

Descentrada, vol. 1, n° 2, e022, septiembre 2017. ISSN 2545-7284
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Autoras de *Fierro*. Una aproximación a las “minas” que dibujan en una revista de historietas argentina en los años ‘80

Fierro's female authors. An approach to the “minas” they draw in a Argentine comic magazine from the ‘80s

Mariela Acevedo *

* Universidad de Buenos Aires. Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC-UBA). Grupo de Trabajo Feminismos y Géneros, Argentina | acevedo.mariela7@gmail.com

PALABRAS CLAVE

Historietas
 Autoras
 Años 80
 Revista *Fierro*
 Argentina

RESUMEN

El objetivo de este artículo es visibilizar la inserción de autoras gráficas en una publicación de historietas. Se exploran sus estrategias para entrar y permanecer en el campo y las dificultades asociadas al género en determinados contextos. Se parte de la lectura y análisis del *corpus* en donde emergen discusiones en torno a sexismo/machismo. Se contemplan los aportes de la crítica cultural feminista postestructuralista y el análisis del discurso, lo que permite reconstruir la trayectoria de autoras reconocidas/noveles. Se concluye que la publicación permite lugares acotados para las autoras aunque limita el acceso a las páginas a través de distintos mecanismos.

KEYWORDS

Cartoons
 Female authors
 1980s
Fierro magazine
 Argentina

ABSTRACT

The article offers an analysis on the role of health professionals in accessing legal and safe abortion services in Uruguay. The growing recognition of sexual and reproductive rights as human rights in the international arena - and in some national contexts such as the Uruguayan case - was a new ethical and normative framework for public policies. The adoption of the law of voluntary termination of pregnancy (2012) took place in a scenario of strong moral, philosophical and political disputes. The practices of the health professionals are a privileged locus of analysis of the possibilities, resistances and difficulties that are observed in the implementation of the services that the new law establishes for the attention of legal abortion in Uruguay.

Recibido: 18 de junio de 2017 | Aceptado: 9 de agosto de 2017 | Publicado: 19 de septiembre de 2017

Cita sugerida: Acevedo, M. (2017). Autoras de *Fierro*. Una aproximación a las “minas” que dibujan en una revista de historietas argentina en los años ‘80. *Descentrada*, 1(2), e022. Recuperado de <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe022>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Introducción

¿Cómo pensar la emergencia de “lo femenino” en una revista de historietas? En este artículo la propuesta es por un lado indagar en algunas formas de representación del cuerpo femenino, por otro, rastrear las voces cuestionadoras de las lectoras que impugnan algunos sentidos sexistas en el medio y por último, profundizar en las estrategias de inserción de las autoras en la revista *Fierro* de mediados de los ochenta.¹

A partir de estas tres entradas, se propone reconstruir un momento histórico preciso vinculado a la democratización desde una perspectiva de género.

Leer historietas implica aquí un ejercicio de exploración que permite preguntarnos sobre la emergencia y algunos usos de *lo femenino* en una revista en un momento particular de su publicación que denominamos “postdictadura”, y que –siguiendo a Jorge Dubatti (2011)— entendemos como un período vigente (aunque con transformaciones) en las cuatro décadas de democracia.²

La tercera entrada es en la que se ha hecho foco con más exhaustividad en esta oportunidad. *Fierro* publicó las obras de Patricia Breccia, María Burundarena (Maitena) y María Alcobre pero además generó espacios específicos para la publicación de autoras: dos especiales en la zona más experimental –el *Subtema Óxido*, suerte de *fanzine* inserto en la revista reservado a quienes se estaban iniciando en el medio- dedicados a “minas” que dibujan. En *Fierro* n° 39, bajo el título “Especial Minas” (Subtema/18), se convoca las tres autoras mencionadas y, en *Fierro* N°65, el Especial “Nuevas Minas de Óxido” (Subtema/42) reúne el trabajo de ocho autoras noveles. Se analizarán las trayectorias de las autoras más reconocidas quienes seguirán produciendo historietas hasta hoy frente a la de las historietistas noveles quienes –en la mayoría de los casos- desistieron de la historieta como campo creativo.

1. Nueva historieta argentina, años ‘80

Pablo De Santis (1992) inicia su ensayo “Mujeres de uno y otro lado del papel” afirmando que “[l]as revistas de historietas serían el horror de las feministas” y explica que siendo un género escrito por y para hombres, “la historieta deja entrar a la mujer solamente para decorar las páginas y para poner en marcha todo lo que sugiere el rótulo “historietas para adultos.” Finalmente, sentencia que “El mundo de la aventura ha sido siempre un mundo masculino.” (De Santis, 1992, p. 79).

Aunque puede ser cierto que existe una crítica feminista que se horroriza y denuncia sexismo y otros males entre las páginas de historieta, también lo es que existen otros abordajes feministas que se proponen partir de los textos para entender cómo se construye socialmente la masculinidad, la femineidad y las transgresiones al género asignado en los relatos ficcionales con el fin de entender algo más sobre la sociedad que produce esas narrativas. Una crítica feminista que, como señala Amelia Jones (2010), no se dedica a patrullar fronteras y señalar qué obra o autor/a puede calificarse como “feminista” sino que apuesta a una *lectura* en clave feminista que permita que los textos se abran a nuevas interpretaciones.

Así, entiendo que, en las revistas de historietas, podemos rastrear las formas en las que se plasma un “dialogismo genérico-sexual” (Oyarzún, 1992) que es social e histórico. A partir de ahí, se pueden proponer interpretaciones sobre qué discursos circulan en torno a las relaciones entre los sexos, géneros y deseos, quiénes pueden acceder a los medios para representar -y por qué es así- y quiénes son siempre representadas/os -y cómo esto construye y a la vez impone ciertas formas de pensarnos-.

Aquí es necesario subrayar que se aborden las revistas como producciones culturales que –tal como propone Nancy Fraser (2015)— pueden entenderse como discursos que constituyen prácticas significativas, con especificidad histórica socialmente situadas. Es posible ubicar, entonces, las historietas como fragmentos discursivos dentro de un conjunto de instituciones sociales y contextos de acción que vinculan el estudio del lenguaje con el estudio de la sociedad. Desde este abordaje, los discursos son contingentes, surgen, cambian y desaparecen con el tiempo, por lo que es necesario contextualizar estas transformaciones y su indagación posibilita entender y teorizar sobre las posibilidades de cambio.

En definitiva, se plantea aquí una aproximación a la complejidad del establecimiento y transformación a partir de la lucha, de la hegemonía cultural, así como la posibilidad y realidad de la práctica política desde una perspectiva feminista.

Algunas preguntas que podemos hacernos son ¿En qué medida interviene la generización en la posición de las y los autoras/es en el medio?, ¿De qué forma se plasma el dialogismo genérico-sexual en las voces que se hacen audibles en la revista? y ¿En qué medida se pueden relacionar los discursos producidos, las autorías marcadas sexogenéricamente y el contexto sociohistórico?

2. La *Fierro* y su época, sobrevivir para contarlo

En septiembre de 1984 se publica el primer número de *Fierro a fierro. Historietas para sobrevivientes* de Ediciones de la Urraca. Bajo la dirección de Andrés Cascioli y con Juan Sasturain como jefe de redacción, la publicación se propuso reunir lo mejor de la producción nacional e internacional y dar un espacio a nuevos autores. *Fierro* puede entenderse como un proyecto que se desprende de la revista *Hum*® y *SuperHum*® –del mismo sello editorial– proyectos que también incluían historietas y humor gráfico político pero que se centraban en temas de interés general y cuyo proyecto estético y político se consolidó durante la dictadura militar.³

La *Fierro*, como se popularizó, se propuso ser íntegramente de historietas con algunas páginas reservadas al cine o la crítica literaria y entrevistas, reseñas e información sobre la vida y obra de dibujantes y guionistas del medio: rescató la producción de quienes publicaban para el mercado externo o se habían marchado del país durante la dictadura militar y también le abrió las puertas a nueva generación de guionistas y dibujantes argentinos. Entre septiembre de 1984 y diciembre de 1992, *Fierro* completó los cien números y –luego de ocho años– cerró esa primera experiencia convirtiéndose en una revista de culto.⁴

Una lectura de los cien números de la revista desde la perspectiva de género que proponemos permite comprender algunos fenómenos políticos y culturales vinculados a la representación de las mujeres y la inserción de las autoras en el campo historietístico durante la década de los '80.

La portada con la que se presenta en los kioscos en septiembre de 1984 y las sucesivas –dibujadas en los primeros años por Oscar Chichoni– ofrecen una clave de lectura que puede ser entendida con la expresión de ‘destape’ y da cuenta de la desnudez como una conquista sobre el discurso represor de la dictadura que se ha dejado atrás. La idea de ‘destape’ sobrevuela las tapas de los primeros tres años de publicación y se revela como un nudo conflictivo, que pone de un lado la censura y la represión; y del otro, la libertad sexual y la libertad de expresión, aunque desde nuestra perspectiva esta dicotomía pueda ser desarmada y complejizada. [Figura 1]

Figura 1: Tapas Fierro de derecha a izquierda (arriba) n° 7, 9, 12, 13 (abajo) n° 15, 16 18 y 19



La recuperación democrática, marcó una transformación importante en la producción cultural, que se tradujo en una política cultural y educativa que destacará el pluralismo y la libertad de expresión como principales valores. Se desarrolló, así, un programa de alfabetización masiva, se derogó la Ley de Represión Cinematográfica, se aprobó la Ley de Divorcio y se intentó promover un clima de absoluta libertad de opinión. Los Juicios a las Juntas marcaron un hito mundial en torno al juzgamiento a los responsables de violación de Derechos Humanos que marcó lo que llevó por nombre “primavera democrática”. Estos cambios se vieron acompañados por el fin de la censura en los medios de comunicación y la transgresión de los límites de lo que hasta ese momento se podía hablar y mostrar en la tele, la radio y las revistas.

