



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

CAUTIVAS Y LIBERADAS: MODELOS DE MUJER EN REVISTAS FEMENINAS DE  
COMIENZOS DEL SIGLO XX EN CHILE  
La Silueta (1917/1918) y Acción Femenina (1922/1924)

TESINA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN ARTES CON MENCIÓN  
EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

JUANITA LEONOR VERGARA LOYOLA

PROFESOR GUÍA: ISABEL JARA

SANTIAGO DE CHILE  
2014

*A mi papá Camilo Vergara y a mi abuela Juanita*



## Índice

Introducción	3
I. Modernidades, feminismos y clases sociales: una mirada al Chile de comienzos del siglo XX	10
Modernidad: orígenes y diferencias de un mismo proceso	10
Modernidad en América Latina	12
Modernidad artística en Chile	14
Feminismo(s): teoría y práctica en Chile	22
Clase social y mujer	27
II. Gráfica, cultura impresa y revistas de mujeres en Chile: <i>Acción Femenina</i> y <i>La Silueta</i> . Una mirada desde la ideología.	30
Cultura impresa y revistas de mujeres: Chile	30
Revista <i>La Silueta</i>	36
Revista <i>Acción Femenina</i>	39
Algunas colaboradoras destacadas de ambas revistas	43
Posicionamiento ideológico de <i>La Silueta</i> y <i>Acción Femenina</i> : Partido Conservador y Partido Liberal	45
Partido Cívico Femenino	47
III. Continuidad y cambio: <i>modos particulares de ser mujer</i>	50
Madre aristocrática y modelo mariano	53
Madre liberal: entre lo público y lo privado	66

Mujer bibelot: bellas, frívolas y modernas	72
Mujer emancipadora	82
Soltera aristocrática	90
Mujer y cambio social	96
Comparaciones de los pares de modelos	105
Conclusiones	111
Bibliografía	118

## Introducción

Las primeras décadas del siglo XX corresponden a los inicios de la modernidad en América Latina, un periodo histórico turbulento y cambiante para nuestra sociedad, marcado por grandes transformaciones a nivel social, económico, político y cultural. Estos cambios se advierten en los distintos sujetos que integran la sociedad; para las mujeres, esta etapa es especialmente crucial en la conflictiva construcción de su imagen y participación civil. A partir de la bibliografía consultada, podemos observar que en el periodo señalado emergen y se consolidan agrupaciones de mujeres, feministas, provenientes de distintas clases sociales (Kirkwood, 1990; Lavrín, 2005; Klimpel, 1962; Agliati y Montero, 2001; Vicuña, 2010). Estos grupos cuestionaron la representación de lo femenino, el rol de las mujeres y su participación en el espacio público, fenómeno del que dan cuenta las revistas femeninas a través de su discurso y visualidad.

Si bien los estudios sobre las mujeres y su participación en el espacio público tienen más de dos décadas de despliegue como línea de investigación relevante dentro de las humanidades y las ciencias sociales, en los últimos años se han incrementado los que retoman la prensa femenina de inicios de siglo como objeto de estudio (Montero, 2006; García Huidobro y Escobar, 2012; Subercaseaux, 2011). Esto constituye una novedad dentro del panorama inicial de las investigaciones con perspectiva de género: la prensa escrita por mujeres considerada como parte de un campo intelectual femenino de la época.

Sabemos, también, que las revistas femeninas, en este contexto, estaban, además de otros factores, influidas por la clase social a la que pertenecían sus redactoras, quienes, casi en su mayoría, eran mujeres acomodadas y de la incipiente clase media (Montero, 2006). Esta pertenencia a un grupo social específico implica, a su vez, un relativo correlato ideológico. Lo anterior no significa que cada clase social estuviera identificada de forma unívoca con una sola ideología, sino que existieron matices, tensiones y transformaciones dinámicas al interior de cada grupo social.

El público, especialmente femenino, y el amplio radio de circulación que tuvieron estas revistas (Catalán, 1985), son variables que nos permiten pensar la importancia de dichas publicaciones para el desarrollo de los imaginarios colectivos, específicamente, cómo estas revistas participan de procesos de producción de los imaginarios de lo

femenino, tanto desde las lectoras directas como del conjunto de la sociedad. En este sentido, y entendiendo la importancia de las revistas femeninas en el plano comunicacional, muchos estudios han intentado ya describir los discursos feministas (en el sentido lingüístico y de contenido) de esta época (cfr. Lavrín, 2005 y Montero, 2004, Kirkwood, 1990, entre otros). Sin embargo, no se ha dedicado la misma atención a las representaciones visuales. Pensamos que el análisis de aquellas nos permite –gracias a su potencial simbólico y representacional, como por sus ilustraciones– dar cuenta de los contenidos que caracterizan a esos discursos, ahora desde el punto de vista de los múltiples imaginarios sobre la mujer y las estrategias estéticas desplegadas para su construcción. Asimismo, a través de las representaciones visuales se pueden examinar las tensiones existentes dentro de un mismo grupo social, así como también entre clases sociales diferentes; de acuerdo con nuestra búsqueda bibliográfica, actualmente hay pocos estudios académicos que hayan abordado este tema (clase social-visualidad) aplicándolo al análisis de un medio de comunicación popular como es la revista femenina. Consideramos que este punto también es relevante si se piensa desde la Historia de Arte –disciplina de la cual proviene esta investigación–, ya que este estudio expande el campo tradicional del arte vinculándolo a un medio de comunicación de masas que responde a manifestaciones sociales y culturales diversas.

Desde la perspectiva del análisis, es importante tener en cuenta los elementos que constituyen la lectura de una imagen. Es posible considerar una representación desde el punto de vista de su composición, esto es, tomar a una construcción visual por su aspecto, “por lo que es” (Rose, 2012, p. 55). La imagen tiene una sintaxis (término prestado de la gramática) que le es propia, y según la cual “en la composición, igualmente, se ordenan unos elementos formando estructuras y éstas ordenadas a su vez, producen la significación de la imagen” (Villafañe, 2000, p. 64). Ahora bien, este tipo de lectura se centra en el análisis de los elementos formales de una representación; no obstante, para analizar discursivamente una imagen es necesario considerar que ellas están atadas a sus contextos de producción y circulación, así como también a las relaciones que establecen con el tiempo y sociedad en que fueron hechas. De este modo, “[ ]visual images do not exist in a vacuum, and looking at them for ‘what they are’ neglects the ways in which they are produced and interpreted through particular social practices” (Rose, 2012, p. 55). En

síntesis, la lectura de una imagen conjuga el estudio de sus características formales con los elementos contextuales en que esta se construye.

Para entender la importancia y pertinencia de un análisis visual, como el que nos proponemos, es necesario entender la visualidad (en oposición a la visión<sup>1</sup>) como un conjunto de discursos que modelan la percepción del mundo de un sujeto. Este lente a través del cual se capta la realidad es construido culturalmente y está determinado por “códigos de reconocimiento” que tienen en el medio social su origen. En definitiva, la visión de cualquier sujeto “está descentrada por la red de significantes que llegan (...) desde el medio social”, es decir, por “los diversos intereses y deseos del observador, y por las relaciones sociales que existen entre quien percibe y lo percibido” (Walter y Chaplin, 41-42).

Las revistas femeninas o que incluían contenidos para mujeres publicadas a inicios de siglo abundan (Montero, 2013). Unas más populares que otras, se distinguen por los tipos de públicos y la estratificación social a la que se dirigen, por su alcance nacional o regional, por su tiraje y por contar dentro de sus colaboradores con un importante número de mujeres (*Zig-Zag*, *Sucesos*, *Familia*, *Pacífico Magazine*, *La alborada*, *La Palanca*) (Montero, 2013). Reconociendo dicha diversidad, en esta investigación decidimos enfocarnos solamente en dos: *La silueta* (1917-1918) y *Acción femenina* (1922-1939)<sup>2</sup>. Nuestra detención en ellas se explica porque ambas son revistas publicadas en Santiago, que representan, respectivamente, a la élite<sup>3</sup> y a la clase media femenina de la capital (Vicuña 2010, Montero 2003). Dicha sincronía espacial, así como también el contraste entre la élite y la clase media, nos parece un punto de partida productivo para indagar en los imaginarios femeninos dominantes y sus estrategias de construcción, así como también en

---

<sup>1</sup> Sobre la diferencia entre “visión” y “visualidad”, Walter y Chaplin aclaran que “el primero se refiere a un proceso físico/fisiológico en que la luz impresiona los ojos, mientras el segundo hace referencia a un proceso social: la visualidad es la visión socializada” (2002, p. 41).

<sup>2</sup> Esta última revista tuvo un receso entre 1930 y 1934, debido a la crisis económica de 1929.

<sup>3</sup> Respecto de la denominación de este conjunto social, en este trabajo utilizaremos varios términos a modo de sinónimos: “élite”, “clase social alta” y “aristocracia”. Salazar y Pinto emplean “élite” para definir al pequeño grupo que maneja el poder económico y político en el país, y cuya característica es adoptar “modos de ser” y “modos de vivir” burgueses (ligados al trabajo y lo mercantil), por un lado, y aristocráticos (proclives al refinamiento y la ostentación), por el otro. De esta manera, para el historiador, no se puede hablar de una aristocracia propiamente constituida en nuestro país, ni tampoco de una “alta burguesía” (1999, p. 38). Sin embargo, elegimos estos términos porque enfatizan la idea de exclusividad y distinción que caracteriza la ideología de *Silueta*: una publicación destinada a un grupo de clase dominante, selecto y europeizado. De hecho, la palabra “aristocracia” se repite numerosas veces en las ediciones, y define a una de sus secciones: “Mundo aristocrático”.

sus tensiones, variaciones internas y contradicciones. A través de estas revistas, es posible entrar en los modos de vida, aspiraciones y sueños de un momento particular en que se gestan “nuevas formas de ser mujer” que aún conservan en su interior resabios de épocas anteriores. A diferencia de *Acción femenina*, órgano oficial de difusión del Partido Cívico – primer partido político feminista de Chile–, *La silueta* es una revista menos conocida y estudiada que, en diálogo con *Acción Femenina*, nos permite dar cuenta, mediante contraste, de la dinámica heterogénea en que funcionan y se negocian los imaginarios de lo femenino en el período de interés (1917-1924), además de ser, en gran parte, contruidos por mujeres. Este tramo temporal es de gran importancia debido a que marca la emergencia del feminismo de clase media (con todo su andamiaje político), distinto del feminismo aristocrático ya establecido.

Las revistas nos muestran una elaboración de imágenes de lo femenino dual: desde la visualidad y el texto escrito. Así, estas publicaciones permiten explorar ambas formas de representación con una intensidad que, desde los estudios de la visualidad, es importante de ser considerada. Los elementos más significativos que se advierten en dicho encuentro entre la imagen y el texto son la literalidad y la arbitrariedad que los reúne. Ello no deja de ser una paradoja, e indica que la representación visual de lo femenino, en ciertos momentos, es disonante o se encuentra “desajustada” respecto del texto. En los casos en que la literalidad sintoniza el texto y la imagen, la representación se vuelve redundante, es decir, reafirmación del modelo que se desea difundir. Es por ello que, como objetivo general, analizaremos el vínculo entre imagen y texto de las revistas *La Silueta* (1917-1918) y *Acción Femenina* (1922-1924), en relación con sus concepciones ideológicas y orientaciones de clase; un vínculo que podría considerarse como naturalizado, pero que se alza como un generador no siempre transparente de sentidos.

Así, es posible observar la existencia de ciertos modelos femeninos permanentes que exponen continuidades y también rupturas. El caso del modelo de la “madre aristocrática”, de inspiración mariana, constituye un ejemplo de ello: se posiciona claramente en las portadas de los primeros números de la revista *La silueta* y desaparece a medida que avanzan las publicaciones. En su reemplazo cobran protagonismo las imágenes de mujer asociadas al consumo, la moda y la vida social. En el caso de *Acción Femenina*, se destaca la importancia de la maternidad en cuanto condición que asegura una suerte de

fortaleza moral femenina que legitima su voz en los asuntos públicos. Sin embargo, paradójicamente, en los catorce ejemplares estudiados, aparece sólo una fotografía de mujer con niños, y se trata de una parlamentaria inglesa.

A modo de hipótesis, cabe plantear, en primer lugar, que las representaciones de la mujer exhibidas en las revistas *La Silueta* y *Acción Femenina*, en su discurso y visualidad, son expresiones de las ideologías asociadas a las clases sociales específicas (aristocracia y clase media) de las que –en general– provienen. Más aún, postulamos que es posible vincular estos feminismos con *modelos representacionales* de la mujer o “modos de ser mujer”. La diferencia entre uno y otro conjunto podría ser caracterizada, *grosso modo*, de la siguiente manera: mientras que los modelos de *Acción Femenina* son expresivos de un proyecto político formal e institucionalizado, que exhorta a la mujer a transformar las condiciones en que está inmersa para de este modo cambiar las suyas propias, los de *La Silueta* responden a un anhelo de ampliación de la libertad mucho más moderado y limitado, circunscrito a su condición personal y con proyección social, pero no política en el sentido explícito del término. Así, ambos conjuntos lidiarán de manera distinta con las oposiciones público/privado, modernidad/tradición y activo/pasivo. Sin embargo, estos modelos y, sobre todo, las imágenes, no corresponden a traducciones visuales transparentes de lo que se plantea en el discurso escrito; en cambio, ellos permiten auscultar las tensiones y contradicciones ideológicas de cada sector aludido. No se trata, entonces, de un tránsito rápido y libre de problemas desde la ideología a una suerte de representación transparente de la misma, sino de una compleja estructura significativa. En segundo lugar, cabe señalar que la construcción visual de los modelos femeninos que presentan ambas revistas comparten su cercanía con la tradición clásica, aunque con énfasis y estrategias diferentes. En el caso de *Acción Femenina*, el uso de la alegoría–intervenida por recursos formales modernos–y el carácter pictórico de sus retratos fotográficos le permite subrayar la condición ilustrada de la mujer. Por su parte, *La Silueta*, al combinar modernismo francés con imágenes de evocación mariana, no contradice el imaginario conservador de la élite y al mismo tiempo lo actualiza y lo vincula con la modernidad europea.

De esta manera, los modelos construidos a partir de *La Silueta* son: (a) Madre aristocrática y modelo mariano; (b) Mujer *bibelot*: bellas frívolas y modernas; y (c) Soltera aristocrática: *la debutante*. Debido a la gran riqueza visual de esta revista, resultó difícil

decidir entre las distintas posibilidades que ofrece. Por ello, optamos por las temáticas a las que los mismos modelos se vinculan: maternidad, consumo y clase social. Por otro lado, los modelos construidos para el análisis de *Acción Femenina* son: (a) Madre liberal: entre lo público y lo privado; (b) Mujer emancipadora; (c) Mujer y cambio social. Esta publicación, a diferencia de la anterior, no abunda en imágenes; y cuando éstas aparecen, tienden a ser similares en su composición visual y formato. No obstante, la recurrencia de éstas y sus contenidos (maternidad, feminismo, etc.) hace que sean productivas para ser leídas desde un punto de vista visual.

Para abordar las condiciones generales de la modernidad en Chile, revisaremos los estudios de Jorge Larraín (1996), Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (2005), quienes caracterizan este proceso como un período de cambio en el estilo de vida de nuestra sociedad, que da inicio a la cultura de masas y obliga a redefinir la relación entre las esferas pública y privada. En cuanto al feminismo, los trabajos de Asunción Lavrín (2005) y Julieta Kirkwood (1990) nos permiten recabar información respecto al carácter diverso del feminismo local, definido por la pertenencia de clase de sus integrantes y el uso de la moderación como estrategia para transformar los modelos femeninos establecidos.

Respecto a clase social, Manuel Vicuña (2010) en su libro *La belle époque chilena* define a la clase alta por su carácter culturalmente heterogéneo, a pesar de poseer una identidad colectiva definida. En cuanto a la clase media, los estudios de Claudia Montero dan cuenta del papel que jugó este grupo social en la apertura y modernización de nuestro sistema político.

Catalán (1985) y Montero (2013), como hemos visto, se refieren a la importancia de la gráfica y la cultura impresa. El primero explora la función que cumplen las revistas en la masificación del conocimiento y la creación de circuitos de comunicación expedita entre conjuntos humanos más amplios; por su parte, Montero describe cómo estas publicaciones son instrumentalizadas por proyectos sociales y culturales ya existentes. Por último, Echaiz y López nos permiten definir los aspectos más relevantes del ideario conservador y liberal cuyas ideologías políticas se encuentran vinculadas a las revistas de este estudio.

En términos de metodología, en primer lugar, se realizó una revisión bibliográfica de los primeros catorce números de cada revista para identificar los principales tópicos de las publicaciones en relación con la mujer (roles, relación de la mujer con el espacio

público y privado, etc.). Luego, se seleccionó una muestra de imágenes, según los siguientes criterios: (a) primeras portadas de las revistas, (b) portadas más recurrentes, (c) portadas en general, (d) imágenes que destacaban por tamaño y ubicación, (por ejemplo, imagen a página completa en el centro de la publicación), (e) ubicación de la imagen en relación con el título, (f) imágenes representativas del discurso de la revista.

Una vez seleccionadas las imágenes, se procedió al análisis de la retórica visual, considerando el cuerpo, la pose, los rostros, la mirada, las manos, los accesorios, la vestimenta, la luz, la composición, el marco, enfatizando más unos que otros, según el caso y considerando también en dicho análisis los referentes pictóricos presentes en las representaciones. Posteriormente, a partir de los principales tópicos de la retórica visual, se detectaron propuestas de identidad femenina, correspondientes a los modelos. Luego, de la totalidad de imágenes de cada revista, (ilustraciones, dibujos, fotografías y grabados) se calculó el promedio por ejemplar que correspondía a imágenes de mujeres.<sup>4</sup>De ellas, se seleccionó una muestra representativa del universo, correspondiente a nueve imágenes, las que mejor darían cuenta del imaginario femenino de la época.

Este trabajo se organiza en torno a tres capítulos, y en cada uno de ellos nos guían objetivos específicos. En el primero, titulado “Modernidades, feminismos y clases sociales: una mirada al Chile de comienzos del siglo XX”, contextualizamos históricamente el periodo estudiado. Así, focalizamos en la modernidad artístico-cultural del cambio de siglo, y caracterizamos la visión de la mujer existente en las clases sociales de la aristocracia y la media. En el segundo acápite, “Gráfica, visualidad y revistas de mujeres: *Acción Femenina* y *La Silueta*. Una mirada desde la ideología”, abordamos el panorama que construye nuestro objeto desde la perspectiva del corpus, es decir, las revistas estudiadas desde el punto de vista ideológico y desde su participación en la producción de imaginarios de lo femenino. El tercero, titulado “Continuidad y cambio: *modos particulares de ser mujer*”, es el capítulo estrictamente dedicado al análisis del objeto de estudio desde la dualidad de la representación: el texto y la imagen y sus formas de vínculo (arbitrariedad y/o literalidad) en cada uno de los modelos correspondientes a cada revista.

---

<sup>4</sup>*La Silueta*: 85 imágenes en 55 páginas (un promedio de 1.6 imágenes por página), 56% de ellas corresponde a mujeres. *Acción Femenina*: 22 imágenes en 25 páginas, (un promedio de 08 imágenes por página), un 49% son representaciones femeninas.

## **I. Modernidades, feminismos y clases sociales: una mirada al Chile de comienzos del siglo XX**

Este capítulo pretende reflexionar en torno a los procesos de modernización ocurridos a principios del siglo XX, y su relación con las agrupaciones de mujeres pertenecientes a la élite y a la clase media ilustrada que surgieron dentro del mismo periodo. En particular, nos interesa realizar un recorrido por los distintos momentos de este proceso de modernización dando cuenta de las singularidades que éste presenta en Latinoamérica y Chile, y el modo en que enfrenta nuestro país este proceso global de cambios que incluye también importantes transformaciones en el ámbito de la cultura y el arte.

### **Modernidad: orígenes y diferencias de un mismo proceso**

Antes de comenzar a revisar el proyecto modernizador, particularmente el de América Latina y Chile, consideramos necesario hacer una precisión conceptual con respecto al término modernidad. Resulta complejo establecer una concepción unívoca de este fenómeno, ya que alude a procesos sociales e históricos cambiantes y al surgimiento de nuevas conductas sociales. El poeta crítico de arte y teórico de la modernidad Charles Baudelaire señala que estas nuevas actitudes surgen de la experiencia de una aguda conciencia de “lo efímero y transitorio, de lo contingente y fragmentario”, que, a su vez, implica un sentimiento de ruptura con el pasado y el predominio de la autonomía y la libertad en todas las esferas de la vida (2009, p. 14). Asimismo, el filósofo y escritor Marshall Berman (1998) explica que esta aceleración de tiempos produce un enfrentamiento de prejuicios y opiniones que lleva a un cuestionamiento permanente de los valores establecidos. Nada es seguro ni dura para siempre; todo cambia vertiginosamente, los vínculos personales se destruyen, los límites de la ética se transgreden, se experimenta la esperanza de la transformación y el cambio, al tiempo que se vive la amenaza constante de la destrucción total. En este contexto, los procesos de cambio se expanden acompañados de una conciencia universal en la que la sociedad misma se autodefine como moderna.

Por su parte, el sociólogo chileno Jorge Larraín señala que la modernidad se relaciona con un cambio en el estilo de vida y las relaciones sociales que se originan en la

Europa del siglo XVI. Explica que este proceso se expresa de diversas maneras en la medida en que la misma idea de modernidad cambia a través del tiempo. Así, para efectos de esta investigación, consideraremos aquella idea de modernidad que se desarrolla a partir de los inicios del siglo XX y que según Larraín, se produce, a través de la mezcla entre ideas democráticas y desarrollo industrial, educación y cultura de masas, relación entre mercados y organizaciones burocráticas. Al respecto, el autor escribe:

La modernidad es un fenómeno complejo y multidireccional que requiere ser abordado desde varios ángulos. De allí que además de industrialismo, capitalismo y racionalismo, sea necesario agregar otras dimensiones. El término “moderno” puede definirse también como una forma de autoconsciencia, como un modo específico de vida y como una experiencia vital (1996, p. 19).

Larraín analiza la modernidad a partir de las definiciones de pensadores como Durkheim, Weber y Marx, quienes destacan de ese periodo el surgimiento del capitalismo, el impulso industrializador y la creación de un mercado mundial. Para este último, “lo que está en la base de la modernidad es el surgimiento del capitalismo y de la burguesía revolucionaria, que llevan a una expansión sin precedentes de las fuerzas productivas y a la creación de un mercado mundial” (Larraín, 1996, p. 17). Por su parte, Durkheim plantea que el principal impulso de la modernidad es el desarrollo de la ciencia y de la industria, y afirma que estos elementos no sólo destruyeron el orden feudal, sino que constituyeron la base de un nuevo orden social caracterizado por ser “pacífico y no militar, promover la industria que ofrece a las naciones medios para llegar a ser ricas y poderosas y remplazar las enseñanzas de los sacerdotes por la superioridad demostrada por las posiciones científicas” (Larraín, 1996, p. 18).

Por otra parte, autores como Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (2005) sostienen que la modernidad debe ser concebida como una compleja red identitaria formada por imaginarios que tienen como base el valor del progreso. Estos imaginarios se materializan en el surgimiento de una mentalidad positivista, una nueva estructura de clases, innovaciones tecnológicas y la creación y democratización de un mercado de masas. El arte no es ajeno a esta corriente transformadora que lo empuja a constituirse en bien de consumo. Así, las creaciones artísticas ya no sólo embellecen el espacio privado, sino que también colaboran al fortalecimiento de una incipiente cultura pública. En este sentido, Ossandón y Santa Cruz afirman que:

Lo que tenemos, a fines del XIX y principalmente en las primeras décadas del XX, es entonces una importante transformación o reorganización cultural. En un plano estructural, ésta tiene que ver—entre otros factores—tanto con la extensión y complejización de los espacios comunicacionales como con la inicial reformulación de los vínculos entre las esferas pública y privada (2005, p. 10).

En síntesis, los autores citados vinculan la modernidad con la instalación de un nuevo orden social acompañado de las ideas liberales de una burguesía revolucionaria, un proceso de profunda racionalización y la consolidación de nuevas fuerzas científicas. Todo esto, en paralelo a la creación de un nuevo marco de expectativas dentro del orden social, el que tendrá como correlato una mayor organización social de aquellos grupos que habían sido marginados en los proyectos de modernización anteriores, como por ejemplo, las mujeres.

### **Modernidad en América Latina**

El proyecto modernizador latinoamericano toma como modelo la idea de progreso propia del hemisferio norte. Sin embargo, este ideal no llega de la misma forma a las distintas capas de la sociedad: la modernidad material fue difícil de conseguir, el progreso no alcanzó a todos los sectores sociales y resultó imposible que el discurso político, intelectual, artístico y visual de la modernidad del norte lograra imponerse sobre la cultura latinoamericana, estigmatizada como arcaica, tradicional y premoderna (Larraín, 1996).

Así, los esfuerzos modernizadores por parte de la oligarquía latinoamericana decimonónica se caracterizaron por producir modificaciones en las apariencias y las formas, en lugar de pretender cambios de fondo en sus valores y concepciones políticas. Sin embargo, estos esfuerzos “cosméticos”, dirigidos a desarrollar y modernizar el espacio público, comenzaron a tensionar la realidad social, política y cultural de nuestros países, ya que dicho proyecto modernizante supuso cambiar importantes aspectos de la tradición popular y la cotidianidad latinoamericana, para reemplazarlos por elementos característicos del estilo de vida europeo que la élite había asumido, arbitrariamente, como modelo para la región.

De esta forma, la nueva disposición moderna del espacio urbano que inicialmente se desarrolló entre mentalidades tradicionalistas y criollas comenzó a abrirse hacia la sociedad civil, obligando a los individuos a redefinir sus roles dentro de una sociedad que avanzaba

hacia la modernización y buscaba asimilar los discursos que la sustentaban. Así es como, por ejemplo, Benjamín Vicuña Mackenna, actualizando la antigua creencia de la ciudad como núcleo expansivo de la civilización, realiza durante su periodo como Intendente de Santiago una remodelación del centro de la ciudad, motivado por el ideal de construir un símil de París en América (Vicuña, 2010, p. 44). Este proceso de remodelación también obedeció al interés de la oligarquía por diferenciarse del resto de la población, marcando una frontera en el espacio urbano que los separase del resto y delimitando el centro económico, político y social de Santiago desde donde ejercieron su influencia.

La recepción y aceptación de las ideas que caracterizan lo moderno encontraron en Latinoamérica una importante resistencia cultural. Mientras las élites políticas y sociales supuestamente convertían los espacios propios de la sociabilidad en enclaves de la modernidad –a través de la prensa, infraestructura y costumbres–, al mismo tiempo resistían a estos cambios a través de la continuidad de elementos propios de una cultura tradicional. Así, el desarrollo de la modernidad en nuestro continente será entendido bajo la dualidad campo/ciudad, moderno/colonial, laico/religioso, construyéndose a través de la tensión existente entre una modernidad europea idealizada y la identidad latinoamericana tradicionalista que la rechaza o la transforma bajo sus intereses (Rama, 1984; Cornejo Polar, 1994; Larraín, 1996).

En este mismo sentido, Renato Ortiz hace referencia a la modernidad definiéndola, al mismo tiempo, como una y diversa: una, en tanto responde a una misma matriz civilizadora, y diversa, si se considera su configuración histórica. El autor considera que “industrialización, urbanización, tecnología, racionalización son rostros que penetran todas las modernidades [...] Pero cada una de ellas se realiza de manera distinta de acuerdo a las contradicciones históricas de cada lugar” (Ortiz, 2000, p. 17). Es así como nos encontramos con una modernidad múltiple, que adquiere ritmos y características particulares en cada lugar y contexto social.

Para comprender, adecuadamente, el contexto en que ocurre el proceso de modernización latinoamericano, es necesario mencionar el fenómeno de creciente urbanización y, asociado a éste, el surgimiento de una clase media con un protagonismo cada vez más evidente en círculos ligados a la educación y la burocracia estatal. El historiador argentino José Luis Romero (1976) diferencia diversos grupos dentro de esta

clase media: la clase media alta, la clase media baja y una clase media urbana y educada, formada por los nuevos profesionales y empleados públicos. Este último conjunto es también llamado clase media “ilustrada”, ya que corresponde a un sector instruido que pudo acceder incluso a la educación universitaria, lo que le permitió interactuar con la élite de forma más cercana en diversos ámbitos y proyectos. En general, todos estos grupos eran de origen inmigrante o descendientes de inmigrantes –principalmente en Argentina y Brasil–. Según Romero, esta condición desarraigada les permitió actuar de acuerdo con las reglas de la época, a fin de ascender socialmente, proceso en el cual la educación jugó un papel central. Así, europeos y provincianos se mezclan en las urbes, con lo que expanden y transforman a esta clase media y sus actividades.

Este nuevo grupo comienza a exigir su derecho a participar en las instancias de poder, formando nuevos partidos políticos y desafiando a la oligarquía dominante a democratizar el Estado. Así, se conforma un grupo social emergente, dentro del cual Montero (2006) destaca a ciertos grupos de mujeres y estudiantes, quienes consideran la educación y particularmente la lectura un arma estratégica a la hora de disputar el poder político<sup>5</sup>. Es así como observamos un crecimiento a gran escala de la producción y consumo de revistas y periódicos, medios de prensa que buscaban informar y, sobre todo, generar una opinión definida en sus lectores. Por su parte, los grupos que habitan la periferia de las ciudades –los llamados cinturones de pobreza<sup>6</sup>–, y que son producto también de esta acelerada urbanización, comienzan a luchar por mayor participación, produciendo revistas y periódicos vinculados al ideario marxista. Dentro de este nuevo escenario, Montero postula que las revistas se transformaron en un instrumento fundamental para la modernización de la vida cotidiana de los ciudadanos.

### **Modernidad artística en Chile**

Hasta este punto, hemos hablado de la modernidad y de las particulares características que esta adquiere en Latinoamérica y en Chile. Sin embargo, antes de explicar cómo se reflejó

---

<sup>5</sup> Es importante constatar la creación de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) en 1906 y la Reforma Universitaria de Córdoba en 1918.

<sup>6</sup> Asentamientos precarios ubicados en la periferia de las ciudades que surgían de forma improvisada y se establecían al margen de las normas de ordenamiento urbano (Salazar, 2010).

este panorama general en el ámbito artístico nacional, nos parece necesario hacer una breve distinción entre modernismo y modernidad.

La modernidad, como se ha explicado, refiere a un proceso social impulsado por el avance de la ciencia y la tecnología, que modifica la experiencia de vida y que atraviesa a la sociedad completa, expresándose tanto en el caso del arte de las clases altas como en la cultura de masas (Fracina, Blake, Fer, Gab y Harrison, 1999, p. 131). El modernismo, por otra parte, corresponde a un movimiento artístico y principalmente literario de finales del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, “para los modernistas, el arte y la estética suponían una vía de escape y un refugio frente a una sociedad en la que todo se encuentra sometido a un proceso de racionalización y normalización” (p. 132). En la realidad social de la época, la posibilidad de escapar de estos procesos era sólo accesible al reducido grupo de la élite, limitación de la cual los artistas modernistas eran conscientes. En palabras de Bourdieu (1984), esta élite sería la que contaba con los recursos intelectuales necesarios para ello (sensibilidad y facultades críticas adecuadamente desarrolladas), lo cual no implicaba la posesión de los recursos económicos (Fracina et al., 1999, p. 132).

