

LA HISTORIETA EN LA PRENSA FEMINISTA ARGENTINA: APORTES A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA GENEALOGÍA FEMINISTA (1924-1987)

COMICS IN THE ARGENTINIAN FEMINIST PRESS: A CONTRIBUTION TO THE CONSTRUCTION OF A FEMINIST GENEALOGY (1924-1987)

DANIELA PÁEZ

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Quilmes

danielacpaez@gmail.com

 0000-0001-7892-2257

Recibido: 26/11/2024

Aceptado: 26/04/2025

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo reconstruir el proceso mediante el cual el movimiento feminista ha adoptado los recursos historietísticos como herramientas de cuestionamiento crítico de la sociedad patriarcal y de los estereotipos convencionales de género. El recorrido propone observar las transformaciones que tuvieron lugar entre 1924 y 1987, recomponer las tramas sociales en las que se insertaron las obras, analizar sus usos y buscar conexiones con los espacios tradicionales de producción cultural. A partir de este análisis, se examina cómo las publicaciones impulsadas por mujeres activistas se han configurado como espacios de visibilización para las artistas, así como plataformas para el desarrollo de una historieta y un humor gráfico con enfoque feminista.

Palabras Clave: Historieta feminista, Humor gráfico feminista, Movimiento feminista, Genealogía feminista.

Abstract

This article aims to reconstruct the process through which the feminist movement has adopted comic resources as tools to critically question patriarchal society and conventional gender stereotypes. This study explores the transformations that took place between 1924 and 1987, in order to recompose the social networks in which the artwork was inserted, to analyse its uses and to look for connections with the traditional spaces of cultural production. Based on this analysis, we look at how publications promoted by women activists have been configured as spaces of visibility for women artists, as well as platforms for the development of comics and graphic humor with a feminist approach.

Keywords: Feminist Comics, Feminist Graphic Humor, Feminist Movement, Feminist Genealogy.

Introducción

El punto de partida de este estudio ha sido el catálogo *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de historietas y humor gráfico de ayer y hoy* (Acevedo, 2019), elaborado por el colectivo de artistas y editoras Feminismo Gráfico. Este trabajo reunió obras de artistas argentinas publicadas entre 1933 y 2019, con el propósito de reconocer a las autoras en diversos géneros y temáticas, y explorando circuitos fuera del ámbito comercial. De ese corpus emerge la relevancia que ha tenido el movimiento feminista para la consolidación

de las mujeres como sujetos de representación en un espacio de producción cultural que ha sido tradicionalmente masculino: el de la historieta y el humor.

Como marco de análisis se retoma la mirada de Griselda Pollock (2019), para quien el arte funciona como una práctica de representación que transforma o codifica algo “en términos retóricos, textuales o pictóricos, muy diferentes a los de su existencia social” (2019: 29); pero también articula de manera visible los “procesos sociales que determinan la representación y que luego se ven afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de esa representación” (2019: 29). Así, las obras de arte pueden tanto reproducir las convenciones aceptadas como cuestionarlas y ponerlas en crisis, al proponer interpretaciones alternativas de la realidad. Analizar la historieta y el humor gráfico desde este enfoque invita a observar los roles involucrados en el proceso creativo en tanto objetos, narrados o representados, o en tanto sujetos que proponen sentidos y representaciones.

El catálogo también muestra cómo una genealogía femenina puede transformarse en una genealogía feminista si se amplía la perspectiva de estudio, tal como propone Griselda Pollock, sin limitarse a agregar a las mujeres “a las categorías y los métodos ya existentes” (2019: 27). La distinción entre estas dos metodologías complementarias ha sido abordada por Alejandra Restrepo (2016), a partir del trabajo de Rosa María Rodríguez: una genealogía femenina se dedica a reconstruir y ubicar la presencia femenina a lo largo de la historia; la genealogía feminista, en cambio, recompone las luchas, acciones e ideas feministas, impulsadas tanto por mujeres como por hombres. De esta manera, para la investigadora una reconstrucción genealógica feminista es “un ejercicio de reconstrucción de procesos, con mirada de mujeres y feministas y con el contenido político y liberador del feminismo” (Restrepo, 2016: 35).

Desde esta perspectiva de estudio, el rastreo de mujeres artistas y de sus obras ha funcionado como una guía para recorrer los archivos y las hemerotecas, pero la mirada se dirigió hacia los contextos de producción y las relaciones tejidas a su alrededor, que han permitido la construcción de narrativas gráficas contrahegemónicas. El análisis partió de la identificación de los espacios donde las autoras tendieron a publicar durante el siglo XX. No obstante, para avanzar en la construcción de una genealogía feminista que permita pensar en el desarrollo de una historieta feminista, es necesario reconocer lógicas y prácticas editoriales disímiles, que generaron distintos grados de visibilización y legitimación, y que dieron pie a la circulación de diversas representaciones a lo largo de las décadas.

