



JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Jornadas de Cuerpo y Cultura

Autora: Laura Vazquez

Institución a la que pertenece: Carrera de Comunicación (UBA) Instituto de Investigaciones Gino Germani/CONICET

Título de la ponencia: *Heroínas dibujadas: bellas y secundarias*

Eje temático: Representaciones e imaginarios del cuerpo y la cultura

Resumen:

En la ponencia mi interés es explorar la figuración del cuerpo de la mujer en las series más representativas de la década de oro de la historieta argentina. La inquietud que me anima a interrogar estos dibujos es intentar explicar qué trazado o definición del cuerpo (pero también qué imaginario cultural) tenía la historieta del periodo. Los lectores de estas series (eficaces desde el punto de vista simbólico) reconocieron en ellas un verosímil socialmente aceptado. La construcción masculina del cuerpo femenino organizó de manera persuasiva, un cuerpo diferenciado y deseable. Con personalidades de simples dualidades (bellas sumisas o toscas amas de casa) las protagonistas de las series apostaron al poder de su representación visual. La fuerza expresiva de las caderas y la vehemencia de muslos firmes o escotes pronunciados (logrados a fuerza de pluma y pincel) compensaban en muchos casos, la pobreza y redundancia del guión. Voy a detenerme, por lo tanto, en algunas particularidades de estas manifestaciones. Solidarias del tipo de figuración mediática, los dibujos de las viñetas presentan como referente un cuerpo contingente.

Ponencia:

En este ensayo mi interés es explorar la figuración del cuerpo de la mujer en las series más representativas de la década de oro de la historieta argentina. La inquietud que me anima a interrogar estos dibujos es intentar explicar qué trazado o definición del cuerpo (pero también qué imaginario cultural) tenía la historieta del periodo.^[1] Los lectores de estas series (eficaces desde el punto de vista simbólico) reconocieron en ellas un verosímil socialmente aceptado. Voy a detenerme, por lo tanto, en algunas particularidades de estas manifestaciones. Solidarias del tipo de figuración mediática, los dibujos de las viñetas presentan como referente un cuerpo contingente. Es casi una obviedad decir que los personajes, desde su vestimenta hasta sus gestos, tienen una fuerte relación con la sensibilidad de una época.^[2]

Ahora bien, no hay mujeres maravilla en la historieta argentina.^[3] Alejadas del símbolo de la primera heroína moderna, los personajes femeninos de la historieta argentina respondieron, hasta avanzada la década del sesenta, a estereotipos corrientes y poco sugestivos, emulando los afiches de las divas del espectáculo. El modelo que se impone en las décadas de auge de la industria, es el de figuras emparentadas con “el tipo Marilyn Monroe” Los cabellos rubios oxigenados de las series a color, copian

los retratos cinematográficos y teatrales de las estrellas del momento.

Durante los años de oro del medio, “ser una chica como las de Divito”, podía ser el sueño de muchas argentinas. *Rico Tipo* (1944-1972), no sólo aportó una nueva mirada de la mujer a través del humor y la sátira, sino que constituyó una referencia clave en la moda argentina de esa etapa. La publicación llegó a vender 350.000 ejemplares semanales. Pero hasta avanzada la década del sesenta, salvo contadas y honrosas excepciones, la mayoría del material publicado, reserva a la mujer un papel secundario y superficial.^[4]

La construcción masculina del cuerpo femenino organizó de manera persuasiva, un cuerpo diferenciado y deseable. Con personalidades de simples dualidades (bellas sumisas o toscas amas de casa) las protagonistas de las series apostaron al poder de su representación visual. La fuerza expresiva de las caderas y la vehemencia de muslos firmes o escotes pronunciados (logrados a fuerza de pluma y pincel) compensaban en muchos casos, la pobreza y redundancia del guión.

Esta es una diferencia importante con la literatura de folletines de las primeras décadas del siglo, analizada por Beatriz Sarlo (1985). Según la autora, los narradores semanales confesaban en las páginas de las novelas, sentirse “impotentes” para transmitir en palabras la belleza del objeto que debían representar. Otro contraste significativo, es que en las novelas semanales (como en el cine mudo) el misterio y la belleza de las mujeres se fundó en la mirada, mientras que en las historietas desde sus inicios y con mayor elocuencia al paso de las décadas, en los cuerpos curvilíneos y zonas eróticas no permitidas por la literatura sentimental.

