para “el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo de bisagra, a las más variadas estrategias”³⁰⁴ Es importante señalar que para ampliar este dispositivo de la sexualidad, fue necesaria la erección de una tecnología de control hegemónico que engendrara una extensión de los dominios y mantuviese bajo vigilancia los cuerpos a través de esta instrumentalización.

Según el autor no existe una estrategia única válida para toda la sociedad, sino que es posible distinguir distintas estrategias que despliegan dispositivos específicos de saber y de poder. A partir de esta lectura, es interesante formular la interrogante sobre el mayor control que se ejerció en los cuerpos femeninos más que en ningún otro. Para Foucault este mayor control consistió en la histerización de la mujer, proceso por el cual el cuerpo femenino fue catalogado como un cuerpo saturado de sexualidad, fue sometido a las prácticas médicas y fue estrictamente disciplinado para integrarlo en el cuerpo social; asegurando la fecundidad, el espacio familiar y garantizando una responsabilidad biológica-moral con la educación de los niños.

Mientras se adoctrinaba a las señoritas, los varones gozaban de una mayor libertad sexual. La doble moral era una experiencia habitual en la enorme mayoría de los hombres. Desde la década del '20 los varones de todos los estratos visitaban los burdeles para realizar sus fantasías sexuales. Recordemos también que en la misma década se crearon los primeros espectáculos de *revista* en Argentina, haciendo su aparición el fenómeno del espectáculo parisino. El abuso con prostitutas, amantes o con otras mujeres que no eran

³⁰² Barrancos, Dora: “*Moral Sexual, Sexualidad y Mujeres Trabajadoras...*”-Op. cit. p. 211

³⁰³ Foucault, Michel: Op. cit. p. 112

³⁰⁴ *Ibíd.* p. 126

sus esposas, seguía el camino de una doble moral. Barrancos lo expresaría mejor “la moral de los varones seguían sin rubor la doble vía, la que se preconizaba para las hijas y la que se autorizaba sometiendo a mujeres que bien podían ser hijas suyas”³⁰⁵

Como ya hemos enunciado las revistas de humor picaresco reflejaban esta agitada bipolaridad en sus páginas. Todos los ejemplares revisados contenían secciones que mostraban una vida nocturna agitada, una irrefutable referencia al teatro de revista, a la actividad bulliciosa de los cabaretes y a sus protagonistas directas las vedettes. Las fotografías e ilustraciones que pudimos revisar daban cuenta de figuras adornadas con plumas, grandes tacones, y escasa ropa. Los textos de las entrevistas, que por lo demás consistían en un burdo adorno de las fotografías, las relacionaban con una vida disipada y libertina. Como ya hemos descrito en páginas anteriores, en las contraportadas de la revista “*Pobre Diablo*” (versión chilena y reedición en argentina) como en las de “*El Pingüino*” aparecían regularmente imágenes de un cuerpo femenino erotizado, en sus comienzos ilustraciones al estilo usamericano cual “*pin ups girl*”, y posteriormente fotografías de mujeres semidesnudas que con el tiempo adquirieron mayor insolencia. (Ver imágenes 24-25-26)

Esta incipiente cultura pornográfica pone de manifiesto el erotismo femenino situándolo desde una objetificación dirigida al placer voyeurista de un espectador típicamente masculino. Laura Mulvey desarrolló toda una tesis al respecto³⁰⁶, argumentando que toda representación recoge una jerarquía patriarcal estableciendo la diferencia sexual través de la mirada. En su estudio sobre la narrativa del cine de Hollywood observa cómo se otorga al hombre el papel del sujeto que mira y a la mujer el lugar del receptor de esa mirada, el objeto de deseo. Los elementos activos del film, los que desarrollan la acción siempre son los protagonistas hombres, portadores de la mirada, en tanto se inscribe al personaje de la mujer como objeto erótico, soporte del deseo masculino. Ante esta dinámica, el cuerpo femenino -como objeto erótico y sede de la sexualidad- sólo puede ser deseado por los otros, los varones; mientras que son las propias mujeres quienes deben someterse a una moral prescriptiva de dominación masculina.

³⁰⁵ Barrancos, Dora: “Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de Cinco siglos” –Ed. Sudamericana, Bs. Aires 2007, p. 153

³⁰⁶ Al respecto revisar Mulvey, Laura, “*Placer Visual y Cine Narrativo*” 1975



Imagen 24: Contraportadas Revistas Picarescas. Pobre Diablo 1955 Año IX Vol. 481



Imagen 25: Contraportadas Revistas Picarescas. El Pingüino 1959Año III Vol. 109



Imagen 26: Contraportadas Revistas Picarescas. *Pobre Diablo* 1955 Año IX Vol. 532

La aparición de estos cuerpos femeninos que sirven para el disfrute de la mirada varonil, pareciesen interpelar los espacios vitales que ya hemos referido, el de las mujeres de 'vida liviana', y el de las señoritas de buena compostura. Un prejuicio parece flotar en tales representaciones, pareciera que las mujeres del mal son aquellas que 'no se hacen respetar', son mujeres bajas incapaces de controlar sus instintos sexuales. En tanto las mujeres 'decentes' son aquellas que connotan en sus cuerpos las prácticas de disciplinamiento. Se establecería entonces una división social, un prejuicio violento y simbólico que encasilla un tipo de 'mujeres para casarse' y otro tipo de mujeres 'para divertirse'. El respeto de las mujeres emana de esta valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad.

Se podría arriesgar una lectura sobre el concepto de represión que Foucault instala como la autoafirmación de una clase extendida como "medio de control y sujeción política"³⁰⁷, y contraponerla con esta represión más acentuada en las mujeres. Acerca de esto propone que "la diferenciación social se afirmará no por la calidad "sexual" del cuerpo sino que por la intensidad de su represión" No se trata de expresar una diferenciación social por clase, ya que como hemos revisado el estigma de la perversidad intrínseca de la mujer del bajo pueblo correspondió a prejuicios sociales y construcciones culturales que encasillaban roles sexo-genéricos. Sino que insinuar una mayor capacidad de la mujer de elite para disciplinar sus modos y conductas con respecto al mandato social vigente, a través de estructuras cognitivas o "esquemas no pensados de pensamiento" que perpetuarían la dominación masculina, desde lo que Bourdieu denominó como 'habitus'³⁰⁸ Este término implica que la encarnación de las relaciones de poder lleva a asumir la relación dominante-

³⁰⁷ Foucault, Michel: Op. cit. p. 149

³⁰⁸ Para más antecedentes sobre el término revisar Bourdieu, Pierre *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Editorial

dominado como natural. Los diferentes discursos inculcan pautas y valores entendidos como lo normal, y es el ‘habitus’ el que reproduce estas disposiciones de manera no conciente convirtiéndose en un mecanismo de retransmisión.