Ahora bien, en Chile, la producción artística de fines del siglo XIX sólo puede ser entendida desde los cambios que operaron al interior de nuestra sociedad. Como explica Subercaseaux (2011), el arte en una sociedad jerárquica –como la nuestra de ese periodo– era producto de la interacción de los diferentes actores sociales y reflejaba en buena medida los ideales de vida y las preferencias de cada grupo social. Así, los cambios modernizadores crearon un nuevo escenario social y económico que también modificó el campo artístico:

(...) se produjeron cambios importantes en la producción, circulación y consumo de bienes artísticos. El panorama de la cultura nacional varió completamente con respecto a lo que había sido hasta la Guerra del Pacífico. En efecto, desde la independencia hasta la década de 1880, este panorama estuvo fuertemente signado por una constelación ilustrada de élite, por una cultura que si bien no fue homogénea sí fue altamente selectiva y estuvo, en la práctica, en términos de visibilidad y usufructo social, restringida a la aristocracia y al *vecindario decente* (2011, p. 429).

Respecto a las transformaciones culturales del periodo, destacan la “ampliación, diversificación, segmentación y especialización del mercado” y, simultáneamente, la creación de redes culturales modernas que contemplaban tanto circuitos de élite como de masas. Esto reflejó las tensiones sociales surgidas a partir de la modernización que, por un

lado, exigía integración social y, por otro, dificultaba el encuentro entre las distintas capas sociales (p. 429).

Ahora bien, es necesario precisar que el concepto de modernidad atraviesa no solo el campo material, ligado al progreso técnico, sino que también se extiende a la idea de progreso moral y espiritual, más propia de la práctica artística e intelectual. Consideramos que estos dos elementos se encuentran presentes en la prensa y las revistas que se analizan en esta investigación. Respecto a este tema, las palabras de Emilio Rodríguez Mendoza (1911), en el discurso inaugural de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, son elocuentes: “el desenvolvimiento intelectual i moral desenvuelve la riqueza: el desenvolvimiento de la riqueza, coadyuvando en primera línea al intelectual i moral, eleva a la comunidad a mas alto nivel: la patria progresa” (sic) (Letelier, Morales y Muñoz, 1993, p. 68).

Por otra parte, esta modernidad confiscada por una pequeña parte de nuestra sociedad –las capas más altas– hace que el discurso de la élite monopolice las distintas expresiones artísticas y, en consecuencia, dicte las pautas y otorgue espacio a ciertas tendencias y autores. Es precisamente este escenario cultural el que se pone en crisis a fines del siglo XIX, al iniciarse una disputa entre el discurso hegemónico clasicista de una cultura de élite y el discurso de quienes desde los grupos de vanguardia<sup>7</sup> buscaban modernizar los temas y las técnicas pictóricas. Como señalan Berríos, Cancino y Santibáñez, “(...) habría un correlato entre las reformas sociales y los cambios en el interior del mundo del arte, los cuales estarían centrados en la transformación del discurso civilizador de la elite, puesto que había generado brechas insalvables para ciertos sectores” (2012, p. 88).

Esta “brecha insalvable” surgía de la necesidad imperiosa de los grupos emergentes<sup>8</sup> de renovar el lenguaje artístico clásico –vinculado a la Academia–, el cual dominó la escena del arte chileno durante toda la segunda mitad del siglo XIX, manteniendo una estrecha relación con el proyecto cultural de la élite (2012, p. 91).

---

<sup>7</sup> Este grupo estuvo formado por personajes como Jean Emar desde la crítica de arte; desde las publicaciones destaca la Revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, y el Grupo Montparnasse desde el campo plástico mismo, por nombrar algunos ejemplos.

<sup>8</sup> Pedro Luna y los hermanos Ortiz de Zárate, liderados por Álvarez de Sotomayor, pintando chinganas y obras como *La muerte del angelito*, son una buena muestra de estos grupos denominados “emergentes”, conformados por pintores criollistas bajo el influjo que Álvarez de Sotomayor había traído de España (Galaz e Ivelic, 1981, p. 190)

Las expresiones artísticas que identificaron a la aristocracia de la época dejaron de lado su pasado criollo, para asumir rasgos europeos definidos. Como ya adelantamos, la remodelación de Santiago –impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna–, basada en el modelo neoclásico francés, es un claro ejemplo de este fenómeno. El escultor chileno José Miguel Blanco destaca la profundidad con que el neoclasicismo francés penetró la mentalidad y el gusto de este sector del país:

(...) ya que en América somos tan parisienses, que nos vestimos a la dernier, nos peinamos a la Capoul, bebemos champagne, i hasta bailamos can-can, nada más lójico que sigamos imitando a ese París fascinador en sus gustos artísticos, en la proyección que presta al desarrollo del arte (Álvarez, 2004, p. 68).

En el campo específico de las artes plásticas, el referente de quienes querían transformar el lenguaje académico impuesto en el siglo XIX era también París. En nuestro país, estas ideas renovadoras eran promovidas por los pintores y profesores de la Academia Juan Francisco González y Fernando Álvarez de Sotomayor. El primero, por los cambios en el tratamiento del tema pictórico, que pasa a segundo plano –prevaleciendo los recursos pictóricos en sí mismos, autonomizando el lenguaje de la pintura en torno a sus propios problemas formales–. Y el segundo, por la inclusión de temáticas costumbristas en la pintura, la que se encontraba cargada a la vertiente clásica<sup>9</sup>. Las ideas vanguardistas sostenidas por estos pintores contrastaban con lo defendido por pintores como Pedro Lira, el crítico Nathanael Yáñez Silva y el escultor José Miguel Blanco, personajes que si bien tuvieron contacto con textos extranjeros que daban cuenta de las ideas más nuevas en teoría e historia del arte, no dejaron de aproximarse al arte desde una perspectiva academicista (Berríos et al., 2009, p. 225-239).

Otro aspecto destacable de la modernidad artística en Chile es que los cambios ocurren más en su forma e institucionalidad –infraestructura, profesionalización de la enseñanza artística, regularización y periodicidad de las exposiciones, sistemas de becas para los pensionados– que en su contenido, los cuales continúan regidos por autoridades apegadas al gusto clásico de tendencia conservadora. De este modo, la élite intelectual destinó recursos a la enseñanza artística para acompañar la modernización de Santiago y su

---

<sup>9</sup> La académica María Elena Muñoz sostiene que esta necesidad de liberarse de las convenciones de la academia cumple dos funciones. Por una parte, libera la expresión artística, y por otra, constituye un “mecanismo de afirmación de identidad territorial” (2014, p. 11).

correspondiente proyecto cultural, y gestionó la creación de un museo que albergara el arte plástico y potenciara la dinámica del sistema expositivo.

El énfasis puesto en la constitución de espacios de exhibición derivó en la crítica de arte y crónica, la cual pobló los medios de prensa y extendió la modernización económica e industrial al ámbito artístico-cultural. Este proceso fue adquiriendo cada vez más impulso a medida que se acercaba el cambio de siglo:

Y aunque la formación de artistas no dejó de ser una preocupación constante dentro de los planes educativos gubernamentales del siglo XIX, desde mediados de la década de 1870 se potenciarán los intentos por articular nuevos espacios para el arte: la sistematización de las exposiciones anuales de bellas artes, la regularización de la política de pensionados, la proliferación de las reseñas artísticas en prensa y la creación de un museo dependiente del Estado, fueron todas tentativas que contribuyeron a la modernización del medio artístico (Berríos et al., 2009, p. 310).

El grupo Montparnasse y los cambios producidos en el sistema de enseñanza artística son ejemplos concretos de cómo se presentó en nuestro país el fenómeno de la modernidad artística. El primero responde a un grupo de artistas chilenos residentes en Francia a comienzos del siglo XX que, haciéndose eco de las ideas vanguardistas imperantes buscó destacar la subjetividad del artista mediante la apertura hacia nuevos temas y modos de representación, opuestos a la estética neoclásica inspirada en los principios intelectuales de la ilustración.

En relación con la transformación de la enseñanza artística universitaria, ésta se actualiza a las nuevas demandas de la sociedad de la época: “Mediante la búsqueda de nuevas formas conceptuales e interpretativas de la realidad se intentaría superar el antiguo modelo, que se presentaba agotado ante la imposibilidad de responder a las nuevas demandas sociales e integrar las distintas esferas de producción” (Berríos, Cancino y Santibáñez, 2012, p. 89). Lo anterior se traduce en un cambio en el discurso y la práctica artística producto de la inclusión de nuevos autores en el campo del arte<sup>10</sup>, quienes con sus tomas de posición, generan nuevas tensiones: “es en esta contienda entre fuerzas dominantes y emergentes donde la renovación del lenguaje plástico iría ganando un lugar en el campo artístico del país, logrando permear el academicismo imperante e instalándose

---

<sup>10</sup> Esta aproximación al arte como un campo definido en el que se expresan distintas tomas de posición y tensiones entre fuerzas dominantes y emergentes corresponde a la teoría desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu (1990). Estos conceptos serán explicados en mayor profundidad cuando nos refiramos al campo en que se ubican las revistas.

paulatinamente en la estructura cultural” (Berríos, Cancino y Santibáñez, 2012, p. 100). Dentro de estas renovaciones artísticas, se perfila el modernismo como un importante referente para el campo artístico y literario nacional.

Debido al afrancesamiento de la élite chilena, este modernismo francés tuvo un gran impacto en nuestro país e influyó en la cultura nacional a través de diversas expresiones. Ejemplo de ello es el discurso de Rodríguez Mendoza (1911), quien refuerza la importancia en Chile de la relación arte-industria, enfatizando la tendencia europea hacia el arte industrial y destacando la creciente importancia de la escuela de Artes Menores<sup>11</sup>. De este modo, esta nueva corriente artística modificó las orientaciones estéticas, al generar una nueva propuesta visual que se expresó también en las artes gráficas. En ellas, destaca la funcionalidad, la elegancia y originalidad de formas, lograda a través de representaciones sinuosas y florales, así como tratamientos del ropaje tomados de las xilografías japonesas, que incorporan un elemento exótico y evocador. Álvarez explica que el modernismo inaugura una nueva etapa del diseño en Chile, pues le otorga un valor decorativo y ornamental. El eclecticismo y la yuxtaposición de elementos se manifestaron en Chile a través de fórmulas que fueron utilizadas en el campo del diseño nacional, asimismo el material gráfico y las publicaciones periódicas serán parte, de una u otra forma, de este mismo escenario estético (Álvarez, 2004, p. 7). Ahora bien, a pesar de que el modernismo francés se estableció como tendencia generalizada en revistas orientadas a un público de élite, estas convivían con otros referentes estéticos, como es el caso de la revista *Acción Femenina*, la cual trabajaba desde una gráfica en la que primaba la racionalidad y la austeridad.

Para comprender mejor el origen de algunas representaciones femeninas que aparecen en medios de prensa, es necesario considerar la importancia que tuvo la literatura y, en particular, la literatura romántica en la construcción de modelos de mujer. Como se observa en la revista *La Silueta*, una cantidad no menor de páginas están dedicadas a cuentos y poesía vinculados al tema del romance. Esta tradición, según explica la académica Claudia de Oliveira (2011), comienza a mediados del siglo XIX, momento en que se conforma “un trío moderno por excelencia: la mujer, la prensa y la literatura-

---

<sup>11</sup> Institución creada en Chile, con gran influencia de Virginio Arias, conocedor del sistema de enseñanza de la escuela francesa de Artes Decorativas (Álvarez, 2004).

especialmente la literatura romántica”. La autora explica que en Brasil esta proliferación de novelas y folletines ilustrados era parte de la formación de una sociedad moderna educada. De ese modo, agrega Oliveira “se valorizaba la lectura como símbolo de instrucción y como forma de sociabilidad. Las novelas, en particular las francesas, leídas en su original<sup>12</sup>, eran parte del ocio femenino y los autores brasileños pintaban con hábiles pinceles los perfiles de mujeres que en ellos estaban representadas” (p.159, traducción propia).

En nuestro país es posible observar un fenómeno similar al descrito por Oliveira. El periódico quincenal *La Mariposa* (1863-64) de modas, costumbres, y amena literatura, en su número inaugural y bajo el título “Prospecto”, define su línea ideológica y traza un particular semblante de sus lectoras. En él destacan las dotes espirituales y la belleza física: “Esta doble influencia que la mujer debe siempre procurar estender no solo se la dan las dotes ligeras del espíritu, la afabilidad de carácter, la sensibilidad y delicadeza de su alma; sino también esa gracia y belleza exterior con que la dotó naturaleza” (sic) (Año I, n° 1, 20 de mayo 1863 p.1). Asimismo su espacio denominado “Sección Literaria” y dedicado a cuentos románticos (“El amor Platónico”, “La Cita”, “La literatura Galante”)<sup>13</sup>, potencia esta concepción de mujer en la que prima lo emocional y lo sensible.

En la misma línea, Gonzalo Leiva explica que a comienzos de siglo se produce una estilización del cuerpo femenino que es también la proyección de una mirada romántica sobre la apariencia física de la mujer. Esto se advierte en la popular revista ilustrada *Familia* en la que aparece “la silueta de una mujer reconstituida con ternura y con un romanticismo falsificador por la moda imperante” (2004, p.348). Leiva destaca la importancia de la fotografía en la representación del cuerpo –especialmente en el formato “tarjeta de visita”– que le otorga un carácter exhibitivo a la imagen, centrado en criterios de apariencia física; “en dichas fotografías, el cuerpo aparece aislado en el centro de la representación como eje principal, el cuerpo se insinúa como realidad intersubjetiva, en el sentido que el cuerpo expuesto fotográficamente es siempre una imagen del otro y para el

---

<sup>12</sup> En Chile el francés se constituye en el idioma oficial de la élite. Según explica Vicuña “En 1875 el 40% del comercio estaba en manos de franceses. Tampoco hay que olvidar la influencia ejercida por la literatura francesa, con la complicidad de las revistas, modas y costumbres” (2010, p. 41).

<sup>13</sup> El crítico literario Domingo Melfi, explica que estas novelas románticas modelaron el gusto refinado de la época. Se trataba de “narraciones estetizantes de los decadentes, en las cuales hombres y mujeres, bien instalados en la vida, lloraban por penurias artificiales de amor o languidecían de tisis entre almohadones de pluma y muebles mullidos y acogedores”. El autor agrega que esta literatura como de confitería había causado estragos entre las sociedades americanas de la segunda mitad del siglo XIX (1938, p. 73-74).

otro” (2004, p.348). Por su parte, Gloria Niedermaier señala que el trabajo en estudio de mujeres fotógrafas, aun cuando no formaba parte de un proyecto artístico, ayudó a construir una imagen romántica de la mujer, ya que mostraba una preocupación estética y utilizaba “recursos que conformaban el imaginario artístico de su época” (2004, p.340). Los rostros de las mujeres retratadas eran preparados cuidadosamente a través de un proceso de alisado que hacía desaparecer arrugas e imperfecciones. Las mejillas se retocaban con un suave color carmesí y las joyas eran cubiertas con una capa de aceite dorado que las hacía resplandecer. Asimismo, la autora considera la pose como un elemento fundamental en la relación fotógrafo-retratado ya que ésta “en el retrato de estudio se convierte en una instancia de significación inscrita en el sistema simbólico de su tiempo” (2004, p.341).

La representación de la mujer también se ve afectada por la influencia del modernismo y las vanguardias. La académica Gloria Cortés señala que la apertura hacia nuevos temas propiciada por la corriente modernizadora facilita entre otras cosas hacer una traducción de los mundos femeninos. Esta traducción según la autora es posible “En la medida que las reglas tradicionales del arte son trastocadas por el desarrollo de la subjetividad y de su auto representación” (2013, p. 169). Asimismo, Judith Halberstam señala que este vuelco hacia temas antes ignorados por las bellas artes transforma la situación de marginalidad histórica de la mujer en una fortaleza: “aparece la mujer sexualizada, independiente y rebelde a los modelos clásicos, que permitió no solo ser observada sino observar su propio cuerpo; una mujer que tiende a “masculinizarse”, lo que “la convertirá por tanto en un icono perfecto de la modernidad al albergar en un único cuerpo la fuerza del poder y al mismo tiempo la abyección” (2002, p.207).

En síntesis, podemos decir que las profundas transformaciones que trajo consigo la modernidad encontraron en el arte y la cultura un gran aliado en el modernismo, que permitió instalar nuevas representaciones sociales, vinculadas al imaginario moderno. En este sentido, el arte y la gráfica cobran importancia fundamental en el proceso de modernización de la sociedad chilena, ya que facilitan la identificación de los grupos sociales con estas representaciones, impregnadas de nuevos valores y principios, tales como racionalidad, libertad, igualdad y progreso. Este proceso, como vimos, también tuvo un impacto en la representación de la mujer presente en los medios.

***Feminismo(s): teoría y práctica en Chile***

Sin duda, las premisas de la Ilustración y la Revolución Francesa marcaron un punto de inflexión respecto a la consolidación del discurso feminista. A partir de ese momento, se inició la construcción de un cuerpo coherente de ideas que hizo posible instalar la reflexión acerca de la igualdad de derechos civiles y políticos entre hombres y mujeres. Como señalan las filósofas y escritoras feministas españolas, Ana de Miguel y Celia Amorós (2005), uno de los momentos más lúcidos en la paulatina toma de conciencia feminista es el escrito de la dramaturga, escritora y política francesa Olympe de Gouges: “Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana” (1791), y más tarde el célebre escrito de la filósofa y escritora inglesa Mary Wollstonecraft: “Vindicación de los derechos de la mujer” (1792). Estos manifiestos permiten el paso de un gesto individual y aislado a un movimiento colectivo con proyección política. Sin embargo, para de Miguel, es recién en el siglo XIX cuando el feminismo debuta en Europa como un movimiento social de carácter internacional, con autonomía, ideología propia e identidad organizativa, y lo hace al calor de grandes movimientos sociales, como los anarquistas y socialistas, los cuales buscaban evidenciar las contradicciones que acarrea la industrialización y el progreso material en una sociedad que negaba a las mujeres sus derechos civiles más básicos, impidiéndoles avanzar hacia su autonomía personal.

Autoras contemporáneas como la académica y filósofa española Amelia Valcárcel (2009) definen el feminismo como “aquella tradición política de la Modernidad, igualitaria y democrática, que sostiene que ningún individuo de la especie humana debe ser excluido de cualquier bien y de ningún derecho a causa de su sexo” (p. 55), incluyéndose dentro del conjunto de tradiciones políticas de orientación igualitaria de la modernidad. Asimismo, Isabel Morant (1999) destaca que el feminismo implica “la toma de conciencia de una opresión y de la explotación de la mujer en el trabajo, en el hogar y en la sociedad, así como la iniciativa política deliberada tomada por las mujeres para rectificar esta situación” (p. 23). Según la autora, esto implica unidad en los intereses por los que luchan las mujeres, a pesar de que dentro del feminismo se encuentren distintas tendencias políticas. Así, podemos encontrar feministas marxistas, conservadoras, liberales y anarquistas, entre otras.

El surgimiento del discurso feminista en Chile<sup>14</sup> fue posible debido a varios factores, entre los cuales destacan la urbanización y la riqueza derivada de la industria minera del país. En efecto, estos elementos fueron determinantes a la hora de fomentar su discurso, principalmente porque ese contexto de prosperidad económica y desarrollo urbano hizo posible la emergencia de una aristocracia femenina permeable a las modas provenientes del primer mundo. A su vez, la situación descrita permitió el surgimiento de una clase media urbana e ilustrada y un proletariado con ansias de participación política (Lavrín, 2005, p. 63).

Autoras como Montero (2006), Kirkwood (1990), Klimpel (1962), y Lavrín (2005) sostienen que el feminismo de comienzos del siglo XX era diverso y se encontraba claramente delimitado por la clase social de sus integrantes. Sin embargo, a pesar de esta diversidad es posible reconocer que a la hora de producir discursos feministas hubo un diálogo constante entre agrupaciones de mujeres obreras, ilustradas de clase media y aristocráticas<sup>15</sup>. Estas autoras discuten acerca del feminismo en Latinoamérica y Chile, coincidiendo en que la mujer a comienzos del siglo XX se encontraba en una situación de marginalidad. Dicha relegación no se relacionaba sólo con aspectos políticos o sociales, sino que radicaba en un sistema de razonamiento implantado en la cultura. Sobre este punto, Asunción Lavrín, en su libro *Mujeres, Feminismo y Cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1840-1880*, sostiene que existía una tradición cultural que determinaba los roles de cada género a partir de las funciones en la vida pública y privada, ideas que se proyectaban en la realidad perpetuando el dominio del mundo político y social por parte del género masculino (2005, p. 63). En este sentido, podríamos afirmar que existía un marco muy acotado respecto a las actividades y a las funciones que las mujeres ejercían fuera del hogar. Este sistema de valores tradicionales proponía un concepto específico sobre lo que debía ser lo femenino. Respecto a lo mismo, Lavrín también señala que:

(...) la femineidad se entendía como el conjunto de cualidades que constituían la esencia de ser mujer, estas cualidades tenían una definición social, aunque también se enlazaban con las funciones biológicas de la condición de la mujer y de la madre: una mujer femenina era encantadora, fina, delicada y abnegada (2005, p. 52).

---

<sup>14</sup> En el caso de las revistas de este estudio, el feminismo no depende exclusivamente de la clase social a la que pertenecen sus integrantes. Existen matices que hacen que mujeres de élite participen en publicaciones asociadas a mujeres de clase media, como es el caso de Inés Echeverría y Elvira Santa Cruz, entre otras.

<sup>15</sup> Respecto a este punto, Claudia Montero, citando a María Angélica Illanes señala, “las mujeres de élite, a través del asistencialismo, tendieron un puente de comunicación con las obreras” (2013, p. 325).

La marginalidad mencionada fue la consecuencia principal de este régimen cultural, que mantenía a la mujer a cargo de roles propios del mundo privado. Respecto a este punto, Julieta Kirkwood reconoce dos tipos de condicionamiento que determinan la situación marginal de la mujer: por un lado, las condiciones objetivas de marginación en las cuales el papel de la mujer se reduce a su rol biológico como madre –y que repercute en que sea discriminada en los aspectos educacional, cultural, laboral y político– y, por otro, las condiciones subjetivas que nos muestran que la sumisión de la mujer al rol reproductor también está asociada a la definición cultural de lo femenino como lo afectivo e irracional. Esto último implica que ella misma se identifique como objeto antes que identificarse como sujeto y que, a nivel laboral, se sienta incapaz frente al sexo masculino. De este modo, sus profesiones u oficios serán una extensión de su rol en el hogar, desempeñándose en actividades como “parvularias, preparadoras de alimentos, profesoras, enfermeras, servicio doméstico, camareras, secretarias, etc.”. Este predominio del rol biológico-reproductivo de la mujer trae como consecuencia “una escasísima capacidad de participación en la definición de metas y objetivos sociales políticos y económicos, salvo que sean planteadas como la defensa de su función natural” (Kirkwood, 1990, p. 39).

Las limitaciones establecidas por la realidad política, jurídica y cultural de Chile en el cambio de siglo nos permiten entender el papel central que jugó la educación en la conformación de los primeros discursos de carácter feminista de mujeres de clase media ilustrada y aristocrática. La necesidad de tomar posición frente a la desigualdad entre ambos sexos se hizo más urgente y la educación fue el primer paso hacia la concreción de este objetivo, ya que permitió legitimar la capacidad intelectual de las mujeres y, por tanto, su potencial cívico-político. En este sentido, Klimpel (1962) sostiene que “la primera experiencia política real de las mujeres la constituye la educación, en tanto salida del enclaustramiento y enfrentamiento a sus opositores: es la primera puerta derribada por las mujeres en tanto género” (p. 94).

En la misma línea, Asunción Lavrín (2005) asegura que “la educación de las dirigentes feministas, aunque no fueran forzosamente adineradas, les permitió comprender el vínculo del sexo que las unía con mujeres obreras y apoyó su deseo de llegar hasta ellas y actuar a su favor” (p. 35). Es por ello que la educación femenina permitió y movilizó a

diversos grupos de mujeres, clubes y asociaciones que promulgaban la defensa de sus derechos civiles y políticos (Kirkwood, 1990, p. 83).

En el caso de Chile, a pesar de que la educación se transformó –con el tiempo– en un factor que motivó la participación femenina en distintos ámbitos del quehacer nacional, estos grupos de mujeres no generaron discursos radicales que llamaran a un protagonismo activo y directo de la masa femenina. Esto se debió, principalmente, al temor que producía confrontar los roles femenino y masculino dentro de la familia (Kirkwood, 1990, p. 85). De este modo nos encontramos con un feminismo más bien moderado en relación con las ideas culturales de la época:

La élite urbana educada comenzó otra búsqueda del significado del feminismo. Las profesionales universitarias tituladas conocían bien los prejuicios que las acechaban en una sociedad en la que las mujeres “decentes” no debían andar por las calles solas, menos aún salir de sus hogares para estudiar y llevar una vida independiente. (Lavrín, 2005, p. 43).

Asimismo, Klimpel (1962) sostiene que esto se relaciona con una fase incipiente del desarrollo del feminismo en Chile, en que las mujeres aún no tomaban completa conciencia de su condición de sometimiento, y las que sí lo hacían ocupaban un lugar de privilegio en nuestra sociedad. Por su parte Manuel Vicuña (2010), refiriéndose a esta ausencia de grandes gestos contestatarios por parte de las mujeres aristocráticas y de capas medias, señala que fue esta misma estructura rígida en la que vivían la que las empujó a trascender estos condicionamientos. En sus palabras, “las mujeres no fueron víctimas pasivas de sus circunstancias vitales, sino agentes sociales capaces de adaptar venerados roles de género a la forma de sus designios particulares” (p. 19).

Durante este periodo se crearon diversos grupos de mujeres organizadas que ayudaron a levantar la opinión femenina en el espacio público, mostrando una postura propia frente a temas de actualidad, educación, religiosidad y política. En general, estos grupos publicaron en impresos de formato revista para manifestar su discurso de igualdad y hacerlo circular con el objetivo de impactar en la escena nacional. En este sentido, la aparición de medios escritos por y para mujeres les permite proyectar sus ideas en un campo hasta ese momento dominado casi exclusivamente por hombres.

Agliati y Montero (2001) comparan los movimientos feministas en Chile desde fines del siglo XIX hasta el periodo que nos concierne (1917-1924), con el feminismo

europeo y estadounidense. Estos últimos habrían asumido características rupturistas con el orden social tradicional patriarcal, cuestionando abiertamente instituciones como la familia y el rol de la mujer dentro de ella. Aquellos discursos que se reconocen como feministas en este contexto ya contaban con un amplio desarrollo teórico coherente, mostrando líneas claras en sus seguidoras. En cambio, en Latinoamérica y Chile de fines del siglo XIX y aproximadamente hasta los años treinta, distintas influencias sociales e históricas contribuyeron a que el movimiento feminista asumiera un carácter moderado. A pesar de que se cuenta con ejemplos de grupos feministas que publicaron textos altamente iconoclastas, en nuestro país las revistas femeninas continuaron destacando el rol materno de la mujer y justificando la necesidad de ampliar y respetar los derechos femeninos a la educación y al voto, para contribuir desde allí al desarrollo de una sociedad más avanzada y sana, ya que era la mujer la encargada de la crianza y educación de los hijos en el hogar. Esta visión sustentada por la Iglesia Católica en Chile influyó, sobre todo, en las clases sociales más conservadoras.

Montero (2006) explica que las diferencias entre el feminismo chileno y el europeo y estadounidense radican en que estos últimos basan gran parte de sus fundamentos teóricos en la separación entre los espacios público y privado. La autora, siguiendo al sociólogo alemán Jürgen Habermas, plantea que esta diferenciación de espacios se produce cuando la intensificación del comercio—y con ello el fortalecimiento de la burguesía— hace surgir la opinión pública, entendida como individuos que expresan su opinión respecto a las acciones del Estado, siendo la prensa la mediadora entre ambos.

En Chile y Latinoamérica estos requisitos no se cumplen ya que el Estado decimonónico, fuertemente influido por la Iglesia Católica y compuesto exclusivamente por la aristocracia, asumió el poder político y económico e identificó sus propios valores y objetivos con los del gobierno. Lo anterior favoreció que la clase dirigente, marcada por un liberalismo clásico y fiel a la Iglesia, dominará no sólo el ámbito público, sino también el ámbito privado, llegando a influir de un modo definitivo al interior de la familia. Así, los valores tradicionales de la élite convirtieron al hogar en una trinchera política que resultó difícil de cuestionar.

Fue por ello que, hasta la década de los treinta, cuando ya se definieron e integraron de forma más coherente los discursos feministas, la definición de “feminismo” en Chile

correspondió a cualquier acción impulsada por mujeres orientada a promover su participación en el espacio público, independientemente de si era para quebrar el orden establecido o defenderlo. Vemos entonces que, además de grupos que luchaban por romper el orden patriarcal tradicional, había grupos de mujeres “feministas” que proclaman un ideal de mujer como ángel del hogar, cuya misión era proteger los valores católicos. Más adelante veremos que las revistas femeninas siguieron un curso evolutivo y fueron de la mano con el desarrollo de las ideas y movimientos feministas.

### *Clase social y mujer*

Sandra Araya (2002) explica que todos formamos parte de un entramado cultural y social. Esta red, a su vez, está compuesta por grupos que se adscriben a ideologías particulares que poseen normas e intereses comunes, los cuales, a su vez, los diferencian de otros sectores sociales (Araya, 2002, p. 32). De acuerdo con la autora, el lugar que cada persona ocupa en la estructura social resulta determinante, ya que no sólo guía la selección de contenidos de una conversación determinada, sino que también influye en la experiencia personal (p.34).

El cambio de siglo presenta en nuestro país un nuevo escenario que se caracteriza por la emergencia de un nuevo actor social que ocupará un rol fundamental en las transformaciones acontecidas en este periodo: la clase media. Montero explica que esto se debe a “[...] la multiplicación de las actividades urbanas y, en especial, de intermediación: más burócratas, militares y funcionarios públicos y privados, se hicieron necesarios en los servicios que emergieron en la sociedad”. En este contexto, miembros de esta clase encontraron en la vida intelectual una forma de asegurar una mayor participación en la vida pública, debiendo convertirse en una clase educada y profesional. Así, la vida intelectual fue desarrollada por la clase media como una forma de articular un discurso capaz de generar una disputa con la supremacía de la élite en el orden político, social y cultural establecido (2006, p. 12-19).

A pesar de que la mayoría de las investigaciones referidas a la mujer latinoamericana de comienzos del siglo priorizan el rol de la mujer de élite y de los sectores populares, cabe señalar, que las mujeres de clase media tuvieron un papel preponderante en la configuración de las transformaciones que caracterizaron este periodo. Como dijimos

anteriormente, la clase media de comienzos de siglo estaba visibilizándose cuantitativa y cualitativamente<sup>16</sup>, y algunas mujeres se organizaban en grupos políticos que se autodenominaban feministas. La compleja orgánica de estos grupos de mujeres evidencia la intención de estas por introducir cambios al interior del sistema político. En la década de 1920, estas mujeres de clase media formaron partidos políticos autónomos como el Partido Cívico Femenino, el cual creó su propia revista, *Acción Femenina*, órgano que contribuyó a catalizar las tensiones sociales, permitiendo que se expresaran las demandas de las mujeres por ampliar la participación ciudadana y hacer frente a las élites que opusieron resistencia. Frente al mismo tema, Montero señala:

Ante el debilitamiento de las elites, las clases medias pasaron a la vanguardia en las demandas por la apertura de un sistema político: predominantemente urbanas, y cada vez más exigentes, contaron entre sus integrantes con mujeres y estudiantes que se unieron a trabajadores y sectores populares, exigiendo la ampliación de la modernización en el plano político a través de la instauración del sufragio universal y el acceso al poder en igualdad de condiciones (2006, p.14).

