

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación
Tesina de Licenciatura

IMAGO FÉMINA.

**Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de
resistencia en las historietas.**

Mariela Alejandra Acevedo

DNI 27085978

acevedo.mariela7@gmail.com

Tutora: María Alicia Gutiérrez

Co-tutor: Alejandro Kaufman

Diciembre de 2010

Acevedo, Mariela Alejandra

Imago fémina : ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas . - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación. , 2012.

E-Book.

ISBN 978-950-29-1330-8

1. Historietas. 2. Feminismo. 3. Estudios Culturales. I. Título
CDD 741.5

Fecha de catalogación: 31/10/2011

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Acevedo, Mariela Alejandra (2011) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes.

Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
 I. FEMINISTAS: MAESTRAS DE LA SOSPECHA	
1. La crítica cultural feminista.....	11
2. Historietas y mujeres: los cruces de una relación complicada.....	18
 II. TUS DESEOS SON ÓRDENES	
1. Sobre las fábulas de heterodesignación.....	25
2. Notas sobre las “minas” de Altuna y la revista <i>Fierro</i>	29
2.1. Una mujer sufriente en la tapa.....	32
2.2. Ficciones de masculinidad.....	36
3. Para leer “Clara de Noche”.....	42
 III. LEER, ESCRIBIR, REESCRIBIR	
1. El lugar excéntrico de las creadoras.....	51
2. ¿Dónde está ella?	54
3. Algunos textos de resistencia	
3.1. <i>Sin novedad en el frente</i> : mujeres en la trinchera.....	67
3.2. <i>Puras Evas</i> y las historietas feministas.....	77
3.3. <i>Unas bollos de cuidado</i> y las historietas <i>queer</i>	83
4. Sobre genealogías feministas.....	90
 IV. A MODO DE EPÍLOGO	
En el laberinto.....	94
 BIBLIOGRAFÍA.....	 98

AGRADECIMIENTOS

Fueron muchas las personas que aportaron su experiencia, tiempo y afecto para este trabajo y sería imposible ser justa con todas ellas. Sin duda es insoslayable la mención primera a las creadoras quienes amablemente cedieron su tiempo, en especial agradezco a Patricia Breccia por el entusiasmo con el que recibió algunas de las iniciativas que terminaron en este ensayo. He quedado en deuda con la generosidad de Laura Vázquez, quien tomó en serio mis inquietudes con las historietas y me alentó a desarrollarlas. También agradezco a Pablo Alabarces por alentarme a hacer los primeros pasos en la investigación del campo de la cultura popular. Esta tesina no hubiese sido esta tesina sino fuera por los aportes feministas y militantes de la maravillosa Sarita Torres, de la rabia creativa de Sonia Sánchez y de los aportes de Angeles Anchou. A Angeles debo más que un agradecimiento, y de hecho, el concepto de “imago fémina” es una iniciativa suya para deconstruir las imágenes de las mujeres y proponer nuevas formas de expresión de lo femenino en el mundo. Agradezco el trabajo obsesivo de mi tutora María que ha confiado en algunas de mis intuiciones y la paciencia de Alejandro Kaufman en las discusiones, a quien debo gran parte de las reelaboraciones conceptuales sobre las formas de masculinidad alternativas. Finalmente, un especial agradecimiento a Javier Fernández Míguez por estar ahí para levantarme el ánimo, por escuchar, preguntar y sugerir y por las discusiones entabladas, siempre necesarias.

*Dedicada a Jenny Prieto,
por tantos años de amor.*

INTRODUCCIÓN

Fabular es imaginar, crear ficciones, relatos breves y potentes que siguen actuando después de ser relatados, reescritos, reencarnados. Es como si existiera en ellos un “continuará” implícito, algo que queda ahí después del último punto. En tanto ficciones, las fábulas narran un mundo posible y dan forma a deseos y temores. Las ficciones culturales *sobre* las mujeres, para Teresa de Lauretis, construyen una imagen de “la mujer” que actúa como “punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma.”¹ Sandra Gilbert y Susan Gubar han establecido en el estudio, ya clásico de crítica feminista, *La loca en el desván*, que existen dos imágenes poderosas con las que en la cultura occidental se representa a las mujeres: la madre abnegada, mujer pura que llega en las representaciones del cristianismo a perder la condición sexual en tanto virgen Madre y la mujer monstruosa, degenerada y perversa, que puede asociarse en el mito bíblico a Eva y aún más a su antecesora, la insumisa Lilith.²

Estas dos imágenes poderosas y antagónicas sobre “la mujer” condensan en gran medida el imaginario sociosexual de occidente y están presentes en variadas producciones culturales que actúan como discursos performativos de las sujetas históricas “mujeres”.

Como producción de la industria cultural, el *cómic* femenino también puede ser considerado una fábula, pero esta definición presenta una similar dificultad a la que se enfrentó Virginia Woolf ante la conferencia que debía realizar sobre “Mujer y ficción”. La

¹ DE LAURETIS, Teresa; (1984) [1992] *Alicia ya no* Madrid, Ed. Cátedra. p.15

² El mito narra que Lilith, la compañera primigenia de Adán, fue creada del mismo barro que él. Como su igual, Lilith se negó a yacer debajo de él y para no someterse al varón eligió huir a las profundidades del averno. En algunos mitos se la asocia con la aparición de la serpiente que conduce a Eva a desobedecer a Dios. El mito no figura en la Biblia pero habría surgido a partir de la contradicción entre dos pasajes del Génesis: en I: 27 dice: " Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, varón y hembra los creó" dando así a entender que la creación de ambos fue simultánea, mientras que en Génesis II: 18 y 22 afirma: "Y YHWH dijo, 'No es bueno para Adán estar solo; le haré ayuda idónea para él.' (...)Y de la costilla que YHWH tomó del hombre, hizo una mujer".

autora de *Un cuarto propio* afirma allí que, repensándola bien, la empresa no le parece tan sencilla, ya que,

[...] el tema las mujeres y la novela puede querer decir —y ustedes pueden querer que quiera decir— las mujeres y lo que parecen; o si no, las mujeres y las novelas que escriben; o tal vez las mujeres y las novelas que se escriben sobre ellas; o esas tres cosas inextricablemente mezcladas, y esto último puede ser lo que ustedes quieren que estudie.³

En principio, con *las historietas*, que es el nombre con el que llamamos a la secuencia de viñetas narrativas en Argentina, y *las mujeres* sucede algo similar: no sería lo mismo hablar de mujeres *de* historietas —en referencia a los personajes femeninos— que de mujeres *en* las historietas —más apropiado para hablar de las creadoras en el medio—. La abundancia de personajes femeninos que le ponen el cuerpo a fantasías y miedos masculinos y las escasas —pero en aumento desde los ochenta— intervenciones de mujeres en el medio caracterizan el campo y ofrecen un espacio interesante para la reflexión.

Al inicio de la escritura de este ensayo el interés se centraba en las formas en que aparecían narradas las mujeres. Durante la escritura, y las reescrituras varias, hubo desplazamientos de esta primera pregunta en varias direcciones, y el texto —como la mayoría de los textos que se mueven y se discuten antes de quedar, momentáneamente, quietos en el papel— comenzó a mutar. El movimiento, análogo al que puede observarse en la historia de la crítica feminista, fue de las preguntas dirigidas a los textos sobre las formas de construcción de las mujeres en las historietas, a la relación entre el significante “mujer” y la experiencia socio histórica de las “mujeres”. Luego, las preguntas comenzaron a explorar las posibilidades de agencia de *sujetas* marcadas como mujeres en el campo cultural, y a indagar en las creadoras, en el por qué de su lugar marginal y qué decían *ellas* cuando hablamos desde y de *nosotras*. De ahí, indagar en la división sexual

³ WOOLF, Virginia (2006) *Un cuarto propio*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. p. 21 (versión original 1929)

del trabajo o mejor —como propone Celia Amorós— en la división del trabajo en función del sexo y en la redistribución del capital económico y simbólico a partir de la *generización* de los sujetos fue un sendero guiado por las migas que fueron dejando otras teóricas feministas en el camino.

Así, de la exploración de los discursos que ponen en circulación a una *Otra* desde una perspectiva androcéntrica, las preocupaciones teóricas derivaron en las posibilidades de construcción de la auto-representación, sus obstáculos y la necesidad política de un discurso que narre a las mujeres desde la percepción de las creadoras. Por lo que en el transcurso hubo que —necesariamente— resolver algunos interrogantes: La pregunta sobre *qué dicen las representaciones de las mujeres* se transformó en *¿se puede hablar de un “ser mujer”?* Una pregunta que aún hoy sigue perturbando a los feminismos. Si ya no existe “La mujer” sino mujeres muy diferentes según dimensiones de género, clase, orientación sexual, raza/etnia, edad, religión, nacionalidad, si no hay una única forma de “ser mujer” ¿cómo seguir interrogando ese signo? Donna Haraway ha expresado al respecto:

No existe nada en el hecho de ser “mujer” que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de “ser” mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en *nosotras* por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo (...) Las feministas de *cyborg* tienen que decir que *nosotras* no queremos más matriz natural de unidad y que ninguna construcción es total.⁴(Énfasis añadido)

Como se puede observar en la cita, Haraway renuncia al esencialismo para comprender las identidades como construcciones precarias siempre inestables y en transformación. Aun así existe un *nosotras* —tan ficcional como real y necesario— para

⁴ HARAWAY, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid. P. 264 y 269

articular un discurso crítico sobre las formas de disputar poder. *Más real que lo real*, diría Castoriadis al referirse a las invenciones, esas significaciones imaginarias que instituyen sentido.⁵

En este recorrido, las historietas fueron, a lo mejor, una excusa: una especie de piedra de toque en la que poner a prueba algunas hipótesis, una especie de zona donde buscar puntos de apoyo para indagar en la construcción de las identidades marcadas por la diferencia sexual y los procesos de subjetivación, los discursos que operan como “tecnologías de género” y las posibilidades de resistencia o de construcciones alternativas a los discursos dominantes. Un espacio de indagación teórica que enlaza la escritura y la lectura con la resistencia, pero también con el placer.

La lectura de las historietas —y su relectura a la luz de la teoría— permite poner en juego algunos conceptos y algunos autores en un terreno que tal vez no sea el que hayan elegido. El primer capítulo recrea una genealogía de autoras feministas críticas de la cultura heredada como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Teresa de Lauretis, Giulia Colaizzi y Ana María Fernández. Algunas de ellas han desarrollado líneas de trabajo presentes en las obras de Michel Foucault, Cornelius Castoriadis y Stuart Hall a partir de una relectura feminista que ha conducido a diferentes aportes críticos para las ciencias sociales. Una línea dentro de la crítica cultural feminista que merece destacarse es la aportada por el feminismo lesbiano y posteriormente *queer* para la inteligibilidad de una cultura que no sólo es patriarcal, sino también heteronormativa.

Así como el feminismo de la diferencia sexual cuestionó los postulados androcéntricos que el feminismo de la igualdad tenía implícitos al insistir en que *la mujer* podía ser *como* los varones, los feminismos lesbiano y *queer* cuestionaron el heterosexismo en el que derivaron algunos feminismos de la diferencia al mantener una

⁵ Cf. CASTORIADIS, C. (1983): *La institución imaginaria de la sociedad*, 2 vols. Barcelona, Tusquets. P. 244

matriz binaria que continuaba perpetrando la desigualdad. Entre las pensadoras que promovieron otra forma de pensar sexo, género(s) y sexualidad(es) por fuera de la matriz heterosexual los aportes de cuatro pensadoras resultaron fundamentales; los de la antropóloga Gayle Rubin, las poetas y ensayistas Monique Wittig y Adrienne Rich y la filósofa Judith Butler, quienes, con diferentes matices, han problematizado la heterosexualidad como régimen político que se impone como norma y que sanciona cualquier forma de disidencia.

Las autoras y autores referenciados en su heterogeneidad tienen en común reflexionar sobre la cultura y el poder, el cuerpo y el lenguaje como construcción sociohistórica y como lucha no resuelta de antemano. Traerlos a escena pretende acudir a sus aportes y a las teorías a las que contribuyeron a construir como *caja de herramientas* a utilizar para entender cómo toda superficie discursiva puede ser entendida como un campo de batalla.⁶

El segundo y tercer capítulos podrían ser uno solo, pero dado que las palabras necesitan cierta secuencialidad y las ideas deben presentarse de forma más o menos ordenada, se exponen —de manera algo esquemática— los textos de heterodesignación y la producción de autores varones por un lado, y los textos de resistencia y las producciones de mujeres, por otro. Esto es —evidentemente— una simplificación que permite graficar algunos momentos de lucha en el campo historietístico pero que no pretende enraizar las formas de heterodesignación y resistencia en la diferencia sexual: hay textos de resistencia en autores como existen formas de reproducción acrítica en autoras y cada texto puede ser *leído* de forma resistente o acrítica. El esquematismo elimina esta complejidad y gana a fines expositivos, por lo que la aclaración vale: se trata de un artefacto teórico que permite pensar en algunas zonas obturadas pero es necesario insistir que lo interesante en las

⁶ Cf. FOUCAULT, Michel (1977) [1985], “Poderes y Estrategias”. En: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Alianza Ed. p.85

fábulas de heterodesignación y los textos de resistencia, es justamente la “y” que los une. En esa “y” se juega el campo de lucha por el poder de nominar, designar y dar sentido y adquiere dimensión una lectura feminista de los textos. En este sentido, hago propias las palabras de Teresa de Lauretis:

Las estrategias de la escritura y de lectura son *formas de resistencia cultural*. No sólo pueden volver del revés los discursos dominantes (y mostrar que puede hacerse) para poner en evidencia su enunciación y su destinatario, para desenterrar las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados; al afirmar la existencia histórica de las contradicciones, irreductibles para las mujeres, en el discurso, también desafían la teoría en sus propios términos, los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en las formas bien establecidas de enunciación y recepción. Tan bien establecidas que, paradójicamente, la única manera de situarse fuera de ese discurso es desplazarse una misma dentro de él —rechazar las preguntas tal y como vienen formuladas, o responder taimadamente, o incluso citar (pero en contra del sentido literal).⁷

Finalmente, a modo de epílogo el recorrido se cierra con un cuentito. La pretensión de incluir *En el laberinto* ha sido doble: por un lado, rescatar la crítica que Valérie Solanas hace al sistema patriarcal capitalista por su carácter androcéntrico y heterocentrado, para lo que es necesario dejar al margen una lectura literal del *Manifiesto SCUM* y explorar en cambio una lectura resistente. Por otro lado, la puesta en página de una crítica a ciertos actores clave en la producción de designaciones sobre “la mujer” —la iglesia, los medios de comunicación, el arte, la ciencia— busca llevar a la práctica una intuición: la posibilidad de apropiación de un medio de producción de sentido como la historieta por su carácter democrático. El acceso a los medios de producción de sentido, a la posibilidad de producir un film, un programa de televisión, una columna diaria en un medio gráfico, es una barrera difícilmente franqueable por sujetos que se encuentran en una posición de subordinación. Para quienes estamos interesadas/os en producir contradiscursos que expresen nuevas formas de entender las relaciones entre sexo, géneros, deseos,

⁷ DE LAURETIS, T. op. cit. p. 18

sexualidades y poder, las posibilidades de poner en circulación nuevos discursos a partir de herramientas accesibles como lápiz, papel y conexión a Internet que brindan las historietas podría ser una vía a explorar entre las prácticas de cibermilitancia que no deberíamos pasar por alto.

En todo caso, es una coda o *bonus track* de la tesina que pretende llevar a la práctica la necesidad teórica y política que se expresa en este ensayo: la búsqueda de que las mujeres tengan mayor incidencia en la producción cultural, a partir de la exploración de lecturas resistentes y producciones críticas. La disputa es por modificar posiciones que sitúan a las mujeres en el sitio de huéspedes ocasionales, rarezas, en una cultura que las acepta como modelos o inspiradoras, pero que les resta autoridad como creadoras.

Contar una historia, poner la voz, elegir el tono, genera, como han planteado Susan Gubar y Sandra Gilbert (1998) una ansiedad de autoría en las mujeres. Con pocas mujeres como precursoras en las que encontrar una genealogía que brinde autoridad, guionar y dibujar se hace difícil, aún más para quien no es guionista ni dibujante de historietas. Por lo que el epílogo pretende ser, apenas, un gesto: el de apropiarse, por un instante, de los medios de producción de sentido casi de manera lúdica para contar una historia por el placer que produce narrar el mundo.

I. FEMINISTAS: MAESTRAS DE LA SOSPECHA

1. La crítica cultural feminista

Poulain de la Barre decía a comienzos del siglo XVIII que había que sospechar de todos los discursos que versaban sobre las mujeres, ya que quienes los habían pronunciado eran juez y parte⁸. Con ese epígrafe comienza el libro que abre nuevamente el juego de los feminismos en el siglo XX. En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir (1949) teoriza sobre la construcción cultural que hace de una *hembra de la especie una mujer* y llama heterodesignación a esos discursos que construyen desde la ciencia, las letras y el arte a *la mujer* como un otro, dependiente e inferior: virgen, madresposa o puta, la definición siempre estará en relación al deseo masculino que la designa.⁹

Dos décadas antes que ella, desde la ensayística Virginia Woolf había hecho una aseveración similar cuando al entrar en una biblioteca poblada de autores, comprobó como ellos tenían tanto para decir de nosotras. Narradas y dibujadas por hombres, en discursos científicos y artísticos, pero silenciosas, misteriosas, declaradas como continente negro, territorio inabordable e incomprensible para los hombres “¿Qué quieren?” se preguntaba el padre del psicoanálisis a comienzos del siglo XX¹⁰. Silencio. Ese silencio fue teorizado posteriormente por los feminismos: ¿Cómo apropiarse de un lenguaje que excluye a las mujeres? Si el Orden Simbólico es la entrada a la Ley que marca el nombre del Padre, ¿cómo hablar ese lenguaje que es *otro*, cómo habitar la casa del Amo?

⁸ François Poulain de la Barre (1647 - 1723) fue un escritor francés, filósofo y uno de los precursores de los movimientos de hombres pro-feministas, autor de numerosos textos en defensa de la igualdad entre hombres y mujeres. Simone de Beauvoir cita su obra en un epígrafe inicial de su ensayo *El segundo sexo*. (1949)

⁹ DE BEAUVOIR, Simone (2007) *El segundo sexo*. Buenos Aires, Ediciones Debolsillo.

¹⁰ Freud explora este “continente negro” en varias de sus obras sin poder responder a la pregunta. Ver por ejemplo: *Tres ensayos de teoría sexual* (1905) en la que establece una tajante división entre masculino, sujeto, activo y posesión del pene, por un lado, y femenino, objeto, pasivo, no posesión del pene, por el otro. En *Tótem y tabú* (1913), las mujeres son posesión del Padre de la horda y objeto de intercambio (lugar de objeto). Algo que reaparece en “El tabú de la virginidad” (1918 [1917]) cuando afirma que una de las causas del tabú es que la mujer es, para el hombre, extraña, hostil, extranjera.

La crítica cultural feminista dio algunas respuestas: en primer lugar, evidenciar el carácter sexista y androcéntrico de las imágenes y discursos heredados; paralelamente, pretendió construir un lenguaje propio, un nuevo Orden Simbólico, en el que tuviera autoridad la voz de la Madre, por lo que se interesó por recuperar las obras de las mujeres y reinscribirlas en la historia cultural. En este sentido, parte de la crítica feminista se concentró en reelaborar la historia a partir de una mirada que incluyera los puntos de vista de los sujetos subordinados. Y en ese camino, dio cuenta cómo no sólo las mujeres habían sido invisibilizadas sino también aquellas/os excluidos de la Historia con mayúscula. La reconstrucción de las microhistorias de las diversidades étnicas, religiosas, sexuales que quedaron al margen puede leerse como contrapunto de lo que Amparo Moreno Sardá denomina la Historia narrada por el Arquetipo viril de Occidente: un sujeto que pasa por universal pero que coincide sospechosamente con un varón blanco, adulto, heterosexual, letrado y propietario.

Las diferentes respuestas de la crítica feminista oscilan entre distintos grados de esencialismo y constructivismo, y fueron sucediéndose, unas a otras, pero como las “olas” del feminismo —de la igualdad, de la diferencia, y de la multiplicidad de feminismos emergentes a partir de la tercera ola de los 80— no son excluyentes, dialogan y se critican y también se superponen y solapan entre sí. Son propuestas que pueden acentuar la deconstrucción de imágenes y discursos patriarcales o la investigación de la producción de mujeres, pero que tienen en común una forma de *lectura* interesada y situada, feminista.

A partir de los años 80, desde distintos frentes “periféricos” se cuestionó la homogeneidad de un feminismo central que subsumía los reclamos de las mujeres en una voz y dejaba afuera las especificidades de colectivos de negras, lesbianas y sujetos que sufren diversas combinaciones de opresión además de la de género. En su cruce con las corrientes post —poscolonialista, posestructuralista, posmarxista, posmodernista—, los

feminismos contribuyeron a conformar un legado rico y heterogéneo de herramientas teóricas, útiles para el análisis de la producción de subjetividades, las relaciones de poder y las resistencias en el plano material y simbólico. Paralelamente a la praxis de estos feminismos, se elaboraron abordajes a las producciones culturales desde la crítica feminista que desarrolló interesantes aportes para el cine, las artes plásticas y las letras combinando herramientas de la semiótica, la lingüística y el psicoanálisis, entre otras disciplinas.

Estos cruces dieron como resultado, la relectura de los grandes relatos de la ciencia (entre ellos, el marxismo y el psicoanálisis), la elaboración de nuevas teorías y la reformulación de conceptos. Entre algunos de ellos podemos mencionar, el concepto de androcentrismo como sesgo que subsume e invisibiliza en los discursos científicos y artísticos a las mujeres al contemplar sólo a un sujeto masculino al que convierte en medida universal. Esta “suposición” nada inocente de que la Historia Universal es narrada por un sujeto omnisciente tiene como contraparte el que su destinatario ideal también sea masculino. Dicha observación derivó en la pregunta por el lugar de las mujeres como productoras de cultura, pero también en la posición de espectadora y lectora de una cultura que no le habla *a ella* sino que lo hace *a través* de ella. La teorización feminista se preguntó por el signo “mujer”, por las características de la escritura de mujeres y también por la recepción y el lugar de las mujeres en tanto destinatarias. “Una mujer leyendo como una mujer, no es sin embargo, necesariamente lo que sucede cuando una mujer lee”, afirma la filóloga feminista Lola Luna (1996):

Leer como una mujer significa revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lectura que nos han configurado como lectores, y que nos han transmitido simultáneamente modelos de identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos. Este tipo de lectura se preocupa de examinar la representación de la mujer poniendo de relieve los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención a la función del signo mujer en las estructuras generales y específicas.¹¹

¹¹ Gabriela Mora citada por Lola Luna en LUNA, Lola (1996) *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Editorial Antrhopos, Barcelona. p. 24

Esta es también la preocupación de Teresa de Lauretis (1984), que partir de la pregunta por las construcciones discursivas y sus efectos, y retomando el concepto de “tecnologías del sexo” que desarrollara Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*¹², abordó el cine como una de las prácticas discursivas que construye formas de feminidad y masculinidad. La construcción del dispositivo de sexualidad, según Foucault, implica el despliegue de estrategias y mecanismos de control sobre la población por medio de discursos, que construyen la realidad y plasman un régimen de verdad desde donde surgen arbitrariamente patrones y conductas consideradas “normales”. Estos relatos o discursos, presentes en todos los ámbitos, naturalizan prácticas e instituciones asociadas a la sexualidad como la maternidad, el matrimonio o la prostitución. La familia tradicional reproduce los patrones del modelo heterosexual y de las conductas, identidades y deseos asociados a mujeres y varones que luego son reforzados tanto en la escuela como en los medios de comunicación. A esto se suma, por medio de una institucionalización más formal de los discursos, la legitimación del Estado de la política sexual dominante a través de mecanismos que son tanto normativos como punitivos. El aporte feminista al desarrollo foucaultiano consiste en visualizar la manera en la que el dispositivo de sexualidad afecta de forma diferente a sujetos marcados como mujeres o varones. De Lauretis postula en paralelo a las *tecnologías del sexo* unas *tecnologías de género* en tanto que discursos que escriben y reescriben sobre los cuerpos sexuados —siempre con la posibilidad de resistencias por parte de los sujetos— los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas que actúan como tecnología del género de Lauretis estudia el cine, pero podemos hacer extensivo su análisis a los medios de comunicación en

¹² Michel Foucault hace referencia a una serie de discursos descriptivos, prescriptivos o prohibitivos (los sermones religiosos, las disposiciones legales, el discurso científico o médico) que construyen el *dispositivo* histórico de la sexualidad que naturaliza el sexo.

general y a todas aquellas disciplinas que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad y la masculinidad.¹³

Asimismo, el concepto de “tecnologías” como dispositivos de subjetivación que desarrolla Teresa de Lauretis nos permite entender la construcción discursiva sobre las mujeres no sólo como representaciones sino como parte de una arquitectura ficcional en donde convergen diversos discursos occidentales congruentes entre sí, (el artístico, el científico y el jurídico) sobre sujetos históricos —marcados como *mujeres*—que no pueden ser definidos por fuera de las formaciones discursivas que los producen. Teresa de Lauretis resalta la necesidad política de valorar las diferencias porque

[...] son precisamente las diferencias internas a cada una de nosotras, si tomamos conciencias de ellas, si las admitimos y las aceptamos, las que nos permiten entender y aceptar las diferencias internas a las otras mujeres y así, quizás, perseguir un proyecto político común de conocimiento e intervención en el mundo.¹⁴

Al abandonar las fijaciones binarias de la diferencia sexual en el análisis de las representaciones en los relatos culturales, de Lauretis intenta cuestionar las formas en que se dan las relaciones entre *mujer* —en tanto constructo discursivo- y *mujeres*, —en tanto sujetas históricas— para descubrir en estas relaciones, modelos epistemológicos, presupuestos y jerarquías valorativas implícitas puestas en acción en cada discurso y cada representación producida. La intención manifiesta de la autora es comprender las imágenes como “productoras potenciales de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos.”¹⁵

El trabajo de de Lauretis es significativo para analizar las tiras gráficas ya que el horizonte que abre es el de una posible política de autorepresentación, así como la pregunta por cómo producir las condiciones de visibilidad para un “sujeto social diferente, invisible

¹³ DE LAURETIS, T. (1987) [1996] “La tecnología del género” en *Mora* n° 2. Bs As: UBA, noviembre.