Desde este control y vigilancia del ‘deber ser’, el cuerpo de la mujer debía auto-entenderse como un espacio sagrado y, por ende objeto del tabú. En este marco de represión y ‘normalidad’, el auto-conocimiento de la sexualidad fue negada, porque “puede subvertir la relación de dependencia que articula la sujeción y la obediencia al poder supremo. Subvierte a la vez un saber: el conocimiento de sí misma y de los otros.”³⁰⁹ La sabiduría sobre la sexualidad y el erotismo es un mal que se debe negar. La vida sexual de la mayoría de las mujeres era una cuestión mantenida bajo estrecho sigilo. Ni siquiera se nombraba la menstruación de forma anticipada, manteniéndolo como un tema innombrable por parte de las madres. De ‘eso’ no se hablaba a pesar de las múltiples preguntas que las jóvenes pudieran formularse. La valoración de su rol social maternal, supeditó su erotismo a la función reproductiva. La especialización sociocultural que se hizo desde la sexualidad de las mujeres, remitió toda su identificación sexo-genérica en base a la procreación. En torno a ésta se construye la maternidad como experiencia vital básica “‘natural’ como contenido de vida de todas las mujeres, como centro positivo de su feminidad, de su ‘naturaleza’”³¹⁰

No abundan indicios y conceptualizaciones sobre las interrogantes que las jóvenes pudieron hacerse sobre su propio erotismo. Supongo que como cualquier mujer joven abundaron las preguntas sobre su propio cuerpo y sus sensaciones. Debieron existir indagaciones con amigas más experimentadas y más atrevidas. Pero no hay lugar a dudas que las más curiosas accedieron de algún u otro modo a la información cuidando que nadie se enterara. Podemos aventurar que nuestro corpus de estudio también fue visitado por mujeres acometidas por los conceptos picantes de la sexualidad.

Ya hemos señalado que las mujeres eran destinatarias del mercado magazinesco y que existían marcas que publicaban avisos con destinatario femenino en estas revistas. Señalamos también que no sólo “*Rico Tipo*” publicitaba los ‘*modeladores combinados*’ que diseñaba Divito, las cremas y polvos faciales, los artículos de embellecimientos y objetos tecnológicos para la nueva ama de casa en “*Chicas*”, sino que fue posible encontrar un reducido número de estos avisos en la edición “*Pobre Diablo*” de Chile. Como el objetivo de este estudio no era desenvolver la periodicidad ni los contenidos de las publicidades insertas en estas revistas, no pudimos explayarnos demasiado. Pero lo que si se contempló como aporte importante de la muestra, fue la construcción de estas publicidades con un discurso erótico que sostiene modelos femeninos para las mujeres.

³⁰⁹ Lagarde, Marcela: Op. cit. p. 14

³¹⁰ *Ibid.* p. 13



Imagen 27: Publicidad en revista Chicas 1948 Año I Vol. 1



Imagen 28: Publicidad en Pobre Diablo Año I 1946 Vol. 38



Imagen 29: Publicidad de Pobre Diablo 1946 Año I Vol. 48

En la misma revista “Chicas” fue posible observar modelos de sensualidad, a través de indumentaria más atrevida, como el aviso que promociona las medias *Elcrim; Atracción Constante* (ver imagen 27). La ilustración recuerda el estereotipo de “la chica de al lado” utilizada por los clásicos dibujantes de “pin up” Alberto Vargas, George Petty Gil Elvgren; que caracteriza una muchacha joven en poses insinuantes sorprendida de improviso. La chica de este aviso cruza sus piernas, luce audazmente unas medias tres cuartos y lee una revista de magacín. Podría ser cualquier lectora de “Chicas”, descubierta en su intimidad. No podemos evadir que se trata de un aviso probablemente producido por un varón. Una ensoñación masculina, tal vez. Pero sin lugar a dudas estos modelos impuestos cada vez más prolíficamente por los medios de comunicación, anunciaban una renovación de las costumbres femeninas.

En la revista Pobre Diablo nos encontramos con avisos publicitarios que aluden a un público femenino como sujetos activos de recepción. “*Mallasol, El primer y único producto que evita eficazmente correr las medias*” (ver imagen 29); “*Todo Chile opina sobre “El novio Ideal”*”. *Eva la revista moderna para la mujer esta realizando el más grandioso y original*

concurso que usted ha conocido ¿Cuál es el novio Ideal? Envié cuantas respuestas usted quiera (*Pobre Diablo Año I 29 Julio de 1946 N38*); *Libros para la Mujer* Editorial Zig-zag S. A; *Gran fábrica de calzados “La Universal”*(ver imagen 30). Son sólo algunos ejemplos.

Los nuevos modelos femeninos que observamos en estas publicidades aluden a un cuerpo vestido para la atracción. Podríamos especular que va dirigido a un fetiche masculino más que a una destinataria mujer, sin embargo los medios de masa desde sus inicios, habían iniciado la proliferación de un arquetipo femenino que transgredía las normas de conducta. No insinuamos que los medios masivos incidieron en las conductas de las mujeres de la época, sino que como se ha propuesto desde el comienzo, la imagen evidencia los múltiples cruces del contexto socio-histórico en el cual esta inscrita. Nuevas sensibilidades eróticas pudieron proyectarse a través de los folletines, el cine y la radio. Mientras tanto, el celuloide proporcionaba modelos de mujeres que por un lado emocionaban hasta las lágrimas y por el otro trasgredían las conductas normativas. La imagen de una mujer moderna que sin embargo encarnaba una eterna feminidad, fue inspirada por las latinas como la actriz mexicana María Félix, las argentinas Delia Garcés, Libertad Lamarque, y la chilena que triunfaba en Hollywood Malú Gatica.

Las actrices que más brillaban por su silueta y audacia eran las de la cultura mediática: Greta Garbo, Marlene Dietrich, más tarde Rita Hayworth y Ava Gardner; a ellas se agregarían figuras de insolente osadía como Bettie Page, Betty Grable, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Elizabeth Taylor Marilyn Monroe y posteriormente Brigitte Bardot, Jane Fonda entre muchas otras. Se podría llenar páginas hablando de la imposición de estas divas como símbolos de una violencia o de una mujer objeto, pero es de relevancia destacar que las imágenes son participes de la cultura en que se gestan y claramente pueden ser el instrumento para perpetuar estas desigualdades pero también entregar signos de esta subversión.