Beneficiadas por la ampliación de la educación, las feministas de la clase media comenzaron a desarrollar funciones intelectuales que se reflejaron en el incremento de la producción de revistas capaces de informar y exponer discursos a un nuevo público lector, también femenino. La producción cultural femenina y de clase media no sólo expuso las nuevas tensiones políticas y sociales en un espacio mediatizado, sino que visibilizó el empoderamiento de la voz y la visualidad feminista en contraposición a la ideología masculina hegemónica hasta ese momento.

No obstante, la relevancia de la mujer de clase media en este periodo, las mujeres de la élite también vivieron sus propios procesos de transformación. Siguiendo a Vicuña:

El “modo de ser aristocrático” no correspondió a una forma de vida asumida sin más, como algo que se da por sentado; con frecuencia constituyó un tema de debate, un blanco de la crítica y un motivo de desvelo para el espíritu reformista. Los significados de la identidad de clase eran múltiples, en absoluto unívocos, máxime de abiertos a la renovación cuando confrontados con nuevos fenómenos culturales, condiciones sociales y expectativas (p.18).

---

<sup>16</sup> De acuerdo a lo expuesto por Mac-Clure, la proporción aproximada de la clase media chilena en la ocupación total pasó del 5% en 1875 al 15% en 1920. El autor señala que el crecimiento de la clase media estuvo ligado al avance en la urbanización (pp. 4-5). Por su parte, Salazar y Pinto sostienen que la clase media femenina, según sus principales profesiones y oficios (respecto al total de población femenina activa) aumentó de un 1.9% en 1895 a un 5.52% en 1920 (2002, p. 166). Un factor determinante para la expansión de la clase media el siglo XX estuvo ligado al crecimiento del Estado, cuyos funcionarios aumentaron de 1.165 en 1845 a 47.193 en 1930 (Candina, 2013, p.11).

Espacios como las revistas permiten expresar diferencias de opinión y hacer público el debate respecto al rol que debía ocupar la mujer de élite en nuestra sociedad. En ellas se discuten los viejos modelos de sus madres y abuelas enraizados en la tradición católica decimonónica. Dicho cuestionamiento produce una apertura hacia múltiples visiones respecto a la identidad femenina de clase alta. En cuanto a esta condición dinámica de la conformación de la élite, Vicuña explica que:

(...) no por el hecho de haber sido moldeadas por su herencia cultural dejaron de participar de la transformación de la misma. (...) el carácter culturalmente heterogéneo de una clase no obstante poseer una distintiva identidad colectiva, estuvo conformada por un coro de voces y una gama de diferentes aunque no siempre discordantes perspectivas. La “imagen de la mujer aristocrática” es esbozada con referencia a un paradigma masculino. (...) se circunscribían a dos tipos sociales bien definidos; de un lado la matrona piadosa y doméstica; del otro, la dama mundana y elegante (p.18).

Como señala el autor, a partir de esta discusión, que entabla la élite femenina urbana, se amplía y diversifica la gama de roles asignados a estas mujeres y, a su vez, se abren nuevos espacios de participación que extienden la identidad femenina asociada a la maternidad, hacia la expresión social del rol materno a través de la beneficencia.

Conforme aumenta la exposición pública de la mujer de élite, sus costumbres y actitudes sociales cambian. Asimismo, el acceso a bienes de consumo importados y la hegemonía del gusto francés, instalan en la aristocracia chilena una necesidad de asimilarse a este modelo. Se asume que esta transformación externa producto de la imitación de modas europeas y los cambios urbanos introducidos en Santiago a comienzo de siglo hacen posible este cambio de identidad en el selecto grupo que lidera al país creando las “formas” y los “escenarios” adecuados a esta nueva forma de sociabilidad. Así, las mujeres de clase alta al día con la moda parisina buscan proyectar una imagen renovada, “parecerse a sus modelos, a la par que convertirse en *otros sujetos* (...) vivir como otros para ser en definitiva otro” (Vicuña, p.33). Ahora bien, este cambio de aspecto choca con los usos tradicionales, siendo las imágenes el lugar en donde se materializa esta tensión ya que ellas se conjugan modernidad y tradición. Estas representaciones a las que nos referimos abundan en las revistas femeninas de élite, y permiten a las mujeres abrirse a la participación social y construir una nueva imagen femenina, asociada a una nueva visualidad y a una nueva estética.

## **II. Gráfica, cultura impresa y revistas de mujeres en Chile:**

### ***Acción Femenina y La Silueta. Una mirada desde la ideología.***

Este capítulo pretende abordar el problema de la modernidad en América Latina, particularmente Chile, a partir de la gráfica y las revistas de mujeres. Su propósito es dar cuenta de las particularidades históricas del momento en que surge este tipo de publicaciones, y su relación con las transformaciones que estaba viviendo el continente. En este sentido, nos interesa posicionar, por un lado, la prensa femenina dentro de lo que se ha denominado sociedad de masas, pero también, indagar, a partir de este tipo de documentos, en los procesos de modernización cultural que vivió nuestro país y el lugar que ocuparon las mujeres dentro de ellos.

### ***Cultura impresa y revistas de mujeres en Chile***

Las revistas surgen en Latinoamérica a mediados del siglo XIX, en un momento de grandes transformaciones lideradas por la acción de movimientos sociales y culturales. Estos cambios ocurren en un contexto de masificación de la escritura que inaugura un nuevo escenario social caracterizado por una población diversificada en la que cada grupo e individuo busca construir su propia identidad. En este contexto, las revistas se convirtieron en un espacio de encuentro y participación que acogió la diversidad, promoviendo la discusión –también de carácter político-ideológico– al interior de estos colectivos, y al mismo tiempo brindó un soporte que permitió extender su discurso a capas más amplias de la población aumentando su radio de influencia (Catalán, 1985).

Educar, capacitar y alfabetizar a grandes conjuntos humanos era necesario para dejar atrás los restos del colonialismo y consolidar la independencia de las nuevas naciones. Según explica Catalán (1985), en 1875 el número de letrados no sobrepasa el 20%, y en 1885, el número de letrados no alcanza a llegar al 30%, lo que asegura un acceso y un control monopólico de los bienes culturales a las clases dominantes. Así, la necesidad de los gobernantes de avanzar hacia la modernidad –entendiéndola desde la concepción europea y particularmente francesa–, encuentra en las revistas un vehículo idóneo de propagación de sus ideas. Su formato flexible se adapta a la necesidad de masificar y vulgarizar el

conocimiento estableciendo una comunicación ágil y dinámica con el interlocutor. Sin embargo, es importante señalar que los discursos que impartían las revistas y la prensa escrita tendían a quedar circunscritos a una minoría ilustrada y de élite. (Catalán, 1985)

El aumento de publicaciones se acelera hacia 1890 con la modernización de los medios de comunicación masivos que acompañan el desarrollo económico. Por otra parte, el decreto Amunátegui amplió el acceso a la educación y, con ello, la cantidad de público lector. Según el anuario de la prensa, en Chile, los diarios y revistas publicados se multiplican entre 1887 y 1902: de 173 se llega a 406. Estas revistas y medios de prensa escrita se sitúan en un espacio intermedio participando como medios de comunicación en proceso de modernización, y, al mismo tiempo, como productores de valor simbólico (Catalán, 1985). Asimismo, el impulso que tuvieron las revistas desde la segunda mitad del siglo XIX fue gatillado por el proceso de modernización general del país, que, en un plano social y político, incluyó la inserción de la mujer, en cuanto sujeto social dentro del espacio público nacional. Claudia Montero (2013) sostiene que este crecimiento de la prensa favorece el surgimiento de la opinión pública moderna que, por un lado, desborda la frontera de la élite y, por otro, sigue excluyendo a ciertos grupos sociales entre los que se encuentran las mujeres (p. 320-321).

Es necesario señalar que de forma simultánea a la aparición de agrupaciones femeninas a principios de siglo, y siendo parte del mismo proceso modernizador, se consolidaron en América Latina aquello que Pierre Bourdieu (1983) y Gonzalo Catalán (1985) han denominado campos culturales. Es decir, redes de discursos, actores, prácticas, poderes y capitales (culturales, económicos, sociales, etc.) que, de alguna u otra forma, inciden en la sociedad bajo cierta autonomía y mediante determinadas relaciones de dominación. Las revistas femeninas son parte de un campo que comienza a delimitarse cada vez más a partir de este periodo, generando un grupo con características distintivas que se diferencia del resto de los actores. Respecto a este punto, Pabla Ávila aclara que a principios del veinte se produce una “metamorfosis modernizadora” que afecta también las formas de presentación de la mujer en los medios de prensa nacionales. La autora siguiendo a Santa Cruz agrega que las revistas y particularmente el formato *magazine* expande los límites de la experiencia cotidiana incorporando “temas, lugares, personajes y situaciones” al tiempo que transforma el modo cotidiano de experimentar el tiempo y el espacio (2005,

p. 181).

Ahora bien, no resulta fácil definir qué caracteriza a la prensa femenina. Montero (2013) responde a esta pregunta diciendo que se trataría de una prensa de mujeres y para mujeres, sin embargo, esta definición es cuestionable, ya que, en el caso chileno, existen grandes excepciones<sup>17</sup>. La autora destaca como rasgo general de estas publicaciones que todas nacen de un proyecto social o cultural que instrumentaliza a la revista tanto en su formato especializado como magazinesco. Respecto a su contenido, Montero plantea que “estas tratan una serie de tópicos como política, salud, sexualidad, familia y cultura, pero siempre desde una perspectiva femenina” (2013, p.323), siendo la familia y en particular la maternidad, temas centrales de estas publicaciones. Otros asuntos eran los referidos al ser femenino y aquellos más específicos que destacaban el rol público de la mujer dentro de la sociedad.

En la publicación femenina *El eco de las señoras de Santiago* (1865) encontramos el primer antecedente de una publicación dirigida por mujeres en nuestro país. Este medio escrito es un claro ejemplo de esta diversificación, y su impacto en la sociedad santiaguina constituyó un fenómeno sin precedentes, al mismo tiempo que permitió destacar el rol de la mujer en la construcción de la nación. Este medio escrito nace en un momento de fuerte tensión política producida por la llegada de los liberales al poder, los que buscaban tener el control de las instituciones del Estado y, en particular, del sistema educativo, en gran medida en manos de la Iglesia católica (Agliati y Montero, 2001). La revista se opuso tenazmente a la propuesta liberal defendiendo la hegemonía católica sobre el Estado chileno, sin embargo, el solo hecho de que aparecieran mujeres en un espacio público –destinado exclusivamente a los hombres– mostrando tener opinión propia y capacidad crítica, fue absolutamente revolucionario para la época.

El lento pero sostenido proceso de profesionalización de la educación y la creciente incorporación de capas medias a la educación superior permitió que las mujeres pudieran matizar o disputar a las clases dominantes –o desde ellas– los espacios de producción simbólica. A medida que mejoró el acceso a la educación también aumentó el público lector, fenómeno que se evidenció en que la demanda de productos editoriales se

---

<sup>17</sup> Un ejemplo de esto son las revistas en que se enfoca este estudio: en el caso de *Acción Femenina*, César Sangüesa, su Director, desempeña un rol determinante en la línea editorial de la revista. Mientras que, en *Siluetas*, Ángel Bonfratello, su Director y propietario, es columnista y editor de moda.

incrementó. Esto puede verse al tener en cuenta que en 1840 eran publicados sólo cinco periódicos en el país, mientras que ya, en 1880, eran más de cien; y a partir de 1900 los periódicos, diarios y revistas ya eran más de 350 (Catalán, 1985).

Este aumento de publicaciones en el Chile finisecular también se corresponde al incremento en la cantidad de revistas femeninas, incluyendo publicaciones dirigidas por hombres pero orientadas a mujeres, y revistas para público general en que aparecen mujeres contribuyendo con escritos o asumiendo la dirección de ellas. Como Montero (2013) señala, los cambios traídos por la modernidad produjeron una explosión en el número de publicaciones a comienzos del siglo XX, que tuvo su punto más alto en los años veinte y treinta. Esta tendencia comenzó a decaer entre los cuarenta y cincuenta debido al rol cada vez más poderoso del mercado liberal en la publicación de revistas, que excluyó a las publicaciones independientes, incluidas las revistas.

La autora explica que la definición de estos periodos no sólo corresponde al número de revistas femeninas publicadas, sino también a la evolución del pensamiento y discurso feminista que éstas promovían. Asimismo, caracteriza estas etapas como: a) la explosión de las voces (1900-1920), que consistió en la salida al espacio público de las mujeres a través de múltiples revistas femeninas y su diversificación, observándose, además de su elevado número, una amplia variedad de discursos, los que no necesariamente fueron siempre coherentes e integrados; b) el despliegue de las mujeres políticas (década de 1930), periodo en el que se consolidaron y definieron en profundidad los discursos y organizaciones feministas, adquiriendo mayores similitudes con los discursos feministas europeo y estadounidense; c) la institucionalización y su disolución (1940-1950) a causa de la cada vez mayor preponderancia del mercado capitalista en el campo de las revistas, lo que resultó en la exclusión de las publicaciones independientes. Es desde los dos primeros periodos que observamos la participación cada vez mayor de mujeres provenientes no sólo de la élite, sino también de la nueva clase media y la clase obrera (que ya había iniciado su proceso de proletarización). Sobre la base de todo lo anterior, se hace evidente que cada revista debe ser analizada según su contexto (cultural, editorial y político) y condición particular.

Sería necesario considerar estos factores para el periodo que nos ocupa (1917-1924), pues, si bien apuntan a un cruce entre ideologías y clase social, no significa la

existencia de una relación unívoca y determinista, dándose, por ejemplo, casos de mujeres de élite que publicaban en contra de los valores tradicionales que históricamente había promovido su grupo social. Esta situación se fue dando cada vez con mayor frecuencia, a medida que fue evolucionando el movimiento feminista en Chile.

Agliati y Montero (2001) plantean que “si bien es cierto que existen antecedentes a partir de la segunda mitad del siglo XIX del desarrollo de una prensa femenina, es a partir de 1900 cuando esta producción periodística se diversifica tanto en relación al origen social de las productoras, como en los objetivos de las publicaciones” (p. 1). Durante este siglo, podemos observar ideas y objetivos comunes en publicaciones provenientes –casi en su totalidad– de grupos de élite en las cuales la defensa a los derechos de las mujeres se realizaba de un modo poco controversial y camuflado entre artículos de moda, teatro y sociedad. Además, las autoras de estos artículos ocultaban su identidad, refugiándose tras seudónimos para evitar el rechazo que provocaba la intervención femenina en el espacio público.

En términos generales, podemos afirmar que cada una de estas publicaciones se autodefinía según la clase social y la ideología a la que pertenecían sus redactoras. Así, las revistas producidas por mujeres obreras serán de corte marxista y aquellas redactadas por mujeres de élite tenderán a ser más conservadoras. Sin embargo, Montero(2013) señala que a medida que este proceso fue avanzando, se abrieron espacios para la colaboración entre miembros de la élite y la clase media en publicaciones conjuntas que manifestaban ideas feministas compartidas por ambas clases, como es el caso de las revistas *La Silueta* y *Acción Femenina*. Estas ideas en común eran de tipo liberal y defendían principalmente la igualdad de las mujeres ante la ley y su derecho a la educación. En relación con lo anterior, la colaboración de Gabriela Mistral –mujer de origen popular elevada por la educación a la clase media– en *La Silueta* muestra los cruces que existían dentro del campo cultural, y la existencia de ciertos propósitos comunes dentro de las agrupaciones de mujeres.

En general, el número de publicaciones provenientes de mujeres de élite y mujeres ilustradas era mayor en relación con las publicaciones de mujeres obreras. Esto se debió, en parte, a que este primer grupo tuvo mayor acceso a recursos económicos. Sin embargo, esto también puede responder a que estas mujeres se veían beneficiadas por un orden social que “entre las tareas asignadas tradicionalmente a las mujeres, la figura de la madre protectora y

conservadora de la familia y de la ética social, es la de mayor relevancia” (Agliati y Montero, 2011, p. 4). De esta forma, podemos inferir que estas revistas tendían a ser menos transgresoras y a no discutir el orden establecido, enfrentando así menos obstáculos para desarrollar sus publicaciones. Sin embargo, sí había revistas de élite que defendían los derechos de la mujer, usando estrategias persuasivas en lugar de cuestionar abiertamente los modelos establecidos.

Por otra parte, el deseo de estar al día con la moda y los temas de actualidad, convirtió a la revista de mujeres de élite y clase media en un espacio de experimentación e innovación que ayudó a promover un estilo de vida ligado a valores como la civilización y el progreso que sustentaban la modernidad, ayudando al mismo tiempo a canalizar el descontento hacia los medios de expresión tradicionales de prensa escrita. Es evidente que existían diversos discursos de progreso y modernidad en cada una de las revistas, los cuales estaban en función de quienes publicaban, su grupo social, su género y su inscripción como sujetos en el espacio público. Así, la revista constituyó una plataforma mucho más abierta y democrática que permitió abrir la participación y diluir la distancia entre productor y consumidor, lo que fue visto por algunos con desdén, ya que creían en la cultura como algo elevado e inalcanzable para un público masivo.

En síntesis, podemos decir que las revistas femeninas chilenas surgieron a partir de las condiciones que trajo consigo el proceso de modernización del país, convirtiéndose en un instrumento que permitió llevar la voz femenina al espacio público. A pesar de que sus discursos no parecen necesariamente transgresores ante los ojos del feminismo actual o de países como Argentina y Brasil –en el mismo periodo–, sí reflejan un proceso fundamental que marcó un cambio radical: el nacimiento de la mujer como sujeto (en oposición a objeto) moderno. Esto no significa plantear que antes de esta época las mujeres no se hubiesen movilizado para ser reconocidas como sujetos, sino que estos esfuerzos y acciones corresponden a una faceta previa de la modernidad de la sociedad de masas. Esto resulta relevante, dado que el proceso de construcción de la nación, por el que estaba atravesando el país desde su Independencia, había sido vivido por las mujeres de un modo distinto a otros grupos de la población, ya que éstas fueron marginadas y excluidas políticamente (y socialmente, los populares). A través de las revistas femeninas, podemos ver, entonces, cómo las mujeres lucharon y entraron en tensión con aquel proceso previo que las había

dejado fuera de la promesa moderna.

### ***Revista La Silueta***

La revista *La Silueta* aparece en enero de 1917 como revista mensual, convirtiéndose en *Silueta Magazine* en su quinto número. Según explica Eduardo Santa Cruz (2005), el género magazinesco se consolidó junto a la industria cultural y la ampliación del mercado informativo, haciéndose parte de los procesos de modernización. El autor define este formato como un periódico ilustrado, de aparición semanal o mensual, flexible respecto a forma y contenido, en el que destacan numerosas secciones: “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 vida social, caricaturas, poemas, etc.”(p. 74).

A pesar de que la revista *La Silueta* nunca dejó de ser mensual, explicitó su deseo de volverse quincenal, en un aviso publicado en su ejemplar n°13. En cuanto a su contenido, el aviso citado entrega información relevante al respecto. En éste, la revista define su perfil, autoproclamándose “la más elegante de las revistas de Chile”, poseedora de un “selecto material literario y artístico, junto a la colaboración de los más distinguidos escritores y artistas nacionales y extranjeros” (*La Silueta*, 1918, s/p). Prometió ser una “revista social dedicada al arte, la elegancia, la moda, la actualidad y la literatura femenina” e incluir en sus páginas las “altas actualidades sociales” (n°13, enero 1918, s/p). Manuel Vicuña describe a *La Silueta* como una de las publicaciones que mejor retrata a la mujer de élite de principios del siglo XX, diferenciándola de otras publicaciones de su tipo, ya que ésta evidencia la tensión existente entre mujeres de élite (más conservadoras y cercanas al modelo aristocrático tradicional), y aquellas más liberales, que representaban una postura crítica frente a la institucionalidad eclesiástica y civil.

La publicación se presenta como un medio abierto a recibir aportes de sus lectoras(es) y, al mismo tiempo, cuenta con un equipo permanente de colaboradoras. Entre ellas, se encontraban Inés Echeverría de Larraín (Iris), Clarisa Polanco de Hoffmann (Clary), Elvira Santa Cruz y Ossa (Roxane), Lucila Godoy (Gabriela Mistral), Graciela Sotomayor de Concha (Pax), la señora Adela Rodríguez de Rivadeneira (Ara) y Amanda Labarca, aunque esta última no aparece dentro del cuadro de colaboradoras permanentes.

En los primeros números, su director y propietario fue Ángel Bonfratello, quien además se desempeñó como editor de moda y columnista. En cuanto a su precio, el valor publicado en el n°2 de la revista es de \$0.60 centavos. Valor que incrementa a 0.80 en su sexto número. Más tarde, en su n°13, el valor de la publicación asciende a \$1. El número 14, correspondiente a febrero de 1918, es el último número del que tenemos registro. En él aparecen como director literario, T. Gatica Martínez, y como editores propietarios, Empresa Silueta.

El primer ejemplar de la revista tiene una extensión de cuarenta páginas, que aumenta a medida que avanza en publicaciones, alcanzando un máximo de setenta y siete páginas hacia la publicación n°13. Llama la atención que posee dos portadas, apareciendo cada vez más distanciadas por avisos publicitarios. Estas incluyen fotografías e ilustraciones, e incluso la combinación de ambas. Del contraste entre ellas podemos rescatar –sin embargo– que siempre es una de las portadas la que posee un mayor impacto visual, lo que atribuye mayor jerarquía al personaje representado en ella.

El recurso de la doble portada explicita uno de los aspectos que relacionan a *La Silueta* con la revista española *La Esfera* (1914-1931). Este vínculo se hace manifiesto en un artículo que aparece en el noveno ejemplar de *La Silueta*, titulado “Silueta en 1918”: “Silueta, una revista que marcará un tipo aparte entre las demás publicaciones (...) nuestros propósitos son desde enero de 1918 duplicar el formato de Silueta que aparecerá en condiciones análogas a la hermosa revista española *La Esfera*” (*La Silueta*, 1918, p. 30). Además del recurso de la doble portada, ambas publicaciones comparten en sus inicios un mismo formato, tipografía, tamaño y extensión<sup>18</sup>. Estos puntos de encuentro entre *La Esfera* y *La Silueta* confirman que la revista española se constituyó en un referente ineludible para esta última. Sin embargo, no sólo hubo similitudes en cuanto a diseño, sino también en cuanto a la estructura de sus secciones, su contenido y –como veremos en el capítulo de análisis de imágenes– sus construcciones visuales.

En cuanto a los contenidos de *La Silueta*, esta otorga gran importancia a la moda femenina y a los avisos publicitarios, tema que se ve realizado por una cantidad significativa de ilustraciones. Estas hicieron del lujo y la elegancia su sello particular, mezclando

---

<sup>18</sup> Según la tesis doctoral de Juan Miguel Sánchez “La Documentación Fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1931)”, el modelo inicial de esta revista fue de cuarenta páginas y su tamaño de 18 x 24 cm.

imágenes de corte realista y figuras idealizadas, a las que se agregaba siempre el toque de fantasía decorativa que identificaba a una sociedad frívola y hedonista que, en el caso de Chile, Vicuña Mackenna denominó “*la belle époque chilena*”. Por otra parte, tanto *La Silueta* como *La Esfera* apuntan a un público de élite, ya que su elevado costo las convierte en un objeto exclusivo, destinado sólo a aquellos que poseían los recursos para adquirirla. Así, a medida que avanzaban sus publicaciones, su discurso, inicialmente crítico—en relación a su clase y condición femenina—, se vuelve cada vez más complaciente con la clase dominante y sus instituciones, aumentando los artículos que hacen apología de la figura masculina y validan el discurso oficialista de sesgo clasista y conservador.

*La Silueta* dedica sus páginas a la publicación de artículos de variados temas que abarcan desde lo religioso hasta recetas para el hogar, el cuidado del cuerpo y la belleza femenina. Todo esto alternado con poemas, crónicas de viaje, páginas sociales, entrevistas, crítica de teatro, temas de actualidad y moda. Este último, constituye el eje temático más importante de la revista, que se ve realzado por numerosas ilustraciones, artículos y publicidad asociada al tema, firmando siempre Ángel Bonfratello como editor de este espacio. En cuanto a sus secciones, casi la totalidad de éstas se presentan con ilustraciones, dibujos y fotografías que amenizan la lectura y documentan hechos específicos relatados en crónicas y páginas sociales, mostrando a las o los protagonistas de los eventos descritos. Es importante considerar que estas imágenes presentan una doble vertiente, por una parte se plantean en relación directa con el texto y, por otra, en autonomía respecto a este. Por otro lado, los dibujos se caracterizaron por ser composiciones modernistas. La expresión del modernismo en la gráfica abre una nueva etapa que otorga a las configuraciones lineales un valor decorativo, potenciando el tratamiento de las formas orgánicas y su función ornamental (Álvarez, 2004). Estas composiciones sinuosas y delicadas producían un contraste con el formato lineal de la revista destacando el elemento femenino en artículos de modas, poemas y cuentos.

El formato “magazine” se caracteriza por promover una lectura liviana y ágil, que enfatiza la importancia de la imagen como un elemento central, apuntando a presentar diseños y formatos innovadores de gran impacto visual, competentes con el mercado moderno. La importancia de la imagen y su aumento se puede apreciar a partir del noveno ejemplar de *La Silueta*, donde se observa un significativo incremento de las páginas

dedicadas exclusivamente a publicidad, eclipsando los espacios dedicados a moda, y abarcando gran parte de la revista. Así, la moda femenina es asimilada al contenido publicitario, formando parte de una variedad de avisos orientados a vender productos de interés tanto para hombres –automóviles, inversiones, licores–, como para mujeres –hogar, cosméticos y moda femenina–. Lo anterior es verificable al comparar las primeras y últimas publicaciones existentes de La Silueta: mientras los primeros números dedican un promedio de 5 a 6 páginas a moda y publicidad, la publicación n°13 dedica 28 páginas a este tema –de un total de 77–, dejando fuera la sección de moda femenina.

### ***Revista Acción Femenina***

*Acción Femenina* es una publicación que se define como “revista mensual ilustrada”, y lanza su primera edición en septiembre de 1922, manteniendo su vigencia hasta 1939, con un receso entre 1930 y 1934, debido a la crisis económica mundial. Dentro de la historia de la prensa femenina en Chile, Montero (2013) ubica a *Acción Femenina* en el periodo de 1920-1940, en el cual ya se observan discursos e ideologías bien diferenciados y elaborados, y una mayor especialización de las revistas.

Montero describe esta revista como una publicación que irrumpe en la esfera pública, cuestionando el orden social y situando a las mujeres como sujetos sociales y de derecho. *Acción Femenina* fue el órgano de difusión del Partido Cívico Femenino, cuyos volúmenes consistían en aproximadamente 30 páginas cada uno. Su producción estuvo a cargo de mujeres de diversas regiones del país, y aunque sus distintas secciones podían variar a través del tiempo, su discurso ideológico transversal se situaba en el feminismo liberal de la época. El directorio de *Acción Femenina* estaba compuesto por un director, Sr. César A. Sangüesa la R., subdirectora Srta. Graciela Mandujano, el redactor Humberto Montecinos G. y la administradora, Sra. Lydia Méndez de Escobar. El valor de cada ejemplar era de \$0.40, y el valor de suscripción anual de \$5, claramente, intentaba encontrar lectoras fuera de la aristocracia. La venta de estas suscripciones, según un aviso publicado en *Acción Femenina*, era realizada por señoritas a quienes se les pagaba una comisión por venta.

En su publicación número siete, la revista define sus objetivos: “¿Qué persigue ‘*Acción Femenina*’? La dignificación de la mujer por medio de la obtención de sus derechos. El enaltecimiento de la hija, de la esposa y de la madre, dándole la situación que le corresponde en el concierto de los pueblos civilizados” (*Acción Femenina* n°9, 1923, p. 25). En ese mismo recuadro, la revista convoca a aquellos que quieran figurar como autores o autoras de “esta obra de amor, altruismo y educación de la propia raza”, animando a suscribirse, ya que esta publicación promete ser una de las más interesantes e instructivas que se editan en su idioma.

Debemos recordar que en este contexto histórico cualquier aparición de la mujer en el espacio público era considerada feminista, e incluso una acción dentro del hogar podía ser considerada un acto político. Esto lo explica la poca diferenciación entre espacio público y privado –en el contexto latinoamericano–, debido a la fusión del poder político y económico, controlado por la aristocracia conservadora vinculada a la Iglesia Católica (Montero, 2004).

En este sentido, Agliati y Montero postulan que *Acción Femenina* rompió con la tradición de las revistas femeninas chilenas provenientes de agrupaciones femeninas de élite y clase media ilustrada, que promulgaban valores tradicionales como la preservación de la familia y la religión católica (2001).

Porque, aun cuando *Acción Femenina* también fue editada por mujeres de élite y clase media educada, se declaró abiertamente feminista y mostró un claro posicionamiento ideológico al ser el órgano de difusión del Partido Cívico Femenino, cuyas ideas veremos más adelante. Sin embargo, esta revista, para instalar el problema femenino en la agenda política del país, no utilizó una estrategia rupturista. Y aunque tendió a excluir de la revista a mujeres indígenas y obreras, desde 1934 abrió una sección exclusivamente dedicada a este último grupo. Este hecho coincide con la participación de mujeres de clase media en el Frente Popular (Montero, 2004)

En su trayectoria, la revista experimentó una serie de cambios. En su primer año define claramente su posición ideológica, promoviendo las actividades del partido y movimiento feminista, para luego ampliar su discurso incluyendo en sus números temas de actualidad mundial –como la Guerra Civil Española– y destacando temas asociados al “problema femenino”, como la participación de la mujer en política o en el comercio,

mostrando, respecto a estos temas, el fenómeno de subordinación de la mujer frente al hombre (Agliati y Montero, 2001)

Luego de analizar el contenido de los números de su primer año de publicación, Montero (2008) destaca el llamado que la revista hizo a las mujeres con el objetivo de que asumieran el lugar que les correspondía en la sociedad y que les era negado. Este llamado venía acompañado por el sentimiento colectivo de unidad y organización experimentado por las mujeres, que entraba en directa contradicción con los discursos públicos que buscaban relegarlas a un rol pasivo.

Las autoras de la revista eran conscientes de esta contradicción y la criticaban abiertamente, usando muchas veces palabras y conceptos que remitían a los valores del liberalismo moderno (libertad, fraternidad e igualdad), demostrando un amplio manejo teórico de principios como el derecho universal y el rechazo a la violencia contra la mujer como una manifestación de la barbarie.

El tema de la maternidad también era abordado, definiéndolo como el rol principal de la mujer, y usando esta premisa como base para justificar la importancia de las mujeres en la sociedad, ya que eran las responsables de la crianza de los futuros ciudadanos de la nación. Esta estrategia era una de las principales para reclamar la emancipación legal de las mujeres y el derecho a administrar sus bienes (Montero, 2008). Es así como el uso de la imagen materna tuvo un rol preponderante que, a mi modo de ver, permite plantear el hecho que la revista no buscó “desnaturalizar” a las mujeres, sacándolas de su rol tradicional, sino que, más bien, se opuso a concentrar a la mujer, única y exclusivamente, al espacio privado. En este sentido, denunciaba la ilusión de la frontera entre lo público y privado del hogar, dado que la acción social de la mujer sobre éste último influiría sobre la sociedad completa (Montero, 2004).

