

## Una aproximación al cruce entre “lo popular” y “lo femenino” en las historietas\*

Mariela Alejandra Acevedo\*\*

### Resumen

El cruce de *historietas* y *mujeres* puede abordarse desde la representación de personajes femeninos y/o las intervenciones de creadoras en el medio. Esto ofrece un abordaje doble para la reflexión: tal como señala Nancy Fraser (1997) el de las luchas sociales que imbrican el espacio material y el simbólico y resultan en luchas por la redistribución y el reconocimiento.

A partir de esta aproximación se desarrolla una reflexión sobre las aproximaciones teórico-metodológicas y las motivaciones políticas a la hora de elegir y abordar el estudio y la praxis de luchas sociales que tienen como uno de sus campos de batalla los espacios simbólicos y sus medios de producción. Por lo que primero se plantea una aproximación a las representaciones de las mujeres en las historietas y la posición excéntrica de las creadoras; en un segundo apartado, se examina las relaciones que pueden establecerse entre los Estudios Culturales y las corrientes feministas para el abordaje de las producciones culturales; y en tercer término, se esboza una reflexión sobre las aproximaciones de la academia y el activismo.

Palabras clave: Historietas, Feminismos, Estudios Culturales.

---

\* El presente artículo es una reescritura y resumen de la tesina “*IMAGO FÉMINA*. Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas” bajo tutoría de María Alicia Gutiérrez y cotutoría de Alejandro Kaufman, defendida el 29 de marzo de 2011 para optar por el grado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

\*\* Mariela Alejandra Acevedo es Licenciada y doctoranda de Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales UBA/UBACyT/IIGG/CONICET. Email: acevedo.mariela7@gmail.com

## Una aproximación al cruce entre “lo popular” y “lo femenino” en las historietas (\*)

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.  
(De Santis 1992: 79)

La situación de las mujeres y su cruce *con* las historietas puede verse —en una primera aproximación— como *ausentes* en tanto creadoras y *cautivas* en fábulas que las narran. Esto 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 históricos y habilita a indagar en las formas en la que los sujetos, pugnan por definir formas de masculinidad y feminidad: sus marcas, roles, espacios normativizados y sus transgresiones.

Al cruzar la posición que asumen las y los creadoras/es del campo y sus producciones desde la dimensión de género y sexualidad, es necesario aclarar que no se postula una disputa en términos binarios en los que, por ejemplo, las creadoras podrían acceder a una representación de las mujeres “más real” que la de sus colegas varones. Sino que, entendiendo la construcción discursiva en estrecha relación con la experiencia vivida y compartida, se entiende la “identidad” —como propone Haraway— en términos de una coalición consciente de *afinidad* o una forma de parentesco político ligado a experiencias comunes. Esto permite afirmar que las representaciones de mujeres que constituyen alternativas a la representación de constructo histórico identificado como “La Mujer”, no son en absoluto exclusividad de la producción de mujeres. Los discursos disidentes que fisuran el canon pueden ser considerados como intervenciones de sujetos que se encuentran al margen y pugnan por hacer visibles y audibles demandas de transformación en términos de igualdad de oportunidades y reivindicaciones de respeto a las diferencias de género, orientación sexual, raza/etnia, edad, religión, nacionalidad. En términos del colectivo de mujeres este sujeto conforma un complejo “nosotras” histórico que cuestiona la forma única de “ser mujer”. En palabras de Donna Haraway:

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. (Haraway, 1995: 264 y 269)

A partir de este sujeto escurridizo, se complejiza abordar el análisis de las mujeres en la historieta o postular la existencia de un “cómic femenino”. Podría decirse que esto presenta una similar dificultad a la relatada por Virginia Woolf en *Un cuarto propio*. Allí la autora afirma que, repensándola bien, la tarea de escribir sobre “Mujer y ficción” no le parece 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. (Woolf, 2006: 21)

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 abordaje doble para la reflexión: tal como señala Nancy Fraser (1997) el de las luchas sociales que imbrican el espacio material y el simbólico y resultan en luchas por la redistribución y el reconocimiento.