Paulatinamente se fue cultivando el ideal de una mujer del bajo pueblo que conseguía el estrellato por sus ‘dotes’ artísticos. La curvilínea *Marilyn Monroe* y la misma *Eva Perón* unían estos absolutos: “bajada del mundo idealizado del celuloide pero al mismo tiempo protagonista de carne y hueso de un pasado de privaciones y penurias que había conseguido dejar atrás”³¹¹

³¹¹ Barrancos, Dora: “*Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el periodo de entreguerras*” – Op. cit. p. 221



Imagen 30: Publicidad "Rico Tipo" 1948 Año V Vol. 199

Sin duda el cine fue un gran proveedor de modelos de ensoñación, las mujeres proyectaban sus propias penurias en el celuloide, pero a la vez depositaban sus aires de renovación. La publicidad en afiches y las contraportadas de *Rico Tipo*, ligaba las imágenes de este incesante "star system hollywoodense" a nuevos productos de consumo como el tabaco, que liberalizaban las costumbres de la mujer argentina. Dora Barrancos señala que las mujeres de estas generación -los cuarenta- contaba con "cuerpos con nuevos hábitos, como el de fumar y beber, exponiéndose en confiterías, en pistas de baile y en la costanera de los ríos y playas atlánticas para tomar baños con trajes mucho más despojados, mientras llegaba la hora de la ciudadanía"³¹²

Fue posible catalogar un sinnúmero de publicidad que asimilaba a esta mujer moderna con las actitudes emancipadas de las actrices del cine. "¿El rubio de mi elección?...Bing Crosby...Van Johnson...Dany Kaye?...me gustan...si pero en materia de cigarrillos, tengo

³¹² *Ibid.* p. 222

mi favorito: Wilson la mejor elección en cigarrillos rubios.” Opinaba Thilda Tamar en una publicidad registrada en 1948 del magazín “Rico Tipo”.

Es innegable que existía una revolución del erotismo femenino en estas conductas. Un dato muy importante que marca significativamente a Argentina del resto de América Latina, fue la disminución de la natalidad en la clase media: “Los dos segmentos opuestos, esto es las familias que representaban la oligarquía y las más pobres, ofrecían un aspecto común de identidad: seguían teniendo un gran número de descendientes”³¹³ Esta revolución de la intimidad se vio reflejada por la discusión parlamentaria que puso en tapete la necesidad de recurrir al aborto como método de anticoncepción. Es notable que su discusión se llevase a cabo desde fines del '30, surgiendo como una defensa del derecho a restringir el número de nacimientos. Barrancos indica que a medida que “la mitad del siglo se aproximaba, la práctica del aborto se hizo común y aunque no existan cifras precisas sobre este extenso fenómeno de la sociedad argentina, todo indica que la necesidad de recurrir a este medio aumentó geoméricamente. Entre los años veinte y mediados de la década del cuarenta cambio hasta el propio lenguaje relacionado con el aborto ya que, en general, las revistas medicas fueron abandonando el adjetivo ‘criminal’ para referirse a ‘aborto provocado’ o ‘aborto voluntario’”³¹⁴

En Chile la disminución de la fecundidad es posterior al caso argentino, que había gozado de un mayor crecimiento económico desde comienzos de siglo. Según INE el descenso de la tasa de fecundidad para nuestro país ocurre desde '62 -'63, año que llegó a un *peak* de 5,4 hijos por mujer, descendiendo en los siguientes cuarenta años aproximadamente un 65%.³¹⁵ Los discursos construidos por la institución médica sobre la regulación de la fecundidad en nuestro país, durante las primeras décadas del siglo recién pasado, traducían las intervenciones de carácter social en campañas del ‘cuidado de la madre’ como “la matriz en que se fragua el pueblo, el nervio de la raza del mañana”³¹⁶. A pesar de esto la eugenesia³¹⁷ se configuró como una forma de abordar los temores a la anormalidad, desde una certeza ‘científica’. Tal vez sea esto lo que permitió que entre los años 1931 y 1967, el Código Sanitario consintiera el aborto con fines terapéuticos, con la autorización de tres facultativos o un médico y dos testigos³¹⁸ Claramente la reglamentación de estas intervenciones permitió cirugías más especializadas y seguras, desde luego para mujeres de clases medias y altas, mientras que el riesgo de una mala atención seguía asediando a mujeres de bajos recursos.

Mas allá de que en la actualidad ambos países penalizan el aborto,³¹⁹ el hecho de su instalación como discurso a debatir y a legislar, junto con la ampliación de las libertades

³¹³ Barrancos, Dora: “*Mujeres en la Sociedad Argentina*” – Op. cit. p. 151

³¹⁴ Barrancos, Dora: “*Moral Sexual, Sexualidad y Mujeres Trabajadoras...*”–Op. cit. p. 217

³¹⁵ INE: http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/demografia_y_vitales/demografia/pdf/fecundidad.pdf

³¹⁶ Marañón, Gregorio: *El Trabajo y la Maternidad Consciente*. BMCSO. Año II. Febrero 1936. p. 60

³¹⁷ La Eugenesia supone una articulación de varias ideas científicas con agentes políticos y culturales, que dan prioridad a los estudios de las políticas natalistas, en general al control de las poblaciones.

³¹⁸ Código Sanitario de la República de Chile. Decreto con Fuerza de Ley N ° 226, de 15 de Mayo de 1931. Publicado en el Diario Oficial de 29 de Mayo de 1931. La definición de lo terapéutico tenía que ver con interrumpir el embarazo antes de que el feto sea viable con el propósito de salvar la vida de la madre o salvaguardar su salud.

³¹⁹ La constitución de 1980 aboló el aborto en Chile, desde entonces está penalizado en todas sus formas sin excepciones. (República de Chile. Código Penal. Libro II. Título VII: Crímenes y simples delitos contra el orden de las familias y contra la moralidad

civiles y la obtención del sufragio femenino, reflejan una emergencia de nuevos temas relacionados a una sociedad en constante conflicto con la apertura de las costumbres y el destape de las normas. Sin duda que las mujeres fueron las verdaderas dueñas de la iniciativa en el paulatino y dificultoso control de sus cuerpos.