Estos temas aparecían en las editoriales, artículos, y también en la sección de encuestas que promovía en cada volumen la reflexión en torno a preguntas que formaban parte de los objetivos del partido, tales como: capacitar a la mujer en la administración de sus bienes, enseñarles acerca de su derecho a la patria potestad de sus hijos, el divorcio y, sobretodo, respecto a su derecho a la educación (Montero, 2008).

Dentro de las imágenes, Montero destaca que los retratos de la revista mostraban a mujeres destacadas en una amplia gama de actividades. Mujeres latinoamericanas y

europeas con cargos políticos, mujeres con educación universitaria, etc. Asimismo, la revista contaba con secciones que seguían el mismo objetivo, como “La Mujer y las Letras”, “La Mujer y la Música,” entre otros. Luego, en 1934, y con fines estratégicos, se incluyó una sección de modas, y en 1935 una novela folletinesca (que no dejaba de tener como objetivo la denuncia del problema femenino).

En la caracterización de su discurso feminista se observa la influencia del feminismo ilustrado, fruto de los movimientos feministas de Europa y Norteamérica, cuya premisa era la lucha por la igualdad de derechos y la ruptura del sistema patriarcal opresivo y excluyente. El reconocimiento de las feministas extranjeras estuvo asociado a la identificación con el feminismo histórico, el que tuvo un importante auge durante la década de 1920. Sin embargo, también se aleja del modelo extranjero, por la influencia del catolicismo en la sociedad chilena, generando un discurso feminista más cauto. Esto se manifestó, por ejemplo, en intentos por diferenciarse de la caricatura del feminismo radical, y en la defensa del rol materno de la mujer como herramienta para justificar sus demandas (Montero, 2008).

El formato revista no sólo permitía a cada grupo de mujeres expresar sus ideas al público, sino que también sirvió para iniciar un diálogo entre agrupaciones femeninas sociales y políticas. En el caso de *Acción Femenina*, ésta mantuvo un productivo diálogo con *La Mujer Nueva*, observándose, por ejemplo, en la manera de compartir delegadas para eventos internacionales o congresos, que la autora Delie Rouge –perteneciente al equipo de *Acción Femenina*– publicó también en *La Mujer Nueva*<sup>19</sup>; o que en ambas revistas se leía sobre actividades de la agrupación amiga, y se realizaban acciones conjuntas. Sin embargo, este apoyo entre revistas no era absoluto ni carecía de contradicciones, ya que en *Acción Femenina* se limitaba la participación a mujeres de cierta clase social, se abogaba sólo por un control parcial de los bienes femeninos y se oponía a producir cambios en las relaciones de poder de la sociedad y en los roles de género. Esto explica, en parte, la frecuente participación de hombres en la revista, ya sea como directores, o publicando cartas a la Dirección, poemas y artículos (Montero, 2004).

---

<sup>19</sup> La escritora Diamela Eltit señala: “El MEMCH edita la revista *La Mujer Nueva* en cuyas páginas denuncian y analizan las discriminaciones que afectan a la mujer, tanto en aspectos que tocan a roles –su lugar dentro de la familia–, como los modelos –la mujer como objeto o sujeto pasivo en el interior de la cultura–.” (Eltit, 1994, p. 55)

En lo que concierne a la gráfica de la revista, ésta se diferencia de la estética modernista, asociada a la élite, por la construcción de un patrón de visualidad austero y racional. Sus formas rectas y simples estaban marcadas por la ausencia de ilustraciones, y la diagramación de los textos era siempre la misma, a dos columnas, fueran estos poemas, cartas o crónicas. La excepción eran algunos poemas que presentaban una decoración mínima, además de algunas fotografías que ilustraban artículos de mujeres destacadas en el ámbito profesional, en el arte, el deporte y la política.

### ***Algunas colaboradoras destacadas en ambas revistas***

A pesar de seguir líneas editoriales muy distintas, las colaboradoras de *La Silueta* y *Acción Femenina* muchas veces fueron las mismas. Entre estas mujeres que contribuyeron a ambas revistas, se encuentran Amanda Labarca Hubertson (quien escribió en ambas publicaciones y luego trabajó como Directora en *Acción Femenina*), Lucila Godoy (Gabriela Mistral), Inés Echeverría Larraín (Iris) y Elvira Santa Cruz (Roxane). Algunas de las colaboradoras de *La Silueta* tenían, además, contacto con otras revistas chilenas, como *Selecta* y *Azul* (Montero, 2013)

En términos generales, podemos decir que mientras *Acción Femenina* tenía como principal referente al Partido Cívico Femenino, *La Silueta* no fue el órgano de difusión oficial de ninguna agrupación, aunque publicara, frecuentemente, sobre las actividades y personalidades del *Club de Señoras*, que reunía a mujeres conservadoras y también progresistas como Amanda Labarca (Catalán, 1985, p.110). Esta última, por ejemplo, también escribió comentarios de libros en la revista *Familia*, de estrechos lazos con el *Club de Lectura* y el *Club de Señoras* (Vera, 2008). A pesar de no estar directamente ligado a él, *La Silueta*, en una ocasión, dedicó sus páginas a mostrar los retratos de varias de las miembros más importantes del Partido Cívico Femenino, como Luisa Lynch de Gormaz, Fresia Manterola de Serrano, Delia Matte de Izquierdo y Raquel Délano de Sierra.

Iris cuyo nombre oficial es Inés Echeverría de Larraín (1868-1949), nació en Santiago dentro de una de las familias más aristocráticas de la época, descendiente directa de Andrés Bello. Recibió una educación católica muy rígida y conservadora; sin embargo, decidió ampliar su educación por cuenta propia y por medio de los libros. A los 37 años

publicó su primer libro de forma anónima, y luego de esto se dedicó por completo a la escritura. Cinco años más tarde, ya había publicado cuatro nuevas novelas con el seudónimo de Iris, la mensajera de los dioses griegos. Sus obras abarcan una amplia gama de formatos: desde cuentos y novelas a novelas históricas, memorias, diarios íntimos, diarios de viaje y libros de crónicas (Subercaseaux, 2001). Sus artículos periodísticos son también variados, tratando temas como viajes exóticos, literatura, teatro, arte y sociedad, y se dedicó también a dar conferencias de pensamiento feminista. La autora regresa a París en el año 1910 y unos años más tarde se incorpora al *Lyceum*, asociación dirigida por la duquesa de Rohan quien buscaba producir una integración y un acercamiento entre mujeres de clases sociales diferentes (Vicuña, 2010, p.97). El autor sostiene que gran parte de las instituciones femeninas laicas creadas por mujeres de clase media y alta en nuestro país a partir de la segunda década del siglo XX guardan relación con el *Grand Tour*<sup>20</sup>. Finalmente y cómo se constata más adelante en *La Silueta*, Inés participó activamente en el *Club de Señoras* con otras intelectuales chilenas de la época.

Elvira Santa Cruz Ossa (1886-1960), conocida como Roxane, se destacó en el periodismo, la pedagogía y la labor social dirigida a los niños. Fue Directora de otra revista, *El Peneca* (revista infantil), además de publicar novelas, obras de teatro y artículos en *La Silueta* y otras revistas. Proveniente de una familia de reconocidos intelectuales, tuvo que luchar contra la oposición de su familia a su ingreso a las letras. Publicó novelas desde 1916, además de artículos en medios como *La Nación*, *El Mercurio*, *Zig-Zag* y *Familia*, todos de tono social y feminista. Formó parte del Círculo Femenino de Lectura, fundado por Amanda Labarca, organizó colonias escolares de verano a niños de bajos recursos y se desempeñó en la Inspección Femenina en fábricas y talleres cuyo rol era proteger a la mujer en el lugar de trabajo y asegurar el cumplimiento de las leyes a su favor (Vera, 2008).

De quien más se sabe a la fecha, sin por eso dejar de ser una figura controvertida, es Gabriela Mistral (1889-1957). Ganadora del Premio Nobel de Literatura en 1952, fue una de las poetas latinoamericanas más reconocidas de la historia. Su familia era modesta, originaria de la ciudad de Vicuña. Su padre fue profesor, y su madre modista. A los 15 años comenzó su carrera como pedagoga, la cual la llevó a recorrer todo Chile, mientras

---

<sup>20</sup> El *Grand Tour* era un viaje a Europa destinado a ampliar la cultura masculina que, con el cambio de siglo, comienza a abrirse a la participación femenina (Vicuña, 1910, p. 92).

desarrollaba, en paralelo, su producción poética. Participó en la reforma educacional mexicana de 1922, durante los años treinta dictó conferencias en EE.UU., Centroamérica y Europa, además de ser cónsul en Italia hasta que se opuso directamente al fascismo en dicho país (González-Vergara, 1992).

Amanda Labarca (1886-1975) también tuvo un origen humilde. Nacida en una familia tradicionalista, su nombre original fue Amanda Pinto Sepúlveda. Trabajó como secretaria hasta que se tituló de profesora en el Instituto Pedagógico. Luego de su matrimonio, rompería todos los lazos con su familia. Trabajó en escuelas, el Ministerio de Educación, la Universidad de Chile y siguió estudiando en la Universidad de Columbia y La Sorbona, donde se introdujo en las ideas del feminismo europeo. También participó en el nacimiento del Círculo Femenino de Estudios, en 1919. Publicó obras literarias y sobre pedagogía, además de dar conferencias a lo largo de toda América Latina y ser representante de Chile ante las Naciones Unidas, lo que la hizo ampliamente conocida en el país, como también en el ámbito internacional (Vera, 2008).

### ***Posicionamiento ideológico de La Silueta y Acción Femenina: Partido Conservador y Partido Liberal***

En capítulos anteriores, hemos hecho referencia a las clases sociales presentes en estas publicaciones y su vinculación con determinadas ideas políticas. Resulta ineludible, entonces, esclarecer los aspectos centrales del pensamiento político que se relacionó a estas clases y que se vio representado en ambas revistas.

Las ideas conservadoras han estado históricamente asociadas a la aristocracia chilena. Su carácter religioso la ha hecho asumir la defensa de los intereses eclesiásticos, particularmente, en el periodo de laicización de las instituciones y la separación de la Iglesia y Estado. Así, los pilares del ideario conservador pueden ser reducidos a su compromiso con los intereses de la oligarquía y su vínculo con la Iglesia. La Iglesia, unida al Partido Conservador, “se rodeó de todo lo que era tradicionalmente grande en el país: las altas clases de la sociedad, los hombres de fortuna, de la banca, de la influencia política y de las grandes propiedades” (Echaiz, 1971, p. 32).

Tal como veremos más adelante, las ideas planteadas por los conservadores ligados a la Iglesia se proyectan en la lógica que articula la revista *La Silueta* (sobre todo en algunas de las imágenes que exhibe), lo cual subraya una visión de la mujer y su rol asociado a estas visiones conservadoras, aristocráticas y religiosas. Sin embargo, esto no excluye de esta publicación la presencia de ideas liberales vinculadas al ideario moderno.<sup>21</sup> Lo anterior impide hablar de un Partido Conservador homogéneo y monolítico, ya que éste no escapó a la fuerte crisis social y política de fines del siglo XIX. Así, la falta de cohesión y desorganización interna de este conglomerado hizo que las posturas se radicalizaran en su interior, produciéndose divisiones que permitieron que una parte de sus miembros—representado también por familias acaudaladas— avanzaran hacia un gobierno más liberal, distanciándose de la vieja aristocracia colonial dominada por el clero.

A mediados del siglo XIX, el gobierno de Manuel Bulnes apoyó la instalación de estas ideas liberales, activando la creación de periódicos y sociedades literarias, lo que produjo un sentimiento de intelectualidad en ciertos grupos de la sociedad chilena de ese tiempo. La creación de la Universidad de Chile y el desarrollo de la enseñanza pública fueron acontecimientos que se conjugaron en la proliferación de las ideas liberales. Esta serie de hechos, encadenados unos con otros, ayudaron a perfilar al nuevo partido inspirado en el ejemplo libertario que venía de Europa. Hechos, libros y un aumento considerable de la cultura y el estudio, hicieron nacer en la juventud de la época un impulso a favor del ideario liberal (Echaiz, 1971, p. 22).

A pesar de que, a nivel general, el liberalismo comparte la visión cristiana de la sociedad con el Partido Conservador, ambos poseen importantes diferencias. Mientras los conservadores representan una postura más dogmática respecto a la fe cristiana, los liberales, sin apartarse de su fe, priorizan los derechos de la persona como ente natural, es decir, su derecho a la vida, a ser feliz, a progresar y a ser libre. Según el cientista político José David López, esta libertad “pasa a ser entonces un derecho natural de primer orden. (...) el hombre para el liberalismo es titular y sujeto de derechos y su único deber es no sobrepasar los derechos de los demás” (1992, p. 27).

---

<sup>21</sup> Cosa que no ocurre con *Acción Femenina*, ya que esta publicación se mantiene un posicionamiento liberal que discute con la visión conservadora y tradicional de la élite.

A medida que avanzó el pensamiento liberal, las diferencias con los conservadores se profundizaron, ya que los liberales veían a los conservadores como una amenaza para su doctrina. Según López, estos “frenaban el empuje de las reformas necesarias para establecer una sociedad de tipo liberal. Este grupo forma el partido radical, anticlerical, antirreligioso y apoyado en sus bases por la clase media” (López, 1992, p. 41).

Respecto a las clases sociales, el liberalismo distinguió entre personas capaces y menos capaces. En su ideario, la pertenencia a una clase no estaba condicionada sólo por factores de tipo económico, sino también resultaba determinante el nivel educacional, el prestigio, el poder y el trabajo que la persona desarrollara, los que se constituían en herramientas que permitían a los individuos ascender socialmente. Este punto es importante, ya que explica por qué en las revistas analizadas hay colaboradoras pertenecientes a la aristocracia trabajando junto a mujeres de clase media (algunas de las cuales eran de origen humilde).

### ***Partido Cívico Femenino***

Inspirado en movimientos y organizaciones feministas de España, Uruguay y Argentina, el Partido Cívico Femenino surgió en Chile en el año 1922, liderado por Estela La Rivera de Sanguenza, Elvira de Vergara y Berta Recabarren. Tal como señaló Estela la Rivera al *Diario Ilustrado*, el partido fue fundado el 10 de mayo de 1922, “por un grupo de mujeres que albergaban en su alma un ideal de perfeccionamiento y de progreso y desean para sus hermanas de sexo una era de redención y de justicia en lo que respecta a sus derechos como seres que piensan y laboran en bien de la sociedad en que actúan” (*El Diario Ilustrado*, 30 de octubre de 1922, p. 7).

Tal como declara Estela La Rivera al medio de prensa ya citado, las bases de este partido son amplias y se ratifican en sus estatutos. Su líder define al Partido Cívico como una agrupación pluralista y abierta, respetuosa de ideas y creencias diferentes –sean estas políticas o religiosas– y aclara que su objetivo central es obtener el reconocimiento de los derechos de la mujer en el campo social, económico, político y legal (*El Diario Ilustrado*, 30 de octubre de 1922, p. 7).

Este conglomerado se posicionó como una institución laica e independiente, convirtiéndose en el primer partido feminista de la historia de Chile (Eltit, 1994, p. 53).Sin

embargo, a pesar de definirse como una agrupación política, el Partido Cívico buscaba diferenciarse de otras fuerzas políticas, así lo ratifica su directora que afirma que el Partido Cívico se ajusta a la más estricta cultura y disciplina, y es ajeno por completo a cualquier presión que esté fuera de los fines que persigue. “Pues las corrientes y finalidades de nuestro partido servirá, son completamente ajenas las que persiguen las colectividades políticas que luchan en la opinión pública” (sic) (*El Diario Ilustrado*, 30 de octubre de 1922, p.7).

El Partido Cívico Femenino fundó la Revista *Acción Femenina* con el propósito de tener un medio de prensa que le permitiera difundir sus ideas. Considerada el órgano oficial de propaganda del Partido, ésta dio a conocer sus principios, los que incluyeron, desde la protección de los niños y la maternidad, hasta la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, siendo un tema central su derecho a voto en las elecciones municipales. Asimismo, el partido propugnó una educación mixta en la que las mujeres tuvieran derecho a la formación profesional, lo que les permitiría avanzar hacia su independencia económica. Además de la revista, el partido realizó charlas, encuentros y conferencias, con el fin de difundir sus ideales y otorgar a las mujeres herramientas y conocimientos necesarios para luchar por sus derechos civiles, políticos y laborales.

Estela La Rivera menciona algunas actividades realizadas por la dirección del partido en el plano legislativo:

Actualmente la mesa directiva se ocupa de estudiar el medio de conseguir de nuestras Cámaras legislativas el despacho de una ley que reglamente sobre bases justas y equitativas las condiciones del trabajo de la mujer y del niño, al mismo tiempo fije el salario que le corresponde racionalmente a la primera para satisfacer las necesidades de su familia, pues hoy gran parte de nuestro pueblo y en la clase media misma vemos que muchas familias viven a expensas de lo que ganan la madre o la hija, ya sea obrera o empleada(*El Diario Ilustrado*, 1922, p. 7).

Además de lo ya expuesto, es destacable la importancia que otorga el Partido Cívico al rol de la “mujer-madre”, tema recurrente en las páginas de *Acción Femenina*. Esta función, considerada un aspecto esencial de la mujer en la sociedad, la diferencia del hombre y la ubica como guardiana de la ética y la moral, portadora de un gran amor a Dios, la patria y la familia. En su entrevista a *El Diario Ilustrado*, Estela La Rivera señala: “somos madres y estas palabras condensan nuestros anhelos de un futuro mejor para

nuestras hijas y confirman también nuestras propuestas de amor a la virtud y al hogar” (*El Diario Ilustrado*, 30 de octubre de 1922, p. 7).

Finalmente es importante aclarar que a fines de la década del veinte, con la llegada de Carlos Ibañez del Campo al poder (1927), se inicia un gobierno autoritario que reprime posturas políticas críticas como el feminismo, afectando, como ya se dijo, la continuidad de *Acción Femenina* entre los años 1930/1934. Montero señala que debido a la gran inestabilidad política de ese tiempo, (hubo cuatro cambios de gobierno), sólo se mantuvieron vigentes aquellas publicaciones que no hicieron un cuestionamiento frontal al sistema (2013, p.341).

Como hemos visto en esta breve revisión a las ideas políticas presentes en *Acción Femenina* y *La Silueta*, estas representan posturas ideológicas ligadas a imaginarios y discursos que evidencian un proceso de cambio de estructuras sociales y culturales en que modernidad y tradición se transan constantemente impregnando también la concepción de lo femenino y cuestionando el rol que ocupaba la mujer en nuestra sociedad.

### III. Continuidad y cambio: *modos particulares de ser mujer*

En esta sección, se ofrece un análisis de distintos modelos de mujer que han sido tipificados en el corpus que nos ocupa. Es importante señalar que no se trata de unidades de análisis dadas o preestablecidas, sino de constructos formados a partir de la puesta en relación entre imagen y texto.

Dado que las revistas tienen por tópico principal a la mujer y están influenciadas por su relativa adscripción a una clase social definida, es posible encontrar en ellas tematizaciones que sustentan *modos particulares de ser mujer*. Pero no sólo eso, también representan aspiraciones respecto del rol que debería ocupar la mujer en la sociedad. Por lo anterior, no es extraño encontrar diferencias sustantivas entre una publicación y otra.

Estos anhelos acerca de lo que representa ser mujer se expresan a través de los códigos visual y escrito. De ahí que nuestro objeto de estudio sea una articulación entre aquellos, ya que ambas dimensiones son constitutivas del mismo. Esta articulación, como ya se dijo, se vuelve pertinente toda vez que responde a una mirada ideológica situada.

En primer lugar, se revisó íntegramente los primeros catorce números de cada revista con el propósito de determinar cuáles eran las imágenes que mejor darían cuenta del imaginario femenino de la época<sup>22</sup>. En este sentido, el discurso visual fue el vector principal que permitió elaborar y caracterizar los modelos de mujer. Luego de seleccionar las imágenes se revisaron los textos que se refirieron al campo semántico en que se ubicaba cada tipo. La alusión directa no fue una condición necesaria para seleccionar un texto aunque en algunas oportunidades ese fuera el caso. Otro elemento destacable es la riqueza que otorga al análisis la autonomía entre imagen y texto. El hecho de que ninguno determine al otro permite establecer un diálogo que evidencia acuerdos y tensiones propios de cada discurso sobre la mujer.

A partir del estudio de las revistas, se elaboraron seis modelos que condensan la variedad de representaciones: tres correspondientes a *La Silueta* y otros tres a *Acción Femenina*.

---

<sup>22</sup> Esto explica que hayamos decidido analizar sólo las imágenes más representativas de cada tipo.

## Modelos femeninos

### **Revista *La Silueta/Silueta Magazine* (1917-18)    Revista *Acción Femenina* (1922-24)**

Madre aristocrática y modelo mariano

Madre liberal: entre lo público y lo privado

Mujer *bibelot*: bellas frívolas y modernas<sup>23</sup>

Mujer emancipadora

Soltera aristocrática: *la debutante*

Mujer y cambio social

En *La Silueta* abundan imágenes de todo tipo. Ilustraciones, fotografías, grabados y dibujos aparecen en sus páginas como complemento de los textos o como único elemento informativo. Esta diversidad de imágenes ofrece un amplio abanico de tipos femeninos que va desde la imagen sumisa y dócil de mujer–apegada al modelo tradicional vinculado a la Iglesia–, hasta una mujer activa y sociable, convertida en objeto de consumo a través de la moda y la publicidad. Respecto a este punto es importante señalar que las diferencias formales resultan engañosas en cuanto todas, en mayor o menor grado, sustentan el rol que cumplieron tradicionalmente las mujeres respecto de los hombres.

Nos interesará advertir las modulaciones y matices que muestran los distintos ideales femeninos, como es el caso de la representación de la mujer aristocrática que no se queda sólo en el modelo decimonónico sino que hace confluir distintas vertientes estéticas en una misma imagen, otorgando riqueza a la construcción visual de este tipo de mujer.

Por su parte, los tipos de mujer que emergen de *Acción Femenina* proponen cambios radicales a los modelos tradicionales de mujer. Sin embargo, en la mayoría de los casos éstos se expresan de manera contradictoria ya que la revista combina textos de fuerte contenido moral con una propuesta visual que incluye desde imágenes alegóricas hasta fotografías de mujeres ligeras de ropa. Resulta sorprendente y contradictorio que un discurso arcaico y moralizante aparezca en esta revista, liderada por mujeres liberales representantes del progresismo y fundadoras del primer partido feminista en nuestro país.

Comenzaremos por describir los modelos de *La Silueta* y posteriormente los de *Acción Femenina*. Luego de analizar los distintos modelos, estableceremos pares entre unos

---

<sup>23</sup> El subtítulo proviene del ensayo “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*”, escrita por Julia Ariza en el libro *Impresiones Porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*.

y otros tipos. En el primer caso, contrastaremos el modelo de madre aristocrática de *La Silueta* con el modelo de madre liberal de *Acción Femenina*. En segundo lugar, enfrentaremos el modelo mujer *bibelot* con su antítesis, el modelo de mujer emancipadora. Finalmente, compararemos los modelos de la soltera aristocrática con mujer y cambio social, extraídos de las publicaciones.

A modo de aclaración, en los modelos de madre aristocrática, mujer *bibelot* y mujer y cambio social analizamos dos imágenes, mientras que en los otros tres una. La decisión de analizar dos imágenes se explica porque ambas iluminan distintos aspectos que constituyen el respectivo modelo.

## **1. Madre aristocrática y modelo mariano**

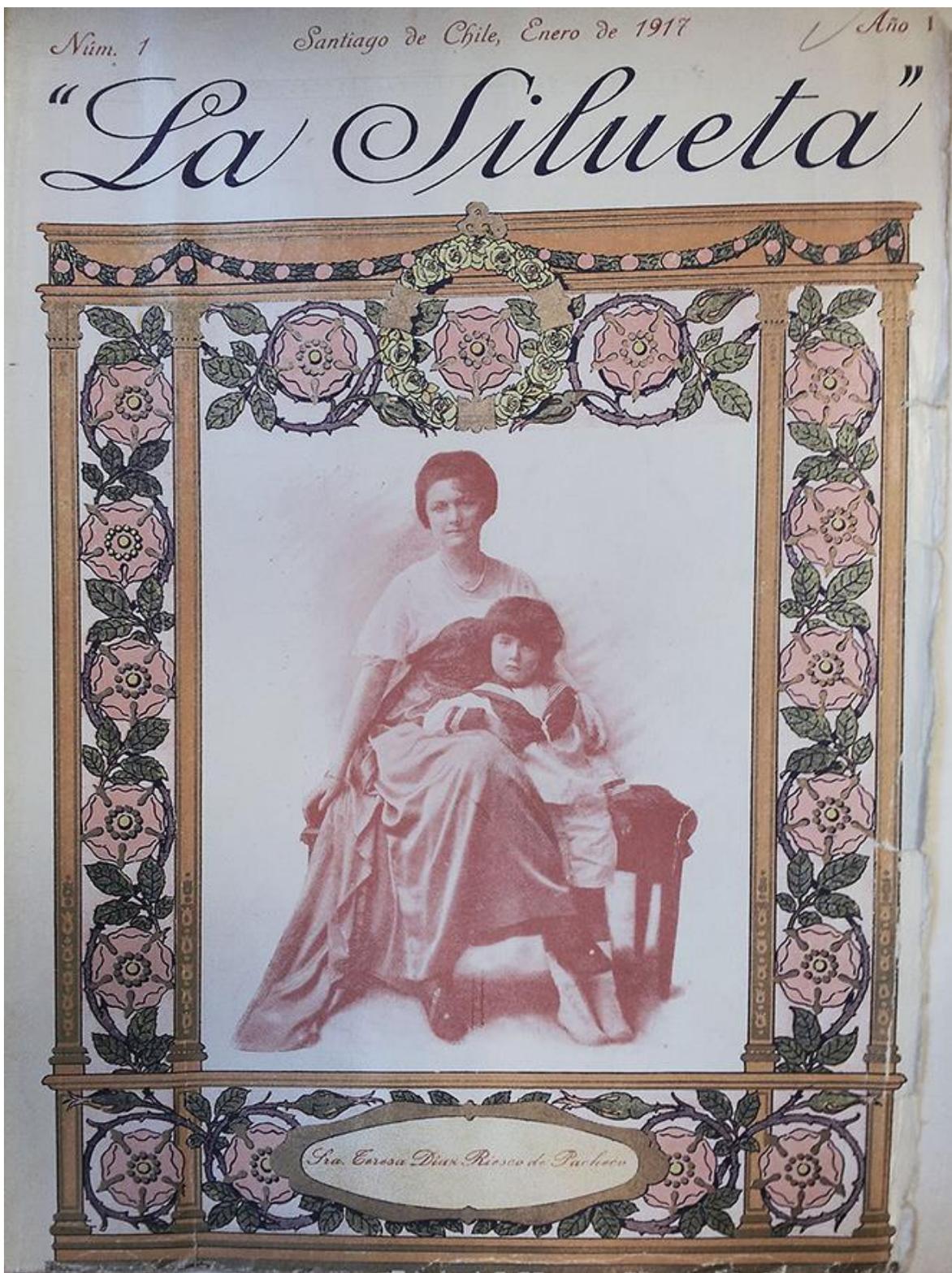


Figura 1.

El tema de la mujer-madre es recurrente en las publicaciones analizadas. En el caso de *La Silueta* éste se posiciona desde su primer número, en cuyas portadas (interior y exterior) aparecen mujeres retratadas junto a niños.

Esta interesante mezcla entre fotografía intervenida y recursos gráficos corresponde a la primera portada de la revista *La Silueta*. La imagen fotográfica está compuesta por el retrato de una mujer acompañada de un niño de unos seis años que ocupa el centro de la representación. El niño posa de pie apoyando su brazo derecho sobre el muslo de la mujer, que aparece sentada sobre una butaca rectangular, cruzando su pierna derecha sobre la izquierda. Su vestido abultado y largo impide la delineación de su figura; el ocultamiento de sus piernas es total, ya que calza zapatos cerrados. Si bien deja ver gran parte de sus brazos, la zona superior de su vestido –hecha de una delicada tela blanca–, cubre sus hombros y escote lo que acentúa el protagonismo del collar de perlas también blancas que adorna su cuello. La expresión de su rostro muestra una mezcla de velada indiferencia, pues si bien enfrenta al espectador, no establece una relación de gestualidad empática con éste. Su boca cerrada le confiere una expresión más bien seria y su cabello completa la austera formalidad del conjunto: se limita a seguir la forma de su cabeza otorgándole cierta rigidez.

El niño de cabello largo y ordenado mira seriamente al observador. Viste impecable pantalón corto y blusa marinera blanca, de mangas largas que incluyen decoraciones lineales de pasamanería en los puños y una gran cinta oscura en el pecho. Calza botines y medias del mismo color blanco del conjunto que lo uniforma. Mientras apoya su brazo derecho sobre el muslo de la mujer, su otro brazo permanece pegado al costado derecho de su cuerpo, con su pequeña mano levemente apoyada en la butaca.

La monocromía sepia y el grano propios de la fotografía de comienzos del siglo XX se ve contrastada por el colorido y linealidad de los ornamentos arquitectónicos que la enmarcan. Estos elementos, evocativos del orden clásico, contienen una construcción vegetal que completa el espacio que hay entre las columnas. Un arquitrabe es sostenido en los extremos por pares de columnas de orden mixto –jónico y corintio–, con fustes sin estrías, todas ellas de color naranja. Una guirnalda vegetal construida por cuatro caídas, a modo de cenefa sirve de decoración al angosto arquitrabe. Marcando ritmos cromáticos, las flores rosadas que aparecen en la guirnalda se replican a mayor tamaño y en diseño bidimensional en todo el marco, como si fuesen escarapelas. En línea recta y sobre la

cabeza de la mujer aparece una corona de rosas amarillas abiertas, dispuestas en círculo e interrumpidas por tres elementos decorativos en relieve, cuyo color y textura imitan las aplicaciones de pan de oro en la pintura tradicional religiosa.

En la parte inferior de la representación aparece una cartela de forma elíptica cuyo contorno dorado asemeja una moldura de marco oval. Su interior de color blanco lleva inscrito en tipografía manuscrita y cursiva el nombre de la retratada: “*Teresa Díaz Riesco de Pacheco*”.

Finalmente, el fondo de la imagen fotográfica ha sido intervenido aplicando sombra achurada detrás de los protagonistas del retrato como también bajo la butaca en que aparecen dispuestos los protagonistas. Este recurso confiere estabilidad espacial y sitúa a los personajes en un espacio interior, al tiempo que delata la manualidad que hizo posible el efecto de sombreado artificial.