¹⁴ DE LAURETIS, T. (2000) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y Horas. p. 8

¹⁵ De Lauretis citada por Márgara Millán en MILLÁN, M. (1999) *Derivas de un cine en femenino*, UNAM-PUEG/Porrúa, México. p. 57

porque aún no se encuentra representado.”¹⁶ Para de Lauretis el cine es una actividad significativa, un trabajo de semiosis que produce “efectos de significado y percepción, autoimágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología.”¹⁷ Algo que podemos analogar a los procesos discursivos que producen otros relatos culturales como dispositivos semióticos.

Otra relectura feminista que nos resulta de utilidad para el análisis cultural es la que realizan Giulia Colaizzi (1990) y Ana María Fernández (2007) de Cornelius Castoriadis para pensar el origen del sentido, su institución y las posibilidades de transformación del imaginario social. Para Giulia Colaizzi este imaginario es siempre *socio sexual* por lo que sostiene la tesis que la teoría feminista es teoría del discurso, es decir, que la crítica feminista permite deconstruir el imaginario social y transformarlo. Afirma:

[...] hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto, y al mismo tiempo, un intento consciente, de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía —una utopía indispensable— de un mundo donde la exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo.¹⁸

El concepto de *imaginario social* puede ser entendido como el universo de significaciones instituidas por una sociedad en estrecha vinculación con el poder. Ana María Fernández le da uso a este concepto de Castoriadis para pensar en la invención o creación incesante de figuras, formas, imágenes colectivas en relación a *lo femenino*. Esta invención es producto de la sociedad a la que responde e instituye sentido, pero lo

¹⁶ Ibídem p. 60

¹⁷ Ibídem p. 59

¹⁸ COLAIZZI, Giulia (1990) “Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate” en Colaizzi G. (ed.) *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, Ed. Cátedra. p. 20

instituido como “régimen de verdad”, puede ser trastocado a partir de la invención de “nuevos organizadores de sentido.”¹⁹

Podemos entender la crítica feminista de la cultura como un nuevo organizador de sentido que no sólo produce un discurso crítico sobre las formas heredadas de concebir a varones y mujeres sino que postula nuevas imágenes y discursos que desestabilizan y abren a nuevos sentidos para pensar las relaciones de poder entre los géneros.

Entre estos nuevos organizadores de sentido, los aportes del feminismo lesbiano y *queer* irrumpen para desestabilizar el esquema binario de la diferencia sexual. En “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, Gayle Rubin (1975), luego de una pormenorizada revisión materialista de la teoría psicoanalítica de Freud y de los desarrollos de Levi Strauss en *Las estructuras del parentesco*, postula que el sistema sexo/género²⁰ que organiza las formas históricas en las que una sociedad “procesa” el dispositivo de sexualidad, tiene en la sociedad actual tres pilares fundamentales: “el género, la heterosexualidad obligatoria y el control de la sexualidad femenina.”²¹ Otro aporte es el que esta autora desarrolla en un artículo posterior, al establecer una suerte de estratificación sexual en la que en la cúspide se ubicaría la pareja heterosexual blanca y de ahí hacia abajo continuarían las formas de la disidencia sexual.²²

¹⁹ Cf. FERNÁNDEZ, Ana María (2007) *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires, Ed. Biblos

²⁰ Con este concepto la autora define cómo lo que califica como sexo es determinado y obtenido culturalmente. Según Rubin “Toda sociedad tiene un sistema o de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humana son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en una forma convencional” en RUBIN, Gayle (1998) “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” en Navarro, Marysa y Stimpson, Catharine (eds.) *¿Qué son los estudios de mujeres?* FCE, p. 24 (original de 1975)

²¹ En RUBIN, G. op. cit. p. 38

²² Entre “las profundidades de la jerarquía” se encontrarían desde quienes se apartan de la monogamia hasta las prácticas que contravienen la norma como la prostitución, la transexualidad, el sadomasoquismo, las relaciones intergeneracionales, la mayor parte de la conducta gay masculina, el sexo casual, la promiscuidad y la conducta lesbiana no monógama o con juego de roles. Cf. RUBIN, G. (1989) “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” En: VANCE, Carole S. (Comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Ed. Revolución, pp. 113-190. (original de 1984)

El concepto de heterosexualidad obligatoria fue desarrollado a través de los aportes que Monique Wittig y Adrienne Rich realizaron en la construcción política del sujeto lesbiano:

Wittig definió la heterosexualidad como un régimen político central que atraviesa todas las relaciones y concepciones de la vida social, cultural y política reproduciendo una estructura de explotación y dominación hacia las mujeres. (...) Rich, por su parte, contribuyó a la problematización del lesbianismo a partir del ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” [en el que] desarrolló la noción de “heterosexualidad obligatoria” como una norma social y propuso el “continuum lésbico” como una forma del amor que reúna a las mujeres que cuestionen y se aparten de la norma heterosexual, más allá de sus preferencias, en contra de un sistema patriarcal.²³

Por último, en la misma línea pero desde la filosofía, Judith Butler denominó “matriz heterosexual” a la grilla de inteligibilidad que, como una suerte de coherencia entre sexo/género/deseo, se impone a los sujetos a partir de un sistema binario y jerárquico, en el que todo lo que queda por “fuera” se decodificará como abyecto.²⁴

2. Historietas y mujeres: los cruces de una relación complicada.

“Las revistas de historietas serían el horror de las feministas. 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.” El mundo de la aventura ha sido siempre un mundo masculino.”
Pablo De Santis en “Las mujeres de uno y otro lado del papel”

Así descrita por Pablo de Santis (1992) la situación de las mujeres y su cruce *con* las historietas puede entenderse como ausentes en tanto creadoras y cautivas en fábulas que las narran lo que convierte a las historietas en un espacio interesante de reflexión sobre la representación de la mujer como signo y su relación con las mujeres como sujetos

²³ GEMETRO, F (2010 [en prensa]) “Lesbiandades. Coordenadas historiográficas para entender la emergencia del lesbianismo en la Argentina” en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

²⁴ BUTLER, Judith; (2005) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.

históricos. De esta forma, el medio habilita a indagar en las formas en las que los sujetos, en su gran mayoría varones, definen masculinidad, feminidad y transgresiones de género.

Podemos considerar que las historietas son discursos que, como tales, “constituyen prácticas significativas, con especificidad histórica y socialmente situadas.” Se ubican dentro de un conjunto de instituciones sociales y contextos de acción, lo que permite vincular el estudio del lenguaje con el estudio de la sociedad.²⁵

Las historietas son un medio de expresión con múltiples cruces: como arte secuencial tienen cercanía con el cine, la palabra escrita las asocia a la literatura (especialmente al folletín o literatura popular, por lo que también fue llamada Literatura Dibujada), al nacer en la publicación de diarios quedaron marcadas como producto de consumo masivo y efímero, renacieron luego en tapa dura más cercanas al formato de libro como novela gráfica, se hermanan con la fotografía en la fotonovela y se parecen al humor gráfico —utilizado sobre todo en editoriales políticas— que se vale de una sola viñeta. Pero también las historietas son un lenguaje, una combinación de dibujo y palabra (este último elemento puede estar ausente, por lo que suele entenderse que la gráfica es el elemento insustituible). Esta combinación de signos y trazos narran una historia en cuadritos: desde historias humorísticas a dramas autobiográficos, de historias de *cowboys* e indios a la conquista de planetas lejanos o historias mínimas. En todas ellas, puede leerse más que el simple remate del chiste o el anuncio de “Continuará”.

Alejo Steimberg (2005) explica el porqué de la pertinencia del análisis ideológico de historietas con una cita de Jean-Bruno Renard de *Clefs pour la bande dessinée*:

Las historietas son producidas por grupos de prensa y por autores que, por un lado, tienen sus propias opiniones filosóficas, políticas y sociales y, por otro, comparten los usos y costumbres de su sociedad. Es por eso que sus obras *reflejan ideologías*, es decir creencias y comportamientos convencionales.²⁶ (Énfasis añadido)

²⁵ FRASER, Nancy (1997) *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*, Santa Fe de Bogotá, Siglo de Hombres Editores, pp 201-205

²⁶ STEIMBERG, Alejo (2005) “El discurso más allá de las palabras, o el análisis ideológico de historietas: Lecturas de El Eternauta y Slot-Barr” (ver ref. de pág. web en bibliografía final.)

Las historietas son discursos, ideológicos en sí mismos, como cualquier producción discursiva. Es decir que las historietas no reflejarían la ideología, a la manera de una realidad que puede ser mejor o peor representada, o de alguna forma distorsionada. Los discursos son parte de la trama ideológica de la que nunca podemos estar fuera, como sostiene Giulia Colaizzi,

[...] no hay una escritura, un cine o una forma de hacer radio/video-difusión que sea inocente, es decir, natural, neutra, no ideológica, correspondiente a una verdad pura y no manipulada. Lo ideológico no es algo que se añade a la llamada realidad en tanto existente en algún lugar del mundo y por lo tanto en sí misma neutra y verdadera. Lo ideológico —que no se puede identificar, según las indicaciones de Marx, simplemente con lo engañoso o intencional (falsa conciencia), y que tiene precisamente la función de hacernos creer en la “naturaleza” de las cosas borrando su estatuto de constructo— es por sí mismo real. Por eso cada novela, película o noticiario, cada imagen o enunciado, en tanto producto de una cultura determinada, es al mismo tiempo y necesariamente un constructo ideológico: proviene de un lugar concreto y funcional respecto de intereses concretos y reales.²⁷

Puede decirse que esta postura coincide con la de Nancy Fraser, antes citada, que considera que todos los discursos producidos en una sociedad 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. Desde este enfoque, una sociedad con pluralidad de discursos habilita una pluralidad de lugares comunicativos desde los cuales se puede hablar, entendiendo estos lugares como posiciones discursivas diferentes o identidades sociales no monolíticas. Comprender la identidad como la posición de sujeto en el discurso hace que la identidad sea siempre una formación inacabada, precaria: la combinación de mujer/blanca/lesbiana/judía/intelectual/feminista/norteamericana es, para la poeta Adrienne Rich (1986) la puesta en escena de una voz que intenta hablar desde esas posiciones múltiples, subordinada desde unas pero dominante en otras, lo que complejiza el análisis de los textos y discursos.

²⁷ COLAIZZI, G. (1997) “Leer, escribir, contar: tres miradas al cine” pp. 39-40 en Ibeas, Nieves y Ma. Millán (eds.) *La conjura del olvido*. Barcelona, Icaria Editorial.

Esto ubica un escenario en el que hay conflictos entre los esquemas sociales de interpretación y los agentes que los despliegan y permite enfocar la mirada en las relaciones de poder y su cristalización en el tiempo. Desde esta aproximación se puede arriesgar que al leer una historieta también se asiste a la compleja y continua forma en que en el plano cultural los sujetos luchan y transforman el escenario, negocian significados y construyen hegemonía.

Según Laura Vázquez (2009)

Necesariamente, estudiar historietas en América Latina es preguntarse por las condiciones de producción de lo simbólico pero también por las desigualdades que conlleva ese proceso. Es decir, estas imágenes y textos de circulación masiva y popular, vendidas a precios módicos en quioscos de revistas, también constituyen fenómenos de dominación, resistencia, negociación, choque y transculturación”.²⁸

En esta disputa es necesario señalar algunas ideas sobre la construcción de *lo femenino* en su cruce con *lo popular*. Es posible establecer conexiones entre los estudios culturales y las diferentes vertientes del feminismo ya que, como sostiene Joanne Hollows (2005) tienen preocupaciones comunes: Por un lado, ambos focalizan en el análisis de formas de poder y opresión, así como en la política de producción del conocimiento dentro de la academia y en la sociedad en general. En estrecha relación con esto, ambos tienen vinculaciones con la militancia política, ya que, tanto los estudios culturales como los feminismos han explorado las conexiones entre experiencia y teoría. Además, ambas disciplinas se han implicado una en otra y han influido en sus abordajes y preguntas. La idea que “lo personal es político” abrió una dimensión hasta el momento poco abordada desde los estudios culturales y forzó a reconceptualizar las relaciones de poder ligadas a cuestiones de género y sexualidad. A su vez, los estudios culturales brindaron herramientas

²⁸ VÁZQUEZ, Laura (2009) “‘En el comienzo hay un muerto...’: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana” *Diálogos de la Comunicación*, N°78. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS) disponible en línea (Ver bibliografía al final)

teóricas y nuevas formas de abordar las producciones populares de o sobre las mujeres que fueron desarrolladas con posterioridad por los feminismos.

Por otro lado, las dificultades de definir “lo popular” en la cultura popular que manifiesta Stuart Hall (1981), son análogas a las dificultades que se les presentan a las teóricas feministas al intentar definir “lo femenino” en las formas de producción cultural sobre/de las mujeres. Siguiendo a Hall en su interés para definir el concepto de “cultura popular”²⁹, Joanne Hollows establece un abordaje para la crítica feminista de las producciones culturales.³⁰

La primera acepción de “lo popular” que Hall desechará es aquella que la entiende como algo impuesto sobre “la gente” desde fuera y por tanto como forma “no auténtica” de cultura, una cultura “para la gente” totalmente controlada. La ecuación bastante simple es cultura popular igual a cultura de masas que se impone sin resistencia a unos “imbéciles culturales” en palabras de Hall. De forma similar existen, según Hollows, en la crítica cultural feminista abordajes que consideran a las mujeres víctimas pasivas de una cultura que las aliena, a la que no oponen resistencia. Nancy Fraser sostiene que la concepción errónea de suponer a las mujeres víctimas pasivas de la dominación masculina sobredimensiona ésta, haciendo de los hombres los únicos agentes sociales y productores culturales. Por el contrario, la historia observada desde una crítica feminista que considera la construcción del espacio simbólico como una lucha no resuelta de antemano ayuda a entender cómo, aun bajo condiciones de subordinación, las mujeres participan en la construcción de la cultura.

²⁹ HALL, S. (1981) “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»” en SAMUEL, Ralph (ed.). (1984) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

³⁰ HOLLOWES, Joanne (2005) “Feminismo, estudios culturales y cultura popular” en revista *Lectora* nº 11 (2005) Traducción de Pau Pitarch. Original en *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

El segundo modo en que se ha usado “lo popular”, según Hall, es más celebratorio y asigna a menudo una equivalencia entre cultura popular y cultura folklórica, algo tanto producido como consumido por “la gente”. En la crítica feminista, esta acepción es análoga a aquella que se usa a menudo cuando la crítica intenta identificar una tradición *auténtica* de arte de las mujeres. Se trata de una forma de esencialismo que suele buscar la “tradición perdida”, por ejemplo, de una escritura femenina. Para Hall, esta definición es problemática porque asume que hay “una “cultura popular” completa, auténtica y autónoma, que se encuentra fuera de [...] las relaciones de poder y dominación cultural”. En el caso de la crítica feminista, esto implica a menudo que existe —o es posible pensar— una subcultura de las mujeres por fuera del “patriarcado”.

El tercer uso que Hall considera que se hace de “lo popular” es descriptivo. Se iguala “popular” con “todas las cosas que ‘la gente’ hace y ha hecho”. Precisamente, se podría hacer una reflexión similar sobre las maneras en que “lo femenino” se usa para designar todas las cosas que “las mujeres” hacen y han hecho, lo que lleva a realizar un inventario que en conjunto definiría “lo femenino”. La objeción que puede realizarse a esta acepción es que si las formas y prácticas culturales “femeninas” son identificadas simplemente con las cosas que las mujeres hacen y han hecho, se ignoran los procesos a través de los que se ha venido clasificando las formas culturales como “masculinas” y “femeninas”, y las maneras en que tales clasificaciones cambian a través del tiempo.

De esta forma Hollows, siguiendo a Hall, sostiene que *lo popular* y *lo femenino* no deberían verse simplemente como el medio a través del cual grupos dominantes imponen sus ideas a grupos subordinados o el medio a través del cual grupos subordinados resisten la dominación. Hall define la cultura popular como un espacio de lucha, un lugar donde se desarrollan los conflictos entre los grupos dominantes y subordinados, donde se construyen y reconstruyen continuamente las distinciones entre las culturas de estos dos grupos. Esta

misma idea es la que sostiene Slavoj Žižek al criticar un pretendido “discurso femenino”: “[...] no hay dos discursos, uno "masculino" y otro "femenino"; hay *un* discurso dividido desde adentro por el antagonismo sexual; es decir, que proporciona el "terreno" en el que se desarrolla la batalla por la hegemonía.”³¹

Las identidades marcadas genéricamente y las formas culturales se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes. Esta cuarta concepción de la cultura popular que analiza Hall como un lugar de lucha tiene mucho que ofrecer al feminismo. Desde esa perspectiva, la masculinidad y la feminidad no son identidades ni categorías culturales fijas, sino que los significados de la masculinidad y la feminidad se construyen y reconstruyen en condiciones históricas específicas. Además, Hall no sólo ayuda a pensar en cómo las identidades genéricas son producidas por y en relaciones de poder específicas, sino también en cómo las identidades genéricas (dentro y entre contextos históricos) son atravesadas por otras formas de identidad cultural que son estructuradas a su vez por relaciones de poder. Como resultado, la feminidad no sólo viene a significar cosas distintas a través del tiempo sino también dentro de cualquier momento histórico habrá conflictos acerca del significado de la feminidad y habrá disputas por reasignar y construir nuevas variantes de ese significado.

³¹ ŽIŽEK, S. “El espectro de la ideología” en ŽIŽEK, Slavoj (comp.) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003 p. 34

II. TUS DESEOS SON ÓRDENES

1. Sobre las fábulas de heterodesignación

La “Mujer” es una heterodesignación, es decir, es el predicado de un entramado de discursos patriarcales enunciados por un Sujeto (masculino) que decreta desde una supuesta universalidad qué es “ser mujer” y sanciona las formas que ésta debe asumir según determinados contextos: “ángel del hogar” victoriano, madrespasa servicial que “se realiza” en el cuidado de los otros, mujer fatal, objeto del deseo masculino, etc.

Para la filósofa española Celia Amorós, el que las mujeres puedan transformar este lugar asignado depende de que “ellas mismas puedan acceder al estatuto de sujetos, lograr la capacidad de autodesignación”³². La autodesignación es una condición *sine qua non* de la autonomía para articular un proyecto de vida individualizado. Sin embargo, sabemos desde Althusser (1969) que el sujeto pretendidamente autónomo es un sujeto sujetado, y por lo tanto, heterónimo. Pero para las mujeres esta heteronomía es, si se quiere, doble.³³ Los discursos patriarcales predicán lo que es “la mujer” —en eso consiste la heterodesignación— y lo que debe ser y hacer, a partir de una feminidad normativa que va de la mano de la heterodesignación. Sostiene Amorós:

Si no nos queremos amoldar a ella, si pretendemos hacer de nuestras vidas algo distinto, habremos de instituirnos en sujetos. Sujeto —ésta es mi definición— es aquél o aquélla que se autoadministra sus predicados, tanto *los que le vienen por los demás como los que él/ella misma se adjudica*. (Énfasis añadido)

Si bien, como señala Amorós, el sujeto es aquél o aquella que autoadministra las designaciones en una negociación entre quien define desde el poder y un margen de autonomía relativa, la situación de mujeres y varones difieren en esta posibilidad de

³² AMORÓS, C. (2009) “Prólogo” en OLIVA PORTOLÉS, Asunción *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista: el debate filosófico actual* Madrid, Editorial Complutense.

³³ En términos althusserianos podríamos decir que si el sujeto es el predicado del Sujeto, “la mujer” es el predicado de un predicado: “Althusser sostuvo que los predicados atribuidos al sujeto por el humanismo —conciencia, experiencia, acción, creencias, valores— estaban constituidos en y por la sociedad (especialmente, la ideología)” en *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* p. 390 (entrada “Humanismo”)

negociación. En *Modos de mirar*, el ensayo de John Berger (1972) sobre la imagen de la mujer, el autor da cuenta de cómo el mecanismo de interiorización de la mirada masculina en las mujeres construye dos posiciones de sujeto en el discurso: “Una mujer debe observarse continuamente como la observaría un espectador ideal masculino hasta que su propio sentido de ser en ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como ella por otro.”³⁴ También Eugenia Tarzibachi (2010) relee a Berger y cita en su artículo que analiza las imágenes publicitarias de “la mujer”:

Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo, se convierte en sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, una visión.³⁵

Si analizamos las formas en las que aparecen las mujeres en tanto personajes de la trama en las historietas, podemos detectar estas formas en las que históricamente es heterodesignada. Para la investigadora de historietas Ana Merino (2007)

Los personajes femeninos han sido fundamentales en la evolución y madurez del cómic. Las peripecias de muchas de las aventuras clásicas de los cómics necesitaron de la intensidad que aportaban las mujeres para mantener la tensión dramática y romper con la configuración, a veces demasiado plana, de los personajes masculinos.³⁶

Merino deja entrever así, la principal función que cumplen los personajes femeninos en las primeras historias: ellas eran *necesarias* para admirar las hazañas de los héroes, eran quienes esperaban ser rescatadas o lloraban su partida. Serán acompañantes o “eternas novias”, con una participación testimonial en las aventuras heroicas de los protagonistas.

³⁴ Citado por LUNA, L. op. cit. p. 26

³⁵ TARZIBACHI, Eugenia (2010[en prensa]) “¿Qué pretende usted de mí? Mujer y mirada en dos imágenes publicitarias contemporáneas” en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades* Buenos Aires, Ediciones Godot.

³⁶ MERINO, Ana (2007) “Las mujeres, el rostro femenino de los comics” Diario ABC, España 16/08/07. Hay versión en web, ver bibliografía al final.

Posteriormente, los personajes femeninos adquieren mayor protagonismo cuando la historieta comenzó a dirigirse a un público adulto. Roman Gubern (1974) denomina a los personajes protagónicos femeninos surgidos a partir de los años 60 “heroínas fantaeróticas” que llegan de la mano de lo que se conoce como “comic de autor” en Europa y el masculino no es azaroso.

También en Argentina se pasó de un arquetipo a otro: de las mujeres jefas de familia de las primeras historietas, “gordas, machonas y mandonas” a “heroínas fuertes, hermosas y valientes (...) diosas del sexo y los ratones masculinos.”³⁷ Para Gociol y Rosenberg, “Las mujeres tardan muchas décadas en ganarse un espacio en la historieta tal como son, con la complejidad que implica ser como todos: comunes y corrientes.”

Según los autores, hacia el final de la Segunda Guerra Mundial en las series de aventuras las mujeres comenzaron a desempeñar un papel más activo. Mary Cadogan ve en esto “una clara influencia del movimiento de liberación de la mujer” aunque —matiza— también puede ser leído como la captación de esas transformaciones procesadas como “escenas de las fantasías sexuales masculinas.”³⁸

La ilustradora, dibujante y periodista argentina, Ana Von Rebeur, en su artículo “Las mujeres que están dibujadas”, comenta:

Aunque en la vida real a las mujeres se les dificulte alcanzar algún tipo de protagonismo, ellas siempre fueron las estrellas en variadas aventuras de papel. Las mujeres dibujadas llenaron kilómetros de papel en la historia del cómic y la historieta, reflejando la situación de la mujer en cada época. En un principio, representaban la esencia de la femineidad más pura. La vulnerabilidad lacrimógena de Annie la Huerfanita, los mohines aniñados junto al nada inocente portaligas de Betty Boop, los tacos aguja de Barbarella y la cintura de avispa de la Mujer Maravilla plasmaron en papel lo que los hombres querían ver en las mujeres de cada época, sin descuidar el ojo atento de las lectoras que buscaban en las tiras cuál era el último grito de la moda.³⁹

³⁷ GOCIOI, J. y ROSEMBERG, D.. (2000) *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor. p. 219 y ss.