Mabel Bellucci (2009) también destaca esta sensación libertaria en los primeros ochenta en su indagación sobre los orígenes de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) en el marco de los movimientos sociales que se articulan en torno al reclamo por los derechos humanos durante la recuperación democrática. Sobre ese momento, sostiene la autora:

La primavera democrática desarropó ese paisaje social y cultural gris, enlutado- herencia de botas y de campos de concentración-. Las producciones culturales que asomaron exploraban una identidad propia junto con una complicidad explícita por parte de sus seguidores que se multiplicaban como burbujas. Las agendas culturales y los protocolos comenzaron a *aggiornarse* a las nuevas necesidades. Se ampliaron con laxitud los bordes de las identidades y las prácticas, recuperando una ilusión que parecía perdida: el goce y la fiesta eran posibles de nuevo. Reaparecieron hoteles alojamientos, ropas atrevidas, cuerpos con ganas de exhibirse, boliches gays, parejas acurrucadas por las calles, movilizaciones con el batir de las alas. Abierta la caja de Pandora, las temáticas relacionadas a la subordinación de las mujeres fueron impulsadas por el movimiento feminista en danza replicando los debates y acontecimientos suscitados en Latinoamérica, Italia y Francia (Bellucci, 2009, pp. 478-479).

Aunque Bellucci reconoce que esta sensación festiva no alcanzaba a disimular la cultura autoritaria que pervivía: “Sin embargo, al poco tiempo se darían cuenta que nada había cambiado: las *razzias* policiales utilizando los edictos y la Ley de Averiguación de Antecedentes se hizo cada vez más frecuente”.⁵

María Laura Rosa (2014, p. 68), por su parte, señala que “En la Argentina de los años ‘80 coinciden, al menos, tres situaciones interesantes para destacar: el final de la dictadura militar, la efervescencia democrática y el desarrollo

del sida”. En ese contexto es que Rosa sitúa incipientes prácticas políticas innovadoras entre las que ubica la visibilidad de los primeros movimientos de activismo gay lésbico y de artistas mujeres y feministas.

En este clima –que puede pensarse como un festejo en la derrota— el ‘destape’ condensa distintos sentidos: por un lado, mayor libertad en la exhibición de cuerpos desnudos⁶ e impugnación a la estigmatización de las sexualidades disidentes lo que le otorga un sentido libertario, por otro lado, la exhibición de cuerpos femeninos para el consumo masculino explota la libertad como mercancía y explora un imaginario sobre la violación en donde se combina erotismo y violencia en dosis parejas. Así, por ejemplo en *Fierro*, esta amalgama se propone de manera explícita al señalar algunas formas de lectura de sus historietas. En el número 5 de *Fierro*, la introducción de la historieta “Ficcionario” de Horacio Altuna explica:

El lenguaje es técnico, las oficinas se suceden, el drama crece mientras la presencia de gente y más gente de va haciendo intolerable. En este Ficcionario, las formas específicas propuestas por Altuna para contar su mundo resultan agobiadoramente expresivas: ni el tono de comedia de equívocos inicial ni el siniestro “destape” del final nos pueden sacar el mal gusto, la incomodidad resultante (*Fierro* n° 5, 1985, p. 26).

El “siniestro ‘destape’” refiere a una violación. En el siguiente número, la revista publica en la sección “Lectores de *Fierro*” la carta firmada por Andrés Vendramin bajo el título “Acostumbrándose”. Al final de la misiva, el lector señala: “El destape en algunos temas, como el sexo, choca al principio, pero entiendo que es cuestión de acostumbrarse, esperando que no se lo use como gancho para vender” (*Fierro* n° 6, febrero de 1985, p. 23).

De igual manera, los análisis suelen considerar el ‘destape’ en alguna de estas dos dimensiones: como una expresión que transgrede la represión y la censura; o como mero gancho comercial. En el primer caso, la expresión es percibida como confrontación con el discurso represor de la dictadura militar, y en tanto tal, dotan a esta expresión de una connotación positiva que la ubica del lado de la libertad sexual. En el segundo, se sospecha una estrategia comercial que devela cierta falta de calidad en los contenidos que se sintetiza en la idea de lo femenino como “engaño”, como estrategia para entrarle a un lector desprevenido. Así lo confirma Juan Sasturain en la entrevista brindada a Diego Agrimbau y Laura Vázquez:

Yo no quise meter tiras o historias *porno light* en la revista. No metíamos culos por meter culos. Cuando poníamos una teta o un culo en la tapa, se lo decíamos en la editorial al lector: “*como vendemos más por este culo, le regalamos este culo*”. Era así. (...) escribíamos cosas del tipo: “*si se quiere hacer la paja no va a poder con esta revista, si usted quiere divertirse tampoco va a poder hacerlo*”. En fin, queríamos jugar un poco con todo eso... (Agrimbau y Vázquez, 2002).

Entre estas dos posiciones, se entreteteje la historia del *desnudo femenino* y su uso. La exhibición del cuerpo femenino es signo que se entronca con una tradición de representación que coloca al cuerpo de las mujeres en la tensión entre el arte y el mercado, que establece y refuerza una división entre sujetos varones que observan/objetos mujeres que son exhibidas.⁷

Entre la censura y subversión existe espacio para la crítica que ensayan Bruckner y Finkelkraut (1979) al analizar el discurso pornográfico en tanto discurso masculino sobre las mujeres:

Durante mucho tiempo el discurso pornográfico ha sido sacralizado por sus problemas con la Ley. Tachado de subversivo, se convertía por ello en intocable para todos aquellos que combatían la represión. ¿Cómo era posible no amar a Sade, el gran antecesor, sin ponerse inmediatamente de parte de los carceleros, de los censores, de los pedagogos, de los alienistas, en suma, de todas las fuerzas de reclusión? El advenimiento de la palabra femenina ha puesto fin a esta sacralización. La censura y la subversión han sido estorbadas, en su complicidad litigiosa, por la irrupción de *un tercer discurso*, que sin tasarlos necesariamente con el mismo rasero, ha reconocido una misma violencia de sofocamiento en el oscurantismo de uno y en el aparente progresismo de otro (Bruckner y Finkelkraut, 1979, p. 90).

Desde esta perspectiva nos interesa arriesgar un discurso crítico, que reconociendo valores estéticos y políticos a la producción cultural de *Fierro*, eche luz sobre algunos contenidos que podemos evaluar al menos como

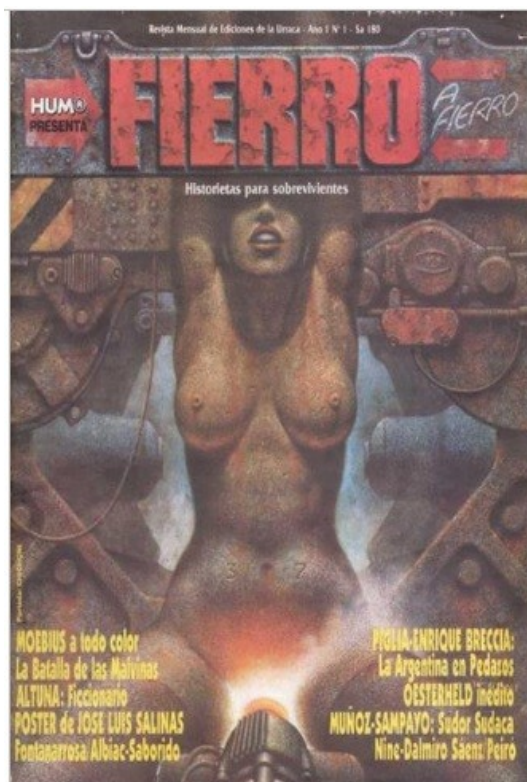
problemáticos. En vista de esta clave de lectura es que se propone avanzar en la interpretación de la propuesta gráfica de *Fierro*.

3. Narrativas de la violación: ¿Quién es esa chica?

Según Laura Vázquez (2010), “durante el período una *característica clave* de las tapas de las revistas fue la amalgama de *erotismo y violencia*. La primera tapa de *Fierro* mostraba a una mujer desnuda y lacerada recibiendo una detonación en el sexo. (...) en contraposición con *SuperHumor*, *Fierro* comunica desde el primer número que *la censura impuesta por la dictadura militar había concluido*.” (Vázquez, 2010, p. 287 énfasis añadido).

