



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Entre la disidencia y la reproducción espectacular: la representación de la mujer en el primer y último año de la revista SexHumor**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Verónica Martínez Moreira**

**Mariela Acevedo, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2016**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



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

***“Entre la disidencia y la reproducción espectacular: La representación de la mujer en el primer y último año de la revista SexHumor”***

Verónica Martínez Moreira

DNI: 32012351

[vernica.martinez@gmail.com](mailto:vernica.martinez@gmail.com) (es vernica, sin “o”)

Tutora: Mariela Acevedo

**-Diciembre de 2015-**



## **ÍNDICE**

Agradecimientos,	3
Introducción,	4
Estado del arte,	5
<b>Capítulo 1</b>	
Marco Teórico,	10
Marco Metodológico,	19
SexHumor, el sexo de los argentinos,	21
Breve reseña de los contextos socioeconómicos del nacimiento y fin de SexHumor,	26
<i>El gobierno de Alfonsín,</i>	26
(Des) Concertación,	26
Los medios gráficos,	31
<i>Menem lo hizo,</i>	32
El mito neoliberal,	32
Los medios se menemizan,	35
Las antecesoras,	36
<b>Capítulo 2</b>	
Cuerpos grotescos en el frente,	49
Las muñecas eróticas,	62
<i>De putas y madresposas,</i>	69
Chancos, vacas y bueyes,	77
El romanticismo, en duda,	79



## **Agradecimientos**

Quisiera darles un agradecimiento muy especial a varias personas. En primer lugar a mi mamá y a mi papá, porque sin haber terminado el secundario -en el caso de ella- y el primario -en el caso de él-, me soñaron universitaria y dentro de sus posibilidades siempre alimentaron mi curiosidad y me dejaron andar por la vida en libertad. Este trabajo es para ellos.

También le agradezco a mi hermana Lorena, implacable protectora, compañera de aventuras, de momentos difíciles y de los otros, esos que tienen colores ocres y aroma a bizcochuelo de vainilla. A mi tía Griselda, mi segunda mamá; a mi tío Ricardo y a Caro, por tantos años de afecto. A las amigas y amigos, compañeras y compañeros de las diversas esferas por las que transito, por interesarse por esta tesina, por proponerme lecturas, por darme aliento. A mis profesores y profesoras de teatro, porque la idea de esta tesina se gestó y consolidó en sucesivos ensayos que reprodujeron imágenes profundas y ancestrales en mi mente. A mi tutora, por su generosidad, por sus palabras siempre alentadoras, por su atención al detalle, por las lecturas que me recomendó, porque sus comentarios siempre fueron enriquecedores. A Alejandro, por acompañarme en este tramo que muchas veces se volvió cuesta arriba, porque quise llorar, gritar y tirar todo por la ventana cuando el cansancio me ganaba, y ahí estaba para contenerme, para calmarme, para decirme que yo podía hacerlo. A mis abuelas, Amelia y Ester, por la fortaleza de ambas.

## Introducción

Esta tesina se propone realizar un análisis de *SexHumor*, una revista de Ediciones de la Urraca que fue editada entre los años 1984 y 1999<sup>1</sup>. La publicación combinaba piezas de humor gráfico con artículos vinculados a temáticas sexuales. Surge durante lo que se conoce como la “primavera alfonsinista”, una época de “destape” en la que la sociedad argentina comienza a hablar de temas antes prohibidos por el gobierno dictatorial.

La elección obedece a varias cuestiones. En primer lugar fue una revista que junto a otras como *Cerdos y Peces*, *Fierro* y *El Periodista de Buenos Aires*, comenzó a tratar temas tabúes y a ampliar el mapa sobre las nuevas subjetividades que reverberaban en la agitada década del '80. Además fue una publicación en la que confluyó una nueva generación de jóvenes periodistas e ilustradores. Tercero, y quizá el dato de mayor peso es que *SexHumor* es hija de la mítica revista *Humor*, una publicación que desde su surgimiento en 1978, fue una trinchera cultural desde la que se luchó contra la dictadura militar.

Tras el amplio éxito obtenido con *Humor*, su director, Andrés Cascioli, decide embarcarse en nuevos proyectos y generar publicaciones para nuevos segmentos. Así nacen *Humi* -para niños y niñas-, *Hurra* -para amantes del rock-, *El Péndulo* -una revista de ciencia ficción-, *Fierro* -mezcla de literatura e historietas-, *SexHumor* -para mayores de 18 años ávidos de humor picante- y *El Periodista de Buenos Aires* -un periódico con notas de reflexión política, económica y social, entre cuyas plumas figuraban las de Osvaldo Soriano, Osvaldo Bayer, David Viñas, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo y Horacio Verbitsky-.

---

<sup>1</sup> Mientras estábamos finalizando esta tesina, Jorge Barale informó que una nueva edición de *SexHumor* saldría a fines de 2015. Barale le dijo a *Infonews* que sería un experimento de un solo tiro: “Si funciona sigue; sino, no se hará otra”. De la nueva edición formarán parte históricos de la revista como Ana von Rebeur, Tabaré, Brenda Fabregat -la hija de Aquiles-, y nuevos talentos como Pepe Angonoa y Enrique Piloza (*Infonews*, 28 de octubre de 2015).

En esta tesina nos centraremos particularmente en la revista *SexHumor* para develar lo que la publicación "nos dice" en dos momentos distintos -su primer y último año- respecto de la representación de la mujer como signo. Tomaremos del número 3 al 14, enmarcados en el primer año del gobierno democrático luego de la represión dictatorial; y del 333 al 341, en el final del gobierno neoliberal de Carlos Menem. Lo que nos proponemos es indagar si la revista (re)produce representaciones hegemónicas de género, si, por el contrario, se enfrenta a ellas, o si constituye un espacio en el que conviven dialécticamente posiciones de resistencia y de reproducción de esas representaciones.

### **Estado del arte**

Con respecto a la revista *SexHumor*, hemos hallado solamente una compilación titulada *Revista SexHumor, el sexo de los argentinos*, publicada en 2007 y producida por Juan Carlos Muñiz -miembro del staff de redactores de la revista-, que agrupa los mejores chistes e historietas del medio y aporta testimonios de algunos de sus dibujantes y periodistas.

En cuanto a la revista *Humor*, hay varias obras que la toman como punto de referencia. El libro antológico *La revista Humor y la dictadura* (2013), de Andrés Cascioli, reúne ilustraciones y fotografías que fueron publicadas en la revista en el período 1978-1983, y destaca su fuerte crítica satírica a la dictadura militar. Contiene trabajos de Cascioli, Sergio Izquierdo Brown, Crist, Oski, Ceo, Fontanarrosa, Limura, Tomás Sanz, Rep, Grondona White, Tabaré, Peyró, Meiji, y fotografías de Eduardo Grossman, correspondientes a las entrevistas que realizaba Mona Moncalvillo.

En *Humor Registrado. Auge y caída de la revista que superó apenas las mediocridad general* (2013), Diego Igal realiza una investigación periodística exhaustiva en la que recorre el derrotero profesional de Cascioli, desde sus comienzos como publicista hasta su consolidación como director de *Humor*, una revista que gozaba de un amplio éxito y que sufrió de primera mano la persecución

militar. Asimismo, comenta las luchas de poder e ideológicas que se libraban dentro de la revista -y fuera de ella-.

En el artículo *Dictadura y Caricaturas. Estudio sobre la revista Humor* (2005) la investigadora Mara Burkart parte de la hipótesis de que, en el caso de la revista *Humor*, las caricaturas de las tapas no pueden ser entendidas como un mero reflejo del contexto, sino que deben ser consideradas a partir de los conflictos particulares que generaron y de los grupos sociales, culturales y políticos que dieron forma tras de sí. Esa doble dimensión implicada en las imágenes es la que permite reconstruir parte del significado que tuvo la revista para la cultura y la política de aquellos años.

Asimismo, en *La revista Humor frente a los límites éticos de la representación humorística* (2009) Burkat también analiza a la revista *Humor*, pero esta vez propone un estudio de los chistes de Cantón, publicados bajo el título "Holocausto I" en octubre de 1979. Estas representaciones buscaron aludir a las atrocidades del terrorismo de Estado cometidas en Argentina a partir de su comparación con el Holocausto, pero en lugar de lograr un "efecto cohesionante" en el lectorado generaron lo contrario, debido a que aún no estaban dadas las condiciones sociales para impugnar dicho accionar estatal.

Dado que nuestro análisis estará centrado en la representación de la mujer en una revista de humor de consumo masivo, hemos buscado textos que aborden la temática de la configuración de la mujer en la cultura popular y de masas, yendo de lo general a lo particular, es decir, desde disciplinas artísticas como la literatura y la pintura, hasta el género historietas.

Tanto en *La loca del desván* (1998), la obra que realizó junto a Sandra Gilbert, como en su artículo *The blank page* (2014), Susan Gubar realiza una genealogía sobre la forma en que la mujer es representada en la literatura. Según la autora, el varón se percibe como Dios creador y la mujer es considerada como una pasiva creación prometeica de este ser divino. Por eso, abundan las alusiones metafóricas que expresan ese sentido en la literatura. Esta característica de creación

pasiva es una de las razones por las cuales a la mujer le es tan difícil pensarse como escritora. Gubar, asimismo, desarrolla la idea de que existen dos fuertes imágenes de la mujer que se han propagado en diversas obras literarias: la santa virgen madre y la mujer fatal, diabólica y perversa. En *La risa de Medusa* (1995) Hélène Cixous expresa que la literatura debe ser un recurso tomado por la mujer para expresarse; y para concebirse a sí misma en su relación con el mundo. Según la pensadora, la mujer tiene que ser capaz de apropiarse de la palabra oral, del grito, para narrar lo inenarrable por el otro: su propia historia y existencia. Toma como caso paradigmático el de la autora brasileña Clarice Lispector.

Por su parte, John Berger, en *Modos de ver* (1972), estudia la forma en la que la imagen de la mujer pasiva y objetualizada, se ha sostenido a lo largo del tiempo en el arte y la publicidad siendo, incluso, una característica *sine qua non* de las dos disciplinas.

Además de narrar brevemente el devenir del movimiento pos-pornográfico, Beatriz Preciado (2013) enumera las principales expresiones de esta corriente que se ha servido de elementos tanto de la cultura popular como de la alta cultura: pintura, videos pornográficos, música e historietas y que se presenta como un movimiento a través del cual la mujer puede expresar su sentir y sus íntimos deseos.

En cuanto a las historietas, encontramos el mítico libro de Oscar Steimberg *Leyendo Historietas* (1977, reeditado en 2013), que recorre producciones locales e internacionales (*The Yellow Kid*, *Lucky Luke*, *El Negro Raúl*, *Patoruzú*, *Inodoro Pereyra*, *Mafalda*) e investiga sus orígenes, la recepción del género en los lectores, la relación con los medios y el arte, las transposiciones o adaptaciones de la literatura, las conexiones con la política, la ideología y el humor.

A la obra de Steimberg se suma la de Laura Vázquez *Historieta, cultura de masas y política* (2011), que reconstruye el campo de producción de historietas en Argentina como un espacio en el que se libran tensiones entre el oficio, la cultura de masas y el arte. La investigación ubica a la historieta

en un marco espacio-temporal que va desde 1968 a 1984. Narra las políticas editoriales de los medios, así como las trayectorias profesionales de emblemas del "ilustrador político" como Héctor Oesterheld, abriendo la discusión sobre las interrelaciones entre política y mercado.

Roman Gubern (1974), Judith Gociol y Diego Rosemberg (2000), y Oscar Masotta (1982) también han producido investigaciones vinculadas a las historietas. En la primera, se analiza el lenguaje de los cómics, es decir, se trata de un abordaje semiótico de cada uno de los componentes del género. En la segunda, se realiza una genealogía de la historieta argentina y se rastrean las primeras producciones del género surgidas en el país, a partir de los testimonios de guionistas y dibujantes, así como de los fragmentos perdidos en bibliotecas y viejas colecciones. En la tercera, se exponen distintas corrientes de historietas, desde las norteamericanas protagonizadas por los héroes de DC Cómics, hasta el *Grafismo Underground* de los '60, rebelde, incontenible, barroco, políticamente incorrecto y crítico. Masotta recuerda cómo el arte toma y retoma elementos y temas de la historieta, para representar "lo moderno".

Con una investigación que cruza el estudio de las historietas y el análisis de género, Mariela Acevedo expone en su tesina *Imago Fémina* (2012) algunas fábulas de heterodesignación femenina, como las historietas de Altuna en *Fierro*, y otras de resistencia en las que las mujeres, como creadoras, pueden expresar (se) y retratar (se) otros sentidos en relación a lo femenino, tal es el caso de Patricia Breccia o Alison Bechdel, entre otras.

María Antonia Díez Balda (2004) también revisa la obra de historietistas como Claire Bretécher, Mary Fleener, Jessica Abel, Julie Doucet, Cathy Guisewite, Lynn Jonston, Phoebe Gloekner, Debbie Drechsler y Marjane Satrapi y señala que estas creadoras realizan, mediante sus trabajos, una fuerte crítica respecto del reparto desigual del poder y tareas, según los roles culturalmente asignados a cada sexo. Ellas también se oponen a las mujeres superficiales, consumistas, frívolas o tontas, o a las que se valen de su sexo para utilizar a los varones. Particularmente, Díez Balda dice

que estas ilustradoras retratan con humor la difícil situación de las mujeres en el mundo actual, todavía dominado por la ideología patriarcal y por eso sus cómics realistas y autobiográficos encuentran fácilmente la complicidad de las lectoras.

En *Género y humor, una aproximación a las mujeres dibujadas de la historieta argentina* (2009), Laura Vázquez analiza cómo eran representadas las mujeres en las incipientes revistas de historietas argentinas de la década del '30. Dice la investigadora que en este primer momento, la imagen imperante era la de la mujer gorda, brutal o violenta, una tirana frente al varón. Con la llegada de la "edad de oro" se opone a esta imagen la de la mujer joven, moderna y sumisa cuyo paroxismo son "Las chicas de Divito".

Al igual que Vázquez, Ana Merino (2007) rastrea la configuración de diversos personajes femeninos pero en las historietas europeas. Señala que estos personajes cumplían la función de "novias eternas" o de compañeras de viaje del héroe y siempre eran mostradas como objeto de deseo de los personajes masculinos.

En cuanto al análisis discursivo desde una perspectiva de género, hallamos el libro *Género, poder y discursos sociales* (2009), de la investigadora July Cháneton, que además de brindar un extenso recorrido por las teorías feministas que cobran ímpetu en los '60 y son reformuladas en la década de 1980, investiga las publicaciones *Caras y Caretas*, *PBT* y *Almanaques* -entre 1890 y 1915- para indagar sobre la representación de la corporalidad humana y su configuración de género. En la misma obra, estudia un corpus de entrevistas a mujeres que actualmente viven en barrios marginales de la Capital Federal y el Conurbano Bonaerense, para analizar cómo resignifican sus prácticas diarias, resistiendo o acatando ciertas normativas de género establecidas. Para la autora, que sigue los planteos de Michel Foucault, la subjetividad es una construcción permanente y abierta a la contingencia, aunque en cierta forma el margen de maniobra está delimitado por un marco regulatorio establecido desde los diversos epicentros de poder.

## Capítulo 1

---

### Marco Teórico

En este trabajo partimos del supuesto de que en todo discurso se (re)construyen imaginarios y sentidos sociales por medio de diversas operaciones productivas que pueden ser develadas mediante el análisis. Este concepto se desprende de la *Teoría de los Discursos Sociales* de Eliseo Verón. De esta teoría socio-semiótica, basada en el modelo ternario de Freige y Pierce, nos resulta central la formulación de que los fenómenos de sentido, por un lado, aparecen bajo la forma de materias significantes (textos, imágenes, melodías, cuerpos, movimientos, etcétera) y, por otro, remiten a un sistema productivo específico que deja huellas en los productos discursivos y que puede ser reconstruido mediante el análisis de esas huellas. A partir de este desarrollo, el autor elabora una doble hipótesis: toda producción de sentido es social, en tanto no se puede dar cuenta de un proceso signifiante sin explicar sus condiciones sociales productivas, y, al mismo tiempo, todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. De esto deriva que todo conjunto de relaciones sociales implica una dimensión signifiante: las ideas, las representaciones o aquello que Verón llama la "lógica natural de los mundos sociales" (Verón, 1987: 126).

Las condiciones sociales productivas se vinculan con las restricciones de generación de un discurso (condiciones de producción) y con las restricciones de recepción (condiciones de reconocimiento). Para poder establecer las relaciones de los discursos con sus condiciones de producción y de reconocimiento, hay que tener en cuenta reglas de generación y reglas de lectura. En el primer caso, se denominan gramáticas de producción y en el segundo, gramáticas de reconocimiento. Las reglas que componen estas gramáticas describen operaciones de asignación de sentido en las materias significantes. Estas operaciones pueden abarcar desde la inclusión de un simple

pronombre personal hasta una nota entera; desde el tamaño de los caracteres o las imágenes, hasta su disposición en el soporte mediático, y se reconstruyen a partir de las marcas presentes en la materia significativa. Se puede hablar de marcas cuando la relación de las materias significantes con las condiciones de producción o de reconocimiento no está especificada; en cambio, si lo está, pasan a denominarse huellas de producción o de reconocimiento.

Entre las condiciones de producción y las de reconocimiento los discursos circulan. La circulación sólo puede hacerse visible a partir de la diferencia (el desfase) entre las condiciones de producción de los discursos y sus lecturas en recepción<sup>2</sup>. Al analizar las condiciones de producción de un discurso se revela su dimensión ideológica. Para Verón, el análisis ideológico es el estudio de las huellas que han dejado en el discurso las condiciones de producción. Lo ideológico debe buscarse en todas partes, porque, como el sentido en general, se produce como desfase, como diferencia inter-discursiva. En una situación productiva determinada, esas disparidades pueden tener que ver con operaciones sintácticas o con modos de organización semántica. La ideología puede manifestarse, aunque de forma fragmentada, en el plano de los contenidos, pero no se limita a ese plano (Verón, 2004: 46-47).

Las formulaciones de Verón son relevantes puesto que nos ocuparemos de estudiar textos e ilustraciones de la revista *SexHumor*, entendidos como paquetes discursivos en los que se puede reconstruir el sentido social. Al poner en relación las ediciones de dos momentos distintos, nos proponemos indagar la circulación del sentido, entendiendo que un discurso nunca puede analizarse en sí mismo, sino únicamente en relación con las variantes del sistema productivo de sentido (Verón, 2004: 49).

---

<sup>2</sup> El/la analista puede decidir reconstruir las condiciones de producción de un paquete discursivo, o sus condiciones de reconocimiento. Aunque, también puede preferir estudiar los dos polos, en ese caso, lo que busca es investigar la circulación del sentido (Verón, 1987:56).

Pero hablar de sentido resulta, tal vez, demasiado amplio. En particular, queremos indagar los sentidos sociales en torno a la representación de la mujer (re)producidos en la revista *SexHumor* entre su primer y último año. Es decir, buscamos enriquecer la investigación añadiendo al análisis discursivo una perspectiva de género. Y para ello serán fundamentales los planteos de diversas autoras feministas como Teresa de Lauretis, quien sostiene que todo discurso puede entenderse como una tecnología de género.

De Lauretis plantea que la "construcción del género es el producto y el proceso de la representación y de la auto-representación" (de Lauretis, 1989:15). En esta definición, extraída del ensayo *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*, de Lauretis se basa en nociones de la semiótica y el análisis cinematográfico para expresar que el género es una construcción producida por los discursos artístico, científico, legal, médico, religioso, mediático, etcétera y reproducida por los aparatos ideológicos de Estado, la Academia, la comunidad intelectual, las teorías críticas y el propio feminismo –pese a la aparente contradicción que esto implicaría-. Dicha construcción relaciona el sexo con contenidos culturales específicos<sup>3</sup> –valores sociales y jerarquías-, de modo que los términos femenino y masculino no tienen una conexión natural con el sexo biológico, sino con categorías culturales en las que los seres humanos están ubicados.

Esto permite comprender por qué, desde la más tierna infancia, nuestras madres y abuelas nos visten con ropa de color rosa, nos hacen dos colitas con moños rosa y nos compran muñecas con ropa color rosa. Como no puede ser de otra manera, nuestra torta de cumpleaños es de color rosa

---

<sup>3</sup> En 1975, la antropóloga estadounidense Gayle Rubin había señalado el carácter socio-histórico del género. Rubin retoma conceptos de Sigmund Freud y Claude Levi Strauss, aunque desde una lectura crítica e interpretativa, fuertemente influenciada por el pensamiento de Jacques Lacan. Propone el sistema sexo/género para hablar de la parte de la vida social en la que se funda la opresión a las mujeres, las minorías sexuales y algunos aspectos de la vida individual. Define a este sistema como "el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas" (Rubin, 1986: 97). Para la antropóloga, el sistema sexo/género es esa estructura histórica y social que determina que una esposa sea una necesidad del trabajador y que el trabajo doméstico sea realizado por las mujeres y no por los varones.

y, por las tardes, miramos novelas rosa. Nos dicen que si nos gusta un varón no tenemos que dar el primer paso sino esperar a que él nos hable –y si nos gusta una mujer... no, eso directamente es inimaginable-; que besar a más de un chico es “cosa de locas” y que jugar con autos de carrera es “cosa de varones”. Nuestros padres opinan lo mismo, al igual que nuestras maestras y maestros, amigas y amigos. Esas ideas, que también aparecen en los programas que miramos en la televisión y a fuerza de aprendizaje en nosotras mismas<sup>4</sup>, son las representaciones sociales sobre la mujer compartidas por la mayoría de las personas que habitan una sociedad y son reproducidas en y por lo que Louis Althusser (1998) llama aparatos ideológicos de Estado. Se trata de sentidos que circulan en la sociedad y constituyen las imágenes a partir de las cuales dicha sociedad organiza los valores atribuidos al sexo femenino en un momento histórico determinado. En este aspecto, la filósofa estadounidense Judith Butler desarrolla en los libros *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (2007) y *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* (1998), la idea de que la identidad de género no puede pensarse separada de las dimensiones raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales constituidas en momentos históricos particulares, y por ende, nunca aparece como una totalidad coherente.

Como bien aclara de Lauretis, en el proceso de construcción social de las representaciones también tiene vital importancia la subjetividad, es decir la auto-representación, la ubicación de las personas como mujer o varón y la aprehensión de los valores asociados a cada género. Con esta operación, los/las sujetos/as hacen suyas esas construcciones sociales y al hacerlo, las validan en sus prácticas diarias. Al respecto, de Lauretis recupera la idea de Althusser de que “toda ideología tiene la función (que la define) de constituir individuos concretos como sujetos” pero sustituye

---

<sup>4</sup> Simone de Beauvoir pronuncia en su libro de 1949 *El segundo Sexo*, la célebre tesis “No se nace mujer, una llega a serlo”, que equivale a pensar que a partir de su sexo biológico, una persona aprende a ser mujer a medida que se va insertando socialmente (de Beauvoir en Cháneton, 2009: 19 y 20).

ideología por género y propone: "El género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos como varones y mujeres" (de Lauretis, 1989: 12). Con esta definición, señala al género como una categoría ideológica que opera desde lo social y desde lo individual.

La pensadora advierte que a pesar de que la persona está sujeta a una serie de dictámenes sociales que gobiernan su existencia -bajo la forma de representaciones-, es desde el plano individual que puede liberarse de esos dictámenes, o al menos, ejercer alguna resistencia. Esta idea es fundamental ya que permite entender al género como fuerza política y personal, tanto positiva como negativa, y al mismo tiempo como una tecnología social compleja. Ésta noción, basada en la de tecnologías del sexo de Michel Foucault, expresa que el género es el resultado de tecnologías sociales que van desde el cine hasta las teorías académicas críticas. Al mismo tiempo, es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, por el despliegue de esas tecnologías. "La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, las teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e implantar representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micro-políticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género y sus efectos están más bien en el nivel local de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación" (de Lauretis, 1989: 25).

Así, de Lauretis plantea que es en los márgenes de los discursos hegemónicos y en las grietas de los aparatos de saber y poder donde puede formularse una construcción de género diferente.

Antes de proseguir, sería necesario aclarar qué entendemos por discurso hegemónico. A partir de la lectura de Raymond Williams (1980) -quien a su vez retoma a Antonio Gramsci- podemos definir a la hegemonía cultural como el proceso social organizado en la práctica por significados y valores

dominantes. Este concepto abarca no solo a la actividad política y económica, sino “el sentido de realidad de las personas”, cómo se perciben a sí mismas y a las otras, y en esto tienen un papel fundamental las diferencias de clase y género.

El rasgo fundamental de la hegemonía es que se trata de un proceso de dominación no coercitivo y de una estructura inestable, por eso, jamás implica una dominación total o excluyente. Dice Williams: “Esto significa considerar el peso de las formas alternativas, conocer sus alcances y limitaciones” (Williams, 1980:134). Esta característica hace que los textos e imágenes de género dominantes en un estado particular de la hegemonía deban ser continuamente reforzados, renovados y a la vez acomodados para ceder frente a las presiones de los grupos subalternos, lo cual equivale a decir que la hegemonía está todo el tiempo puesta en juego y resignificada en la vida social. Este proceso se traduce, o mejor dicho se materializa, en las producciones discursivas. En el plano genérico, la hegemonía se basa en la oposición binaria varón-mujer, donde el género masculino se constituye como diferente y superior al femenino, a través de una triple negación (que debe ser continuamente renovada y afirmada): la de no ser niño (infante, separación de la madre), no ser mujer (negar lo femenino, sensible), y no ser maricón (probar que se es macho) (Galindo y Paredes, 2001). De este modo, se establecen diferencias y jerarquías<sup>5</sup> entre las subjetividades generizadas, principalmente la histórica división público-masculino-productivo y privado-femenino-reproductivo (Cháneton, 2007:55). Entre estos pares de opuestos se organizan dos listados de conceptos –estereotipos culturales de género- asociados a las características de lo femenino (subjetivo, particular, emocional, concreto, privado, valores, cuerpo, metafórico) y de lo masculino (objetivo, universal, racional, abstracto, público, hechos, mente, literal). Diana Maffia (2013) explica que lo relevante no son los conceptos en sí mismos, sino la jerarquía atribuida a

---

<sup>5</sup> Además de indicar que ser mujer es un devenir por el que la mujer transita a medida que va creciendo, de Beauvoir señala que ella aprende que “se diferencia con relación al hombre; y no éste con relación a ella; ésta es lo inesencial, frente a lo esencial. Él es el Sujeto, Él es lo Absoluto: ella es lo Otro. Ella es lo que se define como no-varón y por lo tanto un ser relativo y desjerarquizado respecto del Sujeto masculino” (de Beauvoir en Cháneton, 2009: 19 y 20).

cada uno: "No solamente lo objetivo y lo subjetivo son diferentes y lo objetivo es masculino y lo subjetivo femenino, sino que lo objetivo es más valioso que lo subjetivo, que lo público es más valioso que lo privado, que lo racional es más valioso que lo emocional. Al jerarquizar el par de conceptos, estamos reforzando la jerarquización entre los sexos, porque el par está sexualizado".

Desde esta visión dominante y binaria, Roger Bartra indica que se ha construido un mito escindido de la mujer<sup>6</sup> que establece las siguientes cualidades opuestas como propias de la feminidad: entidad tierna y violada, protectora y lúbrica, dulce y traidora, virgen maternal y hembra babilónica. Estas imágenes tienen como fuentes a la cultura judeocristiana y a la sociedad capitalista y fue generada en un proceso de dominio colonial primero e imperialista después, donde la constante ha sido el dominio patriarcal (Bartra en Lagarde, 2005: 31).

En lo que atañe a la sexualidad femenina, ese mito se materializa en dos espacios vitales –y antagónicos- la procreación y el erotismo. Para Marcela Lagarde: "En torno a la procreación se construye a la maternidad como experiencia vital básica, "natural", como contenido de vida de todas las mujeres, como centro positivo de su feminidad. (...) El erotismo es el espacio vital reservado a un grupo menor de mujeres, ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, que son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las *putas*" (Lagarde, 2005: 202).

El erotismo está presente en todas las mujeres, aunque solo en el caso de las *putas* está sobredimensionado por encima de la procreación, mientras que en el resto es al revés. Aunque la relación orgánica entre erotismo y procreación es una característica básica de la sexualidad femenina, a nivel subjetivo se produce la ruptura de esa relación. Así, como parte de esta cultura binaria, la sexualidad femenina escindida incluye, desde un punto de vista social, grupos de

---

<sup>6</sup> El autor se refiere en particular a la mujer mexicana pero creemos que esta idea puede extenderse a la mujer latina en general, pues en cada uno de los países de la región hemos sido atravesadas por condiciones históricas similares de colonización e imperialismo en el marco de una estructura patriarcal.

mujeres especializadas en aspectos específicos de la sexualidad: las *madresposas* y las *putas*. “El cuerpo de las mujeres procreadoras es el cuerpo vital para *los otros*, cuerpo útero que da vida a otros. Mientras que el cuerpo de las mujeres eróticas es un cuerpo para el placer de *los otros*” (Lagarde, 2005: 203).

Nos proponemos recuperar la noción de discurso como tecnología de género para entender a *SexHumor* como un espacio en el que se (re)producen representaciones dominantes sobre la sexualidad -entre otros aspectos- de las mujeres, que expresan un determinado estado de la hegemonía de género. Pero, además, indagaremos la fuerza creadora de la auto-representación y los nuevos sentidos atribuidos a la mujer desde la propia subjetividad femenina, analizando esas voces disidentes que se expresan en la revista y ponen en tela de juicio las representaciones de género hegemónicas.

Para develar los mecanismos de las tecnologías de género en el plano gráfico, nos serán útiles los aportes de la historiadora del arte británica Lynda Nead. Principalmente, apelaremos a las dicotomías arte/obsceno y bello/sublime propuestas por la autora en el libro *El desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (2013) para pensar al desnudo femenino como una construcción figurativa donde se regula la mirada del espectador y, paralelamente, emerge la del propio productor. En la obra, Nead discute con el historiador de arte inglés Kenneth Clark, cuyo libro *El desnudo* (1956) intenta ser una especie de guía evangelizadora sobre lo que puede considerarse arte y no pornografía. Para establecer tal delimitación, Clark sigue los preceptos clásicos de belleza basados en el orden, la simetría y la precisión, y las nociones sobre el juicio estético del filósofo Immanuel Kant.