Madonnas renacentistas que ejercen su sensualidad pero no su sexualidad y que en los gestos de sus rebeldías y conquistas (prácticamente añinadas) sólo desean, en última instancia, ser amadas por un hombre. Como el personaje de Eduardo Ferro, “Pandora”,^[5] coquetas y siempre maquilladas, seguían al pie de la letra el título de la telenovela “El amor tiene cara de mujer”.^[6] El dibujo siempre las idealiza y favorece: ocultando los pliegues, las pesadeces, las arrugas y las anatomías ordinarias. Es curioso que muchas veces para componer los personajes masculinos de las series más exitosas, los dibujantes hayan recurrido al modelo vivo, mientras que para dibujar las siluetas femeninas hayan tomado como parámetro los estereotipos femeninos que circulaban por la pantalla cinematográfica y televisiva. Precisamente, la perfección (hasta lo absurdo) de las mujeres dibujadas, difícilmente podría haberse obtenido de representaciones familiares o frecuentes.

A la inversa del prototipo dominante en las series de la edad de oro, las primeras mujeres dibujadas, son gordas y mandonas, como “Pochita Morfoni”, esa mujer voraz creada por Divito (como antítesis del modelo de sus chicas de portada) que martirizaba a su diminuto marido con el pedido de docenas de hamburguesas. O como “Pancracia”, la esposa del detective “Don Mamerto” (*El Suplemento*, 1935) una mujer violenta y enorme que no sólo le ordena a su cónyuge en qué casos participar, sino que también los resuelve.

En esta línea, personajes femeninos como “Doña Tremebunda”^[7] o “Ramona” fueron representadas como seres brutales e instintivos. “Ramona” es un arquetipo de raíces inmigratorias, construido a partir de un modelo real: una mucama gallega que trabajaba en la casa del abuelo de Lino Palacio y que sólo podía entender literalmente las órdenes de sus patrones. La historieta comenzó a publicarse en *La Opinión* en 1930 y a partir de 1938 pasó a *La Razón*. Anticipación de los chistes de gallegos, la mujer de alto rodete y cejas gruesas, alcanza (a veces) una inteligencia espontánea. Pero ni siquiera eso le sirve como táctica de transgresión o sabotaje. Explotada y maltratada, sólo puede hacer reír a unos pocos. Estas mujeres, cuando no eran esquematizadas como seres autoritarios y grotescos, fueron representadas como complacientes e insensatas.

Es el caso de “Las Conquistas de Don Aniceto” (*Páginas de Columba*, 1924)^[8] un anciano gentleman que convive con su mucama negra a la que somete a todo tipo de humillaciones; o la mujer de “Aventuras de un matrimonio sin bautizar” (*PBT*, 1916) que es inflada con un fuelle por su marido o envuelta “como si fuese ropa sucia”. Casi siempre feas, retaconas y obesas (como “Doña Gaviota”, “Doña Tortuga”, “Doña Tomasa”, “Titina” o “Rufina Coliflor”) persiguen un único interés: “hacerle la vida imposible a sus maridos”. Es significativo que todas ellas tengan mucama y aspiren a ascender socialmente. Quieren casar a sus hijas (a las que obligan a estudiar piano y francés) con “gente bien” y administran el sueldo de sus maridos, mientras que éstos juegan al casino, van a los bares y comparten “la farra” como único consuelo.

Las mujeres son, predominantemente hasta la década del cuarenta, el “sexo fuerte” de las historias pero desde el lugar de la mortificación y el maltrato.^[9] Portan una belleza cuyo único fin es el de ser objeto de disputa entre los hombres. Destinadas al cuidado del hogar y habitantes permanentes del entorno barrial, son dibujadas en esos espacios, de los que salen excepcionalmente, porque el azar o la adversidad las obliga a ello. Hay una línea divisoria en el género: las madres y las hijas. La separación funciona como un límite marcado entre lo tradicional y lo moderno.

Las mujeres jóvenes, siempre bien vestidas y “de taco alto”, persiguen el sueño de salir en las páginas de las revistas y “casarse bien”. En este caso, la infidelidad está mal vista casi tanto como la ocupación en las tareas domésticas. Aunque en definitiva, las jóvenes estén condenadas a ello, mientras pueden, escapan a la asignación de un rol tradicional y celebran la modernidad. Son las madres amas de casa o las mucamas las encargadas del oficio y la faena diaria. Pero las jóvenes nunca. Ellas permanecen impecables y aportan pura estética al relato. Fuman, escandalizan a sus padres, frecuentan bares, hacen deportes, toman fotografías, van al cine y escuchan programas musicales.

