

*LA ESTÉTICA FEMENINA EN EL
SOPORTE GRÁFICO DE
FIGURACIÓN FICCIONAL Y
HUMORÍSTICO:*

EL CASO MAITENA

Carolina María Pietrafesa

María Agustina Rigueti Canosa

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Programa de Investigación: Comunicación y Arte

Director: Lic. Ulises Salvador Cremonte

Datos personales

Apellido: Rigueti Canosa

Apellido: Pietrafesa

Nombre: María Agustina

Nombres: Carolina María

N° Legajo: 11.919/6

N° Legajo: 10.099/9

Dirección: 37 n° 56 e/ 120 y 121

Dirección: 18 n° 329 e/ 38 y 39, 3° "A"

E-mail: agusrigueti@hotmail.com

E-mail: caropietrafesa@hotmail.com

DNI : 29.763.049

DNI: 28.519.780

**Tesis de Licenciatura presentada en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la
Universidad Nacional de La Plata.**

Junio de 2012

La Plata, Junio de 2012

Al Consejo Directivo de la
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Mediante la presente acredito que la tesis de investigación "***La estética femenina en el soporte gráfico de figuración ficcional y humorístico: el caso Maitena***", de las alumnas María Agustina Rigueti Canosa, número de legajo N° 11919/6 y Carolina María Pietrafesa, número de legajo N° 10099/9, cumple con los requerimientos planteados en el Plan de Estudios de la Licenciatura en Comunicación Social y con la reglamentación vigente al momento de la presentación.

Entiendo que el objeto de estudio propuesto es pertinente dentro del marco general de la disciplina y que las alumnas alcanzaron los objetivos planteados.

Las alumnas desarrollaron una mirada particular sobre el fenómeno Maitena, trabajando cómo la construcción de la corporalidad se vislumbra tanto en las imágenes como en las referencias escritas.

Sin otro particular saludo atentamente.

Lic. Ulises Cremonte

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
- TEMA / PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN / OBJETIVOS.....	9
- LA HISTORIETA COMO GÉNERO.....	11
- UN BREVE RECORRIDO HISTORICO: LA HISTORIETA.....	14
- ALGUNAS CARACTERÍSTICAS: EL CASO MAITENA.....	17
- “SOLO ELLAS”	19
MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO.....	23
- SOBRE FIGURACIÓN.....	23
- CUERPO Y GÉNERO FEMENINO.....	26
- REFERIDO A LAS PRÁCTICAS DE BELLEZA.....	28
- VARIABLES.....	30
CAPITULO 1: EL DECIR DE LO PILOSO... Y ALGO MÁS.....	33
- DESDE EL EMBELLECIMIENTO.....	35
- LO PILOSO Y LA SEDUCCIÓN.....	37
- ESOS INSOLITOS OBJETOS.....	41
- DESENLACES EN RELACIÓN A LO PILOSO.....	45
CAPÍTULO 2: ACERCA DE LOS BUSTOS.....	52
- EL BUSTO EROTICO.....	54
- DÍME QUE BUSTO TIENES Y TE DIRÉ COMO “SIENTES”, “SOPORTAS” Y “TEMES”	59
- CONSIDERACIONES FINALES: PLANOS, VESTIMENTA, HUMOR Y EXPRESIONES.....	68
- EN SÍNTESIS.....	70

CAPÍTULO 3: ¿LOS CUERPOS QUE COMEN?.....	72
- DE LA INGESTA Y ALGO MÁS.....	75
- “LOS ALIMENTOS QUE INTERVIENEN”	82
- LA RELACIÓN CON LOS ALIMENTOS.....	89
CONSIDERACIONES FINALES.....	91
BIBLIOGRAFÍA.....	93
ANEXOS.....	95

INTRODUCCIÓN

A una Mujer

No hay que llorar porque las plantas crecen en tu balcón, no hay que estar triste si una vez más la rubia carrera de las nubes te reitera lo inmóvil, ese permanecer en tanta fuga. Porque la nube estará ahí, constante en su inconstancia cuando tú, cuando yo - pero por qué nombrar el polvo y la ceniza-.

Sí, nos equivocábamos creyendo que el paso por el día era lo efímero, el agua que resbala por las hojas hasta hundirse en la tierra.

Sólo dura lo efímero, esa estúpida planta que ignora la tortuga, esa blanda tortuga que tantea en la eternidad con ojos huecos, y el sonido sin música, la palabra sin canto, la cópula sin grito de agonía, las torres del maíz, los ciegos montes.

Nosotros, maniatados a una conciencia que es el tiempo, no nos movemos del terror y la delicia, y sus verdugos delicadamente nos arrancan los párpados para dejarnos ver sin tregua cómo crecen las plantas del balcón, cómo corren las nubes al futuro.

¿Qué quiere decir esto? Nada, una taza de té. No hay drama en el murmullo, y tú eres la silueta de papel que las tijeras van salvando de lo informe: oh vanidad de creer que se nace o se muere, cuando lo único real es el hueco que queda en el papel, el golem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido.

Julio Cortázar

INTRODUCCIÓN

Esta tesis que titulamos ***“La estética femenina en el soporte gráfico de figuración ficcional y humorístico: el caso Maitena”***, se propone indagar y determinar los modos de figuración de la estética femenina en relación a las mujeres del libro **“Mujeres alteradas 1-2-3-4-5”** de Maitena Burundarena. Dichos cuerpos femeninos se comparan con los siguientes personajes femeninos: **Doña Tremebunda** en la publicación de Lino Palacio; la madre de Mafalda, **Raquel** en el libro “Todo Mafalda” de Quino (Joaquín Salvador Lavado); los personajes femeninos de **La Mulatona y Mimí** presentes en las publicaciones de: Clemente/10 y Clemente/11 de Caloi (Carlos Loiseau); el personaje femenino **Pampita** en “El loco Chávez” de Carlos Trillo y Horacio Altuna; **los personajes femeninos** presentes en la historieta “Las Puertitas del Sr. López” de Carlos Trillo y Horacio Altuna; el personaje de **La Turca** de la historieta “Joven Argentino” por Miguel Repiso y la madre de Matías, **Mariana** en “Yo, Matías” de Fernando Sendra.

Recurriendo a distintos fragmentos del corpus seleccionado, a lo largo de la investigación se analiza la estética de estas mujeres, considerando los cuerpos de las mismas como integrados a procesos de socialización, en relación a tres variables: lo piloso, los bustos y la silueta.

Respecto de lo piloso, se hace especial hincapié en el tacto con el mismo, considerando las técnicas de embellecimiento que realizan sobre éste y la utilización que le dan al cabello, confluyendo en lo que genera en los cuerpos de esas mujeres. En relación a los bustos se indaga no sólo el tamaño, la forma y la influencia de la gravedad sobre éstos, sino que se considera la relevancia y utilización que le otorgan a los mismos. Finalmente, en lo que respecta a la silueta se indaga no sólo el contorno corporal que poseen las mujeres, sino que se hace especial hincapié en la relación que establecen con éste a través de los alimentos y el modo en que la amplia variedad de prendas se presentan en ello.

Esta tesis atraviesa diferentes conceptos teóricos considerados la columna vertebral del análisis, tales como: Comunicación (como producción social de sentido), historieta, figuración, cuerpo, género femenino, humor e ironía, prácticas de embellecimiento.

TEMA

Esta tesis titulada *“La estética femenina en el soporte gráfico de figuración ficcional y humorístico: el caso Maitena”*, se propone indagar y determinar los modos de figuración de la estética femenina en relación a las mujeres del libro **“Mujeres alteradas 1-2-3-4-5”** de Maitena Burundarena. Dichos cuerpos femeninos se comparan con los siguientes personajes femeninos: **Doña Tremebunda** en la publicación de Lino Palacio; la madre de Mafalda, **Raquel** en el libro *“Todo Mafalda”* de Quino (Joaquín Salvador Lavado); los personajes femeninos de **La Mulatona y Mimí** presentes en las publicaciones de: Clemente/10 y Clemente/11 de Caloi (Carlos Loiseau); el personaje femenino **Pampita** en *“El loco Chávez”* de Carlos Trillo y Horacio Altuna; **los personajes femeninos** presentes en la historieta *“Las Puertitas del Sr. López”* de Carlos Trillo y Horacio Altuna; el personaje de **La Turca** de la historieta *“Joven Argentino”* por Miguel Repiso y la madre de Matías, **Mariana** en *“Yo, Matías”* de Fernando Sendra.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN:

Con esta Tesis nos planteamos indagar un segmento del universo de Maitena relacionado con la estética femenina, para llegar a una conclusión final que permita enriquecer el análisis sobre sus historietas y el tema a analizar.

Para esto, vamos a comparar a Maitena con las citadas historietas argentinas, siempre desde la estética femenina en relación principalmente a lo piloso, los bustos y la silueta, para determinar cómo se ha ido modificando la misma a través de los años.

Es por eso que nos plantearemos diversos interrogantes, para poder llegar a una conclusión sobre lo planteado, a saber:

- ¿Cómo aparecen figurados los personajes femeninos en las historietas analizadas?
- ¿Qué características estéticas tienen en relación a lo piloso, los bustos y la silueta?
- ¿Ha variado en las historietas argentinas a analizar, la estética femenina con el paso del tiempo?

OBJETIVOS:

- Identificar y analizar qué figuración de estética femenina se plasma en las mujeres de las historietas de Maitena en relación a lo piloso, los bustos y la silueta.
- Analizar y comparar la figuración de estética femenina en relación a lo piloso, los bustos y la silueta, planteada en las historietas de Maitena, en relación con la que se plasma en las historietas seleccionadas, a saber: **Doña Tremebunda, Raquel** la madre de Mafalda, **La Mulatona y Mimí** en Clemente, **Pampita** en *“El Loco Chávez”*, **los personajes femeninos** de las

historietas de “Las puertitas del Señor López”, **La turca** en “Joven Argentino” y **Mariana** la madre de “Yo, Matías”.

- Indagar si la perspectiva de estética en relación a lo piloso, los bustos y la silueta de las mujeres analizadas, está sujeta además a: al lenguaje verbal, la vestimenta, la postura corporal, las expresiones físicas, la relevancia que le da el personaje a la estética en general, etc.
- Diagnosticar someramente cómo se han modificado, a partir de los casos tomados y considerando dichas zonas corpóreas, la figuración de estética de la mujer.

LA HISTORIETA COMO GÉNERO

En este trabajo entendemos a la comunicación, no desde una mirada lineal (emisor-mensaje-receptor) sino que comprendemos a la misma desde el concepto de semiósis social¹, donde cada discurso (en este trabajo la historieta) se entrelaza con otros, en una red infinita. Los discursos no pertenecen sólo al lenguaje, sino que los entendemos como significados que se producen en un tiempo y en un espacio determinado, es decir como paquetes de materia significativa, que circulan socialmente, relacionándose con otros significados constituidos históricamente, dando lugar a determinadas prácticas, ideas, valores, percepciones, etc.

Es por ello, que entendemos que las prácticas sociales constituyen discursos, producidos por un determinado actor social, en una situación concreta, y este puede dar lugar a múltiples configuraciones de significado. De este modo, entendemos a la historieta como un objeto gráfico, que implica una mediatización masiva, es decir como práctica artística, que constituye una complejidad de relaciones entre las determinaciones económicas y sociales, y configura símbolos colectivos que contribuyen a la constitución de la cultura y, por ende, de la comunicación.

A partir de aquí, es que entendemos a la historieta como género², y no podemos obviar la descripción que realiza **Isidoro Moreno Fernández** acerca del Comic, que define como *“el conjunto de secuencias o viñetas que varían desde una sola hilera, habitualmente horizontal, de un diario, la ‘tira cómica’, a las composiciones más complejas de viñetas de muchas páginas en lo que a veces se conoce por ‘novelas gráficas’.* Este término, deriva de sus orígenes cómicos, pero el humor no es un elemento definitorio ya que el medio se encarga de cuestiones tan variadas como puede hacerlo la literatura y el cine”³, concepto que entendemos como sinónimo de historieta.

Tenemos en cuenta que hablar de historieta, *“equivale, generalmente, a hablar de una historia (...) y además de una realidad actual que incluye aspectos sociales, estéticos, económicos, políticos”*⁴, como afirma **Oscar Steimberg**. En este sentido, considerando el caso Maitena, el humor será una característica recurrente en ella, teniendo presente que entendemos al mismo como *“una manera cultural de desarticular el equívoco o de abordar*

¹ Esta investigación parte de la concepción de **Verón, Eliseo**, para quien *“la teoría de los discursos sociales es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiósis social”*, entendida como la dimensión significativa de los fenómenos sociales. *“El estudio de la semiósis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”*. Como la condición esencial de todo estudio empírico de producción de sentido es la materialidad, partimos de configuraciones de sentido que se identifican sobre un soporte material (en este trabajo las historietas) como fragmento de la semiósis social. En: *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa, Buenos Aires, 1987.

² Se entiende este concepto desde **Steimberg, Oscar** quien lo define como *“clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”*. En: *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1998.

³ **Moreno Fernández, Isidoro**. *El cómic como objeto de estudio para las Ciencias Sociales y las Humanidades*, en <http://www.vozuniversitaria.org.mx/content/view/30/30/>

⁴ **Steimberg, Oscar**. *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1998.

temas prohibidos o delicados. Recurriendo a él, se pueden sugerir [...] aspectos de la existencia que se consideran indiscretos”⁵. De esta manera, en el libro **“Mujeres Alteradas: 1-2-3- 4 -5”** se retoman temáticas que van desde la moda, el embellecimiento, la estética, la maternidad, el amor, etc., a cuestiones como la menstruación, la depilación, el sexo; en sí, prácticas relacionadas con la intimidad de la mujer.

Consideramos a la historieta como género y Steimberg lo confirma cuando refiere que en Argentina, *“la historieta y el cartoon han crecido más que otros géneros de la comunicación masiva. Dibujantes y guionistas argentinos o formados aquí ocupan un lugar, en la realidad actual del género en el mundo, seguramente desproporcionado en relación con el lugar internacional que en otros ordenes ocupa su país”*⁶.

En este sentido, si se ha subestimado a la historieta a lo largo de su vida literaria es porque es considerado *“un género ‘humilde’, que requiere una inversión tecnológica mucho menor que la televisión o el cine”*⁷. Sin embargo, la inversión tecnológica, no define la magnitud del producto, teniendo en cuenta que el libro **“Mujeres alteradas 1-2-3-4-5”**, es el resultado de una compilación de los tomos individuales de **“Mujeres Alteradas”** (1, 2, 3, 4 y 5), cuyo material ha logrado traspasar las fronteras y ha sido publicado en Chile, Uruguay, Venezuela, España e Italia, en sus respectivas traducciones.

Consta de este modo, que la historieta tiene muy poco de *“arte menor”*, ya que entendemos *“permite reflexionar sobre el relato, sobre representaciones y sobre mecanismos de adscripción a modas y estilos de época como son los basados en recursos de ornamentación o estilización”*⁸. Asimismo, entendemos que estas son creaciones artísticas y como tales ponen *“en escena significaciones imaginarias, tanto sociales como individuales, que lo cotidiano intenta silenciar”*⁹, así su aforo como productoras de sentido, desafían los esquemas habituales de percepción y pensamiento. Finalmente, desde esta perspectiva, la obra *“transfigura lo real, presenta nuevos nexos, nuevas relaciones, revela lo oculto tras las formas previamente articuladas y desafía la emergencia de nuevas significaciones”*.¹⁰

Cabe aclarar, teniendo en cuenta las publicaciones en las que se enmarca el corpus seleccionado: *“Humor con amor se paga”* (Capítulo II) de la publicación de Lino Palacio; el libro *“Todo Mafalda”* de Quino (Joaquín Salvador Lavado); *Clemente/10* y *Clemente/11* de Caloi (Carlos Loiseau); el *“El loco Chávez”* de Carlos Trillo y Horacio Altuna; *“Las Puertitas del Sr. López”* de Carlos Trillo y Horacio Altuna; *“Joven Argentino”* por Miguel Repiso y *“Yo, Matías”* de

⁵ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

⁶ Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1998.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Guido, Raquel. *Proceso creador y dimensión lúdica en el arte* en Matoso, Elina. *El Cuerpo in- cierto. Arte / Cultura / Sociedad*. Letra Viva Librería y Editorial, 2006.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Fernando Sendra, que consideramos de acuerdo a lo desarrollado hasta aquí, que también se inscriben dentro del género historieta.

UN BREVE RECORRIDO HISTÓRICO: LA HISTORIETA

Resulta oportuno realizar un breve recorrido de la historia de la historieta y sus publicaciones, en relación a sus albores y “agonías”, así como sus cruces de frontera. Contextualizarlas desde sus inicios considerando que *“hablar de la historieta equivale, generalmente, a hablar de una historia (...) además de una realidad actual que incluye aspectos sociales, estéticos, económicos, políticos”*¹¹.

La historieta, surge en Estados Unidos con la aparición en 1896 de un personaje llamado “The Yellow Kid”, de **Richard Outcault**, conocido en Argentina como “Pibe Amarillo”, que marcó un hito en los tiempos. Pero en nuestro país, los primeros antecedentes de la historieta se visualizan para el año 1898 en la revista *Caras y Caretas* y PBT en 1904, ambas fundadas por **Eustaquio Pellicer**, donde los artículos referidos a costumbres y política se publicaban con alguna ilustración. Así, en estas primeras historietas los globos se alternaban con los habituales textos al pie, en general sin tener incidencia en la acción.

*“La historieta pasa a la prensa diaria recién en 1920, cuando el diario ‘La Nación’ empieza a publicar tiras, con gran enojo de muchos de sus lectores, que pensaban que con estas ‘frivolidades’ se desmerecía la ‘seriedad’ de la publicación. Y a partir de la publicación de la tira ‘Bringin Up Father’ de MacManus en el diario ‘La Nación’ (1920), proliferan las series de ambientación familiar, a medida que en el país se afianza una masiva clase media. En la década del 20 prácticamente no hay revista de actualidad que no publique entre sus páginas alguna serie de historietas”*¹².

Como afirma Steimberg el camino que se traza de la historia de la historieta en nuestro país, se fortaleció en la Argentina hacia 1930 y por aquella época *“se consolida la existencia de un público, se preanuncian las grandes variables estilísticas”*¹³. Es en aquellos años cuando **Dante Quintero** comenzaba a afianzar sus historietas Manolo Quaranta, Don Fermín y Julián de Montepío (en la que apareció luego Paturuzú).

Sin embargo, fue la década del ‘50 la que probablemente significó uno de los picos más alto de la historieta Argentina, no sólo por la diversidad de publicaciones y el éxito masivo de éstas, sino también por las distintas vertientes, estilos y artistas que proliferaron. De hecho, en esta época es cuando las historietas Argentinas cruzan las fronteras nacionales para comenzar a ser parte del mundo.

Resulta oportuno mencionar que para esta misma década se gesta en Estados Unidos Peanuts, creado por **Charles Schulz**, cuyo nombre original era Lil’Folks, publicada a través del

¹¹ Steimberg, Oscar. *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.

¹² Néstor Giunta. Trabajo registrado por la Dirección Nacional de Derecho de Autor. En http://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm (página dedicada a Mafalda, Quino, Clemente y otros importantes personajes de historietas de la Argentina y el mundo).

¹³ Steimberg, Oscar. *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.

United Feature Syndicate. “A Schulz le tomó años afinar su estilo y encontrarles la vuelta a sus personajes”¹⁴. Una vez logrado su cometido, la historieta se convirtió en un éxito, publicada durante cincuenta años por más de dos mil seiscientos periódicos. Peanuts, según **Hernán Martignone y Mariano Prunes** radicaliza los tradicionales protagonistas, ya que elimina a los adultos para comenzar a dibujar solo niños y animales. Otra de sus características, según los autores es que, “a la simplificación del dibujo le corresponde un significativo aumento de la complejidad y del número de los personajes, así como de la temática que estos abordan”¹⁵.

Pero luego de estas décadas de apogeo, los ‘60 en la Argentina marcan para la historieta el primer punto de decadencia. Es en esta época en la que no sólo las revistas dedicadas a historietas, sino los núcleos económicos que sustentaban revistas como Misterix o Rico Tipo, comienzan a reducir considerablemente sus ventas. Una de las principales razones de ello, fue seguramente la llegada de revistas mexicanas en forma masiva a la Argentina (Editorial Novaro a la cabeza), a precios muy bajos y con una mejor calidad de impresión que la que podían ofrecer las editoriales en nuestro país. Pero la razón, quizás más fuerte, por la que las historietas comenzaron a pasar a segundo plano fue definitivamente la llegada a la Argentina, a principios de la década, de la televisión. Para ese entonces, la única editorial que logra salir a flote en medio de este panorama es *Columbia*, que con gran esfuerzo, pero a cambio de bajar su calidad de edición, mantiene sus publicaciones habituales.

Ya para los años ‘70 los historietistas pensaban que “la historieta era un lenguaje en agonía. Tomaban en cuenta un tipo de historieta, la “seria” que había conocido momentos de enorme difusión y a pesar de que mantuvieran todo su atractivo de lectura, las tiras cómicas o de humor que aparecían en diarios no atenuaban la sensación de pérdida irreversible, producida por el estado de las publicaciones dedicadas al resto de los géneros del relato dibujado”¹⁶. Según Steimberg, “la historieta en tanto narración dibujada no estaba muriendo, aunque sí, empezaba a debilitarse y oscurecerse un cierto tipo de ella”.¹⁷

Luego, la ironía y el humor se introdujeron como nuevos accesorios de la historieta “seria”, sin dejar de lado la aventura y el terror. De este modo, la historieta comenzó a ser un objeto de privilegio por la complejidad de sus relatos, los cuales requerían una lectura más crítica. En este sentido, Steimberg afirma que las nuevas historietas y revistas argentinas comenzaron a tomar el modelo de las publicaciones europeas, haciendo hincapié no sólo en las formas irónicas del relato, cada vez más reflexivo, sino también en sus características estéticas.

¹⁴ **Martignone, Hernán y Prunes, Mariano.** *Historietas a Diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días.* Ediciones Librería. Buenos Aires, 2008.

¹⁵ **Ibidem**

¹⁶ **Steimberg, Oscar en Jitrik, Noé (ed.):** *Historia de la literatura argentina*, vol.11: “La narración gana la partida”, dirigido por **E. Drucahoff**, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000. En <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Especial/Argentina/Oscar/Steimberg.htm>

¹⁷ **Ibidem**

Ya para mediados de los '80, la originalidad se adueña del género y este fenómeno se anclará en la revista nacional. Se consolida la revista *Superhumor*, suplemento de humor, con el asesoramiento de los creativos autores **Carlos Trillo**, **Guillermo Saccomanno** y **Juan Sasturain**, que proponen un material exclusivamente argentino con características particulares, como puede ser la necesidad de *“convertir la realidad en materia aventurable”*¹⁸. Varios eran los personajes que habitaban estas páginas, uno de los ejemplos que cruzó las fronteras nacionales fue *Buscavidas* de *Carlos Trillo* y *Alberto Breccia*, personaje sin rostro, coleccionista de confidencias, capaz de cualquier cosa con tal de recopilar alguna situación, un momento, un dolor de los protagonistas.

Ya para mediados de la década del '80, la revista *“Sex Humor”*, posteriormente *Sex Humor Ilustrado*, pesaría en el destape que se produce post proceso militar y en pleno arribo a la democracia. En ella, **Maitena Burundarena** daría a luz a dos de sus primeros personajes llamados *Coramina* y posteriormente la *Fiera*. Dos Mujeres cuyos dotes sexuales avasallantes y bien utilizados hacían fantasear a los hombres, en sí, historietas de sexo expuesto, mujeres destapadas, dueñas de sus inquietudes, mujeres al desnudo, el “amanecer” de su posterior obra **“Mujeres Alteradas”** que la llevó a la fama internacional a comienzos de los años '90. Así, resumiendo los trabajos de la autora valen las palabras del creador de la pequeña y contestataria Mafalda, **Quino**, cuando afirma que *“La mejor definición que se me ocurre para Maitena es que no tiene pelos en el plumín. Espontánea y divertida, Maitena no pretende ser un 'espejo que refleja la realidad'. Por el contrario: ella agarra la realidad, con espejo y todo, y nos lo tira por la cabeza.”*¹⁹. No hubo para la ella temas tabú e introdujo en medios, en donde no estaba permitido, cuestiones como la sexualidad, la menstruación, los métodos anticonceptivos, etc., jugando en la cornisa de lo publicable.

¹⁸ **Néstor Giunta**, trabajo registrado por la Dirección Nacional de Derecho de Autor. En http://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm (página dedicada a Mafalda, Quino, Clemente y otros importantes personajes e historietas de la Argentina y el mundo).

¹⁹ **Salvador “Quino” Lavado**. Entrevista sobre Maitena Burundarena en <http://www.guiadelcomic.com/humor/mujeres-alteradas.htm>.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS: EL CASO MAITENA

Para el año 1994, la revista Argentina “Para ti” dedicada a la mujer, convocó a la dibujante Maitena Burundarena, con el fin de realizar una página de humor semanal en la misma. Es allí, donde surge “**Mujeres Alteradas**”, como tira, cuyos textos y dibujos se introducen en la intimidad de la mujer: con sus amantes, sus maridos, cuestionando temáticas relacionadas con el amor, el desamor, la angustia, la soledad, el fracaso, el éxito, la gordura y las arrugas, etc. Desde entonces, sus historietas han sido criticadas, observadas y leídas desde diferentes perspectivas, alcanzando un grado de popularidad destacado, tanto a nivel nacional como internacional.

En principio, dichas tiras fueron recopiladas permitiendo a los lectores obtener los capítulos de “**Mujeres Alteradas**” individualmente en cinco libros, pero en el año 2006 la Editorial “Sudamericana – Lumen” propone publicar un compilado de los cinco exclusivos, dando como resultado “**Mujeres Alteradas 1-2-3-4-5**”, donde los textos colmados de interrogantes y respuestas hicieron fluir diversas y controversiales temáticas, dirigidas especialmente a la mujer contemporánea. Aunque esta historieta tiene sus orígenes en la tradicional revista femenina argentina, posteriormente sus trabajos han aparecido en páginas de publicaciones de diversos países: *La Stampa* (Italia), *El Mercurio* (Chile), *El País* (Uruguay), *El Nacional* (Venezuela) y, desde 1999, en el suplemento dominical de *El País* (España). Además la obra de Maitena también se ha publicado en la revista *El Jueves*, desde finales del 2001, en la que apareció semanalmente una página que recopila varios chistes de su serie de humor gráfico “**Superadas**”, tira diaria que comienza a publicarse en el diario argentino *La Nación*.

Basta con leer algunas páginas de su trabajo “**Mujeres Alteradas 1-2-3-4-5**”, para darse cuenta que en las historietas de Maitena no se presentan personajes fijos, sino que sus mujeres plantean diversas problemáticas, que no incluyen temáticas políticas literalmente, aunque consideramos responden a un contexto social, político y económico. Herman Martignone y Mariano Prunes plantean que “*estas protagonistas no parecen preocuparse por otra cosa que no sea su cuerpo, su familia, su pareja, etc. Esto puede interpretarse como una crítica indirecta (o inclusive inconsciente) de clase y género*”²⁰. Creemos que no es así, ya que la autora no critica al género femenino, sino que lo expone, como ya mencionamos anteriormente, a través del humor y la ironía, considerando siempre a éste como una manera cultural que “*vuelve*

²⁰ Martignone, Hernán y Prunes, Mariano. *Historietas a Diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Ediciones Librería. Buenos Aires, 2008.

*aceptables imágenes y palabras que provienen de lo íntimo, que fastidiarían si se las formulara de otra manera*²¹, como entendemos lo utiliza la autora.