Las ensoñaciones que eran implícitas en los folletines novelescos se volvieron imágenes en algunas fachadas de nuestras revistas picarescas. La portada N63 de 1949 de "Pobre Diablo", por ejemplo (ver imagen 31) nos muestra una mujer sensualmente vestida, tendida sobre su cama en una manifiesta pose de seducción. Entre borriones podemos ver un hombre muy diferente a los de las clásicas historietas al interior de la revista. Ostenta cabellos largos, espalda angulosa, piernas marcadas y un rabo hecho de una exótica piel que cubre sus partes íntimas. El a todas luces 'hombre de la selva', se afirma de un árbol con sus piernas cruzadas para mirar a la bella muchacha con una extensa sonrisa. El epígrafe parece expresar los deseos más ocultos de la joven:



Imagen 31: Portada Pobre Diablo 1949 Año III Vol. 63 Pepo

pública. Art.342) En Argentina la ley establece penas tanto para la mujer que se lo practica como para quien realiza el procedimiento (artículos 85, 86, 87 y 88 del Código Penal).

“-¡Oh Tarzán! ¿Que piensas hacer conmigo?”

-Ese es asunto suyo señorita, porque usted es la que esta soñando.”³²⁰

La alusión es clara la dueña de la acción es la mujer, no el hombre. El “asunto suyo” tiene que ver con la satisfacción de los deseos, de una pulsión vital, de un goce oculto. Sin embargo este amante es y solo puede ser ‘imaginario’, en la vida real constituye una afrenta al orden patriarcal que puede constituir un grave daño social y hasta producir la muerte.

Así como el rubio que selecciona *Thilda Tamar* no son los cigarrillos *Wilson* -sino que los nuevos arquetipos de belleza masculina- el potencial de hacer emerger lo deseado, lo reprimido, aunque sea en sueños, más que una decisión es una actitud; la de hacerse cargo de su propio placer. Esta apropiación del cuerpo femenino pocas veces tiene una alusión tan explícita en las revistas en estudio. Pero sin duda que su presencia se manifiesta en todos los contenidos de las historietas. El empoderamiento de la sexualidad femenina es un síntoma, un desborde, que la medicina canaliza como anomalía y el chiste evidencia como un desajuste en los códigos de género.

El malestar femenino a todas luces manifestaba una insatisfacción con su propio erotismo, con su propio placer y las mujeres de estas ilustraciones parecen salir a buscarlo. Tal vez ese es el mensaje oculto de estas páginas, un miedo masculino a estas ‘mujeres nuevas’ que poco a poco toman el control de sus cuerpos. Por ahora, en las décadas de 40-50, sólo los sueños y los espacios de ensoñación pueden transgredir de alguna manera el estricto discurso de normatividad.

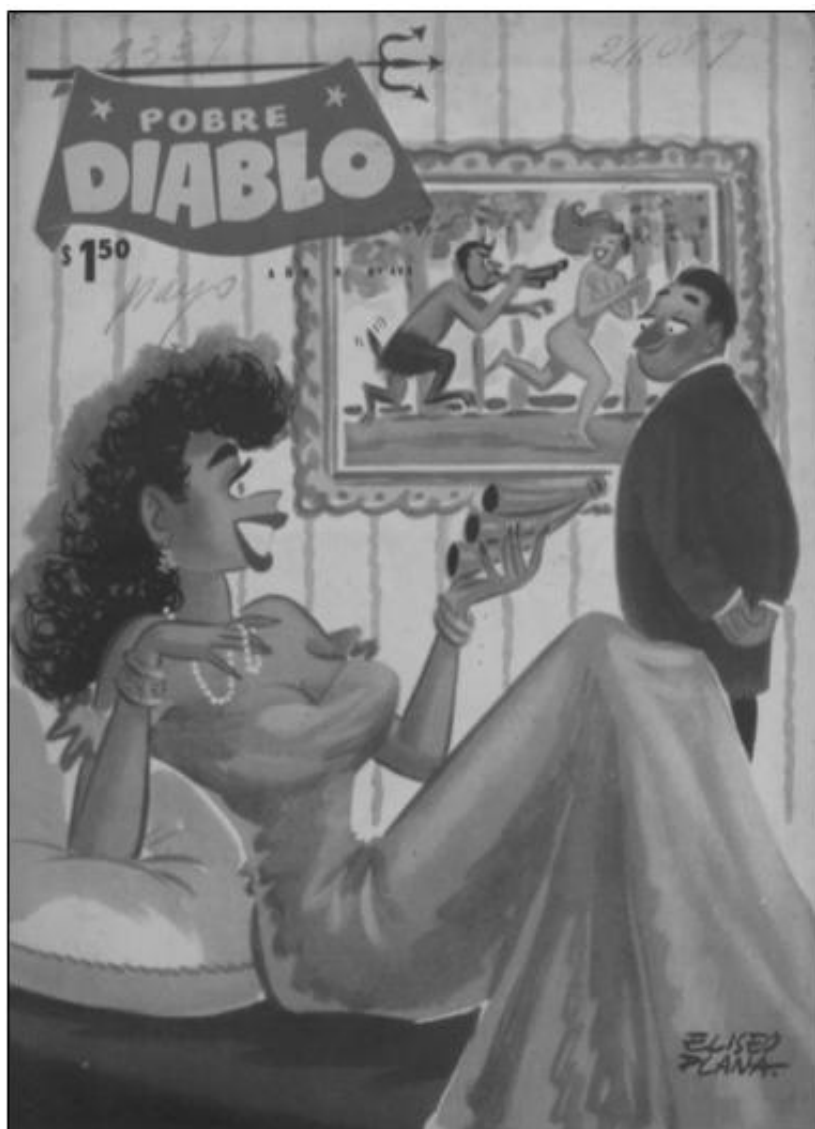


Imagen 32: Portada Pobre Diablo 1955 Año IX Vol. 490; dibujo de Eliseo Plana

CONCLUSIONES

Este estudio partió enunciando que nuestra discursividad conserva las huellas de una exclusión -inserta en una compleja red de significaciones estético/sexuales/culturales/políticas mediadas por el lenguaje- que configura nuestros cuerpos y las representaciones que hacemos de éste. Se abordó el término ‘imaginario’ como un campo trascendental para establecer la ‘simbólica’ que inscribe la experiencia de los cuerpos en un contexto socio-histórico regulador y recalcamos el rol de la imagen como sistema de relaciones significantes que revela el trazado de estas huellas discursivas y las batallas por su apropiación. En las siguientes reflexiones finales se intentará establecer un recorrido, que devela la importancia de la imagen como agente activo en la configuración de una memoria de género.