Esto nos lleva a preguntarnos por las aproximaciones teórico-metodológicas y a reflexionar sobre nuestras motivaciones políticas a la hora de implicarnos en el estudio y en la praxis de luchas sociales que tienen como uno de sus campos de batalla los espacios simbólicos y sus medios de producción. Por lo que a la primera aproximación sobre las representaciones de las mujeres en las historietas y la posición excéntrica de las creadoras; le sigue un repaso sobre las relaciones que pueden establecerse entre los Estudios Culturales y las corrientes feministas para el abordaje de las producciones

culturales; y en un tercer término, una reflexión sobre las aproximaciones de la academia y el activismo.

## **I. Sobre ideología, heterodesignación y formas de resistencia**

Las historietas en tanto *discursos*, “constituyen *prácticas significativas*, con especificidad histórica y socialmente situadas.” Se ubican así, 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 (Fraser, 1997: 201-205).

En tanto medio de expresión con múltiples cruces, la historieta puede definirse como un arte secuencial en tensión con la industria y el mercado editorial que la convierte en producto de consumo masivo y efímero. A la vez, las historietas constituyen un lenguaje, una combinación de dibujo y palabra que narra 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”.

En la pregunta de cómo y quién construye al Otro, en el discurso y cómo ese Otro puede impugnar (o no) esa representación que recibe, nos encontramos con el concepto de heterodesignación. Esta designación que el sujeto dominante efectúa sobre otro sujeto al que interpela, se encuentra en estrecha relación con la trama de discursos ideológicos que las historietas también conforman y de la que nunca podemos estar fuera. Ya que 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. (Colaizzi, 1997:39-40)

La “Mujer” es un constructo ideológico complejo y una heterodesignación siempre en disputa, es decir, es el predicado de un entramado de discursos patriarcales enunciados por un Sujeto (masculino, pero también blanco, heterosexual, propietario)

que decreta desde una supuesta universalidad qué es “ser mujer” y sanciona las formas que ésta debe asumir según determinados contextos cambiantes, ambiguos, saturados de poder: ángel del hogar victoriano, madrespasa servicial y moderna que “se realiza” en el cuidado de los otros, mujer fatal independiente y sin emociones, objeto del deseo masculino siempre deseante, entre las posibles (y en la trama de historietas clásica encontramos entre las más visitadas la “eterna novia” del héroe y la heroína “fantaerótica” en términos de Gubern)

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” (Amorós, 2009: 4). La autodesignación es una condición *sine qua non* de la autonomía para articular un proyecto de vida individualizado, pero para las mujeres esta heteronomía es, si se quiere, doble.(1)

La situación de mujeres y varones difiere en la posibilidad de negociación de los predicados. En *Modos de mirar*, el ensayo de John Berger (1974) 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.” (Citado por Luna, 1996:26) También Eugenia Tarzibachi (2011) relee a Berger y cita:

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. (Tarzibachi, 2011: 272)

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

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. (...) 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. (Von Rebeur, disponible en línea)

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. Estos discursos de heterodesignación actúan de forma que el sujeto que *puede* nominar y designar define al Otro, y a su vez y por oposición, demarca su propia identidad: construye ficciones de masculinidad.

En una segunda aproximación, refiriéndonos ya a las autoras de historietas podemos analizar como su posición subordinada en el campo artístico-comunicacional se encuentra en estrecha relación con la concentración de los medios de producción de sentido y las limitaciones que a las creadoras se les sigue imponiendo en razón de la división del trabajo en función del sexo. Así, en un campo hegemónico por creadores, las mujeres han luchado por ocupar mayores 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. (2) 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. (3)

Desde una perspectiva materialista, como la que sostiene Linda Nochlin (1971) en su ya clásico ensayo, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, la propuesta sería —en lugar de impugnar el canon (de la Historia del Arte occidental) para visibilizar algunos nombres y reponer la modesta obra de algunas artistas— preguntarnos por las condiciones de producción y circulación del arte de las mujeres. La provocativa pregunta que lanza Nochlin puede ser traspolada a casi cualquier campo de la acción humana (por supuesto, también a las historietas): “Bien, si las mujeres *son* iguales a los hombres, entonces, ¿por qué nunca han existido grandes artistas mujeres (o compositoras o matemáticas o filósofas, o tan pocas)?” La autora sostiene que la primera reacción feminista es contestar la pregunta —engañoso tal como está planteada— a partir de ejemplos de mujeres notables “olvidadas” por la historiografía oficial (4). Esto, aunque