Debemos destacar, como se observará en los capítulos siguientes, que desde la estructura del relato, las historietas de Maitena cuentan con algunas particularidades. En este sentido, poseen un diseño de página entera, generalmente compuesto por seis cuadros, que no presentan una continuidad narrativa entre sí, ni a través del diálogo ni de los mismos personajes. Mayoritariamente, cada cuadro presenta un remate (recuadro amarillo ubicado en la parte superior del mismo) y en general el último cuadro de la figura oficia de remate a los demás cuadros. Finalmente, como ya planteamos, los personajes no son fijos, aunque las mujeres de los cuadros se encuentran unidas por la temática planteada, principalmente desde el título. Independientemente de esto, en muchas oportunidades los personajes dialogan no sólo con el título sino con los remates, respondiendo a la temática de la historieta. De este modo, concebimos que el curso narrativo de cada cuadro de la historieta gira en torno a la temática abordada en la misma, y al accionar de los personajes en torno a ella.

Por otro lado, si bien por lo general los personajes se encuentran solos en los cuadros, resulta importante hacer hincapié en los fondos de las escenas, ya que las ambientaciones que la autora proporciona se convierten en un recurso más, que aporta a la contextualización de los sucesos que experimentan estas mujeres. Así, personajes femeninos en playas, parques, calles y la representación de ambientes interiores, con espejos, empapelados, muebles, etc., generan ambientes cotidianos, proporcionando un mayor detalle en las escenas.

²¹ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

SÓLO ELLAS

Resulta pertinente hacer un breve recorrido por los comienzos de las publicaciones de las historietas del corpus seleccionado, ya que contextualizar a estos personajes femeninos considerando tanto su autor como el soporte en el que surgen enriquecerá la descripción, teniendo en cuenta que serán retomadas determinadas características de los personajes femeninos. Cabe aclarar que dentro de la trama de la historieta los personajes femeninos seleccionados, excepto las mujeres de Maitena y **Doña Tremebunda**, no son los que se denominan principales dentro de la misma, aunque su presencia e interacción con los personajes centrales enriquece y aporta a cada una de las historias. Nos resulta oportuno hacer esta aclaración ya que el modo en el que figuran sus cuerpos en reiteradas ocasiones estará signado entre otros factores (que se detallarán posteriormente) por sus acciones y el modo en que interactúan en las escenas. “Sólo ellas”, mujeres que se han inmortalizado en el papel y que consideramos, han sido y siguen siendo parte del imaginario social argentino.

Teniendo en consideración que la mayoría de los personajes femeninos seleccionados surgen en tiras diarias o semanales de diferentes diarios nacionales, cabe mencionar que no tomaremos las mismas para el presente trabajo, sino que las abordaremos desde el corpus que se ha seleccionado y que detallaremos a continuación, intentando realizar una presentación de los mismos.

La revista *Para Ti* en el año **1953** abre sus páginas a un nuevo personaje **Doña Tremebunda** cuyo autor **Lino Palacio**, arquitecto y prolífero profesor de dibujo, se caracterizó por crear en sus historietas a personajes que definían la vida cotidiana del porteño modelo. Sus historietas se destacaban por basar su humor en una cualidad sobresaliente del personaje principal, que le otorgaba el grado humor a la tira. Para nuestro trabajo tomaremos al personaje de **Doña Tremebunda** correspondiente al -Capítulo II-, de la publicación de Lino Palacio, “Humor con amor se paga” de la Edición Biblioteca –Grandes Humoristas Argentinos- de Editorial Hispamérica, 1989.

El personaje de **Doña Tremebunda** se caracteriza por un gran temperamento que produce todo tipo de contratiempos en cualquier lugar donde ella se haga presente. Su carácter reaccionario, provoca las situaciones más insólitas, resistidas y toleradas por cuanto persona se cruce en su camino. **Tremebunda** es una mujer que se dedica a su hogar, en el que convive con su tranquilo marido y que se ocupa de los quehaceres domésticos, aunque no deja de aprovechar el tiempo libre que le queda para relajarse y ociar, aunque rara vez lo consigue. Lino Palacio retrató este personaje hasta que en 1958, cuando le cedió el goce a su hija Cecilia Palacio, también dibujante, que continuó el trazo de **Doña Tremebunda** hasta 1992.

Para los años '60, comienza a publicarse la historieta de Mafalda. Si bien surge para promocionar una línea de electrodomésticos llamada Mansfield, tarea que se le otorgó a **Joaquín “Quino” Lavado**, esta campaña no se llevó a cabo y las tiras que el autor ya había

dibujado fueron recuperadas en 1964 para publicarse en la revista *Primera Plana*. Tomaremos como corpus para nuestro trabajo al personaje de **Raquel**, que se encuentra plasmado en el libro “Todo Mafalda” de Quino, publicado por Ediciones de la Flor, compilación que se realizó de las tiras que publicaba el autor.

Mafalda, controversial y pequeña niña de seis años, se caracteriza por tener sus gustos e intereses bien delimitados en la tira. Las problemáticas sociales, políticas y económicas de su época son el centro de su interés, aunque también las telenovelas, los Beatles y los panqueques. Esta pequeña, es hija de **Raquel**, personaje femenino de cuya edad específica no hay registros. Ésta se encarga del ámbito privado de su hogar, en donde lava, plancha, cocina y hace las compras, (a lo largo del corpus seleccionado se la ve frustrada por esta condición de ama de casa), aunque en sus momentos libres, mira desfiles de moda por televisión. Otra característica del personaje es dar lecciones de sacrificio a su hija, situación que se observa en reiteradas ocasiones, ya que **Raquel** es una mujer que para formar su familia dejó los estudios, hecho que la pequeña le reprocha recurrentemente a lo largo del corpus.

Es en el Diario Clarín donde a principio de los años '70 y de la mano de **Carlos “Caloi” Loiseau**, aparece el personaje de Clemente. Este es un ser sin alas ni brazos, cubierto de rayas verticales, crítico de la realidad y del fútbol, cuya pasión es el club Boca Junior. En sus tiras Clemente es acompañado por varios personajes, pero dos de los que se abordarán en estos párrafos corresponden a **La Mulatona y Mimí**, presentes en las publicaciones: Clemente/10 “Jaimito / Clemente va a la escuela / El Piojo” y Clemente/11, “La Mulatona, las cumbias de los Clementicos”, ambas de Caloi, Editorial El Cid Editor, 1980. Estos personajes comparten a lo largo del corpus seleccionado el enamoramiento hacia el personaje masculino, lo cual genera en ocasiones, algunos enfrentamientos entre ambas.

Mimí, es un canario hembra que vive en una jaula. Es un personaje distinguido, conservador y muy romántico. Al principio fue muy difícil para una canaria tan fina como ella, soportar a un hincha de Boca, que a la vez hacia latir su corazón tan fuerte, que casi no podía soportarlo. Su contraparte **La Mulatona** es una especie de Clemente hembra pero de tez morena, que ama el ritmo caribeño y la diversión. Este personaje en el devenir de la tira fue conquistando el corazón de Clemente.

Ya para mediados de los años '70 comienza a publicarse también en el diario *Clarín* la historieta “El loco Chávez”, creada por el guionista **Carlos Trillo y Horacio Altuna** en los dibujos. Esta historieta narra las vivencias de un desvergonzado periodista de vocación, Hugo Chávez, “El Loco”, que trabaja como corresponsal extranjero viviendo aventuras en diferentes ciudades. Para el '76 el personaje vuelve a la Argentina, a trabajar como investigador periodístico en la redacción del diario y a partir de aquí, la historieta muestra aspectos más vinculados con la vida cotidiana, y se comienza a reflejar, aunque de manera sutil, el contexto social, político y económico que estaba viviendo el país.

Si bien los amigos ocupan un lugar importante en la vida de este periodista hinchado de Racing Club, también el personaje tiene una gran pasión por las mujeres, “las minas” de “El Loco”, que aparecen en gran número a lo largo de las tiras. Pero esta pasión por el género femenino se asienta con la aparición del personaje **Pampita**, que comienza a trabajar en el diario junto a él y que luego se convierte en su novia y obsesión. A partir de esta relación, la historieta va ganando cada vez más popularidad gracias a las idas y vueltas de la relación con el personaje masculino, ocupando el foco en la tira. Para la descripción tomaremos al personaje femenino de **Pampita**, en la historieta “El Loco Chávez”, publicada en septiembre de 1989, Edición Clarín, Aguilar.

Ya para los albores de la década del '80, específicamente en el año **1979**, se publican los primeros números de la historieta “Las Puertitas del Señor López” de **Carlos Trillo y Horacio Altuna**, en la revista de ciencia ficción *El Péndulo*, para luego pasar a la revista *Humor*, donde se publicó hasta 1982.

Así nacen las fantasías de este personaje masculino, cincuentón, falto de carácter, introvertido y dominado por completo por su esposa. López, como todos le dicen, trabaja en una oficina donde es prácticamente explotado laboralmente y está enamorado de una compañera de trabajo, que lo ignora casi por completo.

Producto de esta vida mediocre, López intenta salir de esa esclavizada rutina ingresando por cualquier puerta de un baño, que se convierte en “*un lugar de encuentro consigo mismo en términos materiales, sin mediaciones culturales ni convenciones persecutorias*”²², pasando a un mundo paralelo creado por su propia fantasía. Detrás de esas puertas López imagina que radiantes mujeres mueren de amor por él. En este contexto, tomaremos para el abordaje a los **personaje femeninos** presentes en “Las Puertitas del Sr. López” N° 1 de Carlos Trillo y Horacio Altuna, de ediciones La Urraca, exceptuando a la esposa del personaje principal.

“El joven Argentino” historieta publicada a fines de la década del '80, en la revista *Sex Humor* y cuyo autor es **Miguel “Rep” Repiso**, centra su temática en la relación de **La Turca** y El Negro (Gonzalo), una pareja que fusiona aventura y una gran vorágine de sexo desenfrenado. El negro es el reflejo del joven argentino de 19 años, cuyo interés central es acostarse con su novia. Por su parte, **La Turca** es una ferviente militante, que se suma reiteradamente en las aventuras que se les presentan, siempre acompañando cada ocasión con una cuota de sexo explícito. En palabras del dibujante “*Fue como nuestra revista de destape criollo (...) donde lo distinto era que hablaba del amor de dos jóvenes que traían consigo toda la represión post dictadura, y tenían unas ganas bárbaras de amarse con absoluta libertad en cualquier lado.*”²³

²² **Sasturain, Juan**, *El domicilio de la aventura*. Editorial Colihue S.R.L., Buenos Aires, 1995.

²³ **Miguel “Rep” Repiso**, entrevista realizada por **Zanon, Lalo** en *Homenaje a Sex Humor*. En <http://www.eblog.com.ar/6675/homenaje-a-sex-humor/>. (Blog dedicado a Periodismo, cibercultura, publicidad, tecnología y medios).

Para la descripción se tomará al personaje de **La Turca**, presente en el compilado “Joven Argentino” por Miguel Rep, emitido en 1987 por Editorial Punto Sur S.R.L.

Llegando al final de este recorrido que realizamos sobre el surgimiento de las historietas seleccionadas y sus personajes femeninos, a partir de **1993**, comienza a publicarse en el diario *Clarín* la tira cómica “Yo Matías”, de **Fernando Sendra**. Matías es un pequeño niño bastante travieso e ingenuo, que transmite sus deseos y sus pensamientos, fusionando humor y ternura. La madre de Matías, **Mariana** es un personaje que juega un rol importante dentro de los interrogantes que le surgen al pequeño sobre el mundo, para cuyo abordaje tomaremos el Libro “Yo, Matías 5”, publicado en 2006 por Ediciones de la Flor.

Cabe destacar que no hemos realizado un mayor detalle sobre estas historietas del corpus, en relación a su historia y al contexto de surgimiento, ya que sobre las mismas sólo tomaremos a los cuerpos de los personajes femeninos referidos hasta aquí, que compararemos con las mujeres de Maitena, teniendo presente que la finalidad de nuestro trabajo consiste en identificar y analizar qué figuración de estética femenina se plasma en las historietas.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

SOBRE FIGURACIÓN

A lo largo de los tiempos, se han realizado diversos estudios sobre historietas abordados desde numerosas aristas y las de Maitena no han sido la excepción. En esta investigación indagaremos un segmento del amplio universo que comprenden las historietas de Maitena, para identificar la figuración de estética femenina que se plantea en las mujeres de su libro **“Mujeres Alteradas: 1-2-3-4-5”**, lo cual nos introduce indefectiblemente en el análisis de los discursos sociales.

Retomando las palabras de **Eliseo Verón**, consideramos que un discurso no puede ser analizado *“en sí mismo”*, ya que *“hay que comparar discursos sujetos a condiciones productivas diferentes”*²⁴, es decir, poner al discurso en relación con condiciones productivas determinadas y definir *“en qué es diferente un discurso de otro y en qué es equivalente”*²⁵.

Por lo tanto, considerando que se trata de una búsqueda de invariantes discursivos, la única forma de hacer visibles estos invariantes es haciendo variar las condiciones, por lo cual nuestro análisis sobre la figuración de estética de los cuerpos femeninos en las historietas de Maitena, lo realizaremos en comparación con los siguientes personajes femeninos: **Doña Tremebunda, Raquel; La Mulatona y Mimí; Pampita; los personajes femeninos** presentes en la historieta *“Las Puertitas del Sr. López”*; **La Turca y Mariana**.

A partir de lo planteado hasta aquí, y considerando que abordaremos la figuración de estética femenina del corpus descrito anteriormente, resulta pertinente aclarar que para ello trabajaremos sobre la definición de *figura* planteada por **Oscar Traversa**, quien adjudica a dicho término *“...el carácter de una operación (figura no es lo que se ve o escucha, sino lo que le da origen): la facultad de producir un resultado como despliegue de una potencialidad.”*²⁶ Desde el uso retórico, concebimos a la figura por un extremo, como indicación de un objeto, observable desde la experiencia perceptiva, es decir, *“de lo que es posible predicar razones de su ser así...”*²⁷ y por otro, *“figura por el sólo hecho de compartir rasgos que la hacen susceptible de inclusión en la misma canasta”*²⁸.

Debemos destacar que nuestra mirada para realizar la descripción sobre las imágenes seleccionadas del corpus, es estructuralmente metonímica, es decir, realizaremos recorridos, trayectorias y deslizamientos sobre las mismas. A partir de aquí, entendemos que *“toda imagen es a la vez ícono, figura aislable que obedece a la similaridad, a la sustitución y espacio*

²⁴ **Verón, Eliseo.** *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Gedisa, Buenos Aires, 1987.

²⁵ **Ibidem**

²⁶ **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-194.* Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

²⁷ **Ibidem**

²⁸ **Ibidem**

de desplazamiento metonímico...²⁹, es decir se trata por lo tanto de una mirada, “*que describe y explica, que instituye figuras y explicita las relaciones a partir de las cuales el cuerpo, todos los cuerpos, arriban a la existencia*”³⁰.

A través de lo planteado hasta aquí, intentaremos establecer los procesos de configuración de la estética femenina de las mujeres seleccionadas, por lo cual debemos aclarar que lo figural en nuestro trabajo “*no se reduce [...] a lo que comúnmente se denomina ‘imagen’, ni tampoco a la dimensión verbal, proviene de la suspensión analítica de un estado en las relaciones entre las dimensiones siempre presentes, como operaciones de representación por ley, semejanza y contigüidad*”³¹. Es decir, como afirma **Roland Barthes** consideramos a la *figura* “*más bien en un sentido gimnástico y coreográfico (...) el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo...*”³².

Teniendo en cuenta la concepción planteada hasta aquí, *figura* se hace presente como principio de nuestra “*praxis analítica*”, es decir como herramienta, considerando que es el modo en el que abordaremos el objeto de estudio, los cuerpos femeninos de los personajes de las historietas seleccionadas, lo cual nos permite “*la descripción de los funcionamientos discursivos más allá de la arquitectura formal de los objetos*”, como se afirmó en párrafos anteriores, “*...y de la noción de figura como algo previsto por la pragmática de la lectura del texto*”³³. De este modo, los cuerpos femeninos de los personajes de las historietas de Maitena, que compararemos con los anteriormente citados, ofrecen un lugar de materialidad compleja de operaciones de la palabra, la imagen y el diseño, a partir de los cuales, se vuelve pertinente “*hacer figura*”³⁴, como afirma **Sergio Moyinedo**.

Para detectar estas materialidades complejas, partiremos de las proposiciones planteadas por Traversa en su análisis sobre publicidades, referidas a la “*circunscripción*” como “*...la producción de descripciones suficientes, que permitan consignar diferencias...*”³⁵, que en el presente análisis refiere por un lado a lo escrito, es decir desde los diálogos de los personajes dentro de los cuadros y los remates de los mismos, hasta los títulos de las historietas y, por otro a recursos como los tipos de plano, la ubicación de los personaje dentro del cuadro, la secuencialidad de las escenas, la utilización cromática de las mismas, etc. Asimismo, tomaremos variables para indagar si la perspectiva de estética en las historietas está sujeta a cuestiones como: la relevancia que le da el personaje femenino a la estética en general, en

²⁹ **Verón, Eliseo.** *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Gedisa, Buenos Aires, 1987.

³⁰ **Moyinedo, Sergio.** *Cuerpo y Figura*, en Traversa, Oscar *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

³¹ **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

³² **Barthes, Roland** en **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970,* Colecciones instrumentos, Santiago Arcos Editor, 2007.

³³ **Moyinedo, Sergio.** *Cuerpo y Figura*, en Traversa, Oscar *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

³⁴ **Ibidem**

³⁵ **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970,* Colecciones instrumentos, Santiago Arcos Editor, 2007.

relación a lo piloso, los bustos y la silueta. También se tendrá en cuenta la vestimenta, la postura corporal, las expresiones físicas, el lenguaje verbal, etc., a fin de establecer si estas, determinan la figuración de estética femenina de las mujeres de Maitena. Por otro lado, tomaremos la proposición de “*explicación*” definida por el autor como “...*los modos de entender esas ocurrencias textuales como eslabones de procesos asimismo textuales, temporalmente precedentes o coetáneos...*”³⁶, que procuraremos construir a lo largo de nuestra descripción “*haciendo figura*” y desbordando como se dijo anteriormente lo que comúnmente llamamos imagen.

Este conjunto de variaciones descritas anteriormente, no serán las únicas presentes en la observación, dado que como afirma Traversa “*el cuerpo es hablado (o silenciado) desde múltiples lugares textuales y siempre en forma heterogénea*”³⁷, por lo cual acudiremos a diversas zonas de la cultura que construyen a su modo el cuerpo, como ser la psicología, la sociología, la antropología, la medicina, etc. En este sentido, con el propósito de enriquecer las cuestiones planteadas hasta aquí, formularemos a continuación algunas proposiciones que nos acerquen a una definición de cuerpo.

³⁶ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-194*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

³⁷ *Ibidem*

CUERPO Y GÉNERO FEMENINO

Para realizar una concepción más acabada sobre la estética femenina, no podemos obviar que la misma está íntimamente relacionada con el cuerpo, entendiendo que lo que se estampa en el papel, en sí, en las historietas, no es una figura distante “...tal cual la del cuerpo soberano...”³⁸ como postula Traversa, sino figuras que reproducen la tipografía de su contexto, de las costumbres, hábitos y modos diversos que se inscriben dentro del mismo, es decir, integrados a procesos de socialización.

Teniendo en cuenta lo planteado, concebimos al cuerpo como “una realidad cambiante de una sociedad a otra: las imágenes que lo definen y que le dan sentido a su espesor invisible, los sistemas de conocimiento que intentan dilucidar su naturaleza, los ritos y los signos que lo ponen en escena socialmente, lo que puede llegar a hacer, las resistencias que le ofrece al mundo, son asombrosamente variados, incluso contradictorios...”³⁹, como afirma **David Le Bretón**.

Por lo tanto, y retomando la realidad cambiante que el cuerpo ofrece entendemos que “es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo [...] No es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural”⁴⁰. Conforme lo planteado, consideramos que el cuerpo puede ser analizado desde múltiples conocimientos, ya que es “...el soporte material, el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios entre sujetos”⁴¹.

Traversa, en su análisis sobre publicidades plantea que “a partir de la mitad del siglo XIX se comienza a construir un “nuevo cuerpo [...] que habilita a su difusión por medio de las tecnologías de reproducción y no a la inversa (esos cuerpos trazados, en el retrato, manualmente, generalizados y ofrecidos como una mercancía más) eran el preanuncio artesanal de su multiplicación industrial...”⁴², haciendo referencia a la fotografía. De este modo, entendemos que las historietas de nuestro corpus seleccionado forman parte de este universo de reproducción de los cuerpos femeninos trazados, por lo cual resulta pertinente el abordaje que realizaremos de los mismos, mediante las descripciones.

Considerando que entendemos al cuerpo femenino como una construcción simbólica, debemos realizar una breve diferencia de los postulados sobre género femenino y sexo femenino. Como sexo entendemos “las características de carácter biológico / orgánico que son congénitas, es decir, se nace con ellas. Estas características dan lugar a los rasgos fisiológicos y anatómicos diferentes entre mujeres y hombres”⁴³ el sexo, específicamente, se refiere a la

³⁸ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-194*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

³⁹ Le Bretón, David. *Sociología del Cuerpo*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

⁴⁰ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

⁴¹ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

⁴² **Ibidem**

⁴³ *Módulo I, Conceptos Básicos de Género*. Página América Latina Genera, sobre Gestión del conocimiento de la igualdad de género. En <http://www.americalatinagenera.org>

capacidad reproductiva del individuo (gestación, parto, fecundación). A diferencia de lo anteriormente planteado y considerando al cuerpo como un soporte material y operador de la totalidad de prácticas sociales, donde se tejen vínculos simbólicos entre el cuerpo de la mujer y su entorno, entendemos que el género femenino *“refiere a las diferencias de atributos y oportunidades socialmente construidas, asociadas con el hecho de ser hombre o mujer, y a las interacciones y relaciones sociales entre hombres y mujeres”*⁴⁴. De esta manera, el género establece lo que es esperado, permitido y valorado en una mujer o en un hombre en un determinado contexto. Pensamos a la construcción de identidad de género como *“un proceso no lineal, que se produce y redefine -como toda identidad- a lo largo de la vida de cada ser y que no se instaure de un modo irrevocable ni definitivo”*⁴⁵.

⁴⁴ *Módulo I, Conceptos Básicos de Género*. Página América Latina Genera, sobre Gestión del conocimiento de la igualdad de género. En <http://www.americlatinagenera.org>

⁴⁵ **Ibidem**

REFERIDO A LAS PRÁCTICAS DE BELLEZA

Teniendo en cuenta que consideramos a los cuerpos femeninos como una construcción simbólica, y dado que abordaremos la figuración de estética en las mujeres de Maitena, no podemos dejar de referirnos a las técnicas de belleza femenina, que a lo largo de la historia han enraizado en diversos estatutos y valores sociales dentro de la cultura. De este modo, a través de la descripción, se intentará dar cuenta someramente de estas prácticas, desentrañando las estrategias que utilizan las mujeres del corpus.

Considerando que las historietas abordadas, se enmarcan siempre en el orden del discurso, resulta pertinente retomar las palabras de Traversa quien afirma que *“el culto a la belleza femenina comienza en el Renacimiento, sobre todo, enmarcado bajo la mirada siempre masculina del arte y de la teología, que lo piensa y lo configura en un marco natural como un don divino, la belleza como artificio es una reivindicación que pertenece plenamente a la modernidad”*⁴⁶. Pero como afirma el autor *“la historia de la belleza, hasta entrada la plena modernidad, es una historia aristocrática y artística”*⁴⁷. Para que esta condición dé un nuevo giro deberemos esperar hasta el siglo XX, con la *“emergencia de los nuevos medios de comunicación -el cine, las revistas femeninas con sus publicidades- que se apropian masivamente del culto a la belleza femenina, acompañado de una masiva industrialización de la cosmética...”*⁴⁸.

Los cuerpos femeninos de **“Mujeres alteradas 1-2-3-4-5”**, comparados con los ya citados, consideramos, pertenecen a esta etapa de mediatización de la belleza, ya que se inscriben dentro de un periodo histórico determinado y como hemos mencionado, las técnicas para el embellecimiento, como así la estética femenina será una preocupación recurrente de estos personajes. Considerando que las prácticas de embellecimiento se refieren a determinadas zonas corpóreas, no podemos negar que la implementación de las mismas se realiza principalmente a través de las manos. En este sentido, retomamos las palabras de Traversa cuando afirma que *“Es Kant quien postula que el hombre posee su razón y sus manos frente a la naturaleza únicamente para su despliegue vital. La mano, sería así un punto de partida absoluto, dato a priori, que posibilita la organización de la experiencia coherente y racional, vale decir, sería pensada como un donante originario”*⁴⁹.

Por otro lado, teniendo en cuenta que abordaremos la silueta de estos personajes femeninos, haciendo hincapié en la relación que establecen con los alimentos, no podemos obviar que las prácticas alimentarias que implementan están orientadas a técnicas de

⁴⁶ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Santiago Arcos Editor, Colecciones instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

embellecimiento. A partir de aquí pensamos *“esas prácticas como resultado de la relación entre cosas, sustancias, fragmentos de acciones sociales, recursos técnicos, y los modos de decir acerca de ellas, lo que les asigna, el estatuto de un objeto”*⁵⁰. Debemos tener presente a la hora de realizar el abordaje sobre estos cuerpos femeninos que *“comer hoy en el espacio de las sociedades industriales no se sitúa en un lugar idéntico al de quienes por caso lo hacían o lo hacen a través del ejercicio colectivo de la caza o la recolección”*.⁵¹ Es decir *“si varían por un lado las cosas que encarnan esas prácticas varían también los modos de jerarquizarla y las correspondientes asignaciones de sentido con que se integran y articulan con el conjunto de despliegues de las sociedades en que se incluyen”*⁵², y entendiendo las dietas, como prácticas alimentarias es que consideramos a las siluetas de estas mujeres en relación a los alimentos.

⁵⁰ Traversa, Oscar. *Modalidades discursivas de lo alimentario*. Primeras jornadas de patrimonio gastronómico en <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas>

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*

LAS VARIABLES

“El cuerpo, aparece como espejo de lo social, como objeto concreto de investidura colectiva, como soporte de las escenificaciones y de las semiotizaciones, como motivo de distanciamiento o de distinción a través de las prácticas y de los discursos que provoca”⁵³.

Entendemos que el cuerpo puede ser un medio de análisis privilegiado para poner en evidencia signos culturales, es a partir de aquí, que para determinar la figuración de estética de las mujeres del corpus abordado, hemos seleccionado como vectores principales que tomaremos para las descripciones de esos cuerpos lo piloso, los bustos y la silueta.

La selección de estas tres variables la hemos realizado considerando que estas zonas de distribución topográfica del cuerpo, dan cuenta de una multiplicidad de signos culturales, aunque consideramos que la misma ha sido arbitraria, ya que el cuerpo cuenta con otras zonas que pueden dar cuenta de diversos signos culturales.

Independiente de esto último, debemos destacar que las figuras de **“Mujeres Alteradas 1-2-3-4-5”** que se han seleccionado para el abordaje, tienen implicancia en las temáticas de lo piloso, los bustos y la silueta. No así, en algunas figuras seleccionadas para la comparación como se detallará a lo largo de la descripción de los capítulos.

A partir de aquí, se han seleccionado para realizar el pivote de lo piloso (capítulo 1) personajes femeninos pertenecientes a un recorte de las historietas de Mafalda, “El loco Chávez” y “Las puertitas del Señor López”, en las que figuran **Raquel, Pampita** y las **mujeres de López**. Con el objetivo de definir la figuración de estética de estas mujeres en relación a lo piloso, se hará especial hincapié en el tacto con el mismo, considerando las técnicas de embellecimiento que realizan sobre éste y la utilización que le dan al cabello, confluyendo en lo que genera en los cuerpos de esas mujeres.