También Federico Reggiani (2003), da cuenta de este uso del desnudo femenino como discurso opuesto a la censura característica del período anterior: “Desde la tapa del primer número, las dos rotundas tetas dibujadas por Chichoni parecían anunciar que, sin dudas, el Proceso de Reorganización Nacional había terminado. Y *Fierro* sería la revista de la transición” [Figura 2].

Figura 2: Tapa *Fierro* n° 1, septiembre 1984



Tanto Vázquez (2010) como Reggiani (2003) señalan la ilustración como una señal de ‘destape’ en vinculación con la apertura democrática que habilita nuevos discursos hasta el momento censurados y –aunque la figura de tapa representa a una mujer torturada y con la visión ‘tabicada’— no parece generar interrogantes en torno a la representación del cuerpo torturado y su vinculación con el pasado reciente. De Santis, en cambio, en el ensayo citado al principio arriesga que las tapas ilustradas por Oscar Chichoni en esta etapa de la revista crean un modelo de mujer no tradicional alejada del prototipo de ‘víctima’. Dice De Santis (1992) sobre el ilustrador:

Sus imágenes definen un género y prometen al lector algo de sexo y otros mundos en el interior de la revista. Sus mujeres están rodeadas de metal. O están desnudas o visten armadura. Congeladas contra fondos de óxido, atrapadas por robots, montadas sobre máquinas que remiten a una edad media de ciencia ficción. Una amazona, una Juana de Arco, una Ripley en el final de *Alien*. *No son el modelo tradicional, porque no son víctimas*; están en movimiento, en acción en un ambiente inhumano y hostil. (...) Como Divito en los 50, *Chichoni ha construido un modelo de mujer y ha puesto en marcha ese fantasma. También los dibujantes son Pigmalión*. (De Santis, 1992, pp. 79-80; énfasis añadido).

Es difícil sostener que la representación del cuerpo femenino torturado en la tapa del primer número no es el de una víctima, pero el silencio o las vueltas para brindar otra interpretación son elocuentes de lo que no se puede explicar o poner en palabras... o incluso ver. La psicoanalista Jules Mitchell se ha especializado, desde el feminismo, en entender la dinámica y la representación de la violación. Entrevistada en torno a las narrativas de la violencia sexual (Justo, 1998), Mitchell explica que la violación se vincula al poder de matar que provoca un terror primario, y afirma:

En la violación se aterroriza a la víctima y, de esa manera, se evacúa ese terror primario. El violador se convierte en la manifestación casi pura de poder absoluto mientras que la víctima se transforma en la depositaria del terror primario: ella es el terror, el terror no existe en otra parte. Este paradigma se da a nivel colectivo con más frecuencia en algunas culturas y momentos históricos. *No me sorprendería que las imágenes de violación tuvieran un fuerte peso en la Argentina dada la violencia de la historia reciente donde siempre había un terror latente, potencial* (Mitchell en Justo, 1998, s/p, énfasis añadido).

Se puede señalar aquí que *Fierro* emerge en posdictadura y pone en circulación imágenes de violencia sexual que pueden ser leídas en tanto un uso comercial de lo femenino que se traduce en una ‘erotización de la dominación’, pero que se vinculan a lo que no se puede narrar. La “erotización de la dominación” es, para Alda Facio y Lorena Fries (2005), un mecanismo que opera en las representaciones y relaciones entre los sexos en sociedades de dominación masculina, en la que tanto varones como mujeres aceptan la socialización diferenciada y jerárquica que reproducen y hasta encuentran placentera:

No es de extrañar tampoco que coincidan en una sociedad represión sexual y represión política porque a la base de la represión político-sexual, se encuentra la dominación político-sexual de las mujeres por los hombres. Lo que caracteriza a la cultura patriarcal desde un punto de vista político sexual es la represión sexual de las mujeres y la distorsión de la sexualidad femenina y masculina mediante la erotización de la dominación y la violencia. De allí que conceptos aparentemente neutrales y aplicables a toda la humanidad, como el de libertad sexual, denoten su sesgo androcéntrico al ser compatibles con el modelo de masculinidad en el sistema patriarcal (Facio y Fries, 2005, p. 287).

Es decir, que algunas ideas que se pueden derivar de esta erotización de la violencia asociada a la idea de ‘destape’, es, por un lado, que esta libertad sexual sólo es privilegio de una parte de la población –la masculina- de ahí el sesgo androcéntrico. Por otro lado, es represiva y, tal vez, sea la manera de elaborar el discurso autoritario que sigue en el aire durante la transición democrática y que puede rastrearse hasta la actualidad.

Se podría arriesgar, en este sentido, que *la clave*, como señala Vázquez (2010), de asociar erotismo y violencia podría funcionar como metáfora de la violencia política que necesita ser narrada. Las tapas y muchas de las historietas que se publican en *Fierro* durante los primeros tres años (1984-1987) revelan la necesidad de poner en palabras y en imágenes un pasado reciente que precisa explicarse, contarse, entenderse y que colisiona con la frontera de lo decible.⁸

Se trata de un dilema ético, que se pregunta hasta donde es necesario reproducir el horror y cuándo deja de convertirse en una denuncia para ser parte de un mecanismo de morbo que pone en escena otra vez las heridas, el dolor, la muerte... Las preguntas sobre el horror que se acaba de atravesar parecen flotar de formas distintas en las historietas que aparecen en los primeros números de *Fierro*. Sucede con la violación que se registra en La Triple B,⁹ porque de manera explícita se enfrenta al dilema de cómo narrar los crímenes de la dictadura sin que eso conduzca a crear el género “Falcon-ficción”.¹⁰ La violencia sexual ligada a los “malos de siempre”, a los que hace referencia Sasturain por los militares, podría ser, entonces, una manera de representar el trauma.

Pero en otras historietas, en las que la mención a la dictadura es –al menos– oblicua, pareciera ser factible resolver este horror que debe ser narrado con la metáfora de la violación. En la violación femenina se resumen los horrores de la violencia, la vejación y la sobrevivencia en una imagen que es una experiencia extraña y cercana a la vez para el imaginario masculino y que ocupa ese espacio vacante, ese horror que no se puede poner palabras.

Entonces, puede arriesgarse que el ‘destape’ hace uso de lo femenino como discurso libertario y como “gancho” comercial, pero que además esta objetualización del cuerpo femenino violentado puede ser leída como metáfora del horror inenarrable que calma la angustia en tanto ocupa el lugar vacante del trauma.

A partir del segundo número de *Fierro*, en octubre de 1984, la revista anuncia la creación de un espacio exclusivo para autorxs noveles y publica dos historietas a las que reseña (Fierro, 1984, pp. 66-71), pero será a partir del número 6 en el que la revista define un espacio especial para esta participación y hará del *Subtema Óxido* una revista dentro de otra. Cada suplemento tendrá su numeración propia y con el correr del tiempo generará su propio correo y espacios de discusión. En los primeros tres años (entre *Fierro* n° 2 y n° 33), el *insert* se ubicará como pliego más pequeño y separable en el centro de la revista. Este espacio de experimentación, con estéticas muy distintas, será entonces el espacio que reclamen y defiendan autores inéditos que desde allí aspirarán a integrarse al *staff* o a promocionar sus publicaciones alternativas. De esta manera, la revista dedicó un espacio importante al movimiento fanzinerio que ya comenzaba a gestarse: comentaba las publicaciones y alentaba a sus creadores a organizarse, reunirse y producir sus propias publicaciones. Progresivamente, el *Subtema Óxido* irá tomando la forma de especiales temáticos.¹¹

4. Ahora, las minas...

Con el término “minas” es con el que la revista se refiere a la producción de las autoras en sus especiales. Se trata de un término común en el lenguaje coloquial de los años ochenta que daba cuenta de la herencia del lunfardo tanguero en el habla cotidiana.¹²

Las minas en las historietas de los ‘80 comienzan a poner en página la experiencia femenina.¹³ Judith Gociol y Diego Rosemberg (2000) señalan el alcance de esta irrupción en el campo:

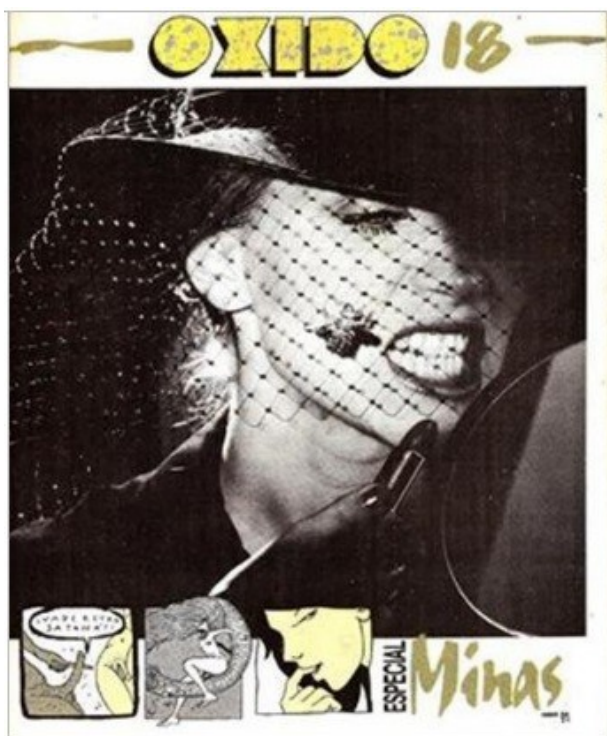
Hasta la década del ‘80, además, los personajes femeninos tenían el cuerpo y la mente que deseaban guionistas y dibujantes masculinos (...) con humoristas como Patricia Breccia, Maitena y Petisú, la mujer empezó a definirse a sí misma –incluso a autocriticarse– y a demostrar que el deseo no es sólo patrimonio de los hombres. (Gociol y Rosemberg, 2000, p. 230).