puede resultar un acto de justicia, no consigue “impugnar las suposiciones que subyacen en la pregunta: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” Más bien, hacen todo lo contrario: tácitamente refuerzan sus implicaciones negativas, al intentar responderla.” (2007:19) Otra forma de responder la pregunta, propia del feminismo de la diferencia, sería postular valores “femeninos” distintivos y poco valorados por la cultura patriarcal, lo cual raya el esencialismo. Nochlin es claramente antiesencialista al sostener que no existen cualidades aparentemente comunes de “femineidad” que vinculen de forma general los estilos de las artistas mujeres. Según Nochlin, el problema reside en la interpretación del arte como “experiencia emocional individual”, noción profundamente ideológica que separa las condiciones materiales de producción del arte y se las adjudica al “talento” cuasi innato de los sujetos productores. En esto radicaría el hecho de que no hayan existido “extraordinarias mujeres artistas” de la talla de Miguel Ángel, Picasso o Rembrandt, aunque haya habido algunas artistas buenas e interesantes (y a veces poco reconocidas e investigadas), pero, continúa Nochlin, tampoco hay equivalentes afroamericanos, ni “se ha dado ningún gran pianista de jazz lituano ni un gran tenista esquimal.” Desde la perspectiva de Nochlin,

[...] el estado de las cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo las mujeres, los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia de clase media y, sobre todo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales, y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes.” (2007:21)

Esto nos ubica en un escenario en el que hay conflictos entre los esquemas sociales de interpretación y los agentes que los despliegan. Subrayando que no existe un aporte específico al campo que las creadoras hagan por “ser mujeres”, podemos señalar, tal como sostiene Nochlin para las artistas plásticas, que “el lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre el lienzo o papel, en piedra, arcilla, plástico o metal.” Es en esta praxis en la que se elaboran los aportes de una experiencia marcada por el género, la clase, la etnia. De manera similar, Griselda Pollock (1988) ha sostenido sobre la obra de las pintoras modernistas que en lugar de “considerar los cuadros como documento de su condición, expresándola o reflejándola”,

hay que poner énfasis en que “la práctica del pintar es por sí misma un lugar para que se inscriba la diferencia sexual. La posición social en términos de clase y género determina —o lo que es lo mismo, presiona o marca los límites— del trabajo producido.” (2007: 276)

Así, son las experiencias diversas de construcción de formas de feminidad las que resultan novedosas en la obra de las autoras, como sostiene María Vinella (5):

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. (Vinella, 2003: 181)

Las fronteras entre lo público/privado, por ejemplo, son uno de los ejes de la obra de Patricia Breccia [FIGURA 1] en la que las protagonistas femeninas lidian con un espacio opresivo y encuentran como salida la soledad, el suicidio, la locura. (6) Temáticas ausentes como la práctica del aborto y los feminicidios en Ciudad Juárez [FIGURA 2] son recurrentes en la obra de la historietista mexicana Cintia Bolio. Los entrecruzamientos de clase, raza y política sexual en Estados Unidos hacen visibles las tensiones dentro del movimiento LGTB [FIGURA 3] en la obra de Alison Bechdel. Apenas tres ejemplos que permiten arriesgar que leyendo una historieta desde una perspectiva que incorpore la dimensión de las luchas de género y sexualidad nos convierte en espectadores de una de las formas en la que los sujetos luchan y transforman el escenario, negocian significados y construyen hegemonía.

## II. Estudios Culturales y Feminismos: cruces y paralelismos

Según Laura Vázquez:

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. (Vázquez, 2009: disponible en línea)

Esto nos lleva directamente a discutir 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 estrechas 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 feminista de que “lo personal es político” abrió el abanico de áreas abordadas 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 teóricas y nuevas formas de abordar las producciones populares de o sobre las mujeres que no habían sido tenidas en cuenta con anterioridad.

Por otro lado, las dificultades de definir “lo popular” en la cultura popular que manifiesta Stuart Hall (1984), 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”, Joanne Hollows establece un abordaje para la crítica feminista de las producciones culturales.