En relación a los bustos (capítulo 2) se han seleccionado para el pivote a personajes femeninos que pertenecen a un recorte de las historietas de “Clemente”, “Las puertitas del señor López” y “Joven Argentino”, que corresponden a los personajes de **La Mulatona y Mimí, Leticia y La Turca**, respectivamente. A partir de aquí, y en relación a los bustos de estas mujeres se indagará no sólo el tamaño, la forma y la influencia de la gravedad sobre estos, sino que se considerará la relevancia y utilización que le otorgan a los mismos.

Finalmente, para la comparación con las mujeres de Maitena, en la variable de la silueta (capítulo 3), se tomaron los personajes femeninos pertenecientes a un recorte de las historietas “Humor con amor se paga”, “Todo Mafalda” y “Clemente”, específicamente **Doña**

⁵³ **Le Bretón, David.** *Antropología del Cuerpo y Modernidad.* Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

Tremebunda, Raquel y La Mulatona, respectivamente, para cuyo abordaje se indagará no sólo el contorno corporal que poseen estas mujeres, sino que se hará especial hincapié en la relación que establecen con éste a través de los alimentos y el modo en que la amplia variedad de prendas se presentan en ellos.

Cabe mencionar, que con el fin de aportar a una mejor descripción que determine la figuración de estética de las mujeres seleccionadas de Maitena, se ha realizado un conteo de todo el corpus de la misma (ver anexo), en relación a las variables detalladas anteriormente, a fin de determinar las características principales de cada una de ellas que permitan enriquecer la descripción. De este modo, desde lo piloso se caracterizó a los mismos desde unas formas y unos rasgos, como ser: colores, largos y texturas, la utilización o no de flequillos, la orientación del mismo y el uso de accesorios capilares. Respecto de los bustos, se consideraron ciertos rasgos que se aplicaron a los mismos para poder identificarlos, como ser: el tamaño, la forma y la posición de los mismos en relación al torso. Finalmente, se ha realizado el conteo de los tipos de silueta existentes en el libro, como ser: estrecha, semi robusta y robusta (para lo cual se han observado los siguientes rasgos: contorno fisonómico, existencia o no de excedente en la zona del cuello y el grosor de los brazos y la presencia o no de adiposidad en la zona abdominal, las extremidades y las caderas).

Debemos destacar, que a lo largo de la descripción de las variables mencionadas, se ha hecho especial hincapié en determinadas características, que entendemos aportan a la definición de un figuración de estética de estas mujeres como ser: sus rasgos faciales (principalmente las cejas, los ojos y la boca), las posturas corporales (posición de sus brazos, torsos y piernas) y el lenguaje verbal. Al respecto, consideramos que el resultado de la observación de estos, en suma, ayuda de definir el sentir de estas mujeres, ya que los consideramos como *“emanaciones sociales que se imponen en su contenido y en su forma a los miembros de una colectividad inserta en una situación moral determinada”*⁵⁴, sin desprendernos de la idea de que en todo momento, el sujeto simboliza, a través del cuerpo (gestos, posturas, mímicas, etc.), la totalidad de las relaciones con el mundo, es decir *“toda sociedad implica la ritualización de las actividades corporales”*⁵⁵.

De esta manera, entendemos que los sentimientos de estas mujeres, la forma en que se expresan desde sus cuerpos, están arraigados a normas colectivas implícitas en nuestra sociedad, es decir, si bien no son espontáneos, están organizados ritualmente. Ya que entendemos a los sentimientos desde esta concepción, no podemos dejar de omitir que el amor, la humillación, la alegría, la rabia, etc. *“no son realidades en sí, que puedan traspasarse indiferenciadamente de un grupo social a otro”*⁵⁶.

⁵⁴ Le Bretón, David. *Sociología del Cuerpo*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

⁵⁵ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

⁵⁶ Le Bretón, David. *Sociología del Cuerpo*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

En relación a este aspecto, tenemos en cuenta las posibilidades que brinda el soporte gráfico ya que *“en las historietas las palabras son, en ciertos casos clásicos, remplazadas por imágenes mentales simplificadas. Todo rasgo de humor, todo sentimiento de base puede ser traducido a través de un simple accesorio de esencia simbólica”*⁵⁷. De este modo consideramos como afirma Moyinedo que *“hasta las ilustraciones así sean sintéticas en el detalle”*⁵⁸ no dejan que quepa duda acerca de su relación con algún aspecto posible de la vida social.

⁵⁷ **Steimberg Oscar.** *Leyendo Historietas. Estilos y Sentidos en un “arte menor”*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1977.

⁵⁸ **Moyinedo, Sergio.** *Cuerpo y Figura*, en **Traversa, Oscar,** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Santiago Arcos Editor, 2007.

CAPÍTULO 1

LO PILOSO

EL DECIR DE LO PILOSO... Y ALGO MÁS

*“Las diferentes maneras de ‘llevar’ el pelo integran las funciones que propenden el logro de un efecto armónico global al despliegue del cuerpo, sumado al vestuario -en momentos en que este alcanzó importancia- y el maquillaje, pero, además, esta ‘clausura’ tiene también el propósito de insistir sobre ciertos distintivos fisionómicos (de orden étnico o no), formas religiosas o simplemente el dictado de una moda pasajera”⁵⁹. De esta manera entendemos que lo piloso, en conjunto con otras zonas corpóreas, interviene en la configuración de determinadas estructuras sociales, donde se acentúa una sensibilidad estética, junto a determinadas prácticas sobre el mismo, como ser su “cuidado”, la utilización de éste como herramienta de seducción, etc. En este sentido, concebimos que, como afirma **Susana Temperley** que “El cuerpo constituye un soporte privilegiado para la instalación de una multiplicidad de signos culturales; las zonas pilosas son, quizás por sus características únicas de distribución topográfica y plasticidad, las que más han sido frecuentadas para hacerse cargo de señales con diversas finalidades sociales”.⁶⁰*

Teniendo en cuenta el lugar que lo piloso ocupa en las estructuras sociales, analizaremos en la presente descripción las modalidades de figuración de las mujeres de las historietas del corpus seleccionado en relación a lo piloso, que se dan en una zona de los discursos sociales, la historieta, como así también observaremos someramente la implicancia de estos cabellos dentro de los cánones de moda vigentes. En este sentido, retomando a Traversa consideramos a la moda como “la variable que, en términos visuales, acompaña el paso del tiempo de manera más ostensible. Pero ella no parece recaer, a pesar de sus constantes movimientos, en todo lugar con los mismos ritmos, ni con la misma abundancia de presencia en los medios gráficos”⁶¹. En esta dirección indagaremos no sólo el lugar social del pelo sino también cuestiones como la diversidad de colores, los largos y formas del cabello que presentan las mujeres, es decir el modo de llevarlo. Asimismo, haremos especial hincapié en el tacto con lo piloso, considerando las técnicas de embellecimiento que realizan sobre el mismo a través de las manos y en el mismo sentido, la utilización que las mujeres le dan al cabello, confluyendo en lo que genera en esos cuerpos.

Teniendo en cuenta que lo piloso es una de las zonas corpóreas que se hace cargo de diversas técnicas de embellecimiento, consideramos que las mujeres abordadas a continuación realizan este tipo de prácticas, siendo el uso de las manos parte de esta acción, teniendo en cuenta las funciones originarias de las mismas, que son las de asir y la del tacto, “lugar,

⁵⁹ **Temperley, Susana.** *Figuración del pelo (1940-1970)*, en **Traversa, Oscar** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Editorial Santiago Arcos, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁶⁰ **Ibidem**

⁶¹ **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

entonces, por donde pasa la producción y la acción...”⁶² como afirma Traversa retomando a **Gilles Lipovetsky**. De este modo, entendemos que “para que adviniera el culto a la belleza fue necesario que surgiese una división social entre clases ricas y clases pobres, clases nobles y clases trabajadoras, teniendo como correlato una categoría de mujeres exenta del trabajo. De ahí tal vez provenga la importancia de las manos en el proceso de embellecimiento de las mujeres”⁶³.

Desde el embellecimiento

Considerando el destape de la mujer que se sucede en los períodos de post guerra y luego de que éstas hayan estado sometidas a arduos trabajos propios del hombre, como por ejemplo el trabajo en las fábricas con materiales pesados; en el período de finales de la década del '50 y principios del '60 “se creían con derecho a elegir cómo lucir”⁶⁴. Esta tendencia epocal traspasa las fronteras llegando a la Argentina, donde las mujeres comienzan a decidir cuestiones relacionadas con su vida, tanto su papel en el ámbito privado como las características estéticas que asumían.

La sucesión de cuadros de la figura 1 corresponde a un recorte de la historieta *Todo Mafalda*, cuyos orígenes data de este contexto. En ésta historieta, el personaje principal, Mafalda retoma a lo largo de sus libros cuestiones del contexto social en el que se desarrolla la historieta, donde sus gustos e intereses están orientados a las problemáticas sociales, políticas y económicas de la época. Pero en dicha descripción consideramos sólo a Raquel, la madre de la pequeña en relación a lo piloso. De esta manera, hemos realizado la selección de la figura 1 considerando la presente variable, aunque la misma no aborda específicamente el motivo del cabello.



Figura 1

⁶² Lipovetsky, Gilles. *La troisième femme*. En Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Editorial Santiago Arcos, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁶³ Lipovetsky, Gilles. *La troisième femme*. En Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Editorial Santiago Arcos, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁶⁴ Temperley, Susana. *Figuración del pelo (1940-1970)*, en Traversa, Oscar *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*". Editorial Santiago Arcos, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.

En los cuadros 1 y 2 de la misma se observa al personaje *Mafalda*, en la parte inferior de la escena, mientras que el cuadro es acaparado por el gran globo de diálogo que se desprende de su cabeza, el cual corresponde al fluir de su conciencia en el que tiene un emotivo encuentro con su madre. En el sueño, el personaje *Raquel* se presenta sosteniendo un objeto cilíndrico, en cuyo centro se encuentra una cinta que finaliza en un moño, rodeando al mismo y marcando una división en su longitud. Mientras sus pasos alargados se acercan hacia la pequeña, exclama “¡Mafalda, ya no sos más la hijita de una mediocre”, mientras el signo de exclamación representado en el globo de diálogo se apropia de la pequeña. En el sucesivo cuadro, Mafalda abraza a su madre mientras levita sobre su cabeza un corazón, como respuesta a la acción de Raquel “*Estudié una carrera! ¡Tengo un diploma!*”, otorgándole a este último objeto un carácter preponderante, por ser la materialización del deseo trunco de finalizar sus estudios superiores, hecho que la atormenta a lo largo del corpus seleccionado y que Mafalda le reprocha recurrentemente. De este modo, a través de su sueño, la niña logra concretar el deseo de que su madre obtenga un título, ya que como se observó a lo largo de las historietas, *Raquel* aboca sus inquietudes al ámbito privado, convirtiéndose en una mujer dedicada a su hogar y que en él se desempeña habitualmente.⁶⁵

En cuanto a lo piloso, este personaje presenta el cabello oscuro y de un largo donde el cuello en su totalidad queda al descubierto, encontrándose en la nuca la extremidad, mientras que en la parte superior del cuero cabelludo se encuentra la voluptuosidad, como se observa en los cuadros 1 y 2. La encargada de la división entre el volumen de la parte superior y la llanura del flequillo que enmarca sus ojos, disminuidos por los lentes, es la vincha, accesorio característico de la década y que se observa en *Raquel* con frecuencia. La utilización de ésta a modo de ornamento se plasma en su cotidianeidad, donde la prolijidad es una característica del personaje. De este modo, con un corte donde el rostro se encuentra despejado y se da espacio a las facciones, lo piloso en Raquel consideramos que responde a los cánones vigentes del período⁶⁶ en el que se enmarca este soporte gráfico.

En el último cuadro de la figura 1 se encuentra sentada sosteniendo un peine con su mano, mientras la otra reposa sobre una mesa donde se destacan instrumentos para el moldeado del cabello, los cuales otorgan el indicio de que se encuentra realizando prácticas para moldear y embellecer el mismo. Sobre la parte superior y central de su cabeza se observa un cilindro, en cuya circunferencia se retuerce un pequeño mechón de pelo que divide al mismo y lo sujeta. Así, el ruler en este cuadro oficia de mero instrumento para el arreglo del cabello y la adquisición de voluptuosidad, mediante un método que no genera un profundo desgaste en él.

⁶⁵ Estas características se extrajeron de la página <http://www.todohistorietas.com.ar>, donde se caracteriza a cada uno de los personajes de la historieta de “Mafalda”, entre ellos la figura abordada: Raquel.

⁶⁶ En el trascurso de la década del '60 la moda beat marca una inflexión en las costumbres, donde los modos de llevar el cabello y la vestimenta se vuelven osados, el pelo se convierte en una forma de protesta ante los valores sociales, cobrando protagonismo el pelo muy largo y el corte a lo *garcón*. En www.thehistoryofthehairworld.com/el_cabello_en_el_siglo20.html (Página dedicada a la historia del cabello en el Siglo XX, realizada por Gustavo y Pablo Briand).

Este embellecimiento de lo piloso, se ve interrumpido por la repentina aparición de su hija, que deseosa de contarle su sueño, se decepciona al observar el rulo en su cabeza, que por la similitud de sus características, remite al diploma que ella anhela para su madre. Esto último se ve representado a través de la lágrima que recorre la mejilla de la niña, mientras *Raquel* a través del interrogante en el globo de diálogo y orientando la mirada hacia ella, no logra comprender la reacción de Mafalda. Así, el cuerpo de esta mujer reposa sobre dos posibles, por un lado el cuerpo del embellecimiento y el cuidado “natural” del cabello y por otro, el cuerpo “mártir”, frustrado por la no consagración de un título. De este modo, en la historieta se plasma un cuerpo femenino que lleva un cuidado de lo piloso respondiendo así a los cánones vigentes de un período donde el *“cuidado corporal, que se ubica más allá de la higiene básica, es el que da origen al empleo de recursos que las necesidades urgentes pueden dejar de lado”*⁶⁷, aunque no responde en otros aspectos de su vida, ya que *Raquel* responde a la mujer que se dedica al hogar, a los hijos, y no muestra interés por intervenir en otros aspectos, ni problematizar cuestiones sociales, políticas y económicas del contexto en el que vive.

Lo piloso y la seducción

A fines de la década del ´70 y principios de los ´80, período en el que se enmarcan las figuras que a continuación se presentan, las mujeres estaban influenciadas tanto por el mundo del trabajo como por la música pop. La mayoría de los peinados del período privilegiaban el volumen y el tamaño, por lo que triunfan las permanentes. *“Es cierto que algunos cabellos con volumen han sido populares desde siempre, pero los años ´80 aportaron una variedad impresionante de peinados voluptuosos para mujeres”*⁶⁸.

La figura 2 deviene de una sucesión de cuadros correspondiente a la historieta “El Loco Chávez”, que surge a mediados de los ´70. En esta el personaje masculino se encuentra en medio de una investigación privada, donde Pampita oficia de señuelo para encontrar un objeto hurtado, que creen esconde el dueño de un teatro de revistas. El personaje femenino utiliza así sus dotes femeninas para distraer la atención, mientras Chávez intenta apropiarse del objeto y devolverlo a su dueña.

En este contexto los atributos corpóreos de la protagonista se plasman sobre un escenario, fusionando sensualidad y perspicacia. Así en el cuadro 2 (fig. 2) se observa a la mujer reposando la totalidad de su cuerpo en un asiento, donde sus piernas enredadas una con otra cubren su torso, destacándose una prenda que inicia en la punta de sus extremidades inferiores, prolongándose de modo ascendente por las mismas y finalizando en la zona póstuma de sus glúteos. En segundo plano personajes masculinos figonean a *Pampita*, que dirige su mano hacia su cabello y expresa *“Bueno, entonces...me saco...la flor del pelo y...”*,

⁶⁷ **Temperley, Susana.** *Figuración del pelo (1940-1970)*, en *“Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970”*. Oscar Traversa. Editorial Santiago Arcos, colecciones Instrumentos, 2007.

⁶⁸ En <http://es.hairfinder.com/informacion2/peinados-años-80.htm>. Página dedicada a cortes de pelo, cabello y peinados.

iniciando la narración del devenir de los cuadros, donde su accionar sobre lo piloso es acompañado por las notas musicales en primer plano.



Figura 2

Desde lo piloso *Pampita* posee un estilo “salvaje” escalonado en oleadas irregulares, que encuentra en la parte superior de su cabeza, en relación a los extremos posteriores, las capas de menor extensión. El nacimiento de oleadas pilosas se percibe desde el flequillo, que complementando el universo inferior, producen un declive progresivo, que le otorga al cabello en su totalidad una movilidad indomada. Estas características pilosas del personaje responden a los cánones vigentes del período, que se caracterizó por llevar los cabellos muy largos, o con permanentes muy armadas, en forma de casco⁶⁹.

Iniciando su actuación, en el cuadro 3 *Pampita* se incorpora y mediante un plano entero se la observa en una pose donde las piernas entreabiertas y la cadera ladeada, resaltan sus atributos corpóreos posteriores, otorgándole al cuerpo una dosis de erotismo. Esta actitud es acompañada por escuetas prendas ceñidas al cuerpo, que dejan al descubierto parte de su epidermis, mientras la mujer con una mano sobre el ya utilizado asiento y la otra suspendida sobre la parte superior de su cabeza expresa “Y...después la...peineta...”. Esta utilización del ficticio accesorio como “héroe” de su accionar se ve reforzada en el cuadro 4, donde el personaje femenino ejerce una rotación corpórea respecto del cuadro anterior. En esta escena toma protagonismo el tacto con lo piloso, donde *Pampita* recoge con ambas manos la totalidad de su cabello, llevándolo hacia la parte superior del cuero cabelludo y dejando su rostro parcialmente cubierto por el flequillo que rompe en su frente mientras expresa “Y después...me recojo el pelo...y lo ato”. Así, a través de los sucesivos signos de puntuación en la oración de diálogo, y utilizando el recurso del silencio entre la acción y el objeto, convierte al ornamento capilar en una excusa para evadir una situación engorrosa, intentando otorgarle a lo piloso el erotismo innato de su cuerpo. De este modo, el uso del accesorio se desvirtúa -de lo socialmente consensuado- y adquiere otra significación, ya no como mero adorno, sino como improvisado pretexto.

⁶⁹ En http://thehistoryofthehairsworld.com/el_cabello_en_el_siglo20.html. Página que dedica su contenido a “La historia del cabello en el siglo XX”.

A través del diálogo del personaje masculino que se descubre sobre el escenario en el cuadro 5 “Pero...hace media hora que empezaste a explicarme cómo vas a hacer tu striptease...”, se revela que el accionar de *Pampita* en la sucesión de cuadros, se trata de un baile que consiste en desarroparse hasta quedar con su intimidad al descubierto. Finalmente, a través de lo expresado en el globo de diálogo del cuadro 6, el hombre confirma lo expuesto hasta aquí, es decir, la utilización del accesorio como pretexto y su consecuente accionar sobre lo piloso.

Considerando la descripción planteada del accionar del cuerpo de *Pampita* en la sucesión de cuadros, se evidencia el juego de seducción que realiza, con una alta dosis de sensualidad, donde cada unidad del cuerpo cobra fuerza individualmente y vale por su propia existencia, aunque el cabello y el tacto con el mismo adquieren un lugar preponderante, convirtiéndose lo piloso en un instrumento de seducción.

Si en *Pampita* la sensualidad se fusiona con el pelo, dándole a este último un carácter protagónico, en la figura 3 lo piloso en los personajes femeninos solo complementará el carácter erótico del cuerpo. Esta figura proviene de un episodio de la historieta de “Las puertitas del Señor López”, cuya publicación inicia hacia 1979, en la que el protagonista se encuentra inmerso en una de sus fantasías, que inicia al traspasar la puerta del toilette de su oficina.

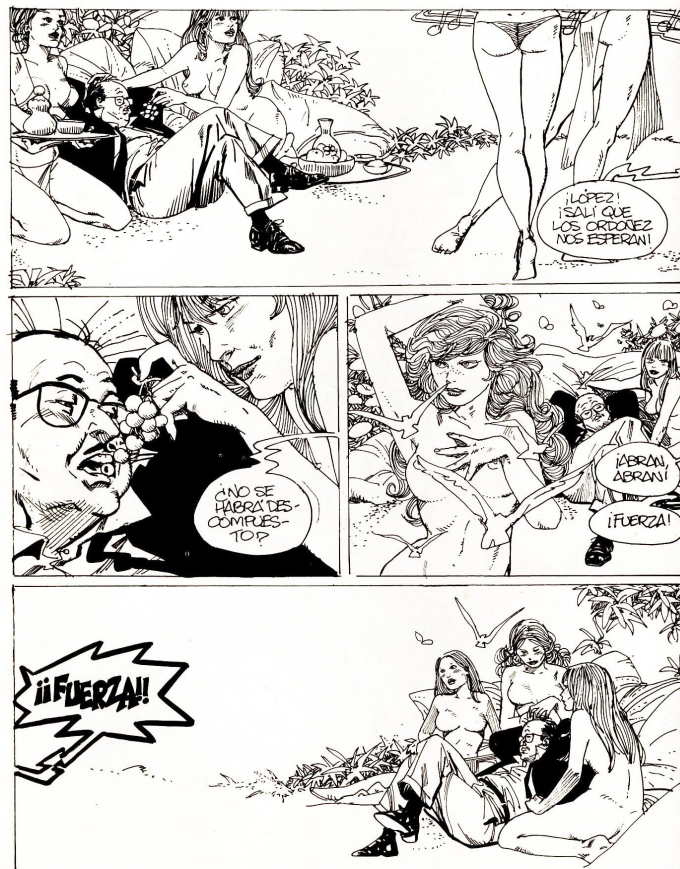


Figura 3

El cuadro superior de dicha figura está compuesto por cuatro personajes femeninos, dos de los cuales ubicados a la derecha del mismo, se observan en un plano medio, con paños que cubren escasa superficie corpórea, donde se destacan sus longitudinales piernas, danzando al son de las notas musicales que se entrelazan en sus caderas. En el extremo izquierdo del cuadro, dos mujeres se encuentran inclinadas con sus piernas descansando sobre la vegetación del suelo. Una de ellas, ubicada a la derecha del personaje masculino, sostiene con sus manos una bandeja provista de objetos, que permite entrever minúsculas prendas. La mujer posicionada sobre el lateral izquierdo del Sr. López, se encuentra completamente desnuda, con una de sus manos sosteniendo un racimo de uvas que aproxima hacia la boca de éste, mientras la otra mano se posa sobre la cabeza del personaje masculino, acariciando sutilmente su escaso cabello. Así, el tacto con lo piloso en esta escena será utilizado como un modo de complacencia carnal, al que el Sr. López se entrega plenamente con una pose relajada, ubicando ambas manos sobre la parte posterior de su cabeza, con su torso apoyado completamente sobre el piso y sus piernas flexionadas una sobre otra, cediendo a su ilusión. En estos cuadros existe una ausencia en la narrativa de los personajes femeninos, que sólo se limitan a satisfacer al Sr. López no sólo con el contoneo de sus cuerpos, sino a través del tacto con los mismos, teniendo en cuenta que los sentidos se encuentran ligados no sólo a la corporeidad sino a la sensualidad.

Esta actitud servicial del harem se focalizará mediante un primerísimo primer plano en el cuadro sucesivo (cuadro 2). La mujer ubicada a la izquierda del personaje masculino, con sus ojos atentos, interceptados por el lacio flequillo que acompañan su acción, mientras la extensión de su cabello delinea sus hombros, introduce una uva en la boca del agasajado, al tiempo que un globo de diálogo intercepta la escena “*¿No se habrá descompuesto?*”.

En el cuadro 3 se observa en un plano medio a otro de los personajes femeninos, con una de sus manos ubicada sobre su seno al desnudo, formando con la muñeca un ángulo en cuyo vértice asoma un pezón, mientras que el otro es indicado por el ala de un ave que revolotea a su alrededor. Extendida hacia lo alto, la otra mano se fusiona con el oleaje de su voluptuosa y extensa cabellera, que asomando desde su espalda acompañan la pose, logrando una actitud tentadora, con la que el Sr. López se deleita observando desde el fondo de la escena. Así, en el presente cuadro, tanto el roce con los senos, como el tacto con lo piloso generan un binomio erótico, convirtiendo a ese cuerpo en seductor. Esta mujer encuentra analogía estética, tanto en sus rasgos faciales como corporales, con el personaje de *Pampita*.⁷⁰ Si bien ambas implementan el tacto con lo piloso como una herramienta de seducción, la primera lo hará literalmente de este modo, mientras que para la segunda, además, será un pretexto.

⁷⁰ A mediados de la década del '70 comienza a publicarse en el Diario *Clarín* la historieta “*El Loco Chávez*”, creada por el guionista Carlos Trillo y Horacio Altuna en los dibujos. Hacia 1979 estos últimos publican en la Revista de ciencia Ficción “*El Péndulo*” los primeros números de la historieta “*Las puertitas del Sr. López*”, lo que justifica las similitudes estéticas que presentan los personajes femeninos de ambas historietas.

La actitud sicalíptica de estas mujeres, no solo estará marcada por el tacto con lo piloso y sus cuerpos, sino también por la caricia hacia la exigua cabellera del Sr. López (cuadro 1), que se repite en la escena del cuadro 4, donde las súbditas femeninas lo rodean y continúan complaciéndolo.

Considerando lo descrito hasta aquí, se confirma que estas mujeres figuran desde un lugar de seducción en las historietas, teniendo en cuenta que *“La palabra seducción viene del latín seducere, en cuyo componente semántico entran el verbo ducere, llevar, conducir, y se, con el sentido de aparte. De allí que la palabra seducir comporte un significado de separación, de llevar aparte. En su polo opuesto, pro-ducere significa llevar a la luz, volver visible”*⁷¹. De este modo, tanto *Pampita* como las mujeres de la figura 3 utilizan los juegos de seducción, con lo piloso como herramienta de su acción, poniendo en evidencia su deseo a propósito del deseo del otro, y figurando sus cuerpos desde el lugar de objeto, ya que como afirma **Jean Baudrillard** *“El sujeto solo puede desear, el objeto es el único que puede seducir. El objeto es lo que ha desaparecido del sujeto y desde el fondo de esa aparición envuelve al sujeto en su estrategia fatal”*⁷². De este modo, estos cuerpos femeninos figuran desde su *“capacidad de acceder al disfrute del ejercicio de sus facultades -de movilidad, de sexualidad, de objeto de la mirada más allá de aquello que lo cubre-...”*⁷³.

ESOS INSÓLITOS OBJETOS...

En la década del '90 se produce un giro en la economía Argentina, que genera que los monopolios del sector privado reemplacen a los estatales, produciendo en estos una concentración de la riqueza y el aumento de la pobreza de la región, basado en una política económica neoliberal. En este contexto socio económico, las mujeres comienzan a tomar protagonismo en diversas prácticas, no sólo desde sus hogares sino logrando insertarse fuertemente en el mercado laboral. De este modo y ocupando bastos ámbitos en relación a lo público y agobiadas por las exigencias del contexto, comienzan a desarrollar la necesidad de la *“(...) simplicidad”*⁷⁴ en la moda, donde lo piloso va a *“...dar paso a apariencias más frescas y naturales”*⁷⁵. Así, *“Los peinados dejaron de ser voluminosos y empezaron a peinarse de la forma más natural”*⁷⁶.

⁷¹ **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁷² **Baudrillard, Jean.** *Les stratégies fatales.* En **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁷³ **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones instrumentos, Buenos Aires, 2007.

⁷⁴ En <http://años.es/la-moda-en-los-90/>. Página dedicada a “La moda en los ‘90”.