³⁸ CADOGAN, Mary (s/f) “¡Heroínas además de héroes!” En *Historias de los cómics*, nº 21, Barcelona. Toutain Editor.

³⁹ VON REBEUR, Ana (s/f) “Las mujeres que están dibujadas” publicado en Tebeosfera. Reseña web en bibliografía final.

El párrafo citado sintetiza lo que puede considerarse un discurso heterodesignado: por un lado, lo que los *hombres querían ver* en las mujeres de cada época, y por otro, *lo que las lectoras buscaban en las tiras* para gustar y coincidir con el modelo de mujer.

Pero los discursos de la heterodesignación o “figuras de la heteronomía” son importantes en otro aspecto que es necesario resaltar: son formas en que el sujeto que *puede* nominar y designar define al Otro, pero a su vez y por oposición, demarca su propia identidad.

Rosa María Rodríguez Magda (2003) al reflexionar sobre los discursos que construyen los genéricos explica que “la mujer” es producto de una heterodesignación. Quien define se ubica como lo neutro, lo universal; por lo que el genérico “varón” se iguala como sujeto del logos y, vaciado de contenido particular, se identifica con *el hombre* —el ser humano— minimizando su diferencia de género; en cambio, el género femenino queda recargado de atributos diferenciales.

Ahora bien —continúa Rodríguez Magda—:

[...] el origen de la heterodesignación es un acto de poder; el contenido del que se sobrecarga el genérico heterodesignado posee una falsa semantización, pues incluye no lo que esos otros sean sino *lo que “los mismos” temen, esperan, desean. Por todo esto, cuando el sujeto que heterodesigna define, está hablando, en efecto invertido, sólo de sí mismo.*⁴⁰ (Énfasis añadido)

Lo que temen, esperan, desean. En realidad podría pensarse que están hablando de ellos, entre ellos, y el tema no son “las mujeres”, el tema son las formas de la masculinidad. Ser varón es ser no-mujer, y la definición y designación es necesaria para marcar las fronteras de la propia masculinidad que se ve siempre amenazada.

⁴⁰ RODRÍGUEZ MAGDA, R. (2003) *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona: Icaria Editorial. p. 80

2. Notas sobre las “minas” de Altuna y la revista *Fierro*.

[...] en general, no nos gustabas. (...) Por encima de esos hombros masculinos, las mujeres que te leíamos nos acercamos a la *frágil condición de los varones*, esclavizados también por el amor, como la más romántica de las mujeres. La tira del Loco Chávez fue una especie de *Corín Tellado* masculino que reveló, mejor que nadie, la forma de sentir y vivir de los varones. Sus fantasías eróticas, las lealtades afectivas, tan alejadas, a veces, de las fidelidades de alcoba. La forma tan masculina de vivir la amistad. Una cofradía de complicidades y bromas, donde nunca se exponen las penas de amor porque socialmente fragilizan, pero no faltan las bromas y preocupaciones por el mundo del poder y la política. A las mujeres no nos gustaban tus historias, porque sin pudor mostrabas el mundo del trabajo, tan absolutamente varonil, sin compañeras, a no ser las ‘minas’, esa expresión rioplatense que nos exalta y a la vez nos denigra.⁴¹

La cita corresponde a la periodista Norma Morandini ante el final, después de más de una década, de las historias de “El loco Chávez” en la contratapa de *Clarín*. Sintetiza la idea de cómo “las minas” de Altuna permiten explorar la “forma de sentir y de vivir de los varones”.

Al respecto, podemos dar cuenta de cómo la función de “eternas novias” de los héroes fue analizada por Umberto Eco (2007) quien destacó las dificultades de hacer avanzar la historia en la fábula de Superman debido a la colisión entre las temporalidades de la estructura mítica y de la novela. Las “eternas novias” resuelven momentáneamente la necesidad que mencionaba Merino de dimensionar personajes planos convirtiendo a los protagonistas de las sagas en héroes vistos, amados, admirados. Pero por esta misma razón el héroe no puede casarse ya que esta acción que se enmarca dentro del realismo de la novela clásica derivaría en un paso más hacia la muerte del héroe. En la historieta, aun en la historieta realista como el caso de “El Loco Chávez”, pasan los años, y el protagonista sigue manteniendo la jovialidad del treintañero. Pero el *playboy* después de doce años de tira diaria se convierte en un periodista cuarentón que al parecer sigue siendo un adolescente tardío. La protagonista femenina que más éxito causó en el lectorado, Pampita, funciona como “eterna novia” del héroe por lo que casarse con ella no parece ser una

⁴¹ “Chau, Loco” por Norma Morandini para Página/12 citado en GOCIOI, J. y ROSEMBERG, D. op.cit. pp. 97-98

opción para los autores porque, como analiza Eco para Superman, la historia después de un paso tan definitivo no podría obviar el hecho y recomenzar en otro punto, sino que debería narrar conflictos domésticos, de pareja. Citan Gociol y Rosemberg en entrevista a los autores: “[...] ni los propios autores sabían cómo manejarla [a Pampita] ‘Para nosotros era un personaje pesado. Claro, porque ¿qué hacés con una mina que es fenómeno y que la querés? Te vas a vivir con ella y se terminó la historieta [...]’”⁴² Pampita se convirtió en un personaje clave y a la vez imposible de narrar para la historia, por lo que en un momento decidieron ausentarla de la tira durante siete meses.



El Loco y Pampita.

El globo oculta estratégicamente lo que no es necesario mostrar mientras la acompañante es dibujada en segundo plano pero sin pudores para la mirada del lectorado.

Finalmente, la opción que eligieron los autores, la dupla Trillo/Altuna, fue la de terminar la historia haciendo partir a Chávez y Pampita a España. Cuando concluye “El Loco Chávez”, Horacio Altuna hacía cinco años que había dejado el país y, entre otras cosas, se había iniciado como guionista con la serie “Ficcionario” —que en Argentina saldrá en *Fierro*— publicada originalmente en la revista

1984. En ella reaparecerán las “minas” pero la lectura que habilitarán *ellas* en esta obra, integralmente producida por Altuna, será

notablemente diferente a pesar de las similitudes con el prototipo físico que puede establecerse con las chicas que acompañaban al Loco.

⁴² *Ibídem* p. 97

La revista *Fierro*⁴³ surge con el retorno de la democracia y condensa un importante imaginario de época. Desde la primera tapa tenemos una clave de lectura que será entendida con la expresión de “destape” y que da cuenta de la exposición del cuerpo femenino como una conquista sobre el discurso represor de la dictadura que se ha dejado atrás. La idea de “destape” sobrevuela todos los números de la primera época —en especial en los tres primeros años en los que Juan Sasturain fue su jefe de redacción— 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. El retorno de la democracia marcó una transformación importante en la producción cultural, que se tradujo en “una política cultural y educativa que ubicará al pluralismo y a la libertad de expresión como máximos estandartes.”⁴⁴

Sin embargo, esta idea de “destape” debe ser analizada más detenidamente: se entiende por *destape* toda forma de expresión que transgrede el discurso represor de la dictadura militar, en este sentido posee una connotación positiva que lo coloca del lado de la libertad. Pero este “destape” no implicaría mayor libertad sexual para las mujeres sino una mayor exposición de su cuerpo, objetualizado y exhibido como “cuerpo-espectáculo”, que para Teresa de Lauretis (1984) se define como representación de la mujer en tanto cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo.

⁴³ El nombre completo es *Fierro a fierro. Historietas para sobrevivientes* de Ediciones de la Urraca. La revista apareció en septiembre de 1984 bajo la dirección de Andrés Cascioli y, en los primeros tres años, con la impronta indiscutible de Juan Sasturain. Las notas que se incluyen a continuación forman parte de una aproximación al estudio de la construcción de lo femenino en *Fierro* e indaga en algunas series que forman parte del proyecto de Beca Estímulo “Revista *Fierro*: una exploración sobre las formas de emergencia de lo femenino en las historietas para adultos” en el marco del proyecto de investigación UBACyT “Coreografías de los géneros y las sexualidades. Construcciones hegemónicas y subalternas en la contemporaneidad argentina” bajo la dirección de María Alicia Gutiérrez. Parte de esta elaboración fue presentada con el título “Mujeres de historieta e historietistas mujeres en la *Fierro* de los ‘80” en las *Jornadas Interdisciplinarias Risas en la Historia: Vida cotidiana, familia, género y sexualidades en la Argentina a través del humor (1910-2010)* en Buenos Aires, 1 y 2 de julio 2010. Universidad de San Andrés/IDAES.

⁴⁴ La cita es del Grupo de Análisis Político (GAP, Argentina): Veinte años de Gobiernos Civiles en Argentina.en web www.ciudadpolitica.org . Así, según describen los integrantes del GAP: “se desarrolló un programa de alfabetización masiva, se derogó la ley de Represión Cinematográfica, se aprobó la Ley de Divorcio y se generó un clima libertino *caracterizado por el destape* y la absoluta libertad de opinión.”

Así, podemos decir que al discurso censor, moralista y retrógrado de la represión se le opone un discurso subversivo de “destape” que reivindica la libertad sexual, pero que oculta que esta libertad sexual no es la misma para varones que para mujeres. Bruckner y Finkielkraut entienden que la dicotomía “Censura o subversión” puede ser criticada desde una tercera posición. Al analizar el discurso pornográfico en tanto discurso masculino sobre las mujeres, los autores sostienen:

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.⁴⁵ (Énfasis añadido)

No quiere decir esto que el discurso de *Fierro* sea análogo a un discurso pornográfico sino que, sin desconocer los valores estéticos y políticos de la producción cultural de *Fierro*, se puede arriesgar una aproximación crítica sobre algunos contenidos que se pueden evaluar al menos como problemáticos.

2.1 Una mujer sufriente en la tapa

[...] 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*.⁴⁶ (Destacado añadido).

Las palabras de Laura Vázquez coinciden con el análisis de Federico Reggiani. Ambos dan 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

⁴⁵ BRUCKNER, Pascal y FINKIELKRAUT, Alain (1979) *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona, Anagrama. p.90

⁴⁶ VÁZQUEZ, Laura (2010) *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós. p. 287

dibujadas por Chichoni parecían anunciar que, sin dudas, el Proceso de Reorganización Nacional había terminado. Y *Fierro* sería la revista de la transición.”⁴⁷ Vemos que ambos investigadores señalan este “destape” en relación a la apertura democrática que habilita nuevos discursos hasta el momento censurados.



Tapa de Fierro n 1 septiembre 1984

Por su parte De Santis, en el ensayo citado al principio afirma sobre las tapas ilustradas por Chichoni:

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.*⁴⁸ (Énfasis añadido)

⁴⁷ REGGIANI, Federico “*Fierro*: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina.” Hay versión en web, ver bibliografía al final.

⁴⁸ DE SANTIS, Pablo (1992) *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena. pp. 79-80

La afirmación final de De Santis sobre el mito de Pigmalión no deja lugar a dudas de la posición en tanto “creador de fantasmas” de los dibujantes. Sandra Gilbert y Susan Gubar⁴⁹ han investigado en las metáforas en la que los escritores se analogan a un Dios padre creador y sus implicancias en el concepto de autoría y autoridad para las mujeres. Las autoras, jugando con el sonido de las palabras “pen” y “pennis” se preguntan *¿Es la pluma un pene metafórico?* Si observamos el canon de la literatura, la pintura, la música y expresiones más recientes como el cómic o historieta, deberíamos concluir que sí. Pero lejos de concebir alguna discapacidad natural, lo que demuestran las autoras es que existen mecanismos exteriores interiorizados o introyectados en las mujeres que a lo largo de los siglos han dificultado que éstas aspiren a convertirse en artistas, oponiéndole obstáculos tanto para crear como para difundir lo creado y para perdurar en la historia.

Estos mecanismos pueden ser entendidos como una *forma de mirar* construida a través de la historia en discursos científicos, artísticos, religiosos, filosóficos. En “La mujer como objeto de representación del erotismo y la muerte: conquistando su propio cuerpo” Mireia Antón Puigventós (2003) se pregunta si la muerte es mujer y llega a la conclusión de que el cuerpo femenino precisa ser sometido a una nueva lectura y conquista por parte de las mujeres. Sostiene que,

[...] las creencias sobre el amor y la muerte que han formado parte de toda una estructura del pensar, empezando por el esqueleto mitológico de nuestra cultura occidental, han sido puestas a prueba sobre el cuerpo femenino, siendo éste el campo de batalla del imaginario del hombre.

Y agrega:

El cuerpo es el campo de batalla entre Eros y Tánatos, entre el deseo y la destrucción, es el lugar en donde proyectar el erótico deseo varonil. La imagen estereotipada de la mujer finisecular responde a dichos mandamientos. El cuerpo es vida y muerte, erotismo y aniquilación. La mujer es madre y destructora.

⁴⁹ GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1998) *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra. (versión original de 1979)

Estos dos tipos, madre abnegada y mujer fatal, constituyen dos construcciones heterodesignadas que serán usadas en los discursos de la industria cultural. Y aquí es preciso tener en cuenta que, además, las historietas al ser un producto en tensión entre el arte y el mercado, apelan a los usos del cuerpo-espectacular, cuerpo para mirar que deviene en mercancía. Así lo confirma Juan Sasturain en la entrevista brindada a Diego Agrimbau y Laura Vázquez (2002):

[...] 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...

La última afirmación de Sasturain da cuenta de cierto clima oscuro que se le endilga a la revista en esta primera época debido al tono de varias de las series que publica. Federico Reggiani da cuenta de cómo las historietas y el subgénero de ciencia ficción “antiutópica” en particular, resultan espacio privilegiado para narrar la violencia reciente de la dictadura militar sin mencionarla. En este sentido, Reggiani ve en las metáforas de “Ficcionario”⁵⁰, un ejemplo central, que también extiende al tono de toda la revista al considerar “que todo el clima “pesado” que los propios editores encuentran en los primeros números sigue esta línea.”⁵¹

Más allá de las representaciones que pone en página la historia de “Ficcionario”, con mujeres del estilo que Altuna ya había creado para “El Loco Chávez”, un análisis a la distancia permite *leer* otros aspectos de la historieta. La hipótesis que a continuación se

⁵⁰ En el primer episodio de “Ficcionario” —El cerco— hay una viñeta que explícitamente muestra una tortura asociada al genocidio reciente: Beto Benedetti recibe una descarga eléctrica en los genitales con lo que se trae a escena la picana y las prácticas asociadas a la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). En *Fierro* n° 1 (sept. 1984) p.19

La serie de Horacio Altuna salió con continuidad entre los números 1 a 6 (septiembre de 1984 a febrero de 1985), entre los números 7 a 10 Altuna publica junto a Carlos Trillo “El último recreo”, en el número 11 publica “Ficcionario” por primera vez en color. Los últimos tres episodios de “Ficcionario” en color salen en los números 14, 18 y 20, que alterna en esos meses con los episodios de “El último recreo”. Luego publica “Circuito Cerrado” con Carlos Trillo, la serie “Time Out” con guión propio e historias unitarias como “Deseo”, “Voyeur”, “Lluvia” y “Regresos”, todas escritas y dibujadas por Altuna sobre experiencias sexuales no muy variadas que originalmente fueron publicadas en *Playboy*.

⁵¹ REGGIANI op.cit.

arriesga sobre la recepción y resistencia que despertó “Ficcionario” en los lectores en relación a una fuerte crítica a la masculinidad hegemónica es apenas una conjetura que toma como pistas algunas tramas presentes en la historia, las expresiones que algunos lectores vertieron en el correo de la revista y las respuestas que la redacción decidió hacer explícitas.⁵²

2.2 Ficciones de masculinidad

“Ficcionario” relata la vida de Beto Benedetti migrante que vive en una ciudad futurista, militarizada, ultraconsumista, de algún país central. El tono de la serie es oscuro y desesperante, muestra la decadencia y la inevitable forma de sobrevivir sin confianza ni solidaridades:

[...] se puede tener sexo en cualquier lado, a la vista de todos. Hay además un área de exhibición de prostitutas y gente desnuda, que mendiga en cartelitos: una suma de dinero por mirar, por tocar, por participar... Pero no se trata de una muestra de libertad sino todo lo contrario: *es una estrategia de control* que anula la privacidad y cualquier rasgo de humanidad.”⁵³



Ficcionario/5 episodio “El muerto” en Fierro n° 5 enero 1985 p. 26

⁵² En el siguiente capítulo en el que se analiza la inserción de la obra de Patricia Breccia en *Fierro* se exponen algunas otras pistas de los guiños a la masculinidad en lo que Claudia Ferman entiende como “súgnica masculinista” que impregna las revistas de historietas en general y de la *Fierro* en particular. Ver nota 104 en. p. 66 de este ensayo.

⁵³ GOCIOŁ, J. y ROSEMBERG, D. op.cit p. 279

Podemos decir que la puesta en página de esta distopía postula que una sexualidad controlada no siempre lo es como represión sexual, como negación —básicamente la hipótesis represiva de Foucault⁵⁴— o mejor, que una sexualidad represiva puede ser una sexualidad explícita y controlada. Pero además, esta idea de *sociedad de control* presente en las historietas de Altuna pudo haber sido resistida porque chocaba con cierto imaginario de “destape” de la época que asociaba libertad sexual con exhibición de la mujer como objeto de deseo.

Es notable la descripción de esta sociedad de control que realiza Altuna que estaba viviendo en Barcelona lo que puede llegar a tener relación con la descripción de una sociedad diferente al clima de época de la Argentina posdictatorial. La tira de Altuna tiene un correlato en la descripción que Gilles Deleuze (1990) realiza un par de años después en su breve escrito “Postdata sobre las sociedades de control”.

No es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto, animal en una reserva, hombre en una empresa (collar electrónico). Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal.⁵⁵

En “Ficcionario” se narra por ejemplo, la historia de un hombre que —dado por muerto en el sistema— se le retiran todas las posibilidades de ocupar una cama en el hospital, de seguir habitando su casa o de seguir teniendo su identidad. Las palabras introductorias del episodio son ilustrativas y nos permiten avanzar en la forma que fue recibida por una parte del lectorado:

[...] 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

⁵⁴ Cfr. FOUCAULT, M. Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad del saber, (1era ed. Francia, 1976) 17ª ed., México, Siglo XXI, 1990.

⁵⁵ DELEUZE, G. Post-scriptum sobre las sociedades de control. en Conversaciones 1972-1990. Traducción José Luis Pardo Ed. PRE-TEXTOS, 1999. p 280

incomodidad resultante. Una vez “leída” hay que volver “a mirar los dibujitos”, los detalles que hacen de las ocho páginas un mundo espeso y sombrío como pocos, esplendores dibujados aparte, hermosas minas para qué.⁵⁶ (Énfasis añadido)

**“Siniestro destape” eufemismo para referir una violación
en Ficcionario/5 “El muerto” en Fierro nº 5 enero ’85 p. 2**



Lo que se describe como *siniestro destape* es una violación. En el contexto de apertura democrática esta fascinación por mostrar el cuerpo de la mujer produjo una extrañeza que había que aceptar, porque se trataba de mayor libertad. Esto puede apreciarse en las palabras de un lector que señala en *Fierro* nº 6: “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.”⁵⁷

Se podría arriesgar en este sentido que esta clave de época de asociar violencia y erotismo, como señala Vázquez, podría funcionar como metáfora de la violencia política que necesita ser narrada. Las tapas y muchas de las historietas que se publican en *Fierro*

⁵⁶ *Fierro* nº 5 enero ’85 Ficcionario/5 “El muerto” p. 26

⁵⁷ *Fierro* nº6 Lectores de fierro, p.23

durante el “período Sasturain”⁵⁸ revelan la necesidad de poner en palabras y en imágenes un pasado reciente que precisa explicarse, contarse, entenderse y que choca con la frontera de lo decible. 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 escenas de patetismo que escenifican una y otra vez las heridas, el dolor, la muerte... ¿hasta dónde contar? y, a su vez, si se elige callar o no contar todo, ¿eso puede ser complicidad?, ¿y de qué más se puede hablar cuando los crímenes siguen impunes?, ¿Se puede hablar de futuro sin haber resuelto este evento traumático? Estas preguntas 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”⁵⁹ 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”.⁶⁰ La violencia sexual ligada a los “malos de siempre”, a los que hace referencia Sasturain que no duda en identificar con “los milicos”, 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. La imagen estetizada de la violación femenina podría sintetizar los horrores de la violencia, la vejación y la sobrevivencia en un texto que estéticamente puede resultar más tolerable a cierto imaginario masculino y que ocupa ese espacio vacante, ese horror que no se puede poner palabras.

La recepción es ambigua, al menos, si nos guiamos por algunas pistas del correo “Lectores de Fierro”. Según Laura Vázquez, el “Correo de Lectores” ocupó un lugar destacado en la revista, y cita de la editorial de *Fierro* n° 1: “es nuestra intención convertir

⁵⁸ Juan Sasturain se mantuvo al frente de la revista como Jefe de Redacción entre 1984 y 1987. en la segunda etapa Marcelo Figueras ocupa este puesto y posteriormente Pablo de Santis.

⁵⁹ “Triple B” con guión de de Carlos Albiac y dibujos de Félix Saborido en *Fierro* n°1. Sept. ‘84. p.39-42

⁶⁰ Juan Sasturain en Editorial de *Fierro* n° 2- Octubre ‘84. p.8 en referencia al tipo de auto —Ford Falcon verde— que usaban los grupos de tarea durante la dictadura militar para secuestrar ciudadanos.

esta sección del mensuario en lugar de reflexión y polémica, encuentro y abucheo mutuo sin rencores pero con pasiones.”⁶¹ Según la autora, las cartas fueron representativas de los segmentos de lectores y de sus gustos. Y afirma: “Mientras algunos alababan cualquier gesto de la publicación, otros presentaban furibundas críticas y exigían cambios en el contenido. La revista ejercía una crítica moderada en coherencia con el disenso y la participación.”⁶²

Esto puede observarse claramente a partir del número 8 de la revista en el que una carta inició un debate que *Fierro* tituló “Sobre negatividades”. Allí se cuestionó la serie de Altuna y de alguna manera el tono “apocalíptico-negativo”⁶³ de la revista. Las cartas de lectores se prolongaron hasta el número 14 cuando la redacción decidió dar por cerrada la discusión. Es interesante, a la luz de lo que estamos indagando, preguntarnos porqué se atacó la obra de Altuna, crítica que se extendió hacia el clima “pesado” de *Fierro*, por poner en circulación imágenes de un futuro decadente. El seguimiento de la polémica es ilustrativo en este sentido. En la primera carta publicada, el lector cierra su crítica a Altuna diciendo:

Si Oesterheld hubiera estado en el mundo de “Ficcionario”, muchos robots, capataces y sirvientes del amo ya habrían volado en pedacitos y estaría en marcha la resistencia organizada de los millones de “sub”, de “sudacas”, de “parias” sin cuya sangre y sudor no habría sido posible el “paraíso tecnológico.”⁶⁴

Una segunda carta más agresiva, afirmaba:

Con el material que caracteriza a *Fierro* sólo se muestra una perspectiva derrotista, entregada, debilitada y esto no es toda la ficción posible, ni aún la cruda realidad probable. (...) Esto no MOVILIZA a nada...PARALIZA. Colabora con OTRO PLAN. (Mayúsculas en el original)

La revista responde en el mismo número:

⁶¹ VÁZQUEZ, Laura (2010) El oficio de las viñetas. La industria de la historieta Argentina. Buenos Aires, Paidós p. 297.

⁶² Ídem

⁶³ *Fierro* n° 8 “Lectores de Fierro” pp.24-25

⁶⁴ Ídem

[...] ambas cartas hallan su punto de contacto en marcar la persistencia de un aire apocalíptico-negativo, cierta tendencia a revolcarse en las imposibilidades que caracterizaría a algunas o todas las historietas de la revista. Y... como siempre sucede, aceptemos que algo de eso hay. Sin duda, creemos, el tono general de la publicación es tirando a pálido. (...) *La historieta de Altuna es un síntoma*, un ejemplo de los tiempos que corren y dibujan antes que una propuesta. (Énfasis añadido)

La discusión continúa en los siguientes números, así en el número 11, un lector expresa sobre “Ficcionario”:

Aparte del excelente dibujo, ¿qué tiene de rescatable? Es porno-ficción barata. Si quiero ver orgías me compro una buena revista de relajó y listo. No compro *Fierro* para que encajen semejante basura, y encima me lo quieran hacer pasar como crítica a la sociedad actual.⁶⁵

La pregunta que puede hacerse en este punto es ¿por qué está serie de Altuna fue cuestionada en esos términos? ¿Por qué resultó polémico que se muestre sexo en la obra “Ficcionario”? No se critican los dibujos, no se critica la representación de mujeres violadas, las “orgías” mencionadas por un lector, son criticadas en tanto se encuentran en un contexto de violencia, decadencia y evidente opresión. No se cuestiona el “destape” en sí, sino el ambiente distópico en el que se insertaba éste. Una suposición arriesgada es que si el sexo hubiese sido presentado como transgresión al sistema opresor y no como parte constitutiva de éste, los lectores probablemente hubiesen cuestionado menos la serie. Ya que, siguiendo a Foucault, ciertos discursos que sostienen la *hipótesis represiva* gozan del “beneficio del locutor” haciendo uso de las “funciones tradicionales de la profecía”. Dice:

Si el sexo está reprimido, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder. (...) Algo de la revuelta, de la libertad prometida y de la próxima época de otra ley se filtran fácilmente en ese discurso sobre la opresión del sexo.⁶⁶

⁶⁵ *Fierro* n° 11 “Lectores de Fierro” pp.21-22

⁶⁶ FOUCAULT, M. op.cit. p. 13

Lo que molesta, podría ser entonces asociar por ejemplo, prostitución y mayor exposición sexual a una forma de sociedad no más liberada sino más oprimida, idea que chocaría con el discurso y la concepción de “destape” de la época.