Otras investigaciones suman a este puñado de nombres los de otras creadoras que se han mantenido invisibilizadas en la construcción de la historia del medio. Ya es bastante común incorporar el nombre de Martha Barnes como primera creadora en Columba. La historietista, sin embargo, ha afirmado en una entrevista: “Antes que yo estaba Idelba Dapuetto, y después dejó. No sé si soy la primera, lo que sí puedo decir es que hace más de cuarenta años que dibujo historietas” (Rapetti, 1999).¹⁴

4.1. El trazo de las creadoras

Las autoras que publicaron en los especiales que propone *Fierro* en su espacio “Subtema Óxido”, obedecen a dos estrategias distintas: en el número 39 de noviembre de 1987 bajo el título de “Minas de *Fierro*” se publican tres historietas de cuatro páginas firmadas por autoras que ya tenían cierto reconocimiento entre colegas y lectorado de la revista: Patricia Breccia, Maitena y María Alcobre [Figura 3]. No casualmente de Santis (1992) en el citado ensayo sobre los personajes femeninos y la presencia de autoras en el medio es categórico cuando señala que “en los ‘80 hubo solamente tres” mujeres dibujantes. El autor evoca brevemente sus trayectorias: de María Alcobre menciona su formación como ilustradora y reseña una breve producción en historieta antes de migrar a Europa; de Maitena, señala su doble inserción como autora de humor gráfico e historieta y menciona a su paso por *SexHumor* al tiempo que reseña dos de sus trabajos más recordados en *Fierro*: los unitarios “Historias por metro” y “Barrio Chino” con guión de Juan Martini; de Patricia Breccia, señala su pertenencia a una familia de dibujantes, su pasión por la historieta y su trabajo en duplas con Juan Sasturain, Guillermo Saccomanno y Ricardo Barreiro y su obra personal, “Sin novedad en el frente”.

Figura 3 Tapa de Óxido 18: Especial Minas en Fierro n° 39 (Noviembre 1987)



Las tres autoras fueron reunidas por una propuesta editorial que las convocaba en tanto “minas” que dibujan, pero previo a estas incorporaciones, *Fierro* registró (y lo mostró en sus páginas) el sexismo de ciertas historietas y la ausencia de autoras.

En agosto de 1985, *Fierro* había cumplido un año entero sin haber publicado una sola historieta firmada por una autora. Claudia Ferman (1994) ha señalado cómo este patrimonio masculino se evidenciaba en la revista *Fierro*. A partir del seguimiento de las cartas de lectores publicadas, los avisos clasificados, los seudónimos de los participantes en los concursos promovidos por la revista y el *staff* mismo de redacción y producción de la revista, concluye que el público era mayoritariamente masculino y arriesga como posibilidad “exclusivamente masculino”, aunque matiza:

Sin embargo, me atrevo a decir que esa pesada sónica masculinista no logró alejar completamente al público femenino. No se nos escapa que, tradicionalmente, la revista de historietas ha sido un producto de y para hombres (...) *Fierro* es menos estricta en cuanto a la ideología masculinista en muchos aspectos (...), pero no deja de estar plagada de guiños al varón. (Ferman, 1994, p. 108).

Fierro permitiría fisuras, puntos de fuga, espacios en los que lo femenino encontró la manera de posicionarse. Se podría decir que de algún modo buscó abrirle un espacio –aunque acotado– a las autoras.

Uno de esos espacios fue el de “Lectores de Fierro” donde las voces cuestionadoras fueron expuestas por la publicación en la forma de un intercambio. En *Fierro* n° 12, bajo el título “Mujeres e Historietas Viejas”, se publica la carta firmada por Adriana Lacoste de Mendoza. La lectora, en primer lugar, felicita a la revista y luego agrega:

(...) quiero darles un punto de vista que seguro está apoyado por la totalidad del sector femenino de lectores de vuestra revista, ya que en ella muestran una característica de nuestra sociedad: la consideración de la mujer única y exclusivamente como un objeto sexual (*Fierro* n° 12, agosto 1985, p. 20).

La respuesta de la revista en el mismo número puede ser considerada como un adelanto de una decisión editorial que en breve se pondría en marcha:

Adriana, esperamos que muy pero muy pronto pasemos de la mujer como objeto sexual que suele proliferar, aunque no exclusivamente en nuestra revista, a la mujer como sujeto creador y dibujador: habrá novedades. Gracias y un beso de sujeto a sujeto (Fierro nº 12, agosto 1985, p. 20).

En el siguiente número, *Fierro nº 13* se publica por primera vez a una autora: Cristina Breccia, de quien se incluye una foto en el índice y se le da la bienvenida en la editorial: “Que la tristeza por las páginas perdidas (...) no nos impida ver el esplendor clásico de la bienvenida **Cristina Breccia** en ese cierre a todo color que es la apertura tan esperada a esas minas dibujantes que se hacían rogar...” (Editorial de septiembre de 1985, en *Fierro*, nº 13, p. 8, negritas en original).

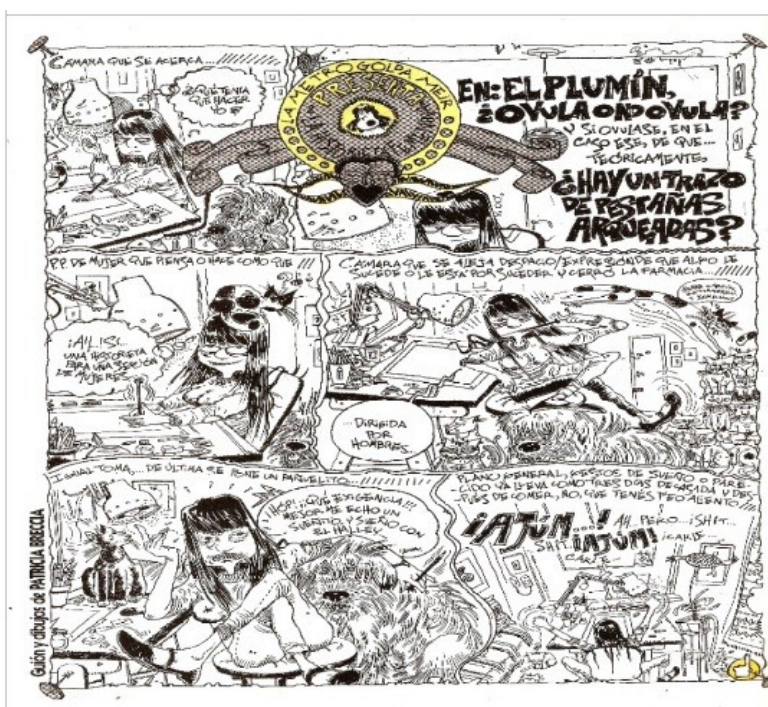
Cristina Breccia -hija del reconocido historietista Alberto Breccia- publica por única vez una historieta con guión de Norberto Buscaglia, pero será su hermana Patricia –quien se suma a la publicación a partir de *Fierro* nº14– la autora que publicará de manera más continuada en esta primera etapa de la revista.

Patricia comienza publicando “Museo”, con guiones de Juan Sasturain,¹⁵ y luego, dibujará sus propios guiones en la serie *Sin novedad en el frente*¹⁶ y en unitarios que publicará hasta el número 46. Lo último que publica en la revista son tres capítulos de “Sol de Noche”, con guiones de Guillermo Saccomanno y una historieta con Norberto Buscaglia.¹⁷

Cuando Patricia Breccia publica en el Subtema Óxido “El plumín... ¿ovula o no ovula?” [Figura 4] ya había publicado entonces en los pliegos centrales de la revista. En el número 36 había salido “A sangre fría”, una historieta en la que Breccia narra la historia fantástica de Laura, una mujer que muta a reptil. La historieta motivó cartas de reconocimiento que fueron publicadas en la sección “Lectores de Fierro”: “Patricia Breccia *se volvió Breccia* a partir de esa puñalada al machismo que fue la historieta de la mujer que se vuelve lagarto” (Fierro nº 41, p. 10; énfasis añadido). Esta idea de que *se volvió Breccia* sintetiza también una idea recurrente en la que las buenas autoras lo son en tanto “dibujan como un tipo” y en el caso particular de Patricia, que merece el apellido Breccia luego de demostrar su talento.