Al estudiar el significado de una imagen, es necesario considerar que lo representado es a menudo expresión de un conocimiento convencional, ya que en ella se inscribe una serie de normas y códigos sociales. Estas convenciones se representan a través de procedimientos iconográficos que permiten materializar atributos: así, la expresión del rostro, la manera en que se dispone el cuerpo en el espacio, las zonas de éste que se exponen y las ropas que se visten, pueden ser leídas de un modo particular en cada época y lugar. El semiólogo argentino Oscar Traversa explica que los criterios que definen esta visualización del cuerpo cambian a través del tiempo, lo que restringe o amplía aquellas partes del cuerpo que se dan a ver:

El cuerpo superficie, en cambio, está siempre potencialmente expuesto a la mirada de los otros (a la percepción por más de una vía incluso, en tanto que lo olfativo y lo táctil también son accesos posibles) al menos en aquellas partes que nuestras sociedades liberan a la contemplación pública; en el período estudiado el rostro y las manos, en sus inicios al menos, son las únicas partes exentas de censura. Esas superficies, tan restrictas poco antes, no dejan de crecer en el período que va de 1918 a 1940 (Traversa, 1997, p. 85).

En la imagen analizada, el recatado vestido y la postura de la mujer aluden a lo aceptable como pose y a lo que puede o debe ser exhibido por una mujer de la alta sociedad santiaguina, como es el caso de la retratada<sup>24</sup>. Al respecto, es importante señalar que esta

---

<sup>24</sup>Respecto a este punto, Gombrich aclara: “los autores del Renacimiento no han permanecido totalmente silenciosos acerca de los principios que debían regir la aplicación de estos temas en contextos concretos.

representación posee cierta inspiración mariana que la vincula a la pintura religiosa de tradición clásica y matriz rafaelesca<sup>25</sup>. Esto se expresa en la adopción de la composición piramidal para representar a una madre piadosa y su hijo. Lo anterior explica que la exhibición del cuerpo de la mujer sea mínima, dado que el recato es una virtud asociada a la Virgen –ideal de madre–, tal como lo concibe la aristocracia más conservadora de la época, vinculada a la Iglesia Católica. Así, este modelo femenino identificado con María reivindica la maternidad como función esencial de la mujer. Según Duby y Perrot: El estereotipo de la mujer, “sacerdotisa del hogar” o “ángel de la casa”, quedó fijado en la literatura y en el arte, lo mismo que en las obras científicas, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La exaltación de la *naturaleza* femenina y de la *sacred womanhood*, sirve para definir un estatus inferior (1993, p. 111).

Esta “angelización” de la mujer permitió a la aristocracia trazar un retrato moral de la madre y esposa en que destacan su sensibilidad y devoción en detrimento de la inteligencia (valor asociado al hombre) y la práctica de virtudes como la castidad, abnegación, sumisión y modestia (Duby y Perrot, 1993, p. 111). Por su parte, la historiadora Isabel Morant agrega: “En efecto, para la mujer casada dos son las condiciones o cualidades morales que se suponen más necesarias: la castidad y la obediencia y la sumisión a la voluntad del padre y marido” (2006, p. 44).

Volviendo a la imagen, la cercanía y familiaridad entre ambos retratados nos permite asumir que se trata de madre e hijo. Ambos configuran un conjunto visual que reposa al centro de la composición y explicita una unidad de sentido –el vínculo que los une–. A su vez, la forzada composición triangular se completa manipulando el drapeado del traje y uniendo el cuerpo de la madre al del niño, operación visual que confiere estabilidad y equilibrio a la representación. En cuanto a este punto, Arnheim señala que:

Un centro, en el sentido dinámico del término, actúa como un foco del que irradia energía hacia el entorno. Las fuerzas que surgen del centro se distribuyen en derredor suyo en lo que llamaremos el campo visual del centro. En el caso más sencillo la

---

Partían obviamente de la consideración dominante en toda la tradición clásica: el concepto de *decorum*. Este término tuvo en el pasado una aplicación más amplia que hoy en día. Significaba “lo adecuado”. Hay una conducta adecuada en determinadas circunstancias, una manera de hablar adecuada en ciertas ocasiones y, por supuesto, también unos temas adecuados en contextos concretos” (1994, p. 19).

<sup>25</sup> Por ejemplo, *La Madonna del jilguero* (c.1505-06), *La Madonna del prado* (1506) y *La bella jardinera* (1507).

energía se distribuye uniformemente en todas direcciones; el campo de fuerzas posee simetría central. (1988, p.18).

Asimismo, la figura principal posee, como único rasgo visible e identificable, su rostro. Este se ubica en el eje central de la composición, lugar que concentra la atracción visual y establece una jerarquía en la que el rostro de la madre ocupa un lugar central. Las facciones de la mujer tienen en la parte inferior un reflejo, no ya dado por rasgos fisionómicos, sino por su nombre, el cual, además, explicita sus vínculos familiares, datos necesarios para la comprensión plena de quién es esta mujer en el escenario social de la época. Así, al usar “de” junto al apellido de su marido se identifica como mujer casada, ya que este detalle indica pertenencia al marido.

En cuanto a la expresión seria y distante de su rostro podemos atribuirla a la solemnidad de la ocasión de estar siendo retratada para la posteridad. Es necesario considerar que esta imagen fue publicada y, por lo tanto, debía dar cuenta de la condición social de la retratada de la manera más clara posible a saber, de élite, casada, madre ejemplar y piadosa, todos estos, atributos de una mujer de bien. Otros elementos de valor simbólico que reflejan el alto estatus social de la retratada son los aros y el collar de perlas que porta. Estas, además de ser un atributo de Santa Margarita de Antioquía, patrona de los nacimientos<sup>26</sup>, son reconocidas tradicionalmente como símbolo de fertilidad y pureza. Por su parte, el traje de marinero del niño –acorde a la moda de época– también delata su pertenencia a la clase alta.

Como sabemos, el retrato fotográfico es el dispositivo de representación visual moderno por antonomasia, sin embargo, el gesto de intervenir su fondo manualmente como si se tratara de una pintura lo vincula, paradójicamente, a una matriz pictórica y no fotográfica. En otras palabras, se busca manipular el retrato en función de las convenciones clásicas de la pintura, sin respetar del todo la especificidad del procedimiento técnico de la fotografía. En cuanto a la relación de esta última con el dibujo –en las revistas de comienzos de siglo– Juan Manuel Sánchez, citando a María Cruz Seoane y María Dolores Saiz, señala que:

---

<sup>26</sup>Esta interpretación proviene del artículo “Pearly Queen” publicado por el historiador del arte británico Richard Cork en 2003 en la *Tate Magazine* (Cork, Richard. Recuperado de [www.tate.org.uk/context-comment/articles/pearly-queen](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/pearly-queen); 26-07-2014).

Las revistas ilustradas experimentan una extraordinaria transformación en los últimos años del siglo con la incorporación del grabado en color y del reportaje fotográfico. Fotografía y dibujo coinciden durante un tiempo, en las páginas de las revistas, para ofrecer al lector la representación gráfica de los sucesos de actualidad; la fotografía va luego enseñoreándose de este campo, quedando el dibujo limitado al campo de lo artístico y meramente ilustrativo (1995, p. 97).

En la misma línea del comentario anterior, destacamos la fusión de técnicas y estilos propios del *Art Nouveau*—visible en el marco a través de la mezcla entre elementos decorativos vegetales y arquitectura clásica—, con una visualidad de tradición decimonónica. Esto, al igual que lo ya expuesto respecto a la intervención de la foto a través del dibujo, pone en evidencia un proceso no sólo artístico, sino también de orden social y cultural. La imagen de la madre piadosa y noble de la fotografía, que se ciñe al modelo ejemplar de la Virgen, contrasta con la modernidad que progresivamente hace su ingreso en un segmento de la sociedad chilena. De este modo, esta primera portada de *La Siluetada* da cuenta de la tensión y negociación entre dos referentes culturales: el conservador y asociado a la Iglesia, cercano a la tradición decimonónica, y el referido a la modernidad francesa que se imponía entre la élite santiaguina.

Santiago Chile

Enero de 1917



*Revista Mensual*



Sra. Blanca Sanfuentes de Bulnes

Figura 2.

En la parte superior de esta segunda portada de *La Silueta* se inscribe su lugar (Santiago, Chile) y fecha de publicación (enero de 1917). Debajo de éstas, en el centro de un rectángulo apaisado, rodeado por una guirnalda de rosas construida en forma de mandorla, vemos un rectángulo más pequeño, que encierra el nombre de la revista: *La Silueta*, éste aparece realzado con letras negras. Debajo del nombre de la publicación y en letras significativamente más pequeñas, se lee: “Revista social de arte, elegancia, modas y literatura femenina”. Más abajo figura el nombre de su director y propietario “Angel Bonfratello”, finalmente, en la zona inferior del recuadro figuran la casilla, y dirección de *La Silueta*.

El conjunto compositivo integrado por los elementos anteriormente descritos nos remite, en su condición formal, a una pieza arquitectónica deudora del arquitrabe de la arquitectura clásica. Ésta muestra una marcada ortogonalidad; sin embargo, la abundancia de elementos ornamentales con motivos vegetales y entrelazos a modo de cintas que van uniendo las guirnaldas florales, con el fondo de apariencia sólida, establecen un nexo indiscutible con el *art nouveau*. El movimiento curvo y sinuoso dominante de la decoración se encuentra coronado en la parte superior de este recuadro, en una especie de cornisa con molduras evocativas del neoclasicismo.

Entre el motivo descrito y la fotografía que protagoniza esta segunda portada, aparece en cursiva y escritura tipográfica continua, la frase “Revista Mensual”. Al centro de este retrato fotográfico vemos a una mujer que enfrenta con su mirada al espectador, esboza una sonrisa al tiempo que sostiene a un robusto niño en sus brazos. Su cabello ondulado se mantiene en orden, tomado por detrás y alineado con una partidura al costado. El leve escote de su vestido –una bata de seda–, de diseño sobrio y delicado, dialoga en su simpleza con la ausencia de joyas exhibidas por la retratada, la que porta aros de perlas que contrastan discretamente con sus cabellos oscuros. Sus manos sostienen al niño, ocultándose bajo el blanco ropaje del pequeño, mientras éste reposa sobre el brazo de un butacón de madera, decorado en sus extremos con la cabeza tallada de un animal. El niño viste una túnica larga, adornada con encajes y pasamanería; sus brazos descubiertos se apoyan sobre sus muslos. La fotografía, aunque monocroma permite realzar sus cabellos claros y sus ojos claros que miran al espectador. El tono austero de la escena se ve reforzado por el fondo, desprovisto de todo accesorio, donde predomina un plano oscuro,

todo ello enmarcado en un círculo o doble tondo. A su vez, un segundo elemento reenmarca la imagen circular: se trata de un cuadrilátero, construido a partir de fragmentos lineales y decorado en sus esquinas con elementos ornamentales polilobulados, donde predominan las formas curvas.

Debajo de la imagen, como pie de foto, se inscribe en letras pequeñas el nombre de la mujer retratada “Sra. Blanca Sanfuentes de Bulnes”.

Este segundo retrato circular corresponde a un tipo de composición tradicional que se remonta a la pintura religiosa del *quattrocento* florentino, denominado *tondo*, siendo las madonas un tema recurrente para dicho formato. En esta representación, el vínculo con el *tondo* es evidente por la composición circular y la presencia de una mujer con un niño en brazos.

En palabras de Arnheim:

El círculo ha gozado de aceptación universal como imagen religiosa de la perfección, una forma del todo simétrica, herméticamente aislada de su entorno. Es la configuración más general, la que poseyendo menos rasgos individuales sirve al tiempo de matriz de todas las formas posibles (...) su función se ve subrayada cuando interactúa con el modelo cartesiano, generando el cuadrado (1988, p. 125).

Así, la simpleza del *tondo* otorga el marco de tranquilidad que requiere una escena de belleza ideal como esta, protagonizada por el amor entre una madre y su hijo. Mientras la fotografía concentra la atención en el vínculo afectivo entre ambos, la imagen en su totalidad prescinde de elementos ornamentales en el fondo<sup>27</sup>, lo que realza la expresión de satisfacción y plenitud del rostro femenino. Sobre esto último, podríamos inferir que se relaciona con su condición de madre y el sentimiento de realización personal que supone para una mujer de la época llevar a cabo tan importante misión. Por otra parte, sus aros de perlas –como ya dijimos–, simbolizan la pureza y fertilidad, así como también dan cuenta de la condición social de la retratada. De este modo, la sobriedad de la mujer se refleja también en su vestido y peinado, construyendo una imagen de mujer-madre que materializa la austeridad y la vincula a la tradición clásica.

La fotografía se enmarca en un cuadrado construido a partir de elementos de evocación neogótica, que subraya la densidad espiritual de la escena representada. A su

---

<sup>27</sup> Sobre esto, Arnheim cita a Jacob Burckhardt para explicar que: “Sólo a finales de siglo se evidencia que el formato circular tiene un carácter esencialmente ideal, que no acepta más que temas tranquilos de belleza ideal y mejora si se renuncia a un fondo más explícito” (1988, p. 129).

vez, el hecho de ser un marco de estética tradicional contrasta –al igual que en la imagen anterior– con la modernidad de la técnica fotográfica. Este encuentro entre valores religiosos y formas modernas explicita la convivencia entre estos dos imaginarios y podría aludir a la necesidad de entender la vida moderna bajo los principios de la Iglesia.

Por otra parte, el segmento superior de la portada, compuesto por un frontón de inspiración clásica, se ubica el nombre de la revista. Este recurso es usado habitualmente en publicaciones de libros y revistas de comienzos del siglo XX que citan antiguas portadas –producidas entre los siglos XV y XIX–, intentando vincularse al prestigio y solidez de la tradición clásica (Álvarez, 2004). Por otra parte, las guirnaldas de rosas ilustradas en estilo *Art Nouveau* nos sitúan en la modernidad propia de la revista, que en su descripción declara estar al día con la moda<sup>28</sup>. Fenómeno que de acuerdo con lo expuesto al comienzo de este estudio remite a lo contingente y al deseo de renovación constante propio de la Modernidad. Este enfrentamiento de estilos –clásico y *Art Nouveau*–, según Gonzalo Leiva puede ser entendido como una pugna discursiva producida por el encuentro entre los paradigmas: tradicional y moderno (2003, p. 101-102). Este cruce de momentos y mentalidades caracteriza como explicamos al inicio de este estudio (Larraín) el ingreso de la modernidad a nuestro país.

Dado que existe una marcada distancia entre lo que sugieren las imágenes de ambas portadas y lo que proponen los escritos de la revista hemos optado por separar ambos análisis. Como veremos, resulta sorprendente constatar que estos modelos visuales de madre devota, tan claramente definidos por la revista, no se hacen eco en sus textos. Revisando las distintas ediciones de *La Silueta*, no encontramos escritos que apelen al modelo mariano de maternidad tan reiterado en las primeras cuatro ediciones de la revista. Por el contrario, las imágenes de mujeres con niños dejan de aparecer para ser desplazadas por más páginas sociales, moda y publicidad.

En uno de los escasos textos que hablan de familia y maternidad encontramos una clara muestra de antagonismo entre la imagen mariana de las portadas y lo expuesto en forma escrita por *La Silueta*. Un reportaje dedicado al “Club de Señoras” que aparece en el segundo número de la revista señala:

---

<sup>28</sup> Debajo del título de la revista, aparece el siguiente subtítulo: “Revista social de arte, elegancia, modas y literatura femenina”.

Nosotras nos veríamos con un porvenir menos halagüeño, reducidas a leer las defunciones en los diarios y a celebrar gracias a los nietos, careciendo algunas de vocación de abuelas y teniendo en cambio disposición para otras cosas. La elocuencia parlamentaria de los señores congresales, tampoco interesa a las mujeres, porque la política chilena carece de ideales. Los chismes sociales no divierten sino la gente menuda y el manejo de la propia casa no alcanza a ocupar quince minutos de tiempo al día (Iris, 1917, n° 2, p. 16).

Esta cita refleja un claro desinterés y desprecio por los temas que ocupaban tradicionalmente a la mujer. Comienza a ser poco atractivo para estas aristócratas modernas dedicar tiempo a los cuidados de la casa, los nietos, la política y los chismes (temas que ubican en una misma escala de prioridades). Por otra parte, en el mismo artículo señalan lo fácil que resulta delegar las labores domésticas, ya que para eso hay mujeres que asumen con gusto y dedicación dichas tareas: “Nuestras casas están gobernadas por nuestras ideas. No nos toman tiempo material, ya que no barremos, no lavamos y los postres quedan mejor hechos cuando los elabora la cocinera, que posee para el caso, esos cinco sentidos a que nosotras damos un uso superior”(Iris, 1917, n° 2, p. 16).

El texto evidencia que la relación madre hijo era vista con total desapego, lo cual contradice las imágenes de maternidad exhibidas. Un modo de justificar esta actitud desinteresada era que se debía poner todo en manos de Dios:

Creemos también que el establecimiento de nuestros hijos, como el nacimiento y la muerte, es de justicia divina y que nuestra acción directa solo serviría para estorbar lo que viene de arriba mejor dispuesto. (...) Es bueno también que nuestras hijas aprendan a andar solas, porque el camino de la vida es peligroso y hay que conocerlo por cuenta propia, para no caer en abismos (Iris, 1917, n° 2, p. 16).

En cuanto a familia y maternidad, encontramos alusiones a estos temas en textos referidos a la caridad cristiana (entendida como maternidad extendida). Esta línea de acción social permitió proyectar el rol de la mujer más allá del hogar. Así, el lugar que la mujer aristocrática debía tener en la casa se ampliaba a toda la nación como si se tratara de una sinécdoque, otorgando a la mujer una especie de “pasaporte” que le permitía circular libremente por el espacio público y disponer de su tiempo. En este sentido el texto aclara: “¡La Familia! Pero es que ya vamos entendiendo que la familia de cada cual la componen no solo los de nuestra sangre, sino principalmente los de nuestro espíritu” (Iris, 1917, n° 2, p.16).

Este cambio radical en el rol femenino, como se dijo, fue incentivado por la Iglesia que necesitaba de la mujer para disputar el control del espacio público. A su vez, las mujeres, empoderadas por su nueva función social pudieron discutir abiertamente el modelo de sus madres y abuelas sin experimentar los mismos problemas de conciencia. En relación con esto la revista señala: “Esos asilos maternales, esas Gotas de Leche atendidas con esmero por la mujer moderna, de seguro que hubieran inspirado escaso interés a nuestras abuelas para quienes los problemas sociales: mortalidad infantil, higiene del pueblo, eran asuntos que no desvelaban sus sueños ni sacudían su modorra intelectual” (Roxane, 1917, n°4, p.17).

Otro lugar en que podemos encontrar alusiones a la relación madre hijo es en el ámbito de políticas de Estado referentes a higiene y puericultura. La revista informa respecto a estos temas y explica que son medidas que permiten paliar los graves índices de mortandad infantil. Aclara la importancia de educarse y educar para prevenir enfermedades que tengan como consecuencia la “degeneración” de la raza. Atribuye la muerte de niños principalmente al desconocimiento de las madres respecto al modo en que deben criar y enseñar a sus hijos (*La silueta*, 1917, n°2, p. 31).

Volviendo al tema del análisis, cabe preguntar si la maternidad para estas mujeres de élite constituye la misión más importante de su vida y la vía de realización personal. Al parecer, y como se advierte en la revista a medida que avanzan sus publicaciones, el tema de la maternidad deja de ocupar un lugar central y es desplazado por otros intereses femeninos. Así, los niños de familias aristócratas se exhiben solos en una sección de la revista denominada “Mundo infantil”, mientras las madres aparecen con sus amigas ocupando las páginas sociales.

Nos preguntamos entonces: ¿a qué se debe que el modelo mariano de madre sobreviva en algunas portadas de *La Silueta* si el discurso de estas mujeres busca diferenciarse de la madre tradicional? Una interpretación de esta falta de coherencia podría ser que el modelo mariano de la portada resultó un incentivo para acercar lectoras que aún se sentían interpretadas por el modelo tradicional de mujer. Asimismo, las imágenes de inspiración mariana como “cara visible” de la revista aseguraba la aprobación de ésta por parte de sus madres y maridos. Y por último, también podría indicar la negociación entre los valores tradicionales y los modernos del feminismo aristocrático chileno del periodo.

## **2. Madre liberal: entre lo público y lo privado**

# DE ACTRIZ A DIPUTADO



Después de la Viscondesa Astor y de Miss. Tringham, Miss Hilto Philippon es la tercera mujer que entra a ocupar un asiento en el Parl. de la austera Inglaterra.

Figura 3.

Este singular retrato vertical aparece en el número nueve de la revista *Acción Femenina* (1923). Un encabezado en negritas y letra imprenta indica: “De Actriz a Diputado”, sobre cuyo costado izquierdo se lee en tipografía similar y tamaño considerablemente disminuido “Revista Mensual”. Al costado derecho del espectador un nueve señala el número de folio, mientras que la parte inferior de la fotografía se completa con un pie de foto que explica que, además de la retratada, sólo dos mujeres de la nobleza han ocupado un asiento en el “austero” parlamento inglés.

Ocupando el costado derecho de la composición, una mujer eleva el mentón y sonríe al tiempo que dirige una mirada cómplice al espectador. El sombrero que lleva deja entrever su cabello ondulado, y la claridad de su rostro en tres cuartos de perfil se funde con la mejilla de la pequeña que levanta en sus brazos.

En el primer plano de la fotografía se ubica un niño de unos seis a ocho años que aparece sentado sobre una mullida banqueta de felpa que comparte con la mujer retratada. El pequeño se muestra con los pies cruzados, sosteniendo entre sus manos un libro abierto de gran tamaño. Mira al espectador mientras enfrenta la cámara en una pose erguida, inclinando levemente la cabeza en un gesto que realza su melena *garçonne*.

La composición fotográfica está dominada por una diagonal que inicia en el extremo izquierdo de la banqueta y asciende hasta culminar en el rostro de la mujer. La monocromía de la antigua fotografía deja muchos elementos ocultos e indefinidos. A ello debemos agregar la pérdida de calidad y textura, propia de una copia fotográfica en un medio de reproducción masiva como la impresión *offset*. Sin embargo, a pesar de esto se pueden reconocer detalles expresivos de sus rostros y buena parte de las características de sus ropas.

El niño que sostiene el libro viste un pantalón corto y oscuro, sujeto con dos tiradores por sobre una blusa de color claro y cuello ondeado. La niña más pequeña lleva un vestido de manga corta también claro, calza zapatos y medias aparentemente blancas, al igual que el niño mayor. Sus cabellos ondulados –al parecer rubios– enmarcan graciosamente sus delicados rasgos; la pequeña mira hacia el fotógrafo mientras rodea con sus brazos descubiertos el cuello de la mujer que la acoge y abraza por la espalda exhibiendo parte de su brazo derecho.

Esta fotografía en blanco y negro muestra a una madre junto a sus dos hijos. La vitalidad y fuerza de la imagen radica en el contraste entre luz y sombra así como también en su carácter pictórico<sup>29</sup>. La representada Mabel Philipson<sup>30</sup> –conocida actriz y parlamentaria inglesa– constituye un ejemplo de maternidad que conjuga lo privado y lo público por ser madre y, como señala el encabezado, desempeñarse como actriz y diputada. Llama la atención que ésta sea la única imagen de mujer con niños que aparece en los catorce números analizados de la revista, lo cual evidencia claramente que la condición múltiple de madre, actriz y diputada era inusual en nuestro país<sup>31</sup>. *Acción Femenina* explica que la mujer de este período destaca en el mundo en distintos ámbitos de la sociedad, hecho que se debe a su trabajo sostenido en función de lograr la emancipación material y moral de su género. Así, las mujeres se ubican en posiciones de liderazgo en el ámbito científico, el arte y la economía etc., lo cual –según la revista– constituye una prueba irrefutable de que las capacidades femeninas estarían al mismo nivel que las masculinas (*Acción Femenina*, n°2, p. 2).

En relación con este tema, la académica argentina Julia Ariza explica que la estrategia que permitió a la mujer salir del espacio privado y entrar en el espacio público no se planteó desde una actitud beligerante hacia el sexo opuesto, sino muy por el contrario, desde lo socialmente aceptado: “Apoyándose en los roles culturalmente asignados de madres y esposas, mujeres de la elite, y progresivamente educadoras y profesionales, se organizaron y extendieron esos roles a la esfera de lo público, reformulando sus significados y objetivos en un sentido *político* conforme a los distintos ámbitos de actuación” (Ariza, 2009, p. 85).

Asimismo, *Acción Femenina* destaca el rol que cumple la mujer en la construcción de una sociedad moderna y su singular aporte como madre de futuros ciudadanos y protectora de la sociedad en su conjunto.

---

<sup>29</sup> Este contraste luminoso fue un recurso muy frecuente en la pintura tradición barroca conocido como “claroscuro”. En palabras de Alberti, “Últimamente al tiempo de mirar discernimos con toda distinción todos los colores de las superficies; y como la representación de estos en la Pintura tiene tantas diferencias por causa de la luz, por esta razón llamaremos á esto adumbración. De modo que la perfección de la Pintura consiste en el contorno, en la composición, y en la adumbración ó claroscuro” (Alberti, p. 226).

<sup>30</sup> En el pie de foto hay un error en su identificación, ya que Miss Mabel Philipson aparece como Miss Hilto Philipson (cfr. Crawford, 2006, p. 237).

<sup>31</sup> Claramente en nuestro país esto no hubiera sido posible ya que la mujer pudo ser electa como parlamentaria recién en el año 1949.

Respecto a este punto, el niño que aparece en la fotografía con un gran libro abierto sobre sus piernas lee sin ayuda, lo cual hace pensar que ha sido formado por su madre en el hábito de la lectura<sup>32</sup>. Este gesto de autonomía del pequeño, refuerza la idea de familia moderna que se reitera en la actitud consciente de su pose erguida.

Como dijimos, la mujer utiliza estratégicamente la maternidad, en cuanto valor tradicionalmente vinculado a lo femenino, pues esto le permite formar parte de la vida pública y proyectar una opinión válida acerca de la realidad nacional. Además, le quita “agresividad” a la mujer pública, frecuentemente acusada de “marimacho” o de “fácil”.

En relación con la disposición del cuerpo de la representada, su expresivo rostro mira de reojo al espectador mientras esboza una graciosa sonrisa que expresa satisfacción, casi como si dijera: “estoy feliz con la vida que llevo”. Asimismo, su modo de vestir y el de sus hijos exhibe una elegancia relajada y casual, ambos (madre e hijo) lucen melena *garçonne*, como se dijo anteriormente, símbolo inequívoco de estilo para el gusto moderno. En este sentido, Ivan Gaskell explica que la moda y los cambios de apariencia dan cuenta de un cambio en la mirada del observador, ya que es este último quien condiciona mediante la aprobación o rechazo, los cambios en ropas y, en la cosmética. En este caso, el hecho de que se trate de una mujer que se incorpora tempranamente al Parlamento confirma el cambio de mentalidad que estaba operando en la sociedad europea de la época.

Por otra parte, la afectividad explícita que se percibe entre los retratados nos habla de una madre cercana, libre de la rigidez formal de épocas anteriores. En este sentido, la diagonal y el agrupamiento de las figuras resulta funcional a dicha intención, mientras la verticalidad del formato se presta para retratar de cuerpo entero desde un punto de vista cercano. Esta proximidad permite al observador ser parte de esta escena de intimidad familiar<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup>El motivo madre e hijo con un libro abierto en las manos es un tema pictórico de larga data, así lo revela un comentario a la obra *Virgen del libro* de 1480 de Botticelli: “María está sentada con el Niño en la esquina de una habitación, ante una ventana, y posa la mano sobre un libro abierto”. De este modo el retrato en estudio, recicla un antiguo tema de la pintura y lo sitúa en la modernidad a través de los recursos formales descritos. (Grömling, 2007, p. 35).

<sup>33</sup> Julia Ariza cita un fragmento del discurso de Mercedes Moreno en el Consejo Internacional de Mujeres (representantes de cuarenta millones de asociadas). Moreno explica que la agrupación “entra de lleno en la segunda fase de su misión social, a saber: que la influencia femenina, impregnada de maternal ternura, se ejerza sobre la vida colectiva, modificada y transformada actualmente por las ideas nuevas que rigen una época nueva” (2009, p. 89).

La selección de la fotografía constituye también un gesto significativo pues se trata de una representación que integra el rol público y la condición de madre de la representada, lo cual permite que ésta sea reconocida como modelo de madre. Agliati y Montero explican que *Acción Femenina* hace un uso estratégico de la maternidad ya que legitima la voz de la mujer en el ámbito público “en razón de su mesura, comprensión y humanidad” (2003, p.150). Un artículo de la revista titulado “La mujer en la política y en el hogar” alude precisamente a este asunto:

Con frecuencia oímos argumentar a los anti-feministas sobre el peligro que según ellos, encierra para el hogar, el otorgar derechos políticos a la mujer. Creemos que nada hay más sin fundamento que discurrir en esta forma, que revela un desconocimiento absoluto de los sentimientos femeninos. La historia del mundo, en todas sus épocas nos muestra a la mujer posponiendo todas sus obligaciones fuera del hogar a sus deberes de madre y esposa (César Sangüesa la R., 1923, n° 7, p. 16)

Por último, los textos de esta revista, al igual que los de *La Silueta*, proponen a la mujer tomar distancia del modelo femenino que representan sus madres y abuelas. Sin desconocer el afecto incondicional que recibieron de sus antecesoras, estas mujeres modernas se rebelan contra los cánones establecidos y buscan ampliar su espacio de libertad.

Somos madres y a la luz dimos nuestros hijos para ofrecerlos al país: ¡de esa suprema ofrenda reclamamos hoy su bienestar! Nuestras virtuosas madres y abuelas que fueron un raudal de cariño y bendición, víctimas de ancestral costumbre, nada hicieron por nosotras; con admirable y santa abnegación estrujaron en sus manos la hermosa y purpúrea flor de la esclavitud que expande aroma y oculta espinas... (...) que germinó en nuestros corazones, ansias de libertad y rebelión contra la desgraciada situación que por obstinado atavismo mantenemos (*Acción Femenina*, 1922, n°1, p. 3).

En las citas precedentes leemos una tensión de fondo, un reclamo visceral que refleja la contradicción entre aspiraciones y realidad. La dureza del lenguaje se opone a la sinceridad y dulzura de la imagen. Sin embargo, la composición de la fotografía resuelve este debate acerca del lugar que debe ocupar la mujer en la sociedad, haciendo confluir la idea de mundo público y privado de la misma y mostrando que la maternidad expuesta públicamente no destruye el espacio de intimidad familiar. A la vez, muestra que la mujer “política” no deja de ser “femenina”.

### **3. Mujer bibelot: bellas, frívolas y modernas**



Figura 4.

Esta imagen corresponde a la sección de moda del tercer número de la revista *La Silueta* (1917). En su extremo inferior izquierdo, se lee “Mundo” –en tipografía de acentuada horizontalidad–, mientras más abajo reitera “Dibujo por Mundo”<sup>34</sup>. La ilustración, en línea negra y sinuosa, muestra una figura femenina, al centro de la composición, que posa de perfil mirando hacia la izquierda del espectador.