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 una 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 “tontos culturales” en palabras de Hall. De forma similar, existe 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 ésta es una concepción errónea que sobredimensiona la dominación masculina, haciendo de los hombres los únicos agentes sociales y productores culturales. Por el contrario, la historia observada desde una crítica feminista que considere la construcción del espacio simbólico como una lucha no resuelta de antemano, nos ayuda a entender cómo, aun bajo condiciones de subordinación, las mujeres participan en la construcción de la cultura. Este modo en que se ha usado “lo popular”, según Hall el que “pone malos a los socialistas”, tiene como contrapartida la idea de que a esta cultura impuesta, falsa, se le opone una cultura “auténtica” que de manera celebratoria identifica cultura popular con

cultura folklórica, producida y consumida 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, por ejemplo, una “tradición perdida” de 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 segundo uso que se hace de “lo popular” para Hall es descriptivo, en éste se iguala lo popular con “todas las cosas que “la gente” hace y ha hecho”. Precisamente, se podría hacer una reflexión similar sobre las maneras como “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 de manera heroica, sin contradicciones. 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 como un proceso continuo, dialéctico, en tensión:

[...] lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. Trata el dominio de las formas y actividades culturales como un campo que cambia constantemente. Luego examina las relaciones que de modo constante estructuran este campo en formaciones dominantes y subordinadas. Examina el proceso mediante el cual se articulan estas relaciones de dominación y subordinación. Las trata como proceso: el proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder destronar otras. Tiene en su centro las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen el campo de la cultura; esto es, la cuestión de la lucha cultural y sus múltiples formas. Su foco principal de atención es la relación entre cultura y cuestiones de hegemonía. (1984: 103-104)

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.” (Žižek, 2003: 34)

Las identidades (entre ellas las marcadas genéricamente) y las formas culturales con ellas relacionadas, se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes. Esta 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 nos permite 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 que también dentro de un momento histórico concreto habrá conflictos acerca del significado de la feminidad y habrá disputas por reasignar y construir nuevas variantes de ese significado.

Stuart Hall entiende que las formas contradictorias en la que “lo popular” se entreteje con “lo masivo”, con “lo tradicional” —y agregamos con “lo femenino”— expresa “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». (Hall, 1984: 108)

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.

### III. Investigadoras y activistas: el yo y el nosotras en la escritura académica

Si la producción de imágenes puede pensarse 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, la intervención desde la investigación es necesariamente política. En este sentido, puede ser crítica, cómplice, transformadora, pero nunca inocente. Puede reforzar el consentimiento en la subordinación o intervenir en lo que sabemos que es una lucha no resuelta de antemano.

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 necesaria la construcción de una mirada diferente a la aprendida para leer los textos. Una mirada, no tanto para sospechar si hay manipulación (que efectivamente la hay) sino para reponer y multiplicar los intereses político-económicos de los sujetos cuyas voces y miradas fueron obturadas, y ese es (o debería ser) el motor político de las intervenciones académicas. Es decir, en palabras de Teresa De Lauretis, es necesario entender que,

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). (De Lauretis 1992: 18)

Por lo que es necesario reiterar que las contradicciones que mencionara Hall se tornan manifiestas cuando se analiza un producto en el que convergen discursos disímiles, como puede ser un conjunto de historietas en el que convergen lo comercial, lo popular, lo masculino, lo femenino, lo hegemónico, lo subalterno. En este sentido, 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 y existen murmullos, voces menores que narran otras historias, otros personajes o que en una misma historia existen fisuras al discurso hegemónico. Es la búsqueda de esas voces, de esas miradas, de esas fisuras lo que se propone una “lectura resistente” de las producciones culturales.

No se trata de escribir una historia paralela, impugnar el canon resulta productivo en tanto se plantee además, una deconstrucción de los mecanismos o estrategias patriarcales de invisibilización de las creadoras de distintos espacios del campo cultural y de restricciones materiales de acceso y permanencia. Al final del ensayo citado de Linda Nochlin, la autora afirma que “Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y a su situación presente, sin crear excusas o regodeándose en la mediocridad. Las desventajas, ciertamente, pudieran ser una excusa. Sin embargo, no son una posición intelectual. En cambio, al utilizar como una posición de ventaja su situación como desamparadas en el reino de la grandeza y forasteras en el campo de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en lo general.” (2007: 43)

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 cuestiona la construcción misma del canon que intenta pasar por universal cuando posee determinaciones de clase, de género, de raza, para producir una transformación del sistema sociosexual de representaciones.