El punto de partida de la autora es expresar que pensadores modernos como Descartes se encargaron de ubicar a la mujer del lado de la naturaleza y a los varones, del de la cultura. Dado que el cuerpo femenino era visto como materia informe, el arte fue una posibilidad para controlar

ese cuerpo y fijarlo dentro de las fronteras del discurso estético, a través del desnudo femenino. "Las formas, convenciones y posturas del arte se han aplicado metafóricamente para circuncidar el cuerpo femenino: a cerrar orificios y evitar que la materia marginal vulnere las fronteras que dividen el adentro del cuerpo del afuera, el yo del espacio del otro" (Nead, 2013: 19).

La representación del cuerpo femenino dentro del marco y las formas del "gran arte" simboliza la transformación de la materia de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu. Por el contrario, lo que queda por fuera de ese marco es, desde el discurso canónico, el cuerpo obscuro, el cuerpo sin bordes. En este contexto, el marco es el lugar del significado donde se crean las distinciones entre el adentro y el afuera. Sin éste no puede haber objeto artístico unificado ni sujeto espectador coherente. El marco no está fijado de una vez y para siempre, es una delimitación precaria que debe ser impuesta una y otra vez tanto en la alta cultura como en la cultura de masas.

La oposición entre arte y obscenidad está íntimamente relacionada con la distinción entre lo bello y lo sublime. La forma de lo bello reside en la limitación, mientras que lo sublime desafía el acto del juicio, al sugerir la posibilidad de la forma más allá del límite. Nead explica que Kant especifica esta relación en términos de enmarcamiento: lo bello se caracteriza por ser una unidad contenida, limitada por sus bordes, mientras que lo sublime se presenta en términos de exceso, de lo infinito, lo que no puede ser enmarcado. El cuanto al espectador, el placer generado por lo bello se vincula con la revalorización de la vida por medio de la imaginación, en tanto que la experiencia de lo sublime genera repulsión y atracción al mismo tiempo, seguidas por una descarga corporal. La experiencia de lo sublime genera un movimiento, en oposición a la de lo bello, que es contemplativa. Según Kant, lo sublime está definido como lo masculino mientras que lo bello, como lo femenino. Desde la lectura de Nead, como la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador y lo aleja de la expectación contemplativa guarda conexión con lo sublime.

Consecuentemente, lo sublime y lo obsceno aparecen como los lugares en los que la mujer, en tanto que representación, puede ir más allá de sus propios límites y colocarse en un fuera de lugar.

Las ideas de la autora nos permitirán reflexionar sobre la forma en la que se concibe el cuerpo femenino en las historietas y los chistes gráficos presentes en los distintos momentos de *SexHumor*. Nos preguntaremos si en la publicación se apuesta por un cuerpo abierto, desbordado y voluminoso, o más bien por uno contenido, limitado y plano. Asimismo, será interesante observar el valor atribuido al gesto y a la mirada.

### **Metodología**

En un primer momento nos habíamos propuesto analizar la representación de la mujer y del varón en la revista *SexHumor* durante su primer y último año. Además queríamos indagar si aparecían sexualidades disidentes también representadas tanto en el material textual como en el gráfico. Finalmente, comprendimos que tal empresa resultaba difícil de realizar, teniendo en cuenta que la revista tiene más de 100 producciones gráficas y unos 15 artículos por número. Así, redefinimos el objeto y decidimos indagar *qué se dice* sobre las mujeres en la revista, principalmente en las historietas y los chistes -es decir su parte gráfica- y, al mismo tiempo, qué auto-representaciones femeninas aparecen ensayando otros sentidos con respecto a las mujeres en tanto que sujetas históricas. Desde nuestro punto de vista, la revista es un espacio en el que se produce una disputa discursiva por el sentido del significante mujeres.

Dado que tanto en el primer como en el último año de *SexHumor* el total de los ilustradores eran varones, creemos que en sus dibujos se reproducen ciertos estereotipos asociados a las mujeres. Por eso, hemos decidido dividir este trabajo entre el análisis de los dibujos, donde se reproducen hegemoníamente ciertos sentidos androcéntricos asociados al significante mujer, y el análisis de los textos de las autoras, donde se ponderan nuevos sentidos. Esta distinción tajante entre

producción masculina y femenina, si bien resulta demasiado esquemática y tal vez un tanto reduccionista, -ya que no tendremos en cuenta los textos producidos por autores- sirve a los fines expositivos de esta tesina y permite otorgarle un orden secuencial al trabajo. También, y no menos importante, brinda un marco para poder ordenar las ideas. De todos modos, no está de más aclarar que no queremos homologar androcentrismo o resistencia con el sexo de los/las autores/as: hay creaciones de resistencia y de oposición al modelo androcéntrico en autores, como puede haber creaciones acríicas y re-produccionistas en autoras.

Asimismo, es importante tener en cuenta que no se utilizarán todos los artículos de las autoras, sino aquellos que vehiculizan una posición de resistencia con respecto a las representaciones instituidas y estereotípicas de las mujeres. Lo mismo vale para las ilustraciones de los varones: la elección del material gráfico se realizó a partir de la reiteración de ciertos temas, lo cual permitió filtrar y acotar el número del material seleccionado a un número prudente para una tesina de grado.

El estudio realizado está enmarcado, principalmente, dentro de una metodología cualitativa. El objeto de estudio está compuesto por un corpus fragmentario y disperso, dada la imposibilidad de acceder a la colección completa de *SexHumor*. Si bien se pudo contar con la mayoría de los números de los años considerados, no podemos omitir que hubo ediciones que no pudieron ser conseguidas. A la vez, existe poco material de consulta escrito sobre la revista y hay escasos datos sobre su crecimiento y expansión, por lo que la mayor parte de la información fue recolectada mediante la lectura de los números a los que se pudo acceder, y la compilación de entrevistas a personas vinculadas con el tema. A partir de la recolección del corpus de trabajo, se procedió a realizar un análisis de discurso.

En estas páginas se realiza una primera aproximación al estudio de una publicación de extraordinaria riqueza e interés para la comprensión de los modelos sobre la mujer en la Argentina

de los años ochenta y fines de los noventa. En ese sentido, proponemos entender los cambios como el resultado de una relación de ida y vuelta entre los intereses de la editorial, la dinámica del mercado de revistas y las preocupaciones de los/las lectores/as en el marco de un proceso de implantación del modelo neoliberal y la consolidación de la oferta pornográfica en la Argentina.

### ***SexHumor*: El sexo de los argentinos**

*SexHumor* vio la luz en 1984. Uno de sus redactores, Juan Carlos Muñiz, comenta que la publicación surgió porque Andrés Cascioli había juntado notas, historietas y chistes gráficos realizados por periodistas e ilustradores de *Humor*, que por su contenido sexual no podían ser publicados en la revista (Juan Carlos Muñiz, 2010:5). Recordemos que *Humor* fue la continuación de *Chau Pinela* (1974-1975), ambas eran de la misma editorial y contaban con el mismo equipo de producción y redacción. Tenían un aspecto gráfico y una calidad de impresión similares y contenían en sus tapas caricaturas políticas. Asimismo, apelaban al recurso del editorial para matizar el sentido de dichas caricaturas, y al predominio de un discurso crítico<sup>7</sup> hacia la situación política general (Matallana en Burkat, 2005).

Al momento del surgimiento de *SexHumor*, el director de Ediciones de la Urraca estaba buscando nuevos horizontes a los que apuntar, teniendo en cuenta que los líderes de la dictadura -principales blancos de ataque de las caricaturas de *Humor*- habían emprendido su retirada del gobierno. Con las ventas de *Humor* en picada y lectores que acusaban a la revista de haberse vuelto

---

<sup>7</sup> Cuando las Fuerzas Armadas toman el poder por asalto en 1976, inmediatamente erigen un discurso de censura cultural que cuenta con disposiciones y decretos-leyes, textos oficiales y no oficiales que apoyan, subrayan e inducen la acción del Estado. Frente a esta situación, los productores de *Humor* apelaron a algunos recursos para evitar dicha censura. Primero, emplearon la caricatura de funcionarios, lo cual les permitió, por una parte, generar una relación de complicidad con los lectores, y, por otra, escudarse en que eran "un simple acto de humor", frente a cualquier recriminación que pudieran hacerles las autoridades castrenses. Por otra parte, usaron los editoriales para hablarles directamente a los militares y atenuar los múltiples mensajes que esas caricaturas podían generar. En tercer lugar, hicieron un buen trabajo de edición, utilizando recursos inteligentes y metáforas. Finalmente, sobre todo en los primeros años, centraron su crítica en el accionar económico del gobierno de facto, principalmente, porque el Ministerio de Economía fue el único que quedó a cargo de civiles, y, además, porque había disidencias en el seno del conjunto militar con respecto a las medidas tomadas por el ministro José Martínez de Hoz. "Humor pudo criticar a la política económica porque no había una postura unificada y hegemónica entre los sectores de las Fuerzas Armadas; y muchos de los que estaban en contra del rumbo que estaba tomando la economía veían con buenos ojos que se la critique. No sucedió lo mismo con otras cuestiones críticas de la política de las Fuerzas Armadas como la violación de los derechos humanos" (Burkat, 2005).

“alfonsinista”<sup>8</sup>, era necesario producir una publicación que ajustara su agenda de temas a los nuevos intereses del público y uno de esos intereses, intuyó Cascioli, era el sexo. Este tópico era un suelo casi fértil para el staff de *Humor* porque -durante la dictadura- no había sido muy tratado para evitar que los militares tuvieran la excusa perfecta para censurarla (Burkat, 2005).

*SexHumor* tenía un estilo definido desde el primer número: había heredado de *Humor* su tono irónico y su línea gráfica<sup>9</sup>. “Fue una revista eminentemente costumbrista, más allá de los toques de humor absurdo, grotesco o delirante que también incluyó” (Muñiz, 2010: 6). En sus inicios, fue dirigida por la dupla que integraban Pablo Colazo y Aquiles Fabregat. El primero le imprimió los lineamientos fundamentales de diagramación y de selección de humor gráfico, mientras que el segundo tuvo a su cargo el estilo de títulos y copetes, así como la creación de algunas secciones fijas. Además de Fabregat, entre los redactores figuraban Santiago Varela, Héctor García Blanco, Juan Carlos Muñiz, Cristina Wargon, Gloria Guerrero, Marisa Rigott, Vivian Loew, Jorge Capsiski, Jaime Emma, Sandra Russo, Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya, Walter Clos, María Rosa Grotti, Jorge Barale, Adelino Narosky, Luis Frontera, María Zlate, Nora Brazzola y Horacio Fiebelkorn. Mientras que el equipo de ilustradores estaba formado por el propio Colazo, Fontanarrosa, Sanzol, Rep, Meiji, Tabaré, Grondona White, Ibañez, Ceo, Suar, Garaycochea, Fortín, Tacho, Nine, Marin,

---

<sup>8</sup> Con la apertura democrática, la mayoría de los participantes de la revista apoyó abiertamente al candidato radical Raúl Alfonsín, motivo por el cual fue criticada y perdió buena parte de su caudal de lectores. Sin embargo, “Cascioli no se cansa de señalar que nunca se impuso una línea desde la revista y que hubo simpatizantes peronistas que continuaron participando como Osvaldo Soriano” (Burkat, 2005).

<sup>9</sup> Si tuviéramos que reflexionar sobre el estilo gráfico de *Humor*, diríamos que estaba cerca del *Grafismo Underground* de los 60: grotesco y recargado. En *La historieta en el mundo moderno* (1982), Oscar Masotta explica que el *Grafismo Underground* fue un estilo desarrollado en publicaciones estadounidenses de formato tabloide, cuya cantidad de material visual y escrito era a veces la misma, aunque, en algunos casos, los dibujos superaban en cantidad a los textos. El *Underground* se acerca a un estilo dadaísta y a una posición ideológica con respecto a temas como el sexo, Vietnam, la denuncia del Establishment y una cierta vanguardia estética. Su estilo gráfico, rico en combinaciones, cargado, barroco, ofrece un campo donde el dibujo caricaturesco tiene no sólo cabida sino una función unificadora. “Los jóvenes ‘underground’ sólo aceptan contar una historia a condición de convertir en problema la relación del dibujo con el texto escrito: y abundan así los gags —no ignorados es cierto por el ‘Establishment’— que problematizan el lenguaje de la historieta (ruptura de cuadros, utilización del dibujo de las letras, exagerada utilización decorativa de la línea)” (Masotta, 1982: 99 a 101).

Duel, Limura, Langer, Paz, Milanese, Escobar, Gusti, Borrosa, Maicas, Lizán, Góngora y Buttafuocco.

De inmediato, la revista alcanzó un gran éxito de ventas y pasó de tener una tirada mensual a una quincenal (Igal, 2013: 166). Y, tal como lo había hecho *Humor*, estableció una estrecha relación con un público predominantemente juvenil<sup>10</sup>. “La identificación y cierta complicidad lograda entre la revista y el lector tuvo su anclaje en la capacidad de reflejar con certera ironía las innumerables situaciones en que se ve envuelta la gente común (que es decir, toda la gente) en el ámbito de sus relaciones íntimas” (Muñiz, 2010: 6).

Cristina Wargon, una de las periodistas que participó en esta primera etapa, califica al medio como “una tribuna libre para el tema más tabú: el sexo, y doblemente tabú si hablábamos de mujeres” (Muñiz, 2010:37). Wargon dice que usar ese espacio “no solo era un honor, sino una obligación cívica” y por eso remarca que siempre firmó sus notas con su nombre real, mientras que algunas de sus colegas usaban seudónimos. No obstante, deja en claro que al escribir no se enmarcaba dentro del feminismo, al que entiende como “una defensa cerrada del género” (Muñiz, 2010). Wargon subraya que lo que buscaba en sus notas era “reírse de nuestras propias miserias, tanto como los hombres suelen ser capaces de reírse de las suyas”. En este sentido, la periodista agrega que su fin último era transmitir el mensaje de que “todos somos buenos y malos, ridículos y sublimes al mismo tiempo” (Muñiz, 2010).

Por su parte, el ilustrador Rep, que trabajó junto a Wargon en los primeros años de la revista, define sus producciones de aquella época como una “historieta picaresca básica; historias de encarnes ingeniosos, delirantes e infidelidades”, y cataloga a sus creaciones como “machistas semi-pornográficas” (Muñiz, 2010:109).

---

<sup>10</sup> Al analizar las cartas de lectores se puede observar que la franja etaria predominante oscila entre los 17 y los 35 años.

A pesar de que el punto fuerte de la revista eran los chistes e historietas, también contenía extensas investigaciones realizadas por Luis Frontera que abordaban diversos temas. Su sección era la parte seria de la publicación. Frontera sostiene que a mediados de los '80 era difícil hablar de placer sexual por la fuerte censura que existía, no obstante, la revista lo hizo desde una postura abierta a la discusión. "En el momento en que a Pepe Eliashev<sup>11</sup> lo procesaban por hablar del pene en la tevé, en la "Sex" ya habíamos discutido el orgasmo clitoridiano y vaginal, desbrozado una a una las perversiones sexuales y, lo más importante, denunciado la gota de sangre y la gota de semen que reinaba en la mayoría de las tragedias argentinas: el cautiverio y la violación de las mujeres desde la conquista española hasta la ESMA, las miserias del aborto clandestino, la política que se mete en la cama y los excesos de la represión sexual" (Muñiz, 2010: 125).

Unos años después del lanzamiento de la revista, Fabregat dejó su lugar de redactor jefe a Héctor García Blanco. Desde ese rol, García Blanco convocó a una gran cantidad de colaboradores, en su mayoría jóvenes, quienes imprimieron un nuevo sesgo a la revista (Muñiz, 2010). El medio gráfico llegó a producir su propio film, un largometraje para el mercado de video titulado *SexHumor Video*, con guión de García Blanco, Eduardo Maicas y Alejandro O´Kif, dirigido por Alejandro Cristián Fernández y con la participación actoral de Katja Alemann, Mirtha Busnelli, Camila Periseé, Javier Portales y Hugo Soto.

---

<sup>11</sup> [La nota al pie es nuestra] José Ricardo "Pepe" Eliashev (1945-2014) conducía el programa de televisión *Cable a tierra*, que se emitía por ATC (ahora La TV Pública). En julio de 1986, causó un gran revuelo cuando abordó un debate sobre mitos sexuales. En el ciclo, mostraron un informe donde les preguntaban tanto a varones como a mujeres si el tamaño del pene tenía relación directa con la satisfacción sexual de la mujer. Esto se convirtió en un escándalo y fue uno de los primeros casos de censura en la televisión en plena democracia. "Fui procesado por 'ofensa al pudor público'. César Jaroslavsky (entonces titular del bloque radical de Diputados) pidió mi cabeza, lo mismo hizo el general Jorge Arguindegui (entonces jefe del Estado Mayor del Ejército). Los diarios La Nación y Clarín encabezaron la campaña contra el programa", había declarado el periodista a *Página 12* (Infobae, 2014).

Pero para mediados de los '90 Ediciones de la Urraca, la editorial que editaba la revista, sufría un momento de fuerte crisis<sup>12</sup>: "Se debía mucha plata a los colaboradores, a los fijos, a los históricos, a los más jóvenes. La AFIP metía presión con inspecciones cada vez más frecuentes. En la redacción había tres o cuatro de *Humor* y uno de *SexHumor*. "Creo que las cosas se pueden hacer de dos maneras: por plata o por mística. Acá no hay ninguna de las dos cosas", despotricaba [Jorge] Barale, el único de *SexHumor*" (Igal, 2013: 213-214).

Ante el alejamiento de García Blanco, la jefatura de redacción pasó a Barale, quien promovió una nueva fuente de acercamiento con los lectores a través de un Club de Encuentros. Barale llegó a organizar fiestas en las que miembros del staff y lectores se juntaban para intercambiar experiencias (Muñiz, 2010). Pese a estas estrategias, las ventas de la revista continuaron cayendo y pasó de tener una tirada quincenal a una mensual. Para ese entonces, gran parte de los periodistas de renombre que habían formado parte del equipo ya no estaban. La publicación comenzó a darles lugar a personajes televisivos marginales y a referentes de ciertas subculturas como la sadomasoquista o a directores de cine pornográfico, es decir que ya no se hablaba de sexo desde el lugar de la "gente común".

Finalmente, el 21 de agosto de 1998 Ediciones de la Urraca se presentó en un concurso preventivo para evitar la quiebra. Tenía veinticuatro empleados y a la mayoría se les debía el sueldo de julio. En el concurso La Urraca declaró tener 59 acreedores y deudas por más de 2 millones de pesos, en

---

<sup>12</sup> En ese momento, todas las editoriales -pequeñas, medianas y grandes- atravesaban un momento crítico. Frente a la desaceleración -tanto económica como artística-, hubo sólo dos que estimularon el segmento y publicaron colecciones que rescataban la obra de los grandes historietistas argentinos: Ediciones de La Flor y Editorial Colihue. Esta última comenzó su colección de libros (álbumes) de historieta llamada *Narrativa Dibujada*. Esta colección, con no más de treinta libros editados, presenta obras inéditas u olvidadas de Alberto Breccia, Oesterheld, Carlos Nine, Solano López, Carlos Sampayo, Patricia Breccia, El Tomi, Max Cachimba, Horacio Lalia, Osky, Ricardo Barreiro y Pablo de Santis. Mientras que Ediciones de La Flor incluyó en su catálogo toda la obra de historietistas y humoristas gráficos como Quino, Fontanarrosa, Caloi o Sendra. Editorial Colihue y Ediciones de La Flor fueron las dos únicas editoriales que publicaron profesionalmente historieta argentina durante aquella década en forma continua. También hubo otros intentos (como el de Editorial Imaginador o Doedytores) pero ninguno duraría lo suficiente como para representar un cambio en la tendencia a la desaparición de la industria editorial profesional (Agrimbau, 2008: 38- 43).

su mayoría, fiscales y sociales. También había juicios laborales y por calumnias e injurias<sup>13</sup>. “Cascioli no reconocía los intereses que aplicaba el fisco del 3% mensual (36% anual) pero que podían subir hasta 150. Y pese a que la mayoría de los acreedores estaba de acuerdo con el arreglo, no acceder a la suma que reclamaba la AFIP generó la quiebra el 18 de octubre de 1999. Apenas una semana antes de que se eligiera al sucesor de Menem” (Igal, 2013: 214-215).

## **Breve reseña de los contextos socioeconómicos del nacimiento y fin de *SexHumor***

### **El gobierno de Alfonsín**

#### **1. (Des) Concertación**

Con la aceptación de amplios sectores de la sociedad y el 52 por ciento de los votos, Raúl Alfonsín ganó las elecciones presidenciales el 30 de octubre de 1983. La asunción de Alfonsín, el 10 de diciembre de ese año, significó, por una parte, la vuelta del Radicalismo al poder luego de más de dos décadas, y por otra, la posibilidad de construir un sistema democrático en el que la alternancia política fuera una posibilidad concreta (Alori et al., 2000: 202).

Las intenciones del flamante presidente eran las de generar un Tercer Movimiento Histórico que hegemonizara la confluencia entre su partido, los sectores peronistas y otras extracciones, tal como lo habían hecho el Peronismo y el Yrigoyenismo. Y todo hacía suponer que podía lograrlo, teniendo en cuenta que el principal adversario político del Radicalismo, el Peronismo, se encontraba fragmentado y aturdido, tras experimentar la primera derrota electoral desde su fundación. Sin embargo, más allá de esta aparente ventaja, el Radicalismo no gozaba, como sí el Peronismo, de un apoyo consistente en el ámbito de los poderes corporativos. El gobierno de Alfonsín mantuvo una relación de tipes y aflojes con los gremios, las fuerzas armadas y la Iglesia Católica.

---

<sup>13</sup> El ex arquero José Luis Chilavert había iniciado acciones legales contra la editorial por una nota publicada en *Humor* titulada “Chilavert nunca dice lo que dice”. También lo hizo Bernardo Neustadt, por una tapa donde se lo había caricaturizado junto a su mujer protagonizando la película *Ascoso Sexual*. Entre ambos reclamaban 350 mil dólares (Igal, 2013: 214).

Pese a que en 1981 la Iglesia se había mostrado a favor de la apertura democrática, a medida que transcurría el gobierno asumió el papel de censora social, con un discurso en el que la democracia era la madre de todos los males. No obstante, la organización religiosa se mostró de acuerdo con la iniciativa del Congreso Pedagógico, principalmente por su injerencia en el manejo de la educación privada. Allí expuso que su máxima preocupación era limitar el avance del Estado en la educación (Romero, 2000: 337). La discusión con la institución clerical se agravó por el consenso que tenía entre los distintos sectores del gobierno y la sociedad la Ley de Divorcio.

En cuanto a los gremios, siguiendo la lectura de Gustavo Demarchi, Sergio Com comenta que “la dirigencia gremial en general y la CGT en particular, ejercieron una permanente tarea de hostigamiento al gobierno radical. (...) En el terreno estrictamente económico, las penurias que traían consigo los diferentes ajustes y la merma que la inflación producía en los ingresos de los trabajadores, alimentaban la protesta” (Com en Mastrini, 2005: 189).

Si bien los sindicatos realizaron una fuerte presión contra el gobierno, no estaban en su mejor momento institucional. El poder de los sindicalistas se hallaba debilitado tras la derrota del Peronismo en las elecciones, y paralelamente, existía una profunda división entre los dirigentes del sector. A esto se sumaba el hecho de que muchos de los sindicatos habían sido intervenidos durante la dictadura y su legislación normativa, eliminada. Aprovechando esta situación, la cartera laboral alfonsinista promovió una Ley de Asociaciones Profesionales que intentaba restringir el poder corporativo de los gremios. El ministro Antonio Mucci –un sindicalista de tradición socialista– propuso establecer el voto secreto, directo y obligatorio, la representación de las minorías, la limitación de la reelección y la fiscalización de los comicios por parte del Estado. No obstante, el Senado rechazó la ley y el gobierno intentó negociar por medio de funcionarios más flexibles que acordaron nuevas normas electorales con los gremialistas (Romero, 2000: 346).

Mientras algunos sectores del sindicalismo negociaban, otros presentaban una dura batalla. La CGT realizó 13 paros entre 1984 y 1988, que contaron con el apoyo de una población aquejada por las constantes subas de los precios. Frente a esto, el gobierno dio un giro imprevisto y le ofreció al sindicalista Carlos Alderete la dirección del Ministerio de Trabajo, decisión que fue criticada por ser una claudicación frente al sector del sindicalismo más cuestionado (Alori et al., 2000: 204).

Con las Fuerzas Armadas el vínculo también fue oscilante. Entre sus primeras tareas, el gobierno realizó una revisión de las violaciones a los Derechos Humanos realizadas por los militares durante la dictadura. Para condenar estas aberraciones, ordenó el procesamiento de los comandantes en jefe de las tres Armas durante la dictadura y creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). El juicio a la Juntas concluyó en 1985 con la condena de la mayoría de los jefes a cadena perpetua. Asimismo, se condenó a la cúpula directiva del ERP y Montoneros. La Justicia ordenó continuar con los juicios a todos los responsables, de modo que las citaciones a oficiales y suboficiales se multiplicaron y el malestar de los miembros de las Fuerzas Armadas aumentó considerablemente. Frente a la presión ejercida por el sector, el gobierno sancionó la Ley del Punto Final, que limitó a dos meses el plazo de inicio del proceso penal a los militares implicados en la violación de los Derechos Humanos (Lucchini, Ferrante, Mínguez, 1999: 103).

Pese a esta norma, la relación entre las Fuerzas Armadas y el gobierno siguió tensa, y se agravó con tres levantamientos liderados por un grupo de militares denominado "carapintadas", siendo el ocurrido en la Semana Santa de 1987 el primero y más resonante. Aunque Alfonsín pudo llegar a un acuerdo con los sublevados, los episodios hablaban a las claras de que la meta que el presidente se había propuesto de conciliar a las FF.AA con el pueblo argentino era irrealizable.

El plano económico tampoco era sencillo. El gobierno heredó una fuerte crisis económica, signada por una inflación desmedida y un endeudamiento externo de amplias proporciones. Es importante tener en cuenta que el gobiernos militar se habían encargado "esmeradamente" de desregular el

mercado, alimentar la especulación financiera e implementar políticas de importación que pulverizaron a la industria nacional. Para revertir esta situación, en el primer año y medio de gobierno, Alfonsín intentó renegociar la deuda externa en un frente común con otros países de la región y procuró recuperar el poder adquisitivo del salario. Sin embargo, la jugada no salió bien. "Se agravó la inflación, estimulada por la exuberante emisión de moneda. (...) El sector financiero había adquirido preocupantes proporciones y la especulación dominaba la actividad en un contexto de quiebra del erario público, endeudamiento superlativo y fuga de capitales" (Com en Mastrini: 2005: 191 y 192).

Durante los dos primeros años, la política económica oficial, a cargo de Bernardo Grispun, intentó concretar las promesas electorales (recomposición salarial, reactivación económica, etc.) y, al mismo tiempo, detener la inflación. Persiguiendo esa meta, en junio de 1985 el gobierno lanzó el Plan Austral, cuyo objetivo consistía en proyectar transformaciones estructurales de crecimiento. Para frenar la inflación se congelaron precios, salarios y tarifas de servicios públicos; se regularon los tipos de cambio y las tasas de interés; se suprimió la emisión de moneda, se controlaron los gastos e ingresos públicos y se reemplazó el peso por el austral. "Con estas medidas se logró controlar la inflación pero al poco tiempo los viejos problemas resurgieron. El gobierno -ya con un diagnóstico más claro de los límites de la Economía- había comenzado a delinear un programa de reforma y modernización del Estado que incluía un plan de privatizaciones de empresas públicas y un programa de reinversión de capitales" (Lucchini, Ferrante, Mínguez, 1999: 105).

Dado que el país salía de un gobierno dictatorial que había implementado la represión y la sumisión en todas las áreas de la vida ciudadana, y ejecutado prácticas terribles en pos de sus objetivos, como el exterminio de más 30.000 personas y el secuestro de más de 500 bebés, otra de las principales tareas de Alfonsín era fortalecer las instituciones democráticas. Se le dio una gran importancia a la política cultural y educativa, con el fin de remover, en el largo plazo, el

autoritarismo que reinaba en las instituciones públicas, las prácticas y las conciencias (Romero, 2000: 335).

En el área educativa, se desarrolló un plan de alfabetización masiva, se atacaron los mecanismos represivos existentes en el sistema escolar, se abrieron canales para discutir contenidos y formas, y se promovió la realización de un Congreso Pedagógico.

En cuanto a la cultura y los medios de comunicación, se promovió la libertad de expresión, lo cual permitió la proliferación de opiniones sobre diversos temas y un cierto "destape". Además, se impulsó una nueva Ley de Radiodifusión para desplazar a la 22.285 sancionada por Videla y compañía. Sin embargo, el proyecto no pudo ser concretado. También, hubo discusiones para aprobar una ley que autorizara el divorcio vincular y permitiera establecer la patria potestad compartida. Esta ley, finalmente, sería sancionada en 1987 (Romero, 2000).

En este marco de apertura, las minorías sexuales comenzaron a tener un lugar en la arena pública y a reclamar participación política en busca, por una parte, de la ampliación de los derechos civiles, y por la otra, del libre albedrío sexual. En el año 1983 se formó la *Coordinadora de Grupos Gays*, en la que confluían agrupaciones como *Oscar Wilde*, *Pluralista*, *Grupo de Acción Gay*, *Venezuela*, *Contacto*, *Dignidad*, *Nosotros*, *Camino Libre* y *Liberación*. Más tarde esta entidad se disolvería y nacería la CHA (Comunidad Homosexual Argentina), presidida por Carlos Jáuregui (Bellucci, 2009).