⁷⁵ **Ibidem**

⁷⁶ **Ibidem**

Consideramos que los personajes femeninos que se presentan en **“Mujeres Alteradas: 1-2-3-4-5”** se inscriben dentro de las características pilosas de esta década, en la que *“las tendencias forman corrientes a seguir que permiten que cada cual adapte a su gusto las propuestas de cada temporada. Color, textura, medida del cabello... quedan al gusto del consumidor. Así en los ochenta se llevaban los cabellos ondulados ligeramente, y en los noventa triunfaron los desfilados, los escalado (...), pero cada cual dio a estas ideas su toque personal”*.⁷⁷ De este modo, considerando la amplia variedad de posibles que ofrecen las mujeres de Maitena, resulta necesario caracterizar a los mismos desde unas formas y unos rasgos, como ser: colores, largos y texturas, la utilización o no de flequillos, la orientación del mismo y el uso de accesorios capilares.

A partir de aquí, y como producto no sólo del contexto mencionado sino del recurso que ofrece el soporte, se observa una amplia gama de coloraciones de cabello en las mujeres del corpus, donde predominan tonalidades tradicionales como rubios y castaños claro, aunque también el negro y el pelirrojo serán tonos recurrentes. Los violetas, azules, rojos y fucsias se postulan aunque minoritariamente, como coloraciones audaces, llamativas e intensas, que les otorgan a las mujeres un carácter “exótico” (ver anexo).

Desde la extensión, lo piloso no supera la altura de los hombros, prevaleciendo un largo donde el cabello reposa sobre los laterales del rostro y se definen sus variantes de acuerdo a la forma que éste adquiere. Una de ellas es el carreé⁷⁸, donde el cabello recorriendo media circunferencia en línea recta, descansa sobre los laterales del rostro, sin sobrepasar la altura del cuello. Otro posible, siempre dentro de los cortos, son los rebajados que le conceden a cada escalón de lo piloso individualidad y una sensación de movimiento. También predomina en el corpus y en contraposición a lo planteado anteriormente, una extensión del cabello, donde el largo excede la barrera de los hombros, sin sobrepasar la cintura de la usuaria. Estas últimas, adaptadas a diversas texturas de cabello, lo moldearán, generando así un abanico de posibilidades, donde el lacio, por sobre otras menos presentes como el ondulado o los rulos definidos, prevalecerá a la hora de llevar lo piloso (ver anexo).

Independientemente del corte, la coloración y las situaciones que protagonizan estas mujeres, en ocasiones el cabello se ve acompañado por la utilización de accesorios capilares como ser vinchas, gorros, moños, gomitas, hebillas, etc., que en algunos casos coincide con el desarrollo del personaje femenino en una escena determinada. En este sentido, un modo preponderante de llevar lo piloso es mediante el uso de gomas elásticas. Con éstas el cabello se encuentra orientado en su totalidad hacia la parte posterior de la cabeza, a diferentes alturas,

⁷⁷ *Historia del Peinado en el mundo y a través del tiempo*. En <http://www.modapanama.com/estilos-tendencias/historia-del-peinado/>

⁷⁸ **Carreé**: palabra francesa que significa “cuadrado”. Esta definición también es utilizada para referirse a un corte de cabello caracterizado por el pelo corto (literalmente cuadrado), pero sin tener que renunciar a una cierta melena. Impulsado a la moda en los años 60 por el famoso estilista Vidal Sassoon, <http://laratitapresumida.wordpress.com/2008/04/15/tendencias-primavera-verano-el-carr/>

pero quedando sujeto por el accesorio que determina su origen, desembocando en una catarata pilosa. En las mujeres de Maitena los ornamentos capilares son utilizados en menor medida para recoger el cabello sin mayor moldeado, otorgando a lo piloso una impresión de sencillez y espontaneidad que se observa a lo largo del corpus abordado (ver anexo).



Figura 4

De este modo, por la amplia variedad de características que presenta lo piloso en las mujeres y considerando la importancia del mismo en el corpus, se indagará a partir de la figura 4, el modo de llevar lo piloso, cómo se articula con el cuerpo y la utilización y cuidado que le otorgan éstas al cabello, considerando las técnicas de embellecimiento que realizan sobre el mismo. Resaltando que la presenta figura ha sido seleccionada por la implicancia del motivo temático abordado en esta variable, en la misma “...el pelo...!” será utilizado no sólo para referirse a éste por “sus características únicas de distribución topográfica y plasticidad”, como afirma Temperley, sino para reflejar como plantea el título “¡esos momentos en que la vida realmente nos toma el pelo”, produciéndose acerca de este último un desplazamiento metonímico. De este modo, lo piloso será el detonante de situaciones sarcásticas que viven estas mujeres y que se presentarán a lo largo de los seis cuadros que conforman la figura. En tal sentido, cabe destacar como ya hemos postulado, que a diferencia de las historietas abordadas,

la figura 4 no presenta una continuidad narrativa entre viñetas, a través de un diálogo o de un mismo personaje, aunque el hilo conductor de la misma es el motivo temático, “*el pelo*”.

En el cuadro 1 se observa una mujer en primer plano, con el cabello lacio y un sutil movimiento hacia las engrosadas cerdas irregulares que culminan en sus hombros, de tono rojizo y destacándose en la parte superior de su cabeza un instrumento para el moldeado del cabello, que posee adherentes palillos que abarcan su circunferencia, en los que se encuentra sujeto un manojo de hebras capilares. Ante la situación, sus manos histéricas entrelazadas a modo de súplica y su boca tiesa, llegando la comisura de sus labios a los extremos de su rostro, dejan entrever su dentadura, mientras una lágrima brota de su mirada desorbitada y sus cejas a punto de colisionar, denotan nerviosismo. A través del globo de diálogo que emerge del sosegado personaje masculino, ubicado a la derecha del cuadro que expresa “*...calmate, tan mal no te queda, ¿sabés...?*”, se recarga de ironía la situación angustiosa.

Así, anunciado desde el remate, “*tratar de hacerte un brushing...*”, es decir practicar un moldeado sobre lo piloso, en búsqueda de su embellecimiento, produce en la mujer del cuadro 1 malestar como consecuencia de “*...que se te quede el cepillo enganchado en el pelo*”. Tanto este último accesorio como el ruler que utiliza *Raquel* (fig. 1), encuentran analogía desde su forma y ubicación en los personajes, a la vez que sirven como técnica de embellecimiento sobre lo piloso, teniendo en cuenta que ambos se utilizan para el moldeado del mismo. Pero en la mujer de la figura abordada este ejercicio del embellecimiento se trunca, como consecuencia del enredo del cepillo en el cabello, generando una sensación frustrante, mientras que en *Raquel* la frustración va a estar marcada por la no consagración de un título. Así, el accesorio capilar se desplaza de su función de mero objeto para el embellecimiento, desencadenando una sensación humillante en ambos cuerpos, aunque como se describió hasta aquí, determinado por diversos motivos.

En el cuadro 2 se presenta un flagelo sobre el cuerpo provocado por el nocivo cigarrillo y el daño que genera en lo piloso. A partir de aquí, se observa a la derecha del cuadro en un plano medio un personaje femenino de cabello blondo, con un lacio llovido y un largo que no alcanza a rozar sus hombros. Su flequillo recto es fragmentado por una estela de humo que se desprende del centro calcinado del mismo y se extiende perpendicular a su frente, al tiempo que sostiene entre sus dedos el delgado objeto cilíndrico, disparador de su fustigo. La candente escena se refleja en los rasgos faciales de la mujer. Con los párpados recayendo sobre sus ojos, las cejas contraídas colisionando entre sí y la comisura izquierda de sus labios ladeada, dejando asomar sus dientes presionados, la mujer denota una expresión de fastidio, como producto de la insólita situación. Esta última es contextualizada desde el remate “*prender un cigarrillo con la hornalla y que se te queme el flequillo*”, trae consecuencias. De este modo y a través del globo de diálogo de la mujer posicionada a la izquierda del cuadro que expresa “*¿ves? ¡no entendés que fumar hace daño?*”, se acentúa la idea de la nocividad que el cigarrillo provoca en el

cuerpo, pero éste también actuará directa y perjudicialmente sobre lo piloso, ya que para encenderlo la mujer carboniza sus filamentos capilares.

En contraposición a este personaje, la mujer del cuadro 2 (fig. 3), se encuentra en un escenario cargado de placer donde el tipo de plano destaca su tupido flequillo y las líneas de expresión, ubicadas sobre sus pómulos, definen sus ojos resaltando su mirada, mientras con su mano sostiene un racimo de uvas que acerca complacientemente hacia la boca del Sr. López. En la mujer del cuadro 2 (fig. 4), se resaltan líneas similares en su rostro (pero en la zona de la frente, párpados y nariz) que se divisan como producto del escaso flequillo, denotando la dermis calcinada como consecuencia del ígneo episodio. De este modo, mientras la primera vive una situación placentera, la segunda se encuentra inmersa en una experiencia perniciosa por el consumo del cigarrillo que genera consecuencias desastrosas para lo piloso, existiendo una ausencia total del cuidado o embellecimiento del mismo.

Considerando que la mujer del cuadro 2 (fig. 4) sufre consecuencias estéticas en su flequillo a causa del fuego, la mujer del cuadro 3 (fig. 4) sufrirá estas por la excedida utilización de un accesorio recurrente para recortar el cabello. Así, se observa a la mujer de perfil, en un plano medio, ubicada frente a un espejo en el que se refleja, generando en el cuerpo una sensación de estupor, que se vislumbra tanto desde la posición del mismo como desde sus rasgos faciales. Con su torso inclinado hacia su póstuma imagen y sosteniendo estremecida el artefacto que la duplica, suspende hacia lo alto el instrumento de su abuso sobre lo piloso. Su rostro acompaña el desconcierto, con sus ojos atónitos y su boca entreabierta destacándose su dentadura, mientras expresa a través del globo de diálogo *"...lo único que me puedo cortar para arreglar esto...¡es la cabeza!"*, trasladando a su cuerpo el abatimiento que le genera el estado de su cabello. De este modo, como se plantea desde el remate, *"recortarte un poco las puntas y emparejando, emparejando..."*, es decir excederse en la utilización del objeto cortante, resulta en una disconformidad sobre la estética de su rojo cabello, al no encontrar una solución a su accionar.

Retomando las características capilares de Raquel (fig. 1), ésta encuentra similitud en cuanto a la extensión del mismo con la mujer abordada, aunque difiere en el modo de llevar lo piloso, ya que la primera presenta un corte uniforme en su cotidianidad, mientras que la segunda logra un cabello disparejo en toda su circunferencia y con ausencia de armonía estética, producto de la mala utilización de la tijera, logrando *"...quedar con el pelo por la oreja"*. Es decir, si la primera ejerce un cuidado sobre su cabello para embellecerlo, la segunda en búsqueda del mismo fin, obtiene resultados escabrosos como producto del abuso sobre lo piloso a través del objeto.

Considerando el cuadro 4 (fig.4), el personaje femenino ubicado a la derecha del cuadro, con una expresión desdeñosa y tomando con sus manos un mechón piloso del extenso y rubio cabello de su par, ubicada frente a ella, intenta despejar la viscosa sustancia comestible

enmarañada próxima a su cuero cabelludo. La damnificada, intentando facilitar el accionar inclina su torso, ofreciendo su cabellera a las manos de su libertadora, mientras con su rostro atónito, sus ojos en dirección al enredo y su boca semi abierta por el peso de su mandíbula, aguarda alarmada el rescate capilar. Este último se trunca ante lo expresado por la mujer en el globo de diálogo “...Y...más que un escalón, lo que te va a quedar es un agujero...”, denotando que una capa irregular en lo piloso puede ser una salida desalentadora -como le ocurre a la mujer del cuadro anterior- pero más aún puede resultar un faltante en el cuero cabelludo. Si aquí el escalón en lo piloso opera como un “*consuelo*” al insólito acontecimiento, en las mujeres de la figuras 2 y 3 (cuadro 3), las oleadas pilosas generarán voluminosidad y movimiento al cabello, complementando la sensualidad de esos cuerpos. Por otra parte, si para la primera la goma adherida convierte al tacto con lo piloso en un infortunio, sin ningún indicio de embellecimiento y generándole una sensación poco placentera, para las segundas éste contacto estará ligado tanto a la sensualidad como al placer.

Teniendo en cuenta que la mujer del cuadro 3 acciona sobre su cabello generando resultados indeseados, la mujer del cuadro 5 optará contrariamente por pasar “...*toda la tarde en la peluquería...*”, logrando efectos satisfactorios, aunque provisorios. A la derecha del cuadro el personaje femenino presenta la totalidad de su rubia cabellera recogida sofisticadamente hacia lo alto, con un oleaje capilar fijado en la zona frontal, mientras de su lateral se desprenden dos rizos que descienden en paralelo a su cuello. Retomando a *Pampita* (fig. 2, cuadro 4), ésta utilizando sus manos para elevar la masa pilosa, provoca en la forma del mismo un efecto similar al de la mujer abordada, intentando ambas posicionar al cabello como herramienta de seducción.

Mediante el imperativo “*tomá...!*” y actuando como viaducto, el personaje masculino le entrega a la mujer un objeto que genera que la delicadeza en lo piloso no armonice con su rostro, donde las cejas ceñidas, los ojos en declive y los labios enmudecidos, revelan desazón al predecir el acontecer de su peinado como producto de colocarse el casco. A diferencia de *Raquel* (fig. 1) que dedica tiempo al cuidado de su cabello como se observa a lo largo del corpus abordado, aunque no es lo más frecuente, la mujer del cuadro 5 (fig. 4) dedicará gran parte de su día “...*para una cita y que te pasen a buscar en moto*”, le generará en lo piloso resultados desafortunados. De este modo, si bien a través de técnicas de embellecimiento que proporciona la peluquería, la mujer abordada obtiene resultados deseados sobre su cabello, los mismos se verán truncados posteriormente.

Respecto a lo piloso, en el cuadro 6 “*ducharte con gorra...*” implicará un arrepentimiento “*todo el día*” en el personaje femenino. Así se la observa de semi perfil a la izquierda de la escena, con su mano sosteniendo enérgicamente la totalidad de su rojiza cabellera, simulando sujetarlo con un accesorio capilar, mientras con sus cejas perturbadas, sus ojos dislocados y sus dientes presionados, acompaña la excedida petición a la mujer a su lado que la observa enmudecida. De este modo, a través de lo expresado en el globo de diálogo, “*¡¿Tenés una*

hebilla, una vincha, una gomita...”, la mujer busca una solución al estado seboso de su cabellera, producto de evadir la higiene diaria del mismo.

Cotejando, mientras *Pampita* (fig. 2) fantasea con la utilización de accesorios sobre su cabellera, como excusa, dotando al mismo de sensualidad, la mujer abordada buscará obtenerlos para disimular la falta de aseo sobre lo piloso. Si para la primera el cabello y el tacto con el mismo se convierten en un instrumento de seducción, para el personaje femenino de la figura 4, su pasividad sobre el cuidado del cabello le provocará desesperación. Considerando lo planteado en el remate, *“...no habértelo lavado”* genera en la mujer un estado tal de ansiedad y nerviosismo que la conduce al extremo de demandar a su desconcertada par *“un lexo..., algo?”*, refiriéndose a un tranquilizante ansiolítico⁷⁹. De este modo, como afirma **David Le Bretón** a propósito del abuso de antidepresivos y sus efectos sobre el cuerpo *“el uso común de estos productos hace que el sujeto pierda el sentido de los límites”*⁸⁰ Así, como sucede con la mujer abordada *“en lugar de modificar ciertos datos de la existencia, fuerza la tolerancia del cuerpo”*⁸¹ como plantea el autor.

DESENLACES EN RELACIÓN A LO PILOSO

Considerando la figura abordada hasta aquí, y a modo de dar respuesta a las premisas establecidas al inicio de la variable, tendremos en cuenta para arribar a un desenlace algunas cuestiones que consideramos aportan a establecer una figuración de estética en relación al cabello de estas mujeres, como ser: lo piloso y el humor; los tipos de plano en relación al mismo; y como las expresiones verbales, las posturas corporales y el texto escrito aportan al decir de lo piloso.

A partir de lo planteado observamos que la contextualización del suceso que se genera entre lo piloso y los objetos que lo interfieren son: el remate, el texto escrito en los cuadros, el fondo de la escena, los personajes complementarios y en ocasiones el personaje principal. De este modo, en el caso de los cuadros 1, 2 y 4 el personaje secundario que acompaña a la mujer damnificada es el encomendado, no sólo de recargar de ironía la escena, sino de acentuar tanto el episodio que se forja sobre lo piloso, como el daño que éste sufre, adquiriendo importancia para el cierre de lo que se plasma en el cuadro. Tanto desde sus reflexiones verbales, como desde las posturas de sus manos y las expresiones en sus rostros, los personajes complementarios enfrentan estos acontecimientos “absurdos” con una actitud altiva o pedante.

⁷⁹ “Lexo...” refiere a la marca de un fármaco fabricado por Laboratorios Roche y comercializado por Roemmers. El Lexotanil contiene Bromazepan: droga de la clase de las benzodiacepinas. Es ansiolítico de acción intermedia, posee actividad hipnótica; anticonvulsivante; sedante; relajante muscular y amnésico. En “Goodman & Gilman. Las bases farmacológicas de la terapéutica” de Joel Griffith Hardman, Lee E. Limbird y Alfred G. Gilman. 9ª Edición, Editorial McGraw-Hill / Interamericana de España, S.A. (Madrid), Publicada en 2001.

⁸⁰ **Le Bretón, David.** *Antropología del cuerpo y la modernidad.* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2002.

⁸¹ *Ibidem*

En el caso del cuadro 3, la mujer que protagoniza la escena es la encargada de atribuirle sarcasmo al acontecimiento piloso, sugiriendo cortarse la cabeza, donde se encuentra el miembro corpóreo transmisor de la voz, que paradójicamente, le permite ser la primera dentro de la figura en expresar verbalmente su padecer, acompañándolo con la postura corporal y la expresión de su rostro. Contrariamente, el personaje femenino del cuadro 5, posee ciertas similitudes con los personajes de los cuadros mencionados, ya que se manifiesta sólo desde la expresión de su rostro, siendo el personaje masculino el que conduce lo piloso a la ruina y la situación desde la individualidad de ambos la generadora del humor en el cuadro: *“pasarte toda la tarde en la peluquería para un cita”* vs. *“que te pasen a buscar en moto”*. Finalmente, observamos que la mujer del cuadro 6 es la única que a través del globo de diálogo, pedirá “algo” para calmar el estado nervioso, donde un fármaco es su posible escapatoria. Así, este cuadro opera de remate, siendo el personaje femenino menos damnificado con respecto a lo piloso, ya que su estado se resuelve con el simple aseo.

En este sentido, teniendo en cuenta que el humor es parte de todas las escenas y que lo entendemos como una manera cultural de desarticular la equivocación o de abordar desde la insinuación temas más subidos de tono o más sospechosos, debemos destacar que lo piloso en las mujeres abordadas figura en este sentido. En el caso de *Raquel*, también se encuentra presenta la cuota de humor aportada por la mordaz ironía de Mafalda, mientras que en las figuras 2 y 3, no se detecta ningún indicio de humor ni sobre lo piloso ni sobre ningún otro aspecto de las mujeres abordadas.

Desde los planos

Desde las características propias del soporte, los tipos de planos en los que se plasman estos cuerpos presentan indicios de los sucesos que se forjan en relación con lo piloso. En el caso de *Raquel* el plano medio (*cuadro 4, fig. 1*) ayudará a la focalización del objeto detonante de lo que acontece en la escena. Contrariamente en *Pampita*, predominan los planos enteros, que permiten apreciar la totalidad de su cuerpo, siendo el pelo un complemento más del carácter sensual del mismo, como se describió en párrafos anteriores. Asimismo, en las mujeres de la figura 3, los tipos de planos que se observan operan del mismo modo, aunque en las ocasiones en que la escena se caracteriza por un plano medio, es para puntualizar en las zonas erógenas del cuerpo. Finalmente, en el caso de la figura 4, los planos medios en los que se las plasman las mujeres, también tienen un lugar importante, ya que contribuyen al decir de lo piloso.

En este sentido, dichos planos permiten observar en detalle los accesorios capilares que intervienen a lo largo de las figuras 1 y 2, los que cumplen el cometido -como se dijo anteriormente, consensuado socialmente- de embellecer y adornar el cabello, mientras que en las mujeres de la figura 4, los planos medios son los que facilitarán un mayor detalle no sólo

sobre lo piloso sino también sobre los diferentes objetos, que operan sobre el mismo para dañarlo.

Las expresiones

Independientemente de las observaciones iniciadas en párrafos anteriores, y como hemos planteado en la introducción, en la descripción que realizamos de esta figura, se ha hecho especial hincapié en las expresiones faciales y las posturas corporales que presentan las mujeres a lo largo de los cuadros, siendo el plano medio el que posibilita un mayor detalle sobre los mismos, y en el que se denotan sus emociones, ya que *“el rostro es la parte del cuerpo más individualizada, más singular. El rostro es la marca de una persona, de ahí su uso social en una sociedad en la que el individuo empieza a formarse...”*⁸² como afirma Le Bretón. En tal sentido, al realizar en estas figuras el ejercicio de extraer a las damnificadas de la escena, aislarlas y observar sólo sus gestos, estos de por sí cuentan su sentir, observando en ellas una expresión que consideramos de tensión, *“...lo que la lengua corriente suele designar como ‘preocupación’. Esta particularidad de los ‘estados del alma’ es lograda a partir de una oposición de rasgos que corresponde al entre juego de componentes ‘micro’ de la gestualidad...”*⁸³ como afirma Traversa, es decir la dirección de la mirada, el arco de las cejas y la posición de la boca, como hemos observado.

Pero al considerar el lenguaje verbal (tanto en los globos de diálogo como en los remates), podemos observar que el mismo complementa lo que se plasma en la imagen, contextualizando la misma y aportando la cuota de humor. Así entendemos al respecto como afirma Moyinedo que *“la figuración dominante de los cuerpos integrados a procesos de socialización, tal como lo hemos descrito, implica el concurso de una mirada que se constituye según un régimen de transparencia enunciativa, en su relación con el despliegue gráfico de las instancias icónicas y verbales. Se trata de una mirada que olvida la materialidad del lenguaje, a favor de la objetividad de una representación más o menos realista...”*⁸⁴.

A partir de las consideraciones planteadas hasta aquí, podemos determinar que desde lo piloso, tanto el personaje de *Raquel*, como *Pampita* y las *mujeres* de “Las Puertitas del Señor López”, responden a los cánones vigentes en los que se inscriben. Cabe destacar, que el motivo temático de estas tres historietas seleccionadas, no responde específicamente a lo piloso, aunque en el personaje de *Raquel* se observa concretamente una situación que implica el embellecimiento del mismo, re direccionado al malogro de su vida. En este sentido, se ha podido determinar a través de la descripción, que la relación de estos cuerpos con lo piloso está signada por prácticas de embellecimiento y sensualidad, donde no se divisan acciones dañinas sobre el cabello. Asimismo y considerando que estas mujeres se inscriben dentro de un soporte

⁸² Le Bretón, David. *Sociología del Cuerpo*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

⁸³ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

⁸⁴ Sergio Moyinedo, *Cuerpo y Figura*, en Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2007.

y de un período histórico determinado, que va desde la década del '60 a la década del '80, no son menores las palabras de David Le Bretón cuando afirma que *“a finales de los años sesenta, la crisis de legitimidad de las modalidades físicas de la relación del hombre con los otros y con el mundo tomó una amplitud considerable con el feminismo, la “revolución sexual”, la expresión corporal (...), proclamaban en alta voz la voluntad de dedicarse solamente al cuerpo. Un nuevo imaginario del cuerpo lujurioso penetró la sociedad; ninguna parcela de la práctica social salió indemne de las reivindicaciones que tomaron impulso a partir de una crítica de la condición corporal de los actores. (...) convirtiendo al cuerpo en un caballito de batalla contra un sistema de valores al que se consideraba represivo y perimido”*⁸⁵.

Retomando la figura 4, y considerando que estas mujeres se encuentran a más de una década de distancia de las mencionadas anteriormente y en un contexto social diverso, las mismas se encuentran inmersas en una situación perturbadora respecto a lo piloso, y totalmente distanciada de un cabello dotado de sensualidad o de cuidados inocuos para la estética del mismo. En este sentido, las mujeres de los cuadros ubicados a la izquierda de la misma (1, 3 y 5), intentan mediante técnicas fallidas, embellecer su cabello, aunque finalmente solo logran darle un aspecto desaliñado. Asimismo, en los restantes cuadros (2, 4 y 6) no se detectan prácticas de embellecimiento sobre lo piloso, el cual se ve afectado tanto por objetos externos al mismo, como por el propio accionar de las mujeres, logrando afectarlo y dañarlo.

Cabe destacar, que estas características de lo piloso están presentes en la mayoría de las mujeres que pertenecen al corpus abordado de Maitena, siendo este un motivo temático recurrente a lo largo del mismo. De este modo, para las mujeres de Maitena convivir con un cepillo enredado, fumar y hacerle daño al cabello, cortarse la cabeza, que le quede un agujero en la misma, utilizar un medio de transporte que no beneficia al peinado, o incluso la falta de aseo en el cabello, genera que estos cuerpos femeninos sean receptores de lo que lo piloso provoca en ellos. Así, los objetos jugarán un papel preponderante como causantes de *“jesos momentos en que la vida (...) nos toma el pelo!”*, posicionando a éste como el protagonista de las situaciones *“...realmente...”* insólitas, enfatizando de este modo en los sucesos que experimentan estas mujeres a lo largo de la figura, mostrándose a través de la alteración de lo piloso una afectación del cuerpo. Así, consideramos que la figuración varía de los cuerpos del goce y disfrute de la sensualidad, a los cuerpos afectados a través de lo piloso. De este manera desde las imágenes de las mujeres de Maitena, se propone el cuerpo *“como una manera de resistencia (...) a través de lo que este experimenta, de su apariencia, de la búsqueda de la mejor seducción posible, de la obsesión por la forma”*⁸⁶ como afirma Le Bretón. Así, entendemos que en este caso desde lo piloso *“No existe una única representación del cuerpo, sino que existen*

⁸⁵ Le Bretón, David. *Sociología del Cuerpo*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

⁸⁶ *Ibidem*

múltiples y diversas, aunque también es cierto que ciertas representaciones se construyen como hegemónicas en un momento”⁸⁷, considerando lo planteado hasta aquí.

Para Le Bretón “el tratamiento de los cabellos es otro tipo de marca corporal sobre la que lo colectivo tiende a ejercer un control. Estas inscripciones corporales llenan funciones diferentes según las sociedades. En tanto instrumentos de seducción, suelen ser un modo ritual de afiliación y separación. Integran simbólicamente al hombre dentro de la comunidad...”⁸⁸. Respecto al tratamiento de los cabellos creemos que se realiza de esta manera, como una marca corporal, que dentro de cada sociedad cumple diferentes funciones, que son parte de la integración simbólica a la comunidad, como lo especificamos a lo largo de las descripciones realizadas. Pero queda claro que aunque estas mujeres, mediante lo piloso, quieran embellecerse realizando diversas prácticas, sea para seducir o simplemente como el dictado de una moda pasajera, las acciones son fallidas y le otorgan a lo piloso un aspecto completamente antagónico al de las mujeres abordadas en dicho capítulo.

⁸⁷ **Luciana Lavigne**, *Cuerpos “monstruosos” contemporáneos*, en **Elina Matoso**. *El cuerpo in-cierto; Arte / Cultura / Sociedad*. Letra Viva, librería y Editorial, Buenos Aires, 2006.