En este sentido, es que puede considerarse que la obra de Altuna, además de ser un discurso de heterodesignación en el que las mujeres representadas funcionan como acompañantes del protagonista, o mejor aún a propósito de eso, tendría en un nivel un fuerte cuestionamiento a una forma de masculinidad dominante asociada al militarismo y la violencia. Los varones representados en “Ficcionario” en su gran mayoría —salvo Beto que es un antihéroe— son bastante violentos, consiguen sexo a través de la violación o pagando la mayoría de las veces. Las mujeres —a excepción de May, la compañera de Beto— fingen placer, porque todo se compra y se vende. Y cuando no lo hacen son castigadas, a veces con la muerte, como sucede en el episodio de *Special Forces*⁶⁷ en el que el soldado mata a una prostituta porque ésta le dice que él no fue distinto a los otros. Beto Benedetti es testigo, a veces partícipe-cómplice, siempre pequeñito e impotente, rebelándose sólo en el espacio que él cree aún no colonizado: su mente. Y al parecer eso a muchos lectores no les gustó.

3. Para leer “Clara de Noche”⁶⁸

Luego de revisar algunos tópicos basados en una masculinidad como hermandad entre los *frates* en la obra “El Loco Chávez” de Carlos Trillo y Horacio Altuna, se planteó una lectura posible sobre la recepción de “Ficcionario” de Altuna y la crítica a una forma de masculinidad violenta que incomodó a algunos de los lectores de *Fierro*. Más cerca en el tiempo, un último ejemplo de discurso de heterodesignación y de una aproximación

⁶⁷ *Special Forces* episodio de “Ficcionario” en *Fierro* n° 11 Julio, 1985.

⁶⁸ Las siguientes notas introducen la relectura y reelaboración de un trabajo anterior sobre la tira y avanzan sobre un aspecto no alcanzado entonces: las construcciones discursivas de la masculinidad. ACEVEDO, M. (2009) “Mujeres en situación de prostitución de calle y su representación en los medios” Revista *Anagramas: rumbos y sentidos de la comunicación* Vol. 7, N° 14, Enero – Junio. Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín.

desde un enfoque de género que permita leer algunas posiciones discursivas en los textos encuentra otra vez a Carlos Trillo, esta vez en compañía de Eduardo Maicas con quien realiza el guión de la tira semanal “Clara de noche”. La tira es ilustrada por el español Jordi Bernet y sale desde 1992 en el suplemento NO del Diario *Página 12* y en *El Jueves* de España. Narra la vida de Clara Fernández, madre soltera y sola, quien se prostituye en la calle y se reivindica como trabajadora sexual. Clara es una joven hermosa que considera que la prostitución es un trabajo que, aunque no la hace feliz, por momentos disfruta. Todo sería perfecto (y no habría historieta) si no tuviera a un niño que mantener. Es precisamente el personaje de Pablito, su hijo, el que aporta el elemento de mayor conflicto a la trama al hacer colisionar dos figuras o modelos de mujer antagónicos: la madre abnegada y la mujer fatal.



Suplemento NO *Página 12*
Jueves, 29 de noviembre de 2007



Suplemento NO *Página 12*
Jueves, 13 de enero de 2005

En la tira, las *madresposas*⁶⁹ están valoradas negativamente, son en su mayoría gordas, feas y agresivas. En general, son representadas en el espacio privado del hogar, ya que

⁶⁹ LAGARDE, Marcela (1997) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, DF, Universidad Nacional Autónoma de México. Las categorías *madresposa* y *puta* son categorías utilizadas por la autora en su tesis doctoral. Con *madresposa*, Lagarde refiere al *cautiverio* al que se destina a “todas las mujeres por el sólo hecho de serlo (...) Desde el nacimiento y aun antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas. (...) Ser madre y ser esposa consiste para las mujeres en vivir de acuerdo con las normas que expresen su ser –para y de- otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en

todas son amas de casa. Cuando aparecen en el espacio público lo hacen “incursionando”: de compras o de paseo en compañía del marido. Con las madresposas las relaciones sexuales son siempre insatisfactorias, los maridos apelan a las *putas* (o a su fantasía) para conseguir lo que no tienen en su casa.

Las *putas* están valoradas positivamente, son mujeres que realizan un servicio de demanda masculina. Se las representa como comprensivas, sexys e insaciables, pero también anorgásmicas, no tienen placer y fingen el orgasmo para el cliente. Las *putas* son las únicas mujeres que transitan el espacio público como *trabajadoras*. Los episodios de violencia que sufren, se resuelven con el pago de dinero, así, violaciones, golpes y torturas, pasan como “gajes del oficio” que las mujeres deben enfrentar por su *elección laboral*.

Las críticas a la producción del trío han venido del lado del feminismo radical y del conservadurismo. Las primeras, por considerar que la representación en la historieta es una forma de violencia hacia las mujeres en situación de prostitución.



Suplemento NO Página/12 Jueves, 31 de agosto de 2006

sus más variadas manifestaciones” p. 363 Con *putas*, la autora refiere a “una categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al mismo tiempo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas. Al mismo tiempo, expresa a los grupos de mujeres especializadas social y culturalmente en el erotismo. De ellos, el de las prostitutas es el estereotipo de las mujeres reconocidas como putas. En ellas están llevados al extremo características de todas las mujeres reconocidas como putas.” P. 560

Marta Vasallo en “Vetusta fantasía para progres” fustiga a los creadores por poner en circulación una “fantasía masculina perfecta” en un medio que se ha proclamado defensor de los Derechos Humanos, y enumera:

Clara no tiene detrás ni proxenetas, ni empresarios, nunca se cruza con un policía, no paga coimas: es una fantasía pura. Pero que sirve para corroborar que los hombres sólo piensan en el sexo y las mujeres en el dinero, que las mujeres son todas prostitutas y las peores son las que no se reconocen así, y demás tranquilizadores lugares comunes.⁷⁰

Las críticas más conservadoras las plantearon lectores/as ofendidas por la proliferación en las tiras de sexo explícito en posiciones sexuales que no dejan espacio a la imaginación. Y es que “en sus viñetas abundan erecciones, fellatios, orgías, cunnilingus, poluciones nocturnas y coitos en todas las posiciones (...) Hasta los tradicionales globos de historieta se deforman ante tanto deseo”, describe una nota de MU que entrevista a los guionistas.⁷¹

El análisis de la historieta muestra que se trata de un discurso de heterodesignación: las mujeres están definidas en relación a los deseos masculinos y sí, las críticas feministas son pertinentes al poner en entredicho el mecanismo discursivo que vuelve a ubicar a las mujeres en su lugar “natural”: la casa si son *madresposas*, la calle si son *putas*. Pero, es necesario indagar en otros aspectos del discurso de la tira en tanto superficie en la que buscar otras lecturas posibles.

En primer lugar, hemos dicho que los discursos de heterodesignación tienen la capacidad de hablar tal vez más de quien lo pronuncia que de aquel/la al que designa. En este caso, podemos decir que la puesta en página del consumo de prostitución define una práctica homosocial de varones heterosexuales. Rodríguez Magda decía acertadamente: “cuando el sujeto que heterodisigna define, está hablando, en efecto invertido, sólo de sí

⁷⁰ VASALLO, Marta (2001) “Vetusta fantasía para progres” El Espejo, Buenos Aires, octubre, 2001.

⁷¹ “Más clarito imposible” en M. El periódico de lavaca. Mayo 2007 año 1 N° 04 p. 22

mismo.”⁷² Y en la historieta podemos observar que aunque Clara sea la protagonista, la tira se trata de los clientes. Las mujeres son más bien testigos de una conversación entre varones que prueban su masculinidad entre pares, que confirman su lugar de dominación. Por supuesto que la historieta no es un discurso crítico del mecanismo por el que las cosas se mantienen en su lugar: la jerarquía entre quienes son varones y tienen dinero y quienes son mujeres y sólo tienen su cuerpo que ofrecer en el mercado no se discute. No es un discurso que cuestione la desigualdad, es un discurso que a través del humor, refuerza el sentido asimétrico de las relaciones porque como afirma Mabel Campagnoli: “se infiltra acriticamente y nos ciega respecto de la carga valorativa de su contenido”⁷³

La narración, como hemos señalado, no está por fuera de una ideología que da cuenta de una sexualidad masculina basada en la dominación en la que el cuerpo femenino se visualiza como objeto de consumo. Es cierto que la historieta no pone en cuestión el lugar de varón en el consumo de prostitución —no es su intención hacerlo— pero también es cierto que el eslabón siempre invisibilizado en la cadena de la explotación sexual es el cliente-prostituyente, y la tira lo muestra:

[...] desfilan por la historieta toda la variedad de especímenes masculinos: Solteros, casados, adolescentes, mafiosos, pervertidos, pusilánimes, altaneros y hasta curas tentados por el pecado en plena confesión. No faltan el adolescente debutante, el eyaculador precoz ni el fornido marinero que la mayoría de las veces queda ridiculizado. Todos los arquetipos del prostituyente están allí. Su cuerpo tal vez sea una de las pocas cosas —junto al fútbol—, que son atravesadas por todas las clases sociales.⁷⁴

Hay un lema feminista que dice que la prostitución no es un problema de las mujeres, sino de la sexualidad masculina. Podríamos entender que en realidad es una forma de comunicación entre *machos*. La antropóloga Marcela Lagarde afirma al respecto:

Las prácticas eróticas colectivas de los hombres cuyo objetivo es la diversión, son espacios de reproducción del machismo (...) aunque una de las formas preferidas de

⁷² Ver nota 8

⁷³ CAMPAGNOLI, Mabel. "Lógica, metodología, sexismo" en la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires. Foro de psicoanálisis y género. III Jornadas de Actualización: Cuerpo y subjetividad: mujeres, varones, construcciones teóricas y experiencias de vida realizada el 18 de octubre 1997.

⁷⁴ Revista MU op. cit

de la parranda sea ¡irse de putas!, la relación privilegiada afectiva y de poder en la parranda es la relación entre los hombres. Las mujeres son sólo medios-objetos para demostrarle al otro, o para realizar con él —a quien se ama, se admira, se envidia—, el erotismo prohibido entre ellos. (...) La prostitución es el espacio de realización de la homosexualidad generalizada entre hombres heterosexuales en la sociedad patriarcal.⁷⁵

En relación a estos espacios de socialización masculina y prácticas homo eróticas, la mención al fútbol no parece ser un detalle menor, ya que la construcción de la masculinidad precisa de espacios, hitos, marcas, ritos, pasajes en los que probar la virilidad. Los rituales deportivos permiten una solidaridad de género entre pares que no resulta sospechosa frente a *los Mismos*: los Otros desde la heterodesignación, que realiza el sujeto dominante, siempre son *nenas* o *putos*. El consumo de prostitución puede ser entendido también como un rito de masculinidad, un verdadero simulacro, una teatralización del poder patriarcal en la que no importa tanto la satisfacción del deseo sino “crear la imagen de capacidad y potencia erótica, base de la virilidad machista, frente a los otros hombres.”⁷⁶

En segundo lugar, una lectura crítica que no se quede sólo en las formas de representar a las *madresposas* y a las *putas* como dos formas de “ser mujer” antagónicas (que algo de eso hay) puede prestar atención a un hecho que resulta disruptivo para la representación canónica de “la mujer” en tanto signo: la maternidad obturada en las mujeres a las que se las destina y especializa como objeto erótico. La *madresposa* es objeto sexual en tanto reproductora y la prostituta lo es en tanto objeto sexual de erotismo escindido de cualquier aspecto de la procreación.

En las representaciones ideológicas es tan importante negar los aspectos de las prostitutas que confirman su pertenencia social a otros grupos de mujeres, que los problemas reales que enfrentan como madresposas, en la casa, con los hijos, como vecinas, son desmerecidos, innombrados. Sin embargo, las prostitutas son en gran número madres, y viven la maternidad desde el mal y el pecado.⁷⁷

⁷⁵ LAGARDE, Marcela, (1997) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 574-575

⁷⁶ *Ibíd*em p. 577

⁷⁷ *Ibíd*em p. 563

Que la imagen sea disruptiva no implica que sea menos violenta, de hecho, como representación de un colectivo subalternizado, la violencia de la representación es doble: la primera, la que ejerce cualquier representación al construir un relato a partir del recorte de algunos aspectos que resalta unas características e invisibiliza otras. La segunda, la que se ejerce sobre los sujetos que no tienen los medios para hacer su propia representación, hacer escuchar su voz y poner en circulación formas de auto-representación como sucede con las formas de representación de sectores populares, en este caso de mujeres en situación de prostitución de calle: la combinación de explotación de clase y de opresión de género.

Por último, esta tira, ¿es violenta, misógina, machista o es por el contrario un discurso que empodera a las trabajadoras sexuales, que las reconoce como sujetos con capacidad de agencia? Responder la pregunta en estos términos es mantener la dicotomía del pensamiento binario. La historieta como cualquier producto de la cultura popular comercial es contradictoria. No puede hacerse una aseveración que condene en bloque, intente censurar su expresión o que por el contrario, celebre su capacidad de darle voz a las trabajadoras sexuales. En “Clara de Noche” muchas veces se humilla a las mujeres, sí. También hay otros episodios en los que se puede ver una crítica al doble discurso de la Iglesia y a la hipocresía del matrimonio burgués, o formas de solidaridad entre mujeres en la injusticia que deja mal paradas algunas formas de masculinidad que rozan con el patetismo.

En un episodio se ve a Clara vestida de traje, corbata y maletín que transita una zona roja donde hombres casi desnudos se le ofrecen y ella juzga —cual cliente— a quién va comprar. Al final, se dirige los lectores: “¿Se asustaron los caballeros, no? ¿A que no les gustaría que el mundo fuera al revés” dice, casi en una definición gráfica de lo que es el patriarcado.

Stuart Hall al criticar la primera definición de “lo popular” que lo asocia a lo que consumen las masas, expresa cómo estas formas contradictorias son parte de “las relaciones absolutamente esenciales del poder cultural —de dominación y subordinación—, que es un rasgo intrínseco de las relaciones culturales.”

Y sostiene:

Si las formas de cultura popular comercial que nos proporcionan no son puramente manipulatorias, entonces es porque, junto con los atractivos falsos, los escorzos, la trivialización y los cortocircuitos, hay también elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la re-creación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas. El peligro surge porque tendemos a pensar en las formas culturales como completas y coherentes: o bien totalmente corrompidas o totalmente auténticas. Cuando por el contrario, son profundamente contradictorias, se aprovechan de las contradicciones, especialmente cuando funcionan en el dominio de lo «popular».⁷⁸

En este sentido, el valor de una crítica feminista de la cultura, sea de producciones literarias, fílmicas, plásticas o de cualquier otro tipo, tiene más sentido cuando se propone como lectura de resistencia. Es decir, como una práctica interesada y situada que pueda hacer converger herramientas teóricas de distintas disciplinas para leer el texto como un campo de batalla por la hegemonía.

Suplemento NO Página/12 Jueves, 8 de mayo de 2008



⁷⁸ HALL, S. (1981) en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.

Además de la deconstrucción de imágenes y discursos que reifican la diferencia sexual, de la reconstrucción de parte de la historia obturada y del estudio de las producciones hechas por las mujeres, es necesario construir una mirada diferente a la aprendida para leer los textos. Una mirada, no tanto para sospechar si hay manipulación (que efectivamente la hay) sino que, si siempre hay manipulación, es decir intereses político-económicos, lo que necesitamos no es tanto develar cuáles son los intereses de quien manipula sino reponer y multiplicar los intereses político-económicos de los sujetos cuyas voces y miradas fueron obturadas.

Como cierre de este apartado, es necesario reiterar que estas contradicciones que menciona Hall se tornan manifiestas cuando se analiza un producto en el que convergen discursos disímiles, como puede ser una revista de historietas en la que se reúnen las historias de amor, humor, intriga, crítica social, etcétera. O como sucede con la tira analizada que se publica en la sección para jóvenes de un diario de tirada nacional identificado con la bandera del progresismo y la defensa de los derechos humanos. Un diario en muchos sentidos, que representa otra agenda: el suplemento de mujeres no se llama Ollas y Sartenes, sino Las 12 de temática feminista e incluye a las diversidades desde el Suplemento SOY.

En este sentido, es que es necesario insistir en que la homogeneidad de un ficcional sujeto dominante se vuelve problemática y eso no contraría el hecho de que suele existir una voz que domina el concierto aunque existan murmullos, voces menores que narran otras historias, otros personajes o que en una misma historia existan fisuras al discurso hegemónico. En la búsqueda de esas voces, de esas miradas, de esas fisuras lo que se propone desde una lectura interesada de las producciones culturales.

III-LEER, ESCRIBIR, REESCRIBIR

1. El lugar excéntrico de las creadoras

Las mujeres que escriben son peligrosas. Atentan contra un sistema que las quiere musas o modelos, no creadoras. Y ¿si quieren crear? Bueno para eso pueden ser madres, cultivar niños, o plantas, ser creativa en la cocina o en la cama no está mal. Pero... ¿y si quieren escribir, leer y discutir, dibujar y pintar, esculpir, fotografiar, componer? Bueno, si quieren eso las cosas no les van a ser fáciles.

¿Pero hay diferencias en la producción de varones y mujeres? En la puesta en página de las creadoras, puede observarse que —a nivel de los contenidos— hay una apertura de temas y motivos. Sostiene María Vinella:

En relación con los contenidos, también, es fácil verificar que si en el cómic masculino habían sido excluidas las imágenes de la mujer ambulante, del ama de casa no matriarca sino víctima del sistema, de la desempleada, de la obrera explotada, de la anciana marginada y así sucesivamente, todas estas realidades femeninas entran prioritariamente en las colecciones de cómics publicados por las mujeres.⁷⁹

Pero es difícil coincidir con la interpretación que la investigadora italiana hace de estas incorporaciones temáticas novedosas, ya que las entiende como rasgos inherentes de un discurso femenino. En cambio, es posible sostener que la posibilidad de emergencia de voces diferentes de *sujetos generizados* —y en continua generización— es resultado de la experiencia de una forma de “ser mujer”. La construcción de la feminidad (y de la masculinidad) es una especie de guión que se actualiza en las prácticas de los sujetos y que está en relación con su producción cultural, pero antes que una característica intrínseca de un presunto discurso “femenino”, se trata de la construcción discursiva ligada al *cuerpo*

⁷⁹ VINELLA, María. Comics y gender. Nuevas creatividades: el contra-diseño y el contra-cómic en versión web. El tipo de explicación al que adscribe Vinella se enmarca en concepciones de los feminismos de la diferencia que plantean un feminismo ginocéntrico orientado a lo cultural, que propicia la expresión de la especificidad sexual y simbólica femenina y postula la existencia de una escritura y habla propiamente femeninas que cae en el esencialismo.

vivido de un sujeto generizado, racializado, enclasado, es decir, en relación a la experiencia encarnada de variables que construyen las identidades sociales de los sujetos.

Según Vinella existirían diferencias esenciales entre las historietas hechas por mujeres y las producidas por varones, así, pretende aislar rasgos constantes en las historietas de las creadoras, tales como tonos didácticos, un código cultural distinto y una estructura significante-lingüística propia. Según esta autora existe “un común denominador en la búsqueda no sólo de nuevos contenidos, necesariamente distintos, sino también de una estructura comunicativa y significante nueva, no deudora del cómic masculino.”⁸⁰

En este sentido, hay que mencionar que las producciones hechas por mujeres pueden ser contempladas desde algunas corrientes de estudios feministas como una subcultura o cultura femenina. Esta posición comparte postulados con el feminismo de la diferencia que desde desarrollos como los de Hélène Cixous (1995) postula la existencia de una forma de escritura propiamente femenina, emparentada con una historia de la madre negada que debemos recuperar. Esta voz femenina habla una lengua *otra*, diferente a la de la cultura falogocéntrica en la que las mujeres habitamos siempre como extranjeras que hablan una lengua que no es propia.

Los rasgos esencialistas de este tipo de abordajes vuelven a enraizar en el cuerpo y la naturaleza femenina una diferencia construida históricamente y por ese camino llega a plantear como estrategia —en las corrientes más radicales— un separatismo entre la cultura hegemónica y una cultura de las mujeres alternativa. Una corriente que es más prolífica para analizar las producciones discursivas, es la que sostiene Toril Moi (1985) en tanto que el discurso es entendido como un terreno de lucha por la hegemonía. Así, el lenguaje no es sexista *per se* sino que son los sujetos quienes se apropian del lenguaje y construyen en su uso, discursos que legitiman desigualdades al nominar, calificar y determinar lo existente.

⁸⁰ Ídem.

Esto permite observar en el campo historietístico hegemonizado por varones, la lucha de otros sujetos, mujeres pero también varones que impugnan la masculinidad hegemónica, por apropiarse de las herramientas de producción de sentido y lograr poner en circulación un discurso diferente y disruptivo que se erige como una voz disidente entre las voces que narran el discurso del sujeto dominante.

Este es también el enfoque de lectura de resistencia que postula Marta Segarra, para el análisis literario y de otras producciones artísticas.⁸¹ La autora sostiene que, “tiene mucho más sentido hablar de una ‘lectura’ que de una ‘escritura’ feminista o femenina,” y describe esta “mirada feminista” como un cuestionamiento de los “valores y jerarquías de una tradición cultural” desde una perspectiva que tenga en cuenta la “sospecha de género.”⁸² Desde este enfoque, la crítica propone una lectura feminista de producciones culturales “canónicas” que a la vez que denuncie el sexismo, androcentrismo, etc., pueda (re)construir una genealogía femenina a partir del relevamiento de este legado “oculto” de las mujeres invisibilizado por la “historia oficial”.

Esta segunda posición no anula las diferencias entre varones y mujeres, sino que las historiza y las contempla como efectos de un sistema de socialización específico en el que existe una forma de dominación masculina o patriarcal. Es por ello que a la hora de

⁸¹ El campo de análisis crítico de las historietas desde una perspectiva feminista es relativamente reciente a diferencia de los desarrollos sobre literatura y Bellas Artes. Esto puede ser producto del estatuto de la historieta considerada durante mucho tiempo y hasta los años '60 producto de la “baja cultura” por estar asociada a los consumos populares. Ver por ejemplo ECO, Umberto (2007) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Ed. DeBolsillo. (edición original 1965); BARTHES, Roland (2005) *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI Editores (edición original 1957); DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand (2005) *Para leer al pato Donald*. Buenos Aires, Siglo XXI (Edición original 1972) Los estudios de crítica de historieta en el país han sido llevados adelante de forma pionera por MASSOTA, Oscar (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Editorial Paidós, Buenos Aires y STEIMBERG, Oscar (1977) *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos de un arte menor*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión. En el campo de la crítica cultural feminista los desarrollos son más incipientes, puede mencionarse a María del Carmen Vila cuya tesis doctoral indaga en “La mujer como objeto y sujeto del cómic español”; Marta Madrid, que investiga su tesis doctoral en línea que indaga las construcciones de la feminidad/masculinidad en las historietas de la democracia que narran el Franquismo, entre algunas exploraciones recientes. En este sentido, es posible entender que frente a un campo aun en construcción se precisa momentáneamente acudir a herramientas de otros campos disciplinares para establecer analogías, aunque es preciso construir herramientas teóricas propias.

⁸² SEGARRA, Marta: "Crítica feminista y escritura femenina en Francia" en *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX*. Coord. Blanca Acinas. Burgos: Universidad de Burgos, 2000. 79-108.

abordar las historietas de las creadoras no pretendemos aislar elementos típicos de una historieta femenina o feminista, sino identificar trazos de la *experiencia* socio-histórica de ser mujer y las formas en las que esas producciones son valoradas.

2. ¿Dónde está ella?