El feminismo, también, tuvo una fuerte revitalización y se propuso señalar la subordinación de la mujer en la sociedad argentina. Varias de las demandas impulsadas desde el movimiento tuvieron respuesta con la sanción de una serie de leyes: igualdad de los hijos nacidos dentro o fuera del matrimonio, la Patria Potestad conjunta al padre y la madre (1985), el convenio sobre igualdad de oportunidades para trabajadores y trabajadoras con responsabilidades familiares (1986), el divorcio vincular (1987), el derecho a pensión al cónyuge en matrimonio de hecho (1988) (Tarducci y Rifkin, 2010).

## **2. Los medios gráficos**

En *Paren las rotativas* (2005) Carlos Ulanovsky detalla algunas de las condiciones en las que se encontraba el periodismo y los medios de comunicación masiva en la década de 1980. La prensa, detalla Ulanovsky, atravesaba una seria crisis de ventas, atribuida a la falta de credibilidad por su actuación durante el gobierno militar y la Guerra de Malvinas. Para revertir esta percepción, en los primeros años de democracia, los periódicos comenzaron a detallar los maltratos y las vejaciones que muchas personas habían sufrido durante la dictadura. También, le dieron espacio a los testimonios de torturadores arrepentidos que se hicieron protagonistas de inquietantes notas de color (Ulanovsky, 2005: 159).

Promediando la década, si bien se había avanzado en el terreno de la libertad de expresión, los recortes empezaron a ser cada vez más dramáticos. Importantes medios desaparecieron, se produjo una reducción de páginas, desabastecimiento de papel prensa, disminución de la inversión publicitaria, descenso de las ventas, graves conflictos gremiales y desocupación (Ulanovsky, 2005: 163). Pese a este panorama desalentador, las redacciones tuvieron un recambio generacional y se colmaron de jóvenes de entre 19 y 35 años, que generaron transformaciones en los modos de producción y en el estilo de comunicación de los medios. Se trató, en su mayoría, de periodistas que crecieron en el momento de agonía de la dictadura y que se fueron formando profesionalmente en democracia, tomando los beneficios y espacios otorgados por ella (Ulanovsky, 2005: 264).

La investigadora Roxana Patiño sostiene que en este período aparecieron nuevas revistas culturales en las que, a la par de la euforia por la democracia recuperada, se instaló el debate sobre las relaciones entre cultura y política (Patiño en Hiram 2009: 4). Dentro de estas nuevas publicaciones se verá reflejada la escisión existente dentro del campo intelectual de izquierda. De un lado están aquellos que se reubican como socialdemócratas y van ganando un lugar en el campo del periodismo cultural. Del otro, los críticos que reivindican su posición marxista y

denuncian desde revistas como *La Bizca* y *Pié de Página* la despolitización del intelectual y la desintelectualización de la política: “La recolocación de estos intelectuales y los escritores respecto de una nueva cultura política democrática será uno de los principales ejes del cambio cultural del momento, ya que la reestructuración total o parcial de sus tradiciones ideológico-políticas genera una crisis de los paradigmas estético-culturales hegemónicos y una redefinición de la idea de cultura, de sus relaciones con la política, del lugar y la función del intelectual” (Patiño, 1997: 6).

En el plano específico de las historietas, mientras algunas producciones y publicaciones se orientaron hacia la experimentación visual, pictórica y gráfica, otras reivindicaron la importancia de los componentes verbales, genéricos o narrativos del lenguaje historietístico clásico. Según indica Lucas Berone (2015) a partir de la lectura de Carlos Scolari, se fueron delineando dos tendencias (conflictivas y muchas veces superpuestas) dentro de la historieta argentina de los años '80: “Por una parte, la propuesta que podemos denominar el nuevo comic argentino, una realidad estética desvinculada de las reglas del mercado y dispuesta a explorar las fronteras gráficas y narrativas de un lenguaje. [Por otra parte] las historietas de autor, reeditadas en Europa con mucho éxito y que se caracterizan por una gráfica clara y una línea narrativa cercana a la ciencia ficción, la fantasía o el *hard boiled*” [novela dura o negra].

## **Menem lo hizo<sup>14</sup>**

### **1. El mito neoliberal**

Prometiéndole a los argentinos un Salario y una Revolución Productiva, Menem asumió la presidencia el 9 de Julio de 1989, tras la salida precipitada de Alfonsín, que no finalizó su mandato al frente del gobierno. En su primera etapa de gestión centró sus esfuerzos en dos cuestiones: la estabilización de la economía y la conciliación con los militares y los sindicatos. La primera se logró

---

<sup>14</sup> El título remite a una campaña publicitaria que el expresidente realizó cuando estaba finalizando su segundo mandato. En ella mencionaba las iniciativas que se habían generado durante sus dos gobiernos y, según el funcionario, habían sido positivas para el país. La campaña fue retomada por varios programas satíricos de la época, que usaron la banda sonora y el estilo del comercial para enumerar todas las consecuencias de los 10 años de gobierno de Menem.

mediante la aplicación de un programa de reformas que culminaría con la privatización de todas las empresas estatales. Mientras que la segunda fue el resultado de la sanción constante de decretos de urgencia y necesidad que sustituyeron a las leyes debatidas y sancionadas en el Congreso (Alori et al., 2000: 206).

A partir de la asunción de Erman González como ministro de Economía se recortó el gasto público, se redujo la inversión oficial, y se privatizó a la mayoría de las empresas estatales. Las privatizaciones eran un símbolo del achicamiento del Estado que daba cuenta, a las claras, que Argentina acataría los preceptos del Consenso de Washington. Estas políticas fueron profundizadas con el nombramiento de Domingo Cavallo como ministro de Economía.

En 1991 Cavallo lanzó el Plan de Convertibilidad, que implicó la equivalencia entre el peso y el dólar. El programa, además, incluía la liberalización de precios de productos importados, la desregulación del mercado financiero, la flexibilización laboral y la privatización de todas las empresas públicas. El Estado nacional, también, transfirió a las provincias los servicios educativos y de salud y redujo su personal a unas 150.000 personas. Asimismo, generó una reforma tributaria que aumentó el impuesto al consumo, IVA, primero al 18 y después al 21 por ciento.

Pedro Brieger sostiene que la aplicación de teorías neoliberales fue común a toda la región latinoamericana, principalmente, gracias a la construcción del "mito neoliberal". Primero a fuerza de fusil, con las dictaduras militares y después a fuerza de pluma, es decir, con el apoyo de la prensa, el neoliberalismo pasó de ocupar una posición marginal en los debates económicos durante siglos, a tener una posición hegemónica en los '90. Para ello fueron determinantes un grupo de economistas, los Chicago Boys, apoyados por capitales financieros y empresas multinacionales, que crearon institutos, centros de investigación, fundaciones y tuvieron una gran penetración en los medios de comunicación. Pregonaban que el Estado era ineficiente y que la mejor solución eran las privatizaciones, puesto que así se eliminarían los gastos y la corrupción. También bregaban por la

apertura del mercado, la flexibilización laboral y el quebrantamiento de los sindicatos. Brieger dice que esos postulados, esparcidos con énfasis y sin pruebas fehacientes –ninguno de los países desarrollados había llegado a su posición privilegiada sin medidas proteccionistas-, obtuvieron resultados totalmente contrarios a los que predecían (Brieger, 2002).

Para 1995, la recuperación económica iniciada en 1991 comenzó a agotarse. La crisis provocada por la caída de la moneda mexicana repercutió negativamente en América Latina y los niveles de desempleo alcanzaron el 18 por ciento. Para colmo, la deuda externa sufrió un importante aumento (Alori et al., 2000: 201). Lejos de lo que se esperaba, la desaparición del Estado polarizó a la sociedad argentina: la mayoría vio deteriorado su nivel de vida, al tiempo que un grupo muy reducido prosperaba y hacía ostentación de su riqueza. Como consecuencia, se multiplicó el número de pobres que vivían debajo de la línea de pobreza, muchos de ellos provenientes de la clase media (Alori et al., 2000: 201).

En 1990 Menem declaró el indulto, dejando en libertad a más de doscientos militares detenidos durante el gobierno de Alfonsín. Sin embargo, en diciembre de ese año, el coronel Seineldin comandó una nueva revuelta tomando el Estado Mayor del Ejército. Esta vez, los militares leales al gobierno se impusieron y lograron que los sublevados se rindieran. Tras este suceso, en 1991 Menem propuso un nuevo indulto que benefició a ex miembros de la Juntas Militares y a los líderes Montoneros (Lucchini, Ferrante, Minguez, 1999: 109).

Con la fracturación del movimiento obrero, el gobierno neutralizó a los sindicatos. La estrategia consistió en desplazar a aquellos dirigentes que habían participado en contra del gobierno de Alfonsín y darles lugar a otros llamados "El Grupo de los Quince", que se beneficiaron con las nuevas medidas económicas del Menemismo. De esta forma, un sector de los gremialistas pasó a formar parte de la cúpula directiva de las empresas nacionales devenidas en empresas privadas; otro enfrentó la política de mercado pero sin romper con el Peronismo y conformó el Movimiento de

los Trabajadores Argentinos (MTA); y un tercer grupo, formado por los trabajadores estatales y del área de servicios, dio lugar al Congreso de los Trabajadores Argentinos (CTA). Los dirigentes de izquierda, en tanto, formaron la Corriente Clasista y Combativa (Alori et al., 2000: 209).

## **2. Los medios se “menemizan”**

La presión y la influencia de la radio y, en especial de los canales de televisión, origina en los medios escritos un cambio en el tratamiento de los temas de tapa y en la forma de orientar la actualidad por casos, como el de la joven María Soledad Morales, violada y asesinada en la Catamarca de Ramón Saadi. Asimismo, se inicia el paso de los temas políticos a los sociales. Estos cambios se producen a partir de la privatización de los canales de tevé y las radios, a lo que deben sumarse cambios tecnológicos que van desde la inclusión de la computadora hasta la mejora de los servicios telefónicos (Ulanovsky, 2005: 217 y 218).

Todas las semanas en revistas como *Caras*, *Gente*, *Somos* y *Noticias* se realiza una mezcla entre vida pública y privada de los famosos, políticos y empresarios. Se incluyen cientos de fotografías en secciones como *Vidriera*, *Vip*, *Ricos y Famosos*, *Personajes* y otras; algunas son gentilmente solicitadas mientras que otras son tomadas a sus protagonistas a escondidas, o en momentos en los que no se esperan el flash de la cámara (Ulanovsky, 2005: 234 y 235).

El Estado establece las reglas de juego de acuerdo con los intereses de los grupos oligopólicos. Se sanciona la ley 23696/89 -ley de Reforma del Estado- que declara sujetas a privatización a las emisoras de televisión abierta y autoriza la creación de multimedios, a su vez, esta situación es profundizada mediante la ley 24192 del año 1992, que permitió la presencia de capitales extranjeros (Bolaño y Mastrini en Heram, 2009: 4).

La concentración mediática hace que los medios, por una parte, se retroalimenten y reciclen sus contenidos e informaciones, y por otra, sean más indulgentes entre sí, sobre todo si son del mismo grupo (Heram, 2009). Estos multimedios tienen una estrecha vinculación con emprendimientos de

la industria o las finanzas. Su fin último es potenciar y multiplicar el volumen de negocios y expandirse hacia nuevos mercados, gracias a las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías (Giniger, 2007).

En cuanto a las historietas, Diego Agrimbau (2008) explica que en los '90 este tipo de producciones se torna más "adolescente". Los factores que confluyeron en este fenómeno van desde la invasión de superhéroes facilitada por la convertibilidad de la moneda y la edición nacional de gran parte del catálogo de DC Comics por parte de la editorial Perfil, hasta la aparición de los nuevos historietistas *under* que apenas superaban los veinte años de edad. Estos nuevos historietistas eran los referentes de la que sería la "segunda oleada de revistas *under*". Fanzines y revistas independientes como *Catzole*, *El Tripero*, *Megaultra*, *Maldita Garcha* o *El Abismo* eran los primeros brotes de lo que años más tarde se conocería como el "Boom de los Fanzines". Entre las razones de esta explosión, Agrimbau señala los bajos costos de imprenta, la llegada de las nuevas tecnologías al público en general, el uso ilegal de software tomado como una práctica completamente habitual y la desaparición de la industria editorial formal. Todo tipo de revistas y fanzines, con todo tipo de ambiciones y objetivos aparecían en las comiquerías, en los eventos y en la feria de libros del Parque Rivadavia.

### **Las antecesoras**

Hubo una vasta cantidad de revistas de historietas que le prepararon el terreno a *SexHumor* y fueron configurando un campo hegemonizado por autores<sup>15</sup> que imaginaron personajes femeninos con personalidades duales (bellas sumisas o toscas amas de casa). De acuerdo con la investigadora Laura Vázquez (2009), las primeras mujeres dibujadas eran grotescas, gordas y mandonas, como *Pochita Morfoni*, o violentas y enormes como *Pancracia*, la esposa del detective *Don Mamerto*.

---

<sup>15</sup> Para María Antonia Díez Balda (2004): "El mundo del cómic para adultos estuvo hasta los años setenta bastante dominado por los hombres y tanto los lectores como los autores eran fundamentalmente hombres. Por ello, como se trataba de entretener y atraer a los lectores, el cómic recreaba en imágenes las fantasías eróticas y de aventura de los hombres".

También estaban las brutales e instintivas, como *Ramona*, una empleada doméstica española diseñada por Lino Palacio, que comenzó a publicarse en *La Opinión* en 1930 y a partir de 1938 pasó a *La Razón*. La mujer, de alto rodete y cejas gruesas, era explotada y maltratada por sus patrones porteños.

Hasta la década del '40, Vázquez detalla que los personajes femeninos predominantes eran fuertes y tenían por función mortificar y maltratar a los varones. Aunque, destaca que había una línea divisoria en el género: de un lado estaban las madres y del otro, las hijas. Las primeras estaban más asociadas a las características arriba mencionadas y condensaban los valores tradicionales, mientras que las segundas eran modernas y se caracterizaban por ser objeto de disputa entre los varones. Estaban destinadas al cuidado del hogar y habitaban permanentemente el entorno barrial. Siempre estaban bien vestidas y de "taco alto", perseguían el sueño de salir en las páginas de las revistas y de casarse con "un muchacho bien". Miraban con malos ojos las infidelidades, así como la realización de las tareas domésticas. Nunca se separaban de sus maridos y aguantaban todas sus humillaciones. Frecuentemente, cuando se casaban, se volvían gordas, gritonas y malhumoradas. Tenían hijos revoltosos a los que educaban "a los golpes" y solían aplicarles severos castigos. Asimismo, no eran solidarias entre sí, sino que sentían envidia una de la otra.

Entre las décadas del '40 y el '50, la historieta tiene su "edad de oro"<sup>16</sup> y se va acentuando esta imagen de mujer moderna, impulsada desde la revista *Rico Tipo*. Dirigida por Guillermo Divito –uno de los ilustradores de *Patoruzú*-, *Rico Tipo* tuvo su número de lanzamiento el 16 de noviembre de 1944. De inmediato se convirtió en un gran éxito de ventas. "Patoruzito llegó a una tirada de 300.000 ejemplares semanales e Intervalo a los 280.000. Ambas, junto con las humorísticas *Rico*

---

<sup>16</sup> En este periodo, la historieta no sólo se posiciona como un producto masivo sino que consigue conformar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética gráfica propia. Este periodo de auge se extiende hasta la década del 60, momento en que experimenta un descenso de las ventas, provocado por la baja de salarios y por la competencia de la televisión, que se va tornando el medio predilecto del público. A su vez, se produce una disminución de la producción nacional y un aumento del ingreso de títulos extranjeros (Vázquez, 2011).

*Tipo y Patoruzú*, cubrían cerca del 50% de la circulación total de las revistas argentinas" (Vázquez, 2011:9).

Si *Patoruzú* era una revista principalmente humorística, *Rico Tipo* le sumaba al humor cierto erotismo, a partir de la inclusión de fotos de las vedettes del momento y la aparición de "las chicas de Divito": ilustraciones de mujeres sensuales, con cintura de avispa y figura contorneada. Frente a ellas también se mostraba su antítesis perfecta: las madres refunfuñonas desprovistas de toda sensualidad.

Pese a tener un público predominantemente masculino, la revista comenzó a ser consumida, también, por mujeres. Alan Pauls (1992) sostiene que "las chicas de Divito" impusieron entre las mujeres de carne y hueso un modelo de ropa y de físico. "Había que tener cintura finita, y así creció la venta de trusas que ceñían el cuerpo (...). Las casas de modas publicaban sus avisos en *Rico Tipo* con dibujos del mismo Divito, lo que funcionaba ya como una identificación absoluta entre humor y moda (...). Lo que las "chicas" exaltaban siempre era lo moderno. Desde luego, las casas de ropa que buscaban identificarse con los chistes, nunca eran las caras sino las populares (...). "Las chicas' funcionaban del mismo modo que los avisos publicitarios: a través de la creación de un modelo imaginario. Podemos decir que el proceso fue el siguiente: Divito dibujaba inicialmente a 'las Chicas', de a poco ve que los rasgos que él crea con fines puramente humorísticos, o para exaltar el sex-appeal de sus personajes, son tomados literalmente. Entonces Divito completa la cadena buscando deliberadamente imponer ciertos modelos, buscando también, como sus lectoras, lo moderno. Este ir y venir entre la realidad y el dibujo, no es algo que sólo se nota ahora a la distancia: en su momento se tenía muy clara conciencia de que el límite entre la influencia de Divito sobre la moda o de la moda sobre Divito era muy borroso".

Como vemos, la tira sintetizó los ideales de los mundos femenino y masculino. La ilustradora, dibujante y periodista argentina Ana Von Rebeur, en su artículo *Las mujeres que están dibujadas*,

comenta que ese ha sido un rasgo característico de las historietas: "La vulnerabilidad lacrimógena de Annie la Huerfanita, los mohines añiados 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".

Pero hay que tener en cuenta que ese ideal femenino es construido a partir de la mirada del otro, del varón. Las historietas pueden denominarse discursos de la heterodesignación o "figuras de la heteronomía", porque son formas mediante las cuales el sujeto puede designar al otro, pero a su vez y por oposición, demarcar su propia identidad. Mientras el varón -en tanto que autor- dibuja a la mujer tal y como quiere verla, reafirma su propia identidad, al tiempo que la mujer -en tanto que lectora- introyecta esa imagen como propia, aunque en realidad no es suya, sino que se corresponde con cierto imaginario masculino. Esta relación de producción y reproducción, la deja muy en claro Guillermo Divito (1947): "Me limité a plasmar en el dibujo el tipo de mujer que me gustaba, y resultó que era el que le gustaba también a mucha gente. (...) "Mi chica' no responde a un tipo real y determinado de mujer, pues jamás he trabajado con modelos vivientes. En esto tuve la primera gran sorpresa de mi vida: primero creé a la 'chica', y después comencé a verla en la calle!".



Rosa María Rodríguez Magda, al reflexionar sobre los discursos que construyen los géneros, explica que “la mujer” es producto de la heterodesignación. Quien define se ubica como lo neutro, lo universal; por lo que el genérico “varón” se iguala como sujeto del logos y se identifica con el hombre -el ser humano-; en cambio, el género femenino queda recargado de atributos particulares. Cuando el sujeto que heterodigna define, está hablando de su reverso, y, en definitiva, de sí mismo. Ser varón es ser no-mujer, y la definición es necesaria para marcar las fronteras de la propia masculinidad que -al ser un atributo hegemónico- se ve siempre amenazada (Rodríguez Magda en Acevedo, 2012). Nuevamente recurrimos a Divito para que hable de los detalles diferenciales de “su chica”: “Tiene lo que los norteamericanos llamaron primero *sex-appeal*, luego *it*, y más tarde *oomph*. Lo tiene en la boca, en la forma tenuemente almendrada de sus ojos, en su nariz respingada, en la cabellera abundante y ondeada que cae como una cascada sobre los hombros, o se alza en una masa compacta rematando su esbelta figura. Lo tiene en su cuerpo, en sus piernas, en su forma de vestir y en sus zapatos. Lo tiene en su modo de andar,

erguido, orgulloso y seguro, porque conoce perfectamente la armonía de su cuerpo. Por eso también, y aunque rabien muchos petisos, 'mi chica' es siempre alta; considero que para que la línea sea elegante, debe ser larga, proyectarse en esa dimensión todo lo que sea necesario, hasta allí donde la proporción exija que se corte, para armonía del conjunto".

Evidentemente, "las chicas" son la representación de un cuerpo idealizado, sin imperfecciones, por eso se ocultan los pliegues, las arrugas y las anatomías ordinarias. Pero, más allá de su voluminosidad y de su paso firme, estas mujeres no se permiten ir al encuentro del placer. Según Vázquez: "Aunque no son pudorosas, sus movimientos *fatales* no exteriorizan sus deseos sino en pos de satisfacer los ajenos" (Vázquez, 2009: 29).

Asevera Carlos Martínez (2012) que después de *Rico Tipo* surgen otras publicaciones del mismo tono como *Pobre Diablo*, *Loco Lindo*, *Ricuritas*, *Avivato*, *Bomba H* y *iQue Kilo!* También, *Cabeza Fresca* y *Dinamita*. La primera tenía un formato casi de bolsillo. Contenía fotos de modelos, relatos eróticos, cuentos picarescos breves y varias páginas con humor gráfico. *Dinamita*, por su parte, difundió trabajos de George Pichard, en la sección titulada *Desde Francia, las chicas de Pichard*.

En los '70 aparecen nuevos títulos como la revista *Top*, que se publicó entre julio de 1971 y comienzos de 1973, y alcanzó un total de diecinueve números. Entre sus secciones destacadas estaba la serie *Marc* (creación de Oscar Lamborghini con dibujos de Marcos Adán), una parodia del género de los agentes secretos cuyos episodios incluían toques de absurdo, sadismo y sexo. Sus primeras portadas estuvieron a cargo de Ric (Ricardo Villagrán) y consistían en *collages* de diversas escenas en las que siempre aparecían mujeres posando sugestivamente en primer plano pero, a diferencia de los personajes femeninos anteriores, eran heroínas que participaban activamente de la trama junto al héroe.

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". Pero, hasta la década del 60, Merino advierte que la principal función que cumplían era admirar las hazañas de los héroes; ellas esperaban ser rescatadas por él o lloraban su partida. Eran acompañantes o "eternas novias", con una participación testimonial en las aventuras heroicas de los protagonistas. A partir de los años 60, surgen personajes protagónicos femeninos a los que Roman Gubern (1974) denomina "heroínas fantaeróticas". Se trata de una serie de personajes femeninos de gran sensualidad que revolucionan la percepción adulta de los cómics y se transforman en íconos de belleza con una curiosa dimensión mítica (Gubern en Acevedo, 2012). En Europa, este sería el caso de Barbarella, creada por el francés Jean-Claude Forest, o Valentina, por el italiano Guido Crepax (Merino, 2007).

Dicen Gociol y Rosemberg (2000) que 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 aclara que esto también puede ser leído como la captación de esas transformaciones procesadas como "escenas de las fantasías sexuales masculinas" (Gociol y Rosemberg en Acevedo, 2012).



En 1972, un año después del lanzamiento de *Top*, nace *Satiricón*. Oscar Blotta (hijo) y Andrés Cascioli eran los directores de esta publicación inspirada en la rusa *Satirikón*, que Arkadi Timofélevich Avérchenko había engendrado en las primeras décadas del siglo XX. *Satiricón* tuvo un gran éxito de ventas y supo captar las nuevas tendencias y corrientes de opinión que atravesaban a la sociedad argentina en materia política, de hábitos sexuales y de costumbres (Martínez, 2012). Aunque en sus páginas predominaron los chistes y las notas periodísticas, no faltaron algunas historietas humorísticas que iban desde las parodias realizadas por Roberto Fontanarrosa o Pérez D'Elías, pasando por *Los viajes de Gulliverty* y los apuntes costumbristas de Grondona White, hasta llegar a las tres más asociadas a temas sexuales: *El Sátiro Virgen*, de la dupla Fernández-

Branca; *El marqués de Sade*, de Blotta e Izquierdo Brown; y *La Pochi, ligera pa' los mandados*, con guión del periodista Rolando Hanglin y dibujos de Sergio Izquierdo Brown (Martínez, 2012).

*La Pochi* es una adolescente que condensa las dos imágenes que podían verse en los personajes femeninos hasta el momento: por un lado era inocente, más cercana a las mujeres de las tiras costumbristas de los años 40, y por otro tan sensual como las fantaeróticas. Pero lo que distinguía a *La Pochi* era que sufría una violación tras otra, y aquel acto de violencia era parte de su

cotidianeidad. Que los varones la usaran para satisfacer sus deseos era un precio que tenía que pagar para lograr ciertas cuestiones de lo más mundanas, como por ejemplo, que le vendan medicamentos para su abuela. *La Pochi* pone en evidencia la diferencia de poder entre mujeres y varones y el lugar de privilegio en el que estos se ubican al ultrajarla sin que ella sienta, siquiera, ira o furia, sino que acepte el hecho como una situación natural y cotidiana, como parte de la normalidad.

Las violaciones a *La Pochi* son contadas en clave humorística porque forman parte de



un imaginario que las valida<sup>17</sup>. Como indica Rita Segato, las violaciones no son obra de desviados individuales: el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse. Mediante el ultraje, el violador envía dos mensajes: uno a la mujer, la víctima, y otro a sus pares masculinos. A la mujer le “dice” que él tiene por finalidad domarla, porque, en definitiva, su destino como mujer es ser contenida, censurada, disciplinada, reducida; y él, mediante ese acto de violencia, se convierte en el máximo exponente de una moral acorde al imaginario de género que ambos comparten. Mientras que a los varones les demuestra que él, pagándoles con el cuerpo de una mujer, forma parte de la comarca ya que la masculinidad es un status que debe ser reconfirmado con una cierta regularidad a lo largo de la vida. De este modo, en esta estructura, las mujeres somos las dadoras del tributo –de la virilidad- y los varones, los receptores y beneficiarios. Es “un orden simbólico marcado por la desigualdad que se encuentra presente y organiza todas las otras escenas de la vida social regidas por la asimetría de una ley de status” (Segato, 2004: 8).

En Satiricón “el sexo y la escatología ganaron terreno rápidamente y lo que en un primer momento se insinuaba a través de historietas como *El Sátiro Virgen* se convierte en la excluyente razón de ser del mensual, con notas como *Curso libre de divulgación sexual*, *La vida sexual de Patoruzú y Argentinos: sus vicios más secretos*. (...) Sexo, escatología y desacralización de deportistas y famosos mantenían las ventas (...) podían estar en la misma grilla con un informe sobre la CIA, un banquete para pordioseros o una entrevista en broma al solemne Ricardo Balbín” (Igal, 2013: 48).

---

<sup>17</sup> Dado que implica el aniquilamiento de la voluntad de la víctima, la violación es percibida como un acto de soberanía del varón sobre el cuerpo de la mujer, es la conquista del territorio del otro y la posibilidad de legislarlo. Sobre esto dice Rita Segato: “Este acto está vinculado a la consumición del otro, a un canibalismo mediante el cual el otro perece como voluntad autónoma y su oportunidad de existir solamente persiste si es apropiada e incluida en el cuerpo de quien lo ha devorado” (Segato, 2004: 7).

La revista se emitió hasta octubre de 1974, cuando fue clausurada por el fatídico gobierno de



"Las puertitas del Sr. López", de Carlos Trillo y Horacio Altuna, tomada de 'El Péndulo' n° 4, diciembre de 1979.

Isabel Perón, pero volvería a los quioscos en noviembre de 1975. Finalmente, cerraría definitivamente la persiana en 1976<sup>18</sup>.

Dos años después, Cascioli sale al mercado con un nuevo emprendimiento, esta vez sin la compañía de Blotta: *Humor*. Más allá de su innegable papel cuestionador al gobierno militar, la revista comenzó a darle, sobre todo en los años de decadencia de la dictadura, un pequeño espacio a la temática sexual, desde un tono

siempre humorístico. Allí aparece la historieta *Las puertitas del señor López*, de Carlos Trillo y Horacio Altuna, publicada inicialmente en *El Péndulo*. "Las

puertitas" recurre a las clásicas imágenes de mujeres que mencionamos más arriba: la fémina de ensueño y la esposa machona y autoritaria. Los personajes femeninos que se ubican detrás de las puertitas son la fantasía masculina de la mujer ideal –sensual, tierna, comprensiva, sumisa y siempre bien dispuesta–.

<sup>18</sup> La relación tirante entre Oscar Blotta (hijo) y Andrés Cascioli fue uno de los motivos por los que la revista llegó a su fin, además de las constantes censuras que recibía. Blotta y Cascioli se encontraban en veredas ideológicas opuestas. Mientras que el primero era de centro derecha el segundo simpatizaba más con la izquierda. De hecho, Blotta le ofreció al periodista Rolando Hanglin la jefatura de redacción del medio, hecho que disgustó profundamente a Cascioli. Hanglin le dijo que aceptaría la propuesta si la publicación cambiaba totalmente su línea política. "Le repito lo que Blotta ya sabía: que soy un liberal de centro y que no tengo ganas de coquetear con la ultraizquierda ni con los distintos psicologismos, anti-imperialismos y socialismos que todavía estaban en boga. Blotta, admirador ciego como yo del sistema de vida y las tradiciones políticas norteamericanas, me responde exactamente que está en la misma posición. Entonces, acepto y planeamos una nueva *Satiricón* ya no *underground* sino profesional, liberal, deslenguada y cáustica, pero claramente ubicada en una línea política moderada" (Igal, 2013:67).

Un año más tarde surge bajo el paraguas de *Humor* una nueva publicación, *SuperHumor*, centrada en las historietas. Contó con tiras como *Polución nocturna*, una versión del complejo de Edipo escrita por Trillo y con dibujos de Dosé; y *Sol de Noche*, de Guillermo Saccomanno y Patricia Breccia. "Cuando tuve que imaginarme al personaje de *Sol de noche*, pensé en una piba flaca, de esas estudiantes de filosofía y letras, o rockeras, que tanto veía por la calle Corrientes en mis paseos nocturnos. Una mujer real, un tanto desprolija, blandita, de carne y hueso" (Breccia, en *La Duendes*, 2012).