⁸⁸ **Le Bretón, David**. *Sociología del Cuerpo*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

CAPÍTULO 2

LOS BUSTOS

ACERCA DE LOS BUSTOS

De acuerdo a lo postulado por la psicóloga **Marilyn Yalom** *“Durante la Edad Media la mujer más honrada era la de trece o catorce años. A esa edad se casaba, concebía un hijo, y probablemente moría a los 25 años, de modo que los senos más atractivos eran los pequeños. [...] Cuando el promedio de vida se extiende y el acento comienza a ponerse ya no en la esfera espiritual sino en la material -tal es el caso del Renacimiento- el ideal de mujer cambia y se impone la moda de los pechos grandes. En el siglo XX hemos tenido breves períodos en los que estuvieron de moda los senos pequeños: uno de ellos fue la década del ´20, y otro fue el de las postrimerías de la década del ´60, cuando se impuso la moda unisex...”*⁸⁹. Así en estos períodos, las mujeres se interesaban en asemejarse al hombre desde el aspecto profesional y el económico *“...y dado que los senos aparecen como un rasgo tan marcado de femineidad, trataron de ocultarlos”*.⁹⁰

Ya para el período de posguerra habían irrumpido en la escena pública *“mujeres de grandes senos como Marilyn Monroe y Gina Lollobrigida”*⁹¹, instaurándose como hemos planteado en el capítulo sobre el cabello, una imagen de la mujer desde objeto sexual, es decir *“la de una criatura doméstica que nació para servir a los deseos del hombre”*⁹². En este sentido, a finales de la década del ´60 surge una nueva concepción de la moralidad sexual y del comportamiento humano, *“revolución sexual”*, que abre las puertas a debates y críticas de todo tipo, como por ejemplo el poder de lo erótico, donde *“surge el feminismo como una corriente de teorías sociales y prácticas políticas, que critican abiertamente las relaciones sociales”*⁹³. Con este contexto como antecedente, a finales de la década del ´70 y durante la década del ´80 *“Un nuevo imaginario del cuerpo lujurioso penetró la sociedad; ninguna parcela de la práctica social salió indemne de las reivindicaciones que tomaron impulso a partir de una crítica de la condición corporal de los actores.”*⁹⁴

Las historietas que se tomaron para la presente descripción (figuras 4, 5 y 6) se enmarcan en este último contexto histórico. En este sentido, teniendo en cuenta que el cuerpo se encuentra integrado a diversos procesos de socialización, y que los senos son una zona del mismo que se hace cargo de una multiplicidad de signos culturales, adquiriendo diferentes connotaciones, como se ha planteado en párrafos anteriores, resulta importante abordarlos en la presente variable, a fin de determinar en las mujeres seleccionadas la figuración de estética de sus bustos. Con el objeto de abordar los mismos, indagaremos para la descripción no sólo el tamaño, la forma y la influencia de la gravedad sobre estos, sino que consideraremos también

⁸⁹ Yalom, Marilyn. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Kreimer Roxana en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

⁹³ Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2002.

⁹⁴ *Ibidem*

la relevancia y “utilización” que le dan las mujeres a los senos, considerando el espacio discursivo en el que figuran, la historieta.

Finalmente, teniendo en cuenta que los bustos que abordaremos, en general son cubiertos por diferentes prendas de vestir, la descripción que realizaremos de los mismos desde unas formas y unos rasgos, en ocasiones se ve influenciada por el efecto de superficie que esta le confiere, es decir, son cuerpos en tanto lo recubren y le confieren o modifican su forma, por lo cual el abordaje que realizaremos sobre la misma será en este sentido, independientemente de las implicancias de la moda vestimentaria, considerando el concepto de la misma definida en el capítulo de lo piloso.

El busto erótico

La figura seleccionada deviene de un recorte del corpus abordado, realizado sobre la historieta “*Clemente 11. La Mulatona: las cumbias de los clementicos*”, que se inscribe a principio de los años ´70. Los cuadros que integran el curso narrativo versan sobre el dilema amoroso del personaje masculino, que debe decidir entre *La Mulatona*, de quien cree estar enamorado y su novia *Mimí*. En medio de la disyuntiva planteada, en los cuadros 2, 3 y 4 (figura 5), Clemente imagina que es disputado por ambos personajes femeninos.

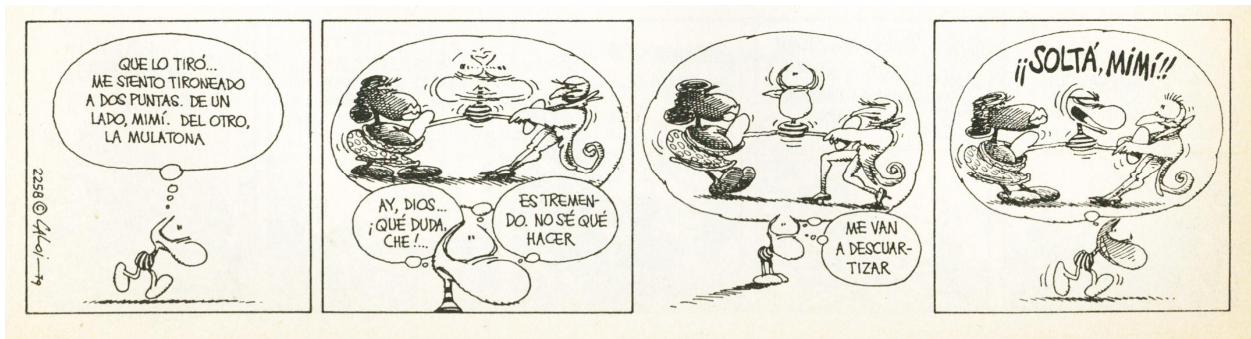


Figura 5

De este modo, en su imaginación, representada por el globo de mayor tamaño ubicado en la parte superior del cuadro, Clemente se encuentra sujeto en uno de sus extremos inferiores por *Mimí*, que con sus alas jala fuertemente de él, al tiempo que el otro extremo es “absorbido” por lo pechos de la *Mulatona*, denotando así el antagonismo fisonómico entre ambas.

Considerando lo postulado, *Mimí* no posee pechos femeninos, sino que a través de sus alas sostiene a Clemente, utilizándolas a modo de extremidades. Esto se debe a que fisonómicamente tiene características de pájaro, con un pico que se asemeja a una prominente nariz y destacadas plumas, específicamente en la parte inferior de su cuerpo. Pero sus piernas estilizadas con distinguidas rodillas y sus pantorrillas que finalizan en un par de zapatos que enaltecen su porte, le otorgan elegancia y sofisticación, a la vez que se destacan como atributos femeninos.

Desde el acompañamiento corporal y gestual, *Mimí* invierte la totalidad de su cuerpo en esta puja amorosa, modificando su rostro en la sucesión de cuadros. Iniciando con un entrecejo ceñido que se fusiona con los ojos y exhibiendo la energía de su expresión corporal, el personaje femenino culmina la disputa con una exclamación facial de asombro, ante el imperativo de Clemente de “*Soltá, Mimí*”.

Por su parte, *La Mulatona* comienza la disputa con una pose erguida y una expresión facial inmutable, que denotan la fortaleza de sus pechos y finaliza con el ladeo de sus caderas hacia atrás, acompañando el esfuerzo. De este modo, en relación con el cuerpo, sus senos significan dos posibles: por un lado, remiten a los atributos corpóreos femeninos y por el otro, a la utilización de los mismos para sostener a Clemente, es decir les otorga la función de extremidades superiores, ante la evidente carencia de las mismas. Consideramos desde aquí, la importancia de las manos, si bien fueron abordadas desde lo piloso, creemos como afirma Traversa retomando a Kant que “*La mano, sería [...] un punto de partida absoluto, dato a priori, que posibilita la organización de la experiencia coherente y racional, vale decir, sería pensada como un donante originario*”⁹⁵. En este sentido, teniendo en cuenta la ausencia de manos de *La Mulatona*, consideramos que sus senos cumplen este papel, adquiriendo un carácter absoluto, como esos “donantes originarios” necesarios para el despliegue vital que, en este sentido está orientado hacia la puja amorosa de Clemente.

Esto último es posible ya que *La Mulatona*, (con algunos rasgos fisonómicos similares a Clemente) cuenta con prominentes y voluptuosos pechos, que nacen prácticamente en su enflaquecido cuello y en declive forman un “canal” que divide ambos bultos ovoides, hasta finalizar en su acentuado escote. Si bien en el caso de la figura abordada los pechos adquieren un carácter protagónico, sus preponderantes caderas, que en reiteradas ocasiones menean al son de la cumbia, junto a su pulposa boca, hacen al conjunto de un cuerpo femenino sugerente que genera el deleite de Clemente a lo largo de corpus abordado.⁹⁶ De este modo, además de la utilización que la Mulatona le da a sus senos en la figura, para Clemente a lo largo del corpus tienen una connotación erótica, ya que en ocasiones el personaje masculino aparece hablando desde los pechos de la misma, retomándose nuevamente el postulado a cerca del cuerpo como objeto sexual que se planteó en el capítulo de lo piloso, entendiendo también que éste personaje se encuentra inscripto (década del ’70) en un contexto donde la “revolución sexual” estaba en pugna, como ya hemos planteado.

Este recorte de la historieta de “Las puertitas del Señor López”, publicada hacia 1979, deviene del curso narrativo donde el personaje masculino comparte el ámbito laboral con una

⁹⁵ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

⁹⁶ Estas características se extrajeron de la página www.todohistorietas.com.ar, donde se caracteriza a cada uno de los personajes de la historieta de Clemente, entre ellos la figura referenciada: La Mulatona.

mujer deseada e inalcanzable por él, de cuyo cuerpo se apropia en su imaginación, al traspasar la puerta.



Figura 4

En el segundo cuadro de la figura 4 comenzando de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, según lo pautado por la historieta -orden heredado de nuestra escritura-, se observa en un plano general un cuerpo desnudo. Una mujer recostada en posición fetal reposa su cabeza sobre uno de sus brazos, mientras el otro cubre parte de sus senos, dejando entrever la parte inferior de los mismos. Simultáneamente, el personaje masculino de espaldas, que en comparación con la figura femenina es considerablemente pequeño, se detiene a observar a la gran mujer, a venerarla.

En la sucesión de cuadros siguientes el peregrinar del Sr. López por el cuerpo de la mujer, es acompañado por ella desde distintas posiciones corporales que lo facilitan. En el cuadro 4 el personaje femenino se incorpora, pudiéndose observar sus senos parcialmente, ya que estos se ven obstaculizados por el cuerpo del personaje masculino. Esta irrupción sobre la imagen cabal de los mismos sucederá en los cuadros siguientes, donde los pezones se verán interrumpidos por el tipo de plano (últimos tres cuadros).

Oteando la superficie corpórea, el personaje masculino inicia su travesía en las magnánimas piernas de la mujer. Posicionándose sobre una de ellas y mientras se desliza hasta llegar al abdomen, la mujer ofrece sus manos como resguardo ante una posible caída. En el séptimo cuadro se lo observa de espaldas, avanzando sobre el torso femenino hasta llegar a los

para luego finalizar la secuencia en la exaltación del personaje masculino ante la posibilidad de una futura paternidad.

En este contexto, en el cuadro 6, “Joven Argentino”, desde la frase “*No nos arruinemos el momento*”... “*Vení con Papi*”, intenta iniciar el despeque de su revolución hormonal, reposando su mano sobre la protuberancia ubicada en la parte central de uno de los senos de su compañera, que expuestos en su totalidad, de forma redondeada y afectados por la gravedad de su peso, colisionan entre sí, predominando ante el resto de su cuerpo. Frente a esta estimulación, *La Turca* librando su cuerpo semidesnudo, mantiene sus brazos y piernas abiertas, dejándose abordar por Gonzalo, al tiempo que su expresión facial denota un interrogante ante el abrupto cambio temático y circunstancial de su compañero. De esta manera, los pechos operan como bisagra entre la discusión previa sobre la ferviente militancia y el estímulo posterior como vía hacia el placer sexual, cobrando un significado meramente carnal. Esto último se verá reflejado en reiterados episodios a lo largo de la historieta “*Joven Argentino*”, donde la sexualidad espontánea y la naturaleza del acto exponen ese cuerpo, dejándolo literalmente al desnudo y reafirmando la sexualidad del mismo. Esto sucede como ya planteamos, en un contexto (año '79) donde comienza a darse una aceptación pública y progresiva de una amplia variedad de comportamientos sexuales, que observamos se dan a lo largo de la historieta seleccionada.

Considerando lo planteado hasta aquí, en ninguna de los tres personajes femeninos se presenta una problematización con respecto a los senos, ni desde sus formas ni desde la utilización que le otorgan a los mismos. En *La Mulatona*, los senos son utilizados como miembros corpóreos a falta de manos, mientras que en *Leticia* son utilizados como apoyo en el transitar de López por su cuerpo y finalmente en el caso de *La Turca*, operan como pasaje del diálogo que se observa entre los personajes y el posterior acto sexual, como ya hemos planteado. A partir de aquí, entendemos que el carácter que adquieren los senos de estas mujeres, está dado no sólo por los tipos de plano y por la posición de estas en los cuadros, sino también por la relación que establecen los personajes masculinos con sus bustos, posicionando a estos “*como un foco erótico exclusivamente femenino*”, como afirma Yalom. De este modo, entendemos que “*los senos femeninos, por añadidura, trascienden la relación particular de la mujer con su cuerpo*”⁹⁷. En este sentido y retomando lo planteado en la introducción, las sociedades le han conferido a los senos gran cantidad de valores y simbolismos a lo largo de la historia, “*en todas las culturas las mujeres han querido parecer atractivas a los ojos del hombre. Los chinos encontraron erótico los pies pequeños y las mujeres debieron realizar grandes sacrificios para que el varón se erotizara asimilando sus pies a las flores de loto*”⁹⁸. A partir de aquí, teniendo en cuenta que diversas zonas del cuerpo concitan el interés sexual, “*la nuca en Japón, y las nalgas en África son fetiches eróticos no menos estimulantes que los pechos para*

⁹⁷ Yalom, Marilyn. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Kreimer Roxana en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

⁹⁸ *Ibidem*

*occidente*⁹⁹, por lo cual no es menor el carácter sensual y erótico que se les otorga a los mismos en las figuras abordadas.

DÍME QUE BUSTO TIENES Y TE DIRÉ COMO “SIENTES”, “SOPORTAS” Y “TEMES”

Retomando lo postulado en la introducción, y teniendo en cuenta que el cuerpo se encuentra integrado a diversos procesos de socialización, y por ser los senos una zona del mismo que se hace cargo de una multiplicidad de signos culturales, es que resulta pertinente abordarlos en las mujeres de Maitena, a fin de determinar la figuración de estética de los mismos.

Al respecto, teniendo en cuenta como postula Le Bretón que *“un mercado en pleno crecimiento renueva todo el tiempo los signos que apuntan al mantenimiento y a la valoración de la apariencia bajo los auspicios de la seducción o de la `comunicación”*¹⁰⁰, consideramos que los senos no se encuentran exentos de ello, teniendo en cuenta que refieren a signos de la apariencia física *“que fácilmente pueden convertirse en índices dispuestos para orientar la mirada del otro o para ser clasificado, [...] bajo determinada etiqueta moral o social”*¹⁰¹.

En este sentido, y retomando las palabras de Yalom *“en los últimos cien años, la presión del mercado ha explotado todo lo que se podía extraer del pecho femenino con el objetivo de lograr beneficios comerciales. Para la mujer, esto ha significado someterse a los requerimientos de la imaginación masculina. Se fue creando, gracias al imperativo de la publicidad, una imagen de cuerpo femenino ideal, provisto de grandes mamas insertas un tronco pequeño y unas caderas estrechas”*¹⁰². Esto último ha logrado, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, que la mujer siga *“expectativas no realistas porque no corresponden a ningún tipo morfológico natural”*¹⁰³, llevando a las mismas a la implantación de siliconas, lo que *“ha hecho que los implantes mamarios pudieran reforzar esa imagen antinatural de mujer”*¹⁰⁴, como producto de la normalización y proliferación de la cirugía estética.

A partir de lo planteado, y a modo de abordar la variabilidad de los bustos, se han considerado ciertos rasgos característicos, que se aplicaron a los mismos para poder identificarlos, como ser: el tamaño, la forma y la posición de los mismos en relación al torso. En las páginas que corresponden a **“Mujeres Alteradas: 1-2-3-4-5”**, se ha detectado que mayoritariamente los bustos de estas mujeres no se han podido definir de acuerdo a estas características, ya sea por la prenda de vestir, el tipo de plano, la ubicación de los brazos o la

⁹⁹ Yalom, Marilyn. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Kreimer Roxana en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

¹⁰⁰ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² Yalom, Marilyn. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Kreimer Roxana en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibidem*

presencia de objetos sobre el torso. Asimismo, debemos destacar que sólo a una minoría de mujeres del corpus seleccionado se les ha podido clasificar los bustos de acuerdo a unos rasgos y unas formas (*ver anexo*). Independientemente de ello y teniendo en cuenta que a pesar de esto último, la temática de los bustos es abordada recurrentemente en diferentes historietas a lo largo del corpus, y considerando que los mismos son una zona del cuerpo que se hace cargo de una multiplicidad de signos culturales, como planteamos en la introducción, creemos importante realizar el tratamiento de estos en la presente descripción.

A partir de aquí, en la fracción en donde se han podido identificar los rasgos mencionados se ha observado que predominan los bustos cónicos y de tamaños reducidos, posicionados de perfil y semi-erguidos en relación al torso (*ver anexo*). Teniendo en cuenta que el motivo temático presenta una amplia implicancia en el corpus abordado, a través de la figura 7, se indagará según lo postulado al inicio de este capítulo, la relevancia y “utilización” que le dan las mujeres a los senos en relación con el cuerpo, y el espacio discursivo en el que figuran, la historieta.



Figura 7

“*Seis sintéticas reflexiones sospechosas a cerca de las lolas*” es el título de la historieta. Desde aquí, “*seis...*” refiere a la cantidad de cuadros en los que se desarrollan diversos enfoques que remiten a las “*...reflexiones...*” de la autora, a cerca del motivo temático abordado en la figura y entre los cuales, como ya hemos planteado desde la figura 4, tampoco se presenta una continuidad entre viñetas, a través de un diálogo o de un mismo personaje. Seguidamente, “*...sintéticas...*” representa, por un lado la carencia de senos y por otro, al producto industrial, es decir, la síntesis química que reproduce la composición y propiedades de algunos cuerpos naturales, en este caso la silicona (cuadro 4). De modo similar ocurre con “*...sospechosas...*”, adjetivo que da motivos a formar una suposición sobre una acción, en este caso la desconfianza hacia la autenticidad de los senos de las mujeres (cuadro 3), a la vez que representa a la mujer con abundancia de los mismos, “*sos-pechosa*”, en contraposición con la “*sin-tética*”, carente de ellos. El título concluye “*...a cerca de las lolas*”, donde “*...lolas*” alude a uno de los modos consensuados socialmente para referirse a los senos de las mujeres, argumentando los posibles descriptos anteriormente.

Entre lo mucho y lo poco

Considerando el cuadro 1 de la figura y desde el remate se plantea el postulado de las mujeres con carencia de voluptuosidad en sus senos, así lo “*poco*” adquiere dos posibles, por un lado otorga elegancia y por otro refiere a una carencia. El mismo está compuesto por tres personajes femeninos, dos principales ubicados en primer plano que dialogan, mientras uno de ellos a la derecha de la escena, luce erguido una prenda donde el escote pronunciado a modo de “*buche*”, llegando hasta la zona media del torso, deja entrever sus pequeños senos, distantes uno del otro. Paralelamente, un tercer personaje en segundo plano, reposa su cabeza sobre una de sus manos en posición reflexiva, acompañada esta postura por el globo portador de la fracción humorística dentro del cuadro.

En cuanto a los rasgos faciales, la carente mujer, ubicada de semiperfil izquierdo, presenta un rostro alargado, con ojos entreabiertos y salientes, donde nace un apéndice pronunciado, delgado y puntiagudo. El labio superior que no se encuentra delineado, deja entrever sus dientes, reposando éstos sobre la parte inferior del mismo, que avanza hacia el frente ubicándose paralelamente al extremo de la nariz, con una expresión altiva.

Estas características fisonómicas del rostro encuentran similitud con el personaje de *Mimí*, aunque no sólo desde este aspecto. A través de la pose erguida y el torso elevado con sus brazos arqueados finalizando en su cintura, la mujer expresa su “*elegancia*”, que en este aspecto podría remitir a la delicada finura atribuida a la pajarita aristócrata¹⁰⁵. Pero resulta destacable que dicha característica remite a la naturaleza de *Mimí*, a diferencia de la mujer del cuadro 1, cuya sensación de elegancia se ve desvalorizada finalmente por el pensamiento del

¹⁰⁵ Estas características se extrajeron de la página oficial de Carlos Loiseau “*Caloi*” (<http://www.caloi.com.ar>), donde se caracteriza a cada uno de los personajes de la historieta de Clemente, entre ellos la figura abordada: *Mimí*.

personaje femenino ubicado en segundo plano, “*¡Se lo puso al revés! jesa es la espalda!*”. De este modo, el pensamiento cargado de humor e ironía ridiculiza la actitud del personaje femenino, denotando el antagonismo entre la frase del remate “*Las que tienen “poco” son más elegantes...*” y el cuerpo figurado.

El diálogo que mantienen las dos mujeres en primer plano refiere a lo postulado en el remate, respecto del sentimiento de carencia ante la escasez de senos, por lo cual una de ellas expresa “*¿Te “faltan” con respecto a qué? ¿En donde dice que cuerpo está bien, eh...?*”.

De este modo, si la mujer expuesta en la historieta, expresa “*...En la mirada del hombre*”, otorgándole a ese “otro” un tinte calificador, en la figura de *Leticia*, el Sr. López venera el cuerpo magnánimo de ésta, dotándolo de un carácter escultural. Así se genera una disensión, si para esta última la mirada del hombre magnifica su cuerpo desde varias aristas, para la primera esa mirada representa una exposición ante la posible diatriba del hombre, ya que retomando a Le Bretón, “*se trata de signos diseminados de la apariencia que fácilmente pueden convertirse en índices dispuestos para orientar la mirada del otro...*”¹⁰⁶, que en este caso están referidos a la falta de bustos.

En este sentido, teniendo en cuenta que desde el remate se postula como “etiqueta social”, retomando el concepto de Le Bretón planteado en la introducción, que la falta de bustos otorga elegancia, la mujer abordada, lejos de sentirse elegante, muestra preocupación por las consecuencias que su carencia de bustos puede tener en la mirada del otro, en su caso la masculina, convalidando la frase del remate “*...pero se sienten carenciadas*”, teniendo en cuenta que las apariencias corporales son una manera de difundir la información sobre uno mismo.

De este modo, si en la mujer del cuadro 1, lo “poco” se considera que otorga “elegancia”, en el cuadro 2, las mujeres portadoras de voluptuosidad en sus bustos, lo “mucho”, estarán dotadas de un carácter “atractivo”, de acuerdo a lo postulado en el remate.

El cuadro 2 presenta a dos mujeres, ubicadas de frente una respecto de la otra. El personaje femenino de la izquierda reposando su mano sobre el asiento, ocupa con la parte inferior de su cuerpo la totalidad del mismo, al tiempo que se inclina hacia su par con la planicie de su torso estrecho y longitudinal. Descansando su extremidad superior sobre de una de las articulaciones centrales de su pierna, sostiene un cigarrillo con la palma de su mano orientada hacia lo alto, mientras expresa “*¡Estás loca!...a mí me encantaría tener lo que tenés vos...!*”. Por el contrario, la segunda mujer ubicada de perfil y como evidencia de la variante fisonómica, no logra cubrir con su cuerpo compacto y generoso la totalidad del asiento, abarcando solo una reducida fracción de éste. Simultáneamente, con su torso erguido acompañando aún más el destaque de sus bustos cónicos y voluptuosos, divisados a través de una prenda ceñida a los

¹⁰⁶ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

mismos, esboza “...Sí, con tu altura a mi también”, expresando su disconformidad, ante el sentimiento de carencia de mayor altura.

Esta disconformidad ante el físico, se ve plasmada en los dos personajes femeninos del cuadro, si una es portadora de grandes bustos, para desligarse de una impresión de gordura como se plantea en el remate, anhela contar con mayor altura como su par. Esta variante fisonómica refleja la insatisfacción ante el propio cuerpo, a través del deseo por la condición física que no se posee, planteado desde el remate y desde el texto escrito en los globos de diálogo, ya que por la ubicación de los personajes en el cuadro y el tipo de plano, no se han podido definir sus expresiones faciales, a fin de establecer los sentimientos de estas mujeres.

Retomando lo planteado al inicio de esta figura, el auge de los senos que se genera desde el mercado, principalmente a través de la publicidad, ha provocado que la mujer intente responder a “una imagen de cuerpo femenino ideal, provisto de grandes mamas insertas en un tronco pequeño y unas caderas estrechas”¹⁰⁷. De esta manera, consideramos que la disconformidad de las mujeres de este cuadro, está orientado a la imposibilidad de poder responder a estas características físicas instauradas socialmente. Lo que hace que estas mujeres se sientan insatisfechas en relación con su cuerpo, reflejado en este cuadro en aspectos como falta de altura, la gordura, el tamaño de los bustos, etc., a diferencia de *La Turca* que con atributos fisonómicos similares a la mujer del cuadro 2, vive su cuerpo librado al placer, dotándolo de sexualidad como hemos planteado. Así, los bustos de estas mujeres, proponen diversos modos de socialización, propios de la historieta y del período en el que éstas figuran, de acuerdo a lo desarrollado hasta aquí.

Entre sospechas y dudas

Si en los cuadros 1 y 2 la relevancia estaba dada entre lo “mucho” y lo “poco”, exponiendo una contraposición en el tamaño de los senos, en los cuadros 3 y 4, y de acuerdo a lo planteado en los remates, estos cuerpos presentarán dos aristas: por un lado, la duda de la autenticidad que deben “soportar” “las que tienen un buen par” y por otro el interrogante de “las que se quieren operar” que deben “soportar” “un buen par de dudas”.

A partir de aquí, en el cuadro 3 se observa al personaje femenino ubicado a la izquierda de la escena, con las cejas ceñidas escoltando la furia de sus ojos y una apertura bucal que deja ver el interior de la misma, denotando una expresión facial de irritación. Acompañando a esta con su mano alzada, increpa al personaje femenino ubicado a la derecha del cuadro, dejando ver con su torso inclinado hacia adelante, su pronunciado busto redondeado y encumbrado en relación al torso, que excede los límites del escote en forma de “v”, extendiéndose hasta el comienzo de su abdomen que alcanza a divisarse a través de éste. Alzando las cejas con sus ojos sobresalientes y su boca entreabierta, denota asombro ante la efusiva increpación “¡¿Qué

¹⁰⁷ Yalom, Marilyn. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Kreimer Roxana en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

yo me operé qué?! ¡¡Vení, tocá fijate!!", que se destaca desde el tamaño y la tipografía en el globo de diálogo. Ante la actitud eufórica de su par, la mujer de la derecha ubicada de espaldas a ésta, cuyos senos no son posibles clasificar desde las formas y los rasgos planteados, por el reducido tamaño y la prenda de vestir que posee, presenta el cuerpo generador de la "duda" planteada en el remate.

De este modo, si en la figura 4 *Leticia* invita al Sr. López a recorrer su cuerpo, la reaccionaria mujer de la figura 7 incita a tantear su busto para reconocerlo. Si bien ambas mujeres proponen un pasaje por su cuerpo, la primera lo hace solo con sus poses corpóreas para que se apropien de él, mientras la segunda a través de sus gestos -tanto faciales como corporales- y el lenguaje verbal, busca mitigar la sospecha sobre la autenticidad de sus senos.