Su delgado talle es realzado por un cinturón negro que lo rodea y que acentúa también la amplitud de la falda escalonada trabajada con pliegues de distinto tamaño. Ésta se abre hacia abajo de manera piramidal, contraponiéndose a sus estilizadas piernas, que se alzan sobre brillantes zapatos negros de taco alto; una delgada línea que recorre la parte posterior de su pantorrilla permite advertir el detalle de las medias que porta. Sobre la cintura y cubriendo la parte superior del vestido luce una capa en la que se dibuja un entramado de grises y negros construido por líneas de densidad irregular que forman una cuadrícula. El alto cuello del traje terminado en un escote en punta destaca la espigada figura de la mujer. Su rostro de completo perfil acentúa su mentón firme, pequeños labios cerrados, nariz respingada, largas pestañas y mirada entreabierta perdida en un punto indefinido. Los cabellos ondulados y claros parecen estar recogidos en la parte posterior de su cabeza; sobre ella, un sombrero negro en diagonal ascendente es rematado en su cúspide por un elemento lineal que evoca una pluma. En el costado, la pieza exhibe tres elementos decorativos de color claro, mientras su parte frontal muestra dos formas –también ornamentales– en relieve. Cubierta por un largo guante de color claro, la mano izquierda de la mujer reposa sobre su cadera, mientras una amplia argolla negra rodea su muñeca. Su mano derecha también cubierta por un guante largo, se levanta en diagonal y la palma de su

---

<sup>34</sup> Acerca del dibujante “Mundo”, Enrique Solanich comenta: “Creador de valiosas caricaturas que reflejan el modo de vida y costumbres de la aristocracia y sectores pudientes es Edmundo Searle, quien emplea el sugestivo nombre de Mundo para firmar sus dibujos. Elegante, medido y sobrio, logra gran objetividad en la presentación de escenas intrascendentes sacadas de balnearios exclusivos, salones festivos, reuniones deportivas, hípicas o de polo, gabinetes de hombres de negocios o corredores de la Bolsa de Comercio, denotando fino humor e ironía, al trocar lápices y pinceles en mordaces binoculares que desmenuzan, con escuetas líneas, la bella época chilena. Sus caricaturas engalanan las revistas *Sucesos*, *Zig-Zag* y *La Semana Porteña*, entre otras. Los éxitos locales son un pequeño peldaño para una franca ocupación posterior en los Estados Unidos e Inglaterra. En el primer país labora para el periódico *New York Herald* y, en el de sus ancestros, dibuja para el *Bystender Illustrated Sporting News* a la impasible aristocracia británica. Las actitudes y diálogos de sus personajes acusan su flema y sentido del humor, que elude lo grotesco y de mal gusto. Por eso sus figuras conservan y aumentan su distinción y abolengo, y se admiten con entusiasmo, incluso, en los círculos que retrata. Cultiva con acierto la pintura en acuarela y gouaches y, naturalmente, los temas predilectos provienen de escenas hípicas y deportivas. Estas pequeñas obras evidencian sus dotes y predisposiciones favorables hacia la creación artística, que de haberla asumido con dedicación y esmero, ocuparía un destacada lugar en el arte chileno” (1987, p. 132-133).

mano se abre hacia arriba levantando los dedos pulgar y meñique. Sobre este último cuelga una pequeña bolsa negra adornada en su base con flecos claros.

Detrás de la figura femenina y a la derecha del espectador vemos un atril negro compuesto de fragmentos que se levanta casi a la altura del su hombro, sobre el cual descansa un ornamento floral representado mediante una síntesis de líneas geométricas. A la izquierda del espectador y un poco más atrás de la mujer se dibujan dos enormes cajas, dispuestas una sobre la otra. La de mayor tamaño es cuadrada, y sus adornos de flores geometrizadas en blanco y negro contrastan con el diseño de la caja cilíndrica que sustenta, la que se encuentra decorada por líneas en zigzag y verticales. Sobre la mujer y a la derecha del espectador aparece el nombre de la revista *La Silueta*, un poco más abajo en tipografía de menor tamaño y centrado dice “figura conocida de Viña del Mar”.

Silueta de nuestra Sociedad



Dibujo por MUNDO

Figura 5.

Esta imagen aparece en la página opuesta a la representación anterior. Nos muestra un dibujo a lápiz hecho bajo los mismos parámetros formales expuestos en la fig. 4. Debajo de éste al igual que en el otro, aparece la firma “Mundo” y más abajo la frase “Dibujo por MUNDO”.

En la representación vemos a una mujer longilínea que voltea suavemente sus caderas hacia el espectador mientras sostiene una sombrilla sobre el hombro. Su cuerpo se perfila hacia la derecha, al tiempo que el movimiento de su falda se replica en la delineación curva de su mano sobre la cintura. La horizontal inferior de la balaustrada que oficia como fondo permite situar la figura en un suelo ausente, mientras sus pies se empinan sobre diminutos zapatos negros de acentuado rebaje y fino taco alto, que estilizan las piernas de la representada. Su vestido, ligero y vaporoso, está compuesto de tres piezas delimitadas por líneas negras de distinto grosor, las que circundan sus bordes y acentúan la dinámica de la prenda, al tiempo que marcan la delgada cintura de la modelo. La línea sugiere un recorrido visual que detiene la vista en detalles graciosos y elementos accesorios del diseño. Ornamentos anudados hacia la base del vestido realzan la abundancia de pliegues.

En oposición a esta acuciosidad descriptiva, el rostro de la mujer apenas insinúa rasgos que la singularicen. Sus labios entreabiertos y su nariz son ligeras líneas, al igual que la melena oscura y ondulada que se oculta tal como parte de su rostro bajo un sombrero negro rectilíneo.

La sintética solución gráfica que se aplica al tratamiento de la cara se homologa al tratamiento del fondo, una balaustrada bidimensional que sitúa la escena en un espacio arquitectónico de evocación clásica sobre un fondo completamente blanco. La simpleza del diseño general de la página tiene sentido en cuanto transfiere el protagonismo a la imagen central. El texto dispuesto en la parte superior de la página identifica el nombre de la revista y el número de página (17); un poco más abajo y al centro de la composición se lee la frase “Silueta de nuestra Sociedad”.

La ubicación de estas imágenes al inicio de la sección “moda” de *Silueta Magazine* señala que en ellas encontraremos representaciones publicitarias que ilustran la idea de “buen gusto” y estilo que caracterizó a la mujer aristocrática del primer tercio del siglo XX. Como sabemos, este período marcado por el fin de la Primera Guerra Mundial, introdujo

cambios radicales en el campo de la moda, ya que alteró la relación entre los roles masculino y femenino respecto a décadas anteriores<sup>35</sup>. Sobre esto, Duby y Perrot señalan: “La moda se ve afectada por la guerra y se manifiesta una tendencia a la simplificación de los vestidos. “(...) La muerte del corsé, el acortamiento de las faldas, la simplificación de la indumentaria (del traje de chaqueta a los tejidos de punto creados por Gabrielle Chanel) liberan los cuerpos y facilitan el movimiento” (1993, p.48).

Así, las mujeres de este período buscan renovar su imagen y se distancian de valores propios de generaciones previas. Ella ya no quiere comportarse ni ser vista como su madre y abuela: en este sentido, la moda resulta funcional a este propósito, pues le permite hacer visible este cambio.

En el caso de las imágenes de interés, el cuerpo femenino es usado como vitrina para la moda, lo que se advierte en la indefinición del rostro de las figuras. Respecto a la idealización del cuerpo de la mujer, esta nos aleja de la realidad, al tiempo que propone un estereotipo sugerente. Sobre aquello, Corbin apunta: “En realidad, ya no se trata de representar un cuerpo cuya imagen actuará sobre el espectador, sino de actuar directamente por medios meramente plásticos (formas, líneas, colores) sobre el espectador, sobre su cuerpo a través de sus reacciones sensuales, para inducir en él estados interiores” (2005, p. 112).

De este modo, la figura femenina entendida como pura superficialidad somete el cuerpo a poses incómodas que refuerzan el carácter poco espontáneo de la representación. El artificio de la pose permite destacar detalles decorativos de sus vestidos, así como también sus cualidades materiales.

Lo accesorio y ornamental se reitera en el fondo de ambas representaciones: en el primer caso, la falta de uniones que sustenten el atril con rosas esquemáticas al costado de la modelo evidencia que éste carece de utilidad práctica. En la segunda imagen, observamos algo similar, ya que la balaustrada al costado del jarrón bidimensional de evocación neoclásica actúa sólo como telón de fondo. Dicha operación formal se realiza únicamente para otorgar distinción y clase al estilo transgresor de la modelo, propio de una

---

<sup>35</sup> Julia Ariza cita a un cronista que desde París hace referencia al nulo impacto de la Primera Guerra Mundial en la coquetería femenina, pese al cambio de la moda: “Ya que es la coquetería esencia misma de lo *eterno femenino*, ha sobrevivido al Diluvio en primer término, y en segundo lugar a todas las grandes hecatombes que afligieron a la humanidad” (2009 P. 84).

mujer innovadora y moderna. Así, el soporte clásico de la figura nos recuerda su estatus social, al tiempo que unifica la idea de la mujer moderna con la de mujer aristocrática.

En este sentido, el encabezado de la imagen, “figura conocida de Viña del Mar” resulta elocuente. Se trata de una figura de inconfundible estilo que destaca entre la élite viñamarina por su aspecto y ademanes refinados. Ella es portadora de una elegancia innata, natural, una especie de “don” que algunas privilegiadas poseen y otras se conforman con imitar. Este poema que transcribimos a continuación, incluido en la publicación de enero de 1918 en *Siluetta Magazine*<sup>36</sup> ratifica esta lectura de la imagen:

Siluetta Viñamarina,  
Poema Señorita... (?)  
Es de porte tan gentil  
Y tan graciosa la niña  
que entre la *creme* de Viña  
es la más bella entre mil...  
ahí está su perfil;  
y en él muy claro se ve  
que no necesita usted  
al ver su elegancia innata,  
por saber de quién se trata,  
colocar el nombre al pié (sic) (1918, n° 13).

Como se ha expuesto, una característica importante de la modernidad es el aumento en la producción y circulación de bienes de consumo, como lo evidencia el número creciente de páginas dedicadas a publicidad y moda dentro de la revista. No hay que olvidar que *Siluetta Magazine* se sostenía gracias a la industria de vestuario y que el dueño de la publicación y editor de la sección de moda, Ángel Bonfratello, tenía un negocio asociado a este rubro que promovía en la revista y su oficio era el de sastre.

Volviendo a la primera imagen, la relación que esta propone entre mujer y consumo es literal, pues la mujer figura representada junto a dos cajas de mercancías que contienen probablemente ropa y sombreros. A su vez, esta mujer que consume se convierte a ella misma en objeto de consumo, ya que a través de una operación de seducción busca ser contemplada, admirada y “consumida” estéticamente por su “público”. Respecto a esto último, Duby y Perrot aclaran: “Cultura elitista y cultura de masas trataban de establecer

---

<sup>36</sup> Como ya dijimos, la revista *La Siluetta* se convierte en *Siluetta Magazine* en mayo de 1917 (quinta edición).

valores femeninos universales, pero también apuntaban a diferenciar a las mujeres. Al emplear en el plano visual las mismas tácticas que las de la publicidad de sedas Wexbar, Man Ray, por ejemplo, reducía a las mujeres a objetos de placer estéticos” (Duby y Perrot, 1993, p.373).

Un artículo ubicado en la sección moda femenina, que aparece en la edición inaugural de la revista, explica con claridad las múltiples funciones que cumple en la sociedad y la publicidad la imagen de la mujer estetizada y transformada en objeto de consumo: “La imagen aparecida influye en los nervios, que distiende. Y en nuestra alma, ávida también de ver mejor, de tocar, de poseer, de gozar indefinidamente (...) Y nuestro ser todo entero, desea perpetuar la sensación recibida. Y nuestro cerebro trabaja febrilmente con el objeto de sentir más y poder eternizarla en la memoria” (*La Silueta*, 1917, n°1, p.18). De este modo, la sensación y el deseo que suscita la “visión” de una mujer elegante se transforma en una promesa eterna, debido a que el consumo, así como la satisfacción asociada a éste, es infinita.

Al destacar la importancia de lo “decorativo y ornamental” para la mujer de la época, *Silueta Magazine* describe un curioso objeto que, por sus características, podría servir para ilustrar a estas nuevas mujeres preocupadas sobre todo por lograr la apariencia ideal que les permitiera ocupar el centro de las miradas. Se trata del popular *bibelot*: “(...) una cosa frívola y ligera, arbitraria, menuda y por lo tanto perfectamente inútil. Razones por las cuales goza de gran prestigio y singular estimación entre las hijas de Eva” (*Silueta Magazine*, 1918, n° 14, s/p).

En cuanto al tema de la apariencia, es significativo que los textos de la revista no solo describan el modelo de perfecta elegancia y estilo sino que también se encarguen de construir en torno a éste un soporte ideológico. Así, la moda se espiritualiza ya que se le atribuye una supuesta “naturaleza” que resulta inherente al género femenino<sup>37</sup>. Al respecto, un artículo de *Silueta Magazine*, “Sobre moda femenina”, señala: “Nuestros sentimientos interiores se traducen de cualquier manera en nuestras acciones, en todos nuestros gustos; de manera que no se yerra al decir que también suelen verse reproducidos en las modas (...) con el mismo poder inmutable de la naturaleza” (Bonfratello, 1917, n°2, p. 27).

---

<sup>37</sup> Una presunción habitual es que la mente es superior a cuerpo; en consecuencia, se considera que el intelecto es serio, mientras que el placer –más asociado al cuerpo y a los sentidos– es frívolo (Walter y Chaplin, 2002, p. 195).

La moda, la elegancia y el consumo son para la revista temas espirituales ligados a la búsqueda de perfección y belleza. Además se aclara que este interés debe sostenerse incluso en situaciones extremas como la guerra ya que, según *La Silueta*, representa una fuente de ingresos para aquellas familias carenciadas que viven de la moda y que las mujeres de élite tienen el deber moral de apoyar<sup>38</sup>.

Otro argumento que permite a Bonfratello y las demás editoras justificar moralmente la importancia de la apariencia exterior de una persona, es la relación que establece entre cuerpo y alma. Según explica en un artículo de la publicación, la “nobleza exterior” es reflejo de la “nobleza de alma”, por tanto, resulta determinante a la hora de evaluar la primera impresión que causa una persona: “Y es que yo estoy convencido de que lo externo influye de tal manera en lo interior, que necesariamente este se va amoldando a él (...) No podría negarse que existe una sugestión permanente del traje sobre la persona”(La *Silueta*, 1917, n°1, p.17). Esta relativa determinación del cuerpo o el exterior hacia el alma o el interior remite a una concepción religiosa propia del mundo medieval. En este caso, resulta paradójico que se utilice una concepción arcaica del ser humano para justificar ideológicamente fenómenos propios de la modernidad, como son la moda y el consumo.

Finalmente, es necesario destacar que la moda y su potencial transformador indican un camino, un proceso, no un resultado o un producto. Así, las cosas se exhiben indicando que cualquier mujer puede convertirse en una mujer elegante si usa los productos adecuados (Traversa, 1997, p. 263). En este sentido, podemos entender la moda y la elegancia como caminos de virtud –en el sentido clásico de ésta–, adaptada a un mundo secularizado marcado por las necesidades del mercado, de la publicidad y los deseos sociales de la élite.

---

<sup>38</sup> Lo expuesto se verifica en el siguiente comentario “De tal modo que para no ser crueles, para no ser inhumanas, para seguir contribuyendo al mantenimiento de tantas familias pobres que en ello únicamente encuentran su sustentación, ha habido necesidad de no suprimir la elegancia, la frivolidad, el lujo femenino...” (Bonfratello, 1917, n° 2, p. 27).

## **4. Mujer Emancipadora**



Figura 6.

La imagen que analizaremos corresponde a una de las primeras portadas de *Acción Femenina*. Si bien el primer número cuenta con una portada distinta –en la que prima el texto sobre la imagen–, resulta significativo que a partir de la segunda publicación de la revista una misma figura se reitere en la portada de ocho números. La ilustración a la cual nos referimos podría corresponder a una impresión *offset* o litográfica de lo que fue probablemente un dibujo a lápiz de tinta.

En el primer plano de la representación vemos la imagen de una mujer que evoca a una diosa griega o romana y que se alza como sobrevolando una segunda figura femenina tendida de espaldas en el suelo. El drapeado de sus ropas deja sus pechos al descubierto mientras levanta en su diestra una antorcha encendida, cuyos destellos iluminan el espacio oscurecido por un plano negro. La luz de ésta irradia desde un plano superior blanco desbordando hacia los planos inferiores, mientras la mujer eleva la mirada. Una forma ondulada detrás de la mujer parece extender su melena y acompañar el movimiento de la túnica que se arremolina dejando ver sus piernas y acentuando la dinámica de la imagen. Lleva bajo su brazo izquierdo un conjunto de libros, sus muñecas llevan gruesos brazaletes, uno de los cuales conserva los vestigios de las cadenas que la aprisionaban. Sus ropas se extienden hasta unirse con la figura femenina que yace en el suelo, la que se ubica en el espacio en plano contrapicado. Su cabeza y largos cabellos ocupan el primer plano casi saliendo del encuadre hacia el espectador, mientras sus pies se orientan hacia un plano levemente distante de la composición. También viste una túnica que deja uno de sus pechos al descubierto; a diferencia de la primera, ésta es más oscura y lleva inscrita en el costado derecho la palabra “prejuicios”.

Hacia el fondo de la representación, se dibujan suaves colinas y un par de siluetas de álamo o ciprés. A la derecha del espectador se ubica el montículo más alto, sobre el cual se observa una construcción arquitectónica evocativa de la Grecia clásica, cuyo frontón es sostenido por una serie de columnas. La imagen es enmarcada por una solución gráfica que en su estilo ecléctico se distancia del clasicismo dominante en la composición. La escena es delimitada en sus costados por franjas blancas interrumpidas por óvalos negros de distinto tamaño. Llama la atención la presencia de una retícula en el costado superior izquierdo, que no tiene una clara justificación dentro de la imagen. La franja ubicada a la derecha del espectador se ve interrumpida por el ingreso del soporte que a modo de blanco telón de

fondo contrasta con las palabras *Acción Femenina*, las cuales están dibujadas en letras redondeadas de contorno negro e interior blanco y marcan un contrapunto con la oscuridad del soporte. Dicho telón blanco ubicado al costado de la mujer (recto en la parte superior y curvo al costado) separa el espacio oscuro en que se alza la figura femenina al tiempo que sugiere la síntesis visual de una cortina bidimensional.

Por último, en el extremo inferior izquierdo se dibuja la firma *W. Barbier*, en oposición a la cual destaca una pequeña cartela rectangular donde aparece en letras pequeñas: “Santiago, Octubre 1922 N°3”. A mayor tamaño y en negrita, informa: “Precio: 40 Cts.”

Esta imagen alegórica ocupa reiteradas veces la portada de *Acción Femenina*, lo que hace suponer que la revista busca vincularse al imaginario en que se inscribe esta representación. En cuanto a este tipo de construcción visual, el historiador Johan Huizinga (2001) explica que la alegoría permite expresar figurativamente una idea condesando múltiples significados en una imagen para hacerlas fácilmente trasmisibles<sup>39</sup>. Así, la función didáctica de la alegoría permite realizar una síntesis visual a partir de elementos presentes en el imaginario colectivo, otorgándoles un nuevo significado. De este modo, la representación alegórica pone en relación elementos simbólicos, portadores de componentes afectivos que ayudan a que el espectador se identifique con una figura determinada.

Respecto a esta alegoría de mujer militante movida por sus convicciones, resulta evidente su asociación con el imaginario propio de la revolución francesa. Sin embargo, el historiador del arte Ernst Gombrich explica que: “(...) esta identificación entre la belleza y el resplandor con el bien no es exclusiva de la Revolución Francesa; forma parte de la tradición del arte y la imaginería religiosa, y especialmente, por supuesto, de la tradición de la Iglesia” (2003, p.166).

Por otra parte, es importante señalar la falta de especificidad de estas alegorías de la libertad que proliferaban en el período de la revolución francesa. En este sentido, el autor señala:

---

<sup>39</sup> “La alegoría convierte el fenómeno en un concepto y el concepto en una imagen, pero de tal suerte que el concepto siempre puede tenerse y mantenerse íntegro y definido en la imagen y expresarse con ella.” (Huizinga, p. 272).

(...) para bien o para mal, su belleza y sus encantos compartían con el símbolo de la luz la misma falta de especificidad. Hemos visto que a la multitud no parecía importarle mucho si se suponía que la bonita joven era la Libertad o la Razón, ¿y quién puede culparla por ello? Contemplando los típicos grabados alegóricos realizados en la época de la Revolución Francesa veremos ciertamente a las damas de esta hermandad femenina cubiertas al modo clásico con un manto blanco y asumiendo cierta variedad de nombres según se adapten mejor al contexto (Gombrich, 2003, p. 167).

Como se dijo, la construcción ubicada al fondo de la representación alude a la Grecia clásica, específicamente, a Atenas, ya que se trata del Partenón, templo dedicado a la diosa Atenea Partenos, construido bajo la dirección artística de Fidias (Lajo, 2001, p. 158). De esta manera, Atenea, diosa griega de la guerra, la sabiduría y las artes, está presente de manera tácita en la imagen, estableciendo un vínculo intertextual con la mujer que protagoniza la portada. Esta última levanta su antorcha encendida en un gesto decidido, al tiempo que se eleva sobre la mujer que yace en el suelo. Aquella podría representar su propio cuerpo, lugar donde residen los prejuicios y que puede ser leído como el espacio a abandonar para que emerja la mujer nueva.

Gombrich explica que el significado simbólico de la luz en la pintura del siglo XVII se encontraba asociado a la luz divina que provenía del cielo. Sin embargo, ese significado inicial cambió con el tiempo: “En el siglo XVIII la palabra *lumiere* o iluminación o *Aufklärung* había ido asumiendo gradualmente ese tinte secular que equiparaba la luz con la luz de la razón y la oscuridad con la superstición” (Gombrich, 2003, p. 166-167). De este modo, el gesto decidido de la mujer que derriba los prejuicios<sup>40</sup> con una antorcha luminosa puede ser leído como su voluntad de sacar a la mujer y al mundo de las “tinieblas” de la ignorancia y las falsas creencias. Lo anterior se condice con el artículo que aparece en el la novena publicación de *Acción Femenina*: “No obstante el grado de cultura que hemos alcanzado las modificaciones substanciales que han experimentado las ideas a raíz de la formidable hecatombe mundial, aún seguimos aferrados a añejos e injustificados prejuicios que, muy lejos de beneficiarnos, nos restan prestigio y simpatía ante los pueblos civilizados” (1923, n° 9, p. 2).

---

<sup>40</sup> Este recurso de realizar inscripciones textuales sobre los cuerpos era frecuente en la sátira política latinoamericana de comienzos del siglo XIX y prolifera en nuestro país a fines de la década del treinta, tal como se advierte en la revista *Topaze*. (Villegas, 2005)

Asimismo, otro elemento que vincula, esta alegoría con la tradición clásica es el ropaje. En cuanto a la ruptura de cadenas, símbolo de liberación, es un modelo iconográfico divulgado a partir de la Revolución Francesa que alude a la emancipación de la esclavitud. Al respecto, Gombrich explica que en el texto *Sobre la Declaración de los Derechos del Hombre* de 1789 vemos: “en un lado a *la France*, que ha roto sus cadenas; en el otro está la Ley, que señala con el dedo los Derechos del Hombre y con el cetro al supremo ojo de la Razón que acaba de dispersar las nubes del error que la ensombrecían” (Gombrich, 2003, p. 168). El motivo iconográfico citado transita a través de todo el imaginario moderno y es recurrente en movimientos artísticos y políticos de corte socialista como también fascista. Por su parte, Gombrich destaca la persistencia y longevidad de estos símbolos que parecen resistir el paso del tiempo y los cambios de contexto.<sup>41</sup>

En este mismo sentido, los libros que la mujer lleva bajo el brazo refuerzan la idea de emancipación en su variante ilustrada, ligada al conocimiento como condición necesaria para la formación de ciudadanos y la paridad con el hombre.<sup>42</sup> *Acción Femenina* es enfática respecto a este punto y dedica buena parte de sus páginas a destacar la labor de mujeres vinculadas al mundo intelectual, académico y científico. Según esta publicación, la educación es el único camino que permite a la mujer salir de su condición de sometimiento e inferioridad con relación al hombre. Un artículo publicado bajo el título “Mentalidad Femenina” así lo evidencia:

Creemos firmemente que la existencia y desarrollo de las facultades intelectuales no depende del sexo, y que cuando la sociedad, hoy obcecada en menospreciar la mentalidad de la mujer, se convenza por completo de que tal inferioridad no es más que uno de los muchos errores que la rutina alimenta entonces la mujer (...) llegará a brillar en todo su esplendor (*Acción Femenina*, 1923, n°4, p.2).

Los elementos simbólicos de la antorcha y los libros se combinan en esta alegoría para enfatizar la importancia del conocimiento. Al ser la mujer portadora de éstos, la imagen refiere a la importante tarea que ella debe desempeñar en la sociedad. Una invitación formulada a modo de pregunta en las páginas de la revista exhorta: “¿Por qué no

---

<sup>41</sup> Esta observación se ratifica también en nuestro país, concretamente, en la efigie usada en la moneda de diez pesos puesta en circulación en 1976 para la conmemoración del Golpe de Estado de 1973. En ella, bajo la figura alada que rompe sus cadenas aparece en mayúsculas la palabra “Libertad”.

<sup>42</sup> La imagen de la mujer que levanta una antorcha, porta libros y rompe cadenas coincide con la estatua que dona Francia a EEUU en 1886 en conmemoración del centenario de la Declaración de Independencia de este país. Conocida como *Estatua de la Libertad*, su nombre original es *La libertad iluminando al mundo* (su nombre está en <http://www.nps.gov/stli/index.htm> Revisado por última vez el 09-08-2014).

revestimos, entonces a la mujer de todos los atributos que habrán de atraerle la consideración y el respeto que su altísima misión requiere?” (*Acción Femenina*, 1923, n° 9, p. 3). De este modo, se lee con más precisión la portada: ella materializa la aspiración de llevar a cabo esta tarea educadora y moralizante.

Así, los textos de la revista orientan la lectura de la imagen traduciendo la ilustración en palabras de manera casi literal. Respecto a este punto, otro fragmento del ya citado artículo “Prejuicios” señala: “Quien se asombraría entonces al ver a ese ser de apariencia débil alzarse lleno de energía desde el ambiente apacible del hogar y llegar hasta el campo tumultuoso de la lucha a disputar al destino un poco de la felicidad y del bienestar que la vida le ha negado?” (*Acción Femenina*, 1923, n° 9, p. 3).

Por otra parte, en relación con esta búsqueda de igualdad, otro aspecto que pretende diluir las diferencias entre ambos sexos es el uso del cabello corto y la melena *Garçonne*. Los historiadores Georges Duby y Michelle Perrot explican que con el término de la Primera Guerra, durante los “locos años veinte” se produce un deseo generalizado de vivir la vida con intensidad. A esto se suma la emergencia de ideas políticas emancipadoras (reforzadas por la Revolución Bolchevique) que representa un punto de inflexión en el proceso de liberación femenina. Es entonces cuando:

(...) se impone la *Garçonne*, que quiere conquistar su independencia económica haciendo “carrera” y lleva la libertad sexual y moral al extremo de la bisexualidad antes de fundar con su “compañero” una unión estable e igualitaria”. Este corte denotaba un comportamiento masculino –“piensa y actúa como un hombre”–, las cualidades viriles que despliega –talento, lógica–, el dominio del dinero, a ejemplo de los hombres, la conciencia de su irreductible individualidad (...) (Duby y Perrot, 1993, p. 110).

Aun cuando la mujer representada “en vuelo” parece combinar pelo largo con el corte *garçonne*, el que lo incluya constituye un elemento que singulariza esta representación alegórica y que la separa del lenguaje tradicional que le es propio. Así, la pretendida visión clásica (Partenón, ropaje y antorcha) aparece intervenida por elementos modernos. En este sentido, la tipografía redondeada que se usa para destacar el nombre de la revista es un elemento que la sitúa en el siglo XX. A su vez, el marco ornamental, flexible y abstracto en que aparecen dos grecas propias del *art nouveau* puede ser considerado otro elemento moderno. En este caso, el recuadro no cumple la función de contener la imagen, lo que permite que la representación transgreda los límites imaginarios

que aquel establece. Del mismo, modo el espacio entre los círculos negros lo hace permeable a la visión y acentúa su escasa solidez.

Por otra parte, la cortina clara al costado de la alegoría realza la idea de puesta en escena, lo que otorga dramatismo y teatralidad a la imagen. Este recurso cumple dos funciones: una se refiere a la naturaleza de la imagen y otra a la relación establecida entre aquella y el espectador. Por un lado, la cortina nos hace conscientes del artificio propio del montaje, y por otro, nos sitúa no sólo como espectadores sino como potenciales actores que podrían responder a la mujer y sumarse a la transformación de la sociedad.

Así, el efecto de montaje, explicita que la imagen ha sido manipulada con el propósito de llevar al espectador un discurso de carácter político-ideológico. De este modo, la alegoría intervenida y tensionada a través de recursos plásticos, nos aleja de la función tradicional de este tipo de representaciones. El carácter singular que otorga el dibujante a esta alegoría nos saca del mundo idealizado y abstracto de las verdades universales para, a través del significante, conectarnos con una experiencia tangible y concreta.

Finalmente, la convivencia entre elementos modernos y símbolos que provienen de la antigüedad clásica alude al momento de transición y cambio en que emergen estas representaciones. La imagen presenta un calce entre texto y visualidad –cosa que no ocurre con todas las imágenes analizadas en la misma revista–. En ella el texto aporta claves de lectura que cumplen una función didáctica, al igual que la alegoría, y ambas construyen una exhortación que llama a las mujeres a formar parte de la construcción de una nueva sociedad. De esta manera, no es tan solo una mujer emancipada sino también emancipadora, pues vincula la liberación a una actuación en el mundo, cuya beneficiaria es ella pero también la comunidad toda.

## **5. Soltera aristocrática: *la debutante***

# MUNDO ARISTOCRATICO



I.—Sta. Victoria Correa Echenique.—II. Sta. Marta Bezanilla Rojas.—III. Sta. Laura Echeverría

Figura 7.

Esta página constituye la antesala a la sección Crónica Social de *Siluetta Magazine*: en ella observamos tres retratos femeninos. En la parte superior se han dispuesto dos retratos ovales y en la parte inferior, centrado respecto al conjunto, se ubica un tercer retrato rectangular situado verticalmente. Sólo la parte superior de las tres mujeres (rostro y escote) aparece en la fotografía, en cada caso en una pose diferente.

En el retrato oval, que aparece a la derecha del espectador, la modelo gira levemente su rostro sobre su hombro izquierdo, inclinándolo ligeramente el mentón hacia abajo y acompañando aquel gesto con la mirada. Su abundante pelo oscuro permanece recogido a la altura de la nuca y deja a la vista unos aros de perlas. Un foco de luz descendente modela su perfil con un delicado pasaje de luz y sombra, concentrándose en la zona de su vaporoso vestido –al parecer, de gasa blanca–. Apegado a su cuello se distingue un delicado collar de perlas sin broche visible. Finalmente, el fondo grisáceo permanece neutral, lo que contribuye a centrar la atención en la retratada.

Al lado izquierdo del espectador, observamos a la más joven de las mujeres representadas: su rostro de niña, modelado por un efecto de sombra iluminada, aparece casi enfrentando a la cámara. Un foco de luz se concentra en su pecho de púber, casi totalmente de perfil, y su cuerpo se contrapone al movimiento de la cabeza. El brazo derecho forma una diagonal bajo su pecho mientras la luz recorre su cuello desnudo y mejilla izquierda. El cabello baja en diagonal sobre la frente, destacando su pequeña nariz y la seria expresión de sus labios cerrados. Dirige la mirada hacia la derecha, en sentido opuesto al movimiento de su cuerpo.