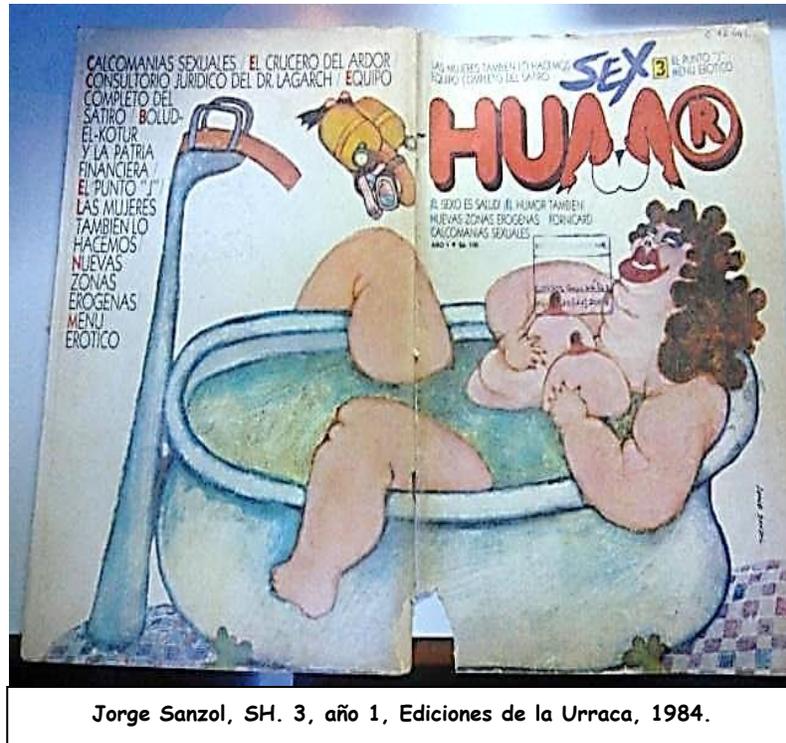
Breccia-Saccomanno, *SuperHumor*, Ediciones de la Urraca, extraído del blogspot de Patricia Breccia.

Sol era una anomalía con respecto a las protagonistas que proliferaban hasta el momento en las historietas. Escapaba a ese binomio de mujer fatal -inocente, pasiva y violada- o *madresposa* -casta, pura, refunfuñona y reprimida-. Sol expresaba una interioridad sensible, oscura e infinita.

## Capítulo 1

---

### Cuerpos grotescos en el frente



En las tapas de *SexHumor* del primer año, los cuerpos de las mujeres son representados –en su mayoría– de forma grotesca, desbordada y por eso, son una desviación estética con respecto a la forma en que solía presentarse a las mujeres en las revistas de historietas; claramente no son las chicas encorsetadas de *Divito*, tampoco la esposa desprovista de erotismo de *Las puertitas del Sr. López* o la cascarrabias *Pochita Morfoni*. Por ejemplo, en la imagen arriba expuesta se puede notar que hay una mujer obesa cuya piel está marcada por innumerables pliegues. Su figura grotesca, desde las conceptualizaciones de Lynda Nead, puede catalogarse como obscena ya que escapa de los límites clásicos del arte canónico.

Según Mijail Bajtin, el cuerpo grotesco “no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtin, 1987:25).

Lo grotesco, en la mujer de la imagen, se reproduce en las partes que la llevan a su encuentro con el otro y con el mundo que la rodea: unos senos enormes y redondeados, cuyos pezones rígidos apuntan al cielo; sumados a una boca alargada, grande y entreabierta. Su postura corporal también es grotesca y se expresa en las piernas abiertas de par en par y en un rostro que es la continuidad de un ancho cuello, en el que unos ojos entrecerrados manifiestan un placer que es puro exceso. En esta representación hay una afirmación del deseo desde la materialidad y la corporeidad y, por tanto, se expresan las ideas –y las formas estéticas- que sostenían gran parte de los movimientos artísticos de la época.

Las investigadoras Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2014) señalan que la escena cultural de los tempranos '80 se caracterizó por reproducir estéticas<sup>19</sup> vinculadas con procedimientos de deconstrucción, desmontaje y otras estrategias que actuaban como puntos de fuga y permitían nuevas posibilidades de obrar. Con la libertad que les daba la experimentación, los artistas

---

<sup>19</sup> Hubo cuatro bien definidas: una estética de la precariedad, una estética colaborativa, una (contra) estética vestimentaria y una estética festiva. Paradójicamente, habían nacido durante la última dictadura militar en prácticas artísticas que intentaban escamotear el disciplinamiento y la represión ejercidos por los militares y constituían diversas *Estrategias de la Alegría*, concepto acuñado por el artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby. Al respecto, Lucena y Laboureau dicen: “Surgida durante la última dictadura en el ámbito del rock con el fin de ‘desencadenar los cuerpos aterrorizados’ de los jóvenes, en la transición democrática la *Estrategia de la Alegría* se diversificó a partir de una serie de espacios, fiestas, performances, recitales y muestras que configuraron una corrosiva y desenfrenada movida *under* que renovó y revitalizó la movida porteña” (Lucena y Laboureau, 2014: 59).

generaron estilos barrocos y desmesurados y expresaron una clara predilección por lo *trash*, lo instantáneo y lo fugaz. La comunicación se daba por fuera de las convenciones sociales, a partir de un lenguaje propio que reivindicaba los géneros menores o bastardeados<sup>20</sup>.

“La dictadura había desplegado mecanismos disciplinadores<sup>21</sup>, delineando un orden corporal y estético que consideraba lo ‘correcto’ y ‘adecuado’ para los jóvenes, instaurando así un orden social y moral a través del vestido que normalizaba los cuerpos (...) El desafío era recuperar un cuerpo que gozaba de sí mismo renunciando a cualquier forma” (Lucena y Laboureau, 2014: 63). Como contrapartida del disciplinamiento, se exacerbaban los sentidos y se recuperó la experiencia colectiva. “Este entramado de nuevas experiencias culturales y artísticas constituyó una respuesta política de resistencia y confrontación que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad y valores alternativos<sup>22</sup> a los planteados por el gobierno militar” (Lucena y Laboureau, 2014: 60).

---

<sup>20</sup> De esta manera, grupos artísticos como GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) y C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Partitativo - Tarifa Común) estimularon formas de acción gráfica que iban desde talleres ambulantes montados en una plaza hasta la intervención de superficies en la vía pública sobre las cuales se hacían estampados (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012:24). Algunos de estos grupos se aliaron con organizaciones de Derechos Humanos como las Madres de Plaza de Mayo con la intención de denunciar las torturas realizadas durante el terrorismo de Estado y, paralelamente, recomponer los vínculos sociales. Para ello se valieron del uso de soportes precarios y socializables como la serigrafía, las impresiones o los afiches, y generaron dispositivos de intervención gráfica abiertos y re-apropiables por la multitud, como el *Siluetazo* (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012: 14).

<sup>21</sup> [La nota al pie es nuestra] El proyecto de disciplinamiento de la sociedad durante la dictadura no se agotó en la represión y la desaparición de personas sino que, como contracara del Estado terrorista, se fabricó una política cultural de alcance nacional que no solo se concentró en censurar los contenidos contestatarios, sino en producir bienes simbólicos, educativos y comunicacionales que justificaran el accionar de la dictadura y promovieran el modelamiento de cuerpos dóciles. “De un lado estaban los campos de concentración, las prisiones y los grupos de tareas. Del otro, una compleja infraestructura de control cultural y educativo, lo cual implicaba equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales y académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficina. Dos infraestructuras complementarias e inseparables desde su misma concepción” (Ministerio de Educación de la Nación Argentina 2010: 70).

<sup>22</sup> Uno de ellos era la disidencia sexual, que comenzó a ser reivindicada en la década del 80, ya sea por medio de asociaciones políticas como la CHA –Comunidad Homosexual Argentina- o de colectivos artísticos. Desde la revista *Sadoma* o el diario *El porteño*, donde escribía una columna gay, el artista plástico, periodista y activista Jorge Gumier Maier, integrante del Grupo de Acción Gay (GAG), atacaba la idea de una identidad homosexual opuesta a la identidad heterosexual. Según Gumier Maier, aceptar esa oposición era afirmar la existencia de una norma (heterosexualidad) frente a la cual la homosexualidad era un desvío (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012: 92). Situar en esta postura de disidencia sexual era desobedecer la norma heterosexual, reivindicar la condición política del deseo y evidenciar que la confinación de la sexualidad al dominio de lo privado encubre su sanción y administración públicas. En su lucha por salir de posiciones subordinadas, las disidencias sexuales suponían una alianza afectiva y política con aquellas capas de la población que sufrían la violencia estructural del sistema: los pobres y los marginados (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012: 13).

Al recuperar al cuerpo como superficie de placer, en *SexHumor* se condensa un importante imaginario de época: es una de las tantas expresiones del “destape”, tal como se denominó a la apertura democrática en alusión explícita al proceso abierto en España tras la muerte del dictador Francisco Franco. Cuenta la investigadora Mabel Bellucci que en aquel momento reaparecieron los hoteles alojamiento, las ropas atrevidas, los cuerpos con ganas de exhibirse, los boliches gays y las parejas acurrucadas por las calles (Bellucci, 2009: 4).

La palabra “destape” se pronuncia reiteradamente en todos los números del primer año de *SexHumor* y se revela como un nudo conflictivo, que pone de un lado la censura y la represión y del otro la libertad sexual y de expresión. Esta tensión es notoria en los editoriales y en las investigaciones de Luis Frontera. En el caso de los primeros, la publicación rivaliza, mediante el uso de la ironía, con los sectores que en nombre de la moral se pronuncian contra dicho “destape”. Dentro de ese grupo incluye a los dictadores y a quienes apoyaron el plan político, económico y social de la dictadura. Por su parte, las notas de Frontera exponen perspectivas encontradas sobre determinados temas “controversiales”. Allí se enfrentan las opiniones de grupos conservadores con las de otros sectores más progresistas y liberales.

El rasgo característico de los editoriales es su retórica política. Dice Eliseo Verón que el campo discursivo de lo político implica un enfrentamiento, una lucha entre enunciadores/as. La enunciación política parece inseparable de la construcción de un/a adversario/a (Verón, 1987). En el caso de *SexHumor*, el enunciador político es masculino y tiene una relación con un pro-destinatario también masculino, interpelado mediante el uso del pronombre nosotros –que incluye

---

Los reclamos de estos sectores no fueron absorbidos por los grandes partidos del país (Radicalismo-Peronismo), que se manifestaron desinteresados en abordar temas relacionados con las sexualidades y los géneros. Asimismo, cabe destacar que si bien el discurso del Radicalismo había atraído a la comunidad gay porteña, que votó masivamente por Alfonsín, una vez en el poder el gobierno radical comenzó a ejercer una fuerte violencia contra la comunidad homosexual mediante razzias, allanamientos y detenciones arbitrarias que hicieron que este grupo trasladara su simpatía hacia los partidos de izquierda (Bellucci, 2009).

a las figuras de enunciador y enunciatario-. "A pesar de las Ligas de decencia, Comisiones de Moralidad y Asociaciones de Madres Preocupadas por las Buenas Costumbres –por ejemplo, especular con dólares-, *somos inmensa mayoría los que tenemos la mente sana y la sonrisa siempre dispuesta*" (SH. 3, 1984:5, el resaltado es nuestro).

Con este lector, el enunciador comparte una creencia presupuesta, un horizonte referencial común que, en este caso, sería que los dictadores no sólo asesinaron a miles de personas, sino que también idearon un plan económico de desregulación del mercado que benefició a unos pocos sectores sociales, principalmente los más altos. Son estos dictadores –y sus seguidores- los que se oponen al "destape": "Los que escriben 'No al destape' en las paredes de Buenos Aires, pertenecen a esa casta que supone que torturar hasta la muerte, despreciar a las razas no indoeuropeas o maniobrar con divisas no afecta a la salud moral. El destape, en cambio, es algo que socaba las instituciones y degrada a las personas" (SH.6, 1984:5).

Frente al pro-destinatario aparece su contracara, la figura de contradestinatario o adversario discursivo, que, en este caso, también es masculino: "El papel de censor lo asumen ahora *los conocidos* de siempre, *esos*<sup>23</sup> que siguen creyendo que el sexo debe silenciarse porque es una cosa fea: instituciones clericales, ligas diversas, mascaritas sueltas que acuden al juzgado cuando ven una cola" (SH.11, 1985:5, el resaltado es nuestro).

En síntesis, los editoriales de *SexHumor* presentan a un enunciador que hace uso del masculino a la hora de interpelar al lectorado. Pese a que se podría pensar que esta forma es sexista e invisibiliza a las mujeres, creemos que, por las características del medio, se refiere a colectivos

---

<sup>23</sup>[La nota al pie es nuestra] En relación a esos grupos, en la edición número 12 se relata un episodio ocurrido en la ciudad de San Isidro. Un grupo autoproclamado Comando San Miguel realizó destrozos en un cine de Acassuso que proyectaba las películas eróticas *El imperio de los sentidos*, *Los Ángeles de Jessie*, *La profesora de lenguas* y *Confesiones de una azafata sueca*. En dicho local, los vándalos pintaron una leyenda que decía: "Cerdos mercaderes de la pornografía, los vamos a coser a balazos". La revista repudió el acto, llamó "un grupito de retardados" a los responsables y los comparó con aquellos que lideraban la Inquisición en la Edad Media. "Estos chicos, seguramente descendientes de aquellos que quemaban vivos a los que sostenían que la Tierra se movía o la sangre circulaba, desnudaron en esa frase de once palabras toda su insania: hay que matar en nombre de un Santo, a todo aquel que pretenda ocuparse del sexo" (SH. 12, 1985:5).

mixtos. En esta época el desdoblamiento léxico no era muy empleado en los medios y todavía la sociedad argentina no había evolucionado hacia la utilización de un lenguaje más inclusivo, discusión que cobrará protagonismo en la década del '90, de la mano de organismos internacionales como la Unesco, que publicó en 1991 el documento *Recomendaciones para un uso no sexista del lenguaje* (Gándara, 2013).

El enunciador de los editoriales de *SexHumor* equipara a la Iglesia con el gobierno dictatorial, y ubica a ambos actores como opositores al "destape" y responsables de la represión -política, sexual y social-. La Iglesia es señalada por la revista como encubridora del plan económico de la dictadura, así como también de las desapariciones y torturas perpetradas por el gobierno dictatorial: "No tenemos más remedio que pensar en los siete años de matanzas y torturas que pasamos sin que los documentos episcopales se ocuparan de ellos" (SH.9, 1985:5). Además, se condena su carácter represor y se denuncia al poder eclesiástico por haber tenido, durante siglos<sup>24</sup>, potestad sobre la sexualidad de las personas: "Una vez más, la Iglesia ha hecho públicas sus inquietudes por el 'auge de la pornografía'. En esta ocasión se trata de un documento elaborado por el Equipo Episcopal de Teología, presidido por Mr. Estanislao Karlic<sup>25</sup> (...) Ocurre que ese pudor

---

<sup>24</sup> Hasta el siglo XVI, la Iglesia sostuvo que los placeres carnales hacían al espíritu prisionero del cuerpo, impidiéndole la posibilidad de alzarse hacia el "reino de los cielos". Por eso, la institución religiosa se inmiscuía en la vida privada de las personas a través de la confesión y los sermones. Como la sexualidad era considerada un instrumento para la procreación, todo acto sexual que no tuviera como fin concebir un/a hijo/a era considerado pecaminoso. Además, no se podía tener relaciones en los días de ayuno, las fiestas de guardar, la lactancia y las menstruaciones. En total, no se podía tener sexo durante 270 días más las fiestas de guardar. La Iglesia se pronunciaba a favor de las familias numerosas y se negaba a admitir las prácticas anticonceptivas de la época como el *coitus interruptus*. Esta posición concordaba con la política poblacionista de los estados europeos y el mercantilismo. En la Edad Moderna esto cambia y se permite tener más relaciones sexuales, gracias a autores eclesiásticos como Tomás Sánchez, que consideraban que éstas fortalecían la unión entre las parejas (Margulis et al., 2003: 25 a 32).

<sup>25</sup> El obispo Karlic, junto a otros clérigos, escribió en 1984 un documento titulado "El pudor, defensa de la intimidad humana" en el que expresaba que existía una campaña realizada por los medios de comunicación tendiente a promover la pornografía y a "deteriorar la salud espiritual del pueblo": "(...) herido por el pecado. experimenta el hombre, sin embargo, la rebelión del cuerpo. La propia dignidad humana pide en consecuencia, que el hombre glorifique a Dios en su cuerpo, y no permita que lo esclavicen las inclinaciones depravadas de su corazón (...) Una dimensión particular, pero no la única, del pudor es la que corresponde al pudor sexual, que es el pudor ante el propio cuerpo. En su situación histórica el hombre debe rehusar por el pudor, la manifestación de su propia interioridad valiéndose del lenguaje del propio cuerpo. El pudor, en este caso, se presenta como la tendencia particular del ser humano a esconder los propios valores sexuales, en la medida que estos pueden obstaculizar la apreciación de sus valores específicamente personales. Los valores sexuales han de ser

al que apela el texto no es otra cosa que una creación de la misma Iglesia, que cambia según los tiempos pero mantiene su esencia represora” (SH.9, 1985:5).

En oposición a la figura de la Iglesia hay una frase que se repite reiteradas veces en los editoriales del primer año: *El sexo es salud, y el humor también*. Esta frase tiene suma importancia porque posiciona a la publicación en relación a la sexualidad, evidenciándola como una cuestión vinculada a la salud y al cuidado personal, es decir al plano médico, y en términos más generales, científico y/o académico.

La Ciencia es para *SexHumor* el discurso auténtico, verdadero: “(...) Ese curioso sentido de la normalidad es el que ha provocado, según la ciencia moderna, infinidad de traumas psíquicos en la sexualidad humana. Un beso en la frente es normal, un beso en la boca es atentado al pudor y merece una severa reprimenda” (SH.9, 1985: 5). Por eso, en las investigaciones realizadas por Luis Frontera, los saberes de las disciplinas académicas tienen un rol preponderante. Asimismo, lo interesante del apartado de Frontera es que, a diferencia de los editoriales, permite visibilizar las posiciones de mujeres y varones respecto de determinadas temáticas “controversiales” para la época. Por ejemplo, en una nota sobre el aborto, Frontera dice: “Un criterio de estos fascículos es no polemizar con los entrevistados y aceptar sus opiniones tal como las expongan” (SH.10, 1985: 44). Así se entrevista a Domingo Olivares, médico ginecólogo y director ejecutivo de la Asociación Argentina de Protección Familiar, quien se expresa a favor de la anticoncepción y de la planificación familiar y aclara: “No nos metemos con el tema de la legalización del aborto, estamos en el paso previo, aunque creemos que la legalización del aborto puede ser beneficiosa para la salud de la población, porque van a desaparecer las muertes por aborto, esa es la razón por la cual en la mayor parte de los países del mundo se está legalizando el aborto” (SH. 10, 1985: 41).

---

vehículo de manifestación de los valores de la persona y no impedimento para esa misma manifestación” (Conferencia Episcopal Argentina, 1984).

Contrario a la postura de Olivares, Julio Bello, subsecretario de Desarrollo Humano y Familia del Ministerio de Salud y Acción social, se manifiesta en contra de la anticoncepción, el aborto, el feminismo e incluso la educación sexual: "La madre y el chico son las primeras víctimas de esos conceptos de pseudo-liberación femenina. (...) La opción de no tener el hijo está basada en el prejuicio y la ignorancia, porque si no desea tenerlo hay formas científicas y técnicas para planificar la fecundidad y si ha tenido el embarazo y no desea tener el hijo hay formas sociales muy humanas de asistir a esa madre, de cuidar a ese chico y darle un hogar sustituto o adoptivo que seguramente va a reunir las mismas características que el hogar original (...) Si hay prejuicio para el aborto también lo hay para la educación sexual mal entendida, que no tiene que convertirse en educación genital, sino en educación para formar una familia (...) Tampoco nos parece prudente esta fórmula vinculada a los imperialismos donde aparece la píldora o lo que fuera como la gran solución a la felicidad de los hogares. Nosotros tenemos que poblar el país casi como una obligación de sobrevivencia. *Aquí se trata de no dar pasto a los comerciantes de la pastilla, y a la gente que está vinculada a los imperialismos, o a la liberación femenina*" (SH. 10, 1985: 44 -46, el resaltado es nuestro).

No obstante, en esa misma nota, pueden rastrearse voces de mujeres que plantean la revisión de estos postulados. Leonor Calvera, presentada como licenciada en letras y feminista, dice que en una votación se pronunciaría en contra del aborto "porque me parece que sería una nueva vuelta de tuerca de la opresión de la mujer" (SH.10, 1985: 47). Pero, pese a manifestarse en contra, señala que es una situación desesperada en la que la mujer es una víctima: "Siempre se ve a algunos grupos feministas que piden la libertad del aborto y esto queda unido a algo así como una especie de idea de que las mujeres están como enloquecidas y quieren dedicarse a la cosa sexual únicamente. Y es un planteo falso, lo hacen como desesperadas, es una decisión desesperada ante una situación desesperada (...) muchas veces el aborto es la consecuencia de relaciones sexuales

que ni siquiera quiere tener la mujer, y que si las tiene es exclusivamente para no tener que decirle que no al varón" (SH. 10, 1985: 47).

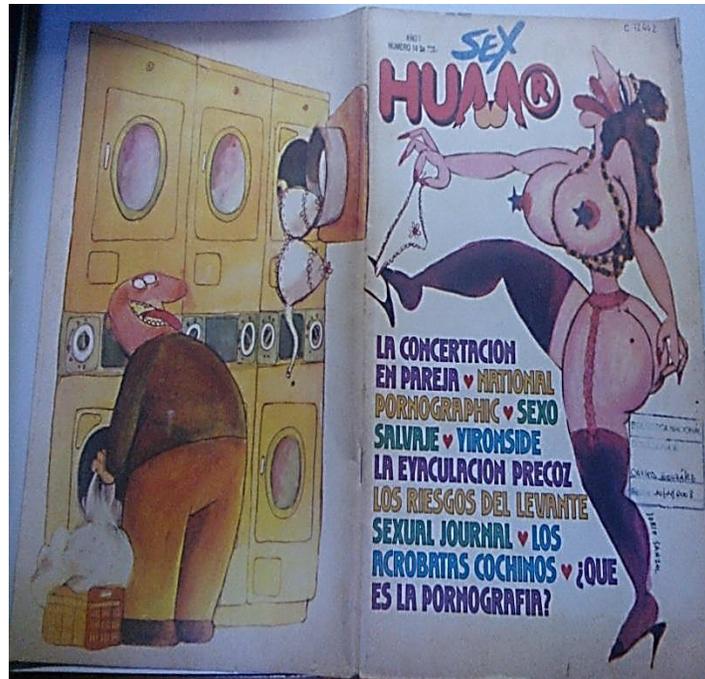
Por tal motivo, plantea que en caso de que haya una penalización, no solo se enjuicie a la mujer por haberse realizado un aborto, sino también al varón: "De la misma manera que creo que penalizando a los dos disminuirían los abortos, creo que penalizando a las dos partes disminuiría la prostitución" (SH. 10: 1985: 47).

En cambio, otra feminista, María Luisa Lerer, psicóloga y presidenta de la Asociación Argentina de Sexualidad Humana, tiene una postura claramente a favor del aborto. Lerer declara que la maternidad es una opción, no un destino, y que la mujer debe ser capaz de decidir sobre las diversas cuestiones que atañen a su cuerpo: "Creo que sin duda el cuerpo de la mujer es el cuerpo de la mujer y no es el cuerpo de los expertos de la mujer. *Creo que la mujer tiene absoluto derecho a decidir sobre su cuerpo y sobre la posibilidad de ser madre.* (...) Quiero aclarar que soy feminista pero que no tengo una pelea con el varón porque el varón también es una víctima como nosotras; creo que la sociedad como está constituida, el patriarcado, es una situación de mucho dolor tanto para el varón como para la mujer. Pero dentro del feminismo hay muchas corrientes. Nosotras pedimos la legalización del aborto. Y que también haya una situación legal en la que la mujer no sea tratada como un objeto sino con todo el afecto (...)" (SH. 10, 1985: 47-48, el resaltado es nuestro).

Claramente, lo que se pone en juego en las declaraciones de la licenciada Lerer es que las mujeres tengan la posibilidad de elegir sobre su propia fertilidad, maternidad y los usos de sus cuerpos. En este sentido, Teresa Durand y María Alicia Gutiérrez (1998) indican que pese a que el discurso relativo al aborto implicaba una modernización política, se centraba en el aborto como crimen, por eso, en ese momento, "fue necesario desarrollar un nuevo discurso, basado en el derecho a elegir, que pudiera reflejar una perspectiva democrática sobre el conflicto y transmitirla a la opinión

pública (...) era necesario transformar el concepto profundamente subversivo de la re-posesión por parte de las mujeres de sus propios cuerpos en argumentos que son más cercanamente ligados a las preocupaciones democráticas" (Lamas en Durand y Gutiérrez, 1998).

Evidentemente, la democracia era el gran tema, lo atravesaba todo y ponía sobre el tapete la importancia de que las personas pudieran elegir desde los funcionarios que creían más aptos para administrar el Estado hasta el tipo de familia que querían conformar (si es que querían hacerlo). Y la revista consideraba que para poder elegir, el lectorado tenía que conocer voces autorizadas – tanto femeninas como masculinas- sobre un tema. Por esta razón, como cierre de la nota, Frontera no se expresa a favor ni en contra del aborto, sino que lo plantea como un tema conflictivo, y sostiene que muchas veces el embarazo es usado para ejercer un poder sobre el otro –es el caso de la mujer que cree que quedando embarazada evitará que su pareja la deje-, o como una expresión de rebeldía frente a una familia opresiva: "La moral burguesa no debería santificarse en la maternidad: tener un hijo, a veces, no representa más que un desafío a un entorno familiar, una manera de intentar cortarle la retirada a alguien que ha esbozado alejarse, un intento de 'cumplir con la especie'. Tampoco, claro, puede alabarse el martirologio del aborto, del cual la mujer sale gravemente herida y, a diferencia de la que llega al parto, sale sin nada. Las razones de una mujer que aborta son infinitas, incluidas las hinchidas de dignidad y amor, aunque parezca contradictorio" (SH.10, 1985: 48).



Jorge Sanzol, SH. 14, año 1, Ediciones de la Urraca: 1985.

Desde el plano gráfico la idea de “destape” también debe ser analizada 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 implica una mayor libertad sexual para las mujeres sino una mayor exposición de su cuerpo, objetualizado y exhibido como “cuerpo-espectáculo”, que para Teresa de Lauretis (1992) se define como representación de la mujer en tanto cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo. Como bien expresa Mariela Acevedo (2012), al discurso censor y moralista 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. Al respecto, la autora cita a Bruckner y Finkielkraut, quienes 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".

Para graficar estas palabras veamos la segunda imagen arriba expuesta. La figura de la mujer está en un primer plano, tiene un tamaño mayor al del varón y ocupa casi la totalidad de la página. En contraste, el varón está ubicado en un lugar de resguardo, en la contratapa, y mientras se deja casi al total descubierto el cuerpo desnudo de ella, el del varón está totalmente cubierto. La exposición de la mujer y el resguardo del varón será una constante en las diversas tapas, puesto que en ninguna aparece un desnudo masculino. Si lo hay se puede ver solamente en la contratapa pero lo cierto es que las partes impúdicas de los varones, a diferencia de los senos hiperbolizados de las mujeres mostrados reiteradamente, son pequeñas, diminutas, casi imperceptibles. ¿Por qué? Porque el cuerpo desnudo de la mujer significa, en ese contexto, el quebrantamiento de la represión, pero es un cuerpo concebido desde el imaginario del varón en tanto que autor.

Recordemos que en esta primera etapa de la revista no había ilustradoras<sup>26</sup>, de modo que los dibujos eran producidos por autores. En este aspecto, Susan Gubar (2014) sostiene que en todas las producciones culturales y, particularmente en las literarias, se representa a la mujer como un producto de la imaginación del varón, un objeto creado para su uso. Para afirmar esta observación,

---

<sup>26</sup> Patricia Breccia se incorporará a la revista unos años después, al igual que Ana Von Rebeur y Maitena. Esta última hará su ingreso con personajes como *Coramina* y *La Fiera*.

la autora retoma a Jacques Derrida, quien describe al proceso literario en términos de la identificación del lápiz (pen) con el pene (*penis*) y de la página en blanco con el himen femenino. De este modo, la figura de la mujer es, en esta tradición, una creación pasiva.

Las mujeres engendradas por los dibujantes esperan pasivamente la acción del hombre, la penetración masculina. En este sentido, Lucy Bland indica que "la sexualidad masculina es entendida como activa, espontánea, genital, fácilmente elevada por objetos y fantasías, mientras que la femenina es pensada en términos de su relación con la sexualidad masculina, básicamente como expresión y respuesta al varón" (Bland en de Lauretis, 1989: 22).

Mediante el uso del estilo grotesco, en *SexHumor* hay un corrimiento de las formas establecidas de representar al cuerpo femenino en las historietas y se produce un enmarcamiento que fija un nuevo sentido: la posibilidad de presentar a la mujer como sujeta gozante. Pero, a la vez, se reproducen otros sentidos, anclados en los sistemas legítimos y tradicionales de representación, dado que las mujeres (re)presentadas no dejan de estar expuestas para otro, el varón. De modo que se (re)produce la idea de que el desnudo femenino ocupa un lugar pasivo, complaciente, expuesto a la mirada de los espectadores (masculinos). Como indica John Berger en *Modos de ver* (1972), la presencia social de la mujer en las artes es diferente a la del varón. "La presencia del hombre depende de la promesa de poder que él encarna...lo que es capaz de hacer para ti o de hacerte a ti. En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer (...) los hombres actúan y las mujeres aparecen" (Berger, 1972: 26).