En mayo de 2010 se inauguró con motivo del Bicentenario en el Palais de Glace la muestra *Una Patria de Diez Plazas*. El espacio reunió a diez historietistas que interpretaron diversos hechos históricos sucedidos en la Plaza de Mayo: Crist ilustró “Las Invasiones inglesas, antesala del Bicentenario”, Max Cachimba “La Plaza de la Revolución”, Rep “La Plaza del 17 de Octubre”, el Niño Rodríguez “El bombardeo a la Plaza”, Diego Parés “La Primera Ronda de las Madres de la Plaza”, Liniers “La Plaza de Malvinas”, Daniel Paz “La Recuperación de la Democracia”, Gustavo Sala “La Plaza de la Semana Santa de 1987”, Langer “La primera Plaza del Orgullo Gay” y Oscar Grillo “200 años de Plazas.”



Ese mismo mes y también con motivo de los festejos nacionales se presentó el libro *La Patria también es mujer*, material que realiza un recorrido histórico en formato de historietas que incluye a las mujeres como protagonistas tanto en el relato como en la narración ya que participan en el libro mujeres y varones historietistas. María Alcobre, una de las ilustradoras de *La Patria...*, subió a su sitio de Internet⁸³ la gacetilla de la muestra del Palais de Glace con un fotomontaje en el que

⁸³ Ver en el blog de la autora <http://alcobre.blogspot.com/2010/05/dibujadas.html> consultado 15/10/10

aparece La Nena, protagonista de sus tiras, observando Las Plazas y preguntándose “¿Dónde están las chicas?” Alcobre le responde: “Estamos dibujadas, (...) Mirá, en la plaza de Max hay una que lleva empanadas, en la de Parés están las madres, ves los pañuelitos?, esas son, sí, las mismas que salen en la plaza de Crist, en la de Gustavo Sala somos muchas, fijate bien, y en la de Langer estamos todas, peludas, divinas! (...) ¿Y Patricia Breccia? ¿Y Maitena? ¿Y Alejandra Lunik? ¿Y...?” se pregunta la Nena.

La pregunta de La Nena puede traducirse en esta otra: ¿Cómo afecta la *generización* a varones y mujeres en el campo cultural? Virginia Woolf, en el ensayo citado, le inventa una hermana a Shakespeare llamada Judith con curiosidad por los libros (del hermano) y deseos de escribir. Suponiendo que pudiera superar algunas de las barreras que le impedirían en la época aprender a leer, dedicarle tiempo a la escritura y ser tomada en serio por el circuito literario, aún así, Woolf cree que no hubiese llegado noticia de ella hasta nuestro tiempo. Patricia Breccia es como la Judith Shakespeare de las historietas. De estirpe de historietistas: su padre, Alberto, es considerado uno de los grandes maestros de la historieta, reconocido a nivel mundial y también es historietista su hermano Enrique, quien ha recibido un justo reconocimiento. Su hermana Cristina intentó con las historietas y decidió dedicarse a un medio más “amigable” con las mujeres: la ilustración infantil. Ella, Patricia, es realmente muy buena dibujando y escribiendo, pero la conoce muy poca gente. De hecho, en el medio se la suele ignorar bastante. Es arriesgado afirmar —pero sería una posibilidad a explorar— la existencia de una conexión entre las trayectorias disímiles de los Breccia y su ‘identidad sociosexual’. Patricia y Enrique, hermanos e historietistas con ‘puntos de partida’ similares, como la formación artística a cargo de Alberto Breccia, el legado del capital familiar y las posibilidades de inserción que eso habilita, han tenido y tienen una desigual posición en el campo y es posible sospechar que se deba a algo así como un “síndrome de Judith” que afecta a las artistas mujeres.

María Ruido (2003) ha expresado sobre el mundo de la creación artística que “... a poco que se conozca y analice, es uno de los terrenos laborales más anacrónicos, jerárquicos, sexistas y clasistas que todavía persisten.”⁸⁴ Algo similar puede decirse del campo historietístico en el que las tensiones que existen entre los circuitos del arte y el mercado están aún más expuestas. Las historietas son un producto de la cultura masiva pero también un medio de expresión destinado al consumo popular, la posición del creador es, como lo denominaba Héctor Germán Oesterheld, la de un “obrero intelectual”. Según Laura Vázquez, “El ‘sentido del juego’ está definido por el mercado pero los historietistas no renuncian a una posición vinculada a la del ‘genio creador.’”⁸⁵

María Teresa Alario Trigueros (2008) revisa la figura que en la Historia del Arte, a partir de la irrupción de las vanguardias de comienzos del siglo XX, forjó esta imagen de “genio creador” para lo que cita el ya célebre artículo de Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”:

Subyaciendo a la pregunta sobre las mujeres artistas encontramos el mito del Gran Artista –tema de cientos de monografías, único y semidios- que lleva en su propia persona desde el nacimiento una esencia misteriosa, muy parecida a la pepita de oro de la sopa de pollo de la señora Grass, llamado Genio o Talento que, como el asesino, siempre aflora, independientemente de lo impredecible de las circunstancias.⁸⁶

Alario Trigueros releva a partir de allí algunos de los motivos que inciden para que las mujeres no cuenten con ese “don innato” con el que se privilegia a los Maestros, entre ellos menciona: las dificultades de las mujeres para acceder al estudio del desnudo, el contexto histórico-político de un discurso androcéntrico y las dificultades que a lo largo de la historia han “lastrado” la creatividad de las mujeres. Entre ellas encuentra no sólo obstáculos exteriores a las mujeres mismas, sino también lo que siguiendo el desarrollo de Germain Greer (1970) en *La Mujer Eunuco*, define como “(,,) *el ego maltratado*, es decir,

⁸⁴ RUIDO, María (2003) “Mamá, ¡Quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora” en *Precarias a la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* Ed. Traficantes de sueños, Madrid. p.260

⁸⁵ VÁZQUEZ, Laura (2010) *op. cit.* p.109

⁸⁶ ALARIO TRIGUEROS, Ma. Teresa (2008) p. 60

la internalización por parte de las mujeres de todos aquellos prejuicios que una sociedad sexista esgrime constantemente contra ellas.”⁸⁷

Así, podemos decir que las mujeres han luchado por ocupar espacios de producción simbólica y han debido enfrentar diferentes barreras, algunas que operan como limitantes “autoimpuestas” ligadas a los roles tradicionales de género y otras que son establecidas por las normas, reglas de juego y pautas culturales, que restringen la participación de las mujeres.⁸⁸

Existen obstáculos que dificultan el ingreso a espacios de creación y expresan la historia de la constitución de ese campo cultural que ha adquirido cierta dinámica y ha establecido prácticas y formas de sexismo automático —no consciente— que pueden ser más o menos hostiles y que operan partir de estereotipos de género naturalizados. Son las “reglas de la tribu”, a las que hacía referencia Levi Strauss al momento de rechazar a Marguerite Yourcenar como miembro de la Academia de la Lengua Francesa, que no han sido institucionalizadas pero que operan efectivamente.

Éstas se combinan con la resistencia de los colegas, dibujantes y guionistas, y otros agentes, como los editores, críticos, distribuidores y lectores. La aceptación o rechazo de los colegas determina en muchos casos la inserción más o menos exitosa de las creadoras para quienes en la búsqueda de integración intentan eliminar su marca de sexo/género. Esto se traduce en elecciones temáticas y estilísticas que rozan la autocensura. En este sentido María Ruido señala cómo la producción de imágenes se ubica en un sistema industrial que impone determinadas pautas:

Elaborar imágenes es una actividad política, enmarcada de diversas formas en el sistema de producción, que genera plusvalías tanto en el terreno económico como en

⁸⁷ Ibídem p 61

⁸⁸ Estas restricciones han sido problematizadas a partir de la metáfora del “techo de cristal” como superficie invisible que impide que las mujeres accedan a puestos de decisión y poder. Si embargo, esta metáfora impide en pensar en espacios en los que las trayectorias de las y los agentes no son verticales (como las carreras jerárquicas) y se combinan dimensiones como la clase, el status y otras formas de acumulación de capital simbólico. Por lo que se prefiere utilizar la idea de ‘barreras invisibles’ asemejables a un laberinto antes que a un edificio con un “techo de cristal”.

el terreno simbólico. Ya sea como transmisión de información, como marca o imagen de una mercancía o servicio, ya sea como representación del mundo o de la subjetividad del o de la artista, producir representación es un trabajo de acción comunicativa y simbólica donde los parámetros de clase, raza, género, opción sexual, etc... están activados al máximo nivel, por ello, comporta marcos de censura y autocensura importante y bien interiorizados por los/las que nos dedicamos a ello.⁸⁹

También existe una interiorización del “deber ser” que a veces colisiona con las expectativas y aspiraciones y con la valoración de las propias capacidades que hacen las creadoras. Las posibilidades de destacar en un campo que suele ser hostil a las mujeres y los mandatos sociales que definen los lugares asignados culturalmente a éstas desalientan la elección del trabajo artístico tanto más cuando se suman las dificultades concretas para articular responsabilidades laborales y familiares. Debido a que aún no se han modificado ciertas dinámicas sociales, son las mujeres las que todavía, en forma mayoritaria, absorben las tareas domésticas y responsabilidades familiares. El impacto de la conciliación trabajo-familia se expresa en mayor medida en las decisiones que las mujeres deben adoptar en algún momento de su carrera y que afectan las condiciones posteriores en que viven las mismas que les puede representar altos grados de conflictividad.

La constitución y la forma que ha adquirido el campo artístico-comunicacional de las historietas, debe estudiarse concretamente en relación al mercado nacional en el que surge y las relaciones que se establecen entre editores, productores, medios y distribuidores. Sin embargo, un análisis de ese tipo no está exento de ser observado desde una perspectiva de género: Preguntándonos por quienes detentan los *medios de producción de sentido* y su difusión podemos poner en relación las luchas por el reconocimiento social, la redistribución material y las formas de representación colectivas.

La filósofa norteamericana Nancy Fraser (1997) entiende que las desigualdades de género poseen dos dimensiones: una faceta político-económica ubica las luchas dentro del ámbito de la redistribución, y una faceta cultural-valorativa lo hace, simultáneamente, en el

⁸⁹ RUIDO, María *op. cit* p. 260.

ámbito del reconocimiento. Entiende que ambas están imbricadas y la separación analítica resulta útil para desplegar intervenciones que modifiquen estructuralmente las injusticias materiales y culturales. Estas dos dimensiones

[...] se entrelazan para reforzarse dialécticamente, pues las normas androcéntricas y sexistas se institucionalizan en el Estado y la economía, y las desventajas económicas de las mujeres restringen su “voz”, impidiendo de esta forma su igual participación en la creación cultural, en las esferas públicas y en la vida cotidiana.⁹⁰

La imposibilidad de participación igualitaria en un caso específico, forja un círculo vicioso de subordinación cultural y económica, para lo que son necesarias acciones que transformen a la vez la economía, la política y la cultura.

Esta doble subordinación puede observarse en una primera aproximación al campo de las historietas: a la mayoritaria presencia de varones se suma la escasa valoración por el trabajo de las autoras, fenómeno constante en el medio en la mayoría de los países.⁹¹ La historietista y humorista gráfica Cintia Bolio refiere a las condiciones en México y afirma:

Ser mujer y dedicarte a esto se traduce en tener los espacios por corto tiempo, en que te paguen menos, en que no tengas contrato ni prestaciones, en que te prohíban dibujar algunas cosas, te acosen sexualmente, o te traten con sorna o franca grosería el tiempo que te dure. Es un fenómeno global, por cierto. Hay discriminación hacia las caricaturistas en otros países, según lo he constatado hablando con colegas en distintos encuentros, tenemos estas experiencias comunes. Siempre somos poquitas y siempre discriminadas.⁹²

Bolio expresa lo que podríamos denominar las barreras del campo que tiende a excluir a las creadoras. Por otro lado Patricia Breccia arriesga otra respuesta que se acerca a los lugares culturalmente asignados a las mujeres:

La historieta te quita vida, te quita tiempo para vivir. No tenés horario, como sí pasa con otro laburo, que trabajás de tal a tal hora y listo. Acá estás mucho en el tablero y sola, en términos generales. (...) eso te quita posibilidades, por ejemplo, de plantearte una vida tipo Susanita. En el caso de los hombres es diferente: un tipo puede, se sienta y dibuja, mientras la mina hace los trámites, se ocupa de la casa, todo. Es el tipo que se pone a laburar en la mesa y la mujer que respalda

⁹⁰ FRASER, Nancy (1997) “¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas en torno a la justicia en una época “postsocialista” en *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*, Santa Fé de Bogotá, Siglo de Hombres Editores, pp. 17-54. hay versión en web (ver bibliografía al final)

⁹¹ Salvo en Japón en el que el manga tiene una alta participación de creadoras.

⁹² Entrevista propia a Cintia Bolio vía web 20/02/2010

haciendo lo cotidiano. Pero en mi caso eso no pasa: yo hago lo que sería el laburo del tipo y también el soporte que hace la mina, hago los trámites, voy a pagar el gas, hago las compras, ¡y eso me quita tiempo para laburar!⁹³

La división del trabajo en función del sexo que narra Breccia en la frase “*hago lo que sería el laburo del tipo y también el soporte que hace la mina*” da cuenta de la “doble jornada” que enfrentan las mujeres creadoras a la hora de insertarse exitosamente en la producción cultural en general y en la historietística en particular. Las barreras reseñadas están conformadas a partir de mecanismos que refuerzan la ya difícil inserción y permanencia de las mujeres en el campo. Podríamos mencionar, siguiendo a Victoria Sau (2002), cuatro de estos mecanismos que operan para impedir la entrada o hacer difícil la permanencia en el campo historietístico: la invisibilización, la exclusión, la subordinación y la desvalorización.

A partir de entrevistas realizadas a varias creadoras del campo historietístico y del humor gráfico⁹⁴, se puede dar cuenta de cómo estos fenómenos afectan a las creadoras en los espacios artístico-comunicacionales. Entre los motivos que inciden en las pocas mujeres que publican en el medio se encuentran:

- **La invisibilización de creadoras:** Por un lado, las mujeres en el campo son pocas pero también se suele decir que no hay mujeres historietistas. Relata Patricia Breccia:

Yo me tuve que bancar que Caloi, por ejemplo, dijera que acá no había minas historietistas, cuando yo ya estaba publicando en *Fierro*, hace rato. Y dijo que acá no existían minas humoristas, cuando yo empecé a publicar humor cuando tenía dieciocho años, (...). Hay, existen, yo soy una de ellas, y él lo sabe. Porque eso es lo que más bronca me da, que ellos lo saben, porque lo ven. Entonces una se queda con todo el odio. (...) Porque Caloi dice eso, y yo lo veo por televisión y digo: pero la puta que te parió, porque vos me conocés, sabés que hay, además porque hay dos

⁹³ “El mundo en un papel” Entrevista de Soledad Vallejos a Patricia Breccia 17/11/06 en suplemento *Las 12* Diario *Página 12*

⁹⁴ Agradezco el trabajo sobre el campo del humor gráfico de Ana Von Rebeur, quien plasmó su experiencia personal en “Cartoonism is a male job? Why are the so few woman cartoonist?” ponencia inédita presentada en el encuentro de Humoristas Gráficos de China, 2006.

minas más que hacen historieta y que hacen humor. O sea, que no es que tenga una cosa personal contra mí. (...) ⁹⁵

Cuando una mujer historietista o humorista gráfica se hace lo suficientemente conocida, al punto que ya no pueda ser omitida, se la menciona como la “primera mujer historietista”. Esta operación es llevada adelante por varones y mujeres en el campo, así Ana von Rebeur da cuenta de su indignación frente a las expresiones de Maitena Burundarena que se autoproclamaba como “la única mujer humorista”. En una entrevista brindada al diario *La Nación*, Maitena expresó que sí le gustaría que las mujeres dibujaran más historietas, pero agrega: “me gustaría, pero mata ser la única. Es más, parte del secreto de mi éxito creo que se lo debo a estar sola. Si hubiese tres o cuatro, ya se habrían dado cuenta hace rato y esto no me hubiera pasado nunca. Ser la única está muy bien.” ⁹⁶ Ana Von Rebeur y Petisui ⁹⁷ increparon a Maitena a través de una carta por sus declaraciones por lo que ésta comenzó a referirse a sí misma como la única mujer exitosa en el campo.

Otra forma de invisibilización se opera al trasladar los méritos de las creadoras a sus producciones: así, es llamativo comprobar que cuando se le pregunta a un historietista por sus influencias, los autores suelen mencionar a los creadores, pero cuando se trata de una creadora mencionan su producción. En *Historietas para sobrevivientes* Carlos Scolari (1999) entrevista a varios historietistas de *Fierro*, entre ellos, Pablo Fayó a quien cita:

[...] LA PEQUEÑA LULÚ es una de las mayores historietas de la historia. Una maravilla de síntesis y humor sutil... cuando tenía 12 años quería dibujar como Saguendorff, el segundo dibujante de POPEYE. Después descubrí a Segar, a Herriman (...) también me gustan Hergé, Pratt, Schultz, Crumb[...] ⁹⁸ (mayúsculas en el original)

Esteban Podetti, otro historietista que entrevista Scolari dice:

⁹⁵ FERNAN, Claudia (1994) *Política y Posmodernidad. Hacia una lectura de la antimodernidad en Latinoamérica*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, p. 200

⁹⁶ LA NACIÓN 27/02/2000 “Maitena: muchacha punk” Énfasis nuestro.

⁹⁷ Su nombre es María Alicia Guzmán, trabajó para *Rico Tipo*, *Satiricón*, *Caras y Caretas* y *SexHumor*.

⁹⁸ SCOLARI, Carlos (1999) *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80* Buenos Aires, Ed. Colihue, p.259

Herriman, Schultz, Hergé, Pratt, Crumb, Segar, LA PEQUEÑA LULÚ. A Hergé le copio mucho los firuletitos esos (...) LA PEQUEÑA LULÚ es una biblia. El clima que tiene esa historieta no lo tiene ninguna otra [...] ⁹⁹(mayúsculas en el original)

La pregunta que surge es por qué en ambos casos se menciona el nombre de la tira y no a Marjorie Henderson Buell, su autora. Lo que podemos observar en las distintas formas de invisibilización es una operación que podríamos denominar como de “eterno retorno”: siempre las mujeres parecieran estar creando por primera vez, lo que borra las trayectorias de otras creadoras e impide forjar una genealogía. Por otro lado, cuando son las colegas quienes llevan adelante esta operación, como en el caso de Maitena y otras, podemos entender esta falta de solidaridad entre mujeres o *affidamento* como estrategia de entrada y permanencia en un campo dominado por varones. Por último cuando las mujeres son exitosas no se reconoce su talento, salvo que se lo trate como excepcionalidad o rareza.

- **Mecanismos de exclusión:** El mercado historietístico está constituido por editores varones, quienes deciden qué es publicable y qué no. Además son los editores quienes suelen identificar las producciones de mujeres como experiencias “particulares” frente a una producción que retrataría la experiencia “universal” plasmada por varones. Por otro lado, cuando reconocen el talento de una mujer lo enmarcan como masculino. Así, Patricia Breccia, por ejemplo, recuerda un comentario que escuchó que Crist le hizo a Andrés Cascioli —director de la revista *Fierro* en los 80— en una Bienal de Historietas de Córdoba: “esta mina dibuja como los dioses porque dibuja como un tipo.” ¹⁰⁰ Patricia Breccia encuentra varias razones para explicar este tipo de expresiones:

Primero, porque (...) creo que [la historieta] todavía sigue siendo un producto hecho por tipos y para tipos. (...) además, porque yo creo que esta es una sociedad machista, por más que uno habla de que la mujer está metida, yo creo que el hombre es muy machista en la Argentina. Después, porque dibujo bien, mal que les pese, lo que yo hago lo hago bien; escribo bien además. Distinto hubiera sido que yo hubiera escrito y dibujado mal, entonces por ahí se me perdonaba, porque podrían decir: “Es

⁹⁹ *Ibíd*em p. 261

¹⁰⁰ Entrevista personal a Patricia Breccia Buenos Aires, 02 marzo 2010.

una mina, encima, pobre, dibuja como el culo; entonces por ahí la elogiamos, porque dibuja mal y escribe mal”¹⁰¹

En relación con la percepción de los editores, se encuentra un tópico común que exige que las historietistas y humoristas gráficas deban dedicarse a “temas de mujeres”. Las creadoras suelen llamar la atención sobre esto; por ejemplo Maitena, cuyos primeros trabajos en *Fierro* exploraban el erotismo de las mujeres, encuentra mayor estabilidad y reconocimiento de su trabajo con la tira “Mujeres Alteradas” que narra la experiencia de mujeres que se preocupan por “cosas de mujeres” entendiendo esto como preocupaciones estéticas (arrugas, sobrepeso), consumo e infaltablemente cómo conseguir un hombre. Maitena ha expresado en este sentido:

[...] acá había cada vez menos espacios para la historieta, menos revistas... y eso empezaba también a pasar en Europa. Cuando empecé a mandar material erótico les gustó pero me pedían que fuera cada vez más erótico, más escatológico, para revistas específicas que más de historietas eran de sexo. Y la verdad que no me interesó como laburo. Preferí seguir ilustrando manuales escolares, que era otro de mis laburos paralelos, y darle pata a la ilustración. Para hacer una historieta que no me gusta...prefiero hacer otra cosa. Y dejé de hacer historieta. Por supuesto tuve serios problemas económicos. Era la época de la hiper-inflación, un momento difícil. En eso me llaman de *Para Ti* y me ofrecen una página de humor y me sugieren la idea de hacer una familia, porque conocían lo que yo había hecho en *Tiempo*. Lo pensé y me costó mucho decidirme, porque yo creía que *Para Ti* no tenía nada que ver con lo que yo hacía... y de hecho era así. (...) más que como un desafío, lo acepté por una cuestión económica.¹⁰²

Del testimonio de Maitena podemos extraer algunas formas en las que operan los mecanismos de exclusión: por un lado Maitena menciona que debe trabajar sobre las ideas de otros para un público masculino que le pide material cada vez más pornográfico antes que erótico. Esto también es referido por Patricia Breccia:

Últimamente tuve que laburar para Europa con guiones de Barreiro, porque era la única manera de meterme, en donde yo tuve que hacer un dibujo clásico, que me costó muchísimo porque no es mi dibujo. Y donde, obviamente con un guión hecho por un tipo, a la mina se la violaba, se la hacía mierda, se la cogía todo el mundo. Y bueno,

¹⁰¹ FERNAN, Claudia. Op. cit. P. 198

¹⁰² Entrevista a Maitena Burundarena por Andrés Accorsi en *Comiqueando* #47, septiembre 2000, Buenos Aires.

me costó muchísimo hacerlo. Pero después se terminó, no lo hice más. Y lo hice justamente porque acá no tenía laburo.¹⁰³

De ambos testimonios se desprende cómo las expresiones artísticas en el campo historietístico están atravesadas por la tensión entre arte y mercado que afecta la producción de las/os agentes del campo. Es decir que además de ser una narración en la que creadores/as expresan a través de la gráfica y el guión, ideas, valores, identidades a través de una historia, también se trata de un producto que busca insertarse como tal en un mercado competitivo que se mide en la cantidad de lectores/as que consumen las tiras en revistas y periódicos. Además, se puede apreciar en los dos testimonios como a partir de la coacción económica y la exigencia de realizar material rentable que contraría la posición de las creadoras, las autoras deben desplazar su actividad hacia temas “de mujeres” y hacia la ilustración infantil en el caso de Maitena o hacia la renuncia al trabajo propio y a la adaptación al mercado en el caso de Breccia.

También, se observa que los redactores y editores piden a las creadoras que se dediquen a hacer producciones sobre niños, familia y formas estereotípicas de vivir la feminidad. En general desalientan las producciones hechas por mujeres que tematizan sobre política, economía o temas generales y también aquellas que expresan preocupaciones de las mujeres que se distancian del discurso hegemónico como suelen ser el aborto, la violencia sexual, la discriminación laboral, las relaciones entre mujeres, etc.