Esta vara de excelencia será algo que no sólo Patricia Breccia señalará como una consideración habitual entre dibujantes y lectores sobre el trabajo de las autoras sino que también puede rastrearse hasta épocas recientes en la experiencia de la nueva generación de autoras.¹⁸

Figura 4 Página de “El plumín, ¿ovula o no ovula?” de Patricia Breccia en Oxido 18



4.2. Lectoras de fierros tomar...

Entre el primer “Especial Minas” (*Óxido*/18 en *Fierro* N°39) y el segundo “Especial Nuevas Minas” (*Óxido*/42 en *Fierro* n° 65) pasan más que los veintiséis meses que los separan. En el correo de lectores del mismo número que publica el Especial Minas, comienza una polémica por el sexismo de las historietas de Altuna que publican en el pliego central y a color. Se trata de cuatro historietas “Deseo”, “Lluvia”, “Voyeur” y “Regresos” que el autor había publicado en *Playboy* y que *Fierro* decidió republicar en continuidad (*Fierro* n° 37 a 40 de septiembre a diciembre de 1987).

En el Correo de Lectores de *Fierro* n° 39, la revista registraba la polémica publicando la carta de una lectora que firmaba como Marina Farías. Bajo el título “Cartaza con un Caño”, la revista tomaba nota de la recepción de la obra de Altuna:

A la redacción de la revista **Fierro**: La historieta **Deseo** de Horacio Altuna que aparece en el n°37 de las revista es una apología de la violación apenas disfrazada. Cuenta por enésima vez el mito de que las mujeres nos pasamos la vida esperando que alguno nos haga el favor de violarnos para saber lo que es el sexo, y de que los mejores amantes son los sádicos, porque las mujeres cuando somos mujeres normales, somos masoquistas. Como el psicoanálisis se encargó de justificar “científicamente” ese mito, cualquier pelotudo del siglo XX puede repetirlo sin dejar por eso de ser progresista, moderno, posmoderno y hasta partidario de la liberación nacional” (*Fierro* n° 39, 1987, p. 19, negritas en el original).

La carta es extensa y se publica completa. Concluye diciendo:

“... el porno de Altuna es fiel a dos taras muy nacionales: la impunidad de las violaciones (todo un deporte nacional) y la profunda mala fe machista, que ejerce su terrorismo porque le aterroriza a su vez la posibilidad de que el deseo femenino emerja alguna vez, libremente” (*Fierro* 39, 1987, p. 19).

La revista responde al pie de la carta y ensaya una justificación:

Altuna no pretendió describir el “Arquetipo del Deseo Femenino”. Lo que hizo fue presentar un comportamiento típico de la histeria femenina, el “juego de la violación” (según la terminología de Eric Berne), en el que entran tanto la mujer protagonista (ella sabe que el vestidor es visible parcialmente desde afuera y que hay un viejito figoneando) como el desesperado “violador”, en realidad también un histérico. La confrontación creemos, da lugar a una historieta que no es, exactamente, feminista” (*Fierro* n° 39, 1987, p. 19).

La revista reconoce lo planteado por la lectora, al punto de incurrir en el psicologismo con el que ésta acusa a cierto progresismo. Esta polémica continúa en el espacio de lectores hasta, por lo menos, el número 47 (siete meses posteriores al último episodio de la serie de Altuna) con ataques y defensas al autor y su obra calificada por lectores y lectoras como “pornográfica”.

Además de este intercambio sobre el sexismo en las historietas de la revista, se pueden registrar dos hechos relevantes. Por un lado, la partida de Juan Sasturain de la revista en *Fierro* n° 47, y los cambios que esto produce en el contrato de lectura de la publicación;¹⁹ y por otro, el rol que asume la revista ante la Primera Bienal de Arte Joven organizada por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

La partida de Juan Sasturain es anunciada en la editorial de *Fierro* n° 48. Allí, además, se prometen cambios que la revista venía insinuando: el más importante es la incorporación del Suplemento joven CAIN como parte de la revista donde la música y la movida cultural juvenil encuentra mayor despliegue. La partida de Sasturain también parece habilitar una mayor cercanía y articulación con las propuestas culturales del gobierno radical.²⁰ *Fierro* se incorpora con un rol protagónico al programa que lleva adelante el Gobierno de la Ciudad con “La Municipalidad en los Barrios” en el que participa en espacios de ferias, muestras y talleres de historietas. En la Primera Bienal de Arte, *Fierro* no solo promociona el evento sino que además integra el jurado de selección de la muestra. Allí, entre dibujantes y guionistas dos nombres de autoras nos interesan especialmente: los de Silvia Maldini y María

Alejandra Obaya quienes serán reunidas por la revista para trabajar en dupla para el evento y serán publicadas nueve meses después en el “Especial Nuevas Minas” en el *Óxido* de *Fierro* n° 65.

4.3. Las nuevas minas de Óxido: seducidas y abandonadas

Un total de ocho autoras noveles participan del Subtema Especial Nuevas Minas. A todas se les da una página como espacio total para contar una historia autoconclusiva en blanco y negro. En el primer Especial Minas, la tapa había sido fotográfica y se había seleccionado una viñeta de cada autora para referenciarlas con su obra. En este segundo Especial, la tapa estuvo a cargo de una autora [Figura 5] y, en la retirada de tapa, se editorializaba en una columna sin firma una nota sobre las mujeres en la historieta que volvía a mencionar a Patricia, Maitena y María como autoras que legitimaban la búsqueda de nuevas creadoras.

Es una tarea ardua rastrear la trayectoria posterior de las autoras publicadas por única vez ya que algunas de ellas posiblemente hayan dejado de publicar, o se hayan dedicado a otras actividades, algunas de ellas firmaron con seudónimos o sus nombres resultan de difícil ubicación. La lista de las ocho autoras puede ser ilustrativa de las dificultades de forjar genealogía que conlleva el arte hecho por mujeres: la tapa del Subtema pertenece a Carmen Pérez autora que además de esta publicación dibujó guiones de Pablo de Santis; le sigue una página de Natalia Forcat, [Figura 6] quien colaboró con la publicación en varios números; continúa el especial con la dupla que firma Wanda y Claudia B. (imposible de rastrear o saber quiénes son); Paula Socolovsky es actualmente artista plástica lo mismo que Sandra Guascone; la dupla María A. Obaya y Silvia Maldini [Figura 7] tendrá varias colaboraciones y nos referiremos a ellas en seguida a propósito de su inserción en la revista a partir de la Bienal de Arte Joven; le siguen la dupla de Adriana Cerrotti y S. Nanni (de quienes solo tenemos noticias de su dibujante quien se dedicó a la plástica) [FIGURA 8] y cierra el especial, Florencia Martínez (sin más referencias).

Figura 5 Portada de Carmen Pérez en Especial Nuevas Minas de Óxido (*Fierro* n° 65 diciembre de 1989)



Figura 6 Página de Natalia Forcat en Especial Nuevas Minas de Óxido (Fierro n° 65 diciembre de 1989)



La dupla autoral Maldini-Obaya comenzó a insistir para publicar en la revista, luego de ser seleccionadas por ésta para participar de la Bienal de Arte Joven (marzo 1989). A partir de la selección de su trabajo sobre un total de cuatrocientos recibidos por la publicación, las jóvenes autoras creyeron que las puertas de la revista se habían abierto, pero como dirá María Alejandra Obaya la puerta “sólo se hallaba entornada” (Fierro n° 69, abril 1990, p. 61). La trayectoria de la dupla, luego de haber ganado un lugar entre centenares de propuestas y ser dos de las cuatro autoras entre la veintena de autores seleccionados, puede servir para pensar la inserción de nuevas autoras en la publicación.

Figura 7 Página de la dupla Maldini / Obaya en especial Nuevas Minas de Óxido (Fierro n° 65 diciembre de 1989)

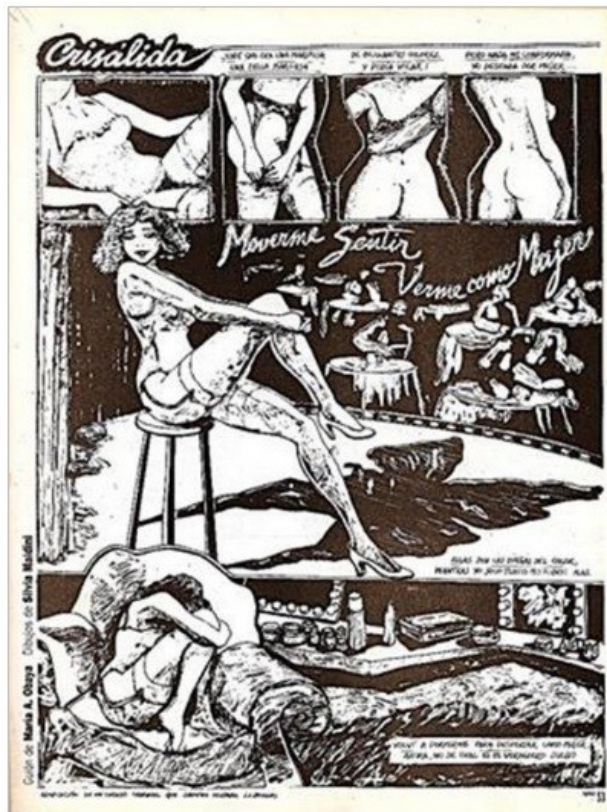
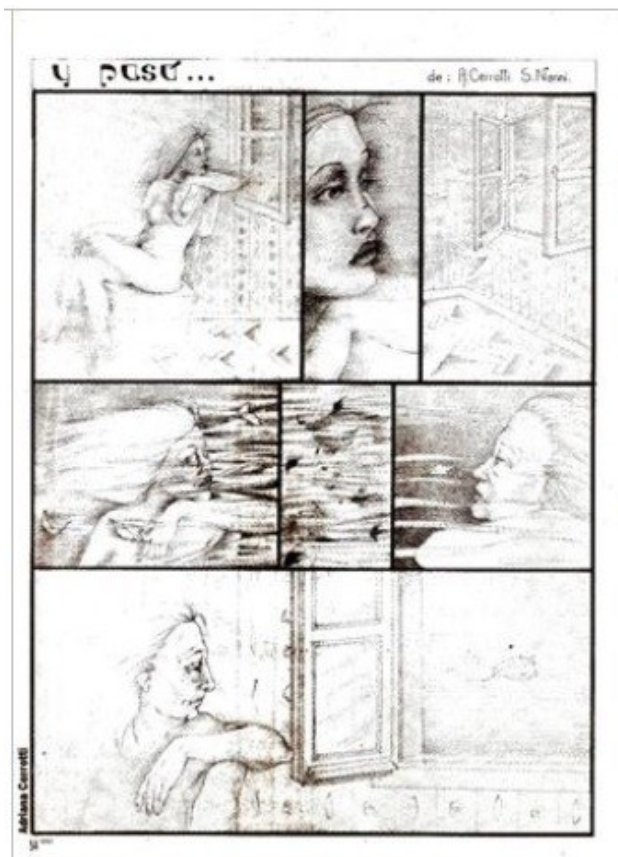