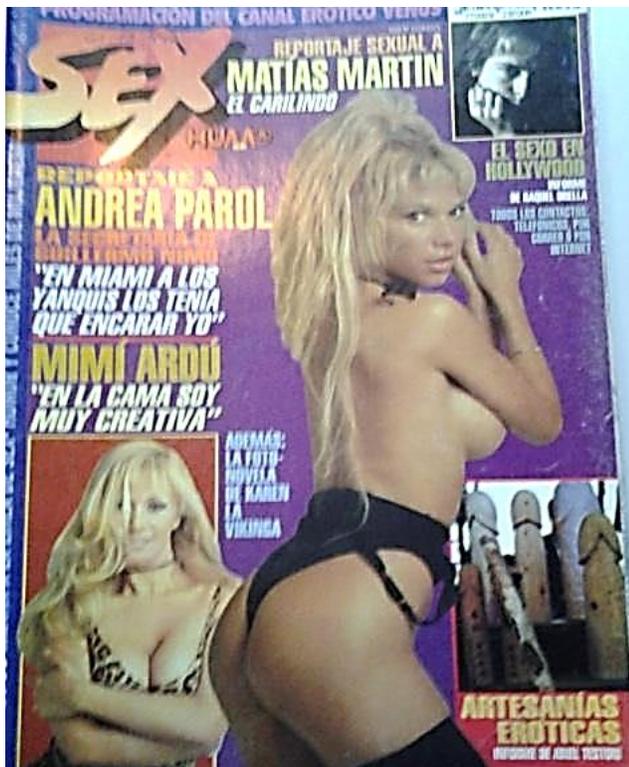
Este nuevo marco conserva de la tradición representacional previa la noción de debilidad, pasividad y disponibilidad sexual de la mujer; además, oculta ciertas partes femeninas como la vagina, la vulva y la interioridad corporal, y exhibe otras como los senos, las piernas, los brazos y el rostro, históricamente concebidas como cargadas de erotismo. Esta pasividad puede vislumbrarse,

también, en el hecho de que no hay ninguna tapa en la que aparezca una mujer masturbándose, es decir, proporcionándose placer sin la intervención del varón.

### **Muñecas eróticas**

En la *SexHumor* de 1999 las tapas ya no están compuestas por un dibujo sino por fotografías. “La fotografía se caracteriza por tener un mensaje analógico, carente de código: el mensaje denotado. En este no se pueden discriminar unidades porque es un mensaje continuo. Sobre este mensaje realista y objetivo se funda otro mensaje codificado: el mensaje connotado. La connotación codifica lo analógico fotográfico imponiéndole un sentido secundario. El código de connotación no es natural ni artificial, sino histórico, cultural” (Barthes en López, 2000: 52).

En cada una de las fotografías que componen la tapa el mecanismo de connotación central es la pose, entendida como un procedimiento en el que “la representación de los cuerpos, la postura, la posición de la cabeza, de las manos, los gestos y la mirada remiten a actitudes estereotipadas. Esta iconografía es cultural, precede a la fotografía y proviene de la pintura, de la historieta, del teatro” (López, 2000: 53). Asimismo, se reproduce un único tipo corporal: mujeres de senos y/o traseros rígidos, y cuerpos casi perfectos. El modelo de corporalidad al cual decide asociar su imagen la revista es acentuado a través de la constante reiteración, que remite el ideal de feminidad a una única concepción identificable en imágenes. Puede haber fotografías de algún que otro varón, pero en general en un recuadro pequeño. Estos varones no están semidesnudos, sino que solamente muestran sus rostros. Tal como ocurría en el primer año de *SexHumor*, se reproduce el resguardo de la figura masculina y, en este caso, se la asocia con una expresión facial que expresa una determinada subjetividad, una identidad, a través de cierta pose para la cámara. En el caso del conductor Matías Martín, la mano sobre el mentón si bien puede ser interpretada como un gesto reflexivo, también es una acción típicamente añeja, es decir que lo que está expresando es una actitud despreocupada y juvenil.



Portada de SexHumor n° 333, Ediciones de la Urraca, abril de 1999.



Portada de SexHumor n°334, Ediciones de la Urraca, abril de 1999.

Las poses de las mujeres son similares: todas tienen la boca entreabierta y cierta mueca que no llega a ser una sonrisa pero tampoco remite a un gesto de tristeza y mucho menos llega a manifestar ese rasgo obsceno del dibujo de la mujer obesa. Es un gesto medido, controlado, rígido. Al igual que en el primer año de *SexHumor*, los cuerpos de las mujeres son "cuerpos objeto exhibidos para ser mirados", pero la diferencia radica en su forma estética, ya que los de la primera *SexHumor* eran grotescos, desbordados, mientras que estos están más cerca de los cánones del arte clásico. Solo basta mirar *La maja desnuda* de Goya para notarlo. También es innegable el parecido de sus figuras con las de las fantaeróticas de las historietas de los '60, e incluso, con "las chicas de Divito".

De este modo, se suceden una y otra vez mujeres de esquemas faciales similares: labios carnosos (exaltados por un rouge en color rojo o ladrillo), pelo abundante y largo; ojos perfectamente delineados con sombras oscuras que generan una mirada más profunda; pieles bronceadas y narices pequeñas; en definitiva, rostros que podrían definirse como simétricos, proporcionados. Todas tienen la misma expresividad dura, estática y planeada que refuerza el motivo de la mujer maniquí. Esta característica se ve acentuada mediante la utilización de fondos lisos que dejan al cuerpo de la mujer en primer plano. Este tipo de fondo, lejos de constituir un lugar de interacción, funciona más bien como una vidriera, como un lugar que establece los límites de un espacio cuya finalidad es la mera exhibición.

A través de la recurrente apelación a los fondos lisos, o bien mediante panoramas cuyo esfumado dificulta una adecuada identificación, se construye la anulación casi total del contexto. Esto da por resultado el reforzamiento de la noción de corporalidad no situada, o mejor aún, apoyada en un espacio neutralizado, existente por fuera de lo real. El fondo liso –sobre todo en colores cálidos– quita profundidad a la imagen y anula toda posibilidad de situar los cuerpos en espacios que permitan componer situaciones reales. Apoyados en coloridos fondos lisos que fomentan la formulación de un espacio inexistente, las figuras se presentan achatadas, sin relieve. Por otra parte, esta falta de contexto tiende a acentuar la estética de lo artificial: el cuerpo construido es superfluo; pareciera no ser humano.

La mujer no sintetiza ya la idea de “destape”, sino la de la mercantilización de la vida y del consumismo<sup>27</sup>. La imagen de la mujer, en el contexto menemista<sup>28</sup> de la cultura shopping<sup>29</sup>, es

---

<sup>27</sup> “Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada, hasta en la imagen y el devenir del ego llamado a conocer el destino de la obsolescencia acelerada, de la movilidad, de la desestabilización. Consumo de la propia existencia a través de la proliferación de los *mass media*, del ocio, de las técnicas relacionales, el proceso de personalización genera el vacío en tecnicolor, la imprecisión existencial en y por la abundancia de modelos, por más que estén amenizados a base de convivencia, de ecologismo, de psicologismo” (Lipovetsky, 1986: 10).

<sup>28</sup> Con esto no queremos decir que la revista se autodefiniera abiertamente como menemista, por el contrario, en uno de los editoriales subrayan: “Aquí volvemos a estar con ustedes, capeando el temporal de la recesión y el menemismo, que tanto mal le hacen al sexo y al erotismo” (SH, octubre de 1999). Asimismo, se mencionan algunas peripecias que la publicación

reducida a pura mercancía que puede ser comprada por aquellos que quieren auto-infligirse placer en la soledad de su casa<sup>30</sup>. Las mujeres representadas se funden en una relación de exhibicionismo-voyeurismo verdadero, donde establecen una conexión con el destinatario que las mira. Christian Metz<sup>31</sup> (1979) señala que en el exhibicionismo-voyeurismo verdadero, propio del orden del discurso, existen dos lugares: el de quien exhibe, en este caso la exhibicionista, y en contrapartida, el del voyeur. Se presentan como dos instancias que están plenamente llenas, saturadas, colmadas. Las mujeres representadas, mediante la mirada a cámara y ciertas acciones como bajarse la bombacha para evidenciar parte de su trasero, dejan entrever que “saben” que son objeto del deseo de ver de su partenaire -voyeur-, y éste tiene pleno conocimiento de que la exhibicionista sabe que es objeto de su deseo; los dos están plenamente enterados del otro. En la medida en que los dos lugares están ocupados, quienes los ocupan no sólo reconocen al otro sino que se reconocen a sí mismos y construyen, así, su identidad. Lo que se está poniendo en evidencia es el placer que deviene de la propia exhibición. Esta exhibición, en el caso de las mujeres, no es una construcción plenamente subjetiva y personal sino que satisface el deseo del varón y es el resultado de un conjunto de representaciones sociales de larga data, que, como bien

---

tuvo que sobrellevar a raíz de las políticas económicas recesivas de Menem, como pasar de ser quincenal a mensual, varias mudanzas e, incluso, una interrupción en la tirada.

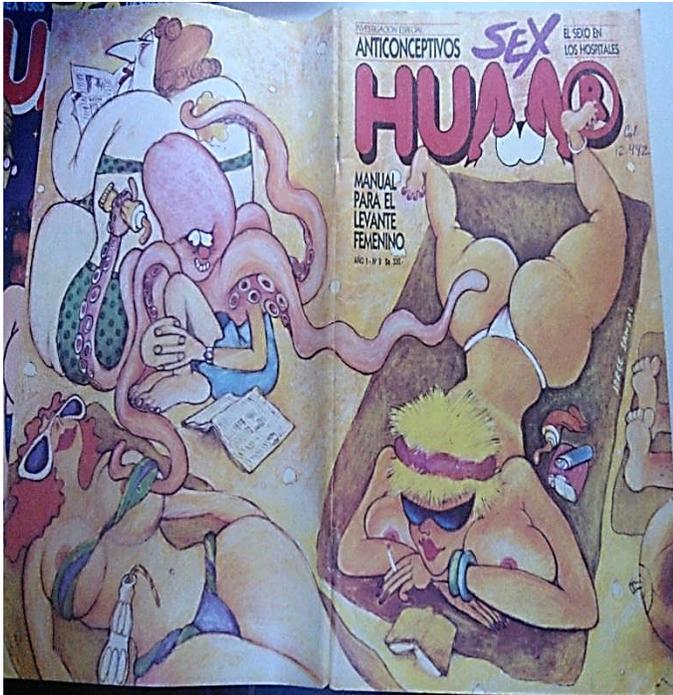
<sup>29</sup> En los '90 se impulsa desde la industria cultural –en el marco del gobierno neoliberal de Carlos Menem- un proceso de privatización del tiempo libre y un aumento del disfrute del espacio íntimo, ya que se instala en Buenos Aires primero, y en el resto del país después, la tevé por cable. También se expande masivamente la compra de la videograbadora y de los electrodomésticos en general. Consecuentemente, se produce la desocupación del espacio público a través de la acción cultural. A nivel cinematográfico, se desfinancia la producción nacional y comienza a reinar la industria norteamericana, gracias a la distribución y exhibición de películas en las salas de los *shoppings*. Esto genera otra cultura en relación al consumo del cine, al uso del tiempo libre y de la ciudad en general (Wortman, 2002: 5). En *Los jóvenes de los 90, los decisores del 2000*, Silvia Barbieri y Adriana Zaffaroni señalan que los medios masivos definen la cultura de los '90. La TV y la sociedad se manejan con imágenes en constante cambio y muchas veces los contenidos de una se trasladan a la otra sin ruptura de formas o de lenguajes. Esta estrecha relación genera lo que se ha llamado una cultura liviana, menos doctrinal y más privatizada, una cultura a domicilio, pasatista y manejada casi exclusivamente en términos de negocio cultural (Barbieri y Zaffaroni, 1994: 128). En este marco, los valores primordiales son el cambio permanente, el zapping, la preeminencia de las imágenes, la incertidumbre y la falta de proyectos sociales y comunitarios.

<sup>30</sup> En esta época explotan las señales de cable para adultos/as como Venus y Playboy TV. La primera había llegado a la Argentina en 1994 y la segunda lo hizo en 1999. Mientras que Venus ofrecía un contenido más *hardcore* y explícito, Playboy se orientaba hacia producciones eróticas. El primer canal era, sin embargo, más visto en Argentina que el segundo (Russo, 2001). Ambos medios pertenecen al holding norteamericano Hicks, Muse, Tate & Furst Incorporated (HMT&F).

<sup>31</sup> Cabe destacar que Metz, desde una perspectiva que cruza psicoanálisis y semiótica, analiza el dispositivo cinematográfico, pero creemos que sus aportes son pertinentes, también, para el análisis de las imágenes gráficas.

señala de Lauretis, a partir del aprendizaje y la repetición las mujeres, en tanto que sujetas históricas, hemos internalizado como propias. Particularmente en la década del '90, la industria cultural retoma y refuerza esas construcciones, dada la debilidad de contenidos alternativos que promovieran otro tipo de posibilidades de ser. Como resultado, la imagen de la mujer entra en la cuenta lógica de la oferta y la demanda más despiadada.

Berger da cuenta de cómo el mecanismo de interiorización de la mirada masculina en las mujeres construye dos posiciones de sujeto en el discurso: "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" (Berger, 1972: 27). Esta lógica queda expuesta en la forma en que, en los editoriales, son definidas las mujeres: "Un reportaje *hirviendo a Panam la diosa blonda de Sofovich que nos hace el coco hace tiempo. Cuenta todo. Un volcán, la rubia... Para ratonear a los ratones*" (SH, abril de 1999, el resaltado es nuestro). La vedette Panam es destacada por sus cualidades -es una diosa blonda e hirviente, un volcán que ratonea-, es decir, su función en tanto que sujeta es deleitar al varón -espectador- con su imagen erótica. Por otra parte, al decir "nos hace el coco todo el tiempo", la revista deja en evidencia, que le habla a un lector heterosexual -el *voyeur* es masculino-.



Jorge Sanzol, SH. 9, año 1, Ediciones de la Urraca, 1985.

Volviendo a los fondos, los números del primer año permiten construir la escena donde transcurre la acción: el lavadero, el baño o la playa. Salvo algunas excepciones, se trata de lugares cotidianos, fácilmente identificables, de modo que no son meras pantallas rasas utilizadas para exponer un cuerpo sin relieve ni volumen, sino que sirven a la composición narrativa de la escena, encuadran la acción y crean un mundo; plantean situaciones ocurridas en un determinado contexto. Siguiendo con los conceptos de Metz, se plantea un exhibicionismo-voyeurismo de

agujero de cerradura, donde lo visto no sabe que lo ven y esto permite que el *voyeur* se ignore como tal, por eso, lo visto pertenece al orden de la historia y se conecta más con la imaginación, con la inventiva.

Los dibujos pueden pensarse como sublimes, en tanto que hay una apuesta por generar una reacción que no es la reflexión meditativa, sino la descarga física de la risa, que proviene, en un caso, de ver graficada una metáfora poética como es la del varón enfundado en un traje de buzo que se dispone a nadar dentro de las "profundidades de una mujer"<sup>32</sup>. Esa comparación de mujer con mar es muy habitual en el lenguaje de la poesía, ya que se ha homologado la naturaleza al cuerpo femenino, entendiéndolo como aquello desconocido que es necesario conocer, dominar o, al

<sup>32</sup> Sobre esto hay un texto muy interesante de Tania Diz (2000) que habla sobre la obra poética y prosaica de Alfonsina Storni como un desvío frente a las conceptualizaciones machistas. Se centra en el poemario *Ocre* y en los artículos que la poetisa escribió en La Nación, bajo el seudónimo de Tao Lao.

menos, controlar. Por lo tanto, es un discurso que a través del humor, refuerza el sentido asimétrico de las relaciones porque como afirma Mabel Campagnoli (2003) “se infiltra acriticamente y nos ciega respecto de la carga valorativa de su contenido”.

De este modo, el humor es un recurso utilizado para reproducir ciertos sentidos hegemónicos asociados a la masculinidad. Pero, como veremos más adelante, en tanto que recurso ambivalente, que niega a la vez que afirma, el humor puede ser empleado, también, por los sectores subalternos para disputar nuevos sentidos. “Los grupos hegemónicos utilizan formas humorísticas para salvaguardar sus intereses en relación a determinado tema, pero al mismo tiempo, los sectores subalternos, apelando al humor, pueden, sobre ese mismo tema, expresar su cosmovisión del mundo por medio de diversos operadores (el chiste, la sátira, la parodia, la ironía)” (Yupanqui, 2008: 247).

La apuesta por la risa cambia entre un momento y otro de la revista, pues se realiza un viraje desde un tono humorístico hacia otro (soft) pornográfico. Una huella de ello es que en la edición del primer año, la tipografía de “Sex” tiene un tamaño mucho menor que la de “Humor”. La erre, por otro lado, es idéntica a la de la revista Humor, para dejar en claro el parentesco entre ambas publicaciones y la eme está representada como dos piernas de mujer abiertas de par en par. En la edición del '99, en cambio, “Sex” tiene un tamaño mucho mayor y más destacado –una tipografía de trazo grueso y colores brillantes– que “Humor”. Además, en la tapa ya no hay chistes y se publicita, por ejemplo, la grilla del canal Venus y un número telefónico –una especie de 0-600– que permite conversar con mujeres y varones sobre temas sexuales a cambio de pagar una tarifa.

Si pensamos en la idea de enmarcamiento propuesta por Nead, podemos decir que –más allá de que se alejan de las formas clásicas del arte canónico– las imágenes de mujeres expuestas en las tapas de la primera *SexHumor* están más cerca del erotismo que de la pornografía, en primer lugar porque se trataba de dibujos y no de fotografías y estas últimas son consideradas como un medio

transparente que ofrece un acceso más directo a la imagen. "(...) Si el objeto en cuestión es el cuerpo femenino, la fotografía puede verse como algo que permite el acceso directo del espectador al cuerpo y la excitación sexual con un mínimo de interferencia por parte del propio medio (...) la representación "artística" inhibe o bloquea la gratificación sexual inmediata que es ofrecida por el realismo natural de la fotografía" (Nead, 2013:166). En segundo lugar, porque "el erotismo supone un proceso de identificación con las relaciones humanas representadas" (Nead, 2013: 166).

Dado que lo erótico se vincula con la representación sexual estetizada, marca los límites de lo sexual dentro de la cultura legítima, por eso el rasgo sublime de los dibujos deviene de su característica humorística más que sexual. En el caso de la *Sex* de 1999, si bien las formas están más vinculadas con las del gran arte –en cuanto a la proporción de los cuerpos presentados-, su carácter fotográfico las vuelve obscenas aunque también, sublimes, no ya por su carácter humorístico, sino por su capacidad de generar una reacción y una descarga sensual en el espectador.

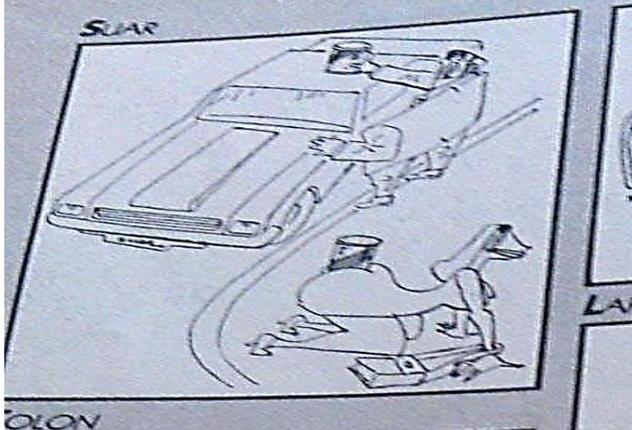
### ***De putas y madresposas***

En los chistes gráficos y las historietas que componen el primer año de *SexHumor* encontramos dos grandes núcleos de representaciones de la mujer: las *putas* y las *madresposas*, categorías retomadas de Marcela Lagarde (2005), quien indica, por un lado, que "desde el nacimiento y aún 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 sus más variadas manifestaciones" (Lagarde, 2005: 363). Por otro, la autora refiere a *putas* como "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

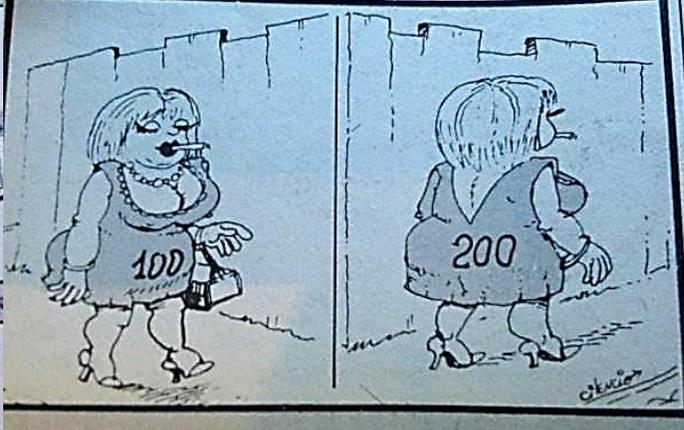
especializadas social y culturalmente en el erotismo. De ellos, el de las prostitutas es el estereotipo de las mujeres reconocidas como putas. En ellas están llevados al extremo características de todas las mujeres reconocidas como putas” (Lagarde, 2005:560).

De esta forma, notamos la condensación de los sentidos asociados al término *puta* en varios dibujos. En uno se puede observar la homologación de una mujer con un auto, por la contigüidad de un balde de pintura con respecto al automóvil y a la mujer. El balde da cuenta de que el auto está a la venta, y posado sobre el trasero de la mujer tiene la misma connotación: es una mujer que se vende para consumo del varón que está en escena. Así, auto y mujer son objetos de consumo. Otra ilustración sigue la misma línea. Una mujer tiene el número 100 sobre el área próxima a la vagina y el 200 en el sector próximo al trasero. Si bien no aparece el símbolo pesos, se puede inferir que lo que esos números significan es el valor de cada una de las partes para el cliente (su trasero prominente cotiza más alto que su vagina). Al darle relevancia a ciertas partes por sobre el todo, la mujer es desprovista de su totalidad en tanto que persona, en tanto que sujeta con una historia, con una vida, con un nombre. Por eso, la pensadora feminista francesa Hélène Cixous cree que, a diferencia de esta tendencia masculina, lo propio de las mujeres es que podemos des-apropiarnos de nuestros cuerpos. Al no priorizar algunas partes por sobre otras, todas son -para nosotras- totalidades (Cixous, 1995: 48).

Suar, SH. 9, año 1, Ediciones de la Urraca, 1985.



Cilencio, SH. 11, año 1, Ediciones de la Urraca, 1985.



Dentro del conjunto de las *putas*, también se incluye a la mujer que consigue un lugar en determinadas esferas laborales. Se afirma que lo hace por sus atributos físicos y porque ofrece su cuerpo a cambio, como mercancía. En contraste, el hombre ingresa "por las de la ley", aprobando una evaluación difícil que pone a prueba su inteligencia y su capacidad resolutive. Esto se evidencia en la ilustración de Lawry que aparece abajo, que reproduce el estereotipo de que como la mujer pertenece al ámbito privado, la única manera en que puede insertarse laboralmente y atravesar el ámbito público es mediante la entrega de su cuerpo, realizando el clásico "favor sexual". El mensaje subyacente es que la mujer toma el camino fácil porque no es competente. De hecho, la expresión facial y corporal de ella da cuenta de sus pocas luces. Por sus características peculiares y naturales, ella es definida como una tontuela que consigue todo haciendo uso de su belleza física y, por tanto, se ubica dentro de ese grupo de mujeres opuesto al de la *madresposa*: es una lisa y llana *puta*.

A las claras, los chistes expuestos hasta el momento son discursos que, través del humor, refuerzan el sentido asimétrico de las relaciones entre varones y mujeres y para ello recurren a la prostitución como uno de los posibles rasgos de la femineidad, que es, simultáneamente, un mensaje hacia los propios varones porque, en realidad, la prostitución podría ser pensada como una forma de comunicación masculina. 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 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" (Lagarde, 2005: 576-577). El consumo de prostitución puede ser entendido, entonces, como un rito de masculinidad, un simulacro en el 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" (Lagarde, 2005:579).

Una disrupción en relación a esta visión triunfal de la masculinidad se expresa en la historieta de Maicas, *Yironside*<sup>33</sup>. El personaje homónimo es una prostituta que está en sillas de ruedas y,

Lawry, SH. 12, año 1, Ediciones de la Urraca, 1985.



<sup>33</sup> Se puede pensar que *Yironside* es el alter ego femenino de Maicas: "yiron" remite al lunfardo "yiro" que significa prostituta y *side*, en inglés, es lado, con lo cual podría ser la forma en la que Maicas se imaginó siendo mujer. Sin embargo,

mediante diversos artilugios, logra que los clientes le paguen por sus servicios sin tener que brindarlos. El aspecto positivo de la tira es que pone a una mujer con discapacidad como protagonista y, lejos de las representaciones tradicionales que muestran a las personas con discapacidad como des-erotizadas, *Yironside* es deseada y les responde a los varones según sus intereses del momento. Otro rasgo a favor de la historieta es que toma una postura en relación a la prostitución y ubica al personaje como una *trabajadora*<sup>34</sup> que brinda un servicio sexual, por eso, expone todas las vicisitudes por las que pasa *Yironside* en tanto que proletaria –por ejemplo, que se le pinchen las ruedas de la silla y tenga que llevarlas a un taller mecánico para que se las arreglen-.



el dibujante dice que el nombre está inspirado en un superhéroe, *Ironside*, y que en el bautismo participó otro humorista, Sanzol (Sasturain, 2012: Capítulo 9).

<sup>34</sup> Advierte Beatriz Preciado (2013) que fue la prostituta californiana Scarlot Harlot la primera en utilizar la expresión "trabajo sexual" para entender la prostitución. Harlot reivindicaba la profesionalización y la igualdad de derechos de las prostitutas en el mercado de trabajo.



En este sentido, se ubica cerca de aquellas posiciones que, dentro del feminismo en particular y de otros movimientos de reivindicación social en general, claman por la defensa de las trabajadoras del sexo. Estos sectores señalan que la estigmatización social de las prostitutas es un elemento fundamental de la ideología patriarcal ya que todo el mundo en

un trabajo puede prostituir su mente y sus conocimientos, pero a ellas se las critica porque prostituyen su sexo. Diferencian entre prostitución forzada y libre y señalan que ejercer la prostitución es una opción dentro de las posibilidades que la sociedad ofrece. Lo que defienden es el derecho a la autodeterminación sexual, que incluye el derecho a practicar el sexo comercial, y a tener los mismos beneficios que el resto de los/las trabajadores/as. El reconocimiento social de su actividad como un empleo significa la salida automática de la marginación y, por tanto, la mejora de la calidad de vida y de su salud tanto psicológica como física (Guilló, 2003). Esta posición tiene sus detractores y ha generado fuertes debates<sup>35</sup> dentro –y fuera– del movimiento feminista.

<sup>35</sup> Además de la postura a favor de la actividad que acabamos de mencionar, que Guilló define como reglamentarismo autónomo, hay otras posiciones bien claras sobre el tema: el prohibicionismo, el abolicionismo y el reglamentarismo estatal y del capital. Tanto el prohibicionismo –la ilegalización y penalización del ejercicio de la prostitución– como el reglamentarismo estatal y del capital propugnan legalizar el negocio de la prostitución y la industria sexual, y abordan la cuestión como un tema de salud pública, y sobre todo de orden público. Por su parte, las abolicionistas se basan en la teoría del patriarcado, influenciada por las críticas marxistas a la comercialización de las personas y/o sus capacidades. Para ellas la prostitución sería una manifestación pública del control de la sexualidad, control patriarcal que promueve y estigmatiza el uso del cuerpo femenino. Por ello, la prostitución sería una expresión de violencia de género. No consideran que exista diferencia entre prostitución forzada y libre ya que ante la vulnerabilidad el consentimiento no es válido. Consideran que el cliente es corresponsable junto con los empresarios y proxenetas de la situación opresiva de la mujer, actividades que

Volviendo a la tira de *SexHumor*, cuenta Maicas que en la presentación de la revista un lector dijo que quien dibujaba a *Yironside* seguramente era un discapacitado o un hijo de puta, a lo que Rep respondió: "Maicas es las dos cosas" (Igal, 2009). La respuesta de Rep se debe a que Maicas tiene una discapacidad en una de sus piernas, de modo que está lo suficientemente implicado como para retratar a una mujer discapacitada porque él tiene la misma dificultad que el personaje.

Por otro lado, en una entrevista con Maicas, el escritor Juan Sasturain le comenta que *Yironside* es absolutamente incorrecta y le pregunta al dibujante si hoy en día, con la existencia de organismos que velan por el respeto y cumplimiento de los derechos de las minorías, la tira se podría publicar. El humorista dice que sí y señala que la historieta hacía quedar muy bien a su personaje. "La idea era que dentro de su limitación física, *Yironside* tenía un atractivo tal que los hombres se desesperaban por ella. Competía con cualquier otra mina y ganaba. Ahora, si eso igualmente es ofensivo, no sé" (Sasturain, 2012: Capítulo 9).

Esto en parte es cierto porque *Yironside* no se siente menospreciada ni se victimiza por su discapacidad, sino todo lo contrario: en muchas circunstancias, la silla le sirve como medio para lograr sus objetivos, es decir, que los varones se cansen y prescindan de sus servicios o cobrar más caro por permitirles dar "una vuelta a la manzana en la silla". De todas formas, nos hacemos dos preguntas. En primer lugar, por qué el ilustrador eligió a una mujer y no a un varón para retratar esta situación. Una de las posibles respuestas es porque en la prostitución el cuerpo prostituido siempre es femenino, dado que es el cuerpo penetrable. Otro interrogante es por qué *Yironside* tiene que ser prostituta; podría no serlo y simplemente se podrían haber mostrado las aventuras y conquistas sexuales de una mujer en silla de ruedas, sin necesidad de que medie el intercambio de dinero. Pero siendo *Yironside* prostituta, los varones quedan en una posición de

---

deberían penalizarse. A la prostituta, víctima del sistema cuya situación deriva de la opresión, deberían dársele alternativas para su inserción en la sociedad a través de opciones laborales dignas y en igualdad de oportunidades (Guilló, 2003).

poder. Siendo prostituta paga su actitud cínica y su desacato con los varones porque no deja de necesitarlos para poder subsistir. De este modo, pese a mostrar a los varones como perdedores y exponer las tácticas de Yironside para escamotear el acto sexual, la tira no está por fuera del sentido hegemónico de una sexualidad masculina basada en la dominación en la que el cuerpo femenino se visualiza como objeto de consumo. Esta idea está presente también en otros chistes gráficos de *SexHumor* en los que las mujeres son mutiladas por lo varones, o donde su vagina o trasero aparecen cerrados con un cierre o con un broche.