Como en la serie “La señorita Pilar delira para manejar”, creada por Eduardo Linaje para la revista *Atlántida* (1930/1931). El personaje lleva el cabello corto, capelina, tacos altos, vestido ajustado hasta la rodilla. Cosmopolita y de “familia bien”, Pilar, tiene un automóvil propio, aunque, como es previsible en un espacio conservador y misógino, su posesión es el pretexto para ridiculizar a la protagonista de la trama. La historia exalta la torpeza femenina frente al volante, advirtiendo el peligro que conlleva una “modernidad excesiva”. Del mismo modo, “Doña Petrona”, la esposa de “Pancho Talero” (*El Hogar*, 1922) que fuma y maneja como signo de avanzada, es representada como un fracaso cuando siempre choca su automóvil.

Ancladas en un sistema de personajes poco ambiguos, responden al horizonte funcional y sin espesor que el verosímil les adjudica. Contrastan en su modernidad con las chicas de barrio (las lectoras de los novelines semanales) cuyo horizonte de expectativas se reduce a la crianza y al casamiento. A diferencia de las “niñas pobres” (que no tienen la posibilidad de ser como “las modelos de los avisos”) la tipificación de las mujeres de clase media y alta persigue un ideal publicitario. Modelos inalcanzables, al estilo de Brigitte Bardot o Jane Fonda, delgadas y privilegiadas, no ocupan un lugar de preeminencia. Víctimas de una pasión operística y melodramática las mujeres dibujadas de los años dorados, no se permiten ir al encuentro del placer.

Aunque no son pudorosas, sus miradas y movimientos “fatales” no exteriorizan sus deseos sino en pos de satisfacer los ajenos. Se quedan a la espera, o a lo sumo, coquetean con el protagonista, pero de antemano parece que supieran que sus destinos dependen de la fatalidad. Nada pueden hacer (o deshacer) para invalidar los hechos. No se separan de sus maridos (aunque los odien) y aguantan hasta lo inverosímil las humillaciones. Y los deslices conyugales de los hombres son invariablemente perdonados. Pueden armar “tremendas escenas” como lo hace “Lucy”, la protagonista de “Ellos” (*Patoruzú*) pero al fin de cuentas, la institución familiar siempre se mantiene intacta.

La envidia y la competencia está constantemente presente en la representación del género: “hay que veranear porque las de Zapachiatti han ido” discute una esposa con su marido (“La familia de Don

Sofanor”, *La Novela Semanal*, 1925); “Anotate en la carrera internacional de autos. No importa si no ganás, lo que importa es que tu nombre saldrá en el diario y lo mencionarán en la radio” le pide Urbina Cortés Pulido, a su resignado marido en la tira “Calixto Campolargo” (*Maribel*, 1930). Frecuentemente, cuando se casan, se vuelven gordas, gritonas y malhumoradas. Tienen hijos revoltosos a los que educan “a los golpes” (como la mamá de Nenucho)^[10] y suelen aplicar castigos correctivos. La barra de amigos, el club de barrio, la escuela y la vereda escenifican un universo de juego callejero permanente para los niños (“Mariquita Terremoto”, “Mangucho” y “Meneca” o “Maria Luz”) y es allí, en el espacio de la vecindad, en donde prefieren sus madres que pasen la jornada.

En las más jóvenes, hasta el encanto se muestra como involuntario. La belleza siempre ha estado allí, inextinguible y absoluta. Y ni siquiera las beneficia en el amor.^[11] La afirmación es evidente en “Pequeña tragedia de una pollera corta”, una serie que aborda la desventura de un hombre al que “lo pierden sus ojos”.^[12] La historia comienza con el protagonista que no puede dejar de mirar las “piernas perfectas” de una mujer. Con el avance de las viñetas, su rostro se convierte en un gran ojo, más tarde, todo su cuerpo es un ojo, hasta que la parte se confunde con el todo y el hombre estalla en un globo gráfico que encierra la palabra.

La serie, de impronta surrealista, explora con efectividad en sus distintas entregas, las desgracias de aquel que sólo está facultado para mirar cuando lo que necesita es tener una experiencia directa. Su impotencia hace que cada vez que se acerca demasiado a las piernas de una mujer, disminuye de tamaño o directamente desaparece. Finalmente, “El Mirón” (como se lo apoda) opta por asesinar a una mujer con minifalda para acabar con el mal que lo aqueja. Sin embargo, después de cortarle las piernas y comérselas, el hombre se da cuenta que su enfermedad no tiene remedio y reincide en sus indiscreciones.