Así, sus bustos pronunciados le generan un fastidio al tener que "*soportar la duda de la autenticidad*" de los mismos. En comparación y retomando lo postulado sobre *La Mulatona*, la "audaz"¹⁰⁸ abertura en su vestido, deja vislumbrar gran parte de sus bustos y de este modo le permite maniobrarlos para sujetar la pierna de Clemente. Es decir, para esta última la voluptuosidad de senos significa una utilidad y un instrumento de seducción, mientras que para la otra la exposición de sus senos genera sospechas. Diferente es el caso de *La Turca* que a lo largo del corpus abordado presenta un escote sugerente, pero no debe "*soportar*" la duda al mostrar sus senos, aunque poseen características similares en cuanto a su forma y tamaño, respecto de la enérgica mujer de la figura abordada.

En este sentido, la mujer del cuadro 3 presenta un cuerpo provisto de senos voluptuosos y una cintura estrecha, es decir que cuenta con esta "*imagen de cuerpo femenino ideal*" que se planteo anteriormente. Aunque teniendo en cuenta que ésta última, se ha visto reforzada por la proliferación de la cirugía estética, ya que como plantea Yalom "*no corresponden a ningún tipo morfológico natural*"¹⁰⁹, esta mujer por tener "*un buen par*", debe soportar la duda de autenticidad de sus propios senos. A propósito de lo planteado, cabe destacar, que es recurrente a lo largo del corpus seleccionado de Maitena, observar que en las ocasiones donde se presenta a mujeres con grandes senos y cinturas estrechas (aunque poco frecuentes), en las historietas las mismas son criticadas por otras mujeres o se pone en duda la autenticidad de estas características fisonómicas, como sucede en el presente cuadro.

Lo no natural planteado en el párrafo anterior tomará protagonismo en el cuadro 4, que reposa sobre la duda, pero no de la autenticidad, sino respecto a la utilización o no de lo "*sintético*". En este cuadro se observa un personaje vistiendo un atuendo masculino, cuyas características remiten a una época específica. Una alargada capa que nace en sus delgados

¹⁰⁸ "*Ser polentón y amorenado, pleno de ritmo, que a fuerza de contoneo y desencadenamiento automático de terremotos cardíacos y corporales (...). Todo un símbolo del cambio sociopolítico*". Estas características se extrajeron de la página oficial de Carlos Loiseau "Caloi" (<http://www.caloi.com.ar>), donde se caracteriza a cada uno de los personajes de la historieta de Clemente, entre ellos la figura referenciada: La Mulatona

¹⁰⁹ Yalom, Marilyn. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Kreimer Roxana en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>.

hombros, se extiende a lo largo de su cuerpo provocando una caída de lienzo tupida, cuya extremidad descansa sobre el piso, coincidiendo con el estilo que portaban los hombres en el año 1600, aproximadamente. Esta prenda no cubre la totalidad de su cuerpo, dejando ver un chaleco ceñido, fraccionado por un cinto que enmarca su cintura. Esta vestidura se completa con una prenda inferior, de una tonalidad similar a las detalladas anteriormente, cuyas fibras se adhieren a la forma de sus piernas, cubriendo incluso la totalidad de sus extremidades.

Su pierna derecha flexionada hacia adelante formando un ángulo recto sirve de eje a la otra, que en paralelo con el piso, vale de apoyo a su delgado torso inclinado. Acompañando esta pose, su brazo izquierdo se encuentra doblado apuntando hacia lo alto, irrumpiendo la visibilidad de su torso, por lo cual no es posible determinar sus bustos desde unas formas y unos rasgos. En su palma descansa un objeto semejable a una “lagrima de mar”¹¹⁰, mientras parte de su mano derecha es absorbida por su boca entreabierta, operando sus dientes como barrera impidiendo el paso a su interior. Esta tensión se ve acompañada por la expresión de sus ojos desorbitados y sus cejas hacia lo alto que pareciendo colisionar, denotan una impresión de duda en su rostro. Esto se complementa con el globo de diálogo portador del interrogante “¿Tener o no tener?”, refiriéndose el personaje a la “sintética” masa gelatinosa que sostiene con su mano alzada. Esto último y lo expresado en el remate del cuadro “Las que se quieren...” confirma que se trata de un cuerpo femenino, a pesar de las particularidades descritas hasta aquí.

Teniendo en cuenta el “escenario” caracterizado, el cuadro 4 remite a una escena representada popularmente (tanto en cine como en teatro) y que corresponde a dos conocidos actos de la célebre Tragedia de William Shakespeare, “*Hamlet*”. La totalidad de los factores planteados, considerando desde la pose, la vestimenta y el telón de fondo, hasta el modo en que el personaje femenino sostiene la silicona y la interroga, encuentran analogía con el acto que se representa de la Obra. En este el personaje principal, Hamlet, en una disyuntiva sobre la vida y la muerte donde se unen el sentimiento de venganza y reivindicación, inicia el monólogo con la famosa frase “*To be or not to be: That’s the question*” (Ser o no ser: esa es la cuestión)¹¹¹, mientras sostiene una calavera con su mano, fusionándose de esta manera dos actos diferentes de la versión literaria de la Obra¹¹².

Este dilema planteado en la conocida frase se ve interpretado en el personaje femenino de la figura 4, a través de la pregunta “¿tener o no tener?”, refiriéndose en este caso al interrogante de operarse o no para adquirir volumen en sus senos. La mujer de la figura abordada por intentar responder a estas características fisonómicas postuladas socialmente

¹¹⁰ “Las medusas (también llamadas aguamalas, malaguas, aguavivas o lágrimas de mar) son organismos marinos al filo Cnidaria y al de los Celentéreos; son pelágicos, de cuerpo gelatinoso, con forma de campana de la que cuelga un manubrio tubular”. Definición extraída de la página de Wikipedia (<http://es.wikipedia.org>).

¹¹¹ Shakespeare, William. *Hamlet en sus tres versiones*. Editorial Losada S.A., Buenos Aires Edición 19°, 2003.

¹¹² El famoso monólogo “Ser o no Ser” tiene lugar en la escena primera del acto tercero y la escena en la que Hamlet sostiene una calavera pertenece a la escena primera del acto quinto. En Shakespeare, William. *Hamlet en sus tres versiones*. Editorial Losada S.A., Buenos Aires Edición 19°, 2003.

como “ideales”, que se viene desarrollando, debe “soportar un buen par de dudas”, “¡That is de cuestión!”, encontrando esta última frase también relación con la tragedia, pero con la versión original en inglés, apuntando así a un lector que sepa reconocerla.

De este modo, retomando la figura 5, si *La Mulatona* gracias a su escote pronunciado utiliza sus senos para sujetar la pierna de Clemente, dándoles un carácter de extremidades superiores, la mujer de la figura 4 utilizando sus manos, sostiene la silicona, que representa sus “futuros senos”. Teniendo en cuenta esto último, en ambas figuras se carga a los senos de una fuerza suprema, mientras una interviene en la puja por la voluminosidad de los mismos sin mayor esfuerzo, la otra mantiene un cuestionamiento con su ser, ocupando los senos un lugar existencial, reforzando lo planteado anteriormente sobre el implante mamario, y teniendo en cuenta en relación al cuerpo que “lo que se le saca o lo que se le agrega, modifica la relación que mantiene con el mundo...”¹¹³. De este modo, considerando que el cuerpo es la condición del hombre, como plantea Le Bretón, someterse a una intervención quirúrgica para la colocación de una prótesis mamaria, “...puede afectar toda una existencia de acuerdo [...] con su capacidad moral para hacer el duelo de una parte de sí mismo e integrar un cuerpo extraño”¹¹⁴, como le sucede a esta mujer.

La ley de gravedad

Si bien los últimos dos cuadros de la figura 7 se encuentran inmersos en el motivo temático y pertenecen a las seis reflexiones “acerca de las lolas” planteadas en el título, la importancia de estos va a estar dada por los “temores” de las mujeres a las consecuencias que determinados sucesos de la vida provocan en los senos, como la maternidad y el avance de la edad, a diferencia de los cuadros abordados anteriormente, donde las mujeres se encuentran entre lo mucho y lo poco, y entre sospechas y dudas.

En el cuadro 5 se observa un espacio cargado de objetos infantiles, donde el personaje femenino con las cejas ceñidas y los ojos en declive, acompañados por el nacimiento de una lágrima, se proyectan hacia su torso desnudo, desprovisto de la blusa que resbala por sus brazos. La cabeza inclinada escolta el transitar de su mano, ubicada debajo de su busto, que de forma cónica y con el ápice orientado hacia sus extremidades inferiores, son exhibidos por la mujer, relacionándolos con un elemento gastronómico, al expresar a través del globo de diálogo “¡Parecen dos coladores de café!”, reflejando desconsuelo. En el extremo derecho del cuadro y de frente a la mujer, su bebé con los párpados pujando sobre sus ojos y una sonrisa deleitable, observa los senos con una expresión apetitosa, acompañada de un corazón que levita sobre su cabeza mientras piensa, “¡no! parecen dos milanesas con papas fritas.!!”, refutando lo expresado por su madre. Así, el pecho materno representa para el niño desde el punto de vista de la satisfacción, de la necesidad, su alimento, su objeto de deseo. De este

¹¹³ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

¹¹⁴ *Ibidem*

modo, la relación de amor con la madre se encontrará marcada por las significaciones propias de la etapa oral: comer, ser comido¹¹⁵. Finalmente, esto que en algún momento para el niño es objeto de deseo, para la mujer de la figura abordada va a representar una insatisfacción al quedar sus pechos “consumidos”.

Lo abordado hasta aquí confirma lo planteado en el remate, acerca de las consecuencias que sufren los senos de esta figura femenina como fruto del amamantamiento. De este modo, mediante la aseveración “*tienen razón*”, se le otorga a este cuerpo cierto bálsamo, complacencia de la que luego se lo priva con la expresión “*quedan arruinadas*”.

Considerando lo planteado hasta aquí y comparando la mujer abordada con el cuerpo de *Leticia*, se observa que este último acentuado en el erotismo y la seducción, no sufre consecuencias estéticas considerando que sus senos se convierten en objeto de apoyo, a diferencia de la primera donde sus senos son “*los encargados de alimentar al bebé. Al tiempo que, simbólicamente, representaría la parte nutritiva de la mujer en relación a la sociedad*”¹¹⁶. Este lugar como objeto de nutrición de los senos de la mujer, genera que los mismos sufran modificaciones desde su forma, como se observa en la figura, sin dejar en la mujer sensación de satisfacción y generándole displacer el resultado final que produce la succión. En contraposición, en *La Turca* los senos, son utilizados como objeto carnal, sexual, logrando obtener placer a través de estos. Así, en el decurso de los episodios del corpus seleccionado no “*soporta*”, “*siente*” ni “*teme*” el peso de lo estético en relación a sus senos, como si sucede con las mujeres abordadas en los cuadros de la figura 7, de acuerdo a lo descrito hasta aquí.

Si en el cuadro 5 el “*temor*” está relacionado con las consecuencias que sufren los senos por la maternidad, en el cuadro 6 este “*temor*” estará representado por lo que el paso de los años provoca en el busto. En este último, se observa por vez primera en la figura 7 a la izquierda de la escena, la interacción de la mujer con un personaje masculino de perfil, con una carencia pilosa pronunciada que inclinando su torso hacia adelante y cubriendo la totalidad de la boca con su mano, observa con una expresión de estupor el pecho de la mujer ubicada frente a él, al tiempo que a través del globo de diálogo afirma “*...la verdad que se te cayó todo, ché...*”. Esta acción refiere al busto que se vislumbra a través de la prenda del personaje femenino, que derramado por su torso y aproximándose a su cintura es afectado por “*la ley de la gravedad*”.

Con sus cejas alzadas, sus ojos entreabiertos y una sonrisa sarcástica, cubierta parcialmente por su mano, el personaje femenino complementándolo con su expresión facial le replica “*...Y, sí. No como a vos, que todavía te quedan cuatro canas...*”, de modo que “*el fastidio que irrumpe y que paraliza el intercambio puede [...] borrarse ritualmente [...] por medio del*

¹¹⁵ “*Fase oral: primer fase de la evolución libidinosa: el placer sexual está ligado entonces predominantemente a la excitación de la cavidad bucal y de los labios, que acompañan a la alimentación. La actividad de nutrición proporciona las significaciones electivas mediante las cuales se expresa y se organiza la relación de objeto*”. En Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Editorial Labor S.A., Segunda Edición, Colombia, 1994.

¹¹⁶ Marilyn, Yalom. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Roxana Kreimer en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

humor, siempre disponible para simbolizar las situaciones escabrosas y disipar la vergüenza o la reticencia”¹¹⁷, como sucede en la situación planteada, confirmando lo planteado por Le Bretón. Así, la mujer abordada carga el acontecimiento de ironía y sarcasmo, a modo de defensa ante la provocación del hombre que analiza invasivamente su cuerpo, ya que la ley de la gravedad afecta a los dos personajes del cuadro y de este modo, “...tiene consuelo” como plantea el remate. A partir de aquí, a diferencia de los cuadros anteriores, donde las mujeres afrontan conflictivamente ciertos aspectos estéticos, teniendo como eje principal a los bustos, la mujer del cuadro 6 enfrenta la secuela de los años en sus senos con una actitud mordaz.

Retomando lo planteado en el cuadro 1, donde la mujer le otorga a la mirada del hombre la aprobación sobre determinadas características estéticas femeninas, esa mirada se concreta en la escena del cuadro 6, ya que si bien la crítica hacia el cuerpo de la mujer deviene de la mirada de éste, luego la misma se desvía y el “tinte calificador” pasa a los ojos femeninos, que por un lado asevera la diatriba del hombre y por otro la retruca acentuando sobre su calvicie, y oficiando este escena de remate a la figura. De este modo, se produce en las figuras mencionadas, como postula Le Bretón, que “La puesta en escena de la apariencia deja librado al actor a la mirada evaluativa del otro y, especialmente, al prejuicio que lo fija de entrada en una categoría social o moral de su aspecto...”¹¹⁸, que en el cuadro se refiere a los senos de la mujer. Finalmente, si en estos cuadros las miradas masculinas son devastadoras respecto a estos cuerpos femeninos, contrariamente en el Sr. López la mirada adquiere un carácter reverencial, que magnifica el cuerpo de *Leticia*, otorgándole erotismo y sensualidad.

Consideraciones finales: planos, vestimenta, humor y expresiones

A continuación volcaremos las consideraciones finales que nos permitieron definir la figuración de estética de los bustos de estas mujeres, teniendo presente que para ello observamos no sólo la presencia del humor en relación a los bustos, sino también el aporte que los tipos de plano, las expresiones verbales, las posturas corporales y el texto escrito, ofrecen al respecto para definir la misma.

En este sentido, desde las características propias del soporte, los tipos de planos en los que se plasman estos cuerpos permiten observar ciertas cuestiones que definen a los senos desde unas formas y unos rasgos, junto con el aporte que ofrecen las características de la vestimenta que presentan.

A partir de aquí, hemos observado que en el caso de *La Turca* se pueden detallar sus bustos ya que se encuentra semidesnuda y desde un plano general, como ocurre con la mujer del cuadro 5 (figura 7), aunque se encuentra en un plano medio. Asimismo, el cuerpo de *Leticia* también se presenta al desnudo además de magnificado, como ya se ha planteado, pero la

¹¹⁷ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

¹¹⁸ *Ibíd*em

presencia de López o la posición de sus brazos en el decurso de las escenas, no permiten divisar la totalidad de sus senos, aunque si definirlos desde una forma. En ocasiones, como sucede con *La Mulatona*, y las mujeres del cuadro 1 y 3, independientemente del tipo de plano, son los escotes de su vestimenta los que permiten establecer determinadas características de sus bustos, al igual que la mujer del cuadro 2 y 6, que si bien no presenta un escote, es la prenda ceñida al cuerpo la que los define desde una forma. Finalmente, no resulta posible definir los bustos de la mujer del cuadro 4, no sólo por su vestimenta, sino por la posición de su brazo interfiriendo sobre los mismos. Conforme lo planteado, debemos destacar que el hecho de que los personajes femeninos presenten determinadas características vestimentarias (escotes o prendas ceñidas al cuerpo) o estén desnudos, aportó a la posibilidad de definir la fisonomía de estos bustos, como hemos descripto.

Conforme lo planteado, considerando el segmento del corpus abordado de **“Mujeres Alteradas 1-2-3-4-5”** al que se le ha podido identificar los bustos desde los rasgos definidos anteriormente, resulta relevante destacar, que en determinadas ocasiones hemos observado que las mujeres figuran sin una prenda que cubra sus bustos, ante situaciones como las dietas (como se verá en el siguiente capítulo), el período menstrual, el placer de la independencia femenina, etc., exhibiéndose a las mujeres independientemente del motivo temático de los senos. Lo mismo sucede con aquellas mujeres que figuran con senos voluptuosos, siendo ésta característica motivo de crítica a lo largo del corpus, como se describió en la mujer del cuadro 3.

Respecto del humor y considerando como planteamos en el capítulo 1, que lo entendemos como una manera de abordar temas subidos de tono o delicados, éste se encuentra presente en las historietas de las mujeres abordadas a lo largo del presente capítulo. En las mujeres de Maitena, el humor está directamente relacionado a lo que estas mujeres sienten respecto de sus bustos. Es decir, la figuración de éstos es construida tanto por la situación que se plantea en el cuadro, como por el remate, el lenguaje verbal y corporal y en los casos mencionados a lo largo de la descripción, por los personajes secundarios que aparecen en la escena, siendo estas cuestiones las que aportan lo humorístico en las mismas. Pero debemos destacar que en el caso de *Leticia*, *La Mulatona* y *La Turca*, el humor no está acentuado sobre sus bustos, teniendo en cuenta que la tematización de la figura, no refiere a los mismos, como sucede con las mujeres de Maitena.

Hasta aquí, si bien los tipos de plano, la vestimenta que lucen los cuerpos y el aporte del humor son los que definen la figuración de estos bustos, como sucede en el capítulo de lo piloso, resulta destacable el papel que juegan tanto las expresiones faciales como las posturas corporales en esta construcción, ya que es a través de éstos que se denota el sentir de estas mujeres, teniendo en cuenta como afirma Le Bretón que *“los sentimientos (...) están*

*organizados ritualmente y significan para lo demás*¹¹⁹, y en el caso de estas mujeres observamos que se inscriben en el rostro, los gestos, las posturas, etc., como hemos detallado no sólo en la presente descripción, sino en el capítulo anterior.

En síntesis

Teniendo en cuenta que *Leticia, La Mulatona, Mimí y La Turca* son fruto estético de décadas anteriores a las mujeres de Maitena, y luego de la descripción realizada, podemos afirmar que la utilización de los senos en ellas está marcada por el carácter erótico de los mismos, donde sus cuerpos adquieren a partir de aquí un lugar de sensualidad, de cuerpo lujurioso convalidado por el contexto social en el que se enmarcan. Es decir, la relación de éstas mujeres con sus bustos no está marcada por un conflicto con los mismos, sino que ubica a los senos en un lugar meramente erótico o sexual, no existencial. Así como sucede con *Pampita* y las mujeres de López en la variable de lo piloso, estos cuerpos femeninos también figuran desde su *“capacidad de acceder al disfrute del ejercicio de sus facultades -de movilidad, de sexualidad, de objeto de la mirada más allá de aquello que lo cubre...”*¹²⁰.

Por el contrario, la figuración de los bustos en las mujeres de Maitena se encuentra alejado de éste carácter, teniendo en cuenta que las figuras de los cuadros 1, 2, 4 y 5, sienten un malestar sobre sus bustos, ya que no logran responder a las características sobre los mismos que se imponen socialmente, como ya hemos planteado, lo que las lleva a problematizarse sobre las formas y los rasgos de los mismos, considerando que entendemos que estos cuerpos, *“... son tributarios de un estado social, de una visión del mundo”*¹²¹ y por lo tanto *“una construcción simbólica, no una realidad en sí misma”*¹²².

Asimismo, si bien las mujeres que se observan en los cuadros 2 y 3 responden a la imagen de cuerpo ideal que se fue creando, por lo cual no muestran una disconformidad sobre sus bustos, deben lidiar con la etiqueta de sentirse gordas o soportar la duda de autenticidad de los mismos.

Esto que sucede en las figura 7, puede entenderse a partir del hecho de que se ha generado un mercado alrededor de los bustos en los últimos años que *“ha explotado todo lo que podía extraer del pecho femenino (...) Para la mujer, esto ha significado someterse a los requerimientos de la imaginación masculina...”*¹²³, del cual las mujeres de Maitena no se encuentran exentas, como hemos desarrollado a lo largo de la descripción.

¹¹⁹ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

¹²⁰ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2007.

¹²¹ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

¹²² *Ibidem*

¹²³ Marilyn, Yalom. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por Roxana Kreimer en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>

A partir de aquí, teniendo en cuenta que *“las apariencias personales son una especie de ‘capital’ para los actores”*¹²⁴, en el caso Maitena, las mujeres ya sea por los efectos de la maternidad, por el “prejuicio” de otra mujer, por la acción de los años o la invasión mediante la cirugía estética hacia el propio cuerpo; establecen una relación con sus senos marcada como ya dijimos por una insatisfacción. Al respecto, consideramos que *“una serie de rituales cumple, entonces, la función de disponer una relación con el cuerpo que se ha vuelto más indecisa. Se instauran códigos del buen vivir que implican normas corporales precisas y que socializan la relación con el cuerpo (...) Los valores del cuerpo son más bien negativos, lo asocian a la vergüenza, al error”*¹²⁵, cobrando los bustos de estas mujeres un espacio protagónico en su existencia, determinado por diversas etiquetas morales y sociales, relacionadas principalmente con la elegancia, la vejez, el atractivo, etc., como se plantea a lo largo de los remates y de las situaciones plasmadas en los cuadros de la figura.

Teniendo en cuenta lo mencionado, se plantea desde el soporte que ésta problematización que vivencian las mujeres sobre sus bustos, las lleva al extremo de considerar el sometimiento del cuerpo a la implantación de siliconas, para ampliar los mismos y modificarlos (cuadro 4). De este modo, la corporeidad de esta mujer, como plantea Le Bretón *“estalla en pedazos y se vuelve un rompecabezas biológico establecido según el modelo de una mecánica humana en la que cada elemento es sustituible por otro, eventualmente mejor”*¹²⁶, esto es posible principalmente por el aporte de las cirugías estéticas como hemos postulado. Es decir, son mujeres preocupadas por la apariencia de su aspecto físico y lo que esto puede provocar en la mirada de los otros, que las lleva a convertir a sus cuerpos en *“un objeto que se moldea a gusto”*¹²⁷.

¹²⁴ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

¹²⁵ *Ibíd*

¹²⁶ *Ibíd*

¹²⁷ *Ibíd*

CAPÍTULO 3

LA SILUETA

¿LOS CUERPOS QUE COMEN?

Las figuras que abordaremos en el presente capítulo sobre la silueta, se enmarcan en la década del '50, '60, '70, y por último en la década del '90 con Mariana y las mujeres de Maitena. Como ya hemos planteado anteriormente el período que abarca desde la década del '70 a la del '90 se caracteriza por la exposición del cuerpo al desnudo, como hemos podido observar en relación a lo piloso y a los bustos. Aunque no sólo desde este aspecto, sino que impulsado por un prospero mercado *“que se desarrolló durante estos últimos años alrededor de los cosméticos, de los cuidados estéticos, de los gimnasios, de los tratamientos para adelgazar, del mantenimiento de la forma, de la preocupación por sentirse bien o el desarrollo de terapias corporales”*¹²⁸, la apariencia corporal cobra importancia, específicamente, en este sentido, en el período que trascienden desde la década del '60 a la década del '90.

Teniendo en cuenta que el cuerpo, como postulamos anteriormente, es una construcción social y cultural, éste *“mezcla desordenadamente sus acciones y sus constituyentes con la simbólica social”*¹²⁹. A partir de aquí, no solo los medios de comunicación, sino también la sociedad de consumo y la globalización juegan un papel importante, en ésta construcción de una apariencia del cuerpo, que debe responder a determinados parámetros, no solo sociales sino también culturales. Aunque teniendo en cuenta lo postulado por Le Bretón, que *“no siempre se tiene el cuerpo liso y puro de las revistas o de las películas publicitarias, es más, raramente responde a este modelo...”*¹³⁰, intentaremos mediante la descripción del presente capítulo, definir la figuración de silueta de las mujeres abordadas.

En relación con la apariencia estética, la gordura marcó frecuentemente, en determinadas épocas, un signo de status, siendo objeto de admiración, como por ejemplo *“la Venus prehistórica y las damas de finales de la época victoriana, quienes tenían una estructura corporal generosamente sólida”*¹³¹. En cambio, *“hasta antes de 1960 al cuerpo se lo apretujaba y exprimía mediante ceñidas fajas elásticas y soutienes, que les tiraba del busto hacia los hombros. La silueta de esta época reclamaba no tener caderas ni nalgas; un trasero prominente se consideraba ordinario”*¹³². Aunque hacia fines de la década de los '60, el cuerpo es liberado de esta compresión, dando lugar a cierta soltura y relajamiento y así las mujeres *“con su delgadez demostraban que podían alimentarse a base de una dieta de proteínas para conservar*

¹²⁸ **Le Bretón, David.** *Antropología del Cuerpo y Modernidad.* Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

¹²⁹ **Ibidem**

¹³⁰ **Ibidem**

¹³¹ **Carral, Mabel.** *La estética corporal femenina.* Profesora en Artes Plásticas y Profesora en Historia de las Artes Visuales, graduada de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Maestra Nacional de Dibujo, Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Maestranda en Historia y Memoria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano, Facultad de Bellas Artes, UNLP. En <http://www.ecogenesis.com.ar/index.php?sec=articulo.php&Codigo=8>

¹³² **Ibidem**

su silueta, marcando también, un status social al poder elegir en las circunstancias económicas reinantes, con que alimentarse”¹³³.

Finalmente, hacia finales del siglo XX, se induce a un ideal femenino que lleva a las mujeres al punto de “...desfallecer de hambre por mantenerse en un peso socialmente aceptable y triunfador”¹³⁴ como afirma **Mabel Carral**. Esto es producto de que “la anatomía femenina no siempre se ajusta al ideal de belleza del momento, llevando a las mujeres a una vertiginosa y obsesiva carrera hacia la anorexia y la bulimia [...] que hace que tener un peso por encima de la norma sea considerado poco atractivo, indigno...”¹³⁵.

Teniendo en cuenta que consideraremos a los alimentos y la relación de éstos con las siluetas que abordaremos, debemos destacar que a lo largo de la historia la alimentación “como fenómeno social - ofrece espacios rituales”¹³⁶, que si bien cumplen una función fisiológica de supervivencia, distintos factores sociales y culturales como ya dijimos, han provocado cambios en los comportamientos relacionados con la ingesta. De este modo, independientemente del carácter de la alimentación como práctica grupal de consumo, se ha establecido una relación tal, que lleva a las mujeres a someterse a diferentes dietas alimentarias, orientadas al cuidado estético, teniendo en cuenta que en las mismas “coexisten tendencias a satisfacer su gula, tener una dieta sana, demostrar (...) su modernidad, al mismo tiempo que su autenticidad cultural”¹³⁷. Entendemos como plantea **Igor de Garine** retomando al psicólogo Aimez, Pierre que “los aspectos psicológicos del comportamiento alimentario moderno insisten sobre un sentimiento de culpabilidad en relación con el placer gastronómico y su consecuencia: la obesidad”¹³⁸.