Además de *putas*, en el imaginario hegemónico las mujeres pueden ser *madresposas*. Como menciona Lagarde: "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" (Lagarde, 2005,565). Esta figura de *madresposas* está muy presente en los dibujos de Fontanarrosa<sup>36</sup>. Son mujeres frías, calculadoras, falsas, acartonadas y remilgadas, además, un poco ignorantes y superficiales. Siempre aparecen dentro de su casa, tomando el té; son mujeres absolutamente des-erotizadas y pasivas. Hablan de sus hijos que viven en el exterior, o de que la mucama se ha acostado con el marido. En ese aspecto, se reproduce la idea de la mujer de sexualidad des-erotizada y organizada para la procreación. Es una sexualidad partida en dos en la que se desaprueba la autonomía del erotismo, estigmatizándolo, y se sobredimensiona a la maternidad (Lagarde en Cheja, 2003: 184).

---

<sup>36</sup> Los chistes del dibujante rosarino tienen una posición privilegiada en la revista. El retiro de tapa, en su totalidad, contiene dibujos suyos y también gran parte de los editoriales.



En cambio, los chistes que están contados desde la voz del varón son absurdos, retratan situaciones que no ocurrirían en la vida real y se basan en los saberes populares, como la leyenda del lobizón. Pareciera que, en realidad, Fontanarrosa condensa en la imagen femenina los atributos negativos de una clase media alta argentina que vive preocupada por la apariencia; una clase parasitaria, que ve pasar la vida desde la comodidad del sillón.

### **Chanchos, vacas y bueyes**

En las historietas y los chistes gráficos de la edición de 1999 notamos que abunda, también, la figura de la *madresposa*. Pero, a diferencia de las que aparecían en la edición del primer año, son enfrentadas a las voces de los personajes masculinos, quienes las tratan despectivamente de forma reiterada. Así, son asimiladas con animales como el buey, el chancho y la vaca. Sobre esto, la investigadora Ana María Shua expresa que representar a las mujeres como animales domésticos

es un rasgo típico de muchos refranes porque "en cierto universo mental, una mujer es en primer lugar una posesión del hombre. Por eso, es intolerable que se rebele, que exprese una voluntad propia" (Shua en Marcucci, 2012). Principalmente, las mujeres son comparadas con las hembras de otras especies, por su papel en la reproducción. "Las cualidades de las hembras son convertidas por razón de la cosmogonía sexuada, en femeninas. (...) La feminidad no es atributo nada más de las mujeres, sino que se extiende por todo el mundo animal, incluso sobre el vegetal y el mineral" (Lagarde, 2005).

Tal como ocurre con los animales, los atributos asignados a la mujer son naturales y se espera de ellas reacciones, actitudes, comportamientos, sentimientos y formas de ser ligados a esas características. Así, el universo social se divide entre mujeres femeninas y hombres masculinos y el cosmos está dividido, a su vez, en masculino y femenino. Este orden es inmodificable. "Dentro de esta cosmogonía las mujeres representan la casa, son la casa donde viven, pero también son la casa en sentido simbólico, sitio de partida y de arribo, lugar privado para el recogimiento personal y la satisfacción vital. Por eso, dejar de alimentar o de hacer significa la transgresión de aquello que asigna a cada cual un lugar de existencia. Si la mujer no hace sus quehaceres y no se comporta como debe, merece una reprimenda, un castigo" (Lagarde, 2005).



En la sociedad de los '90 nos arriesgamos a decir que la feminidad más que estar asociada con los quehaceres domésticos del entorno familiar está vinculada al cuidado corporal puesto que los atributos físicos cobran un valor hegemónico. Principalmente porque ya no se puede negar que la

mayoría de las mujeres trabaja fuera del hogar y porque las familias nucleares de antaño se encuentran resquebrajadas<sup>37</sup>. Por lo tanto, la penalización no pasa tanto por no realizar las tareas domésticas, sino por no verse cómo se ven las mujeres de las tapas de la revista. Las *madresposas* de *SexHumor* no son identificadas como sexualmente activas porque no son deseables y como la buena apariencia física se le presupone en su rol de género, la mujer no deseable está penalizada y se le atribuyen cualidades maléficas como ser la bruja de los cuentos, o, en estos casos, tener la capacidad de soportar el maltrato.

Frente a estas *madresposas* aparecen otras mujeres: las deseables, que los medios masivos en general y la industria pornográfica en particular vuelven estelares. La feminista estadounidense Naomi Wolf (2003) advierte que los varones están tan saturados de porno y de estímulos sexuales que el hecho de ver a una mujer real desnudarse, fuera de la pantalla de la televisión o de la computadora, no supone un estímulo sexual suficiente. Se produce una alineación y una uniformidad en el imaginario masculino que termina por asociar la feminidad con un único modelo de mujer con el que la realidad difícilmente puede competir. "Todo el mundo se convirtió en *pornografizado*. De hecho, a varones y mujeres jóvenes se les enseña qué es el sexo, cómo se ve, cuáles son sus etiquetas y expectativas, mediante el entrenamiento pornográfico y esto está teniendo un efecto enorme en la forma en que interactúan. (...) La embestida de la pornografía es responsable de amortiguar la libido masculina en relación a las mujeres reales, y lleva a los hombres a ver cada vez menos a las mujeres como *porno-dignas*" (La traducción es nuestra).

---

<sup>37</sup> Ana María Fernández observa que, durante esta época, las categorías de lo femenino y masculino ingresaron en un terreno difuso, escurridizo, ambiguo. Aquellos sectores receptores del nuevo discurso deben redefinir el campo de lo legítimo en la relación entre los géneros. Las mujeres más jóvenes van de la heteronomía a la autonomía, fueron hijas de mujeres que ya tenían una concepción no tradicional y tienen otros valores sobre la maternidad, el lugar de la mujer en la economía y en la pareja. Además tienen mayor libertad y pueden gozar más de su sexualidad (Margulis et al., 2003: 101).

De este modo, para los personajes masculinos hasta una muñeca inflable es mejor que una mujer real porque, de hecho, se aproxima bastante a la imagen de mujer reproducida por la industria pornográfica.



### El romanticismo, en duda

En los números de 1999 hay un par de historietas, como las de Selene, donde la voz –o la focalización– está puesta en la mujer y expresan ciertos sentimientos de decepción en relación a las relaciones amorosas. Se paran desde una visión crítica respecto de la idea romántica<sup>38</sup> del amor y creemos que lo que se manifiesta en ellas es la capacidad autodestructiva de esa visión romántica para las mujeres. Anna Jónasdóttir, una feminista materialista sueca, contempla la manipulación

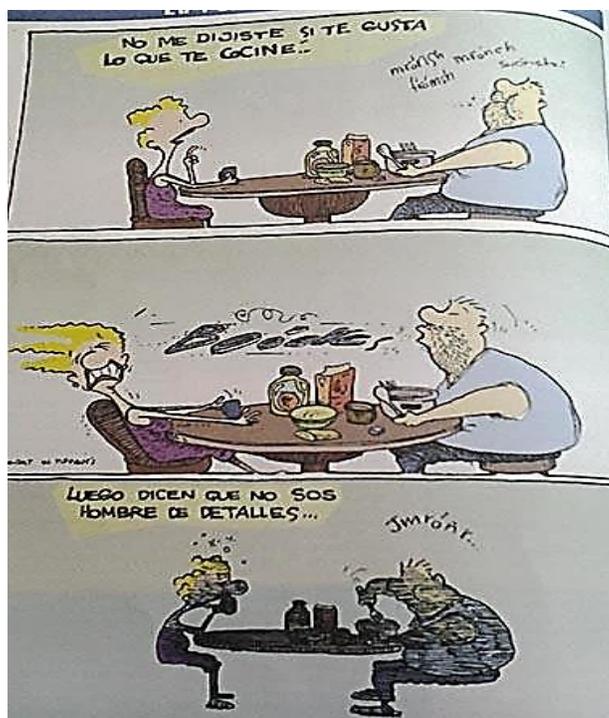
<sup>38</sup> Desde mediados del siglo XVIII prevalece en Europa la idea de amor romántico. La mujer comienza a tener la posibilidad de elegir sobre su vida afectiva y se empieza a valorar el amor dentro del matrimonio. Se lo asocia con el lenguaje poético y con los sentimientos elevados. En el imaginario aparece la idea de la pareja como la otra mitad, la parte complementaria que permite restituir la unidad originaria y alcanzar la total plenitud personal. Guarda estrecha relación con la literatura, muy consumida, sobre todo por las mujeres. Allí se detalla cómo debía constituirse la feminidad, el lugar doméstico de la mujer y, a la vez, los lineamientos de cómo debía atender su hogar: con suavidad, persuasión y dedicación. También se sobredimensiona la maternidad. Esta corriente pone en jaque a los matrimonios arreglados por conveniencia e implica una absolución del sexo, en la medida que se realizara con amor (Margulis et al, 2003: 34 y 35).

del amor como herramienta de explotación de las mujeres cuando desaparecen las coerciones materiales en las sociedades actuales. De esta manera, las mujeres son puestas al servicio del patriarcado cuando son educadas para proyectar sus más altas aspiraciones en el amor y la dedicación al otro, es decir, en su afecto y cuidado. De esta forma, el patriarcado se sostiene por la explotación que los varones hacen de esta capacidad afectiva y de la necesidad de amar y ser amadas en la que las mujeres son educadas, necesidad humana pero especialmente introyectada en las mujeres. "Lo que es crucial es la posesividad de los hombres con respecto a las mujeres; es decir, el derecho que los hombres reclaman para tener acceso a las mujeres. En la práctica, los "derechos" de los hombres para apropiarse de los recursos sociosexuales de las mujeres, especialmente de su capacidad para el amor, continúa siendo un patrón predominante, incluso cuando (en muchas sociedades) ya no constituye una prescripción legal (Jónasdóttir, 2011: 255).



Selene, SH. 333, Ediciones de la Urraca, abril de 1999.

En el caso de *La romántica y el glotón*, de Garrincha, también aparece esta idea conflictiva del amor y las relaciones, no obstante, hay una apuesta por la resignación ya que la protagonista nunca hace nada por cambiar su situación. Es más, el efecto cómico proviene de verla una y otra vez en esa posición de patética desatención. En la tira queda expresado el concepto de Jónasdóttir de que las mujeres son educadas en el afecto y el cuidado y es por eso que *La romántica* no osa en abandonar al glotón, sino todo lo contrario: le prepara la comida y todo el tiempo intenta sorprenderlo, llamarle la atención para que ese cuidado sea retribuido mediante el deseo erótico, cuestión que finalmente nunca ocurre.



Garrincha, SH. 341, Ediciones de la Urraca, septiembre de 1999.

Estas historietas habilitan al menos dos lecturas. Por un lado, pueden pensarse como la expresión del deseo de los varones de que esas estructuras asimétricas persistan en el futuro. Expresan, en definitiva, el miedo a que ese sometimiento de la mujer se esfume porque si eso ocurre, ¿qué pasaría? Pues, se acabarían las certezas. Pero, por otro lado, pueden entenderse como una crítica que hacen los autores al comportamiento de los propios varones en el seno de la estructura matrimonial. Recordemos que a fines de los '90, los sectores más jóvenes les otorgan una mayor importancia a la experimentación y al sexo, antes que al amor y a la pareja. De hecho, el matrimonio no aparece como horizonte común en muchas relaciones. Este fenómeno ocurre en el marco de mayores libertades individuales y de una tendencia hacia la equiparación de los roles masculino y femenino. Y si a esto se le agrega la crisis laboral que enfrentaba la Argentina, la posibilidad de consumir el matrimonio era percibida como más difícil aún (Margulis et al, 2003: 93-104).

### El género (en el) humor

#### 1. La batalla de los sexos

Ya vimos que en la producción gráfica del primer año de *SexHumor*, priman figuraciones estereotipadas y con un fuerte sesgo de masculinidad tradicional patriarcal respecto del rol social (y sexual) de la mujer. Puede pensarse que esto sucede, entre otras causas, porque los autores son mayoría y producen gran parte del material de la revista, mientras que las autoras están presentes en un menor número y no participan como creadoras de ilustraciones sino como escritoras<sup>39</sup>. Desde esa posición, ejercen una lucha por el espacio del otro mediante la apropiación del recurso del humor. Este es un tema relevante teniendo en cuenta que *SexHumor*, desde su nombre, promete humor (además de sexo), por lo tanto manejar las reglas del género es un capital simbólico necesario para proponer nuevas significaciones en relación al significante mujer. Mediante el recurso del humor<sup>40</sup>, las escritoras hacen emerger la voz del varón para ponerla en duda, para dejar al descubierto su carácter particular y arbitrario, disfrazado de saber absoluto. El objetivo es desautorizar las historias que el varón se cree (y quiere hacer creer) con respecto a las mujeres, donde reproduce el clásico binarismo que divide a las santas (madre, hermana) de las prostitutas (las que lo hacen con cualquiera): "Mi madre nunca lo hizo. Mi hermana, tampoco, o en una de éstas sí, porque las mujeres vienen muy desacatadas, pero si lo hace no me entero pues mi hermana jamás habla de ello. *En cuanto a las demás mujeres que me podrían pertenecer*, es evidente que se dividen en dos: las que lo hacen con cualquiera y, por supuesto no se van a casar

---

<sup>39</sup> En la redacción participaban, al menos, siete mujeres. No todas escribían en cada edición pero se publicaban entre cuatro y cinco artículos escritos por ellas.

<sup>40</sup> Entendemos al humor tal como lo hace Oscar Steimberg, quien considera que en la formulación humorística se registra un compromiso del sujeto en su propia humorada. El locutor del dicho humorístico manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero proviene de un ahorro de emoción, al subordinarse la ofensa al principio de placer a través de la confirmación de la grandeza del yo (Steimberg, 2013: 175).

conmigo y la que lo hace sólo conmigo. (...) Precisamente, como la palabra nos está vedada, tarde o temprano las mujeres, ante la carencia de la tradición oral, deciden probar si es cierto que en la variedad está el gusto. Los varones han triunfado, entre nosotras no hablamos de ello, sencillamente 'lo hacemos'. Y es por esto, estimado Fabre, que todas las mujeres somos expertas. Ante la menor duda, consulte usted a su hermana" (SH.3, 1984: 58-59).

Con este propósito, también, Nora Brazzola usa palabras generalmente utilizadas por los varones para subrayar la violencia ejercida hacia la mujer en situaciones varias, como el acoso callejero, comúnmente concebido bajo el eufemismo de piropo<sup>41</sup>: "Una hermosa mujer, poseedora de un cuerpo que cualquiera estaría orgullosa de exhibir va caminando por la calle (pongámosle Florida para caer en el lugar común). Un hombre la viene persiguiendo desde hace un par de cuadras, prodigándole frases como éstas: 'Cosita, te chupo toda la concha' o 'que linda boquita para acabarle adentro' o bien 'si te agarro te lleno la cocina de humo' y otras galanterías de igual tenor" (SH.9, 1985: 71). Aquí, la periodista propone que la mujer que es víctima del acoso le responda al varón usando el mismo lenguaje: "La inspiradora, cansada de sentirse salpicada por la baba que salta, entre frase y frase, de la boca del sátiro que la acosa, inesperadamente se detiene y comienza a gritarle cosas por el estilo: "Pero decime una cosa, ¿estuviste en cana un año, que parece que no viste una mina?¿Yo te digo si se te nota el bulto o no se te nota? Ante tales circunstancias podemos organizar un debate allí mismo; y entre la gente que asistió al episodio seguramente la mayoría opinará que esa mujer es una animal, que cómo va a decir esas cosas, que se la tendría que bancar bien bancada por andar provocando, que se la aguante por andar así en la calle, etc, ect" (SH.9, 1985:71).

---

<sup>41</sup> En la cultura erótica dominante, el piropo y otras aproximaciones eróticas a las mujeres se consideran formas positivas de relación. Las propias mujeres las desean y las valoran porque implican haber logrado la reacción erótica del otro, y ese es, en teoría, uno de sus objetivos vitales. Como es concebido como hecho natural, señalar al piropo como una forma de violencia atenta contra el sentido común, ya que mujeres y hombres son educados mediante esta pedagogía erótica, para aceptar y actuar en los límites imperceptibles entre seducción, conquista y atentado erótico (Lagarde, 2005:264).

La calidad humorística de este fragmento es innegable, si tenemos en cuenta que el humor, según Freud, expresa una "revuelta contra la autoridad, un liberarse de la presión que ella ejerce" (Freud, 1976: 99). La autoridad sería en el extracto de Brazzola la figura masculina, por ser entendida desde la ideología de género dominante como física y simbólicamente más fuerte. Lo humorístico de la descripción es que se apela a un cambio de roles que rompe la asimetría entre varón y mujer, que después es restaurada por acción de los transeúntes, es decir, la mirada de la sociedad, que no condena al varón por expresarle improperios a la mujer que persigue, pero sí a la mujer que le responde, motivo por el cual es catalogada como animal o persona poco civilizada que no ha podido adaptarse a las exigencias de la vida en la sociedad androcéntrica.

La toma de la palabra del otro les permite a las autoras de *SexHumor* satirizar los dichos y pensamientos masculinos para dejarlos en ridículo y, al mismo tiempo, tomar distancia de esas palabras e invertirles el sentido. Es decir, la revista es considerada por las periodistas como un espacio de denuncia, y es por ello que la forma retórica más empleada es la sátira. Precisamente, Linda Hutcheon sostiene que este recurso tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias (Hutcheon, 1981: 178). Esto lo podemos notar en el siguiente fragmento de un artículo en el que Vivian Loew pone a un varón en el lugar de amo de casa desesperado: "Estoy harto, HARTO de estar en casa encerrado todo el día. Harto de llevar y traer a los chicos, harto de hamacarlos en la plaza. Harto de plancharle a mi mujer todos esos vestidos llenos de volados que se compra porque tiene que quedar lo suficientemente sexy y encantadora para toda la gente que la rodea en la oficina. Estoy harto de su perfume que lo inunda todo (...) ¡Hay que ir al supermercado con la poca plata que me da por mes! ¡Constatar lo que uno padece cuando la billetera queda vacía y a uno le falta comprar un montón de cosas elementales! Siempre que llego

con el changuito a la caja termino en medio de una crisis ovárica, perdón, prostática" (SH. 6, 1984:53).

Mediante la burla satírica, las autoras logran cambiar las significaciones de los significantes, de modo tal que les sirven para atacar la cosificación y el sometimiento de las mujeres en diversas esferas, como por ejemplo, la matrimonial. Así, Brazzola habla de la mujer como "bicho destinado a ocuparse de las tareas del hogar, criar a los hijos y prestarse a los placeres del hombre (nunca a los de ella)", "sirvienta/amante gratuita", "especie de lujo asiático dado en llamar ama de casa" o "cosita" (SH.12, 1985: 53). Este recurso logra su efecto porque las palabras son pronunciadas por una mujer en lugar de un varón y el lenguaje empleado es el lunfardo, tradicionalmente asociado al porteño: habla de "mina", "mequetrefe", "estructura gallinesca". "En el estado actual de las cosas, no está contemplada la existencia del harén legal pero abundan los mequetrefes incapaces de ganarse una mina por cualquier otro medio que no sea el abuso de autoridad y, lo que es peor, amparados en la estructura gallinesca del asunto" (SH. 12, 1985:55).

Tomar distancia con respecto a las ideas masculinas en relación a la mujer, les permite a las autoras hacer emerger auto-representaciones de género, relacionadas con el colectivo amplio de las mujeres, que se manifiestan a partir del uso del nosotras inclusivo y del empleo del término "hermanas", con los valores asociados de protección y solidaridad que la palabra conlleva. Por ejemplo, en un escrito en el que critica la inhibición de las mujeres a la hora de hablar sobre temas de índole sexual, la periodista Cristina Wargon arguye que ese silencio es el resultado de la mirada censora del varón. "Queda así declarada la omertá, la ley de silencio inventada por los hombres para uso de las mujeres con el solo fin de protegerse. Y, lo que es más dramático, las mujeres obedecemos. (...) Alguna mujer, de una vez por todas, debe aclarar a sus *hermanas* que no produce lepra hablar del tema. Y hasta diría, es altamente importante para nuestros intereses" (SH.3, 1984:58, el resaltado es nuestro).

En esa misma línea, Brazzola emplea el pronombre "todas" como afirmación plural de la mayoría, para lograr la identificación con sus lectoras: "*Todas* conocimos aquellos grandes preceptos que indicaban, por regla general, que cuando una mujer se entregaba a la prueba de amor solicitada por su futuro marido, no solo corría el riesgo de quedar embarazada sino que además se quedaría sin casamiento; ya que este tipo de pruebas eran solicitadas por los hombres desconfiados para comprobar la entereza de nuestra castidad" (SH.11, 1985: 61, el resaltado es nuestro).

La utilización de la palabra "hermanas", el empleo del nosotras inclusivo y del pronombre "todas" intenta promover la solidaridad y la confianza entre las mujeres para desarmar un mecanismo cultural muy arraigado, la envidia. Mediante éste, "la mujer es enseñada a desplazar la insatisfacción de su vida y proyectarla como deseo de lo otro, de lo que cree que poseen las otras y de lo cual, inexplicablemente, ella cree que ha sido privada" (Lagarde, 2005:340).

Asimismo, en varios de los relatos, las autoras hacen uso del detalle, con el fin de construir un verosímil sobre el que las enunciatarias vean reflejadas sus propias vivencias pero, al mismo tiempo, es un recurso para denunciar y desnaturalizar la asimetría y la violencia ejercida por el varón. Con ese fin, Brazzola escribe una nota en la que habla sobre una adolescente que experimenta la primera salida sin sus padres. La joven se prepara durante horas y cuando llega el momento de salir, su madre le dice que si no se quita el maquillaje del rostro se quedará adentro de la casa y no podrá ver a sus amigas. La muchacha, entre sollozos, se quita la pintura y cuando finalmente sale, se encuentra con esta escena: "Un cosquilleo le recorre el vientre y el halago y la sensualidad se mezclan con movimientos torpes e inseguros cuando un automovilista se detiene para preguntarle una dirección. Ella le indica desde lejos y el hombre, sonriendo amablemente, le enseña un mapa desde la ventanilla. Se acerca decidida al auto y, en medio de la explicación, la magia se escapa dejando lugar al asco y al asombro; el automovilista ha retirado el mapa dejando al descubierto el pene erecto. Ana corre aterrada y, aunque el hombre no la persigue no puede

dominar el llanto histérico (...) A partir de ahora nada será como lo había imaginado" (SH.9, 1985: 70-71).

Tomando como referencia a Hélène Cixous podemos decir que las palabras de Brazzola son un grito, la apropiación de la palabra oral que una vez fue acallada –recordemos que la joven de la escena no grita, corre para llorar seguramente en la intimidad de su cuarto-. La fuerza del relato radica en su violencia, en su fluidez vomitiva. Dice Cixous que "el discurso de la mujer, incluso teórico o político, nunca es sencillo ni lineal, ni objetivado porque la mujer arrastra su historia en la historia" (Cixous, 1995: 55).

Puede trazarse un paralelismo entre esta intención de las autoras de interpelar al conjunto de las mujeres como una totalidad, y la etapa inicial de los feminismos de la segunda mitad del siglo XX; momento en que el discurso unitario fue necesario para generar legitimidad y reconocimiento en el espacio público. "Esto llevó a enfatizar sistemáticamente aquello que las mujeres tienen en común en tanto que afectadas por la subordinación, opacando las diferencias entre ellas, tanto como la diversidad de intereses vinculados con otros ejes de poder del entramado social" (Cháneton, 2009: 34).

Con una democracia apenas recuperada y una dictadura militar que había hecho retroceder varios escalones en materia de reivindicaciones femeninas, las autoras de *SexHumor* retomaban debates que en otros países ya estaban más avanzados, por eso, mientras esta posición homogeneizante ya estaba superada e incluso era fuertemente criticada entre las intelectuales y teóricas de otras naciones, en Argentina cobrará fuerza a mediados de la década del '80. En este momento, el feminismo tuvo una fuerte revitalización que quedó manifestada en la creación, en marzo de 1984,

de *La Multisectorial de La Mujer*<sup>42</sup>, un espacio de acción y discusión promovido por mujeres de partidos políticos, sindicatos y movimientos de Derechos Humanos (Bellucci, 2009).

Podemos arriesgarnos a pensar que con esta reestructuración y revigorización de los ideales feministas era precisa la confrontación y el choque con el varón, de allí la necesidad de ridiculizarlo. Como en un juego dialéctico de ataques y contra-ataques, hay una metáfora que se repite en varias de las notas a modo de volanta: "La batalla de los sexos"<sup>43</sup>, colocada por el editor, Fabregat. Batalla es sinónimo de guerra, significante que condensa dos sentidos que conviven asociados en el imaginario colectivo de quienes participan en la producción y recepción de los textos. Por un lado, el sentido denotado habla de la lucha política de las mujeres que es un "combate" con la sociedad "machista"; sentido que es explicitado en los textos. Pero también se moviliza otra capa de sentido asociada al erotismo y a la sexualidad. Para July Cháneton, la utilización de la palabra "guerra" para calificar los reclamos de las mujeres es muy común en los medios de comunicación masiva: "En la retórica popular del Río de la Plata, cuando las mujeres toman la iniciativa en el amor es porque "quieren guerra", según una metáfora que compara las apetencias eróticas femeninas con la actividad guerrera de los indígenas (en su versión estereotipada) a partir del maquillaje/pintura de los rostros como elemento significante común" (Cháneton, 2009: 93). De este modo, el empleo

---

<sup>42</sup> El primer documento de *La Multisectorial* fue leído el 8 de marzo de 1984, fecha en la que se celebraba el día internacional de la mujer, en un acto que reunió a cientos de mujeres en la Plaza de los Dos Congresos. Los puntos esenciales de la declaración exigían la ratificación de la Convención de las Naciones Unidas sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer, la igualdad de los hijos ante la Ley, la modificación del régimen de patria potestad, el cumplimiento de la ley de igual salario por igual trabajo, la reglamentación de la ley y puesta en funcionamiento de jardines maternales zonales, la modificación de la ley de jubilación para el ama de casa, y la creación de una Secretaría de Estado de la Mujer. La *Multisectorial de La Mujer* era el fruto de la actividad de agrupaciones anteriores como ATEM-25 de noviembre (Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer). Esta asociación -que continúa en la actualidad- estaba conformada por mujeres de diversas edades, estratos sociales y estudios. En su primer boletín, de abril de 1982, escribieron sobre violencia doméstica, publicaron poesías y explicaron la patria potestad. Además anunciaron las Primeras Jornadas Feministas sobre Mujer y Familia que se llevarían a cabo ese mismo año. *Lugar de Mujer* era otro espacio emblemático, creado en 1983 y definido como una institución con orientación feminista. Fue el único centro para la mujer abierto en forma diaria para la atención gratuita de consultas jurídicas y psicológicas (Tarducci y Rifkin, 2010: 24 a 27).

<sup>43</sup> El título remite a la película homónima de 1959, protagonizada por Peter Sellers, Robert Morley, Constance Cummings, Jameson Clark, Ernest Thesiger, Donald Pleasence, Moultrie Kelsall, Alex Mackenzie, Roddy McMillan y Michael Goodliffe. El film es un clásico de la comedia inglesa y fue dirigido por Charles Crinhton.

de la frase "La Batalla de los sexos" aliviana o matiza los reclamos que se plantean en los textos, al asociar la batalla con una provocación erótica de la mujer hacia el varón.

## **2. Ni solteronas ni amantes fieles**

Aunque no se explicita una oposición explícita a la institución matrimonial, hay una intención de socavar aquel precepto de que una mujer, a lo largo de su vida, solo puede tener un novio, casarse antes de tener relaciones sexuales y convivir junto a él toda la vida. "El ser humano está dotado de un sexo (creo que en eso estamos todos de acuerdo) y nada en su naturaleza indica que éste deba ser consagrado a una persona de por vida. Este es el principal motivo de la existencia del adulterio, cuyo ejercicio, contra lo que se empeñan en sostener los feligreses del puritanismo y la mojigatería, está demostrado que no solo es más viejo que el corcho sino que es inherente al ser humano" (SH.11, 1985: 62).

Poner en tela de juicio la monogamia femenina y, en definitiva, el mandato del "hasta que las muerte nos separe" se produce en un momento clave, ya que el divorcio estaba siendo fuertemente discutido en la arena pública. Solo en el verano de 1984, antes de finalizar el primer mes de actividad legislativa, fueron presentados tres proyectos de divorcio: uno pertenecía a la Unión Cívica Radical, otro al Peronismo y el tercero al Partido Intransigente. A estos le siguieron varios más, hasta llegar a diez hacia marzo de 1986 (Fabris, 2008: 34). Finalmente, la ley de divorcio sería sancionada en 1987, no sin enormes discusiones entre las partes conservadoras y progresistas de la sociedad argentina.