Figura 8 Página de la dupla Adriana Cerrotti y S. Nanni en especial Nuevas Minas de Óxido (Fierro n° 65, diciembre de 1989)



A partir de *Fierro* n° 50, comienzan a difundirse las bases para participar en la Primera Bienal de Arte Joven y la selección de otra serie de trabajos para la Más Bienal que promovía la cultura en los barrios. En el número 51 se anuncian los requisitos para participar de la Pre Bienal de Arte Joven con historietas que se expondrán en marzo de 1989 en el CCCBA (Centro Cultural Recoleta), en la Más Bienal de los barrios y en las páginas de la revista.

Fierro dedicó varios números a la difusión del evento que se realizó entre el 10 y el 20 de marzo. A pesar de la escasa literatura que hay sobre la Bienal, la revista permite reconstruir parte de lo que sucedió durante esos diez días. [Figura 9].

FIGURA 9 Entre la veintena de autores, tres de las cuatro autoras seleccionadas (de izquierda a derecha: María Alejandra Obaya, María Martha Pichel y Silvia Maldini) en *Fierro* n° 56 (Abril de 1989, p. 5)



En *Fierro* n° 53, de enero de 1989, se anunciaba la recepción de cerca de 400 trabajos y que el jurado, compuesto por Carlos Trillo, Carlos Nine y Juan Manuel Lima, había seleccionado ya a los tres ganadores (Mejor historieta integral, mejor dibujo y mejor guión) quienes, además de exponer en la Bienal de Arte Joven, serían publicados en la revista. Se anunciaba, también, que un grupo de trabajos habían sido seleccionados para participar de la Más Bienal, espacio de integración de la cultura en los barrios. En el siguiente número, se anuncia entre esta segunda selección de expositoras/es a María Martha Pichel (aunque se destacará como pintora es seleccionada como guionista), a Haydeé Gentile (guionista), a María Alejandra Obaya y Silvia Maldini (guionista y dibujante que, por iniciativa de la revista, trabajarán en dupla).

La Primera Bienal de Arte Joven se propuso recorrer un espectro muy amplio del arte: el Centro Cultural Recoleta fue el escenario de una multiplicidad de trabajos de jóvenes menores de 30 seleccionados por jurados de diferentes áreas. Las presentaciones incluyeron artes plásticas, danza, música, teatro, video, diseño gráfico, historieta y moda, entre otros (Joly, 2009).

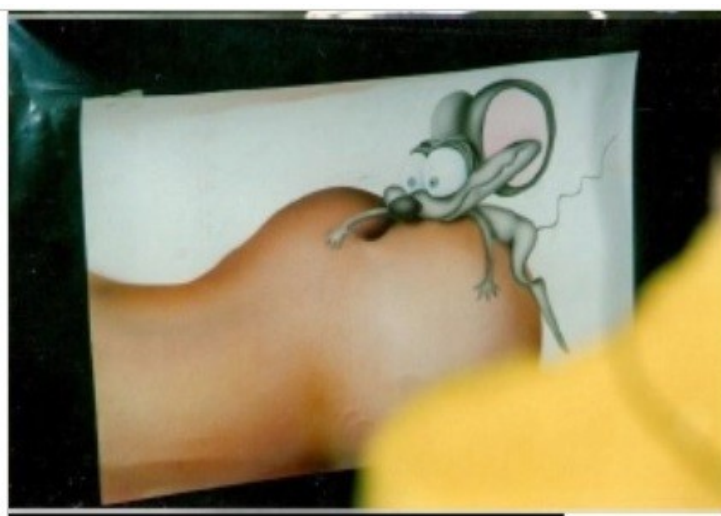
En la *Fierro* de marzo del '89, publicarán sólo a los tres ganadores, el resto de seleccionadxs deberá esperar meses para ver publicado algún trabajo y al año de la Bienal la decepción es evidente. En el espacio del Subtema, sale publicada la nota firmada por Alejandra Obaya y Gerardo D'Angelo: "Cómo ser feliz por dos días", una reseña al cumplirse el año de la Bienal que registraba más deudas que reconocimientos con la nueva generación de autorxs. Pero aunque podría esgrimirse que para ellos y ellas las dificultades fueron similares, muchos de los autorxs noveles que en esa época publicaban en las revistas "subte", lograron sostenerse en publicaciones independientes, pulir su estilo y hoy continúan publicando. En el caso de las autoras, mientras que las del primer suplemento Minas

continuaron carreras en el campo de la historieta, las del segundo suplemento no llegaron a convertirse en referentes para la generación que en los '90 y 2000 comenzaban a dibujar y publicar.

Más de veinte años después, Silvia Maldini y María Alejandra Obaya recuerdan esos años como el de una dupla creativa que insistía en publicar en el medio y cuyos trabajos solían volver rechazados por “muy artísticos” o plásticos, percibidas como excusas que se acompañaban con recomendaciones para mejorar: se percibe que la exigencia para publicar a las autoras era mayor por parte del medio que permite la exploración y maduración de los autores, mientras que se le exige a las autoras la excelencia para ingresar asiduamente a las páginas. En este punto, podemos establecer un paralelismo con lo que señala, en el *Humor de las argentinas*, Paulina Juszko (2000) sobre las humoristas que, salvo algunas excepciones, percibían el medio como discriminatorio y entendían que para que una mujer pueda ser aceptada en un medio importante debía demostrar ser excepcional mientras que ellos les basta superar apenas la mediocridad.

Pero la lectura de *Fierro* permite encontrar algunas otras cuestiones interesantes de destacar. Cuando se mencionan las iniciativas artísticas de los años '80, suelen listarse eventos y –casi exclusivamente– nombres de artistas varones, de forma que se invisibilizan los aportes de las creadoras y las primeras muestras de arte feminista y de arte hecho por mujeres de los años '80. María Laura Rosa (2011, 2014) reconstruyó las muestras de Mitominas, cuyas dos primeras ediciones al igual que la Bienal de Arte Joven se desarrollaron en el Centro Cultural Recoleta bajo la gestión del arquitecto Osvaldo Giesso.

Figura 10 Obra de María Martha Pichel para Mitominas II, 1988 (recuperado de Rosa, M.L. 2011:341)



Resulta interesante conectar estos eventos ya que, cuando emergen los nombres de las autoras de historieta que participaron en la Bienal de Arte Joven y que entrevista *Fierro*, notamos los tráficos y cruces que pueden producirse. Uno notable es la participación en ambos espacios de María Martha Pichel [Figura 10] quien, según registra Rosa (2011) en su tesis sobre el arte feminista en Argentina, protagoniza una diferencia con la fotógrafa Ilse Fusková por la historieta que presenta:

Fusková advierte del contenido sexual de exacerbado tono patriarcal, por parte de algunas obras que integraban la exposición. En particular hará referencia a las historietas de María Martha Pichel, cuyo protagonista era un ratón. En las mismas se mostraban escenas de alto voltaje erótico, entre ellas lesbianas teniendo sexo. Estas imágenes buscaban incitar las fantasías masculinas más que criticar el lugar de objeto sexual en el que se ubicaba a la mujer (Rosa, 2011, p. 339).