Al explorar la compleja posición de sujeto en la construcción simbólica de representaciones sociales, es necesario desandar la historia de subalternidad que asocia a unas y otros a determinados espacios. 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 hegemónicos. (Ruido, 2003: 261)

Así las cosas, como describe 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 pretender mayor igualdad y/o reivindicar las diferencias. Una discusión que sintetiza como las luchas y resistencias, implican siempre contradicciones, ambigüedades y tensiones, y también, nuestra toma de posición en ellas.

Notas

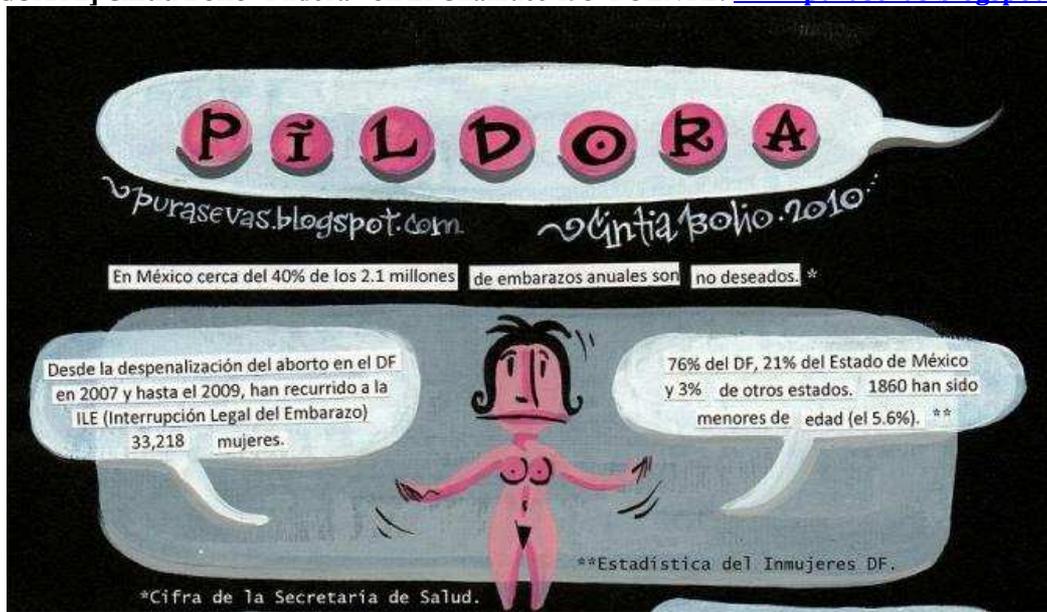
- (\*) El presente artículo es una reescritura y resumen de la tesina *"IMAGO FÉMINA. Ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia en las historietas"* bajo tutoría de María Alicia Gutiérrez y cotutoría de Alejandro Kaufman defendida el 29 de marzo de 2011 para optar por el grado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)
- (1) 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").
  - (2) 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. Sin embargo, esta metáfora impide 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".
  - (3) Se trata de múltiples barreras que tienen que ver con la construcción de la vocación en edad temprana, espacios de socialización y oportunidades de acceso y de desarrollo que se combinan con la posterior resistencia del campo hegemonizado por varones en la forma de 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. Para la ampliación de esto puede consultarse Acevedo, 2011 "Creadoras de historietas: franqueando límites, creando mundos" en Gutiérrez, María Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*, Buenos Aires: Ed. Godot.
  - (4) Ejemplo de revisión de la contribución de las creadoras de comic en la industria norteamericana es el realizado por la autora de cómics e historiadora del medio Trina Robbins (*Women and the comics* en 1988 junto a Catherine Yronwood; *A century of women cartoonist* en 1993 y *The great women cartoonist* en 2001) En estos trabajos no sólo se consignan cientos de autoras que publicaron en los periódicos desde principio de siglo XX, sino también cómo a partir de la segunda posguerra una industria en la que las mujeres tenían una importante presencia desplazó a las autoras a profesiones más "apropiadas" para su género lo que respondió, entre otras razones, al regreso de los varones del frente de batalla y un "retorno" al hogar de las mujeres que habían ocupado puestos de trabajo fuera del espacio doméstico durante el enfrentamiento bélico. La "historia oficial" de los comics no menciona autoras, esta invisibilización de la participación de las mujeres en Estados Unidos no implica que, a nivel general, la participación de las mujeres en el medio haya sido masivamente ignorada, sino que en los casos en los que sí ha resultado relevante, esta participación no ha sido tenida en cuenta. Pueden consultarse más referencias en Acevedo, M (2009) "Creadoras en la historia del cómic." VII ENACOM, 2009, Gral. Roca.
  - (5) María Vinella adscribe, sin embargo, a una posición esencialista que no comparte este escrito para explicar la apertura de temas y motivos en el medio. Su abordaje enmarcado en concepciones de los feminismos de la diferencia plantea un feminismo ginocéntrico orientado a lo cultural, que entiende la existencia de un "comic masculino" esencialmente diferente a un "comic femenino". Esto la conduce a propiciar la expresión de la especificidad sexual y simbólica femenina y postular la existencia de una escritura y habla propiamente femeninas que deriva en una forma de esencialismo.
  - (6) Un análisis de la obra de Patricia Breccia puede consultarse en Acevedo, 2010. "Ella, una y todas: Mujeres en la obra de Patricia Breccia." Congreso Viñetas Serias. Disponible en línea: <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historietas,GeneroySexualidad/acevedo.pdf>