En el último tramo de los sesenta y con mayor fuerza en las décadas siguientes, tanto los personajes femeninos como los masculinos, quiebran algunas de las seguridades que les proporciona el género. Precisamente, es recién con la revista *Fierro* (1984) cuando algunas historietas presentan al universo femenino vinculado a la independencia y a la búsqueda del placer al margen de la mirada estrecha del sexismo. Historietas como *Coramina* o *La Fiera* (publicadas en *SexHumor*) ambas creaciones de Maitena, ponen en escena que la provocación no siempre va de la mano de la conquista y que la mujer moderna, no siempre persigue, el compromiso y el matrimonio.

La complejización de los roles sexuales más convencionales, resulta una apuesta fuerte en las historietas eróticas de esta etapa. A partir de entonces la escasa variación de tópicos, cede lugar al imprevisto, a la multiplicación de versiones, a la alusión indirecta, a la cita de referencia y a la ambigüedad del relato. El dibujo acompaña este “giro” narrativo: el trazo se vuelve menos obvio y se diversifican las formas. Incluso, las de las mujeres.

Bibliografía:

LE BRETON, David (2002): *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.

LÓPEZ CASANOVA, Martina (2000): “La narración de los cuerpos”. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11. Buenos Aires, Emecé Editores.

SARLO, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos.

VARELA, Mirta “Cuerpo y sensibilidad en la década del setenta en la Argentina”. Proyecto Ubacyt.

2004-2007.

VOLVER AL PROGRAMA DE PONENCIAS

[1] Desde esta perspectiva, me interesa inscribir el ensayo en una línea de trabajo. David Le Breton subraya: “La sociología del cuerpo forma parte de la sociología cuyo campo de estudio es la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios”. Ver, Le Breton, 2002: 7

[2] Es más: “Narrar cuerpos supone volverlos protagonistas del relato y construir el conflicto en la confrontación que establecen” (López Casanova, 2000)

[3] La historieta “Wonder Woman” fue creada por William Moulton Marston en 1942. El personaje se transformó en un ícono norteamericano en el contexto de la segunda guerra mundial.

[4] Fueron muy pocas las mujeres que dibujaron o guionaron historietas antes de la década del ochenta. Durante la etapa de esplendor (décadas del cuarenta y cincuenta) he podido rastrear los nombres de Gisella Dester y Matilde Velaz Palacios.

[5] “Pandora” comienza a ser editada en *Patoruzú* en la década del sesenta en reemplazo de la serie “Bólido” (también de Ferro) hasta el cierre de la publicación.

[6] Cabe hacer una salvedad. “Bárbara”, en el umbral de los 70 (quizás porque su autor la guionó desde el exterior) publicada en la revista *Skorpio* desde 1979, reivindica a la mujer en su papel revolucionario. La creación es de Ricardo Barreiro (guión) y Juan Zanotto (dibujo). El caso constituye una excepcionalidad.

[7] La tira es una creación de Lino Palacio y fue publicada en *Para Ti* en la década del cincuenta.

[8] Realizada por René González Fossat, cuando tenía sólo 16 años. Como vimos, el historietista tuvo una producción prolífica en las revistas populares de la etapa.

[9] Hay algunas excepciones, como la tira “Don Fermín”, creada por Dante Quintero para *Mundo Argentino* (1932). En este caso el protagonista, un sometido en la oficina, invierte en su hogar, la relación de inferioridad y maltrata a su mujer, a su mucama y a sus hijos. Otro caso lo constituye “Las aventuras de Pepinito y su novia” (*La novela semanal*, 1929) un inmigrante italiano tirano, bruto y violento con su familia, al punto que cuando está furioso saca un garrote.

[10] Fue publicada en *Mundo Argentino* a partir de 1928, su creador fue Néstor René González Fossat.

[11] Es el caso de “Nippur”, ícono del guerrero masculino, su relación con las mujeres es siempre conflictiva. Cuando ellas se enamoran, él debe partir, en busca de trayectorias menos rutinarias y más atractivas. Lo mismo puede decirse del personaje de Hugo Pratt, “El Corto Maltés”.

[12] La serie fue dibujada por Raúl Roux y publicada en *Las páginas de Columba* (1926). En la publicación se organizó un concurso en el que se recompensaba con dinero la respuesta más ocurrente a la pregunta: “¿Por qué las mujeres acortan cada vez más sus polleras?”