A pesar de esta diferencia, en esos años entre el movimiento de artistas mujeres y artistas feministas se producen cruces interesantes que no prosperarán en la siguiente década. Mitominas se realiza por tercera y última vez en 1992 e incorpora para la ocasión un concurso de historietas, en el que se encuentran como jurado Patricia Breccia, Maitena y María Martha Pichel. En 1992, también se producirá el cierre de la revista y tal vez sea por esa razón que no se llega a publicar la obra de las autoras que promueve a mediados de 1991. Aun así, queda claro -por las bases que se publican en *Fierro* n° 84 (agosto de 1991)- que en el concurso interviene *Fierro* y que está destinado a autoras:

“**Mitominas III** coincidirá en octubre de 1992 con el Quinto Centenario por eso esta vez el tema es **De conquistadoras y conquistadas**. Habrá una muestra (...) un concurso internacional de poesía y (...) un concurso de historieta. Falta mucho para que se cierre (en marzo del 92), pero de todas maneras adelantamos algunos datos. El tema es el mismo “De conquistadoras y conquistadas”. (...) las participantes podrán mandar de uno a cinco trabajos” (*Fierro* n° 84, Mitominas sigue destruyendo mitos, agosto de 1991, p. 66 énfasis añadido).

5. Para continuar pensando...

Hasta aquí, hemos intentado abordar el tema de la representación de las mujeres y la inserción de las autoras de historieta durante los primeros años de democracia, para luego plantear –a partir del contexto de posdictadura— qué imágenes se pusieron en circulación, a partir de qué motivaciones y necesidades, sobre qué preocupaciones y, especialmente, en qué formas se plasmaron los discursos masivos de la cultura popular. Intentar responder a esas cuestiones sobre el pasado reciente precisa reconstruir ese momento histórico desde una mirada particular para comprender ciertas formaciones discursivas desde una perspectiva de género.

Para ello, hemos recorrido algunos espacios de emergencia de lo femenino en los cien números de revista *Fierro*: a partir del concepto de ‘destape’, la erotización de la dominación y las narrativas de la violación pretendimos articular una crítica que no cayera en la dicotomía censura/libertad para pensar la representación del cuerpo femenino como metáfora de la violencia estatal algo que notamos ha sido poco explorado. Señalamos allí las diferencias con estudiosos del medio que no incorporan una perspectiva de género para pensar en la representación del cuerpo femenino violentado y su vinculación con el pasado reciente.

También, nos detuvimos en la lectura del correo que publica la revista, algo que aunque ha sido explorado (Urdapilleta, 2011) no lo ha sido desde una perspectiva de género. Al hacerlo, hemos recuperado un dialogismo genérico-sexual que nos permite acceder a algunos debates sobre sexismo en la publicación y la manera en que las lectoras impugnan esos relatos reclamando espacios de expresión que la revista va a generar. Al reclamo de las lectoras, la publicación responde con una –acotada— incorporación de autoras: serán tres las elegidas para ser recordadas, aunque serán más las que desde los márgenes pujan por ingresar. Así, el Subtema, lugar de entrada para los autores más jóvenes, se mostrará como un espacio en el que también se reproducen mecanismos sexistas. Identificamos al menos dos: uno, que podríamos denominar “redes”, y refiere a una serie de contactos: padres, amigos, hermanos que sostienen a las autoras y habilitan trayectorias fructuosas por el campo historietil; y otro, que

opera en sentido contrario y podemos llamar “doble vara” y refiere a la exigencia de excelencia que se impone a las autoras. A diferencia de sus pares varones, que también pueden sufrir la falta de redes o contactos, de “fraternidad masculina” a las autoras además de la ausencia de genealogía o “sororidad”²¹ entre colegas, se les impide la maduración de su obra a partir de la publicación asidua, aunque esta sea menor o fallida como sí se les habilita a los autores. Mientras que los autores pueden ser mediocres o malos e ir mejorando a lo largo de años de publicación, el ingreso de las autoras exige la excelencia: la selección entre las y los mejores para merecer entrar y aun así no alcanza como puede apreciarse con la experiencia de la Bienal de Arte Joven, en donde la dupla de Maldini-Obaya no consiguió aun luego de la consagración ingresar al campo de la publicación profesional de historieta.

Finalmente, y a modo de hallazgo, podemos mencionar los cruces entre el movimiento de mujeres en los ‘80 y la publicación que ya en los ‘90 se suma al Mitominas III con un concurso de historietas –que no prosperó debido al contexto que pocos meses después acabaría por darle un cierre a la primera etapa de la publicación- que apuntaba a promover la participación de autoras en la revista.

Todos los puntos hasta aquí desarrollados resaltan las posibilidades que tiene un enfoque de género para abordar y analizar las producciones culturales: no se pretende catalogar la publicación como machista o como De Santis (1992) señalaba al inicio de este texto “el horror de las feministas” sino reponer los conflictos, las posibilidades y obstáculos que la producción cultural tiene para sujetos marcados como femeninos que deben sortear mecanismos de exclusión y poner en marcha estrategias para permanecer en el campo.

María Rosa Magda (2002) sostiene es preciso subrayar la “necesidad de que las mujeres produzcan cultura, generen una mirada propia sobre ellas mismas, sobre los hombres y sobre el mundo, de forma que en la cultura no seamos siempre huéspedes ocasionales”. A esto debemos sumar lo que afirma Fraser (2015, p. 173) que entiende que desde cierta concepción errónea se supone a las mujeres como simples víctimas pasivas de la dominación masculina. Ese supuesto sobredimensiona la dominación masculina, haciendo de los hombres los únicos agentes sociales y productores culturales. Por el contrario, la historia observada desde la crítica feminista nos ayuda a entender cómo, aún bajo condiciones de subordinación, las mujeres participan en la construcción de la cultura, produciendo fisuras en los discursos dominantes y cuestionando las expresiones sexistas allí donde parecen habitar inocentes dibujitos.

Notas

¹ El artículo es parte de la tesis doctoral en curso en Ciencias Sociales (UBA) *Sex(t)ualidades gráficas. Sexuación del lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en revista Fierro (1984-1992 y 2006-2015)*, bajo la dirección de Facundo N. Saxe.

² Jorge Dubatti indaga en el teatro de posdictadura y diferencia al menos tres momentos distintos: “Esta unidad de periodización puede dividirse internamente en momentos (o sub-unidades) (...) la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los desafíos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2008)”. Podríamos agregar, en la actualidad, un cuarto momento con el resurgimiento de discusiones que parecían saldadas (el uso de “guerra sucia” para comprender el accionar del terrorismo de Estado, el cuestionamiento de la cifra de desaparecidos y la renovación de argumentos que abogan por una “memoria completa” o por el juzgamiento de los “dos bandos”) permiten coincidir con Dubatti en que, desde 1983 y hasta la fecha “la dictadura se presenta como continuidad y como trauma” (Dubatti, 2011, p. 72).

³ Mara Burkart (2017) despliega un interesante análisis sobre la revista HUM® que abarca las publicaciones previas y contemporáneas hasta el momento de recuperación democrática.

⁴ La segunda etapa de la revista será retomada por Juan Sasturain y Ediciones La Página (Diario Página 12) entre octubre de 2006 y marzo de 2017, llegando a la publicación de 125 ejemplares antes que cierren el ciclo mensual de la segunda etapa de la revista. A partir de junio de 2017 la revista retorna con el mismo sello editor, formato renovado y una periodicidad trimestral bajo la dirección de Lautaro Ortiz en lo que él mismo califica como “tercera fase” (Fierro n°1, junio 2017, p. 96).

[5](#) En la actualidad y en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, una persona mayor de 18 años puede ser detenida por la policía por averiguación de identidad, es decir, lo que antiguamente se conocía como "Averiguación de Antecedentes" (ley 23.950, agravada por el decreto 150/99). En enero de 2016, un fallo del Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de Buenos Aires habilita a la policía a exigir la exhibición del documento en el marco de operativos de prevención para identificar a la ciudadanía. Los edictos policiales son normas que permiten a las policías de las provincias detener, por contravenciones o faltas, a ciudadanas/os en la vía pública. A pesar de que son normas de menor rango, son utilizadas por los efectivos policiales para amedrentar a ciertos sectores de la población (vendedorxs ambulantes, personas en situación de prostitución, por ejemplo).

[6](#) Mara Burkart (2017) demuestra que un incipiente ‘destape’ o desnudo femenino con autocensura incluida (tiras negras para cubrir pezones y otras zonas) era una práctica habitual en las revistas de espectáculos de los primeros ‘80 y era parodiada, usualmente, en las revistas de humor gráfico. La recuperación democrática habilitó y profundizó esta tendencia que era parte de las estrategias de venta de la cultura comercial. Burkart, cita al dibujante Colazo que, en septiembre de 1980, reflexionaba en un cartoon de la revista HUM®: “Desde hace tiempo, los semanarios de actualidad se pelean por sacar chicas lindas y semidesnudas en las tapas, claro todos aprovechan el auge del destape para vender más ejemplares...” (Burkart, 2017, p. 177).

[7](#) Para ampliar la crítica al desnudo femenino y la división sexual del trabajo artístico entre Maestros y musas, véase Lynda Nead (1988).

[8](#) Entre las series que citan o revisitan la dictadura como tema o escenario pueden mencionarse La batalla de Malvinas (VVAA, de n°1 a n°7, inconcluso); La Triple B (Albiac/Saborido de n°1 a n°3) Perramus (A. Breccia/Sasturain de n°11 a n°18); Sudor Sudaca (José Muñoz/Carlos Sampayo de n°1 a 11).

[9](#) “Triple B” con guión de Carlos Albiac y dibujos de Félix Saborido en Fierro n°1, Sept. ‘84. pp. 39-42.