Al igual que la monogamia, se discute la idea de que para que la mujer exista social e individualmente es necesaria la preexistencia de un varón que la acompañe, que sea su pareja. Como bien dice Lagarde, "se espera que cada mujer se haga de un esposo. La mujer sola es imaginada como la mujer carente, le falta algo, le falta el dador de la vida social, le falta el hombre" (Lagarde, 2005: 367). En relación a esto, Loew relata las distintas peripecias que una

mujer sin pareja debe pasar en los diversos ámbitos públicos, puesto que hay una condena implícita hacia aquella que osa transitarlos sin marido ni novio. Primero presenta las situaciones como insoportables: "Admitamos que es un papelón que la mujer se siente sola a comer en un restorán. Si pasa algún conocido seguro que va a pensar 'pobre, no tiene con quien estar'. Nadie elige comer sola en un restorán, a lo sumo podrá ir a algún lugar al paso; cuanto más al paso, mejor" (SH.11, 1985: 66). Pero el sufrimiento inicial, la sensación de miserabilidad, deja lugar al enaltecimiento final del yo, en el que la autora dice que se puede disfrutar de estar sin pareja, o mejor dicho, que la mujer es lo suficientemente fuerte como para soportar la mirada condenatoria del otro, que en el relato de Loew es, en definitiva, la que hace sentir a la protagonista fuera de lugar, incómoda. "Hasta es posible que se conozca la institución de la cita a ciegas. Una se arregla, se prepara, se pone nerviosa, vienen las preparaciones y aparece el que la va a sacar de todos los problemas. El susodicho señor tiene tan poco que ver con una que una se pregunta con qué ojos mirarán los amigos. Una tiene que estar encantadora con el fulano toda la noche, el tiempo pasa y la situación es incómoda para todos. Finalmente hay que terminar la noche, agradecer a los amigos y encontrar una brillante manera de salir del balurdo. En este punto quedan dos caminos: o comenzar todo de nuevo, o disfrutar definitivamente de la soledad. Ya lo dijo Rilke: "ama tu soledad y soporta el sufrimiento que te cause" (SH.11, 1985: 67).

Aunque no todo es unanimidad de criterios, en la revista aparecen voces femeninas que discuten con los planteos de Loew y Brazzola. Estas diferencias quedan plasmadas en la sección "Cartas Pistotales"<sup>44</sup>, que es el espacio de la revista destinado al lectorado. Así, una lectora afirma: "Yo estoy casada y tengo 33 (parezco muchísimo menos) y leí varias notas -por ejemplo las de Vivian

---

<sup>44</sup> La sección implica una selección editorial de lo que se quiere mostrar, expresan aquello con lo que se quiere acordar o discutir. Si bien incluyen comentarios elogiosos del lectorado, también presentan fuertes críticas hacia las/los redactoras/es e ilustradores. En ese sentido, exponer este amplio abanico de posiciones abona a la idea que se busca construir de la revista como un espacio abierto al debate, al intercambio de ideas y a la expresión múltiple de opiniones. Cada "Carta Pistolar" siempre tiene una respuesta de los editores, en la que éstos ejercen su derecho a réplica y se manifiestan a favor, o en contra de los dichos de las/los lectoras/es o simplemente hacen un chiste a propósito del tema tratado en la carta.

Loew-, donde se concluye que todas las casadas somos unas tontuelas sometidas y las divorciadas unas piolas bárbaras. Estar casada es muy agradable (...). Acostarse y amanecer todos los días con un hombre al lado, y cuando falta, sentir que la cama es como un océano y una es una sirenilla abandonada. ¿Sometida? Tal vez; en mi casa la batuta la lleva mi marido. Mis mayores me enseñaron a venerar sus partes vitales” (SH.8, 1985: 17).

Como indica Nelly Richard: “Las identidades social y sexual no se expresan como la autoexpresión coherente de un yo unificado (por femenino que sea el modelo) sino como una dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas que la mantienen en constante desequilibrio” (Richard, 1993:138). En esa misma línea, Butler plantea que el género no puede entenderse como una totalidad inmutable y fija en el tiempo. Esto permite comprender las opiniones divergentes entre las mujeres de la época, que quedan evidenciadas en *SexHumor*. Otro ejemplo: “La Cristina Wargon se puso monotemática con la historia de los hombres bosta, edipicos, maricas, cornudos y boludos al mango. Papita para las feministas amargadas, que encontrarán sus conclusiones muy acertadas; las que creen que hombres y mujeres deben vivir en compartimientos estancos. Para mí que la Wargon no consigue uno ni con lupa, que se aferraría con uñas y dientes a cualquier tipo aunque fuera mogo, o que el que alguna vez tuvo la dejó plantada con las raíces bien enterradas” (SH.6, 1984: 74).

La dinámica tensional que señala Richard aparece muy bien plasmada en una nota escrita por Ester Miño –alter ego de alguna de las periodistas, que según inferimos, puede ser Sandra Russo-, donde la autora se interroga sobre qué es ser mujer y cuáles son las nuevas imposiciones sociales que la coaccionan, a pesar de que los discursos libertarios indiquen lo contrario. Esta reflexión surge a propósito del uso de seudónimos entre algunas de las mujeres del staff de la revista. Al respecto, dice que a pesar de que quieran salirse de los lugares comunes, las mujeres siguen estando sometidas a los mismos prejuicios de siempre y que, para no ser mal vista por sus colegas y su

familia, ella decide apelar al recurso de la identidad falsa en los artículos: "Como se desprende de mi relato, el seudónimo obedece a simples, perras y llanas razones de pudor. Uno puede elegir crepitar en las llamas de escarnio, pero... ¿tiene derecho a que crepiten con uno la santa viejecita y el no menos santo varón que le dieron el ser? (...) Las mujeres de ahora nos rompemos los sesos tratando de averiguar qué corno nos hace más mujeres: ¿las tortas de chocolate? ¿Un trabajo bien pago? ¿Cinco hijitos bien alimentados? ¿Algunas palabrotas? ¿Esa vaga descripción de la soledad que se da en llamar "un proyecto individual? ¿Más sexo? ¿Menos?" (SH.13, 1985:29-31).

### **3. El humor en disputa**

La inclusión de las voces femeninas es, sin dudas, un intento de pluralizar espacios como las revistas de historietas, históricamente hegemónicas por varones. El editor Fabregat, en el editorial del tercer número, lo deja claro al comentar que desde esa edición comenzarían a escribir distintas autoras porque el medio "no hacía discriminaciones de género". "Era algo que nos estaba faltando: el humor sexual desde el punto de vista femenino. Parece que las chicas no hablan del tema porque, según Cristina Wargon, los peludos no las dejamos. Aquí, por lo menos, no hay discriminaciones por ese lado. Bienvenidas sean las que tienen pelos en cualquier lado, menos en la lengua" (SH.3, 1984:58).

Sobre todo en los primeros números, la bajada o copete aparece como un espacio en el que Fabregat juega el papel del editor amedrentado, avasallado por las autoras, quienes parece que escriben sobre lo que quieren escribir. En un copete de una nota de Brazzola, Fabregat señala: "Otra nota de la serie 'Los derechos de la mujer' que las redactoras de esta revista se empeñan en desarrollar número a número. Esta vez se trata de la mujer que trabaja y sus relaciones laborales" (SH.12, 1985: 53). Aquí pareciera que la frase denota cierta inconformidad frente a la reiteración del tema "Los derechos de la mujer", esto se vuelve notorio con la expresión empeñan. No obstante, una lectura que atiende al contrato de lectura del medio, que como ya señalamos está

basado en la ironía, permite pensar todo lo contrario, que el editor está a favor de este tipo de notas (sino no las publicaría) pero a la vez, en otro artículo, le critica a la autora no ser tan graciosa: "*Falta un poco de humor, es cierto, pero ya vendrá, todo es cuestión de tiempo y de práctica, como dijo el que levantó las esculturas en la Isla de Pascua*" (SH.9, 1984: 62, el resaltado es nuestro).

Evidentemente hay un punto de tensión entre dejar que las periodistas expresen sus críticas y sostener cierta línea humorística. Pareciera que el editor está excusándose frente a sus interlocutores con esa frase de "(...) Falta un poco de humor, es cierto, pero ya vendrá". La pregunta que surge es ¿qué se espera del humor?, o mejor, ¿qué es humorístico y qué no y para quién? ¿Acaso el humor expresado por la mujer no puede ser interpretado como tal por el varón? Como indicamos más arriba, en el artículo de Brazzola al que se refiere Fabregat hay humor, un humor satírico. Mediante este recurso, la autora denuncia el acoso callejero del varón hacia la mujer y ridiculiza las acciones de ellos. ¿Por qué, entonces, el editor le niega su carácter humorístico? Porque la visión crítica de la periodista no es bien vista. Como representante del género femenino se espera de ella que agrada y que sea para otro en lugar de ser para sí<sup>45</sup>. Por eso, como apunta Carmen Valero Garcés, retomando a Moria Ximena Ávila, dentro del sistema cultural el discurso hegemónico es conservador y serio y se ubica en el centro del sistema. Desde ahí parten otros discursos considerados menos serios que llevan hacia la periferia, donde se sitúan el discurso humorístico y la literatura infantil y juvenil, entre otros géneros. Ya en la periferia de la periferia se encuentra el humor hecho por mujeres que, según Ávila, es el sustrato articulador de las manipulaciones y ejercicios de poder del orden social (Ávila en Valero Garcés, 2005:159).

---

<sup>45</sup> Lagarde señala que desde la más tierna infancia a la niña se le enseñan diversas acciones para embellecer su cuerpo, para agradar, para gustar, para ser deseada por otro. El deber estético de la mujer tiene el sentido de preparar su cuerpo esencialmente para el placer del otro (Lagarde, 2005: 213).

Gabrielle Moss (2013) describe que desde el siglo XVII a esta parte, diversos autores y actores han proclamado que las mujeres no somos graciosas, fortaleciendo la creencia de que la imposibilidad de manejar las reglas del humor es otra de las incapacidades de la mujer en relación al varón. Moss muestra casos como el del actor John Bellushi, quien en la década del 70, cuando trabajaba en el programa *Saturday Night Live*, les pedía a los productores que despidieran a las humoristas porque no eran graciosas, o interpretaba con "muy pocas ganas" los *sketches* escritos por las guionistas para sabotearlos. Jerry Lewis, también, decía frente a una audiencia atónita en el Festival de Comedia de Estados Unidos que como espectador tenía problemas para ver los espectáculos de las comediantes: "Pienso en ellas como máquinas productivas que traen bebés al mundo".

Esto explica por qué, como señala la humorista argentina Malena Pichot, a las mujeres humoristas se las acusa de hacer humor femenino, un humor que solo divierte a las mujeres y que, por lo tanto, es parcial, comprensible y risible solo para ese grupo. Desde esta posición de sentido común, el comediante varón, en cambio, hace un humor universal, para todos y todas, pese a hablar sobre cuestiones que solo comparten los varones (Álvarez, 2014).

Un límite a esta aparente universalidad del humor masculino lo ponen varias lectoras, al hacer, en las "Cartas Pistolares", descargos en contra de un relato escrito en la edición número 10, llamado *El chiche y los trece puntos*, que cuenta en un tono jocoso un caso que tuvo mucha resonancia en la prensa de la época y se trató de la violación a una joven en la localidad de Guernica a mano de trece varones. "Sinceramente, por más que me esfuerzo no logro comprender cómo puede concebirse una broma tan macabra, negra, triste y vergonzante respecto del delito por excelencia: la violación (...) [que debería] tener una más adecuada y menos penosa legislación que lo contemple y reprima en proporción al daño que causa (hablo con conocimiento del tema, pues soy abogada). Me duele profundamente que en el caso particular se minimice la condición de la mujer,

reservándole el inaceptable lugar de cosa, objeto sexual... de 'ser satisfecho mediante el ultraje'" (SH.12, 1985:17).

De esta manera, la lectora propone que hay temas sobre los cuales no se puede bromear porque implican el sufrimiento de determinados grupos sociales, en este caso, las mujeres. El límite del humor es, entonces, la violencia. En realidad, lo que ataca es que la revista no se pusiera del lado de la víctima sino de los victimarios, es decir, que no reprodujera la visión que tenía *Humor* con respecto a los Derechos Humanos, ya que asocia la violación a los vejámenes perpetrados por los militares a sus víctimas e indica que sobre eso no se puede hacer chistes: "Con el criterio por ustedes empleado, también los argentinos tenemos que tomar en solfa las violaciones y vejámenes que nuestras compatriotas soportaron durante la sucia y despiadada guerra que se libró contra la subversión, en la que muchas de ellas –mujeres valiosas- murieron como consecuencia de haber sido sometidas no sólo a trece sino hasta veinte 'puntos' por los célebres 'grupos de tareas'. También tendrá que provocarnos risa la situación por la que algunos hombres pasaron. Léase el caso del joven médico cuya vivencia es relatada por el mismo en el informe de la CONADEP, que sufrió reiteradas violaciones cometidas por sus represores, que no tuvieron mejor idea que introducirle un palo en el ano" (SH.12, 1985:18).

La carta de otra lectora realiza la misma lectura crítica: "Cuando leí en SexHumor que se burlaban de violación de una joven de Guernica, alegrándose porque los violadores fueron 14 y no 13, no lo podía creer ¿Alguna vez hubieran bromeado con que a algún detenido lo hubieran torturado 14 veces en vez de 13? ¿O que alguno de los 20.000 desaparecidos lo hubieran fusilado con 14 balas en lugar de 13?" (SH.13, 1985:14).

Pero entonces, si ese era el límite para lectoras, ¿cuál era para los creadores del medio? En una editorial publicada en la revista *Humor*, los realizadores, que como ya mencionamos eran también

los de *SexHumor*, sostenían que el humor era “una forma amable de la desesperación”<sup>46</sup> y, por lo tanto, no debía temer ni soslayar la muerte, no debía ocultar las miserias y las tragedias humanas y no debía retroceder ante los temas espinosos. Además, lo concebían como una forma de crítica, que dependía de la calidad de quienes lo practicasen, pero nunca de los terrenos que invadiera (Burkat, 2009: 8). Claramente, con esa misma idea rectora, *SexHumor* realizó su derecho a réplica debajo de las Cartas Pistolares antes mencionadas y sostuvo que el artículo no se burlaba de la víctima, sino de cómo había sido tratada la noticia en los medios. Por otra parte, manifestó que siempre se iban a herir susceptibilidades a la hora de hacer humor: “Ya dijimos, en un número anterior, que la publicación y el comentario no constituyen una burla a la damnificada. Este es un viejo problema que tienen los humoristas. Si se hace humor con los judíos, salta la DAIA<sup>47</sup>; si se hace con los gallegos, sale el Patronato Da Cultura; si se hace con los perros, salta la protectora; y así hasta el fin de los tiempos. Nuestra posición frente a determinados hechos está fuera de discusión” (SH. 13, 1985: 14).

Volviendo a las notas de las periodistas, además de pedirles un poco más de humor, Fabregat aclara que ellas no son feministas: “La autora de esta nota es una debutante que promete. *Con un enfoque femenino pero no feminista*, habla de madres castradoras, piropadores puercos y opiniones sexuales de Cortázar, sin que nada parezca gratuito” (SH. 9, 1985:62, es resaltado es nuestro). Esta afirmación tiene, por lo menos, dos razones. Primero, dejar entrever cierta concepción negativa del movimiento de mujeres; y segundo, clarificar que si las autoras fueran feministas no podrían ser graciosas, es decir, se basa en el estereotipo compartido de que las

---

<sup>46</sup> La frase pertenece al escritor francés René de Obaldía, dramaturgo, novelista y poeta. Sus novelas apelaban al humor negro; eran satíricas y burlescas como *Fugue a Waterloo* (1956, Grand Prix de l'Humour Noir), *El centenario* (1960, Prix Combat) y *Banquet des méduses* (1973).

<sup>47</sup> Esta referencia tiene relación con un hecho ocurrido en octubre de 1979. Mientras llegaba al país la Comisión Internacional de Derechos Humanos y la Corte Suprema exigía que el periodista Jacobo Timerman fuera liberado, Humor publicó en su número 21 una serie de siete chistes de Catón, bajo el título ‘Holocausto I’. Estos representaban humorísticamente las situaciones de sometimiento, tortura y muerte perpetradas por el ejército nazi contra los judíos en los campos de exterminio. La serie tuvo una respuesta profundamente negativa entre los lectores judíos de la revista, la DAIA y otras organizaciones de la colectividad judía (Burkat, 2009).

feministas no son divertidas, sino todo lo contrario. Esta creencia atraviesa los aparatos de saber y poder, e incluso existe en el universo académico e intelectual. Un ejemplo es el del antropólogo Marcelo Pizarro, quien escribe en su blog *Nerds All Star* de la *Revista Eñe*: “Meses atrás tuve la desgracia de escuchar unos diez minutos de conferencia feminista. La mujer que la dictó era tan aburrida que te obligaba a darle la razón en todo con tal de que se callara. ¿Puede alguien embanderarse apasionadamente en algo —en cualquier cosa— pero carecer de pasión? En apariencia, sí. Lo que más me sorprendió fue que, cuando le hacían alguna pregunta, la señora aburrida respondía de igual manera. Decía ‘No’ y repetía lo mismo que había afirmado antes” (Pizarro, *Nerds All Stars*, 2011).

### **Sádicas, paganas y vampiresas**

A diferencia de los textos de la edición del primer año, los de 1999 ya no son contados en clave humorística, sino que ponen en primer plano el relato autobiográfico e histórico. Las autoras ya no reclaman que se deje de concebir a la mujer como objeto del varón o como presa del matrimonio y se suspende la interpelación mediante los pronombres “todas” y “nosotras” y el uso del colectivo “hermanas”. Encontramos, por un lado, una crítica al progreso y a la modernidad en general, y por otro, la reivindicación de prácticas sexuales minoritarias como el sadomasoquismo. Por ende, más que la homogeneidad, se pone énfasis en la diferencia<sup>48</sup>, en la diversidad y en la mirada alternativa.

El medio le da una sección de doble página a una dominatriz llamada Débora Farre, lo cual resulta una apuesta arriesgada ya que pone en el centro de la escena una actividad sexual generalmente condenada por la violencia que pone en juego. Pat Califia (1981) señala que esta crítica proviene

---

<sup>48</sup> La búsqueda de la diferencia será un elemento central dentro de los debates feministas de los '80, impulsada por las mujeres periféricas del movimiento -lesbianas, negras, latinas-, que señalan lo excluyente que resulta para ellas el feminismo blanco, liberal y de clase media. Para este grupo, más que proclamar la igualdad, el feminismo debe exponer las diferencias entre las mujeres e integrarse con los nuevos movimientos sociales como los de diversidad sexual, los relativos a las diferencias étnicas y el activismo de las organizaciones populares que denuncian la desigualdad de clase (Cháneton, 2009:35).

de la distorsión que hacen de la práctica los medios de comunicación, la psicología clínica y el movimiento anti-pornografía<sup>49</sup>. “(...) [Dado que el] sadomasoquismo es usualmente retratado como una actividad violenta y peligrosa, la mayoría de las personas no piensa que hay una gran diferencia entre un violador y un entusiasta de la esclavitud. [El] sadomasoquismo no es una forma de ataque sexual. La palabra clave para entender [el] S/M es la fantasía. Los roles, el diálogo, los trajes fetiche, y la actividad sexual son parte de un drama o ritual. Los participantes están intensificando su placer sexual, no dañando o encarcelando a los otros. Un sadomasoquista es consciente de que el papel que adopta durante una escena no es apropiado durante otras interacciones y que un rol de fantasía no es la suma total de su ser. Es una actividad consensuada que involucra papeles polarizados y sensaciones intensas (Califia en Heresies 12, 1981: 31, la traducción es nuestra).

Califia concibe al sadomasoquismo como un ritual relacionado con el intercambio de poder en el que las personas deciden interpretar un rol en base a su deseo. La autora discute, además, con las feministas que acusan a esta práctica de reproducir la violencia institucionalizada hacia la mujer y de fomentar diferencias jerárquicas entre varones y mujeres. “El sadomasoquismo es tratado de una manera abstracta (...) por las teóricas feministas, [por eso] se cree que es el epítome de la misoginia, el sexismo y la violencia” (Califia en Heresies 12, 1981: 29, la traducción es nuestra).

La discusión sobre el beneficio o perjuicio de las prácticas sexuales sadomasoquistas fue uno de los puntos centrales dentro de los debates feministas de finales de los '80, realizados al calor del auge de los planteos posestructuralistas. Dentro de esta discusión, la posición favorable al sadomasoquismo como una forma de actividad sexual, al ejercicio de la prostitución como una

---

<sup>49</sup> Según Beatriz Preciado (2013), Catharine Mackinnon y Andrea Dworkin, portavoces de un feminismo anti-sexo, van a utilizar la pornografía como modelo para explicar la opresión política y sexual de las mujeres. Bajo el eslogan de Robin Morgan “la pornografía es la teoría, la violación la práctica”, condenan la representación de la sexualidad femenina llevada a cabo por los medios de comunicación como una forma de promoción de la violencia de género y la sumisión sexual y política de las mujeres. Consecuentemente, reclaman la abolición total de la pornografía y la prostitución.

posibilidad laboral, y a la pornografía<sup>50</sup> como un medio de liberación sexual, formó parte de lo que se denominó pos-pornografía. Cuenta Beatriz Preciado (2013) que este movimiento afirma que el Estado no puede protegernos de la pornografía, principalmente porque la decodificación de la representación es un trabajo semiótico abierto, que debe ser realizado a partir de la reflexión, el discurso crítico y la acción política. El “pos-porno” considera que deben tomarse los medios de producción de la pornografía para expresar nuevas representaciones del deseo de las mujeres y las minorías sexuales. Desde esta perspectiva, el cuerpo y el placer son plataformas políticas de resistencia al control y a la normalización de la sexualidad.

Podemos enmarcar al relato de la dominatriz de *SexHumor* como expresión de estas ideas “pos-porno”, ya que expresa una forma de ser mujer, una forma de placer y de afecto que no es mayoritaria, y, por lo tanto, tiene un potencial subversivo. En este sentido, dice la feminista española Cristina Garaizabal que “luchar contra la supuesta homogeneidad que dan las categorías existentes y afirmar la *diferencia*, incluso dentro de ellas me parece algo importante. Y en este camino tiene mucho interés poder subvertir las etiquetas y redefinir sus contenidos” (Garaizabal, 2009: 8).

Farre detalla las innumerables humillaciones por las que hace pasar a su marido. Por ejemplo, relata una situación en la que citó en su casa a los empleados de su esposo, les puso una capucha en las cabezas a cada uno y les hizo realizar diversas acciones sobre aquel: “Hoy quiero narrarles lo que ocurrió un día del mes de febrero de este año, cuando preparé una sorpresa para el imbécil

---

<sup>50</sup> Dice Preciado (2013) que en 1981 la feminista y periodista de rock Ellen Willis será la primera en intervenir en este debate para criticar la complicidad del feminismo anti-pornográfico con las estructuras patriarcales que reprimen y controlan el cuerpo de las mujeres en la sociedad heterosexual. Para Willis, las feministas abolicionistas devuelven al Estado el poder de regular la representación de la sexualidad. Los resultados del movimiento anti-pornografía se pusieron de manifiesto en Canadá, donde al aplicarse medidas de control de la representación de la sexualidad siguiendo criterios feministas, las primeras películas y publicaciones censuradas fueron las procedentes de sexualidades minoritarias, especialmente las representaciones lesbianas (por la presencia de consoladores) y las lesbianas sadomasoquistas (que la comisión estatal consideraba vejatorias para las mujeres), mientras que las representaciones estereotipadas de la mujer en el porno heterosexual no resultaron censuradas.

de mi marido con la finalidad de castigarlo por otra de sus impertinentes salidas. Como ustedes ya saben, mi esposo es dueño de una empresa y es mucha la gente que trabaja para él. Pues bien, lo que mi marido no sabe es que algunos de sus empleados son mis amantes desde hace un tiempo. (...) Con la intención de escarmentar a mi marido, le comuniqué de mi relación con estos empleados y le dije que los había invitado para realizar 'una fiestita' con ellos. Le dije claramente quienes eran y lo amenacé con abandonarlo si se oponía a mis deseos. El imbécil me pidió y suplicó para que estos empleados (todos de nivel ejecutivo), no lo vieran en su condición de esclavo complaciente para no perjudicar la imagen de la empresa. 'Lo pensaré', dije como última respuesta. (...) Para el momento en que mis amantes llegaron, mi esposo se encontraba totalmente vestido de mujer, con zapatos de taco aguja, medias y portaliqas y un corsé de encaje que ceñía su cintura. (...) Mi esposo, que no es homosexual cuando está en condiciones de decirlo, no pudo reprimir su repugnancia: tomó con asco el pito de Julián y se lo llevó a la boca. Julián no tardó en acabar sobre la cara de mi esposo, sin sospechar que le llenaba de esperma la boca a su jefe. Carlos, que no tenía problemas en penetrar travestis, introdujo su gran pito en el culo de mi esposo, que alcanzó a morder la funda de una almohada para mitigar el dolor" (SH. 333, abril de 1999).

Otros textos de Farre incluyen situaciones en las que la dominatriz le exige a su marido que le chupe el pene a un caballo o que se revuelque en la materia fecal del animal mientras ella goza de un encuentro sexual con una amiga o con los empleados de la caballeriza.

En los relatos de la dominatriz, la mujer puede sentir placer al infligir dolor en otro, cuestión disruptiva respecto del estereotipo tradicional de mujer como "ser para el otro". Estas narraciones pueden ubicarse dentro de un discurso estético y político que, como bien señala Preciado, va a priorizar nuevas formas de ser mujer y está presente en las películas de terror, la literatura gótica,

las películas porno, los manga, la música punk, las performances en espacios públicos, y las parodias lesbianas de la masculinidad como las versiones *Drag king* de *Scarface*.

El aprecio por los personajes marginales e ilegítimos está presente, también, en el texto de *SexHumor* escrito por la periodista Raquel Orella *El amor libre y el fin de los tiempos*. En él, habla sobre el milenarismo, un movimiento que tiene varios siglos (y se ha expresado en diversas épocas), que considera que el mundo está próximo a su fin y que todos los habitantes del planeta deben vivir sus vidas de forma placentera, entregándose a satisfacer los deseos comunitariamente y de forma pacífica. Orella pone en el centro de su relato el papel de las diosas paganas y señala que en el momento en que se creía que había habido una creadora y no un creador, la sociedad vivía de forma pacífica y placentera: "Cuando la idea de 'dios' no existía sino que en cambio se adoraba a la diosa Gaia, el mundo era fecundo y placentero: no había lugar para la guerra" (SH.334, abril de 1999). También, destaca a las beguinas, un grupo de mujeres burguesas de la Alta Edad Media, seguidoras del movimiento Espíritu Libre, que fueron consideradas herejes y quemadas en la hoguera. "Las beguinas recibían a los hermanos de Espíritu Libre en sus casas y en secreto; comunicaban la noticia a otras mujeres y se reunía gran número de ellas para oír al apóstol del próximo Apocalipsis. La Inquisición las acusó de que, además de profesar doctrinas heréticas (...) se entregaban a toda clase de prácticas sexuales" (SH. 334, abril de 1999).

Orella cuenta que los/las feligreses del Espíritu Libre postulaban que tras un periodo de iniciación, habían alcanzado la unión con Dios, y por lo tanto, hiciesen lo que hiciesen, eran incapaces de cometer pecado. Podían tener relaciones sexuales, emborracharse e incluso robar. Las hazañas de este grupo fueron relatadas por Marguerite Potente en el texto *El espejo de las almas sencillas*. Potente también fue quemada viva por hereje en el año 1310.

La periodista critica que en el fin del milenio el miedo ancestral al fin del mundo se reduzca a evitar que las computadoras colapsen y no a reflexionar sobre el tipo de vida –opresiva y tediosa– que las

personas llevan: "Vivimos en la era de lo 'light', de lo trivial, se oculta y se toma en broma el temor ancestral al fin del mundo. Pero el miedo primitivo se filtra con toda su fuerza en lo que es hoy el dios supremo –la informática-. Se habla con fervor religioso del desastre informático del 2000. No se teme perder la vida; se tiene terror de perder 'la memoria', la información. Con características apocalípticas se emplean palabras como 'caos', 'caída', 'desaparición'. Se repite todos los días por televisión que en los primeros minutos del fin del milenio va a caer la bomba del milenio, siempre en relación con las computadoras" (SH. 334, abril de 1999).

La crítica a esta forma de organización social se expresa, asimismo, en la fascinación de las periodistas de *SexHumor* por la estética gótica. De acuerdo con Lucía Solaz (2003), el término gótico se vincula con un estilo de literatura popular surgido en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, que fue la respuesta emocional, estética y filosófica al pensamiento dominante de la Ilustración, según el cual la humanidad podía alcanzar, mediante el razonamiento adecuado, el conocimiento verdadero, obteniendo así una felicidad y virtud perfectas. Las narrativas góticas proliferaron entre 1765 y 1820, con un nuevo brote a través de la era victoriana (especialmente en la década de 1890). Establecieron una iconografía de húmedas criptas, paisajes escarpados y castillos prohibidos habitados por heroínas perseguidas, villanos satánicos, hombres locos, mujeres fatales, vampiros, doppelgängers y hombres lobo. "La novela gótica (también denominada negra) es sensacionalista, melodramática, exagera los personajes y las situaciones, se mueve en un marco sobrenatural que facilita el terror, el misterio y el horror. Abundan los vastos bosques oscuros de vegetación excesiva, las ruinas, los ambientes considerados exóticos para el inglés como España o Italia, los monasterios, los personajes y paisajes melancólicos, los lugares solitarios y espantosos que subrayan así los aspectos más grotescos y macabros, reflejo de un subconsciente convulso y desasosegado" (Solaz, 2003).

Clarisa Mandel escribe una nota en la *SexHumor* de julio de 1999, donde casualmente habla sobre el poder erótico de Drácula, el personaje de Bram Stoker. Menciona que la obra era una “válvula de escape” frente a la represión sexual ejercida sobre los cuerpos, principalmente femeninos, en la era victoriana. “Bajo su poder hipnotizante, las víctimas se entregan completamente y la forma de alimentarse –único y real objetivo- es chupando, succionando. Clavar sus colmillos es una forma de apropiación, de dominación sobre el otro. Generalmente, estos personajes no toman a sus víctimas por la fuerza: primero necesitan conquistarla, hechizarla con su extraño encanto en un complejo juego en el que intentan lograr su propósito –saciar su implacable sed de sangre humana- a través del engaño. La seducción no siempre ejercida por un hombre hacia una mujer. Los vampiros tienen preferencia por las personas jóvenes y bellas, pero su sexualidad no es excluyente. Sin distinción de sexo, lo que importa es la sangre. (...) La astucia de su autor, Bram Stoker, fue encontrar el personaje apropiado, sacudiendo a esa Inglaterra victoriana con la seducción de un muerto viviente, bebedor de sangre, cargado de misterio, romanticismo, sexualidad. Drácula es la encarnación de ese erotismo constantemente escondido (...) Si se presta atención se verá que Drácula es un romántico. Desde el castillo más gótico cree ver a su dama perdida hace cuatro siglos. Entonces sale de su encierro en los Cárpatos, hace mil peripecias para embarcarse en un ataúd, elude ajos y cruces... y todo porque ama a esta mujer. Descubrir su rechazo será, entonces, el mayor de sus lamentos. El hijo de la noche, el que nunca muere, el compulsivo bebedor de sangre, es un sufriente enamorado. (...) [Mientras que las] verdaderas mujeres vampiro, es decir, las que se alimentan de sangre, sufren por amor y eternidad” (SH. 338, julio de 1999).