En la zona inferior y al centro de la composición se halla el retrato de una mujer robusta que mira al espectador esbozando una sonrisa mientras su cuerpo voltea hacia su izquierda. El rostro de la mujer se ilumina de izquierda a derecha y destaca una de sus mejillas y escote. Su cabello rizado y oscuro, al igual que el traje que lleva puesto, contrasta con la claridad del rostro. El detalle del collar, de diminutas perlas, a la altura del cuello y los aros –también de perlas– aportan pequeños toques de luz que se contraponen al fondo oscuro, tono que domina la composición. En diagonal, en el sector inferior derecho de la fotografía, se observa el dibujo de su firma.

Un diseño gráfico común unifica este trío de retratos en una especie de marco octogonal más angosto en su base y rodeado por una franja delgada de color claro. En su

interior priman diseños lineales, ramilletes de flores y cintas de color verde agua. Cada retrato, a su vez, está enmarcado por una franja blanca y sucedido por un segundo ribete decorativo compuesto por dos líneas delgadas que contienen entre sí una sucesión de pequeños arcos y puntos, cuyo conjunto va dibujando la forma oval o rectangular del retrato.

En la parte más alta de la página, a la derecha y en letras muy pequeñas, se lee el nombre de la revista: *Siluetas magazine*. Debajo de éste, en letras abiertas, centrado y en tamaño considerablemente mayor aparece escrito “Mundo Aristocrático”.

Por último, en la parte inferior de la página, justo bajo los retratos femeninos, se exhiben los nombres: “I.-Sta. Victoria Correa Echenique II.- Sta. Marta Bezanilla Rojas III.- Laura Echeverría”.

La sutil trama de rosas y cintas decorativas del marco vincula a las retratadas con el *Art Nouveau*, estilo característico, como ya se dijo, de la modernidad francesa al tiempo que conforma un centro de energía que resulta afín a las imágenes que contiene. Dicha afinidad potencia la influencia entre ambos que, con lenguajes diferentes (como son la fotografía y el dibujo), aluden al ideal femenino. Asimismo, la forma oval ennoblece a las retratadas reiterando el ideal de belleza y perfección femenina tradicional al que se vinculan estas aristócratas. Siguiendo a Arnheim, mientras el tondo posee su propio esquema estructural, desconectado de su entorno sin mantener una posición fija, “el cuadrado obedece a leyes estructurales de la cuadrícula vertical/horizontal tanto dentro como fuera del marco y por eso se ancla con más firmeza a un ambiente estructurado de modo análogo” (1988, p. 145).

Durante la segunda mitad del siglo XIX y a medida que se acerca el siglo XX se acrecienta el fenómeno de la llamada *individuación*<sup>43</sup> de la imagen. De este modo, cada grupo social, cada individuo, cada pareja adoptan una pose característica, exhiben ciertas partes de su cuerpo y prefieren un tipo de encuadre en particular. Así lo explica Traversa:

El advenimiento de la fotografía a los medios produce un cambio global en el estatuto de la imagen; derivada de una propiedad general, bien circunscripta por Ivins, cuando señala que la fotografía introduce la posibilidad de “penetrar” en

---

<sup>43</sup> Este fenómeno designa un cambio en la relación entre individuos, así como también entre grupos sociales (1997, p. 25).

elementos particulares, al contrario de los genéricos que nos brindan otros modos de producción de imágenes (1997,p. 113).

Por su parte, la representación aparece bajo el encabezado “Mundo Aristocrático”, condición que agrega un segundo enmarque a las retratadas, situándolas dentro del universo particular (es decir, tiene lugar un proceso de individuación) que conforman las mujeres de élite. Esta especie de escaparate<sup>44</sup> en que aparecen las jóvenes solteras permite escenificar un diálogo amoroso entre ellas y sus potenciales novios. La mujer que posa de perfil dirige la mirada hacia abajo, gesto que según la convención es asignado a su condición de mujer soltera y de “buen tono” (1997, p. 107). Las otras jóvenes intercambian miradas con un espectador anónimo e intocable. Traversa explica este fenómeno a través de la metáfora del cazador, ya que tal y como éste “se persuade de la proximidad de la presa al ver su huella estampada en el suelo, quien mira una fotografía se encuentra frente a una evidencia equivalente de la existencia de las cosas; pero, al revés del cazador, lo que nota es una irreductible lejanía” (1997, p. 114). Así, este encuentro-desencuentro entre estas muchachas y sus anónimos destinatarios, se produce en un tiempo suspendido en que ambos espacios (espectador y retratada) entran en contacto.

Es posible establecer una relación entre este espacio visual y las páginas dedicadas a crónica social de *La Silueta*, las que describen las prácticas, actividades y efemérides que marcan la experiencia social de la élite (vacaciones, paseos, celebraciones, conciertos de caridad, bailes, *dinner-concerts*, tertulias, etcétera). En este sentido, los retratos que comentamos y aquellas narraciones en que la aristocracia se reconoce tienen una función en común: la exhibición. Por ejemplo, al hablar sobre el *Sporting Club*, uno de los lugares frecuentados por el grupo social, se dice: “Sabido es que aquel pintoresco paseo contribuye a realzar de un modo maravilloso la belleza de nuestras damas dando mayor lucimiento a esas telas diáfanas y multicolores que modelan sus siluetas” (Kismet, 1917, n°2, p. 6). Ahora bien, la exhibición no es gratuita, sino que está orientada a un objetivo preciso: facilitar los encuentros entre “gente de tono, *gente bien*” (1917, n°2, p. 4). Tanto lugares

---

<sup>44</sup> La idea de “escaparate” puede homologarse al motivo de la ventana que, según explica Stoichita, “juega el papel de diafragma que separa el mundo de la imagen del mundo del espectador, pero que sirve a la vez de zona de contacto entre ambos mundos” (2009, p. 204).

privados como lugares públicos sirven para esta dinámica de *ver* y *ser visto*. Así, el paseo por la costanera constituye un escenario ideal para iniciar relaciones amorosas<sup>45</sup>:

Las frescas mañanas de Febrero llevan al Sea-side-park un gran número de familias veraneantes que se instalan en las carpas a orillas del mar: aquella es la hora propicia para iniciar amistades sentimentales que pronto, con la complicidad de las brisas y el ambiente marino, se convierten en compromisos formales (Año 1, n°2, p. 5).

En términos de intertextualidad, es importante destacar que el modelo de esta sección se encuentra en la revista española *La Esfera*. Así, en la sección análoga de aquella, titulada “Bellezas aristocráticas”, se muestra un retrato de la Srta. Ana María Elio, cuyo pie de foto es el que sigue: “Esta encantadora señorita emparentada con los marqueses de Casa Torres (...) suele pasar en Madrid largas temporadas brillando por su elegancia y su belleza en las aristocráticas fiestas que en las casas de éstos se celebran”(Sánchez, 1995, p. 316). A la valoración exhibicionista del actuar de la joven se suman las similitudes de una y otra en cuanto a las características formales de la imagen de *La Esfera*: la representada aparece de perfil luciendo un collar de perlas, y también hay un doble marco: el interior, de forma oval, y el exterior, rectangular, construido con línea orgánica, cuyos extremos están definidos por plumas de pavo real (propias del *art nouveau*).



Fig. 54. Retrato de Ana María Elio por Frenzen. Ilustración para la sección "Bellezas Aristocráticas". *La Esfera*, 20 de junio de 1914.

Fuente: p. 316.

<sup>45</sup>El concepto de exhibición emparenta el modelo de la debutante con el de la mujer *bibelot* ya descrito. Ahora bien, en un caso, aquella se relaciona con un consumo de objetos (la mujer objeto), mientras que en el otro, el mostrarse se conecta con el fomento de otra práctica de clase específica (asegurar el matrimonio como base para la existencia del grupo social).

## **6. Mujer y cambio social**

## UN TRIUNFO DEL FEMINISMO



Sra. Ines Echeverria de Larrain

La Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, ha nombrado miembro académico de ella, a la distinguida escritora chilena señora Inés Echeverría de Larrain (Iris).

Esta acertada designación marca en el

progreso del feminismo, una fecha que con justicia llena de satisfacción a cuantos abogan por que le sean reconocidas a la mujer las brillantes aptitudes que posee para actuar con ventaja en el mundo científico y de las letras.

Ocupando un lugar central en la página ocho del tercer número de la tercera entrega de *Acción Femenina* –noviembre 1922–, aparece este retrato femenino circular. La imagen se sitúa inmediatamente bajo el título en mayúsculas “Un Triunfo del Feminismo”, texto de tamaño notablemente mayor al de las otras fuentes empleadas en la página. El cuerpo de la retratada aparece de perfil, girado hacia la izquierda del espectador, mientras su cabeza voltea para asumir una pose en tres cuartos. Su abundante cabello oscuro y ondulado partido al centro, se recoge hacia atrás con una amarra de color claro, el peinado dibuja en su frente una forma triangular que tiene como base las marcadas cejas oscuras y su profunda mirada que se orienta hacia su diagonal derecha. La sombra perfila la nariz recta y fina destacando el costado izquierdo de su rostro al igual que sus labios redondeados suavemente cerrados. La iluminación estilo Rembrandt<sup>46</sup> deja el costado izquierdo de la cara en sombras, al tiempo que su mejilla derecha su mentón, frente y parte de su cuello reciben el foco de luz.

El amplio vestido claro abundante en pliegues no pretende mostrar ningún detalle del cuerpo, su recta caída homogeneiza la forma anterior y posterior del torso, que deja ver la parte superior de la espalda redondeada y un collar de cuentas matizadas de dos vueltas. Un franja más oscura marca el escote oval, claramente más bajo, en la zona posterior mientras su hombro y brazo desnudo es realzado por una amarra de tela de color claro que cae hacia su espalda. Aparte del collar y la cinta que amarra su cabello, la retratada lleva un brazalete sobre su codo izquierdo. Respecto del fondo, este está compuesto por formas vaporosas con aspecto de nubes blancas que se condensan hacia la parte posterior de la mujer, estableciendo un diálogo cromático con sus ropas.

Dos líneas rodean este retrato, una interior de color blanco y otra exterior de color negro, que definen el borde y delimitan claramente el espacio de la imagen, diferenciándola del soporte de la revista. En el pie de foto, centrado, podemos leer el nombre de la retratada: “Señora Inés Echeverría de Larraín”, y un poco más abajo dos pequeñas columnas de texto completan el diseño de esta página.

Por último, el encabezado indica, como ya dijimos, que se trata del folio identificado con el número ocho, en el extremo superior izquierdo, a partir del cual se

---

<sup>46</sup> En iluminación fotográfica, el estilo Rembrandt que caracteriza algunos retratos produce un juego de acentuadas luces y sombras. Su rasgo más característico consiste en formar en la parte no iluminada un pequeño triángulo de luz entre el borde de la nariz, el pómulo y la parte baja del ojo (Varis, 2007).

despliega una línea horizontal que antecede al texto en mayúsculas “*Acción Femenina*”. En cuanto al texto que aparece debajo de la imagen, éste dice:

La Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, ha nombrado miembro académico de ella, a la distinguida escritora chilena señora Inés Echeverría de Larraín (Iris). Esta acertada designación marca en el progreso del feminismo una fecha que con justicia llena de satisfacción a cuantos abogan porque le sean reconocidas a la mujer las brillantes actitudes que posee para actuar con ventaja en el mundo científico y de las letras.

De este modo, el texto a pie de página subraya la idea del encabezado al adjudicar al feminismo el triunfo académico de Inés Echeverría, llamada oficialmente a formar parte de la academia.

# Una gran organizadora

La señorita Elena de la Cruz fué la organizadora y fundadora del «Hogar Universitario» que hoy funciona con éxito halagador en esta capital. Pos-

la Cruz fué la primera en su género en Sud América.

Las dotes especiales que adornan a la señorita de la Cruz, la han colocado en



Srta. HELENA DE LA CRUZ

teriormente ha fundado otros en diferentes capitales de provincias.

Debemos dejar constancia que la institución establecida por la señorita de

situación de ser la iniciadora de muchas obras de adelanto cultural, es así como su nombre está ligado a la fundación de más de veinte instituciones y centros de intelectualidad del país.

Figura 9.

En la página 10 de la séptima publicación de *Acción Femenina* (1923), se encuentra este retrato fotográfico. Se trata de una mujer de contextura mediana, rostro redondeado y facciones suaves que posa al centro de la composición. Ella aparece sentada en una silla de evocación clásica, vistiendo una especie de camiserito de color claro. El escote abierto deja a la vista su cuello, parte de sus brazos y manos, mientras los pies aparecen cubiertos por botines de tacón, que siguen la tonalidad del traje, generando unidad visual en el conjunto. La retratada mira sonriente al espectador, acompañando este gesto con sus ojos delineados que enfrentan empáticamente a la cámara. Su pierna derecha se cruza sobre la izquierda, en un gesto distendido que apenas se observa por la amplitud de sus ropas. Su cabello negro, partido al costado izquierdo, cae en diagonal hacia su frente, detalle que acentúa el grosor de sus cejas. La retratada apoya su codo izquierdo en uno de los costados de la butaca, al tiempo que sostiene su mejilla con el dedo índice y hace descansar el mentón sobre el resto de la mano en puño. En su mano derecha y sobre sus muslos sostiene un libro entreabierto, su dedo índice marca la página en que detuvo la lectura. El libro de color oscuro destaca sobre el fondo claro del vestido, y éste comparte el protagonismo de la escena con el rostro de la mujer, aproximándose al centro del encuadre fotográfico y ubicándose en el plano más próximo al espectador.

Al igual que otras imágenes ya analizadas, ésta corresponde a la reproducción *offset* de una fotografía en blanco y negro, lo que impide un reconocimiento certero de los elementos que se ubican en el fondo de la representación. Sin embargo, en medio de la gama de grises podemos observar la cubierta de una pequeña mesa sobre la cual se halla un florero alargado que contiene un pequeño ramillete de margaritas, y junto a éste un par de imágenes enmarcadas situadas en el muro. Por otra parte, ubicada en la parte inferior de la fotografía –en diagonal ascendente hacia la derecha del observador–, se lee: “Helena de la Cruz” y bajo ésta una línea continua que la subraya. Dicha inscripción realizada en letra manuscrita y tinta oscura podría corresponder a la firma de la retratada. Al pie de la imagen, escrito en letra imprenta, mayúsculas y centrado se reitera el nombre de la mujer: “Srta. Helena de la Cruz”.

El formato rectangular de la fotografía se encuentra enmarcado en sus costados por cuatro elementos gráficos de color negro que asemejan llaves de sol. Éstos se ubican simétricamente, produciendo una reflexión especular y completando así el espacio vacío

que pudiese dejar la verticalidad de la fotografía en el formato de la página. Por otra parte, el texto y su disposición resulta importante para equilibrar visualmente el diseño editorial en que se inserta el retrato de la señorita Elena de la Cruz. Sobre éste se sitúan dos pequeñas columnas de texto que se continúan en su parte inferior y sirven de apoyo al encabezado de la nota que aparece en negritas y en un tamaño significativamente mayor al resto del texto: “Una gran organizadora”. Bajo éste, un pequeño ornamento horizontal delimita los espacios del artículo y el encabezado, mientras que al extremo superior derecho y siguiendo la línea de diseño tradicional de la revista se lee “Acción Femenina”, y al extremo opuesto el número que indica la página.

Sobre la interpretación de la imagen anterior, la circularidad del retrato de Inés Echeverría remite –como hemos dicho en el análisis de maternidad aristocrática– a un formato clásico, asociado a la perfección. Asimismo, las nubes en el fondo de la representación ubican a la mujer en un espacio alto e idealizado, acorde a su condición de escritora, intelectual y académica, estatus subrayado por la vestimenta de inspiración clásica que la vincula a la antigua Grecia, referente indiscutible de la filosofía y las artes en Occidente.

La austera elegancia de la representada se reitera en la simpleza del peinado que, al igual que su collar, destacan su feminidad sin ostentar riqueza. Por su parte, la iluminación del rostro singulariza la imagen y destaca aspectos de su fisonomía, en particular, la mirada de la autora, orientada hacia un lugar distante. Al respecto, el psicólogo de la percepción y del arte Rudolf Arnheim agrega que el rostro tiene la capacidad de crear un conjunto de rasgos expresivos que sólo puede ser igualado por la cualidad comunicativa de las manos. El autor indica que la simetría del rostro –sede de la mente– ayuda a “la creación de una isla de serenidad clásica”, cuestión que advertimos en este retrato. Asimismo, en cuanto a la mirada, Arnheim escribe que “los ojos se identifican con los potentes rayos direccionales de la mirada, que a menudo gobiernan la orientación espacial de toda la figura” (1988, p. 169). De este modo la mirada de Inés Echeverría, domina la composición asumiendo la función de puerta de entrada del retrato<sup>47</sup>.

Tanto el gesto reflexivo de la mirada como el ropaje clásico conforman esta isla de serenidad a la que alude Arnheim, ya que ubica a esta mujer por sobre la contingencia y

---

<sup>47</sup> En este caso, hemos considerado el orden de lectura occidental (de izquierda a derecha).

superficialidad de las modas<sup>48</sup>. Así, Inés Echeverría constituye un modelo de mujer moderna no por su aspecto físico, sino por las ideas emancipadoras y elevadas –que sostiene públicamente– acerca del lugar que debe ocupar la mujer en la vida intelectual chilena.

Esta composición ascendente posiciona la mirada en el foco de la representación, que es la cabeza de la escritora. Dicho recurso formal unifica la importancia simbólica atribuida al pensamiento como facultad que lidera a todas las demás. El encabezado “Triunfo del Feminismo”, reitera el valor modélico de esta escritora para el incipiente feminismo chileno que, como hemos visto, se abre espacio en distintas áreas del quehacer nacional. El texto debajo de la imagen, en tanto, celebra la incorporación de Inés a la Facultad de Filosofía y Humanidades, valorando este hecho como la oportuna confirmación de los postulados que hace tiempo defiende la revista, a saber, la igualdad de capacidades intelectuales entre hombres y mujeres. Quizás por eso es que la foto de la escritora posee un evidente interés por hacer notar su condición erudita evidenciada en la mirada profunda, el ropaje clásico y la sencillez de los ornamentos.

Por su parte, el retrato de la Srta. Helena De La Cruz da cuenta de una mujer cuya apariencia física no se ajusta al canon de belleza tradicional. La retratada –a diferencia de la imagen de Inés Echeverría, reconocida en el mundo de la ideas– se vincula a una representación de mujer terrena y de acción. Esto último lo anuncia el encabezado de la página, que indica: “Una Gran Organizadora”, frase que destaca la capacidad gestora de Helena de la Cruz y no así su labor intelectual. Sin embargo, esta mujer no posterga su propia formación, pues la vemos con un libro entre sus manos, cuestión que alude a la importancia de la lectura en la búsqueda de autonomía de la mujer.

Respecto de la pose de la representada, la mano derecha bajo el mentón destaca su feminidad, al tiempo que refuerza su condición de mujer pensante. Las manos, según explica Arnheim, forman parte de un todo más amplio que es el cuerpo, y actúan como su agente: “El cuerpo está solo en lo esencial, librado a sus propios recursos, y ha de buscar

---

<sup>48</sup> Es llamativo que *Acción Femenina* publique la misma imagen de la autora que usó la revista *Zigzag* en su edición n° 60 de 1906, cuando Inés Echeverría tenía 38 años, considerando que la autora en 1922 ya tenía 54. Desconocemos si hubo una intención de la escritora de parecer más joven o si fue decisión de la revista, y cuál fue la motivación.

compañía para superar esa limitación. Las manos constituyen un dúo gemelo, predispuesto a colaborar en un *pas de deux* natural”<sup>49</sup> (Arnheim, 1988, p. 171).

Como se advierte en el retrato de Helena de la Cruz, las manos cumplen un rol destacado dentro de la composición. Por una parte, el brazo y mano derechos de la retratada ocupan el primer plano de la fotografía, conformando el soporte del rostro, auténtico núcleo expresivo de la representación. El gesto que realiza con su mano derecha la vincula – indirectamente– a la famosa serie de retratos de Ingres, lo que a su vez destaca la inspiración clásica<sup>50</sup> del ademán. Dicha pose, en este caso, puede ser interpretada como un gesto de coquetería femenina que establece un complemento formal y de significación con su mano izquierda. Esta última, al separar las páginas del libro, abre un cuadro semántico donde gracia y feminidad conviven con intereses intelectuales.

Por otra parte, Helena parece sentirse cómoda ocupando un espacio del que se ha apropiado mediante el toque personal y femenino de las flores al fondo de la fotografía. Aparece sentada sobre una silla en equis de evocación clásica y sus piernas cruzadas en señal de recato se combinan con sus ropas que solo exponen partes expresivas de su cuerpo, especialmente el rostro y las manos. A su vez, Helena mira a la cámara con un gesto de complicidad, consciente del régimen de circulación de la fotografía. Al parecer, sus ojos estarían levemente delineados, lo cual refuerza la idea de estar posando para un espectador. Este gesto moderno de enfrentar la cámara se condice con su estatus de mujer moderna y contrasta con el recato de sus ropas. Por su parte, la verticalidad del formato estiliza a la mujer, permitiendo que sea vista desde cerca y de cuerpo entero. La fotografía aparece flanqueada por dos pequeñas figuras ornamentales que refuerzan la estilización de la imagen y evitan que la página tenga mucho aire.

El texto que acompaña la fotografía destaca la condición vanguardista de la mujer, ya que es la creadora del primer hogar universitario de Sudamérica, cuestión que da cuenta de su capacidad organizativa. Se trata de una mujer líder, no en el ámbito de las letras, sino en el de la gestión. Así, incluimos ambas imágenes porque es importante destacar que son

---

<sup>49</sup> Arnheim agrega a su explicación que existen seis tipos de morfologías recurrentes en la representación de las manos: expresiva, comunicativa, simbólica, presentacional, funcional y una última que corresponde al lenguaje de signos (Arnheim, p. 171).

<sup>50</sup> Los retratos a los que nos referimos son: *Louise de Broglie, Condesa d'Haussonville* (1845), *Baronesa de Rothschild* (1848), y por último, el retrato de *Madame Paul-Sigisbert Moitessier* (1856).

múltiples los ámbitos de la realidad social en los que tiene injerencia la mujer. Así lo destaca el siguiente fragmento, que reúne de buena manera estos elementos:

La mujer moderna ha probado con elocuencia que su influencia en todas las actividades humanas es digna de ser tomada en consideración: en el hogar, en el comercio, en la industria, en las artes, en las ciencias, en las letras. Y aún más allá, en la política ha triunfado con éxito aplastador, ya la mujer no es un cero, una nulidad, una carga; ahora ella es algo benéfico, algo noble, algo que enaltece y triunfa. ¿De qué manera? Instruyéndose. Sí, instruyéndose con fervor, guiada por un noble ideal: ‘hacer el bien en donde quiera que vaya’, llevando como punto de partida la bondad de su corazón, como bandera el entusiasmo, y como deber una firme voluntad (*Acción Femenina*, n°4, pp. 15-16).

Finalmente, la firma de la retratada sobre el retrato indicaría la alta individuación, equivalente a una búsqueda de construcción o presentación de la subjetividad femenina, validada en su singularidad y protagonismo.

### **Comparaciones de los pares de modelos**

Después de haber descrito y analizado cada modelo, se ofrece aquí una puesta en relación de cada par, con el objetivo de contrastarlos. En primer lugar, nos referiremos a los modelos de madres. Mientras la madre aristocrática de *La Silueta* sugiere una ruptura entre las funciones pública y privada que desarrolla (pues deja su mundo privado para ejercer una función pública), la madre liberal produce una integración de ambos mundos al ejercer su función como madre de sus hijos y, al mismo tiempo, madre de los ciudadanos de la nación. Como ya dijimos, la maternidad extendida a través de la caridad cristiana permite a la madre aristocrática salir del hogar a cumplir su deber con la Iglesia y con el prójimo. Lo anterior se explica por la transacción que se produce entre mujeres de élite que buscan sentirse “autorizadas” para dejar su espacio privado, por un lado, y la Iglesia que las necesita en el espacio público para recuperar su tambaleante influencia en la sociedad, por otro. Así, esta madre mariana benefactora, tal como señalan los textos de *La Silueta*, se orienta enteramente hacia el ámbito público para promover la caridad social, la beneficencia y el apoyo a políticas estatales vinculadas a la prevención de enfermedades y a la higiene pública. Con ello, en definitiva, lo que se produce es un traspaso radical de las funciones propias de una maternidad decimonónica (domiciliaria, recluida al hogar) a una maternidad social que se hace cargo de manera distinta de esas mismas funciones. Esto es

lo que, de alguna manera, constituye el contexto con el que dialogan las representaciones de *La Silueta*.

En contraste con lo anterior, advertimos que en la madre de *Acción Femenina* hay una ampliación de la maternidad, pues ella, sin desconocer esa función propia del espacio privado del hogar, se inserta activamente en lo público –incluso, en la política– y conjuga la maternidad con preocupaciones que necesariamente exceden el espacio familiar. Al igual que en la madre tradicional, en la madre liberal también se produce una extensión del rol materno, pero éste ya no funciona a la manera de un “pasaporte” que la habilita para dejar el hogar, sino como una transgresión más decidida del límite público/privado, pues corresponde a un derecho ganado por su propia ilustración y su búsqueda de inclusión social.

Ambos modelos de mujer hacen una utilización estratégica de la maternidad, sea para dejar el espacio privado sin ser recriminadas (vertiente aristocrática), sea para legitimar su voz como aporte en la sociedad usando la condición de madre como garantía ética y moral (vertiente liberal). Por otra parte, un aspecto a tener en cuenta es que la utilización estratégica de la maternidad tiene como consecuencia, en el caso de *La Silueta*, la separación absoluta entre el “deber ser”, representado simbólicamente en el retrato de la madre con su hijo, y el “querer ser” que presentan los textos al discutir frontalmente con este modelo. En el caso de *Acción Femenina*, en cambio, observamos una coincidencia entre “deber ser” y “querer ser”, la que se expresa en la sintonía entre la construcción formal del retrato y el contenido de los textos. Ambos, forma y contenido, se encuentran, tal como lo demuestra la fotografía que constata que lo íntimo, aun en situación de exposición, se mantiene intacto. Podríamos decir, en última instancia, que la madre liberal reimagina los límites entre lo privado y lo público.

En cuanto a los modelos *bibelot* y emancipadora, éstos pueden entenderse como pertenecientes a distintos contextos o idearios: el del mercado y el de la sociedad. Es más, no puede entenderse a tales modelos fuera de esos contextos: la imagen de la primera está asociada a la publicidad, al negocio, a la transacción financiera, mientras que la segunda se acerca a los valores que generan las transformaciones sociales.

Estos espacios reservan una determinada actitud, implican dos formas de estar la mujer en el mundo, que se pueden expresar en el binomio actividad/pasividad. Se opone,

entonces, una mujer ubicada en la sociedad de manera activa, es decir, como promotora del cambio social de la mujer y de una mujer como objeto de seducción mercantil. Por una parte, la mujer es creada para su consumo; por otra, la mujer está para liberar a la mujer. Ser femenina es ser fuerte; ser mujer es ser delicada, frágil. Ambos modelos coinciden en buscar fomentar conductas en las mujeres chilenas.

Hay que destacar también que ambos tipos cuentan con soportes ideológicos distintos, por cierto, pero que responden de igual forma a un mismo relato moderno de progreso potencialmente ilimitado. Si se observa el modelo *bibelot*, a la imagen de la mujer-mercancía se le endosa una “filosofía” de perfeccionamiento espiritual y físico, sobre la base de los conceptos de elegancia y estilo. Desde la otra vereda, la mujer emancipadora es reconocida no por el estilo sino por la huella que deja su camino en el trazado de las nuevas generaciones y en la vida nacional; es decir, se nos habla de un progreso no solo nacional sino también de género, vinculado a una misión cívica. En el caso de la mujer emancipadora, la liberación se sustenta en el valor de la autonomía (los libros que porta) con la que se construye a sí misma. En la mujer *bibelot*, ese valor del ser en transformación que es propio de la emancipadora, también se advierte, pero de modo distinto. En vez de haber instrumentos cuya apropiación gatillan el cambio, se dota a los objetos exteriores (accesorios, joyería y moda en general) de un poder alquímico, que tampoco tiene límites: el parecer se apodera del ser (la mujer) y lo transforma. Ese cambio, una vez proyectado, es lo que se conoce como “estilo”.

Por último, es necesario subrayar un aspecto relativo a la naturaleza de estas representaciones: mientras la mujer *bibelot* tiene como modelo al maniquí, objeto producido en serie para su exhibición, la segunda deriva de la alegoría, figura ligada al mundo clásico. Con esto, apuntamos al hecho de que ambas comportan un fuerte ascendente conceptual, es decir, se trata de encarnaciones de ideales (la moda o la ilustración) en figuras femeninas, y ambas corresponden, formalmente, a dibujos. Es interesante, en este sentido, notar que la *bibelot* no transgrede el modelo del maniquí o la muñeca, y en cambio se mantiene en el estereotipo; contrariamente, y como revisamos, la segunda rompe su lógica interna, su coherencia, es una alegoría que se denuncia a sí misma como representación, mostrando su irrealidad al aparecer intervenida por elementos modernos.

En sintonía con la caracterización de los modelos anteriores (*bibelot* y emancipadora), la soltera aristocrática y la mujer de acción se ubican en los mismos ejes de actividad versus pasividad. Lo que las distingue del par anterior, como ya se dijo, es que emergen de prácticas efectivas de clase; es decir, su construcción obedece a realidades sociales específicas y se pueden entender como la materialización de las ideas vehiculizadas por los modelos de la mujer *bibelot* y la mujer emancipadora.

Lo primero que diremos sobre la comparación de ambas se refiere, entonces, a su definición y diferencia específica. Así, afirmamos que el modelo de la debutante es caracterizado por rasgos y contenidos exteriores; en una palabra, por su apariencia. En este sentido, los nombres (sobre todo los apellidos) juegan un papel fundamental, pues las ubican como legítimas herederas de la distinción social familiar. Su valor reside en una cualidad derivada de su “estar en el mundo”; es decir, el valor depende de su existencia exhibida y de sus “maneras”. No hay ideas o contenidos propios que distingan a una soltera aristocrática de otra. En oposición, la concepción de la mujer de acción en el mundo está irremisiblemente atada a los contenidos que ella genera y a la misma idea de producción. Se define por sus capacidades intelectuales y por las acciones que ejecuta en su entorno. Por esta razón, su valor es producto no de un “estar en el mundo” sino de un “actuar sobre el mundo”; su patrimonio no consiste en una herencia sino que es el resultado de su propio trabajo.

La soltera aristocrática, según explica Vicuña, fue una pieza clave en el mercado matrimonial. De su desempeño dependía la concreción de una alianza matrimonial acorde a su nivel que permitiera sostener lazos familiares en el tiempo y fortalecer la dinámica interna y la coherencia del grupo social al que pertenecía. Por su parte, la mujer de acción amplía el horizonte femenino más allá de las limitaciones establecidas por la sociedad; en paridad con el hombre realiza una labor creadora y transformadora de la sociedad en su conjunto, conformando un modelo de mujer moderna por sus ideas y por sus acciones.