En tal sentido, en éste capítulo la selección de figuras se realizó considerando la implicancia del motivo temático que se abordará, la silueta. Desde aquí, se indagará no sólo el contorno corporal que poseen las mujeres, considerando el espacio discursivo en el que figuran, sino que se hará especial hincapié en la relación que establecen con éste a través de los alimentos, considerando que éstos últimos se integran por vías de asimilación en la masa corporal misma. Esto último teniendo en cuenta que la cuestión nutricional adquiere gran importancia, donde el cuerpo y si cuidado físico, se encuentran ligados a la alimentación y a las técnicas para adelgazar, siempre considerando que “los principios de la selección que orienta al

¹³³ Carral, Mabel. *La estética corporal femenina*. En <http://www.ecogenesis.com.ar/index.php?sec=articulo.php&Codigo=8>

¹³⁴ **Ibidem**

¹³⁵ **Ibidem**

¹³⁶ Traversa, Oscar. *Comer, beber, hablar*. Editorial La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2011.

En <http://www.designisfels.net/designis11.htm>

¹³⁷ de Garine, Igor. *Antropología de la alimentación: Entre naturaleza y cultura*. En http://www.museuvalenciaetnologia.es/userfiles/file/ernaehrung_und_Kultur.pdf

¹³⁸ **Ibidem**

ser humano en la preferencia de sus recursos alimentarios no son del orden fisiológico, sino cultural”¹³⁹.

Asimismo, independientemente de las implicancias de la moda, se considerará el modo en que la amplia variedad de prendas se presentan en ellos. En este sentido, Traversa en su trabajo sobre la publicidad afirma que “*ciertos rasgos pueden atender a modificaciones de superficie pero no a modificaciones en profundidad (los cambios de un rasgo vestimentario pueden no alterar el punto de vista desde el que se organiza la construcción de la imagen)*”¹⁴⁰. Aunque, teniendo en cuenta que entendemos que la vestimenta produce efectos de superficie, es decir son cuerpos en tanto lo recubren y le confieren o modifican su forma, es que consideraremos a la misma en estas mujeres, a fin de aportar a la figuración de sus siluetas.

De la ingesta y algo más...

La presente figura corresponde a una secuencia del personaje de Lino Palacio, *Doña Tremebunda*, cuya aparición se remonta hacia 1953, y fue seleccionada considerando la implicancia del motivo temático de la misma con respecto a la presente variable. Si bien no se observan títulos, viñetas delimitadas, ni remates que contextualicen en la figura, la misma posee escenas que forman una secuencia con un correlato, que se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, de acuerdo a lo socialmente pautado.

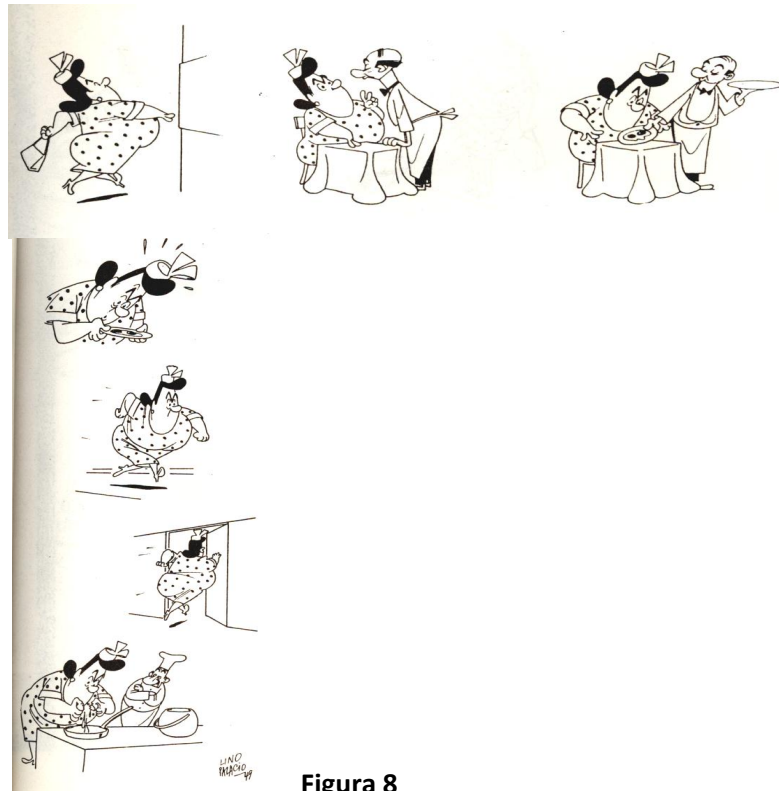


Figura 8

¹³⁹ de Castro, Ana Lucía. *Culto al cuerpo, modernidad y medios de comunicación* (UNICAMP/FAPESP Brasil). En <http://www.efdeportes.com/efd9/anae.htm>

¹⁴⁰ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

A partir de aquí, en la escena 2 se observa en un plano entero, al personaje femenino de semi perfil, donde parte de su masa corpórea es cubierta por la mesa donde se encuentra sentada, quedando expuestos sobre la superficie de la misma la totalidad de sus colosales senos. Debido a la ausencia de diálogos en la figura y al fondo límpido de la escena, tanto el personaje masculino con atuendo característico de mesero, como *Doña Tremebunda* con la posición de su mano izquierda solicitando el pedido, proporcionan indicios de que el suceso transcurre en un restaurante. En la siguiente escena el personaje masculino, en el lateral izquierdo de la mujer, presenta sobre la mesa su “deleite”, que consiste en dos huevos, que por la consistencia y expansión de los mismos en el plato, aparentan estar fritos, es decir cocidos en aceite.

En la escena 3 y ya desde un primer plano, *Doña Tremebunda* se apropia del “manjar”. Sus anchurosas y oscuras cejas estrechadas resaltan en su semblante, mientras direcciona su mirada estupefacta hacia el platillo que sostiene enérgicamente entre sus manos. Esta expresión se fusiona con su boca, que asemejándose a un minúsculo redondel, se observa por primera y única vez en la figura, denotando en su rostro una licuación facial entre disgusto y asombro, complementada esta última por las líneas de admiración que emanan de la superficie de su sombrero.

La porción proteica muta a malestar en *Doña Tremebunda* en la siguiente escena, donde se la observa en un plano entero, marchando embravecida al compás que marca su enaltecido calzado, aunque indefinido en estética. Sus engrosados y acortados brazos acompañan los enérgicos pasos de sus enflaquecidas piernas, que sobrellevan su corpulenta silueta, resaltada por una portentosa masa aglutinada en la parte superior de su torso. En la siguiente escena, una rotación corpórea la posiciona de espalda, exponiendo su ovoide retaguardia trasera, en analogía dimensional con su parte frontal.

Desde el atuendo y de modo recurrente a lo largo del corpus, *Doña Tremebunda* presenta una prenda que cubre desde su cuello hasta la parte inferior de sus rodillas, dejando solo al descubierto parte de sus extremidades. Así, su vestido cargado de lunares distribuidos por toda la superficie, se adhieren a su carnoso contorno, magnificando sus irregulares curvas. Pero no sólo su vestimenta se mantiene presente repetitivamente, sino que desde las expresiones faciales se observa a *Doña Tremebunda*, en reiterados episodios, con el anteriormente descrito rostro encolerizado.

Finalmente, en la última escena que oficia de remate, se devela que se dirige a la cocina del restaurante, por la presencia del personaje masculino con atuendo de chef junto a ella. Posicionada frente al artefacto culinario, *Doña Tremebunda* deja fluir sobre éste el gelatinoso y denso alimento que se desprende de las agrietadas cascaras que sostiene entre sus manos, al tiempo que el hombre la observa con los brazos entrecruzados, en sintonía con su expresión iracunda y expectante ante la acción gastronómica de la entrometida mujer.

Esto último revela que la actitud de *Doña Tremebunda* responde a una insatisfacción ante las características del alimento sobre el plato. Sin embargo, en el correlato de la figura no se advierte la razón del sinsabor, ya que no degusta el platillo en momento alguno. Así, al tomar las riendas de la operación culinaria, se desvía del rol inicial de comensal, convirtiéndose en una intrusa, cargando la escena de impulsividad.

Este accionar del personaje femenino sobre los alimentos está presente a lo largo del corpus en reiterados episodios, ya que su relación con los mismos no está acentuada por la ingesta, sino por la utilización de las sustancias comestibles como objetos donde deposita su permanente impetuosidad. *Doña Tremebunda* no se irrita con la comida porque interviene sobre su desarrollada corporeidad, sino que utiliza la misma para manifestar su disgusto, convirtiéndola, frecuentemente, en un instrumento de defensa ante determinadas situaciones.

A partir de aquí, observamos que el personaje no establece con los alimentos una relación marcada por lo nutricional o como práctica de adelgazamiento como se planteó al inicio del capítulo, sino que le otorga a los alimentos otra trascendencia, ya que como afirma Le Bretón “el hombre no busca en sus platos de comida las mismas sensaciones [...] disfruta de manera diferente de los alimentos, al atribuirles significación propia”¹⁴¹, en el caso de *Doña Tremebunda* como canalizador de su temperamento y disgusto permanente. Asimismo, desde el punto de vista de la silueta, el personaje no responde a los cánones vigentes de la época en que se inscribe, que se caracterizaba por cinturas estrechas delineadas por ajustadas prendas. La estructura corporal generosamente sólida de *Doña Tremebunda* parece responder más bien a la “Venus prehistórica” y a las damas de finales de la época vitoriana, como se planteó en la introducción del presente capítulo.

Teniendo en cuenta que el personaje de *Raquel* que se describirá a continuación ya fue abordado en el capítulo 1, no se realizará a continuación un detalle minucioso en relación a éste, salvo en los aspectos mencionados al inicio del presente.



Figura 9

¹⁴¹ David Le Bretón. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*, Editorial Nueva visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

Un gran globo de diálogo que escurre lamento se sitúa como fondo de la escena. *Raquel* inclina su cabeza permitiendo destacar la amplia apertura bucal que predomina en su rostro, al tiempo que posicionando su mano izquierda sobre sus ojos intenta, en vano, poner freno a la congoja.

Mediante un plano medio se expone casi en su totalidad la superficie corpórea del personaje, que viste un traje de baño, compuesto de dos piezas con un estampado a rayas. La fracción superior cubre gran proporción de sus senos, donde la hechura del generoso lienzo le otorga a los mismos una fisonomía aguzada, dejando entrever la notable división entre estos. Por su parte, la fracción inferior con similares características, inicia en la zona media del torso cubriendo la totalidad de su pelvis, de la que emerge un pequeño apéndice adiposo que remarca su estrecha cintura, resaltando sus caderas.

En el cuadro 2 y como consecuencia del interrogante “¿Qué pasa mamá? ¿Por qué lloras?” *Raquel* expone el motivo de su llanto al exclamar “¡Porque del verano pasado a este engordé y la bikini me queda horrenda!”, cubriendo con ambas manos su rostro, interfiriendo en el derrame de lágrimas. Así, a la desconsolada *Raquel* le pesan las consecuencias negativas que el engrosamiento genera en su percepción corpórea, provocada por el modo en el que aprecia la prenda sobre su cuerpo. Respondiendo al acontecimiento con un rotundo sarcasmo, Mafalda se apropia en primer plano de la siguiente escena, señalando con una actitud reflexiva “Yo te diría que más de media humanidad no pudo engordar ni un gramo porque no tuvo **qué** comer”, exponiendo que el engorde de su madre es producto del abundante consumo de alimentos. De este modo, la categórica situación expuesta por la niña produce un “juego” antagónico entre el exceso de ingesta alimenticia y la extrema carencia de la misma.

Finalmente, en el cuadro 4 que oficia de remate, Mafalda acentúa que el sentimiento de su madre es trivial en relación con la escasez alimenticia que vive “...más de media humanidad...”, al plantear “...Pero vos necesitas consuelo, no quedar como una estúpida, ¿verdad?”, dotando de un carácter absurdo la aflicción de su madre.

A diferencia de *Doña Tremebunda*, la relación de *Raquel* con la comida está orientada a las consecuencias que provoca sobre su silueta, generándole así un sentimiento angustioso que provoca el llanto extremo, aunque poco frecuente en el personaje a lo largo del corpus. Si bien el sentimiento de frustración es habitual en *Raquel*, como se ha planteado en la figura 1, ésta es provocada por diversas situaciones, que no siempre están orientadas a la problematización de su corporeidad. Aunque considerando la figura abordada, si bien *Raquel* no se propone llevar una dieta nutricional, a fin de modificar esa característica de su fisonomía que tanto le afecta, su preocupación como hemos observado en el corpus, está orientada a la exposición de esa fisonomía en un espacio público, como ser la playa, que la expone a la mirada de los otros, retomando el concepto planteado desde los bustos.

Por último, si bien *Raquel* responde fisonómicamente a las características de las mujeres de su época, respecto a la relación con la comida se aleja de una dieta de proteínas para conservar su silueta, como se planteó en la introducción, ya que su status¹⁴² le permite tener “qué comer”.

La presente figura pertenece a un recorte de la historieta de Clemente que deviene de una secuencia de escenas donde el personaje masculino tiene un encuentro con *La Mulatona*, que se presenta con un cuerpo eventualmente esquelético, en relación al que se describió en el capítulo 1, como consecuencia de haber bajado 60 kilos de su peso habitual, por la implementación de un régimen, conforme lo observado en ésta secuencia del corpus.



Figura 10

Ante ésta reducción de la masa muscular, en el cuadro 1 el personaje masculino reflexiona a cerca de ello, siendo el cuadro sucesivo el que develará por qué “*El mundo está definitivamente loco*”. En éste, se enfrenta con una *Mulatona* con características disimiles (fig. 5), donde la totalidad de su silueta continúa la línea de su delgado cuello, enmarcada por una estrecha prenda que la cubre, en la que apenas se divisa el usual estampado a lunares, que se amolda a su renovada fisonomía corporal. Ante la drástica transformación, Clemente se apropia con una expresión compasiva de este “frágil” cuerpo “*Mi Mulatona, mi pobre Mulatona ahora hecha una flaquita,...*”, siendo este sentimiento abrumador el que va a marcar al personaje masculino a lo largo de la figura. Así, será para éste “*...una inocente víctima de las deformaciones de la `era moderna`*”, atribuyendo a esta última ser la causante de la pérdida de peso de su fémina.

Consecuentemente, Clemente posicionado tras una inexpresiva *Mulatona* y dirigiendo su mirada hacia la zona póstuma de su cintura expresa “*despojada de sus mejores atributos por la evolución de los tiempos que se viven*”, al notar la ausencia de sus preponderantes caderas, que son parte de la complacencia de éste. Pero no sólo se despoja de este rasgo corpóreo, sino que sus voluptuosos pechos y sus carnosos labios, insignias de la esencia del personaje, son dilapidados como producto de la no ingesta de alimentos.

¹⁴² “*Familia de Buenos Aires (porteña) de clase media*”. Estas características se extrajeron de la página www.todohistorietas.com.ar, donde se caracteriza la historieta de Mafalda.

En el cuadro 4 y nuevamente sólo en la escena, Clemente expresa “*se han trastocado todos los valores*”, retomando el concepto general que inicia en los primeros cuadros de la figura. Finalmente y a modo de remate, redirecciona su mirada hacia *La Mulatona*, mientras expresa “*Ahora las mujeres en vez de comprar los libros de Doña Petrona, compran los del Doctor Cormiyot*”¹⁴³, poniendo de resalto que en vez de desarrollar el arte culinario para la posterior ingesta de exuberantes platillos, las mujeres optan por una menor proporción de alimentos en sus dietas, a través de alternativas médicas, con el fin de obtener una silueta delgada.

En este sentido, a través de la intervención de nuevas temáticas relacionadas a prácticas para la reducción de peso, la medicina comienza a tomar un lugar de importancia social, ganando terreno en los medios de comunicación, principalmente la prensa gráfica y audiovisual. De este modo, desde lo expresado por el personaje masculino se confirma lo planteado por Le Bretón a cerca “*de la importancia social de la medicina que se ha convertido en una de las instituciones más importantes de la modernidad*”¹⁴⁴, aunque Clemente se conflictúa al respecto, considerando el adelgazamiento extremo de su fémina, con el que no se siente a gusto. De esta manera, si bien *La Mulatona* pierde su carácter sensual, otorgado por sus pronunciados bustos y sus preponderantes caderas, como se planteó en el capítulo 2, en la presente figura, los drásticos cambios que sufre su silueta, preanuncian el devenir de una década (’90) donde se va reafirmando cada vez más, una silueta estrecha.

A partir de aquí, el acento sobre la silueta de la fémina está puesto en el sentimiento de Clemente al respecto, a través de las reflexiones que elabora sobre los hábitos alimenticios, no solo de ésta sino de “*...las mujeres...*”, ya que considerando la impávida y silenciosa actitud del personaje femenino, la gran pérdida de peso por la escasa ingesta y su consecuencia sobre su silueta, no denotan emoción alguna en ella.

Esta figura corresponde a un recorte de la historieta “Yo, Matías 5” de Fernando Sendra, publicada en 1993, donde *Mariana* la madre del personaje principal, ausente en el trazo de su corporeidad en los cuadros, se presenta recurrentemente en los episodios dirigiéndose al

¹⁴³ La obra “El libro de Doña Petrona”, de Petrona Carrizo de Gandulfo (Olivos, Bs. A. Argentina, 1896-1992) marca un punto de inflexión en cuanto al estado del discurso público a cerca de la alimentación en Argentina, que se produce a principios de la década del ’40. El libro tuvo (y tiene aún) un gran público lector, ya que incluía no solo recetas de cocina y secretos culinarios, sino también consejos para la mujer moderna que incluían organización del hogar, y de las tareas de mantenimiento, e incluso una sección para la mujer que trabaja y cuida de su hogar. A través de clases, libros, revistas, radio y televisión promovió el **arte culinario** y conquistó a la audiencia y a varias generaciones de argentinos que aprendieron así a preparar sus empanadas, locros, pucheros, guisos, canelones y pastas en general, tartas, alfajores, budines y postres, etc. En http://es.wikipedia.org/wiki/Petrona_Carrizo_de_Gandulfo. Alberto Everardo Julio Cormillot (Buenos Aires, 31 de agosto de 1938) es un médico argentino, educador para la salud, escritor y conferencista especializado en temas de obesidad. Creó y dirige instituciones como la Clínica de Nutrición y Salud, Dieta Club (grupos profesionales para adelgazar) y Fundación ALCO (grupos de autoayuda), con actividad en gran parte de Argentina y en varios países del mundo. En http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Cormillot. Fue el precursor en la década del ’70 de un modo diverso en el tratamiento de la obesidad, a través de grupos de apoyo que propician la interrelación entre pacientes con dicha problemática y marcó un punto de inflexión al mediatizar las cuestiones nutricionales y de la salud, publicando más de 40 libros -la mayoría de educación para la salud- y seis colecciones de fascículos. Dirige la revista “Vivir Mejor” y publicó y presentó cerca de 100 trabajos científicos en revistas y congresos internacionales.

¹⁴⁴ **Le Bretón, David.** *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

pequeño, aunque de modo ambiguo, a través del texto escrito en los globos de diálogo, que en la presente figura asoman por la derecha de los cuadros.



Figura 11

En este sentido, en el cuadro 1 el personaje femenino paradójicamente manifiesta “*Lo importante Matías, no es lo exterior*”, “*porque una puede ponerse rímel, polvo, crema, delineador, base, esmalte, pancake, brillos, rubor, sombra, máscaras y postizos...*”, dando el indicio de que eventualmente utiliza cosméticos faciales buscando atraer¹⁴⁵, y sin embargo, puede “*...a pesar de todo sentirse vacía*”, restando preponderancia a la utilización de esos productos para el embellecimiento. En el cuadro 4 y utilizando como disparador el interrogante hacia Matías, recurso característico en el personaje, se devela que éste sentimiento de carencia se acentúa “*porque además, (...) hace dieta*”, infiriendo que la misma consiste en una reducción considerable en la ingesta de alimentos. Paralelamente, el niño acompaña con sus gesticulaciones, a lo largo de los cuadros, el decir de su madre, mostrando en esta última situación una expresión de abatimiento, definida por el diámetro reducido de su boca y sus ovalados ojos cubiertos parcialmente por el agotamiento de sus párpados.

Ya en el cuadro 5 y con una expresión sorpresiva el niño sondea a su madre sobre su accionar alimenticio, recibiendo como réplica que se trata de “*...la dieta del equilibrio*”, siendo el cuadro sucesivo el que revelará que la misma consiste en “*...lograr una armonía entre lo físico y lo espiritual...*”, otorgándole a la dieta una función niveladora, para “*...evitar desajustes...*” en su ser. Asimismo, y a lo largo del corpus se ha detectado que el personaje femenino también utiliza obsesivamente distintas combinaciones de productos alimenticios (lechuga, acelga, etc.), aplicándolas a su conjunto facial y buscando firmeza ante posibles rugosidades. De este modo, la relación de *Mariana* con los alimentos, está marcada por la

¹⁴⁵ “Ella quiere gustar, ser atractiva, y seguramente busca la pareja que ya no tiene (es divorciada)”. Estas características se extrajeron de la página www.todohistorietas.com.ar, donde se caracteriza, a cada uno de los personajes de la historietita de “Yo, Matías”, entre ellos la figura referenciada: Mariana, la madre de Matías.

reducida ingesta de los mismos y por la utilización de éstos como tratamientos domésticos y alternativos para el embellecimiento del rostro.

Finalmente, en el último cuadro el personaje femenino expresa a través del globo de diálogo “*¡He notado que mi espíritu se eleva y mi trasero se cae!*”, revelando una insatisfacción con respecto a esa característica fisonómica, que la lleva a implementar una ingesta “armónica”, ya que su físico no encuentra analogía con su ser inmaterial. Esta discordancia en el decir de *Mariana* se observa a lo largo del corpus, marcada por un discurso verbal irónico y contradictorio, no solo sobre sí misma, sino también dirigidos al pequeño a través de los diálogos, que cargados de una dosis de sarcasmo y ambigüedad operan de disparador en éste que los utiliza para introducir el remate humorístico en la historieta. De este modo, es recurrente en la misma la figura de la metonimia: el lenguaje verbal se encuentra recortado del cuerpo de *Mariana*, convirtiéndose en vehículo de la identidad que precede al mismo, brindando pautas que permiten detectar características del ejercicio de la estética que establece el personaje, definidas principalmente en cuestiones como: el cuidado de la silueta, de lo piloso, lo facial y la búsqueda la armonía espiritual.

Así, si bien *Mariana* se presenta como una mujer que implementa prácticas de embellecimiento, también manifiesta una disconformidad respecto a determinadas características de su fisonomía y a la desarmonía entre su cuerpo y su alma, enmarcándose en esos “sujetos” como plantea Le Bretón que “*se dedican a buscar, incansablemente, modelos que convierten al cuerpo en una especie de suplemento de alma*”¹⁴⁶. Es por eso que *Mariana* recurre a opciones alternativas, y contradictorias entre sí, por un lado el consumo de cosméticos faciales propios de la industria y por otro la implementación de técnicas de embellecimiento domésticas (lechuga sobre el rostro), y finalmente la implementación de un régimen alimenticio buscando el equilibrio deseado y convirtiendo su cuerpo “*en un melting pot, muy cercano a los collages surrealistas*”¹⁴⁷, como plantea el antropólogo. A través del régimen *Mariana* intenta lograr una reducción del peso, ya que “*tener un peso por encima de la norma es considerado poco atractivo*”, como se planteo en la introducción, considerando que todas las practicas que realiza el personaje a lo largo del corpus, persiguen el objetivo de lograr atractivo.

“LOS ALIMENTOS INTERVIENEN”

A modo de abordar la presente variable, se han considerado ciertos rasgos característicos de las mujeres de Maitena, que se aplicaron a las mismas a fin de identificar su contorno fisonómico, como la existencia o no de excedente en la zona del cuello y el grosor de los brazos, considerando que en su mayoría se presentan en planos medios que no permiten divisar la totalidad de los cuerpos. Asimismo, y si bien los bustos ya han sido abordados, se ha

¹⁴⁶ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

¹⁴⁷ *Ibidem*

considerado el tamaño de los mismos en dicho marco, toda vez que complementan las características de las siluetas de las mujeres, como así también se ha observado lo anchuroso en lo fisonómico y la presencia o no de adiposidad en la zona abdominal, las extremidades y las caderas, cuando el tipo de plano lo permite. A partir de aquí, y considerando lo planteado anteriormente, se han establecido las siguientes categorías de siluetas, a saber: estrechas, semi-robustas y robustas.

En este sentido, en **“Mujeres Alteradas: 1-2-3-4-5”** se ha detectado que predominan las mujeres que poseen una silueta estrecha, caracterizada por una languidez en su contorno, carente de curvas y sin presencia de excedentes. Por otro lado, las mujeres que en menor medida poseen una silueta semi-robusta, presentan un cuerpo donde la existencia de excedentes se localiza en las caderas, los brazos y en la zona abdominal, mientras que las mujeres robustas, presentes en menor medida, se caracterizan por una fisonomía anchurosa en su totalidad, donde la contundente presencia de curvas fija un notorio antagonismo (ver anexo).

Teniendo en cuenta que el motivo temático presenta una amplia implicancia en el corpus abordado, a través de la figura 12, se indagará según lo postulado al inicio de este capítulo, no sólo el contorno corporal que poseen las mujeres, considerando el espacio discursivo en el que figuran, sino que se hará especial hincapié en la relación que establecen con éste a través de los alimentos y se considerará el modo en que la amplia variedad de prendas se presentan en ellos.

Algunas verdades tan inútiles como las Dietas



Figura 12

“*Algunas verdades tan inútiles como las dietas*” es el título de la figura. Desde aquí se observa que, “*algunas verdades...*” remite a las situaciones planteadas a lo largo de los seis cuadros que componen la misma, las cuales se abordarán en la siguiente descripción a modo de definir la razón que las convierte en “*...tan inútiles como las dietas*”.

A partir de aquí, y como producto del tipo de plano se observa en el primer cuadro a un personaje femenino, donde sus esbeltas piernas entrecruzadas destacan sus delgadas extremidades inferiores y su brazo izquierdo en ángulo al piso, soporta su longitudinal torso al desnudo, mientras la zona póstuma de su abdomen es cubierta por una prenda íntima en la que se destacan lunares en la superficie. A través de esta exposición corporal se evidencia el esparcimiento lipídico planteado en el remate. De este modo, mediante el primer globo de diálogo que se observa en el cuadro (de izquierda a derecha) la mujer se problematiza “*¿Por qué no se instalan en la lolas? ¿eh?*”, refiriéndose a sus diminutos y cónicos senos y contiguamente reincide “*¿...o en las pantorrillas, eh?, ¿eh?*”, que descarnadas se resaltan en la escena, mientras acompaña el interrogante con su mano alzada, el puño enérgicamente cerrado y una expresión facial encolerizada, acentuada por su dentadura prensada, sus ojos desorbitados y sus cejas ceñidas.

Considerando que dicha silueta se inscribe dentro de las características corpóreas de una fisonomía estrecha, al observar los pequeños montículos adiposos que presenta en la zona abdominal, se infiere que es allí donde se instalan esos conflictivos “*4 kilos de más...*”, generándole una insatisfacción con la misma, que se evidencia tanto en las expresiones faciales y corporales como en el lenguaje verbal. De este modo, la mujer se problematiza por “*...lo mal que se distribuyen!!*” esas adiposidades y no por las causas que las provocan. Si bien la mujer se problematiza, no se propone un método para reducir la adiposidad, evidenciándose de este modo la inutilidad de las dietas planteada desde el título.