El objetivo central del presente estudio sentó sus bases en la capacidad de lo visual para poner de manifiesto los múltiples cruces de fuerza que lo configura y cómo su revisión nos permite releer el mundo. Este intento se propuso desentrañar las relaciones que comparten diferentes revistas picarescas en Chile y Argentina, destinadas al público masculino entre las décadas de 1940-1950, cuyo tema principal es la figura femenina sensualizada, examinando las prácticas de género a las cuales han sido sometidas y las múltiples conexiones con el contexto socio-histórico que entrañan. Con estas tentativas, un corpus restringido y acotado de imágenes fue pesquisado, catalogado y analizado con el propósito de conservar un archivo en un formato digital, mucho más duradero que el paupérrimo estado en el cual constatamos se encontraban las pocas colecciones que aún existen en papel. Sin duda las condiciones de vida útil de ese valioso material se verán ampliadas, entregando las bases para próximas investigaciones.

El análisis de estos documentos pretendió girar sobre tres categorías- *construcción identitaria, violencia simbólica y cuerpo/erotismo*- que se articularon no sólo desde una perspectiva de género sino que entrecruzaron temas interdisciplinarios de manera constante, en una relación transversal con el contexto socio-histórico que las sustenta. Esta condición generó conflicto en el análisis metodológico ‘depurado’ de las imágenes -convirtiéndose en un quebradero de cabeza su categorización- pero también en campo fecundo de interrelación y re-interpretación.

La presente experiencia tuvo un éxito relativo que da cuenta del intento por develar las estructuraciones del sistema sexo/género en el orden visual a partir del examen de un imaginario comercial contenido en los documentos estudiados. El interés por determinar la resonancia de los procesos de simbolización en el tejido social, requirió una contextualización de las características estéticas que se manifestaba al interior de los magazines expuestos. De tal manera, que situar las mediaciones que conformaron los contenidos de sus páginas – ingreso masivo de los medios de comunicación, proliferación de la prensa escrita y consolidación de la gráfica de historieta- requirió examinar los cambios que promovieron la exhibición comercial de los cuerpos femeninos sexuados y el crecimiento de un exacerbado humor sexista.

El análisis de las formas de abordar la sexualidad femenina, posibilitó visitar las distintas figuraciones socio-históricas que constituyeron las representaciones divulgadas por estos magazines masculinos. El ingreso paulatino de las mujeres al ámbito público,

devino en la representación de una mujer sexualmente activa que situó y marcó desde la masificación de los medios -en este caso desde revistas de humor gráfico- el discurso de una mujer/amenaza que vendría a “ensuciar” el honor varonil. La evidente presencia de este peligro sexual se constituyó en una transgresión que requirió de todo un aparataje de control para su auto-disciplinamiento y supervisión masculina.

Es así como a través del humor picaresco, se pudo rastrear la configuración de un mapa de oposiciones donde se evidencia una estigmatización que dividió al universo de mujeres entre las de “mala vida” y las “decentes”. Reconocimos también que la represión de lo femenino no exige que la acción y el objeto de represión sean diferentes. A pesar de que en este contexto el cuerpo de la mujer es subyugado, todo lo que podía haberse pasado por alto como asumible en relación a la norma genérica, ahora mediante la exaltación de estos signos de identidad, se convierten en síntomas que revelan la construcción discursiva de estas chicas como sujeto.

Así también, a través de la gráfica revisteril de lo ‘picaresco’ se pudo detectar imposiciones hegemónicas que determinaron condicionamiento de género de la época. La representación androcéntrica de la reproducción cultural, se vio reflejada como escenas a través de las cuales quedó en evidencia el orden social inscrito. De esta manera, el marco regulador establecido en el contexto socio-histórico permitió comprobar que el imaginario de estas revistas -jóvenes emancipadas, mujeres sexualmente disponibles, hombrunas y castradoras, junto con hombres triunfadores y su puesto homónimo el macho/víctima - pertenecen a un modo de control y dominio establecido por los sistemas o instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas. Todos ellos determinan nuestras formas de conciencia asociadas con las mentalidades,³²¹ estableciéndose como una dominación sobre el campo simbólico, discursivo, visual y cultural que -sin intermediar una amenaza evidente- arraigan concepciones anquilosadas de una división sexual de los espacios y una normatividad heterosexual dominante.

A partir de esto, resulta sumamente relevante abordar las imágenes construidas en torno al cuerpo femenino accediendo a lecturas de discursos masculinizantes para de-construir y encontrar la fisura de las resistencias. Constatando quiebres y contradicciones, tal como señala Violi, “la relación de la mujer en el lenguaje es intrínsecamente contradictoria, porque el lenguaje la empuja a emplear un sistema de representación y expresión que la excluye y la mortifica”³²² Es en este quiebre donde podemos situar nuestra re-flexión. Todas las fisuras en este marco de códigos y constructos, posibilitan emancipar un cuerpo femenino ya no desde una normatividad heredada de un pasado ‘natural’, sino que ahora como un accionar de resignificación hacia un futuro abierto de posibilidades.

Como señala Oyarzún es necesario “entablar una red de significantes asociados a las experiencias de mujeres, a fin de avanzar hacia la descripción de un sistema de percepción/mundo-*gestalt* o mapa figurativo cuyo referente más inmediato son las relaciones sensoriales entre cuerpo sexo y mundo”³²³ Ir avanzando a la ‘episteme’ o hacia un ‘sistema de relaciones significantes’ se traduce en comprender cómo la estructuración que realizan las relaciones de poder sobre los cuerpos y su instalación como dominio en la sexualidad, fundan esquemas mentales que en lo cotidiano pasan inadvertidos.

³²¹ Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan Scott: “*El Concepto de Género*”. En Lamas, Marta: Op. cit., Pp. 21-33.

³²² Violi, Patricia: “*El infinito singular*” –Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, Madrid, 1991. p.100.