En cuanto a la relación entre imagen y textos, la representación visual de la soltera es de inspiración clásica, vinculada a la modernidad a través del diseño *Art Nouveau* del marco, cuestión que se condice con el rol de perpetuación de clase que ella cumple en su grupo social. Ahora bien, reproduce un modelo tradicional de clase pero, curiosamente, utiliza una estrategia de exhibición que es propia de la modernidad: la de la mercancía. Sin

embargo, este modo de circulación que comparte con la mujer *bibelot* es articulado de manera distinta, pues la retórica visual de aquella es claramente moderna, mientras que ésta fusiona lo moderno y lo clásico (atribuible básicamente a la pose y vestimenta de dos de las representadas). Esto constituye una hibridación muy particular, pues se trata, por decirlo de algún modo, de una mercancía de aspecto sumiso y virginal que, en efecto, se identifica con el modelo de madre aristocrática de evocación mariana, de la que es una antesala. Por su parte, en cuanto a la mujer de acción en el mundo, hay un desajuste o descalce entre las imágenes y los contenidos que entregan los textos acerca de ella. Nuevamente, el gesto moderno no reside en su representación, pues la imagen, al igual que la de la debutante, es clásica. Esta imagen ejemplarizante (son mujeres que abren los límites del rol de la mujer en la sociedad) no es clásica en el sentido de la debutante, sino que está ligada al mundo cívico de la antigua Grecia, y sirve para elevarla a la altura de la *eminencia*.

En relación con el impacto del modelo debutante-mercancía, éste aparece acotado a la clase alta. Se trata de un modelo pasajero y funcional que se completa en el noviazgo formal y culmina en el matrimonio. Sin embargo, su alto nivel de exposición pública y visibilidad le permite adquirir un grado de reconocimiento en los círculos aristocráticos. A diferencia de esta última, el modelo mujer de acción se proyecta a toda la nación y no queda circunscrito a una clase social particular. Más precisamente, busca instalarse de manera transversal en la sociedad y, de ser posible, ir más lejos hasta hacer llegar su influencia a otras agrupaciones feministas de Latinoamérica y el mundo.

Por último, hay que destacar que algunos de los modelos que hemos revisado son atacados constantemente por la revista *Acción Femenina*, a modo de contraste a partir del cual toma posición respecto de lo femenino en la realidad social criolla. El ataque a estos modelos se constituye en una auténtica bandera de lucha para la revista. Realmente, es el feminismo, entendido como un despertar de la conciencia de la mujer, el que debe luchar por sacarla del sopor en que históricamente se ha visto envuelta y que la hace funcional a la dominación masculina. Así, en el artículo “A lo que aspira el feminismo”, se afirma: “No queremos dejar de ser mujeres, pero sí queremos dejar de ser esclavas, *miserables muñecas, modelos de coquetería, para cuyo único fin piensan algunas que nacieron*. La mujer ha de ser honesta doncella, fiel esposa, amantísima madre y culta maestra de sus hijos” (Editorial, año 1, n°3, cursivas nuestras). Hay aquí una alusión a lo que nosotros hemos llamado

“mujer *bibelot*”, cuyo cautiverio también es extendido a otro de los modelos (tal y como fue señalado), la soltera debutante: “Noble patricia, que en medio de la abundancia y los placeres que te brindan vuestra fortuna y posición, *vives como flor de invernadero* sin cuidaros del presente ni preocuparos del futuro de tu sexo, de tus hermanas sin fortuna, ¡escucha!” (Montecinos H., 1922, n°3, p. 9).

## Conclusiones

Como se ha señalado, el panorama cultural chileno de inicios de siglo XX cambia radicalmente respecto al último tercio del siglo anterior. Aparejada a la ampliación y diversificación del mercado, está la creación de redes culturales modernas que contemplan circuitos de masas y de élite. Este último monopoliza las distintas expresiones artísticas vinculadas a las bellas artes y opone resistencia a los grupos de artistas emergentes (cuyo referente seguía siendo París), quienes buscaban producir una renovación del lenguaje artístico. A pesar de la resistencia a una expresión artística más libre, los grupos de vanguardia influidos por tendencias modernistas permiten una apertura hacia nuevos temas como el paisaje, la escena de costumbre y la mujer. Por otra parte, adquieren relevancia las revistas femeninas, las que incorporan las transformaciones en la cultura gráfica chilena que se extienden a los medios de comunicación en general. Este escenario, caracterizado además por la emergencia de feminismos de diverso cuño ideológico, provoca el interés por representar el mundo de la mujer y la idea de lo femenino.

En este contexto, hemos examinado la representación de la mujer en dos revistas chilenas ligadas a dos clases sociales diferentes: élite y clase media. De este modo, hemos podido distinguir de manera nítida dos matrices de representación de la mujer, las que se materializan en modelos o tipos. Estos tipos responden a roles, ideas y anhelos de las mujeres del Chile de inicios de siglo XX, todos ellos cruzados por ideologías y retóricas visuales que se conjugan de formas diversas. En el periodo que tratamos (1917-1924) lo que se desarrolla es un proceso nuevo de definición de identidades de clase, producto del alza de las capas medias. Este dato bien puede servir para sostener la idea de que, aun cuando el feminismo se está fraguando por esos años en Chile, y muchas colaboradoras y colaboradores publican en ambas revistas, es posible deslindar dos maneras distintas de imaginar y representar a la mujer.

El análisis revela dos maneras en que la modernidad contribuyó a la transformación de la representación femenina y, más aún, cómo dos grupos sociales distintos se sirvieron de imaginarios visuales para vehicular y defender posiciones relativas a la situación femenina. En la mayoría de los casos, el uso de recursos visuales modernos no anula el fuerte ascendente clásico de las imágenes (ya sea en su vertiente griega, ya sea en su

vertiente mariana), sino que ambos conviven y se combinan en una misma construcción visual y permiten situar la representación en el contexto epocal de la revista.

De modo general, constatamos que en todos los modelos está presente la contradicción o dialéctica entre modernidad y tradición de que hablara Larraín para caracterizar la modernidad latinoamericana. A la hora de evaluar lo más importante que hemos encontrado tras el análisis, debemos mencionar ciertos hallazgos que queremos destacar porque dan cuenta de intereses, ideas o relaciones que atraviesan las representaciones femeninas de ambas revistas. Uno de los hallazgos de esta investigación es la importancia que ambas revistas conceden al asunto de la maternidad. En efecto, es un tópico que se tematiza de modo permanente en estas publicaciones. En ambas se utiliza la maternidad de manera estratégica.

En el caso de *La Silueta*, se puede entender como una necesidad de enfrentarse al tipo de madre tradicional que ha marcado a la mujer aristocrática y también como modo de negociación con la función de madre, que le permitirá salir al espacio público validada por la Iglesia. En cuanto a la construcción visual, la solidez que proyecta este modelo reforzado por el recurso formal de la pirámide se desvanece ante la inconsistencia que muestra la no correspondencia entre discurso visual y escrito. Esta contradicción entre “ser” y “deber ser” evidencia el choque entre dos idearios; conservador y liberal, modernidad y tradición. El rol de la mujer que construyen estas ideologías (de acuerdo a lo aceptado socialmente) presenta claras diferencias. Según la concepción conservadora, lo esencialmente femenino está determinado por la función biológica que se entrelaza con cualidades como el encanto, la delicadeza y la abnegación<sup>51</sup>. Esta última virtud es justamente la que parece ser discutida por los liberales, quienes, a pesar de compartir con los conservadores la visión cristiana de la sociedad, enfatizan en las libertades individuales y el derecho a ser feliz y a progresar. En este sentido, la falta de interés por temas domésticos y crianza de hijos que muestran las mujeres de *La Silueta* podría vincularse al fortalecimiento de posturas más liberales dentro de la élite: no son mujeres abnegadas.

---

<sup>51</sup> En el Diccionario de la Real Academia Española del año 1917, la acepción de abnegación es “Sacrificio de la voluntad, de los afectos o de los bienes materiales en servicio de Dios o para bien del prójimo. // Renuncia espontánea de la voluntad” (p. 9).

Recuperado de: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

Como se dijo, las mujeres de *La Silueta* ya no quieren seguir recluidas en sus hogares y encuentran en la caridad cristiana la justificación para hacerlo. Claramente, su interés no está vinculado a temas domésticos sino a otras actividades (clubes, moda, vida social). Esta mujer ocupa el espacio público pero no lo transforma. Por otro lado, resulta evidente que, en términos visuales, hay una adscripción al modelo mariano, pero que en el discurso está ausente, lo que hace pensar que hay una toma de distancia respecto de aquel modelo; ya no representa un modelo conductual: la Virgen es solo una imagen que proyecta para evitar fricciones con su clase.

En el caso de *Acción Femenina*, se asume la maternidad como la cualidad que la distingue del hombre y en cuanto reservorio moral de la feminidad. La madre liberal cumple una función moralizante y extiende su actuar a un ámbito que excede lo privado. Se aboca a una labor educativa, esto es, una función de alto valor cívico (en el sentido de que está conectada con la formación de la *civitas*, lo que distingue a la ciudadanía). La maternidad, así entendida, redefine la relación entre mujer y Estado; este último debe proteger a la mujer por el rol que aquella desempeña en la formación de futuros ciudadanos.

De esta manera, discute con decisión una tradición cultural que determinaba el lugar de la maternidad como reducción de la mujer a un rol biológico, y que excluía a las mujeres de cualquier tarea racional. Como vimos, no hay tampoco una negación del lado afectivo de la mujer, sino una conjugación aproblemática entre aquel y su potencia constructora en el espacio civil.

En cuanto al vínculo mujer de élite, modernidad y mercado, *La Silueta* ofrece una representación femenina que hemos denominado *bibelot*. Este modelo pone en relación a la mujer, la modernidad y el mercado a través de una acertada síntesis visual. La condición estereotipada del tipo resulta funcional al concepto de mercado, ya que le permite adaptarse a públicos diversos. Se trata de una ficción con soporte ideológico que, como se dijo, vincula la idea de consumo al perfeccionamiento físico y moral de la mujer (belleza interior/belleza exterior).

Por una parte, esta representación femenina no intenta convencer al espectador mostrando un símil de la realidad —en este sentido, es sincera—; por otra, oculta con seducción su verdadera identidad, su condición de representación mimética del mercado.

Así, su discurso corresponde al de la publicidad, la que está orientada por una lógica modelizadora y homogenizante de los sujetos a través del consumo.

En estrecho vínculo con este modelo está el de la soltera debutante, regida también por la exhibición mercantil, pero comandada por el imperativo de reproducción de la clase social. Hay un salto desde la anterior a ésta, dado por la esfera en que se ubica: mientras la primera pertenece al plano ideal, ésta se deriva de las prácticas que constituyen a la clase misma, opera en el mundo (figura en las páginas sociales, a ella está dedicada la publicidad, etcétera). La determinación de clase de este modelo corrobora el hecho de que el feminismo aristocrático no aboga por una libertad significativa o que cambie las reglas del juego para la mujer en general. Se ubica, en cambio, en el mismo lugar que le ha sido trazado por la tradición, actúa con mesura para mantener el lenguaje del orden y permanece cautiva del imaginario de la élite.

Rompiendo las cadenas que la mantenían atada a su condición de madre y esposa, la mujer emancipadora de *Acción Femenina* entra en escena para sacar a sus congéneres de la ignorancia en la que estaban sumergidas. Esta tarea iluminadora y transformadora que emprende se expresa a través de un lenguaje extremadamente castigador y moralista, lo que puede entenderse como un modo de responder a la crudeza con que es atacado el feminismo en sus inicios. Asimismo, la vinculación con Atenea (diosa de la guerra) dota a la mujer emancipadora de inteligencia y fuerza, atributos que deben guiar esta cruzada contra los prejuicios que han sido instalados por los anti-feministas, en particular, en las mentes femeninas. Enemigo del lujo, los placeres y los vicios mundanos (en buena medida promovidos por el hombre), este modelo ofrece un camino de ascetismo casi monástico que restringe fuertemente su libertad personal y proyecta una mirada enjuiciadora hacia la sociedad en su conjunto. Así, esta corriente emancipadora, que libera por un lado y reprime por el otro, representa una utopía cerrada y de gran rigidez que se contrapone a los ideales libertarios que promueve.

Este modelo es precisamente, la contraparte de la mujer de *La Silueta* asociada al refinamiento, el lujo y la sensualidad modernista, que según *Acción Femenina* representa una amenaza para la sociedad. La publicación hace un llamado a las mujeres a permanecer vigilantes y dispuestas a combatir esta tendencia decadente asociada a una sensibilidad romántica. Asimismo, propone a los hombres no cegarse ante el romanticismo sentimental

de asumir un rol protector del sexo femenino. Esta actitud—declara *Acción Femenina*—resulta humillante en pleno siglo XX, ya que obliga a la mujer a mantener un papel de niña incapaz de alcanzar la madurez y dependiente en todo momento del amparo del hombre (*Acción Femenina*, año 1, n° 1, p. 19). En sintonía con lo anterior, el Partido Cívico propuso reorientar la notable sensibilidad femenina hacia aquellos hechos sociales relevantes que tuvieran implicancias en la política nacional e internacional, aclarando que el verdadero feminismo no desnaturalizaba a la mujer, sino que, por el contrario, le permitía proyectar su instinto protector de madre al campo social y político. El modelo de mujer y cambio social es un ejemplo de esto ya que reorienta sus fuerzas y las proyecta plenamente sobre aquel campo, desplegando al máximo sus capacidades intelectuales y su talento creativo para mostrar el camino de transformación que debe seguir la mujer si quiere llegar a ocupar en la sociedad el lugar que merece. Así, este tipo femenino conjuga crítica y propuesta, pensamiento y acción y lo hace —según plantea la revista— a partir de un sentimiento de bondad, entusiasmo y firme voluntad (*Acción Femenina*, n°4, pp. 15-16).

Si focalizamos la atención en otro aspecto de la investigación, podemos decir que el medio y el contexto de publicación, así como la adscripción de clase de las revistas se han probado como fundamentales para la interpretación de las imágenes realizada. En este sentido, la consideración de fragmentos textuales para la generación de sentido ha sido relevante. Para dar cuenta de las relaciones entre imagen y texto que hemos descrito, podemos retomar preguntando lo siguiente: ¿de qué manera aporta a una comprensión de la ideología el análisis que hemos realizado, y más específicamente, la relación imagen—texto?

Las relaciones observadas entre imagen y texto dan cuenta del modo en que ambos códigos funcionan en la generación de sentido. Podemos extraer dos tipos: (1) relación de contradicción y (2) relación de complementariedad. En representación del primero podemos tan solo citar el caso de la madre aristocrática, pues los textos describen una maternidad que no se aviene a la representación visual, y atenta contra ella de manera directa. De ahí la fuerte tensión que advertimos en este modelo.

La relación de complementariedad se da cuando texto e imagen se potencian en una misma lectura de lo que es “ser mujer”. En un caso —madre liberal—, esta sintonía sirve a la ampliación de la maternidad en su relación con lo privado y lo público (o sea, maternidad integrada al mundo y a la acción política); en otro —mujer bibelot—, el texto le confiere

espesor ideológico a la imagen, que emula una representación publicitaria; en un tercer caso –soltera debutante–, el texto complementa el sentido exhibitivo del retrato al informar sobre las coordenadas sociales en que opera la retratada; en cuanto a la mujer emancipadora, el texto da las claves precisas (bastante literales) bajo las cuales se debe interpretar la imagen. Por último, en el caso de la mujer y cambio social, se emplea un modelo clásico para ensalzar a la mujer a una condición de la que, hasta entonces, estaba excluida.

Finalmente, al ser éste un primer ejercicio investigativo, el cual no podía abordar todas las aristas que abría, deja planteadas algunas preguntas para futuros trabajos, como por ejemplo, la vigencia (o no) de los modelos propuestos en las décadas posteriores y la hipotética declinación de unos y la emergencia de otros, o bien, la reconfiguración de su retórica visual. Un primer paso en esta dirección sería analizar la última etapa editorial de *Acción Femenina*, en la que observamos significativos cambios en términos de diseño tipográfico y construcción visual.

En segundo lugar, la investigación abre y al mismo tiempo sirve de punto de partida de un interés más general: examinar la evolución del discurso feminista de Chile desde el punto de vista de los imaginarios y de las representaciones visuales. Nos parece que un objetivo de esta magnitud exigiría esfuerzos algo mayores, transdisciplinarios. Es sabida la importancia, por ejemplo, de la literatura como arte que ha configurado una imagen de la mujer. En ese sentido, un trabajo conjunto con especialistas de esa área, de historia de la cultura y de sociología sería indispensable.

En tercer término, es posible comenzar una investigación de mayor envergadura analizando modelos femeninos en los medios visuales en su conjunto. Recordemos que el imaginario chileno (y latinoamericano) de comienzos de siglo XX se construye también a partir de medios masivos como el periódico y el cine. Considerar estos tres medios de manera conjunta y comparativa podría servir al establecimiento de similitudes y diferencias con otros imaginarios de países que atravesaron una modernidad afín a la nuestra (por ejemplo, Argentina, México o Brasil). En este sentido, y centrándonos en el caso chileno, sería fundamental hacer notar la influencia en el imaginario femenino del cine, así como la configuración de un *star system*, de acuerdo a las investigaciones realizadas por Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana (2010) y Gonzalo Leiva (2004). Sin embargo y para concluir, es necesario hacer presente que este estudio ha permitido profundizar, a través del análisis de

dos revistas femeninas, en la relación entre formas de representación gráfica, imaginarios sobre la mujer, tipos de feminismos y clases sociales en el Chile del primer tercio del s XX.

## Bibliografía

### A. Fuentes primarias

#### a.1. Revistas

Bonfratello, A. (1917/1918). *La Silueta*. Santiago: Diarios y Revistas Biblioteca Nacional de Chile.

\_\_\_\_\_. (1917). “Sobre Moda Femenina”. Revista *La Silueta*. Año I, n° 2, p. 26-30.

Iris (1917). “Cómo se formó El Club de Señoras”. En *Revista La Silueta*. Año I, n°2, p. 14-20.

Kismet (1917). “Crónica Social”. En *Revista La Silueta*. Año I, n°2, p. 4-6.

*La Mariposa*. (1863-1864). Valparaíso: Diarios y Revistas Biblioteca Nacional de Chile.

Montecinos, H. (1922). “Un llamado a la mujer chilena”. En *Acción Femenina*. Santiago. Año 1, n° 3, p 9-10.

Regnier, C. (1918). “Bibelot”. En *Silueta Magazine*. Año 2, n° 14, s/p.

Roxane (1917). “Feminismo”. En *Revista La Silueta*. Año I, n° 4, p. 12-17.

Sangüesa La R, C. (1922-1923). *Acción Femenina*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.

\_\_\_\_\_. (1923). “La mujer en la política y en el hogar”. En *Acción Femenina*. Año I, n° 7, p. 16.

S/A (1922). “El Partido Cívico Femenino”. En *Acción Femenina*. n° 1, p. 3.

S/A (1923). Prejuicios. En *Acción Femenina*, n° 9, p. 2 y 3.

#### a. 2. Periódicos

*El Mercurio de Santiago* (1917/1923). Santiago: Diarios y Revistas Biblioteca Nacional de Chile.

*El Diario Ilustrado* (1922). Entrevista a Estela La Rivera. 30 de octubre de 1922, p. 7. Santiago.

#### a. 3. Libros

Recabarren, L. E. (1985). *Recabarren: escritos de prensa: 1898-1924*. Santiago: Terranova.

Melfi, D. (1938). *Estudios de la Literatura chilena*. Santiago: Nacimiento.

## B. Libros

- Álvarez, P. (2004). *Historia del Diseño Gráfico en Chile*. Santiago: La Nación S.A.
- Amorós, C. y De Miguel, A. (2005). *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización. Vol. I*. Madrid: Minerva.
- Araya Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Costa Rica: ASDI.
- Arnheim, R. (1988). *El poder del centro*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, C. (2009). *Arte y Modernidad*. Argentina: Prometeo.
- Beck-Gernsheim, E., Butler, J. y Puigvert, L. (2001). *Mujeres y transformaciones sociales*. Barcelona: El Roure.
- Berríos, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Santibáñez, K. y Vargas, N. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte.
- Berríos, P., Cancino, E. y Santibáñez, K. (2012). *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago: Estudios de Arte.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama.
- Burke, P. (2003). *Formas de Hacer Historia*. Madrid: Alianza.
- Candina, A. (2013). *Clase media, Estado y sacrificio: La ANEF en Chile contemporáneo (1943-1983)*. Santiago: LOM.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cifuentes, J. M. (1953). *El Partido Conservador Tradicionalista. Su Programa y Acción*. Santiago de Chile.
- Círculo de Periodistas de Santiago (2008). *Cien años de prensa en Chile. Concurso nacional de ensayo en conmemoración de los 100 años del Círculo de Periodistas de Santiago*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Cisterna, N. y Stecher, L. (2004). *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago: LOM.
- Collier, S. y Sater, W. (1999). *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press.
- Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G. (dir.). (2005). *Historia del cuerpo. Vol. 2 De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. España: Taurus.

- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.
- Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn Holt, A., Rolle, C. y Vicuña, M. (2001). *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Cortés, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago: Origo Ediciones.
- Cortés, J.M. (comp.). (2001) *Héroes caídos. Masculinidad y Representación*. Valencia, España: Generalitar Valenciana.
- Crawford, E. (2006). *The Women's Suffrage Movement in Britain and Ireland: A Regional Survey*. London: Routledge.
- Duby, G. y Perrot, M. (1993). *Historia de las Mujeres en Occidente*. España: Taurus.
- Echaiz, R.L. (1971) *Evolución Histórica de los Partidos Políticos Chilenos*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre.
- Eltit, D. (1994). *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago: SERNAM.
- Espinoza, M. y Willson, A. (eds.). (2003). *Puntos de fuga y arraigo: Género, Comunidad y Sociedad*. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer.
- Fascina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T. y Harrison, C. (1999). *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Galaz, G. e Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- García Huidobro, C. y Escobar, P. (2012). *Una Historia de las Revistas chilenas*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Gombrich, E.H. (1994). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Los usos de las Imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González-Vergara, R. (1992). *Nuestras escritoras chilenas. Una historia por descifrar. Tomo I*. Santiago: Editores Guerra y Vergara.
- Grömling, A. (2007). *Botticelli*. Editorial H. F. Ullmann.
- Habermas, J. (2012). *El discurso filosófico de la modernidad*. Argentina: Katz Editores.
- Hobsbawm, E. (2011). *La Era de la Revolución 1979-1848*. Buenos Aires: Planeta.
- Honorato, P. (comp.). (2012). *Tercer Simposio Internacional. Trayectorias Americanas (1810-2010)*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Huizinga, J. (2001). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- Jara Hinojosa, I. (2011). *Usos sociales de las imágenes: iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930*. Santiago: Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes.
- Joly, M. (2012). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca.
- Kirkwood, J. (1990). *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Klimpel, F. (1962). *La mujer chilena (el aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*. Santiago: Andrés Bello.
- Lajo, R. (2001). *Léxico de Arte*. Madrid: Akal.
- Larraín, J. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Andrés Bello.
- Lavrín, A. (2005). *Mujeres, Feminismo y Cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1840-1880*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Letelier, R., Morales, E. y Muñoz, E. (selección de textos e introducción) (1993). *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo.
- Montecino, S. (2008). *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.
- Montero, C. (2013). Cincuenta años de prensa de mujeres en Chile, 1900-1950. En A. M. Stiven y J. Fermandois. *Historia de las mujeres en Chile, Tomo II*. Santiago: Taurus.
- Morant, I. (1999). *Antropología y feminismo*. Madrid: Universidad de Valencia, Editorial Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo II*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Mouesca, J. y Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago. LOM.
- Muñoz, M.E. (2014). *Atisbos de una experiencia. Pintura chilena y vida moderna, 1880-1930*. Santiago: Metales Pesados.
- Muñoz, M.E. y Villalobos M. F. (2009). *Alejandro Fauré Obra Gráfica*. Santiago: Ocho Libros.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Norma.

- Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "Cultura de Masas"*. Santiago: LOM /ARCIS.
- Rama, A. (1984). *Literatura y clase social*. México: Folios Ediciones.
- Romero, J.L. (1976) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies. An introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: Sage.
- Salazar, G. (2010). *Patriarcado mercantil y liberación femenina 1810-1930*. Santiago: SERNAM.
- Salazar, G. y Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile*. Santiago: LOM.
- \_\_\_\_\_.(2002). *Historia contemporánea de Chile*. Santiago: LOM.
- \_\_\_\_\_.(2010). *Historia contemporánea de Chile*. Santiago: LOM.
- Salomone, A., Muzzopappa, M. E., Tala, P. y Zapata, C. (eds.). (2004). *Identidad y Nación en América Latina*. Santiago: LOM.
- Satué, E. (1997). *El diseño gráfico: Origen hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Solanich, E. (1987). *Dibujo y grabado en Chile. Serie El patrimonio cultural chileno. Colección Historia del Arte Chileno*. Santiago: Ministerio de Educación Pública, Departamento de Extensión Cultural.
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. España: Siruela.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Ver y no ver*. España: Siruela.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Subercaseaux, B. (2001). *Inés Echeverría (Iris). Ala femenina y mujer moderna. Antología*. Santiago: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Historia del Libro en Chile. Desde la colonia hasta el bicentenario*. Santiago: LOM.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Universitaria.
- Sunkel, G. (1895). *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultural popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales.

- Szasz, I., Lerner, S. y Amuchástegui, A. (1996). *Para Comprender la subjetividad: Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*. México: Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano-El Colegio de México.
- Touraine, A. (1994). *Crítica de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Traversa, O. (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. España: Gedisa.
- Valcárcel, A. (2009). *Feminismo en el Mundo Global*. España: Cátedra.
- Varis, L. (2007). *Iluminación y retoque de retratos*. Madrid: Anaya Multimedia.
- Vera, L. (2008). *Presencia femenina en la literatura nacional. Chile: 1750-2005. Una trayectoria apasionante*. Santiago: Semejanza.
- Vicuña, M. (2010). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago: Catalonia.
- Villafañe, J. (2000). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Walter, J. y Chaplin, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

### **C. Artículos / capítulos de libro / Tesis**

- Agliati, C. y Montero, C. (2003). Del silencio privado a la voz pública: Periodismo de mujeres en Chile 1900-1920. En M. Espinoza y A. Willson (eds.), *Puntos de fuga y arraigo: Género, Comunidad y Sociedad* (pp.25-65). Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer.
- Alberti, L. B. “Los tres libros de la pintura”. En L. Da Vinci (1999), *El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Battista Alberti* (pp. 197-266). Charleston: Bibliolife.
- Ariza, J. (2009). Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930). En L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 81-106). Argentina: Edhasa.
- Ávila, P. (2005). Formas de aparición y figuración de mujeres en la prensa periódica. En C. Ossandón y E. Santa Cruz, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”* (pp. 181-194). Santiago: LOM /ARCIS.
- Berman, M. (1998). Introducción. La Modernidad: Ayer, hoy y mañana. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. (pp. 1-27). México: Siglo XXI.

- Catalán, G. (1985). Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920. En J.J. Brunner y G. Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* (pp. 70-175). Santiago: FLACSO.
- Halberstam, J. (2002). El arte de lo feo. Masculinidad femenina y estética de la modernidad. En J. M. Cortés (comp.), *Héroes caídos. Masculinidad y Representación* (pp. 196-263). Valencia: Generalitar Valenciana.
- Leiva, G. (2004). Estética de género: fotografía del cuerpo femenino en crisis. En F. Guzmán, G. Cortés y J.M. Martínez (comps.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de Historia del Arte* (pp. 347- 355). Santiago: RIL.
- \_\_\_\_\_. (2003). Paradigmas e íconos fotográficos en torno al centenario de la Nación. En F. Guzmán, G. Cortés y J.M. Martínez (comps.), *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)* (pp. 89-104). Santiago: RIL.
- López, J. D. (1992). *El pensamiento liberal frente a los postulados comunistas y a la constitución de 1925 (período 1891-1932)*. Tesis para optar al Grado Académico de Magister en Ciencia Política Mención Gobierno. Santiago: Universidad de Chile.
- Montero, C. (2004). Tensiones en la trastienda: una aproximación teórica a lo público y lo privado en el feminismo. Chile 1922. *Clío*, 5(32), 93-108.
- Niedermaier, G. (2004). La mujer y la fotografía: un juego de espejos constitutivos de identidad y de historia. En F. Guzmán, G. Cortés, J.M. Martínez (comps.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas jornadas de Historia del Arte* (pp. 337- 346). Santiago: RIL.
- Oliveira, C. (2011). Mulheres de estampa. En P. Knaus, M. Malta, C. De Oliveira. y M. Pimenta, *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado* (pp. 157-172). Rio de Janeiro: Mauad.
- Pastén, J.A. (2003). Avatares del proceso de la institucionalización de la literatura en Chile en las revistas literarias del siglo XIX. *Revista Iberoamericana* 69 (204), 667-688.
- Pereira, T. (1978). La mujer en el siglo XIX. En L. Santa Cruz, T. Pereira, I. Zegers y V. Maino, *Tres ensayos sobre la Mujer Chilena* (pp. 74-182). Santiago: Universitaria
- Rivera, C. y Poblete, P. (2003). El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, (7), 57-79.
- Sánchez, J.M. (1995). *La Documentación Fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1920)*. Tesis para optar al Grado de Doctor en Historia del Arte. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

#### D. Documentos online

Agliati, C. y Montero, C. (2001). Explorando un espacio desconocido: Prensa de Mujeres en Chile 1900-1920. *Cyber humanitatis*, (19), 1-9. Recuperado de <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/8789/8596>

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (s. f.). *Partido Cívico Femenino*. Recuperado de [http://historiapolitica.bcn.cl/partidos\\_politicos/wiki/Partido\\_C%C3%ADvico\\_Femenino](http://historiapolitica.bcn.cl/partidos_politicos/wiki/Partido_C%C3%ADvico_Femenino)

Mac-Clure, O. (Septiembre 2011). La nueva clase media en Chile. Ponencia presentada en el XXVIII Congreso Internacional Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS). Grupo de trabajo “Desigualdad, vulnerabilidad y exclusión social”. UFPE, Recife-PE, Brasil. Recuperado de <http://www.desigualdades.cl/wp-content/uploads/2010/07/Pon-Oscar-Recife-9-11.pdf>

Montero, C. (2006). *Contrapunto: mujeres de clase media a través de revistas: Chile y Argentina, 1920-1939*. Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/montero\\_c/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/montero_c/html/index-frames.html)

Real Academia Española. Tesoro lexicográfico de la Real Academia Española. Recuperado de <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

Santa Cruz, E. (2005). *Modernización y Cultura de Masas en el Chile de principios del siglo veinte: El Origen del Género Magazine*. Recuperado de <http://www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/viewFile/148/170>

Villegas, A. (2005). *Sátira política chilena. Topaze, la izquierda y los inicios de la Guerra Fría en Chile bajo los gobiernos radicales (1938-1952)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Recuperado de <file:///C:/Users/mi%20hermana%20y%20yo/Downloads/TrabajodeSatiraPolitica.pdf>

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco el generoso y lúcido aporte de mi profesora guía Isabel Jara, quien supo reconocer y potenciar las fortalezas de este estudio. A Jaime Cordero y Cecilia Pinochet, por haberme recibido en la Escuela. A María Elena Muñoz, por ayudarme a definir el tema. A Pablo Concha, por su diálogo, sus brillantes observaciones y su amistad. Y a todos los amigos y amigas que me acompañaron y ayudaron en este proceso.