Entre los más relevantes, el sector más estudiado ha sido el comercial. Los trabajos de rastreo realizados por Paulina Juszko (2000), Mariela Acevedo (2019), Mara Burkart (2020) y Daniela Páez (2020) muestran que la incorporación profesional de las artistas, que comenzó a mediados del siglo XX, fue lenta y a través de géneros como el romance o la aventura, mientras que las humoristas aparecieron durante la década de 1980.¹ En

¹ En las décadas previas es posible mencionar excepciones destacadas en los circuitos comerciales, pero en general se trató de casos en los que el humor fue una actividad *amateur* o secundaria, y en donde los vínculos sociales fueron muy importantes para la inserción en el medio. Durante la primera mitad del siglo XX se destacaron Niní Marshall, Laura Quinterro, Matilde Velaz Palacios, Cecilia Palacios, María Esther del Grosso, Elba Lóizaga, entre otras (Juszko, 2000). Las primeras historietistas profesionales, como Martha Barnes o Idelba Dapuelto, aparecieron a partir de la década de 1940 y ellas se mantuvieron como excepciones hasta la década de 1980 (Acevedo, 2019; Páez, 2020).

contrapartida, las mujeres estuvieron muy presentes como objetos de representación, frecuentemente narradas a través de estereotipos misóginos. Por su parte, a partir de los años 90, ha cobrado relevancia el campo de la edición independiente, caracterizado por funcionar sobre la base de prácticas autogestivas y autoeditoriales (Páez, 2021-2022).

El movimiento feminista, aunque menos preponderante que el mercado de masas y la edición independiente, también ha sido un lugar destacado de inserción de artistas. Sus publicaciones no tienen una finalidad esencialmente comercial, sino política, crítica y proselitista. Los límites de este espacio son maleables, ya que no todas las agrupaciones de mujeres activistas se reconocen como feministas. Muchas de ellas incluso se han distanciado nominalmente de esa categoría por asociarla a posturas radicalizadas.

En busca de un criterio que contemple distintos activismos femeninos, se destaca la descripción realizada por Karen Offen (1991), quien encolumna tras la égida del feminismo a aquellos grupos fundados en “el análisis crítico del privilegio del varón y la subordinación de la mujer en cualquier sociedad dada” (1991: 130). A partir esta definición, Catalina Trebisacce (2013) distingue entre las agrupaciones feministas “puras”, que priorizan la lucha por la liberación de la mujer, y las “políticas”, que impulsan la agenda feminista de manera complementaria a otras reivindicaciones sociales (2013: 8). La referencia a esta diferenciación no busca simplificar las complejas tensiones del movimiento, sino más bien orientar la mirada hacia un espacio amplio que abarca diversas expresiones en favor de los derechos de las mujeres, ya sea de forma exclusiva o en articulación con otras reivindicaciones.

Las publicaciones de ese espacio que pudieron ser relevadas² presentan un repertorio variado, compuesto por historietas, tiras y viñetas que han representado reivindicaciones sociales, políticas y feministas a través de distintos géneros, aunque se observó una notable inclinación hacia el humor gráfico. En los siguientes apartados se analizará de qué manera la militancia feminista ha utilizado esos recursos en el transcurso del siglo XX, partiendo de 1923 con el primer antecedente encontrado. El final se ubica en 1987 con la publicación del *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, de Diana Raznovich y Lucrecia Oller. Tal obra concluye de manera simbólica un proceso a partir del cual se puede reconocer a la historieta y al humor gráfico como recursos habituales en las publicaciones feministas.

Primeros acercamientos entre el feminismo, la historieta y el humor gráfico

En comparación con otras publicaciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aquellas editadas por grupos de orientación feminista tendieron a incorporar tardíamente

² El corpus de revistas consultado fue el siguiente: *La Aljaba* (1830 - 1831), completa; *La Camelia. Libertad! No licencia. Igualdad entre ambos sexos* (1852), completa; *Búcaro Americano. Periódico de las familias* (1896-1908), selección; *Nuestra Tribuna* (1922-1925), completa; *Nosotras* (1902-1904), selección; *La Nueva Mujer* (1910) selección; *Nuestra Causa* (1919-1921), selección; *Vida femenina* (1934-1943), selección; *Ciudadanas* (1956-1958), completa; *Muchacha* (1970-1971), completa; *Persona* (1974-1983), completa; *Todas* (1979-1980), completa; *Brujas* (1983-2012), selección; *Alfonsina. Primer periódico para mujeres* (1983-1984), completa; *Alternativa Feminista* (1985-1986), completa; *Feminaria* (1986-2007) completa; *Travesías* (1993-2002), completa; *Baruyera* (2007-2009), completa; *Clitoris* (2011-2012), completa.

elementos gráficos con fines políticos. La búsqueda en los archivos permitió identificar que las revistas *La Argentina* (1830), *La Aljaba* (1830) y *La Camelia* (1852) solamente utilizaron imágenes en las cabeceras de las portadas. *Búcaro Americano* (1896), *Nosotras* (1902), *La Nueva Mujer* (1910) y *Nuestra Causa* (1919), en cambio, recurrieron más asiduamente a los recursos icónicos, principalmente fotografías e ilustraciones, pero con fines estéticos o decorativos, complementarios al texto.