La limitación para tratar sólo sobre el mundo doméstico, la casa, los niños y las historias románticas es descripta por von Rebeur en una imagen: “A mí me ha pasado de ir con una viñeta sobre política, y que me dijeran, de esto ya tengo, ¿por qué no hacés algo más de lo tuyo?”¹⁰⁴ También Patricia Breccia relata: “[...] se piensa que la mujer está más

¹⁰³ FERMAN, Claudia. Op. cit p.190

¹⁰⁴ Entrevista personal a Ana von Rebeur. Buenos Aires, 12 marzo, 2010

capacitada para el dibujo ñoño, para hacer ilustración infantil y ese tipo de cosas...ilustradoras hay muchas, historietistas hay pocas.”¹⁰⁵

Subordinación de las mujeres: La subordinación de lo femenino que se da en las sociedades de dominación masculina puede constatarse a nivel simbólico en la construcción de lo que en literatura y arte se denomina “canon”. La construcción de un canon androcéntrico determina que las producciones de mujeres se valoren a partir de la marca sexual: una historieta puede tener una visión profundamente masculina, sin embargo no se dirá del autor que su historieta es masculina, puesto que constituye la norma. Mientras que una producción hecha por una mujer será recibida y leída desde ese marco (y hasta colocada en una estantería según esta “particular” característica). En este sentido, el ejemplo de María Xosé Queizán (2002) es elocuente: “Si digo que Margarite Yourcenar es una de las mejores escritoras de este siglo, la aseveración es interpretada como que es la mejor entre las mujeres escritoras. El femenino es el género marcado.” Y continúa explicando que si lo que se quisiera decir es que es una de las mejores, incluyendo a los escritores, tendríamos que decir “Margarite Yourcenar es uno de los mejores escritores”, lo que implica “suprimirle el sexo femenino”, por lo que para “las mujeres, acceder a lo universal significa una separación, una pérdida.”¹⁰⁶ Por otro lado, la situación de sujeto dominante es puesta en cuestión cuando es la mujer la que “discursea” a los varones. Cintia Bolio expresa esta clara subversión en su posición de humorista:

Dedicarte como mujer a hacer humor a costillas del poder no es bien visto: acá se nos educa a servir al otro, a ser para el otro, y a ser solemnes, incluso. La caricatura es un género incómodo por naturaleza, subversivo. Entonces, es muy difícil mantener un espacio por la renuencia de los medios hacia la femenina carcajada.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Entrevista personal a Patricia Breccia. Buenos Aires, 02 marzo, 2010

¹⁰⁶ QUEIZÁN Ma. Xosé (2002) “Tomemos la palabra. Los géneros en el lenguaje” en *Género y Comunicación* N°4 julio 2002, Madrid, Ed. AMECO.

¹⁰⁷ Entrevista a Cintia Bolio op.cit

- **Desvalorización de la palabra femenina**

En relación con el punto anterior, las mujeres que toman la palabra en la esfera pública pueden ser infravaloradas, ignoradas o sancionadas. En este sentido relata Patricia Breccia la valoración que otros colegas del campo hacían de ella por ser una mujer que no sólo escribía y dibujaba, sino que además lo hacía abordando temáticas sexuales:

Una mina que habla de sexo es una reventada. Si yo tuve el mote de reventada durante muchos años. No me decían directamente, pero yo pasé a ser un poco como una mina fácil, como que se me podía levantar, porque yo hablaba de sexo. También tuve que pelear con eso. En el gremio, no con la gente que me leía (...) Yo tuve que luchar contra guionistas, dibujantes, editores. Yo estaba sola: mis colegas no me aceptaban bajo ningún punto de vista. Ni como dibujaba, ni como escribía, ni porque hablaba de coger, o de cualquier otra cosa. Nunca se me aceptó, yo sé que es así. De vez en cuando me decían alguna cosa, porque no podían no decírmela. En alguna bienal en Córdoba: “qué lindo esto”, pero porque había que decirme algo.¹⁰⁸

Otro episodio que relata Breccia de cómo se infravalora a las creadoras tiene que ver con la idea de que las mujeres consiguen entrar o permanecer en el campo por ser “hijas de”, “hermanas de” o “esposas de”. Relata Breccia:

Me llamó hace dos meses un diario para hacer una tira, y el tipo por supuesto me dijo: “¿Quién te hace estos dibujos?, ¿tu viejo?” Le digo: “no, mirá, yo hace más de veinte años que estoy laburando, los dibujo yo.” “Ah, son iguales a los de tu papá.” Yo no tengo nada que ver con mi viejo, tengo el apellido Breccia, nada más (...) continuamente estoy pagando derecho de piso.¹⁰⁹

Aunque es cierto que en los casos de mujeres creadoras existen antecedentes familiares, lo cierto es que esto también sucede con los creadores varones que continúan con el oficio familiar y tampoco es exclusivo de los espacios artístico-comunicacionales.

¹⁰⁸ FERMAN, Claudia. Op. cit. P.198

¹⁰⁹ Ibídem, p. 200

3. Algunos textos de resistencia

(...) hastiadas de pedir y suplicar, de ser el juguete,
el objeto de los placeres de nuestros infames explotadores o de viles esposos,
hemos decidido levantar nuestra voz en el concierto social y exigir,
exigir decimos, *nuestra parte de placeres* en el banquete de la vida.
Periódico anarquista *La voz de la mujer* (1896)

Es posible distinguir entre una producción hecha por mujeres de aquella que por su abordaje de ciertos temas puede considerarse feminista. Es decir que, como fue expresado en la introducción, los textos de resistencia no son intrínsecos a la producción hecha por mujeres, sino a una mirada construida, a una conciencia de género adquirida en la lucha por mayores derechos. Aún así, como sostiene Donna Haraway al referirse a un posible sujeto “mujeres”, ese *nosotras* ficcional, se construye no tanto como *identidad* —de alguna manera fija— sino más bien como una coalición consciente de *afinidad*, una forma de parentesco político ligado a experiencias comunes.

En el recorrido textual de autoras que sigue a continuación se presentan algunas ideas sobre el trabajo de tres creadoras que de formas diferentes ponen en página la experiencia de “ser” mujer en el mundo: Patricia Breccia y su material publicado en la *Fierro* primera época, Cintia Bolio y su trabajo “Puras Evas” para la revista *El Chamuco* (México D.F) y Alison Bechdel y su cómic *Dykes To Watch Out For* traducida al español como “Unas bollos de cuidado” de temática lésbica.

3.1. Sin novedad en el frente, mujeres en la trinchera

La experiencia de mujeres narrada por mujeres es reciente en las historietas, al menos en Argentina¹¹⁰. Judith Gociol y Diego Rosenberg explican el alcance de esta irrupción en el campo:

¹¹⁰ La historiógrafa de historietas Trina Robbins ha demostrado cómo 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

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.¹¹¹

Claudia Ferman 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, Ferman concluye que el público era mayoritariamente masculino y arriesga como posibilidad “exclusivamente masculino”. Pero 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.¹¹²

Fierro permitiría fisuras, puntos de fuga, espacios en los que lo femenino encontró la manera de posicionarse, como señala Ferman al referirse a la obra de Patricia Breccia publicada en la revista. En este sentido, algunos indicios podemos encontrarlos en la sección de cartas de lectores. Por ejemplo, en el número 12, bajo el título “Mujeres e Historietas Viejas” se publica la carta de Adriana Lacoste de Mendoza. La lectora, en primer lugar felicita a la revista y seguidamente 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.¹¹³

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:

entre 1939 y 1945. Finalizada la segunda guerra mundial y con el retorno de los varones, se produjo 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. En ACEVEDO, M. “Creadoras en la historia del cómic” (ENACOM, 2009, Gral. Roca) Hay versión en línea (ver bibliografía al final)

¹¹¹ GOCIOLO, J. y ROSEMBERG, D. op.cit p.230

¹¹² FERMAN, C. op.cit. p. 108

¹¹³ *Fierro* nº 12 Ago. '85 p.20

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.¹¹⁴

En el siguiente número *Fierro* publica a Cristina Breccia con guión de Norberto Buscaglia, pero será su hermana Patricia, quien publique de manera más continuada en esta primera etapa de la revista, luego de haber participado en importantes publicaciones, como las revistas *Sancho*, *Mengano*, *Mediasuela*, *Siete Días*, *Humor* y *SexHumor* entre las más conocidas a nivel nacional, además de publicar para revistas europeas. En *Superhumor* se destacó dibujando con guiones de Guillermo Saccomanno —Sol de noche— en *Fierro* comenzó publicando con Juan Sasturain la tira “Museo” y luego con guión propio, “Sin novedad en el frente” y otras historias sueltas. Patricia Breccia es una de las más importantes creadoras argentinas en el campo de las historietas. A pesar de su trayectoria, su trabajo suele ser invisibilizado, a veces ni se la registra en las revisiones que se hace de *Fierro*, cuando ella fue una de las historietistas con mayor continuidad en la revista de la primera época.

Al respecto Ferman afirma que “Sin novedad en el frente” es una colección que “posee un alto contenido feminista y ha encontrado su expresión en lo que podríamos denominar un ‘bunker masculino’.” Esta apreciación nos permite introducir un problema. La historieta de Breccia tiene un alto contenido feminista, aunque su autora no se sienta identificada con ningún feminismo, sino que la experiencia que plasma en las historietas es la vivencia de una mujer en un espacio, un ‘bunker masculino’ como señala Ferman y como confirma Breccia:

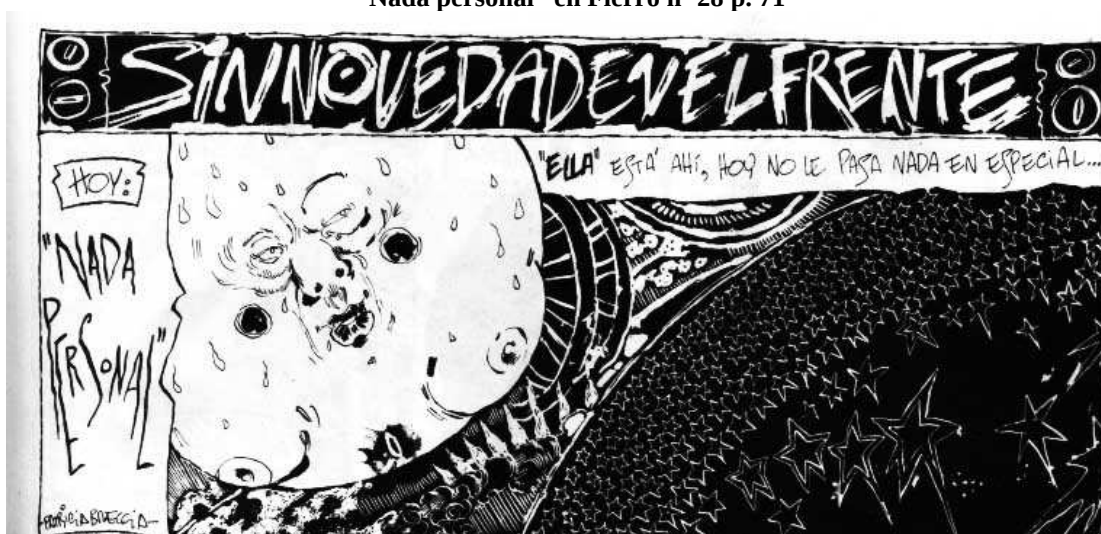
[...] en el campo de las historietas hay pocas minas dibujando, pocas mujeres historietistas. Yo creo que tiene que ver con que es un laburo bastante imbankable, es un laburo muy solitario, cuesta mucho lidiar... con el mundo masculino. Yo entré a los codazos, a pesar de ser la hija de quien soy, no me abrió ninguna puerta, al contrario se

¹¹⁴ Ídem.

me cerraron porque se me imponían más cosas, tenía que demostrar a todos más que cualquiera.¹¹⁵

La estructura de “Sin novedad en el frente” está construida sobre los particulares partes de una guerra, que generalmente sucede en la madrugada o en la noche, y que tiene como protagonista a Ella, “que es una y todas y yo” dice Breccia.¹¹⁶ Los partes y la reiteración de ciertos elementos construyen un relato fragmentario en el que abundan los gatos, la noche, la luna, las cucarachas.

“Nada personal” en Fierro n° 28 p. 71



El personaje femenino que encarna los partes —Ella— es una mujer que se encuentra en la noche, que sale a la calle o está en un espacio y cuenta un fragmento, un instante de soledad, de resistencia. Es significativo que no tenga nombre propio, de alguna manera funciona como la encarnación de una “idéntica” —al decir de Celia Amorós¹¹⁷—, una mujer que en el espacio privado se confunde con cualquier otra, que sale al espacio de “los iguales” y por eso es que estas historias pueden entenderse como formas de resistencia entre una violencia no declarada, pero muy presente.

¹¹⁵ Entrevista personal a Patricia Breccia Buenos Aires, 02 marzo 2010.

¹¹⁶ Ídem

¹¹⁷ AMORÓS, C. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, 1991.

Las mujeres de Breccia, en las historietas unitarias que siguen a “Sin novedad...”, expresan su lucha por la autonomía. Estas mujeres son distintas a lo que se veía (y se sigue viendo) en las historietas. Distintas porque recorren los espacios de otra manera y no se detienen a contemplar las acciones de un héroe. No son heroínas tampoco, son *minas* —al decir de Breccia— algo salvajes y algo asustadas, pero que actúan en medio de un clima opresivo que a veces se resuelve con una ironía o se interrumpe de golpe, cuando llega el día.

En la primera historia de “Sin novedad en el frente” publicada con el nombre “Revuelto de lagartijas”, la protagonista deambula por bares, sola, bajo la incompreensión de quienes la rodean, que no entienden su lenguaje. En esta y en las siguientes historias se da un juego entre lo que son los sueños, la realidad y las pesadillas. Siempre es de noche y para sobrevivir hay que continuar. El episodio termina en una noche que ocupa media página en la que una luna con pechos y sexo al aire, aúlla y acompaña a la protagonista, a “Ella”. Ese es el ritmo que marca la historieta que tiene música de fondo e historias menores en cada ángulo de la viñeta.

Así, un elemento común de las historias de Patricia Breccia son las historias secundarias dentro de sus historias, que en algunas oportunidades resultan en historias principales, como las de las cucarachas y su lucha sorda con los gatos que pululan en todas sus historias.

El quinto y último episodio de la serie, se titula “Nada personal”¹¹⁸, una voz en off dice: “‘Ella’ está ahí, hoy no le pasa nada en especial...” Ese “nada especial” en realidad contiene la tensión de toda una cantidad de pequeños hechos invisibles que pasan, suman y tensan las relaciones de “Ella” con el entorno. Como en la mayoría de las historias de Breccia, la narración sucede en la noche con una luna llena sexualizada que abre la

¹¹⁸ *Fierro* N° 28 dic. '86 pp71-76

historieta. El primer parte de guerra es a las 8 PM del domingo, que muestra este “no pasar nada” que incluye el cruce casi indiferente con su vecina, el hastío y una tensión que empieza a crecer y que nos hace intuir que en la normalidad del *no pasa nada*, algo recorre la historia, una sensación tirante. El segundo parte de guerra es a las 11 PM de un domingo caluroso, lento: “El calor que no pasa, se queda ahí, como el aliento de un gigante” y en la siguiente viñeta vemos cómo la protagonista, “Ella”, intenta distraer esa opresión en el pecho, esa pesadez en el cuerpo, masturbándose: “Tal vez si pensara en un hombre y recordara podría pasar su mano sobre las comisuras de su piel, sobre su vientre tenso, podría pasar...” pero desestima el recuerdo y el clima se corta con el timbre. Es la policía que le avisa del suicidio de la vecina que hace pocas horas se ha cruzado en el pasillo. El último cuadro nos muestra a “Ella”, con los ojos vacíos que nos mira desde la última viñeta de la historia, “Cuando no pasa nada, a cierta gente se le da por matarse”, cierra sin más explicaciones.

Las siguientes historias que Patricia Breccia publica en *Fierro* son historias sueltas en las que las protagonistas también tienen en común, como en “Sin novedad...”, la noche, la luna, los gatos y las historias de amor y desamor en medio de un clima opresivo. En “Pequeño gran hombre”¹¹⁹ la crítica a la figura masculina paterna en una familia tipo es demoledora. Una voz en *off* nos cuenta en un estilo irónico la patética vida de un hombre que ejerce la violencia sobre su familia: desde la obligación a la que somete a la esposa a cumplir con sus “deberes conyugales” hasta el maltrato infantil a los hijos que terminan en la salita de emergencias. Al final de la historia, tras su muerte, la voz en *off* nos cuenta cómo este “buen hombre” es recordado por la familia que cierra con un brindis: “Hay que ser un gran hombre para tener la bondad de morirse.”

¹¹⁹ *Fierro* N° 32 abr. '87 pp 43-47



Pero tal vez sea “A sangre fría”¹²⁰, la historia más crítica de Breccia, que narra la historia fantástica de Laura como una metáfora de la convivencia matrimonial y de la sensación de la opresión de las mujeres relegadas al espacio doméstico.

Laura vuelve del médico con una noticia terrible: en pocos días se convertirá en un reptil. La violencia de Carlos, el marido cuando Laura llega a su casa, se sintetiza en una viñeta que lo muestra triplicado y cada vez con la boca más desencajada: “¡Che! ¡Te estoy hablando! ¡Te fuiste a las cuatro de la tarde y son casi las ocho de la noche! ¡Che! ¡A vos te hablo!! ¡Me oís!?” a lo que Laura responde con la pregunta: “¿Cenaste?”.

La reacción de Carlos ante la noticia de la transformación de Laura puede ser leída como una crítica al androcentrismo cultural: en tanto interpreta cómo lo afecta a él la transformación de su mujer, justo ahora que lo estaban por ascender, “¿Por qué a mí?”, se pregunta él, poco antes de que ella termine convirtiéndose en un lagarto en una caja que el marido deja en una veterinaria en la última viñeta. Esta historia mereció más de un comentario elogioso de los lectores, por ejemplo en el n° 41 de *Fierro*, un lector definió este episodio como una “puñalada al machismo” expresada de manera contundente y original.¹²¹

¹²⁰ *Fierro* n° 36 ago '87 pp 27-32

¹²¹ *Fierro* n° 41 “Lectores de Fierro” p. 10



En la historia “Con las mujeres nunca se sabe”¹²² Patricia Breccia explora una veta de humor, que como en “Pequeño gran hombre”, apela a la ironía como vía de crítica a ciertas expresiones de la masculinidad. Hay dos elementos significativos para destacar en esta historia, por un lado la profesión de la protagonista es llamativa: es una artista ventrílocua, *showoman* que realiza un unipersonal en un escenario, lo que de alguna forma es una manera de ubicar en el centro de la escena pública a una mujer en un oficio casi representado exclusivamente por varones. La protagonista tiene relaciones con su amante y vemos en el cuadro final el parto que de manera sorpresiva resuelve la historia con un niño de madera fruto de una relación no consentida de la protagonista con su *partenaire* de escena (la protagonista fue abordada por el muñeco durante un lapsus de inconsciencia producto de un fármaco para dormir). El segundo elemento es el título “Con las mujeres nunca se sabe”. Pareciera hacer uso irónicamente de una sospecha que siempre recae sobre las mujeres y su moral o conducta sexual y que elude la responsabilidad de los varones.

¹²² Fierro n°38 oct. '87 pp. 55-60

En “Por eso te quiero”¹²³ el guión es un tema musical: un tango escrito por Marquito Sotelo y Valeria Lynch, en el que la letra de la canción de fondo funciona como voz en *off* que ancla las imágenes de la historieta. Sobre este fondo una crítica social a la pobreza, a la violencia sexual, a una sociedad de consumo que se emboba con la tele mientras “afuera” muere gente. Un juego entre el afuera y adentro, entre los espacios de unas y de otros que incluye una fuerte crítica a los dobles discursos de la iglesia y las consecuencias de eso sobre los cuerpos de las mujeres, con la puesta en página del aborto, el miedo al SIDA, el consumo de drogas y las expresiones de sexo mecánico exentas de placer.

“Por eso te quiero” en *Fierro* n° 40 dic. '87 p. 53



La última historieta de Patricia Breccia que se expone es el material que la autora cediera en una entrevista personal. Desde el título —“El plumín, ¿ovula o no ovula?”— se puede arriesgar que la historieta indaga en las formas de la feminidad en el medio historietístico. Breccia recuerda que originalmente fue publicada en *Fierro* en el '87 y narra las dificultades de lidiar con un mundo masculino algo hostil a las creadoras. Se trata de una historieta autobiográfica en la que, desde las primeras viñetas, la autora da cuenta del problema de cómo crear “una historieta para una sección de mujeres.... dirigida por hombres.” Breccia discute las formas de nominar y el lenguaje sexista que impregna las

¹²³ *Fierro* n° 40 dic '87 pp. 51-56

representaciones, las posibilidades de decir en un campo en el que las barreras invisibles —pero bien reales— de la generización imponen temas, estilos naturalizados y formas “correctas” de percibir y narrar el mundo.

"El plumín, ¿ovula o no ovula?" 1987 (Cedido por la autora)



Las problematizaciones de Breccia sobre el lugar de las creadoras en el campo, los temas que aborda, lo que se espera de ella, lo que se le exige, están aún en un nivel que podría ser entendido análogamente a lo que Celia Amorós concibe como protofeminismo en los Libros de Queja de las mujeres del siglo XVII. Es decir, como una suerte de feminismo intuitivo, producto de la experiencia en el campo y no de una reflexión sobre las causas de la discriminación sexista. No existe un discurso articulado sobre la reivindicación de derechos, sino más bien un registro de injusticias que se ponen en cuestión a partir de la experiencia personal como mujer.

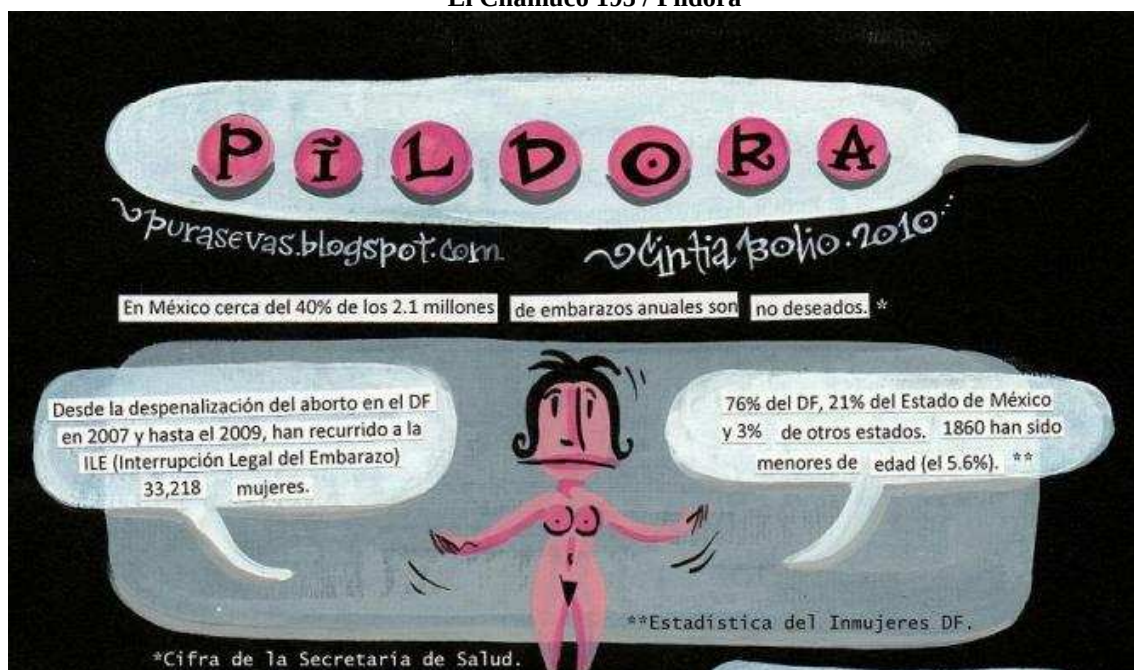
De todas formas, hay que señalar que el cuestionamiento sobre el lenguaje que tempranamente realiza Breccia en la historieta y que relaciona específicamente el término presidente —que sólo recientemente ha sido reelaborado como “presidenta” en nuestro país— da cuenta de una crítica al androcentrismo lingüístico desde un lugar doblemente marginal. En primer lugar, porque las historietas han sido durante mucho tiempo consideradas un producto de la “baja cultura” en relación con las Artes y las Letras por ejemplo. En segundo lugar, porque desde ese lugar marginal, encontramos a su vez la posición ex-céntrica de una autora que critica las formaciones culturales que privilegian la voz y mirada masculina.

3.2. **Puras Evas y las historietas feministas**

A diferencia de Patricia Breccia, la historietista mexicana Cintia Bolio enmarca su obra dentro de una práctica feminista. En *Puras Evas*, Bolio se propone llevar a las viñetas temas que son centrales a la agenda del Movimiento de Mujeres tales como el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, la violencia sexual, el feminicidio y el trabajo doméstico, casi de manera didáctica. La autora no deja fuera de su tematización la política tradicional, a la que llama partidocracia y las formas cotidianas de maltrato institucional a ciudadanos y ciudadanas.

Aunque sus tiras son sindicadas por la crítica y la prensa como *ultra feministas*, Bolio entiende que es una forma de estigmatización que no se condice con sus intervenciones gráficas, ya que ella es muy crítica con el machismo sea este reproducido por varones o mujeres, con las que no tiene contemplaciones. Esto puede entenderse como la errónea concepción que considera al feminismo contracara del machismo y no como una praxis y una teoría política que tematiza la desigualdad y la opresión.¹²⁴

¹²⁴ En entrevista a Cintia Bolio vía web 20/02/2010



La autora suele incluirse en la tira como personaje que toma la palabra en el discurso, como por ejemplo cuando se conmemora una fecha como el 8 de marzo —Día internacional de la mujer trabajadora— o cuando discute sobre el derecho de las mujeres a la Interrupción Legal del Embarazo (ILE).