[10](#) Juan Sasturain en Editorial de Fierro n° 2 - Octubre ‘84, p. 8.

[11](#) Entre los Especiales figuran Minas, Nuevas Minas, Deportes, Rock, Verano, Terror, Policial. No se escapa que en esta enumeración “minas” refiere a la mujer como tema circunscrito a las autoras como si fuera un subgénero por lo que ellas quedan excluidas para narrar sobre otros temas generales.

[12](#) En el lunfardo de los años veinte y treinta, en Buenos Aires, se refería de esa manera a las mujeres, especialmente a aquellas asociadas a los espacios prostibularios. En los años 80, sin embargo, puede rastrearse este término también en la primera exposición de arte feminista y arte hecho por mujeres en la muestra “Mitominas” (1986) y “Mitominas II” (1988). Véase Rosa (2014).

[13](#) La historiadora de historietas Trina Robbins ha demostrado como en Estados Unidos, país en el que surge el cómic como medio y lenguaje a fines del siglo XIX en los periódicos, existieron pioneras que incluso hegemonizaron el campo durante el conflicto bélico que envió a muchos hombres al frente de batalla europeo entre 1939 y 1945. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, y con el retorno de los varones, se produjo un desplazamiento de las mujeres del lugar de productoras y trabajadoras relegándolas nuevamente al espacio doméstico. La irrupción de las historietistas a fines de los ‘60 en el *comix underground* coincide con la segunda ola feminista que politiza las relaciones entre cuerpo, deseo y diferencia sexual. Cfr. Acevedo (2009).

[14](#) Entre otros nombres de autoras que registra la pesquisa pueden sumarse los de Laura Gulino, Noemí Noel, Gisela Dester, Lucía Vergani y en el rubro de los guiones, a la escritora Francina Siquier.

[15](#) “Museo” narra la historia detrás algún cuadro célebre. Los episodios publicados –todos con guiones de Juan Sasturain, director de la publicación y en ese momento pareja de la dibujante—, salieron en los números 14, 16 y 18 entre el año 85 y 86. En la nueva etapa de revista *Fierro* (2006-2017), Patricia dibujó varios episodios de la serie con guiones de su sobrino Mariano Buscaglia.

[16](#) “Sin novedad en el frente” se publica en los números 22, 23, 24, 25 y 28; luego salen los unitarios “Pequeño gran hombre” (Fierro n° 32); “A sangre fría” (Fierro n° 36); “Con las mujeres nunca se sabe”(Fierro n° 38); “La

bella durmiente” (Fierro n° 39); “Por eso te quiero” (Fierro n° 40); “Malapata” (Fierro n° 42); “Naturaleza muerta” (Fierro n° 44); “Cuesta Abajo” (Fierro n° 46). Todos estos trabajos fueron editados por la colección Narrativas Dibujada de Colihue (1997) bajo la dirección de Pablo de Santis. La obra de Patricia Breccia fue analizada por Claudia Ferman (1994). Otras aproximaciones a su trabajo Cfr. Acevedo, 2011, 2012 y 2014.

17 Los episodios con Saccomanno son Ida (Fierro n° 48), El charco (Fierro n° 49) y El Blues del gato nitzscheano (Fierro n° 50). Con Norberto Buscaglia realiza “Ahora no me conocés” (Fierro n° 55).

18 Para ampliar sobre la recepción diferencial del trabajo de las autoras con respecto a sus pares varones en el campo de las historietas ver Acevedo (2011, 2016).

19 Contrato de lectura es la terminología propuesta por Eliseo Verón (1985) para registrar la forma en la que un medio apela a su lectorado. Gabriela Pedranti (1998) registra un cambio de contrato de lectura brusco con la partida de Sasturain: de una interpelación cómplice que construía un nosotros inclusivo, “los fierreros” a una forma de interpelación donde la revista identifica a los lectores como ajenos al enunciador (un nosotros/ustedes explícito) (Cfr. Pedranti, 1998, pp. 137-138).

20 Los conflictos entre el director de la publicación Andrés Cascioli y el Jefe de redacción Juan Sasturain también pueden entenderse como diferencias político-partidarias (Cascioli cercano al radicalismo que es gobierno en ese momento y Sasturain peronista con fuertes críticas al gobierno de Alfonsín).

21 El término “sororidad” (hermandad) refiere a lazos de cooperación y solidaridad entre mujeres análogos a los de fraternidad (de frates) o hermandad entre varones. Para ampliar, ver Lagarde (2009).

Bibliografía

Acevedo, Mariela (2009). Creadoras en la historia del cómic. En Séptimo Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación ENACOM, General Roca, Argentina.

Acevedo, Mariela (2011). Creadoras de historietas: franqueando límites, creando mundos” (pp. 229-259). En Gutiérrez, María Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Esperando a Godot Ediciones.

Acevedo, Mariela (2012). En la trinchera, una mujer: la obra de Patricia Breccia (pp. 144-163). En Peppino Barale, Ana María (comp.). *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana. Versión digital

<http://www.uam.mx/casadelibrosabiertos/libroselectronicos/NarrativaGrafica/narrativagrafica/assets/common/downloads/NarrativaGrafica.pdf>

Acevedo, Mariela (2014). Ella, una y todas: mujeres en la obra de Patricia Breccia. Revista digital *Tebeosfera*. Recuperado el 26/07/2017 en

https://www.tebeosfera.com/documentos/ella_una_y_todas_mujeres_en_la_obra_de_patricia_breccia.html

Acevedo, Mariela (2016). Crítica cultural feminista e Historietas. Notas para una discusión (pp. 177-207). En Gutiérrez, María Alicia (comp.) *Entre-dichos-cuerpos. Coreografías de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Godot Ediciones.

Agrimbau, Diego y Vázquez, Laura (2002). Juan Sasturain. *Fierro*: la puerta abierta para ir a jugar, entrevista. Revista digital *Tebeosfera*. Recuperado de <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Sasturain/Juan.htm>

Bellucci, Mabel (2009). La CHA y el MAS: acuerdos y desacuerdos en una década. En V Jornadas de Historia de las izquierdas, Buenos Aires, Argentina.. Recuperado de <http://www.cedinci.org/PDF/Jornadas/V%20Jornadas.pdf>

Bruckner, Pascal y Finkielkraut, Alain (1979). *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona: Anagrama.

- Burkart, Mara (2017). *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- De Santis, Pablo (1992). *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Dubatti, Jorge (2011). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80. Disponible en http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf Consultado 24/07/2017
- Facio, Alda y Fries, Lorena (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia. Revista sobre Enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, 3 (6), 259-294.
- Ferman, Claudia (1994). Política y posmodernidad: hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica. Buenos Aires: Almagesto.
- Fraser, Nancy (2015). Contra el simbolicismo: usos y abusos del lacanismo en la política feminista (pp. 169-188). En *Fortunas del feminismo. Del capitalismo gestionado por el estado a la crisis neoliberal*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gociol, Judith y Rosemberg, Diego (2000). *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- Joly, Verónica Piera (2009). Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80. En V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%204/Piera%20Joly.pdf
- Jones, Amelia (comp.). (2010). *The Feminism and the Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Justo, Marcelo (1998). Miedo sin nombre, primordial: la violación. Reportaje a Jules Mitchell. *Diario Página 12*, 25 de agosto. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-25/psico01.htm>
- Juszko, Paulina (2000). *El humor de las argentinas*. Buenos Aires: Biblos.
- Kaplan, Betina (2007). *Género y violencia en la narrativa del cono sur 1954-2003*. Woodbridge: Tamesis Books.
- Lagarde, Marcela (2009). Sororidad (pp. 305-311). En Gamba, Susana. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Magda, María Rosa (2002). ¿Feminización de la cultura? *Revista Debats*, 76. Recuperado de <https://www.rebellion.org/hemeroteca/mujer/031229magda.htm>
- Nead, Lynda (1988). *El desnudo femenino. Arte, sexualidad y obscenidad*. Madrid: Tecnos.
- Oyarzun, Kemy (1992). Género y etnia: acerca del dialogismo en América Latina. *Revista Chilena de Literatura*, 41.
- Pedranti, Gabriela (1998). *Cien números de Fierro*. Tesina para optar por el grado de licenciada en Carrera de Ciencias de la Comunicación Social Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de https://www.academia.edu/29434240/100_n%C3%BAmeros_de_Fierro
- Rapetti, Alejandro (1999). Una mujer de historieta. *La Nación*, 19 de octubre. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/157886-una-mujer-de-historieta>
- Reggiani, Federico (2003). *Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina. Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, 11, 23-29.

Rosa, María Laura (2011). *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis para optar por el Doctorado en Historia de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Rosa, María Laura (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Urdapilleta, Manuel (2011). *Lectores de Fierro: consumos de historietas en la transición democrática argentina*. Tesis para optar por grado de Licenciado en Sociología Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Vázquez, Laura (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Verón, Eliseo (1985). El análisis del "Contrato de lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. Paris: Institut de Recherches et d' Études Publicitaires.

Colección Fierro. Historietas para sobrevivientes. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca. Revistas Fierro citadas: n° 1 al 15, n°18, n°20, n° 22 a 28, n° 32, n°36 a 40, n°50 a 57, n°65, n° 69, 98,99, 100.