³²³ Oyarzún, Kemy: Op. cit. p. 475

Por esto cobra vital importancia construir nuevas lecturas a partir de los aparentes discursos hegemónicos, ya que es desde ellos donde se encuentran ciertos códigos de resistencia que no pueden ser controlados a partir de la esencia contradictoria en la que ellos se basan. Es aquí donde la imagen adquiere un interesante valor estratégico como herramienta que produce contra-sentido desde una relectura que permita su contraposición, exaltación, parodia y subversión. Desde un comienzo se apuntaba como hipótesis que el discurso visual se manifestaría en su condición textual, como construcción de diversas narrativas que compiten entre sí por imponer una interpretación. También se sostenía que este fenómeno posibilitaría descifrar los procesos de simbolización entretelados en el discurso, develando las diferencias de género imperante, pero a la vez evidencias de subversión.

Butler lanzó la provocadora idea de que el género es un proyecto para renovar la historia cultural en nuestros propios términos corpóreos. Para la autora, la acción del género exige volver a efectuar y experimentar una actuación *reiterada* que legitima una serie de significados previamente determinados socialmente.³²⁴ El efecto genérico se crea por medio de “la estilización del cuerpo y por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante”³²⁵ De tal manera que el yo con género es una ‘ficción reguladora’, determinada por una supuesta ‘identidad preexistente’ que se genera a través de diversas narraciones que se dan por ‘naturales’. Así también sostiene que la transformación del género radica en dejar ver este procedimiento regulador de la repetición, la *capacidad de acción* está en la sobre exhibición de lo ‘natural’, en su exageración que muestra su fundamentación fantasmática.

En estos términos, un discurso se devela en el escenario de humor picaresco, los roles sexo/genéricos están expuestos. En cada viñeta, en cada acto, el chiste y su atrevimiento sobrepasan las convenciones congelando una normatividad de género. Esta exageración del orden simbólico en sus diálogos en su mecánica, parodian una rutina repetida en el vivir cotidiano. El solo acto de su detención y señalamiento puede transparentar una ficción normatizadora. Evidenciar los múltiples pliegues que constituyen el contenido de estas imágenes, posibilitó mostrar el ‘efecto fantasmático’ de su cotidianidad, que parece integrar nuestra memoria mediática construyendo un sentido de normalidad y llenar con una saturación de imágenes erotizadas del cuerpo femenino un aparente vacío de protagonismo. La sintomatología del chiste, de la parodia, del sarcasmo, subvierte desde el lenguaje, descontextualiza y recontextualiza las convenciones de la identidad, interrogando y criticando sus efectos excluyentes. Re-situar las imágenes de la gráfica picaresca es re-instalar una historia que existe en los márgenes, en la periferia, como discurso de resistencia o ‘contra-discurso’.

Ya Foucault explicaba “donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder (...) Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red del poder.”³²⁶ Didier Eribon destaca que todo discurso es igualmente válido en su configuración. Sea desde la orilla del poder o desde la resistencia, el discurso no se altera, lo que modifica los significantes es el lugar desde donde se enuncia. Por tanto, no existe bajo este criterio un discurso del poder y otro de la resistencia, ambos nacen bajo una misma configuración. Eribon señala que el

³²⁴ Butler, Judith: *El género en disputa* Op. cit. p 273

³²⁵ *Ibid.* p 274

³²⁶ Foucault, Michel: Op. cit. p. 149

“poder, se apoya en puntos de resistencia, pero las resistencias encuentran a menudo su fuerza volviéndose estratégicamente contra los controles del poder”³²⁷.

Por esto no es exagerado afirmar que toda apropiación de los discursos genera un contra discurso, que subvierte los significados, en este caso de las imágenes, posicionándolos en una reapropiación y ‘resignificación’ que potencia una resistencia desde las estructuras del poder. De tal manera este trabajo se configuró como un intento de deconstrucción, de re-lectura situado desde una ‘orilla del poder’ que pretendió mostrar la enunciación de algunas de las posibles marcas impresas en estos discursos visuales. Como tal puede ser sometida a posibles lecturas y nuevas reconfiguraciones de forma posterior, sirviendo como base para nuevas investigaciones que vislumbren en estos modelos de revistas picaresca otras realidades latinoamericanas; distintos discursos visuales podrían ser capaces de manifestar una polifonía que congregue sus procesos singulares, pero que sin embargo denote las especificidades propias de un sistema sexo/género particular.

Un discurso intrincado con el miedo y el temor, no puede pretender dominar lo que la misma cultura produce, sustenta y estimula: la desigualdad, la violencia, la estereotipación; sobre todo en un escenario donde la dominación se ejerce desde la auto-afirmación. Un sistema de exclusión no puede trascender los límites que impone el entramado discursivo del poder. Asimismo, este trabajo se presenta como una estrategia de resistencia que evidencia la resignificación de los modelos culturales que someten y estigmatizan las representaciones genéricas.

³²⁷ Eribon, Didier: *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 435

BIBLIOGRAFIA

- Alcoff, Linda: Feminismo cultural versus posestructuralismo, la crisis de identidad de la teoría feminista, en Marysa Navarro y Catherine Stimpson (comp.), Sexualidad, Género y Roles Sexuales, Ed. FCE, Buenos Aires/México, 1999
- Amoros, Celia: Notas para una teoría nominalista del patriarcado, en: Asparkía, Universitat Jaume I, Castellón, 1992
- Antezana-Pernet, Corinne A. El MEMCH hizo historia, Santiago: Imprenta Seit, 1997.
- Ávila, Pabla. Irrupciones de mujeres y discursividades de lo(s) femenino(s) a principios del XX en Chile. Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura en América Latina. Universidad de Chile, julio 2004.
- Badinter, Elisabeth. XY, la identidad masculina, Santa Fé de Bogotá, Editorial Norma, 1993 (1ªed. en francés 1992).
- Barthes, Roland. - El imperio de los signos, Editorial Mondadori, Barcelona, 1991.
- Elementos de Semiología, Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- La Semiología, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Barbero, J. Martín. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. Editorial Pili. Barcelona. 1987
- Barrancos, Dora. - Mujeres en la Sociedad Argentina- Una historia de Cinco Siglos Ed. Sudamericana, Bs. Aires. 2007.
- Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el periodo de entreguerras. En Devoto, Fernando; Madero, María (compiladores) Historia de la Vida Privada en Argentina. Los argentinos entre multitudes y soledades. De los años Treinta a la actualidad. -Ed. Tauros. Bs. Aires, 1999
- Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y Pequeña historia de la fotografía r en Discursos interrumpidos I, Ed. Taurus, Madrid, 1973
- Berger Peter, Luckmann T. La construcción social de la realidad. Editores Amorrortu, Buenos Aires, 1998
- Berriot-Salvadore, Evelyne. El discurso de la medicina y de la ciencia. En Duby, George y Perrot, Michelle (editores) Historia de las Mujeres Tomo 6 Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discursos y Disidencias-. Ed. Taurus, Madrid, 1993
- Bourdieu, Pierre. - La dominación masculina. Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed. francés 1998)
- La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Ed. Taurus, Madrid, 1988
- Brito, Alejandra. Mujeres del Mundo popular Urbano. La búsqueda de un espacio. En Montecinos, Sonia (compiladora): “Mujeres Chilenas, Fragmentos de Nuestra Historia”. Ed. Catalonia, Santiago, 2008