### **Una traviesa solitaria**

Darle voz a la travesti Gabriela Grey es otro acto de apertura de la revista. Grey tiene una sección de tres páginas que aparece de forma ininterrumpida en todos los ejemplares relevados de 1999.

En los textos de la autora encontramos dos cuestiones fundamentales para este análisis. En primer lugar, plantea que no existe una correspondencia entre sexo y género, ya que este último es una construcción y, en tanto, se reafirma cotidianamente. Grey plantea que nació como varón pero que su deseo la llevó a pensarse y querer verse como mujer. "El 4º año del secundario fue el último que cursé por la tarde con chicos tranquilos, por decirlo de alguna manera, no eran atorrantes; ese año fue mágico para mí porque ahora me doy cuenta que la aparición de Alfredo, mi primer amor, me ayudó a poner en claro mi sexualidad y a reafirmar en forma más segura lo que sentía". (...) Una de las cosas en que lo empleaba [el dinero que ganaba trabajando como cadete en una farmacia antes de hacer visible su expresión como travesti] era en comprar una cremita para resolver mis problemas eréctiles, ya que yo tenía un trauma tremendo: las mujeres no me excitaban, aunque sí me gustaban un poquito por momentos y pensé que de esa manera solucionaría todo. (...) Cuando tenía un hombre cerca, bien con olor a macho, no necesitaba cremita ni nada; mi excitación llegaba a una temperatura increíble en mi culo" (SH. 336, junio de 1999).

En los copetes introductorios a las notas de Grey, se habla de Gabriela utilizando el pronombre femenino: "Nuestra muy atrevida travesti, presa del desenfreno literario de siempre, cuenta algunas peculiaridades de su adolescencia y niñez" (SH. 333, abril de 1999). Al nombrarla como mujer, la revista reconocía la identidad de género con la que Grey elegía presentarse poniendo en tela de juicio la concepción universal y esencialista de la mujer que considera como persona de este género a toda aquella que tenga una vagina. En este sentido, la línea de la revista se ubica cerca de las conceptualizaciones de Judith Butler, quien critica la idea de que exista una identidad de mujer esencial, inherente a todas las mujeres y sustentada en la opresión y la dominación masculina. Butler afirma que el género es una complejidad que nunca aparece completa en una determinada coyuntura temporal. En este aspecto, propone definir a las mujeres como un conjunto

abierto, una coalición de identidades que, alternadamente, se instauran y abandonan, dependiendo de los objetivos del momento, permitiendo múltiples coincidencias y discrepancias sin una definición cerrada. Para la autora, el género no tiene una relación causal con el sexo ya que éste, al igual que el primero, es una construcción sociocultural. Butler propone hablar del género como una serie performativa, una repetición de actos, discursos, estilos y modos de ser. "El género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere de actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad" (Butler, 2007: 306, 307).

La estabilidad de género se da gracias a la repetición porque el sostenimiento en el tiempo genera una ilusión de continuidad y naturalidad, pero, al mismo tiempo, la reiteración nunca es idéntica y es en esta distancia donde se puede encontrar un espacio para la *repetición subversiva*. Este carácter del género como una especie de repetición ritual, que reproduce y refuerza las reglas de género lo deja muy en claro Grey, al comentar cómo aprendió, de la mano de un amigo homosexual, a conquistar a los varones: "Con este marica, Fabián, iba a los barrios. Él me enseñaba cómo se levantaba a los tipos: movía la cola, levantaba la mano, saludaba y tiraba besitos a los camioneros del barrio de Pompeya" (SH 336, junio de 1999). También se puede incluir dentro de estas acciones performativas, la forma en que narra cómo fue modelando su propio cuerpo y su *look* travesti. Desde teñirse el pelo de platinado, hasta pintarse las uñas y operarse la nariz y las orejas. Pero también encontramos en el discurso de Grey una serie de repeticiones que habilitan cierta desestabilización de las reglas establecidas. Más allá de que su sección se plantea como un espacio en el que Gabriela "ratonea" a los varones diciendo todo lo que le gusta hacer en la cama –ella se reconoce como prostituta en los textos-, explicita el constante rechazo al que las personas "trans" están expuestas y ahí encontramos la parte subversiva del relato. "Mi hermana después me echó de su casa y ante la desesperación, me alejé de todos e hice

mi vida, decidida a convertirme en mujer muy de a poco" (SH. 336, junio de 1999). "Una vez, recuerdo que me puse un vestido, sus zapatos [los de su madre] y me pinté los labios. Ella [su madre] se sonreía al verme así en casa. Papá Marcos, para burlarse –riéndose un poco- me tomó de la cintura, me alzó y me llevó afuera para que los vecinos viesen, mientras yo gritaba que no me hiciera eso" (SH. 334, abril de 1999).

Grey dice que siempre sintió una gran culpa por el hecho de que le gustaran los varones ya que su madre no lo aprobaba, por eso hay una cierta melancolía en sus palabras, que, según ella, se acentuó tras el fallecimiento de su madre: "Yo creo que si ella [su madre] no se hubiese alejado de mí, yo no me habría volcado al travestismo, a pesar de desear a los hombres y en el fondo sentirme mujer (...) Solo mamá se acordaba [del día de su cumpleaños] y me despertaba con un beso, una torta y un regalo comprado el día anterior... A mi cumpleaños lo festejo en silencio" (SH. 336, junio de 1999).

Por otra parte, relata la violencia que los homosexuales y las travestis deben vivir a menudo. Cuenta un episodio en el que tenía apenas 13 años de edad –todavía no se había definido como travesti- y un vecino quiso penetrarla. La situación puede leerse claramente como un intento de violación: el vecino le baja los pantalones y trata de penetrarla una y otra vez, pero no puede. Entonces, ella quita bruscamente el pene de su ano, a lo que el vecino responde: "¡No te cago a trompadas porque la conozco a tu mamá y la aprecio muchísimo; porque si no te daría tantas trompadas para que aprendas!" (SH. 333, abril de 1999).

Consideramos que la inclusión de la voz de Grey resulta ambivalente y esto está estrechamente vinculado con el hecho de que *SexHumor* es una revista de consumo masivo, con una tradición vinculada con las revistas de historietas. En tanto que tecnología de género, implica, por un lado, la visibilización de la diversidad sexual, los problemas por lo que atraviesan distintos grupos para definir su identidad y los maltratos que sufren a nivel familiar y social por su modo de ser; pero por

otro lado, reafirma dos estereotipos: el de la travesti como prostituta dentro del campo social<sup>51</sup> – lugar que la revista reserva también a las mujeres-; y el del cuerpo legítimo de la travesti, intervenido quirúrgicamente para satisfacer el deseo de ver del varón: senos voluminosos y expuestos, trasero prominente, rasgos faciales cuasi perfectos.

---

<sup>51</sup> Dice Cecilia Medina (2011) que la figura de la travesti fue apropiada por los medios masivos de comunicación, principalmente la televisión, durante la década del '90. Se la muestra desde una visión bufonesca y chabacana o para remitir, negativamente, al mundo de la prostitución. Medina analiza el programa televisivo Los Roldán (2004-2005) para ver cómo estos clichés se reproducen en la tira. Laisa, la protagonista, interpretada por la travesti Florencia de la V, es un personaje grotesco y descarado. Su enamorado, Uriarte, no sabe que es travesti, por lo tanto, a Laisa se le niega su sexualidad. Una muestra de ello es que nunca se puede ver en pantalla una relación sexual consumada entre ambos, o, al menos, un beso. Por otra parte, Laisa interpreta una canción en el programa, "La Gata", palabras que designan, en el lunfardo del Río de la Plata, a las mujeres que ejercen la prostitución. Es decir, por más de que Laisa no sea prostituta y sea miembro indiscutido del clan familiar de Los Roldán, se la define como "gata" por medio de la canción, es decir, como prostituta.

## **Conclusiones:**

A partir del material analizado podemos decir que *SexHumor* fue una publicación que expresó la tensión entre discursos críticos, que plantean una aproximación que contempla la diferencia sexual y las desigualdades de género en la participación social, y discursos acrílicos, que expresan un fuerte sesgo de masculinidad tradicional patriarcal. Esta tendencia contestataria y, al mismo tiempo conservadora, ha sido una histórica característica de la cultura popular, retomada, en gran medida, por los productos de la cultura masiva. Por eso, Jesús Martín Barbero (1987) afirma que lo masivo no es algo que viene a invadir y corromper “lo popular” sino que implica el desarrollo de ciertas virtualidades que ya estaban presentes en la cultura popular desde el siglo XIX. Esto significa que lo masivo se gestó lentamente desde lo popular y se constituyó activando señas de identidad de la vieja cultura y neutralizando o deformando otras.

En cuanto a la cultura popular, Edward Thompson (1990) sostiene que ésta transmite representaciones ritualizadas bajo la forma de diversiones o protestas. Al mismo tiempo es una cultura conservadora en su movimiento de resistencia, que apela a los usos tradicionales y procura reforzarlos. Dice Thompson, que analiza la cultura plebeya de la Inglaterra del siglo XVIII, que la plebe se resiste, en nombre de la costumbre, a las racionalizaciones e innovaciones económicas que pretenden imponer los gobernantes y los patronos. Dado que estas innovaciones no son tecnologías neutrales y acarrearán la implementación de algún tipo de norma, la mayoría de las veces la plebe las experimenta como una expropiación de derechos. Por consiguiente, la cultura plebeya es rebelde, pero esa rebeldía es en defensa de sus costumbres.

La cultura, desde la perspectiva de Thompson, aparece como el tráfico que tiene lugar entre lo escrito y lo oral, entre lo dominante y lo dominado, entre el pueblo y la metrópoli, que cobra forma de sistema y que no elude las contradicciones sociales ni las fracturas o resistencias. Por otro lado, las tradiciones se perpetúan, en gran parte, por transmisión oral. Aunque también por medio de la

cultura letrada, ya que sus discursos tienden a someterse a las expectativas de la cultura oral en lugar de desafiarla. Esta fuerza de la tradición explica por qué en *SexHumor* se retoman figuras humorísticas populares cuyos efectos de sentido sostienen la permanencia de cierto orden (en este caso socio-sexual). Pero también por qué se emplean otras figuras humorísticas que desafían el *statu quo*, y ponen en tela de juicio a la autoridad patriarcal.

Al igual que Thompson, Néstor García Canclini expresa que tanto la cultura hegemónica como la subalterna realizan entre sí múltiples préstamos y concesiones, que van de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba (García Canclini en Szurmuk y Mckee, 2009: 128). Esto es particularmente notable en los productos mediáticos, donde se enfrentan, aunque de forma dispersa, sentidos subalternos y hegemónicos. En este aspecto, hemos explicitado cómo en la edición del primer año de *SexHumor*, ese enfrentamiento se manifiesta entre los textos producidos por las periodistas y los materiales gráficos, salvo algunas excepciones como *Yironside*, que al tiempo que reafirma algunas representaciones de género, propone ciertas interrupciones respecto de ellas. En cuanto al último año, hemos notado que también se produce esta diferencia. Mientras que las tapas muestran fotografías de mujeres convertidas en maniquíes y los chistes gráficos del interior, a *madresposas* abúlicas, los textos de las autoras hablan de los deseos, miedos y reflexiones de las mujeres. De igual manera, algunos chistes gráficos proponen cierta crítica realizada por los ilustradores a los propios varones sobre su comportamiento en el seno de la institución matrimonial.

Consideramos que la revista, por enmarcarse en la tradición de las revistas de historietas de consumo masivo -que podemos considerar una tecnología de género-, reafirma ciertas representaciones hegemónicas de género y establece un contrato de lectura basado en las figuras masculinas de enunciador y enunciatario, pero, al estar producida por Ediciones de la Urraca, una editorial conectada con ideales democráticos y progresistas, no se limita a esas representaciones ni

a determinar una voz hegemónica netamente masculina. Por eso, durante su primer año, la revista muestra figuras femeninas grotescas y gozantes en las tapas y en notas como las de Frontera les da voz tanto a mujeres como a varones para hablar de temas que conforman la sexualidad y exceden a las relaciones sexuales, como la maternidad, el aborto, la monogamia y la iniciación sexual. Esto también se vislumbra en el último año, a pesar de que la variedad de temas se reduce a las relaciones sexuales y la pornografía. De todos modos, el germen progresista con el que nació la revista persiste en ciertas notas que hablan del sadomasoquismo practicado por mujeres dominatrices, el enaltecimiento de las diosas paganas y el retrato de la vida marginal de una travesti.

Por otra parte, a lo largo de esta tesina hemos querido demostrar que si bien las periodistas o escritoras no querían denominarse a sí mismas como feministas, resultaron portavoces de las discusiones que se producían dentro del movimiento de mujeres, por ende, expresaron tanto en el primer como en el último año, los ideales feministas de cada época en relación al lugar de la mujer tanto en la sociedad como en su vida íntima. La capacidad de expresar esta dimensión crítica tiene que ver con el hecho de que, como señala de Lauretis (1989), las mujeres estamos dentro y fuera de la ideología de género, dentro y fuera de la representación y somos conscientes de este tironeo. Ese movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica que nos caracteriza es un movimiento de atrás para adelante entre la representación del género y lo que esa representación omite. Y, precisamente, esa parte que se omite es retomada por las periodistas de *SexHumor*. Por eso creemos que la publicación constituye el ejemplo de que a través de los productos culturales, las mujeres podemos enfrentarnos a la dominación y manifestarnos como seres humanos libres. En este caso, apelando al uso de la escritura como un elemento de cohesión, pero también de diferencia, de denuncia, reflexión, y de expresión de creencias, convicciones y

subjetividades, nunca de una esencia única inherente al "ser mujer". Sin embargo, como bien se ve en la revista, es una lucha que se realiza desde adentro hacia afuera y viceversa.

La posibilidad de la mujer de estar dentro y fuera de la tecnología de género es un movimiento entre las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y la otra parte de esos discursos, esos otros espacios tanto discursivos como sociales que existen. Esos dos espacios no están en oposición, ni eslabonados en una cadena, sino que coexisten concurrentemente y en contradicción. Por eso, además de mostrar visiones opositoras a las desigualdades de género y al orden socio-sexual del mundo, *SexHumor* deja al descubierto la diversidad de posiciones que puede existir entre las mujeres, y la forma en que el sentido común se filtra acriticamente abonando a la hegemonía de ciertos sentidos patriarcales. Antonio Gramsci sugiere que la hegemonía implica que los valores y visión del mundo de las clases dominantes se convierten en una especie de "sentido común" compartido por los grupos dominados, en virtud del cual terminan aceptando el ejercicio del poder por parte de los grupos dominantes. Dicho sentido común es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial (Gramsci en Szurmuk y Mckee, 2009: 124).

Sin embargo, no podemos soslayar que, como bien expresa Williams (1980), lo hegemónico, para existir, necesita de una mirada alternativa que lo desafíe. "(...) todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que, de un modo u otro, se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica". Todas o casi todas las iniciativas, aun cuando asuman configuraciones alternativas o de oposición, se hallan vinculadas a lo hegemónico, es decir que la cultura dominante produce y limita, a la vez, sus propias formas de contracultura. Esto se vislumbra en el hecho de que las mujeres creadoras, tanto en el primer como en el último año de

la revista, se limitan al campo de la escritura, es decir, no pueden apropiarse de la imagen para disputársela a los ilustradores, quienes tradicionalmente han monopolizado ese campo. Tal vez, esto sucede porque, como bien subraya Linda Nead, la escritura ha sido separada del dominio de lo pornográfico por lo que ha quedado fuera de toda censura o control legal en lo concerniente a su carácter obsceno (Nead, 2013: 155).

Con esta división de tareas, las autoras, resguardadas en la escritura, quedaban asociadas al decoro y la prudencia, valores históricamente asociados a las mujeres. Es decir, al tiempo que la escritura era un recurso para expresar auto-representaciones de género, era el espacio reservado por otro para el ejercicio de la mirada opuesta, disidente, necesaria. Con esto queremos decir que toda superficie discursiva tiene dimensiones contradictorias y que el conflicto es un elemento innato al juego de la cultura.

Para concluir, creemos que esta tesina es el puntapié inicial para otros estudios centrados en la revista *SexHumor*. A modo de ejemplo, contemplamos interesante analizar la representación de las sexualidades disidentes –homosexuales, lesbianas, transexuales- en la revista durante su primer año o la forma en que la inclusión de las ilustradoras Patricia Breccia, Maitena y Ana von Reuber abrió el juego a la difusión de nuevas imágenes asociadas con la mujer en la revista. También pensamos que se podría realizar un estudio más exhaustivo de las notas de Luis Frontera, ya que resultan de una gran riqueza por los testimonios y los actores que involucran y dado que en esta tesina solo nos hemos limitado a esbozar declaraciones de apenas uno de los innumerables temas tocados por el periodista durante su participación en el medio.

## Bibliografía

- Acevedo, Mariela. *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.
- Agrimbau, Diego. *La historieta argentina en los 90: de la oscuridad a un nuevo comienzo*. Reflexión académica en diseño y comunicación, 9 (2008): 38-43.
- Alori, Laura et al. *Dos siglos en la Argentina: una interpretación socio-histórica*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Álvarez, Lucía. *El feminismo cambia a hombres y mujeres*. Infonews, sábado 28 de noviembre de 2015. Disponible online en: <http://tiempo.infonews.com/nota/1598/el-feminismo-cambia-a-hombres-y-mujeres>.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. 1era. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Barbieri, Silvia y Adriana Zaffaroni. *Los jóvenes del 90, los decisores del 2000. Consumos y demandas culturales*. Buenos Aires: Su-Impress, 1994.
- Bellucci, Mabel. *La CHA y el MAS: acuerdos y desacuerdos de una época*. V Jornadas de Historia de las izquierdas ¿Las "ideas fuera de lugar"? El problema de la recepción y la circulación de ideas en América Latina. Ciudad de Buenos Aires (2009): 2-13.
- Berger, John. *Modos de ver*. Edición inglesa, 1972. Disponible online en: <https://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/modos-de-ver-john-berger.pdf>.
- Berone, Lucas. *Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase*. Estudios y crítica de la historieta argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 4 (2015).
- Brieger, Pedro. *De la década perdida a la década del mito neoliberal*. La globalización económico-financiera. Su impacto en América Latina (AAVV). Buenos Aires: CLACSO, 2002.
- Burkat, Mara. *Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista Humor*. IX Jornadas de investigadores en comunicación. Las (trans) formaciones de las subjetividades en la cultura contemporánea. Reflexiones e intervenciones desde la comunicación. Villa María, Córdoba, 2005.
- Burkat, Mara. *La revista Humor frente a los límites éticos de la representación humorística*. Diálogos de la comunicación, 78 (2009): 1-11.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. María Antonia Muñoz (trad.). 3ra ed. Barcelona: Paidós, 2007.
- Butler, Judith. *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate feminista, 18 (1998): 296-314.

- Califia, Pat. *Feminism and sadomasochism*. *Heresies*, vol. 3, issue 12 (1981): 30-35.
- Campagnoli, Mabel. *Lógica, metodología, sexismo. Dos textos bajo sospecha*. Actas IX Congreso Nacional de Filosofía de la Universidad de La Plata. Tomo 2 (2003): 437-448.
- Cháneton, July. *Género, poder y discursos sociales*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- Cixous, Hélène. *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- De Lauretis, Teresa. *La tecnología del género*. *Mora*, 2 (1996):6-34.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Ediciones Cátedra, 1992.
- Diz, Tania. *Trazando puentes entre la prosa y la poesía de Alfonsina Storni*. II Congreso Internacional de teoría y crítica literaria. UNR, Rosario, 2000.
- Diez Balda, María Antonia. *La imagen de la mujer en el cómic: Cómic feminista, cómic futurista y de ciencia ficción*. Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca, 2004.
- Divito, Guillermo. *Álbum ¡Chicas!*; Buenos Aires: Divito Ediciones, 1947.
- Durand, Teresa; Gutiérrez, María Alicia. *Tras las huellas de un porvenir incierto: Del aborto a los derechos sexuales y reproductivos*. Taller de Investigaciones Sociales en Salud Reproductiva y Sexualidad, AEPA, CEDES, CENEP. *Avances en la investigación social en salud reproductiva y sexualidad* 3, (1998): 281-302.
- Equipo Episcopal de Teología. *El pudor, defensa de la intimidad humana*. Buenos Aires: Conferencia Episcopal Argentina, 1984.
- Fabris, Mariano. *Iglesia católica y retorno democrático. Un análisis del conflicto político eclesial en relación a la sanción del divorcio vincular en Argentina*. *Coletaneas do nosso tempo*, 8 (2008): 31-53.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- Galindo, María y Julieta Paredes. *Machos, varones y maricones*. La Paz: Mujeres Creando, 2002.
- Gándara, Yolanda. *Señoras y señores, valga la redundancia*. *Insurrectas y punto*, 27 de noviembre de 2013. Se puede acceder a través de este link: [http://www.insurrectasy punto.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6848:senoras-y-senores-valga-la-redundancia&catid=4:notas&Itemid=4](http://www.insurrectasy punto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6848:senoras-y-senores-valga-la-redundancia&catid=4:notas&Itemid=4).
- Garaizabal, Cristina. *Debates feministas sobre la sexualidad*. Granada: Jornadas feministas, 2009.
- Guilló, Clara. *Un análisis de las posturas en torno a la prostitución*. *Nodo*, 41 (2003). Disponible online en: [http://www.nodo50.org/upamolotov/textos/molo41/prost2\\_41.htm](http://www.nodo50.org/upamolotov/textos/molo41/prost2_41.htm).
- Gubar, Susan. *The Blank Page and the Issues of Female Creativity*, *Lectora*, 20 (2014): 249-269.

- Giniger, Luis Pablo. *Legislación y concentración mediática en la Argentina*. La revista del CCC, 1 (2007). Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/11/>. ISSN 1851-3263.
- Heram, Yamila. *La televisión argentina en diferentes contextos de cambios políticos, tecnológicos y culturales*. Margen 54, 54 (2009): 1-4.
- Hutcheon, Linda. *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*. Poétique, 45 (1981).
- Igal, Diego. *Humor. Nacimiento, auge y caída de la revista que apenas superó la mediocridad general*. Buenos Aires: Editorial Marea, 2013.
- Infobae. *El día que censuraron a Pepe Elíashev*, martes 18 de noviembre de 2014. Disponible online en: <http://www.infobae.com/2014/11/18/1609566-el-dia-que-censuraron-pepe-eliashev-television>.
- Jónasdóttir, Anna *¿Qué clase de poder es el poder del amor?* Sociológica, 74 (2011): 247-273.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 5ta ed. Universidad Autónoma de México: Coyoacán, 2005.
- Las Duendes. *Entrevista: Patricia Breccia (Primera Parte)*. Lunes 9 de julio de 2012. Se puede encontrar en línea: <http://laduendes.blogspot.com.ar/2012/07/entrevista-patricia-breccia-primera.html>
- López, Mabel. *Lectura de la imagen fotográfica*. Abordajes semióticos. Buenos Aires: Proyecto Editorial, 2000.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Lucerna, Daniela y Gisela Laboureau. *Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura militar*. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, 85 (2014):58-65.
- Luchini, Cristina; Juan Ferrante y Roberto Mínguez. *Fordismo, crisis y reestructuración capitalista*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Maffia, Diana. *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013. Disponible online en: [dianamaffia.com.ar/archivos/contra\\_las\\_dicotomias.doc](http://dianamaffia.com.ar/archivos/contra_las_dicotomias.doc).
- Marcucci, Carolina. *Lo que ellas quieren. Entrevista a Ana María Shua*. Página 12, domingo 2 de diciembre de 2012.
- Margulis, Mario et al. *Juventud Cultura, Sexualidad: la dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Martínez, Carlos. *La historieta erótica argentina*. Tebeosfera, 2a Época 9. Arrecifes: Tebeosfera, 2012. Consultado el día 19-1-2015, disponible en línea en: [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la\\_historieta\\_erotica\\_argentina.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_historieta_erotica_argentina.html)
- Massota, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. 2da ed. Barcelona: Paidós, 1982.

- Mastrini, Guillermo (coord.). *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. 1ra ed. Buenos Aires: La Crujía, 2005.
- Merino, Ana. *Las mujeres, el rostro femenino de los cómics*. ABC, 2007. Disponible en línea en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-08-2007/abc/Gente/las-mujeres-el-rostro-femenino-de-los-comics\\_164397069787.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-08-2007/abc/Gente/las-mujeres-el-rostro-femenino-de-los-comics_164397069787.html)
- Metz, Christian. "Historia/Discurso. (Nota sobre dos voyeurismos)". *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Medina, Cecilia. *El travestismo y los medios*. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.
- Ministerio de Educación de la Nación Argentina. *Pensar la dictadura: terrorismo de estado en Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010.
- Moss, Gabrielle. *A brief history of women aren't funny*. BitchMedia, 29 de abril de 2013. Disponible online en: <https://bitchmedia.org/post/a-brief-history-of-women-arent-funny>.
- Muñiz, Juan Carlos. *SexHumor, el sexo de los argentinos*. 1ra ed. Buenos Aires: Musimundo: 2006.
- Museo Nacional de Arte Reina Sofía. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012.
- Nead, *El desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. 2da edición. Madrid: Editorial Tecnos, 2013.
- Pizarro, Marcelo. *Todas las feministas son psicóticas*. Ners all star, Revista Eñe, Viernes 23 de septiembre de 2011.
- Patiño, Roxana. *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)*. San Pablo: departamento de letras modernas FFLCH/USP. Cuadernos de Recienvenido, 4 (1997).
- Pauls, Alan. *Rico Tipo y las chicas de Divito*. Buenos Aires: Espasa Humor Gráfico, 1993.
- Preciado, Beatriz. *Después del feminismo. Mujeres en los márgenes*. Insurrectas y punto, 7 de agosto de 2013. Disponible online en: [http://www.insurrectasy punto.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6836:despues-del-feminismo-mujeres-en-los-margenes&catid=4:notas&Itemid=4](http://www.insurrectasy punto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6836:despues-del-feminismo-mujeres-en-los-margenes&catid=4:notas&Itemid=4).
- Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?" *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 1a. ed. 9na reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Rubin, Gayle. *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. Nueva antropología, 30 (1986): 95-141.
- Russo, Sandra. *La carne vs. La piel*. Página 12, 1 de mayo de 2001. Disponible online en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-14/pag18.htm>

- Sasturain, Diego. *La Historieta erótica*. Continuará, cap. 9 (2012). Disponible en: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=106370](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=106370)
- Segato, Rita. *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en la ciudad de Juárez*. Departamento de Antropología de la Universidad de Brasilia, 2004.
- Steimberg, Oscar. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin eds. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Solaz, Lucia. *Literatura Gótica*. Espéculo. Revista de estudios literarios, 23 (2003), Universidad Complutense de Madrid.
- Tarducci, Mónica y Deborah Rifkin. "Fragmentos de historia del Feminismo en Argentina". *Las palabras tienen sexo II*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones, 2010.
- Thompson, Edward. *Introducción: costumbre y cultura*. Costumbres en común. Barcelona: Crítica, 1990.
- Ulanovsky, Carlos. *Paren las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1970-2000)*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Von Rebeur, Ana (s/f) *Las mujeres que están dibujadas* publicado en Tebeosfera. Reseña web: <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/DMH/01/MujeresDibujadas.htm>.
- Valero Garcés, Carmen. *Humor, mujeres y culturas. Algo sobre cómo reírse con y de las mujeres*. Dossiers feministes, 8 (2005):153-184.
- Vázquez, Laura. *Género y humor: aproximación a las mujeres dibujadas en la historieta argentina*. Revista Crepúsculo, Buenos Aires: 26-30. Disponible online en: [http://www.revistacrepusculo.org/n10/laura\\_vazquez-genero\\_y\\_humor\\_aproximacion\\_a\\_las\\_mujeres\\_dibujadas\\_de\\_la\\_historieta\\_argentina\\_1.php](http://www.revistacrepusculo.org/n10/laura_vazquez-genero_y_humor_aproximacion_a_las_mujeres_dibujadas_de_la_historieta_argentina_1.php)
- Vázquez, Laura. *Historieta, cultura de masas y política*. Herramientas de la red de historia de los medios, 6 (2011).
- Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.
- Verón, Eliseo. "Diccionario de lugares no comunes". *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Verón, Eliseo. *La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política en El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, dirigida por Elvira Arnoux. Hachette Universidad, Buenos Aires, 1987.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.
- Wolf, Noemi. *The Porn Mith*. New York Magazine, 20 de octubre de 2003. Disponible online en: [http://nymag.com/nymetro/news/trends/n\\_9437/](http://nymag.com/nymetro/news/trends/n_9437/)

- Wortman, Ana. *Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina*. Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO: Caracas, 2002.
- Yupanqui, Carlos Infante. *Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor*. *Dialogia*, 3 (2008): 245-271.

### **Bibliografía SexHumor:**

- SexHumor N°3, agosto de 1984.
- SexHumor N°6, noviembre de 1984.
- SexHumor N° 8, diciembre de 1985.
- SexHumor N°9, enero de 1985.
- SexHumor N°10, febrero de 1985.
- SexHumor N°11, febrero de 1985.
- SexHumor N°12, marzo de 1985.
- SexHumor N°13, abril de 1985.
- SexHumor N° 14, abril de 1985.
- SexHumor N° 333, abril de 1999.
- SexHumor N° 334, abril de 1999.
- SexHumor N° 335, mayo de 1999.
- SexHumor N° 336, junio de 1999.
- SexHumor N° 338, julio de 1999.
- SexHumor N° 341, septiembre de 1999.