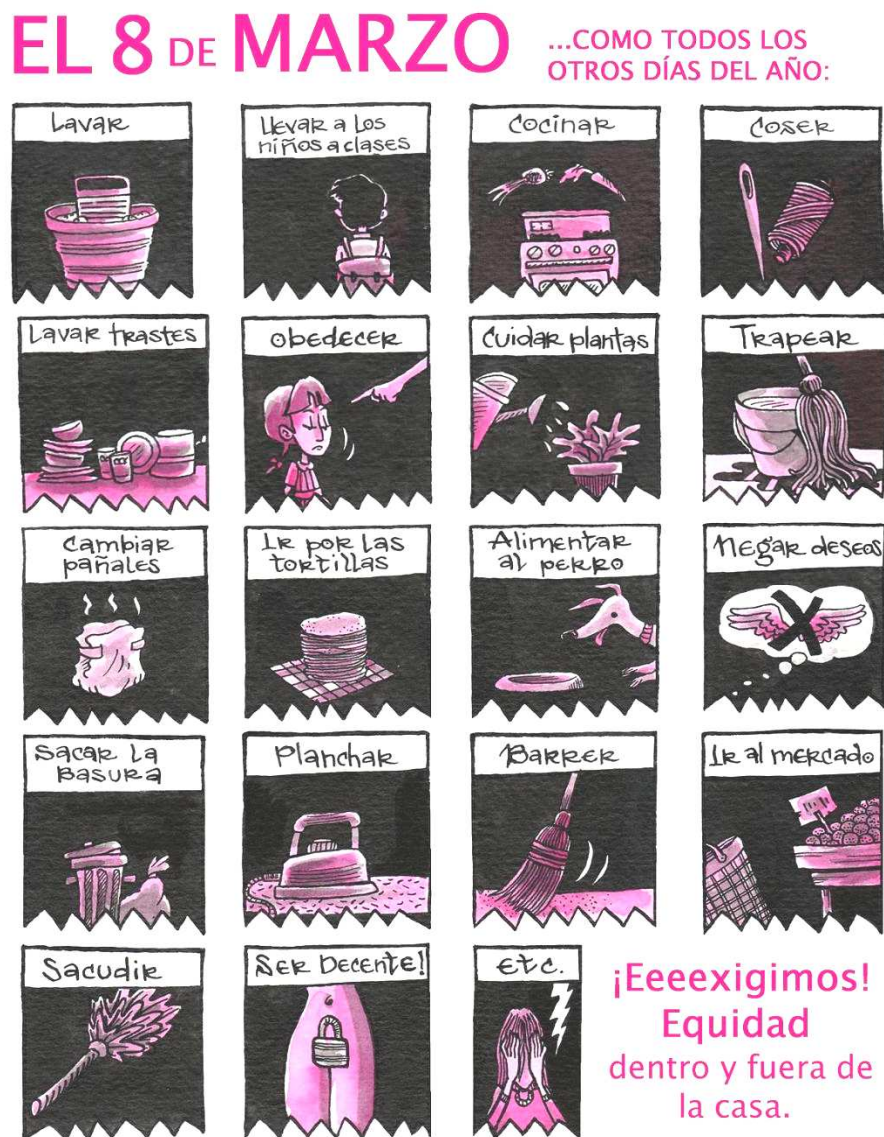
El Chamuco 182 / Puras Evas-Medio México, Medieval



En estas discusiones Bolio representa o pone en página discursivamente a un otro que pretende controlar el cuerpo de las mujeres a través de la coerción y la moral clerical presentificada por un cura que por momentos tiene la apariencia de un dinosaurio. El orden patriarcal es encarnado entonces por las figuras de autoridad masculinas que representan

un orden de cosas antiguo y obsoleto, mientras que las imágenes de la justicia y del discurso de derechos y de salud pública son encarnadas por figuras femeninas que abogan por la ampliación de derechos de las mujeres.

El Chamuco 170 / Marzo 2009



purasevas.blogspot ~ Cintia Bolio ~ 09...

Dos temas se destacan en *Puras Evas*, el derecho al aborto y la violencia contra las mujeres. En 2007 se aprobó en el Distrito Federal de México la Ley de Interrupción del Embarazo (ILE) pero desde entonces 14 estados reaccionaron implantando leyes que criminalizan el aborto y consideran a las mujeres delincuentes. María Alicia Gutiérrez (2010) ha señalado sobre el tema:

El aborto, una de las prácticas sociales silenciadas en parte debido a la penalización, implica la decisión autónoma de las mujeres sobre su propio cuerpo. El silencio, por efecto de la ilegalidad, que comporta una decisión en el mundo privado con incidencia en el mundo público ubica a las mujeres en una situación crítica en la decisión sobre su propia vida.¹²⁵

Los discursos que narran esta experiencia en la vida de las mujeres suelen ser el médico o el clerical. El primero enfoca la problemática desde la necesidad de atender un problema de salud pública: la muerte de la gestante producto de una intervención clandestina. El segundo, lo aborda desde la creencia religiosa condenando a las mujeres que deciden interrumpir el embarazo no sólo a la ilegalidad sino al pecado. Un tercer discurso, desde los derechos de las mujeres, es el discurso feminista que apela a intervenciones artísticas, mediáticas, callejeras para poner el tema en agenda y presionar a los funcionarios públicos al debate de una demanda histórica del Movimiento de Mujeres. Gutiérrez entiende que la Iglesia Católica establece su credo como prioritario respecto a otros y universaliza sus principios y dogmas sobre una población que habita un Estado laico, por lo que el cuerpo de las mujeres, en este discurso religioso, “resulta rehén de la procreación” lo que ataca fundamentalmente “la libertad de decidir sobre los propios cuerpos.” Ya que,

El aborto es el derecho a decidir sobre el propio cuerpo en total libertad implicando mucho más que el hecho de interrumpir un proceso de gestación: implica recuperar el cuerpo de las mujeres para su autonomía (...). Es un acontecimiento que está atravesado por una serie de dimensiones que hacen, en la mayoría de los casos, a una serie de imposibilidades en diferentes planos: económico, social, cultural y subjetivo.¹²⁶

Las tiras de Bolio se enmarcan así en lo que Gutiérrez considera una alianza entre el arte y una política que contempla las dimensiones de género. Podríamos decir así que “Puras Evas” pondría de manifiesto “la necesidad de expresión de problemáticas que, en un primer tiempo y aún en el presente, involucran al colectivo de mujeres, aunque no sólo a

¹²⁵ GUTIÉRREZ, María Alicia (2010[en prensa]) “Todo con la misma aguja: sexualidad, aborto y arte callejero” en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios del género y las sexualidades*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

¹²⁶ *Ibíd*em

ellas.” (...) sino que también interroga “la estructura de la representación en clave de la masculinidad hegemónica (...).”¹²⁷

El segundo tema, fundamental en las tiras de Bolio, es la violencia contra las mujeres: violencia machista que va desde el maltrato psicológico en la vida cotidiana a la violencia institucional ejercida desde el Estado.

El Chamuco 168/El mundo y sus demonios



Aquí es preciso introducir los conceptos de *femicidio* y *feminicidio*: aunque a veces se usan indistintamente, el primero correspondería a la violencia que deriva en la muerte de una mujer producto de los patrones culturales que la consignan como propiedad de algún varón, padre, novio, marido, etc. La violencia machista dentro del hogar tiene una clara direccionalidad: de varones a mujeres y de adultos a menores o

personas en estado de indefensión. Se trata de una violencia estructural y sistemática y no de casos aislados ni de “crímenes pasionales”. El *feminicidio*, tiene como blanco a un colectivo de mujeres que responden a determinadas características: indias, lesbianas, transexuales. Se trata de la violencia ejercida contra mujeres de colectivos con rasgos étnicos, religiosos, sexuales, nacionales específicos. Un caso común es cuando las mujeres resultan “botín de guerra” en los enfrentamientos bélicos, el cuerpo de las mujeres es *leído* como extensión del territorio a ocupar o blanco identificado en los procesos de exterminio.

Las fronteras entre uno y otro concepto son lábiles, puesto que, por ejemplo, el hecho de que el Estado no contemple políticas públicas de educación sexual integral y eliminación del aborto clandestino puede encuadrarse como violencia sistemática

¹²⁷ *Ibíd*em

naturalizada hacia todas las mujeres, pero que afecta específicamente o de manera más aguda a las mujeres pobres, en una suerte de genocidio silencioso de quienes, condenadas a una maternidad forzada que se niegan a aceptar, encuentran la muerte temprana.

Puras Evas – “¡Ay, machachas!”
(24/05/10 en blog www.purasevas.blogspot.com)



En sus tiras además, Bolio realiza la crítica a la violencia machista entre mujeres, a las formas en las que las mujeres se desautorizan entre sí o se convierten en cómplices del patriarcado a partir de lo que Rita Segato (2003) ha llamado “violencia moral”.

Segato da cuenta con este concepto de cómo existe un grado de tolerancia a la violencia, producto de la naturalización de

formas de microviolencia, expresiones que aunque más sutiles, minan la autoestima de las mujeres. Esta tolerancia al maltrato sólo es percibida —según la autora—cuando la violencia se presenta como violencia física, pero es la violencia moral la que constituye la *argamasa* del sistema de dominación. Según Segato la *violencia moral* es un oxímoron que,

[...] se constituye cuando la continuidad de la comunidad moral, de la moral tradicional, reposa sobre la violencia rutinizada. (...) la violencia moral es la emergencia constante, al plano de las relaciones observables de la escena fundadora del régimen de estatus, esto es, del simbólico patriarcal.¹²⁸

¹²⁸ SEGATO, Rita (2003). “La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho”, en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo-UNQ. P.121

Es decir, que es esta forma de violencia cotidiana, que se traduce en la ridiculización, la humillación, el control a través de bromas sobre el cuerpo o la sexualidad de las mujeres, la infravaloración de las opiniones o de las capacidades intelectuales, la que se disemina, opera sutilmente y mantiene el constante control sobre las mujeres. Por ello, no se trataría de una violencia que va creciendo hasta llegar a la violencia física, sino que la violencia física tiene maneras sutiles de continuar operando mediante la violencia psicológica o violencia moral. Afirma Segato: “la violencia moral se infiltra y cubre con su sombra las relaciones de las familias más normales, construyendo el sistema de estatus como organización natural de la vida social”¹²⁹ En este sentido, la visibilización de la violencia produce un cuestionamiento y una desnaturalización de fenómenos que se presentan como cotidianos.

Según Ana Merino (2002): “Los cómics también pueden hablar por los que sufren y transformarse en espacios de reflexión y crítica de una sociedad que no quiere darse cuenta de los dramas ocultos en el interior de muchos hogares.”¹³⁰ Las tiras de Bolio consiguen desnaturalizar las formas de violencia cotidiana, desde las novelas que imponen un canon de belleza irreal a las formas de maltrato aceptadas como “normales” por la asiduidad con la que suceden.

3.3 Unas bollos de cuidado y las historietas queer

Alison Bechdel recibió reconocimiento público cuando ganó el premio a la Mejor Novela Gráfica (2006) y encabezó las listas de las diez mejores novelas en prestigiosas publicaciones como *The Times* de Londres y *The New York Magazine* por su novela autobiográfica *Fun Home*.¹³¹ Pero en “el ambiente” Bechdel ya era conocida por sus tiras

¹²⁹ Ibídem p.114

¹³⁰ MERINO, Ana (2002) “Dolor doméstico en los cómics” en *Cárcel de amor. Relatos culturales de la violencia de género*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹³¹ La traducción al español como *Una familia tragicómica* pierde el juego de palabras que contiene el título al hacer referencia a la empresa familiar funeraria.

cómicas —y políticas— *Dykes to watch out for*,¹³² que se publican en Estados Unidos desde 1983. Bechdel comenzó a publicar la serie de manera regular en el diario *Womannews* y en otros medios, al principio como historias inconexas sin un orden específico, pero desde 1987 los personajes se hicieron recurrentes. Las historias narran, con mucho humor, situaciones cotidianas de la vida de amigas lesbianas, en pareja o en búsqueda de ella, con inquietudes por la maternidad, el matrimonio, los derechos civiles de las diversidades y la política nacional e internacional del país del norte.

Luego de más de veinte años de publicación ininterrumpida en Estados Unidos, de *Dykes watch out for* se traduce y publica en España en 2004 como *Unas bollos de cuidado*. Alison Bechdel expresa en la introducción de esa primera traducción (a la que le siguieron varias compilaciones más):

Debo admitir que, al principio, el sexo era lo que más me atraía del lesbianismo. Pero entonces coincidí con un grupo muy combativo; mujeres que estaban siempre arrojando sangre contra el pentágono, bloqueando Wall Street, o marchándose a Nicaragua para ayudar a los sandinistas en la recolección del café. Mientras permanecía al margen, boquiabierta de asombro, *tuve la certeza de que el sexo era sólo la punta del iceberg lésbico. Lo que subyacía debajo era una visión del mundo, un completo sistema en el que la homofobia estaba inseparablemente asociada al sexismo, al racismo, al militarismo, al clasismo y al imperialismo.* Y a unas cuantas cosas más. Y lo mejor de todo era que, para poder abordar cualquiera de estos problemas, necesitábamos abordarlos todos juntos. Era un esquema fascinante, y si en mi apasionamiento confundí lo personal con lo político, bueno, eso formaba parte de la idea.¹³³

Bechdel cuenta que en sus inicios algunos colegas, dibujantes heterosexuales, le preguntaban si había pensado alguna vez en “hacer cómics para todo tipo de público”. La respuesta de Bechdel ilumina la manera en la que la heterosexualidad normativa es percibida como universal. Sus cómics nunca pretendieron ser sólo para lesbianas. Los cómics son *sobre* lesbianas, pero sus historias son historias humanas que abordan

¹³² La palabra *dykes* tiene una carga despectiva a manera de insulto que en España se traduce como bollo o bollera y en Argentina como torta o tortillera. La reapropiación y reivindicación de la sexualidad lesbiana en el título podría traducirse aproximadamente como “Ojo con estas tortas”

¹³³ BECHDEL, Alison (2005) “Prólogo a la edición en español” en *Unas bollos de cuidado (y otras formas de vida singulares)* Barcelona, Editorial La Cúpula p. 3

cuestiones “generales” como el amor, la discriminación, la amistad y las formas de inclusión/exclusión de la diferencia; y concluye: “ahora sé que no necesitas ser lesbiana, técnicamente hablando, para querer hacer algo al respecto. Sólo tienes que ser humano. O como poco, una forma de vida singular.”¹³⁴

Unas bollos de cuidado (2004) Ed. La Cúpula p.10



Las historias de *Unas bollos...* giran alrededor de Mo, personaje que la crítica identifica como *alter ego* de Bechdel. Mo trabaja en una librería independiente feminista y se debate entre la fidelidad a la causa y la necesidad de un empleo mejor remunerado. Los personajes que rodean a la protagonista rompen con cualquier estereotipo: Lois, que asegura estar tomando testosterona y exige que en adelante la llamen Louis (una invención para poner en evidencia la transfobia de Mo) es el



Unas bollos de cuidado y otras formas de vida singular. (2005) Ed. La Cúpula p.119

¹³⁴ *Ibidem* p.4

personaje más disruptivo, en pareja con un mecánico “travesti marica” saca a relucir los prejuicios que las comunidades LGTB también sufren.

Sparrow, es al principio una lesbiana combativa que se reconoce luego como bisexual y al quedar embarazada siente que ha quedado atrapada en un matrimonio tradicional, por lo que entra en una especie de crisis entre lo que una militante lesbiana *debe ser* y su actual situación en pareja con un hombre. En cambio, la búsqueda de integrar una *normal familia de lesbianas* son las aspiraciones de Clarice, abogada ambientalista y su pareja Toni, migrante latina y contadora de una ONG, quienes han decidido ser madres del pequeño Raffi.



Unas bollos de cuidado al límite (2005) Ed. La Cúpula p.59

Bechdel actúa como una cronista del *ambiente* retratando la vida cotidiana de un grupo de amigas lesbianas, sus inquietudes y problemas en una Norteamérica religiosa, racista y misógina. Entre los principales temas que aborda la serie se encuentran los derechos civiles de las diversidades sexuales entre los que destaca el de las maternidades lesbianas o como postula Gabriela Bacin (2010) “comaternidades” o familias integradas por “parejas comaternales”. También como Cintia Bolio, Bechdel asume la crítica de eventos políticos puntuales como las elecciones partidarias, las que suele abordar a partir de las luchas de las diversidades contra los prejuicios de clase, sexualidad y género.

Unas bollos de cuidado y otras formas de vida singulares. (2005) Ed. La Cúpula, p. 47



Se completa la serie con la aparición de personajes secundarios como Carlos, niño de Raffi, Stuart compañero de Sparrow quienes viven en una especie de pequeña comunidad con Lois y Ginger, una profesora universitaria que siempre está a punto de terminar su tesis doctoral sobre las identidades lesbianas. Ginger se involucra con Jasmine que es madre soltera de Jonas, un niño que expresa abiertamente su deseo de ser niña y que en episodios posteriores reconoceremos como Janis. Por último, la dueña de la librería en la que trabaja Mo, Jezzana es una transexual lesbiana que oficia como una madre de todas ellas.

Si en las historietas de Bolio podíamos reconocer las reivindicaciones históricas del Movimiento de Mujeres y de las feministas como el derecho al aborto y las denuncias de violencia, sexismo y misoginia, en las tiras de Bechdel encontramos la agenda de reivindicaciones de los feminismos —lesbiano y *queer*— propia de fines de los 80. Las tensiones que recorren las tiras, se presentan en las dos líneas que Florencia Gemetro

Más bollos de cuidado (2005) Barcelon, Ed. Egales p.54



identifica en la construcción del sujeto lesbiano en Argentina: por un lado, la política de visibilidad e integración vía igualdad de derechos que levanta las banderas de la identidad en la diversidad; y por otro, la línea más disruptiva de impugnación del sistema hegemónico a partir de la disidencia sexual que se reapropia del insulto para denunciar el sistema heteropatriarcal.¹³⁵ Como señala Gemetro para el caso argentino, estas dos líneas

que podríamos identificar con las palabras diversidad y disidencia, con sus diferencias, no resultan excluyentes:

Algunas de las consignas fuertemente impulsadas por las organizaciones trans pusieron en evidencia la inestabilidad o la ineficacia de las identidades políticas para dar cuenta de diversas opresiones y la presencia de dicotomías sexuales fuertemente arraigadas en el sentido común y en las relaciones sociales. La presencia del activismo *queer*, además, cuestionó los límites de la universalidad de un discurso basado en la adquisición de derechos valorando especialmente las diferencias de clase, raza, etnia y género. Sin embargo, más allá de las distinciones fueron pocas las organizaciones que adscribieron plenamente a estos dos discursos (exclusivamente liberal o exclusivamente *queer*). La mayoría siguieron sustentando sus acciones y sus discursos en una plataforma de derechos aunque tomaron de modo singular algunas nociones de

¹³⁵ El término *queer* —antes de ser una teoría— fue la forma despectiva con la que se hacía referencia a lo raro, degenerado, enfermo, pervertido con el que se calificó a lesbianas, homosexuales, transexuales, intersex. El término *dyke* del título traducido como bollera, torta o tortillera va en esta línea. Lo mismo puede decirse de la reapropiación de la palabra “puto” o “trava” utilizada para desestabilizar la corrección política que realizan agrupaciones que recuperan la disidencia sexual como forma de liberación antes que como “tolerancia” de la diversidad.

la teoría *queer* como caracterización de una realidad múltiple y heterogénea o como propuesta de acción desde la perspectiva de los diversos agentes.¹³⁶



Unas bollos de cuidado al límite (2205) Ed. La Cúpula p. 45

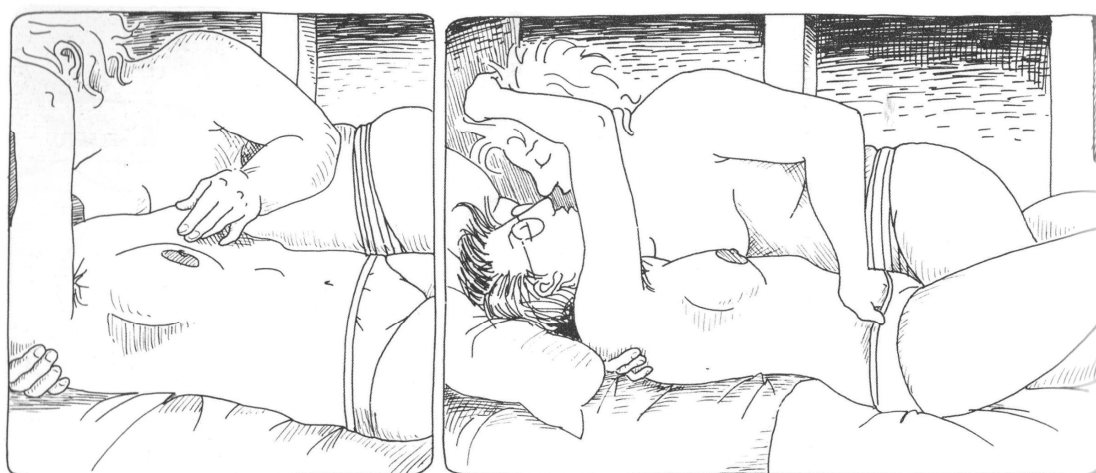
La política sexual puede considerarse un eje vertebrador de la obra de Bechdel, tanto en las tiras humorísticas de *Unas bollos...* como en la novela autobiográfica en la que narra su “salida del armario” en la universidad y sus inicios en la militancia feminista. Facundo Saxe (2010) quien ha estudiado el impacto del cómic gay del alemán Ralph König en el mercado español señala:

No estamos ante un autor que escribe desde afuera o juzga, estamos ante un creador que se coloca a sí mismo dentro de su temática y habla desde dentro de la comunidad gay hacia la sociedad toda. En ese sentido, es interesante remarcar que la crítica que puede realizar Ralf König a los movimientos que lucharon por los derechos de la diversidad sexual es una crítica orientada desde un sujeto autobiográfico, es una crítica desde el interior de los movimientos a los errores de la militancia en los comienzos del modelo gay.¹³⁷

Algo análogo podemos decir de la inserción de la voz de Bechdel en relación al feminismo lesbiano *queer* que narra en sus cómics. Las críticas, las contradicciones, la puesta en página de las sexualidades lesbianas resultan muy diferentes a los lugares comunes en los que suelen caer los cómics que heterodesignan y definen desde un lugar y mirada masculina la homosexualidad femenina.

¹³⁶ GEMETRO, F. op. cit.

¹³⁷ SAXE, Facundo (2010) “La doble alteridad de las historietas de Ralf König: el cómic gay y su irrupción en lo mainstream” Primer Congreso de Historietas “Viñetas Serias”. Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 23, 24 y 25 de septiembre. Se puede acceder en línea (ver bibliografía al final)



Más bollos de cuidado (2005) Barcelona, Ed. Egales p. 102

Las historias de Bechdel inscriben en las historietas la voz de un sujeto lesbiano que narra en primera persona historias de amor vinculadas a la vida cotidiana y simple, tanto en lo emocional como en lo sexual, tanto en lo personal como en lo político.

4. A modo de cierre: ¿Es posible una genealogía feminista?

Este ensayo intentó, por un lado entender cómo la producción de imágenes que puede pensarse como parte del plano simbólico está en estrecha relación con las condiciones materiales de producción, con los sujetos que detentan una posición hegemónica y que pueden definir, heterodesignar y construir de esa forma, el consentimiento en la subordinación. Un consentimiento siempre precario porque se trata de una lucha no resuelta de antemano.

Por otro lado, también este escrito intentó explorar la compleja posición de las mujeres a la hora de participar en la construcción simbólica de representaciones sociales. En principio, las mujeres deben romper con una tradición que las relega al espacio de la reproducción —en tanto asociado a la naturaleza de ser madres y en tanto asociado al sostenimiento del ámbito doméstico como amas de casa— como el “espacio propio” de las

mujeres, lo que implica superar, aún hoy, prejuicios a la hora de acercarse a la obra de las creadoras en cualquier espacio de la creación (artístico, científico, intelectual) Una barrera cultural tanto para el público lector/espectador oyente como para las mismas productoras de discursos.

Como sostiene María Ruido en la producción de imágenes se juega una lucha por el poder, en el que

[...] Al propio miedo y a la imposibilidad traducida en autocensura, se une el silenciamiento en la recepción, merced a las estrechas relaciones entre la producción, la distribución y el consumo, un círculo de difícil acceso y más compleja ruptura, que hace casi impensable la presencia de construcciones visuales no reproductivas, excepto cuando actúan como pequeñas incursiones «políticamente correctas» destinadas a producir una plusvalía simbólica muy concreta (una ilusión de conflicto falaz o de pluralidad aparente, por ejemplo) o cuando están a punto de ser asimiladas y convenientemente desactivadas (un proceso constante) por los códigos hegemónicos¹³⁸.