- Butler, Judith. - Variaciones sobre Sexo, Genero: Beauvoir, Witting y Foucault. En Lamas, Marta El Género, La construcción cultural de la diferencia sexual. PUEG. México. 1996
- El género en Disputa- El Feminismo y la Subversión de la Identidad –Ed. Paidos, Bs. Aires, 2007
- Chartier, Roger. El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación, Barcelona, Ed. Gedisa, 3ª reimpresión, 1996
- Cornejo C., Tomás. Las partes privadas de los hombres públicos. Críticas a la autoridad en las caricaturas de fines del siglo XIX, Informe Fondecyt 1030092, Mapocho, Santiago, 2004
- Croci, P. y Vitale, A. (comp.). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda, Editorial La Marca, Argentina, 2000.
- De Barbieri, Teresita: Sobre la categoría de genero una introducción teórico-metodológica. En Fin de Siglo. Cambio civilizatorio. -Ediciones de las Mujeres N° 17. Isis Internacional., Santiago de Chile, 1992
- de Beauvoir, Simona. El segundo Sexo- Ed. Contemporánea, Buenos Aires, 2008
- De Rueda, María de los Ángeles. Picaras y Grotescos El grotesco y la Parodia en la Producción Icónica Argentina en el Período 1900-1950: Tensiones en el Imaginario de lo Público y Lo Privado” Informe Final Beca Formación Superior UNLP Director Oscar Traversa. 1998
- De Santis, Pablo. Rico Tipo y las Chicas de Divito- Espasa Calpe Argentina, 1994.
- Duby G. y Perrot M. Historia de las Mujeres en Occidente. Tomo 9 Guerras, entre guerra y posguerra. Editorial Taurus. Madrid. 1993
- Dussailant, Jacqueline. Breve Historia de los avisos publicitarios en los principales periódicos chilenos. 1850-1920, Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993
- Duran, Manuel. Higienismo, cuerpo y espacio Discursos e Imágenes sobre el Cuerpo Femenino en las Teorías Científicas e Higienistas. Chile Siglos XIX-XX Tesis para optar al grado de Magíster en Género y Estudios Culturales Mención Humanidades Universidad de Chile, 2006
- Entwistle, Joanne. El cuerpo y la moda. Una visión sociológica, Editorial Paidos, Buenos Aires, 2002
- Eribon, Didier. Reflexiones sobre la Cuestión Gay Colección Argumentos, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001
- Foucault, Michel. - El ojo del Poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: “El Panóptico”. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980
- Historia de la Sexualidad 1. La voluntad de saber. Editorial Siglo XXI, España, 8ªed. 1995 (1ªed. francés 1976)
- Las palabras y las cosas. Editorial Siglo XXI, México.1966
- La Arqueología del Saber, Editorial Siglo XXI, México, 1979
- La microfísica del poder, Editorial La Piqueta, Barcelona, 1980

- Vigilar y Castigar, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1989
- Fernández, María Elisa. Integración de la mujer en política: La mujer chilena en las elecciones presidenciales y el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. En Cuadernos de Historia, número 22, Editado por el Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, Diciembre 2002
- Freud, Sigmund. Obras Completas Volumen 8 -El Chiste y su Relación con lo Inconciente (1905). 2ª edición 7ª reimpresión. Amorrortu editores, Bs. Aires, 2006
- Psicoanálisis del arte, Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. Alianza Editorial, Madrid, 1991
- Obras Completas Volumen 18 -El Porvenir de una ilusión (1927), Ed. Orbis, Bs. Aires 1993
- García Canclini, Néstor. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu en Sociología y cultura, Pierre Bourdieu, México: Grijalbo, 1990
- Gaviola Artigas, Edda; Jiles Moreno, Ximena; Lopresti Martínez, Lorilla; Rojas Mira, Claudia. Queremos Votar en las próximas elecciones Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952 Centro de Análisis y Difusión de la condición de a mujer, La Morada, 1986
- Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas. Editorial Gedisa, México, 1987
- Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019), Ed. FCE, México, (1ª ed. francés 1990) 1995.
- Góngora Escobiedo, Álvaro. La prostitución en Santiago, 1813-1931, Editorial Universitaria, Santiago, 1999.
- Guy, Donna. El sexo peligroso, la prostitución legal en Bs. Aires 1875-1955. Ed. Sudamericana, Bs. Aires, 1994
- Huerta Calvo, Javier. El nuevo mundo de la Risa, Ed. Oro Viejo, Barcelona, 1995
- Hutchinson, Elizabeth. - Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1900-1930. Lom Ediciones, Santiago, 2006.
- La defensa de las hijas del Pueblo En Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX, Ed. SUR/CEDEM, 1995.
- El feminismo en el movimiento obrero chileno: la emancipación de la mujer en la prensa obrera femenina, 1905-1908. En *Proposiciones Vol.21*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, diciembre 1992
- Higonnet, Anne. Mujeres, Imágenes y Representaciones, en Duby, G. y Aries, P., Historia de Las Mujeres en Occidente- Tomo 9: Guerras, entreguerra y posguerra. Editorial Taurus, Madrid, 1993,
- Hirigoyen, M. F. El acoso moral. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2005
- Huysen, Andreas. En Busca Del Futuro Perdido Cultura Y Memoria En Tiempos De Globalización, Ed. FCE. Bs.Aires, 2001
- Illanes, María Angélica. La batalla de la memoria. Editorial Planeta Chilena S.A, Santiago, 2002