Esta disconformidad respecto de la percepción fisonómica presenta similitud con el personaje de *Raquel*, que con iguales características en su silueta a la mujer abordada, exterioriza malestar a través del llanto extremo y el lenguaje verbal y corporal, por el modo en el que aprecia la prenda sobre su cuerpo, como consecuencia del engrosamiento del mismo producto del exceso en la ingesta. De este modo, el reconocimiento del propio cuerpo genera disconformidad, depositando en “*4 kilos de más...*” o en la percepción de la prenda sobre la fisonomía, sentimientos que comprenden “*...lo terrible...*”, llevando a estos personajes a conflictuarse sobre sus siluetas, aunque ninguno se propone un régimen dietario, a fin de modificar lo que genera insatisfacción. Dicotómicamente, *La Mulatona* (fig. 10) no se problematiza sobre la aniquilación de sus dotes características, considerando el drástico cambio que sufre su cuerpo.

Si la mujer del cuadro 1 presenta un trastorno por las carencias y la mala distribución lipídica y no se propone una dieta para modificarlo, la mujer del cuadro 2, aunque el abordaje

en la escena no plantea directamente una problematización desde lo corpóreo, intenta llevar un régimen alimenticio pero se ve imposibilitada de hacerlo por la interferencia de los otros. Así, se observa en un plano medio a un personaje femenino con una vestimenta compuesta por un mandil que prohíbe la visibilidad de la prenda sucesiva a éste, dejando divisar su angosto torso y sus delgados brazos, que revelan su estrecha silueta. Cercada por una variedad de verduras que resaltan en la escena, sostiene con su mano izquierda un notorio elemento cortante con el que rebana la hortaliza apiácea que presenta con su mano derecha, desarrollando el acto culinario. Este último se ve intervenido a través del globo de diálogo por la crítica del niño “¿Pescado con ensalada? ¡¡Puagg!!”, al tiempo que expelle de su boca abierta el órgano muscular, denotando una expresión nauseabunda que acentúa su decir. Ésta disconformidad alimentaria se prolonga con la proposición exclamatoria “¡a mí haceme unos fideos!!” que se cohesiona con la del personaje masculino que mediante el imperativo “¡Dejá!...” le propone una alternativa completamente antagónica al menú planteado, “...una pizza!”. De este modo, tanto las verduras presentes en la escena, como la crítica desarrollada, otorgan el indicio de que la mujer intenta ingerir alimentos con bajo contenido calórico, generándose un antagonismo con el menú propuesto por los personajes masculinos. Esta obstaculización en su régimen ratifica la inutilidad del mismo planteada desde el título, generando en la mujer un martirio, que se denota en sus ojos apesadumbrados constreñidos por sus cejas y su saliente dentadura que reprime su labio inferior.

Lo planteado en el remate “¡los hombres y los niños engordan!” se evidencia en la propuesta altamente calórica en lípidos e hidratos de carbono de los personajes masculinos, que intervienen a la mujer imposibilitándola de “...hacer bien un régimen...”, para lo cual “...hay que ser soltera”, característica del personaje de *Mariana* (fig. 11) que acentúa el sentimiento de vacío al implementar una reducción en la ingesta de alimentos, en la búsqueda de un equilibrio que no posee. Asimismo, mientras la mujer abordada utiliza los vegetales para ingerirlos, con el fin de llevar un régimen, *Mariana* utiliza los mismos como tratamiento facial alternativo para el embellecimiento, buscando atraer.

En el cuadro 3, a través de un plano general se observa a una mujer en un espacio al aire libre reposando su silueta en un banco, que comparte con un personaje masculino posicionado de espalda a su lateral izquierdo, mientras un ralo follaje se divisa en el fondo de la escena. El personaje femenino presenta una indumentaria de dos piezas, en la que predominan los colores rosados, donde la prenda superior carente de mangas, reviste su torso, quedando al descubierto sus enflaquecidos brazos, mientras la prenda inferior, en composición con el pañuelo que decora su cuello, cubre la totalidad de sus piernas, dejando entrever sus diminutos tobillos. Si bien por la postura corporal de la mujer no es posible abordar la silueta en su totalidad, las características fisonómicas de sus miembros, descritas anteriormente, denotan una estrechez. A partir de aquí, tanto la direccionalidad del rabillo en el globo de diálogo como la mano del personaje femenino posicionada sobre su abdomen, otorgan el indicio de que la onomatopeya

"igrllblup!" proviene de su estómago, que manifiesta *"...sentir...¡hambre!!"*, por la no ingesta de alimentos, como consecuencia de *"...estar a dieta..."*, como se planteado desde el remate.

Al mismo tiempo, con una expresión intentando emanar ingenuidad y haciendo alusión a su estómago expresa *"es el mío"*, dirigiéndose verbalmente al personaje a su lado, que por las características desgarradas de su vestimenta se infiere que es un hombre carente de recursos e imposibilitado de acceder a las necesidades básicas, por lo que comparte el sentimiento de hambruna. Así, el contacto que se da entre la mujer y el hombre, genera que ésta se excuse, apropiándose de la emanación que escapa de su cuerpo. De este modo, *"en estas condiciones de contacto con el otro (...), el cuerpo pierde su fluidez interior, se vuelve pesado, se convierte en una molestia"*¹⁴⁸, en este caso por pasar hambre.

De este modo, se presenta un antagonismo en la escena, si el personaje femenino siente hambre voluntariamente ante la necesidad de un cuidado estético, como plantea el remate, el personaje masculino compartirá la misma sensación pero porque no tiene *"...qué comer"* (fig. 9). Así, a través del personaje masculino se reproduce el sarcasmo que Mafalda plantea a su madre, exponiéndose a ambos personajes femeninos al ridículo, a través de la ironía escénica. Considerando lo planteado en el remate, el cuerpo que siente se postula desde dos posibles, por un lado el que pasa hambre por la no ingesta de alimentos y por otro, el de la angustia por las consecuencias del comer extremo, generando ambas situaciones un malestar. De este modo, la mujer del cuadro 3 por intentar responder al ideal femenino de delgadez que se impone socialmente, llega al extremo de *"...desfallecer de hambre por mantenerse en un peso socialmente aceptable y triunfador"*, como se planteo desde la introducción del capítulo.

Respecto del cuadro 4, se considera que el remate del mismo y lo planteado en la escena no responden esencialmente al motivo temático abordado en la figura 12, lo que imposibilita indagar, conforme lo planteado al inicio del presente capítulo, cuestiones como la instalación de los alimentos con respecto al cuerpo y la relación de la vestimenta con dicha fisonomía. Independientemente de ello, se han detectado características comparables con otras figuras abordadas en dicha variable, que se desarrollarán en los siguientes párrafos. Así, desde la detección realizada a través del conteo, el cuadro 4 responde al plano medio que mayoritariamente se ha observado, así como también la silueta estrecha que presenta el personaje femenino.

En la escena una eufórica mujer se dirige con su torso levemente inclinado hacia el personaje masculino frente a ella mientras exclama *"¡...no sabés lo que es mi amiga! ¡inteligente...simpática, ¡super solidaria!"*, enumerando las destacadas cualidades de la personalidad de su par, ya que como plantea el remate *"lo más importante es ser buena persona"*. Consecuentemente, el personaje masculino con una expresión dubitativa remarcada

¹⁴⁸ Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.

por su ceño fruncido que arrastra sus párpados, su mirada ladeada y su mano reposando sobre su barbilla, cavila *“m...algo me dice que tiene bigotes...”*, poniendo de resalto una carencia del cuidado estético, inferida por la presencia pilosa en la zona facial, pero no relacionada con alguna característica fisonómica o a la realización de una dieta, como se plantea desde el título. De este modo, no basta con un conjunto de condiciones que implican ser buena persona, sino que como se postula desde la mirada del hombre y del remate *“¡...además tenés que estar buena!”*, convirtiendo esas cualidades en *“...inútiles...”*.

Así, estar repleta de cualidades interiores no resulta suficiente para satisfacer al otro, teniendo en cuenta como ya hemos planteado, que las apariencias corporales son una manera de difundir la información sobre uno mismo, como *Mariana* que a pesar de utilizar productos para el embelleciendo facial buscando atraer, se siente vacía, plasmándose en ambos discursos una insuficiencia permanente, marcada no sólo por su propia percepción corpórea, sino por la que viene dada por los otros, teniendo en cuenta que el personaje masculino del cuadro 3, etiqueta a la mujer bajo determinada característica física que desconoce, como tener bigotes, basado en unas pocas cualidades de su personalidad.

Si la mujer del cuadro 3 se somete a una hambruna extrema, las mujeres del cuadro 5 optarán por la ingesta de alimentos no apetecibles, por no *“...sentir ...¡hambre!”*. A partir de aquí desde el remate se plantea que *“Los productos “diet” no siempre son confiables”*, afirmación que se plasma a través del personaje femenino ubicado a la izquierda de la escena en un primer plano, que no permite marcar las características de su silueta. Éste denotando frenesí en su rostro, signado por sus cejas enaltecidas, su boca abierta y sus ojos exaltados dirigidos hacia el producto envasado que sostiene entre sus manos, expresa *“‘Pizza-light’ ¿Cómo puede ser una pizza que no engorde?”*, dirigiendo el interrogante al personaje femenino que desde un plano similar se posiciona en su lateral.

A partir de lo planteado, debemos resaltar que en la Argentina, el auge por consumir productos “light” se inició a mediados de la década del ’80 y ya para los años ’90 comenzaron a ingresar al país alimentos provenientes de los Estados Unidos y de otros países, denominados “diet”, *“que ha llevado a que actualmente se relacionen los términos “Dietético”, “Light” y “Diet” con alimentos diseñados o pensados para regímenes para la reducción de peso”*¹⁴⁹, como sucede en el cuadro abordado, cuando en realidad no siempre es así. Ya que el hecho de que un

¹⁴⁹ **El Código Alimentario Argentino (CAA)** propuesto por la Asociación Nacional de Medicamentos, Alimentos y Tecnología Médica (ANMAT), define a los alimentos “dietéticos” como aquellos cuya composición ha sido modificada y que se encuentran destinados a satisfacer necesidades particulares de nutrición y alimentación de determinados grupos poblacionales, aunque esto no implica necesariamente que sean productos reducidos en su valor calórico. Según la “Información Nutricional Complementaria” (INC) el atributo “light” (“bajo”, “leve”, “reducido”, “liviano”) puede aplicarse a valor energético, carbohidratos, azúcares, grasas totales, grasas saturadas, colesterol y sodio. Un alimento solamente puede consignar en su rótulo y en su publicidad la palabra “light” si, entre otras características, ha sido reducido en un mínimo del 25% en su contenido energético o en el nutriente declarado respecto del alimento. Los productos “light” no siempre ayudan en un plan de descenso de peso, e incluso pueden aportar azúcares o grasas en cantidades no despreciables. En http://www.anmat.gov.ar/Publicaciones/Boletines/Consumidores/Boletin_Consumidores_33.pdf.

alimento sea “light” no significa necesariamente que sea reducido en calorías; inclusive, su valor calórico puede ser igual o mayor.

Como respuesta a lo planteado por su par, el personaje femenino posicionado a la derecha de la escena, cargando de ironía la misma y disipando la duda manifiesta a través del globo de diálogo “...Porque la vomitás cinco minutos después de comerla...”, mientras dirige su mirada petulante a la inexperta mujer, otorgando el indicio de que consumió el producto y respondiendo a lo planteado en el remate “¡Lo que si son siempre, es asquerosos y caros!”.

De este modo, la relación que mantienen las mujeres de la figura abordada con los alimentos está definida por una ambigüedad, ya que ante el riesgo de consumir productos que puedan influir sobre su silueta, optan por ingerir otros que se asemejan a éstos pero con la característica de ser, en apariencia, bajos en calorías, cuando en realidad no lo son, como se planteó en párrafos anteriores, confirmándose en la relación con estos productos, la inutilidad de las dietas planteadas desde el título y la poca confiabilidad de los mismos que se plantea en el remate. Así, tanto las mujeres abordadas como *Doña Tremebunda* estarán marcadas por la desconfianza ante la apariencia de los alimentos, optando la segunda por reelaborarlo a su placer, mientras que las primeras decidirán consumirlo, aunque luego los expedirán por su pavoroso sabor, teniendo en cuenta como afirma Traversa que “*el alojamiento vestibular de la ingesta, la boca, es la zona del cuerpo que cuenta con los analizadores gustativos...*”¹⁵⁰, creyendo de esta manera, que sus cuerpos no sufrirán las consecuencias de la ingesta, al aumentar de peso.

Si las mujeres de los cuadros 2, 3 y 5 realizan lo imposible para seguir una dieta, la mujer del cuadro 6 optará por “...una cosa más fácil...” “¡¡...ABANDONARLA...!!”, confirmando la inutilidad de éstas planteada desde el título y oficiando de remate a la figura.

En este sentido, se observa en un plano medio un personaje femenino posicionado ante a una mesa que deja vislumbrar una prenda carente de mangas que cubre su fornido torso, dejando al descubierto sus anchurosos brazos y otorgando el indicio de una posible silueta semi robusta. Al mismo tiempo, frente a ella se encuentra expectante un personaje masculino, que por las características de su atuendo se infiere que se trata de un mesero y que se encuentran en un restaurante, asemejándose a la situación planteada en la figura 8 (escena 2).

La mujer dirigiendo su famélica mirada hacia la carta de opciones gastronómicas que sostiene entres sus manos expresa “...yo quiero...un agua mineral...con un panaché de legumbres...y...” iniciando un pedido bajo en calorías y continuando su solicitud “...y unos raviolones pesto y tuco y unas papas fritas a...a caballo y un...”, finalizando con un menú alto en grasas e hidratos de carbono. De este modo, se genera en el personaje un punto de inflexión, marcado no sólo por el aumento en el contenido calórico de los alimentos que solicita, sino por

¹⁵⁰ Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona 1997.

el grado de euforia, que se manifiesta a través de la variación tipográfica en el globo de diálogo, respondiendo desde ambos aspectos a lo planteado en el remate a cerca de abandonar un dieta.

De este modo, por vez primera se observa en la figura abordada a un personaje femenino solicitando alimentos con alto contenido calórico y cargado de ansiedad por despojarse de las sensaciones de malestar que implica “...seguir una dieta”, como se ha observado en las situaciones planteadas a lo largo de los cuadros de la presente figura. Así, se produce en la mujer abordada una analogía con *Doña Tremebunda*, respecto de la utilidad que ambos personajes le otorgan a los alimentos, canalizando a través de ellos. Mientras la primera realiza un pedido abundante para la posterior ingesta, utilizando los alimentos como viaducto para descargar su ansiedad, la segunda los utiliza como objeto donde deposita su impetuosidad ante situaciones que le generan ira.

Teniendo en cuenta, que socialmente se instaura una cierta anatomía femenina, considerada como “vigente de un período” y que es a partir de las últimas dos décadas del siglo XX que la mujer ha llegado a pasar hambre por mantener “un peso socialmente aceptable y triunfador”¹⁵¹, en este cuadro si bien se observa que esta mujer realiza una dieta tratando de responder a esas características, teniendo en cuenta que pasar hambre le provoca malestar, finalmente la abandona, confirmando la inutilidad de las mismas que se plantea desde el título, y dejando de lado la búsqueda de un peso aceptable.

La relación con los alimentos

Hasta aquí, a diferencia de lo concluido en los anteriores capítulos, e independientemente de que a lo largo de las figuras, no se presenta el antes y el después de estos cuerpos, en base a las dietas que se proponen, ni la acción misma de la ingesta, se ha podido observar que existen algunas similitudes entre las mujeres abordadas de las figuras 8, 9, 10 y 11 con las de Maitena (figura 12), respecto de la relación que establecen con los alimentos. En este sentido, y de acuerdo a lo desarrollado a lo largo de la descripción, esa relación va a estar marcada por diversas cuestiones como ser: una percepción corpórea no deseada, producto del exceso de ingesta, sin el posterior planteo de un régimen alimenticio para modificarlo (*Raquel* y cuadro 1, fig. 12) y la supresión o disminución de ingesta de alimentos, que las lleva al extremo de pasar hambre (*La Mulatona* y cuadro 3, fig. 12) o consumirlos para luego expedirlos (cuadro 5). Asimismo, se ubica a los alimentos, independientemente de su ingesta, como canalizadores de sentimientos como la impetuosidad o el malestar que genera llevar una dieta (*Doña Tremebunda* y cuadro 6, fig. 12), y finalmente también son utilizados como tratamiento de facial doméstico (*Mariana*).

¹⁵¹ Carral, Mabel. *La estética corporal femenina*. En <http://www.ecogenesis.com.ar/index.php?sec=articulo.php&Codigo=8>

Respondiendo al interrogante planteado desde el título del presente capítulo, consideramos que las mujeres abordadas se apartan de este “hábito socialmente prestigioso” de la alimentación, es decir “no se trata de un boca o un paladar que saborea, de una sociedad que comparte o festeja”¹⁵², sino que la relación de la mayoría de estas mujeres con los mismos, exceptuando a *Doña Tremebunda*, esta signada por “una vertiginosa y obsesiva carrera”¹⁵³ por bajar de peso, a fin de responder al ideal de belleza del momento, como se planteó en la introducción, acompañada por factores como el ingreso de alimentos dietéticos en la Argentina durante la década del ‘90. De este modo, se confirma como lo dicho anteriormente, que “los principios de la selección...” que orientan la preferencia de los alimentos de estas mujeres...”no son del orden fisiológico, sino cultural”¹⁵⁴.

Teniendo en cuenta lo planteado hasta aquí, debemos destacar que si bien se postula desde las figuras abordadas la inferencia o no de los alimentos en estos cuerpos, en la mayoría de las escenas la fisonomía de estas mujeres no se divide en su totalidad, debido a los tipos de planos, exceptuando a *Doña Tremebunda*, *Raquel*, *La Mulatona* y la mujer del cuadro 1 (figura 12). Independientemente de ello, y considerando las categorías establecidas en párrafos anteriores para definir dichas siluetas, debemos resaltar que a pesar de la relación que éstas mujeres presentan con sus cuerpos, hemos incluido a la mayoría de ellas dentro de una silueta estrecha, como *Raquel*, eventualmente *La Mulatona* y las mujeres de la figura 12, excepto el personaje del cuadro 6. Asimismo, si bien el personaje de *Doña Tremebunda*, se enmarca dentro de una fisonomía robusta, completamente antagónica con la silueta de las mujeres presentadas en este capítulo, sí se observan semejanzas respecto de la relación con los alimentos, con la mujer del cuadro 6 como se ha planteado, por lo cual consideramos pertinente el abordaje realizado sobre la misma. Cabe aclarar, que las mujeres que no se presentan en un plano entero en la figura, es a través de la posición de la misma en el cuadro o las características de la vestimenta que presenta sobre el cuerpo, que hemos podido inferir el tipo de silueta que poseen, a través de la observación de sus cuellos, sus brazos, y sus pantorrillas.

De este modo, “*algunas verdades...*” no se refiere a los resultados estéticos de someterse a una dieta, sino que va a referir a la transición de estas mujeres en base a la relación que establecen con los alimentos, originada por un conflicto inicial con sus siluetas o el modo en que la aprecian, llevándolas al sometimiento de sus cuerpos y desmitificando a las dietas, convirtiéndolas en “*...tan inútiles...*” como a su propio accionar, postulado a través de los cuadros y reforzado por lo planteado en el cuadro 6.

¹⁵² Traversa, Oscar. *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.

¹⁵³ Carral, Mabel. *La estética corporal femenina*. En <http://www.ecogenesis.com.ar/index.php?sec=articulo.php&Codigo=8>

¹⁵⁴ Prof. Ms. Ana Lucía de Castro (UNICAMP/FAPESP (Brasil), *Culto al cuerpo, modernidad y medios de comunicación*. En <http://www.efdeportes.com/efd9/anae.htm>

Consideraciones finales

CONSIDERACIONES FINALES

Para concluir con este recorrido por las mujeres de las historietas de Maitena, donde la figuración en relación a lo piloso, los bustos y las siluetas de estos cuerpos fueron los ejes centrales de la descripción, desarrollaremos a continuación algunas consideraciones finales a las que hemos arribado.

En este sentido, retomando lo planteado acerca de las técnicas de embellecimiento, las mujeres de Maitena, si bien realizan este tipo de prácticas, las mismas se ven frustradas por diversos factores, teniendo en cuenta que éstas se enmarcan en diversos estatutos y valores sociales, que como hemos observado, responden al período en el que se encuentran inmersas.

Son mujeres preocupadas por embellecerse, a través de diversas prácticas sobre lo piloso, ya sea para seducir o simplemente como el dictado de una moda pasajera, aunque terminan inmersas en una situación perturbadora respecto de los mismos. Es decir, le otorgan un aspecto desaliñado al cabello, totalmente distanciado de la sensualidad, provocando daño también sobre sus cuerpos, logrando que estos últimos sean receptores de lo que lo piloso provoca en ellos. De este modo, la figuración de estos cuerpos varía de los cuerpos del goce y disfrute de la sensualidad, a los cuerpos afectados a través de lo piloso.

También observamos que respecto de sus bustos establecen una relación conflictiva con los mismos, marcada por la estética de éstos que, sienten, no logran responder a las formas y los rasgos impuestos socialmente. De este modo, establecen una relación de insatisfacción con sus senos, que intentan resolver llegando al extremo de apelar a las cirugías estéticas, que entendemos forman parte de una práctica de embellecimiento moderna, fomentada por un creciente mercado alrededor de las mismas.

En relación a esto último y conforme a lo concluido sobre la silueta de estas mujeres, consideramos que las dietas también forman parte de estas prácticas de embellecimiento, que las lleva a establecer con los alimentos una relación no de orden fisiológica, sino más bien cultural, orientada a la reducción, en general excesiva, de peso. Al respecto, debemos resaltar como hallazgo, que a lo largo de las figuras de Maitena, no sólo no se plantea el antes y el después de las dietas que implementan, sino que la mayoría de las mujeres poseen una silueta estrecha, que nos permite concluir que en esta *"vertiginosa y obsesiva carrera"*¹⁵⁵ por bajar de peso, a fin de responder al ideal de belleza del momento, establecen una relación obsesiva con sus siluetas.

De esta manera, las mujeres figuradas entablan con sus cuerpos una relación marcada por valores negativos, respecto de lo piloso, los bustos y la silueta, producto de intentar

¹⁵⁵ Carral, Mabel. *La estética corporal femenina*. En <http://www.ecogenesis.com.ar/index.php?sec=articulo.php&Codigo=8>

responder a normas corporales que se instauran como códigos del buen vivir y que socializan la relación con el cuerpo. De este modo, entendemos que “...a través de lo que este experimenta, de su apariencia, de la búsqueda de la mejor seducción posible, de la obsesión por la forma, por el bienestar...”¹⁵⁶, éstas mujeres someten a sus cuerpos a un padecer permanente, en búsqueda de una percepción estética que no logran satisfacer. Finalmente, confirmamos de acuerdo a lo observado en este trabajo, que los cuerpos de las mujeres de Maitena en las historietas son el resultado “de una construcción social y cultural”¹⁵⁷, teniendo siempre presente, que dicho soporte gráfico incluye aspectos sociales, estéticos, económicos y políticos.

“El artificio ni embellece a la fealdad, ni puede servir a nadie que no fuese belleza”¹⁵⁸

Baudelaire, Charles.

¹⁵⁶ **Le Bretón, David.** *Antropología del Cuerpo y Modernidad.* Editorial Nueva visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.

¹⁵⁷ **Ibidem**

¹⁵⁸ **Baudelaire, Charles.** En **Oscar, Traversa.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- **Le Bretón, David.** *Antropología del Cuerpo y Modernidad.* Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 1995.
- **Le Bretón, David.** *Sociología del Cuerpo.* Editorial Nueva Visión, Primera Edición, Buenos Aires, 2002.
- **Martignone, Hernán y Prunes, Mariano.** *Historietas a Diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días.* Ediciones Librería. Buenos Aires, 2008.
- **Matoso Elina,** *El cuerpo in-cierto; Arte / Cultura / Sociedad.* Letra Viva, librería y Editorial, Buenos Aires, 2006, de **Luciana Lavigne** "Cuerpos 'monstruosos' contemporáneos".
- **Moyinedo, Sergio.** *Cuerpo y Figura,* en Traversa, Oscar *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.
- **Sasturain, Juan,** *El domicilio de la aventura.* Editorial Colihue S.R.L., Buenos Aires, 1995.
- **Steimberg Oscar,** *Semiótica de los medios masivos,* Atuel, Buenos Aires, 1998.
- **Steimberg, Oscar.** *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor".* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.
- **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel. Figuración del cuerpo en la prensa 1918-194.* Editorial Gedisa, Primera Edición, Barcelona, 1997.
- **Traversa, Oscar.** *Cuerpos de Papel II. Figuración del cuerpo en la prensa 1940-1970.* Santiago Arcos Editor, Colecciones Instrumentos, Buenos Aires, 2007.
- **Traversa, Oscar.** *Comer, beber, hablar.* Editorial La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2011.
- **Verón, Eliseo.** *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Gedisa, Buenos Aires, 1987.
- **Shakespeare, William.** *Hamlet en sus tres versiones.* Editorial Losada S.A., Buenos Aires Edición 19°, 2003.

Páginas consultadas

- Carral, Mabel. *La estética corporal femenina.* En <http://www.ecogenesis.com.ar/index.php?sec=articulo.php&Codigo=8>
- de Garine, Igor. *Antropología de la alimentación: Entre naturaleza y cultura.* En http://www.museuvalenciaetnologia.es/userfiles/file/ernaehrung_und_Kultur.pdf
- Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis.* Editorial Labor S.A., Segunda Edición, Colombia, 1994.

- **Miguel “Rep” Repiso**, entrevista realizada por **Zanon, Lalo** en *Homenaje a Sex Humor*. En <http://www.eblog.com.ar/6675/homenaje-a-sex-humor/>. (Blog dedicado a Periodismo, cibercultura, publicidad, tecnología y medios).
- **Módulo I, Conceptos Básicos de Género**. Página América Latina Genera, sobre Gestión del conocimiento de la igualdad de género. En <http://www.americalinagenera.org>
- **Moreno Fernández, Isidoro**. El cómic como objeto de estudio para las Ciencias Sociales y las Humanidades, en <http://www.vozuniversitaria.org.mx/content/view/30/30/>
- **Néstor Giunta**. Trabajo registrado por la Dirección Nacional de Derecho de Autor. En http://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm (página dedicada a Mafalda, Quino, Clemente y otros importantes personajes de historietas de la Argentina y el mundo).
- **Prof. Ms. de Castro, Ana Lucía** (UNICAMP/FAPESP (Brasil). *Culto al cuerpo, modernidad y medios de comunicación* (UNICAMP/FAPESP Brasil). En <http://www.efdeportes.com/efd9/anae.htm>
- **Salvador “Quino” Lavado**. Entrevista sobre Maitena Burundarena en <http://www.guiadelcomic.com/humor/mujeres-alteradas.htm>.
- **Steimberg, Oscar** en **Jitrik, Noé (ed.): Historia de la literatura argentina**, vol.11: “La narración gana la partida”, dirigido por **E. Drucaroff**, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000. En <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Especial/Argentina/Oscar/Steimberg.htm>
- **Traversa, Oscar**. *Modalidades discursivas de lo alimentario*. Primeras jornadas de patrimonio gastronómico en <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas>
- **Yalom, Marilyn**. *Historia del pecho I*. Entrevista realizada por **Kreimer Roxana** en <http://www.oocities.org/filosofialiteratura/HistoriaDelPecho.htm>
- <http://www.todohistorietas.com.ar/>
- <http://es.hairfinder.com/informacion2/peinados-años-80.htm>. Página dedicada a cortes de pelo, cabello y peinados.
- http://thehistoryofthehairsworld.com/el_cabello_en_el_siglo20.html. Página que dedica su contenido a “La historia del cabello en el siglo XX”
- <http://años.es/la-moda-en-los-90/>. Página dedicada a “La moda en los ‘90”
- <http://www.caloi.com.ar>
- http://www.anmat.gov.ar/Publicaciones/Boletines/Consumidores/Boletin_Consumidores_33.pdf.

ANEXOS