Así las cosas, como postula Nancy Fraser, existe una imbricación entre las luchas por la redistribución (acceso igualitario a los medios de producción, entre ellos los de *producción de sentido*) y por el reconocimiento (respeto por las diferencias y características de los grupos subordinados) que entran en tensión, y a veces, en franca contradicción: las que el feminismo viene discutiendo hace décadas entre exigir mayor igualdad y, a su vez, reivindicar las diferencias. Esta discusión puede continuar hasta el infinito si no se comprende que igualdad y diferencia no se oponen, lo contrario de la igualdad es la desigualdad, lo contrario de lo diferente es lo idéntico. Iguales y diferentes, es la clave de una fórmula que se construye en las formas de lucha y resistencia, con contradicciones, ambigüedades y tensiones.

En la búsqueda de nuevas metáforas para pensar las luchas por la redistribución de los medios materiales y simbólicos, por el reconocimiento y por la circulación de múltiples voces y miradas que construyen representaciones, la imagen del laberinto resulta

¹³⁸ RUIDO, María op. cit p. 261

interesante para pensar a las creadoras, porque pareciera que las acciones las realizan en soledad. Pareciera no existir una genealogía que retomar y continuar. Para salir del *laberinto patriarcal* en el que las creadoras se mantienen actuando aisladas es preciso restituir autoridad (de *auctor*, autoría) a las mujeres para fundar genealogía: reconocer, retomar y continuar el trabajo hecho por las creadoras. Rosa María Rodríguez Magda ha postulado que para que una cultura se precie de *realmente* democrática, es necesario “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, (...)”¹³⁹

No se trata de hacer una historia paralela sino de indagar en los mecanismos o estrategias patriarcales de invisibilización de las creadoras de distintos espacios del campo cultural. La deconstrucción de un canon androcéntrico no precisa la construcción de un canon ginocéntrico, lo que sería postular la existencia de una cultura masculina con determinados valores y características frente a otra femenina con rasgos opuestos, infravalorados. Por el contrario, indagar en los mecanismos que impiden apreciar con justicia las producciones de las mujeres pretende cuestionar la construcción del canon que intenta pasar por universal cuando es masculino, así como en las barreras que impiden a las mujeres intervenir con mayor incidencia como productoras de cultura y en ese sentido producir una transformación del sistema sociosexual de representaciones.

¹³⁹ RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2002) “Feminización de la cultura” *Debats* 76, Primavera 2002-ESPAIS. Disponible en web (ver bibliografía al final)

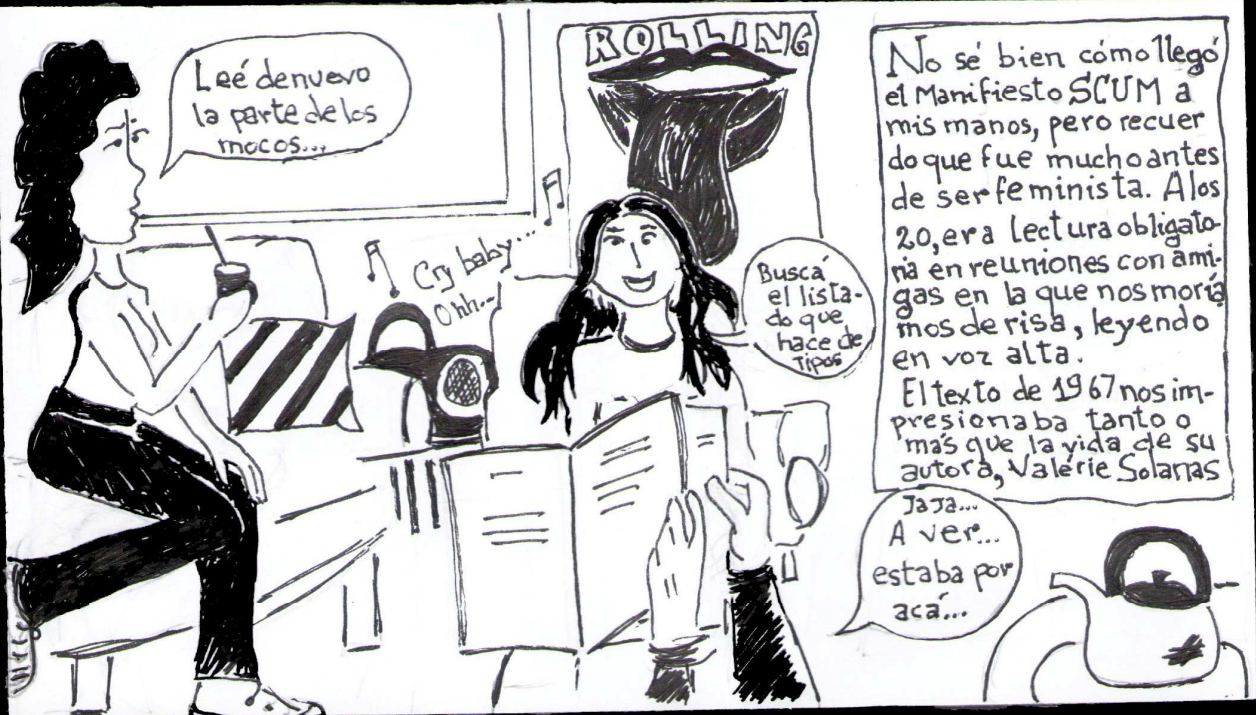
IV. A MODO DE EPÍLOGO

Ojalá todas las mujeres escribiéramos. Las que están tocadas por la chispa del genio, las mediocres, las talentosas, las estúpidas, las que nunca jamás van a escribir algo bueno, las regularonas, las que escriben cada vez mejor, las romanticonas, las superficiales, las buenas tipas, las malas tipas, mis tías, la señora de la esquina, las enfermeras, las señoronas paquetas, las gordas, las flacas, las petisas, las altas, las maestras, las vendedoras de tienda, las villeras, las monjas, las prostitutas, las modelos, las físicas atómicas, las políticas, las mendigas, las deportistas, las tacheras, las princesas, las cajeras de supermercado, todas. Sería una buena forma de llegar a compartir el poder. (*Reflexiones acerca de la mujer y la literatura*, Angélica Gorodischer)

Vivir en esta sociedad significa, con suerte, morir de aburrimiento; nada concierne a las mujeres; pero, a las dotadas de una mente cívica, de sentido de la responsabilidad y de la búsqueda de emociones, les queda una —sólo una única— posibilidad: destruir el gobierno, eliminar el sistema monetario, instaurar la automatización total y destruir al sexo masculino.



Hoy gracias a la técnica, es posible reproducir la raza humana



No sé bien cómo llegó el Manifiesto SCUM a mis manos, pero recuerdo que fue mucho antes de ser feminista. A los 20, era lectura obligatoria en reuniones con amigas en la que nos moríamos de risa, leyendo en voz alta. El texto de 1967 nos impresionaba tanto o más que la vida de su autora, Valérie Solanas

Jaja...
A ver...
estaba por
aca...



Valérie Solanas nació el 9 de abril de 1936 en Ventnor, New Jersey. Apesar de una infancia marcada por los abusos sexuales paternos y la vida en las calles desde los 15 años, logró graduarse en psicología a base de becas, aunque su formación real la recibió en las calles. La propia Solanas se definía como "puta, mendiga y yonqui". Dotada de una inteligencia excepcional, dejó el post grado en la Universidad de Minnesota para viajar por el país, mendigando y prostituyéndose para sobrevivir hasta regresar en 1966 en Greenwich Village.

Marina 2010

"Entre los hombres más detestables y dañinos destacan:



Los violadores



Los políticos y todos sus



Los músicos y cantantes malos



Los agentes inmobiliarios



Los altos ejecutivos y Los Gana-Pan



Los propietarios de restaurantes grasientos que ponen música ambiental



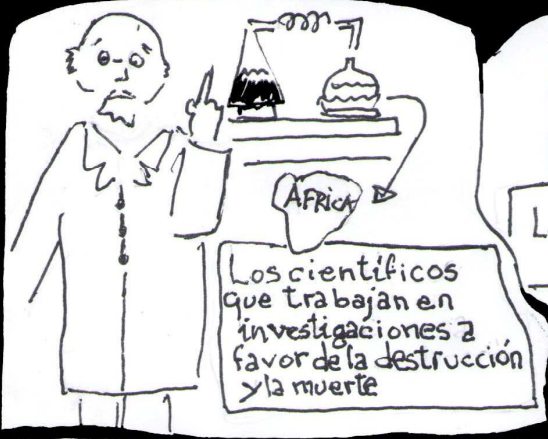
Los "Grandes Artistas"



Los cobardes



Los Policias



Los científicos que trabajan en investigaciones a favor de la destrucción y la muerte

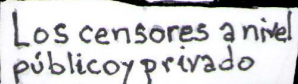
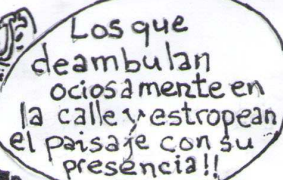


Los mentirosos y farsantes

Esta es buenisima Escuchen...

scum

REVISTA



Valérie Solanas
alcanzó fama mundial
en junio de 1968 cuando
intentó asesinar a Andy Warhol



Valérie terminó en manicomio

En lugar de un prólogo que advierte sobre la locura y odio de una lesbiana esquizoide, como suele acostumbrarse en la publicación del Manifiesto, Elvira Siurana aprovecha para lanzar una pregunta inquietante: ¿Por qué nos hace tanta gracia?

los hipócritas, los artistas de medio pelo, los que plagian, los sucios, los que tiran basura, los moscones, los hombres que dañan a una mujer, todos los que se dedican a la industria de la publicidad, los psiquiatras, los psicólogos, los escritores, los periodistas, redactores jefes, editores, etc..., deshonestos;

Todos los miembros de las fuerzas Armadas



Incluso los reclutas (El Presidente y el General dan las órdenes pero los oficiales de servicio las realizan)

En 2009, me regalaron otra versión del SCUM esta vez editado por feministas españolas

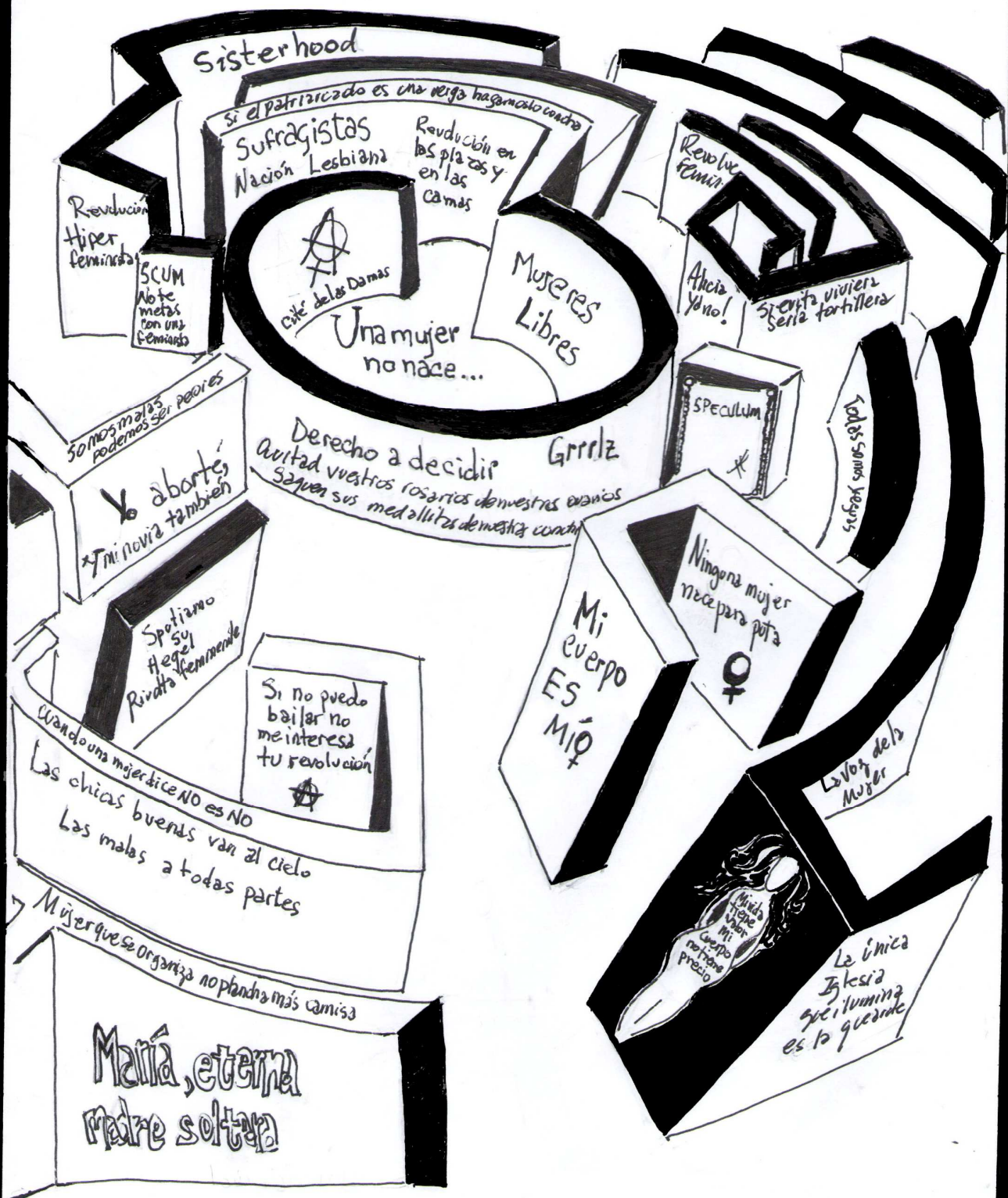


Valérie Solanas



Nos reímos
porque reconocemos
algo de la rabia
de Valérie en
nosotras

Valérie Solanas expresó una crítica feroz al sistema machocapitalista con una rabia incontenible, una rabia que quema, un grito que sigue resonando a través de las paredes del laberinto.



Nuestro laberinto, fascinante y terrorífico, en el que encontramos, perdernos y reencontrarnos es nuestro juego favorito.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1994) "Dossier: Feminismo, entre la igualdad y la diferencia" en *El Viejo Topo*; N°73. Barcelona.

ACEVEDO, Mariela (2009a) "Mujeres en situación de prostitución de calle y su representación en los medios" Revista *Anagramas: rumbos y sentidos de la comunicación* Vol. 7, N° 14, Enero – Junio. Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín.

_____ (2009b) "Creadoras en la historia del cómic." 7º Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación (ENACOM) Gral. Roca, Río Negro 10.11y12 septiembre 2009.

_____ (2010) "Ella, una y todas. Mujeres en la obra de Patricia Breccia" y "Revista *Clitoris*. Historietas y exploraciones varias. Feminismos y textualidades" en Primer Congreso de Historietas "Viñetas Serias". Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 23, 24 y 25 de septiembre. Se puede acceder en línea en <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/> (consultado 12/11/10)

AGRIMBAU, D. y VÁZQUEZ, L. (2002): "Juan Sasturain. *Fierro*: "la puerta abierta para ir a jugar", entrevista realizada por los autores para sitio web *Tebeosfera*. Disponible en línea <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Sasturain/Juan.htm> consultado 17/10/10

ALARIO TRIGUEROS, Ma. Teresa (2008) *Arte y Feminismo*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea.

ALTHUSSER, Louis (1969) "Ideología y aparatos ideológicos de estado" en *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977.

AMORÓS, Celia (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos. (Primera edición de 1985)

_____ (2009) "Prólogo" en OLIVA PORTOLÉS, Asunción *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista: el debate filosófico actual* Madrid, Editorial Complutense.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2005) "Cultura y violencia simbólica" en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*. ArCiBel Editores

BACIN, Gabriela (2010[en prensa]) "Antes y después del matrimonio igualitario" en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios del género y las sexualidades*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

BUTLER, Judith; (2005) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires.

BRUCKNER, Pascal y FINKIELKRAUT, Alain (1979) *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona, Anagrama.

CASTORIADIS, C. (1983-1989): *La institución imaginaria de la sociedad*, 2 vols. Barcelona, Tusquets.

CAMPAGNOLI, Mabel. "Lógica, metodología, sexismo" en la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires. Foro de psicoanálisis y género. III Jornadas de Actualización: Cuerpo y subjetividad: mujeres, varones, construcciones teóricas y experiencias de vida realizada el 18 de octubre 1997.

CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Ed. Anthropos, Madrid.

COLAIZZI, Giulia (1990) "Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate" en Colaizzi G. (ed.) *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, Ed. Cátedra.

_____ (1994) "Mujeres y escritura: ¿una habitación propia? Notas sobre una paradoja" en *Mujeres y literatura* coord. Angels Carabí, Marta Segarra Montaner, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, España.

_____ (1997) "Leer, escribir contar: tres miradas al cine" pp. 39-60 en IBEAS, Nieves y MILLÁN, Marga (eds.) *La conjura del olvido*. Barcelona, Icaria Editorial.

COMA, Javier (s/f) Colección *Historia de los Cómic*s volumen I y III. Ed. Toutain, Barcelona

DE BEAUVOIR, Simone (2007) *El segundo sexo* Buenos Aires, DeBolsillo (versión original 1949)

DE LAURETIS, Teresa (1984) [1992] *Alicia ya no* Madrid, Ed. Cátedra.

_____ (1987) [1996] "La tecnología del género" en *Mora* nº 2. Bs As: UBA, noviembre.

_____ (2000) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y Horas.

DELEUZE, Gilles (1999) "Post-scriptum sobre las sociedades de control" en *Conversaciones 1972-1990*. Traducción José Luis Pardo Ed. PRE-TEXTOS. (original de 1990)

DE SANTIS, Pablo (1992) *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena.

DORLIN, Elsa (2009) *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión (versión original en francés, 2008. Traducción Víctor Goldstein)

ECO, Umberto (2007) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Ed. DeBolsillo. (versión original 1965, traducción Andrés Bóglar)

EISNER, Will (1998) *La Narración gráfica*. Madrid, Norma editorial.

FERMAN, Claudia (1994) *Política y Posmodernidad. Hacia una lectura de la antimodernidad en Latinoamérica*. Editorial almagesto, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Ana María (2007) *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires, Ed. Biblos.

FOUCAULT, Michel. (1990) *Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad del saber*. 17ª ed., México, Siglo XXI.

_____ (1977) [1985], "Poderes y Estrategias". En: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Alianza Ed.

FRASER, Nancy (1997) *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Santa Fe de Bogotá, Siglo de Hombres Editores.

GEMETRO, Florencia (2010[en prensa]) "Lesbiandades. Coordenadas historiográficas para entender la emergencia del lesbianismo en la Argentina" en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios del género y las sexualidades*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1998) *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra. (versión original de 1979)

GOCIOŁ, Judith y ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.

GUBERN, Roman (1974) *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat.

GUERRA, Lucía (1995) [3era ed. 2006] *La mujer fragmentada: Historias de un signo. Conversaciones entre Diamela Eltit/ Raquel Olea/ Carlos Pérez*. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio.

_____ (2008) *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio.

GUTIÉRREZ, María Alicia (2010[en prensa]) "Todo con la misma aguja: sexualidad, aborto y arte callejero" en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios del género y las sexualidades*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

- HALL, S.** (1981) "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»" en SAMUEL, Ralph (ed.). (1984) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- HARAWAY, Donna J.** (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid.
- HOLLOWS, Joanne** (2005) "Feminismo, estudios culturales y cultura popular" en revista *Lectora* n 11 (2005) Traducción de Pau Pitarch. Original en *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- LAGARDE, Marcela**, (1997) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- LUNA, Lola** (1996) *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Editorial Anthopos, Barcelona.
- MERINO, Ana** (2007) "Las mujeres, el rostro femenino de los comics" Diario ABC 16/08/07 consultado en web 15/10/10 (http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-08-2007/abc/Gente/las-mujeres-el-rostro-femenino-de-los-comics_164397069787.html)
- _____ (s/f) "Dolor doméstico en los cómics" en *Cárcel de Amor. Relatos culturales de la violencia de género* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MILLÁN, Márgara**; (1999) *Derivas de un cine en femenino*, UNAM-PUEG/Porrúa, México.
- MOI, Toril**; (1985) [2002] "El sexismo en el lenguaje" en *Cárcel de Amor. Relatos culturales de la violencia de género* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MORENO SARDÁ, Amparo**; (2003) "Internet como instrumento para otras explicaciones no-androcéntricas o excéntricas" en *Zona Franca* N° 11/12. Rosario: UNR, marzo.
- PUIGVENTÓS, Mireia Antón** (2003) "La mujer como objeto de representación del erotismo y la muerte: conquistando su propio cuerpo" Disponible on line (consultado 26/07/10) http://www.mujeresdeempresa.com/articulo_cultura/030302-la-mujer-como-objeto-de-representacion.shtml
- QUEIZÁN, Ma. Xosé** (2002) "Tomemos la palabra. Los géneros en el lenguaje" en *Género y Comunicación* N°4 julio 2002. Madrid, ed. AMECO.
- RAMOS, Paulo** (2010) *Bienvenido. Um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinhas, Zarabatana Books.
- REGGIANI, Federico**. "Fierro: historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina." En <http://www.picasos.ahiros.com.ar/p2reggiani.htm> (consultado 25/05/10)
- RICH, Adrienne** (1986) *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Barcelona: Icaria editorial.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María** (2002) "Feminización de la cultura" *Debats* 76 Primavera 2002-ESPAIS hay versión en web. <http://articulotecafeminista.blogspot.com/2007/04/feminizacin-de-la-cultura.html>
- _____ (2003) *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona: Icaria Editorial.
- _____ (1999) *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona, Anthopos
- ROBBINS, Trina y YRONWOOD, Catherine** (1985) *Women and the comics*. USA, Eclipse Books.
- ROBBINS, Trina** (1993) *A Century of Women Cartoonist*. Northampton, Massachusetts Kitchen Sink Press.
- RUBIN, Gayle**; (1999) "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo" en Navarro, Marysa y Stimpson, Catharine (comps.) *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires-México, FCE. (original de 1975)
- _____ (1989) "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" En: Vance, Carole S. (Comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. , Ed. Revolución, Madrid, 1989. pp. 113-190. (original de 1984)

RUIDO, María (2003) "Mamá, ¡Quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora" en *Precarias a la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid Ed. Traficantes de Sueños.

SÁNCHEZ, Ariel; (2008) *Nueva masculinidad y sociedad de consumo. Desplazamientos en las fronteras de género* Tesina de Licenciatura de Grado de Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA)

SAU, Victoria (2002) "Lenguaje, género y comunicación" en *Género y Comunicación* N°4 julio 2002. Madrid, ed. AMECO.

SAXE, Facundo (2010) "La doble alteridad de las historietas de Ralf König: el cómic gay y su irrupción en lo mainstream" Primer Congreso de Historietas "Viñetas Serias". Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 23, 24 y 25 de septiembre. Se puede acceder en línea en <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/> (consultado 12/11/10)

SCOLARI, Carlos (1999) *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80* Buenos Aires, Ed. Colihue.

SEGARRA, Marta (2000) "Crítica feminista y escritura femenina en Francia" en *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX*. Coord. Blanca Acinas. Burgos: Universidad de Burgos,. 79-108. Hay versión disponible en la web en http://www.ub.es/cdona/Articles_hemeroteca/segarra.pdf (consultado 26/07/10)

SEGATO, Rita (2003) "La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho", en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo-UNQ.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz (s/f) "De cómo la teoría lesbiana modificó a la teoría feminista (y viceversa)" Universidad de Vigo, España. Disponible en línea en http://webs.uvigo.es/pmayobre/pc/profesorado_11.htm#beatriz consultado 08/10/10

STEIMBERG, Alejo (2005) "El discurso más allá de las palabras, o el análisis ideológico de historietas: Lecturas de El Eternauta y Slot-Barr" en <http://www.camouflagecomics.com> consultado 08/10/10

TARZIBACHI, Eugenia (2010[en prensa]) "¿Qué pretende usted de mí? Mujer y mirada en dos imágenes publicitarias contemporáneas" en GUTIÉRREZ, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios del género y las sexualidades*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

VÁZQUEZ, Laura (2009) "'En el comienzo hay un muerto...': hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana" p. 3 Diálogos de la Comunicación, N°78, enero – julio 2009. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social disponible en línea <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/upload/articulos/pdf/78VázquezLaura.pdf>

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

VINELLA, María (s/f) "Comics y gender. Nuevas creativities: el contra-diseño y el contra-cómic" traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez. Disponible on line en <http://www.escriptorasyescrituras.com/cv/comics.pdf> (Consultado 26/07/10)

VON REBEUR, Ana (s/f) "Las mujeres que están dibujadas" publicado en Tebeosfera <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/DMH/01/MujeresDibujadas.htm> (Consultado 26/07/10)

WOOLF, Virginia (2006) *Un cuarto propio*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F (versión original 1923)

ZIZEK, Slavoj (2003) "El espectro de la ideología" en ZIZEK, S. (comp.) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.