- Jelin, Elizabeth. Los Trabajos De La Memoria. Ed. Siglo XXI, Madrid y Bs. Aires, 2002
- Jofré, Manuel Alcides. Historietas en Chile 1895-1973. Ed. CENECA N° 80, Santiago, 1986
- Kirkwood, Julieta. Ser Política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 1990
- Kristeva, Julia. El lenguaje, ese desconocido- Introducción a la lingüística. Ed. Fundamentos, Madrid, 1988
- Lacan , Jacques. El estadio del espejo como formador de la función del yo (“je”) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en Escritos 1, México, Ed. Siglo XXI, 1980.
- Lagarde, Marcela. -Aculturación feminista, en género en el estado. Estado del género. Ed. Isis, Santiago, 1998
- La sexualidad del libro -Los cautiverios de las mujeres: madre esposas, monjas, putas, presas y locas
- http://www.creatividadfeminista.org/articulos/sex_2003_lagarde.htm#introduccion
- Lamas, Marta (comp.). - Género y la construcción Cultural de la diferencia sexual. Ed. UNAM, México, 1996
- Usos, Dificultades y Posibilidades de la categoría de Género. En Papeles de Población, julio-septiembre, N° 21, UNAM, México, 1999
- Laqueur, Thomas. La construcción del sexo (Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud), Ediciones Cátedra, España, 1994 (1ª ed. inglés 1990)
- Lastra Teresa. Las “Otras” Mujeres. Colecciones APRODEM, Santiago, 1997
- Lavrin, Asunción. Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940 Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago de Chile, 2005
- Lazzarato, Mauricio. Del Biopoder a la Biopolítica, Revista Multitudes N ° 1, París, Marzo 2000
- Ledezma, Ana María. La Sociedad en Vitrina: Mujeres en la publicidad. Chile 1950-1960. Tesina para optar al grado de Licenciada en Historia. Universidad de Chile. Santiago, Mayo, 2005.
- Le Breton, David. La sociología del cuerpo. Editorial Nueva Visión, Argentina, 2002.
- Antropología del cuerpo y modernidad, Editorial Nueva Visión, Argentina, 1995.
- Le Goff, Jacques. Historia y memoria, Paris, Editorial Gallimard-Folio, España, 1981.
- El Orden de la Memoria- El tiempo como imaginario. Ed. Paidos, Barcelona, 1991
- Lorenzo, María Fernanda; Rey, Ana Lia; Tossounian, Cecilia. Imágenes de Mujeres Virtuosas: Moralidad, género y Poder en la Argentina de entreguerras. En Zaida Lobato, Mirta (editora): “Cuando las Mujeres Reinaban, Belleza, Virtud y Poder en la Argentina del siglo XX” –Ed. Biblos, Bs. Aires, 2005
- Martín-Barbero, Jesús. Pre-Textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos –Ed. Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia, 1996
- Millet, Kate. Política sexual -Ed. Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 1995

- Montecinos, Sonia (comp.). Mujeres Chilenas, Fragmentos de una Historia. Ed. Catalonia, Santiago, 2008.
- Oyarzún, Kemy. - Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual, en Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XIXI, N° 38, Lima: 2º semestre de 1993.
- Pesa la Tierra en el Bicentenario. Artículo publicado en “Mujeres Chilenas, Fragmentos de una Historia” Montecinos, Sonia (compiladora) -Ed. Catalonia, Santiago, 2008.
- Ossandón B. Carlos. Los Orígenes de la Cultura de Masas en Chile en Historia y Comunicación Social, Informe Fondecyt 1010016, Historia y Comunicación Social, Vol. 7, Santiago, 2002
- Ossandón, Carlos; Santa Cruz Eduardo. El estallido de las Formas: Chile en los albores de la cultura de Masas. Ed. Lom, Santiago, 2005 (1ª Edición)
- Passerini, Luisa. Sociedad de Consumo y Cultura de Masas. En Duby, G. y Aries, P., Historia de Las Mujeres en Occidente- Tomo 9: Guerras, entreguerra y posguerra, Editorial Taurus, Madrid, 1993
- Péninou, G. Semiótica de la publicidad, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976
- Richard, Nelly. Políticas y estéticas de la memoria. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1999
- Políticas de la memoria y técnicas del olvido, En Residuos y metáforas, Cuarto Propio, Santiago, 1998.
- Rojas Mix, Miguel. El imaginario .Civilización y cultura del siglo XXI. Ed. Prometeo Libros, Argentina, 2006
- La gráfica política del 98. Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica CEXECI, España, 1998
- Rubin, Gayle. El tráfico de mujeres. En Lamas, Marta (comp.) Género y la construcción Cultural de la diferencia sexual-Ed. UNAM, México, 1996
- Salazar Gabriel, Pinto Julio. Historia Contemporánea de Chile. Hombría y Feminidad. Tomo IV, Editorial Lom, Santiago, 2002
- Salazar, Gabriel. La mujer del Bajo Pueblo en Chile: Bosquejo histórico, En Propositiones, N°21, Ediciones Sur, Santiago, 1992
- Santa Cruz, Eduardo. Modernización y cultura de masas en el Chile de principios del siglo veinte: el origen del género del magazine. Informe Proyecto Fondecyt N° 1010016, 2002.
- Verón, Eliseo . La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad, Editorial Gedisa, Barcelona, 1993
- Steimberg Oscar, Traversa Oscar, (comp.). “Estilo de Época y Comunicación Mediática” Tomo I. Ed. ATUDEL, Bs. Aires, 1997
- Stuven, Ana María. El asociacionismo femenino: la mujer chilena entre los derechos civiles y los derechos públicos, en “Mujeres Chilenas, Fragmentos de una Historia” Montecinos, Sonia (compiladora), Ed. Catalonia, Santiago, 2008.
- Traversa, Oscar. Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918 –1940. Ed. Gedisa, Barcelona, 1997

-
- . Cuerpos de papel II. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1940-1970. Santiago Arcos Editor, Bs. Aires, 2007
- Vicuña, Manuel. La Belle Époque Chilena- Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo. Editorial Sudamericana, Santiago, 2001
- Vigarelo Georges. Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media. Editorial Alianza, Madrid, 1991
- . El Cuerpo y el Arte de Embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días – Ed. Nueva Visión, Bs. Aires, 2005
- Scott, Joan. El género: una categoría útil para el análisis histórico, en Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine R. (comp.) Sexualidad, género y roles sexuales, Ed. FCE, Buenos Aires, 1999
- Van Dijk T. Ideología. Una aproximación interdisciplinaria. Editorial Gedisa. Barcelona, 1999
- Weeks, Jeffrey. Sexualidad. Ed. Paidós, México, 1998
- Wolf, Naomi. El mito de la belleza. Ed. Emecé, Barcelona, 1991