IMÁGENES

[FIGURA 1] Patricia Breccia serie "Sin novedad en el frente" episodio "A sangre fría" en Fierro n° 36 ago. '87 p. 28



[FIGURA 2] Cintia Bolio "Pildora" en El Chamuco 195 FUENTE: [www.purasevas.blogspot.com](http://www.purasevas.blogspot.com)



[FIGURA 3] Alison Bechdel *Unas bollos de cuidado al límite* (2005) Ed. La Cúpula p. 45



## Bibliografía

- Acevedo, M. (2009): "Creadoras en la historia del cómic." VII ENACOM, 2009, Gral. Roca.
- Acevedo, M. (2010): "Ella, una y todas: Mujeres en la obra de Patricia Breccia." Congreso Viñetas Serias. Disponible en línea <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/mesas.html> (Consultado 31/07/11).
- Acevedo, M. (2011): "Creadoras de historietas: franqueando límites, creando mundos" en Gutiérrez, Ma. Alicia (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades* Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Amorós, C. (2009): "Prólogo" en OLIVA PORTOLÉS, Asunción *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista: el debate filosófico actual* Madrid, Editorial Complutense.
- De Lauretis, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*, Madrid, Cátedra.
- De Santis, P. (1992): *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, Buenos Aires, Letra Buena.
- Colaizzi, G. (1997): "Leer, escribir contar: tres miradas al cine" en Ibeas, Nieves y Ma. Millán (eds.) *La conjura del olvido*. Barcelona, Icaria Editorial.
- Fraser, N. (1997): *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Santa Fe de Bogotá, Siglo de Hombres Editores.
- Hall, S. (1984): "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»" en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Haraway, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid.
- Hollows, J. (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.
- Nochlin, L. (1971): "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?" en Cordero Reiman, K. y Saénz, I. (comps.) *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2007.

Pollock, G. (1988): "Modernidad y espacios de la femineidad" en Cordero Reiman, K. y Saénz, I. (comps.) *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2007.

Ruido, M. (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.

Tarzibachi, E. (2011): "¿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.

Vazquez, L. (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 <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/upload/articulos/pdf/78VázquezLaura.pdf> consultado 31/07/11

Vinella, M. (2003): "Comics y gender. Nuevas creatividades: el contra-diseño y el contra-cómic" en Mercedes Arriaga Florez *En el espejo de la cultura: Mujeres e íconos femeninos*. Arcibel Editores S.L. (Sevilla, España) Disponible en línea <http://www.escritorasyescrituras.com/cv/comics.pdf> consultado 31/07/11

Von Rebeur, A. (s/f) "Las mujeres que están dibujadas" publicado en Tebeosfera <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/DMH/01/MujeresDibujadas.htm> (Consultado 31/07/11).

Woolf, V. (2006): *Un cuarto propio*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F p. 21 (versión original 1923).

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