Por el contrario, las revistas femeninas, que explotaban la visión patriarcal de la feminidad y difundían un mensaje centrado en el consumo, principalmente de moda, belleza y artículos para el hogar (Menéndez Menéndez, 2021), incluían viñetas y tiras humorísticas desde los años 20. Una de las más reconocidas por su circulación en las esferas más altas de la sociedad argentina fue *El Hogar* (Mendelevich, 2002), lanzada en 1904 por Editorial Haynes. El ejemplar más antiguo consultado, del 19 de octubre de 1919, incluía la tira cómica anónima *Pavadas que hacen los simios y otros hombres eximios. Para Tí* fue otra revista destacada, todavía en circulación desde 1922. En la misma, Juszko (2000) ubicó la tira *El tío Migajas y Lucerito*, con dibujos de Bensadon y guion de Matilde Velaz Palacios, reconociendo así a una de las primeras humoristas gráficas argentinas.

En 1920 *La Nación* compró los derechos de *Bringing up the father*, de George MacManus e inició la tradición de publicar tiras cómicas en la prensa diaria (De la Torre, 2014).³ La llegada de este tipo de obras a los grandes matutinos porteños reflejó y a la vez fomentó en todo el país una resignificación del límite entre lo circunspecto y lo burlesco. De ello resultó que otras publicaciones de tono serio, como las revistas culturales o los órganos de partidos políticos, incorporaron el humor gráfico como herramienta discursiva habitual.

La única excepción encontrada en la producción feminista del período se remite al periódico anarcocomunista *Nuestra Tribuna, quincenario femenino de ideas, artes, crítica y literatura*, (1922-1925), dirigido por Juana Rouco en la ciudad de Necochea. Se trató del órgano del Sindicato y Centro de Estudios Sociales Femeninos, cuyo objetivo era difundir la doctrina anarquista desde la mirada de las compañeras, que raramente encontraban un espacio para plasmar sus posturas en las publicaciones anarquistas (Rouco Buela, 1964).

Nuestra Tribuna publicó imágenes en tres números adscribiendo a la estética ácrata rioplatense, que Maroziuk (1991) caracteriza por la utilización de lo icónico para representar a la doctrina con un objetivo de fijación de los sentidos, otorgando al texto un rol primordial. El relevamiento de ejemplares de *La Protesta*,⁴ órgano anarquista al que adhirió *Nuestra Tribuna*, da cuenta de tal uso de la imagen y de viñetas humorísticas ocasionales al menos desde 1910 (Courtis, 2010).⁵

³ Tal como solía hacerse en la época, el matutino *argentinizó* las marcas culturales presentes en el guion y el título, cambiándolo por *Pequeñas delicias de la vida conyugal* (De la Torre, 2014).

⁴ *La Protesta* se editó entre 1903-1941 –aunque otros sectores militantes afines han retomado el nombre en los años posteriores–. En este trabajo fueron consultados los ejemplares dominicales publicados entre 1907 y 1926.

⁵ Las viñetas a la que se hace referencia son obras del caricaturista Gabriel Courtis, alias Alma Roja o G. Curtis, cuyo trabajo era popular entre la prensa de izquierda. Si bien fueron encontrados trabajos del artista en 1910 y 1912, es necesario remarcar que la colección digitalizada de *La Protesta* del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas [CeDInCI] se encuentra incompleta. Asimismo, tampoco fueron relevados todos los ejemplares disponibles, por lo tanto pueden existir otros casos no identificados.

La excepción mencionada es una ilustración satírica anónima publicada en el número 20 de *Nuestra Tribuna*. La imagen acompañó a una nota titulada *Los curas y* propuso un par de orugas parasitando una planta y dejando tras de sí ramas estériles. El texto que sigue indica: «He aquí, agazapados del gran árbol social a los representantes de la religión» (1923: 1):



Fig. 1. *Nuestra Tribuna*, 1 de junio de 1923, año 2, n.º 20, primera plana.

Fuente: Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas [CeDInCI]

Aquí, a través de la sátira se busca ridiculizar al objeto/sujeto representado (Simpson, 2003) para reforzar el sentido del texto. Como elemento novedoso emerge el uso performativo de la imagen con el objetivo de producir un efecto a través del contenido, de buscar la movilización del lector, en oposición al uso decorativo y estético típico de las publicaciones feministas de la época.

La historieta y el humor en la prensa feminista

La primera publicación feminista en incluir regularmente historieta y humor gráfico fue *Vida Femenina*, la revista para la mujer inteligente (1934-1943). La revista estuvo dirigida por María Luisa Berrondo⁶ y contaba con una redacción mixta compuesta mayormente por afiliados al Partido Socialista. Su temario giraba en torno al derecho al voto y la representación parlamentaria femenina, la denuncia de las prácticas electorales fraudulentas, los derechos sociales de los niños, la maternidad, la educación, entre otros. También se destacó por su oposición al franquismo en España y al fascismo durante la II Guerra Mundial.

En *Vida Femenina* emergió una convivencia más equilibrada entre lo icónico y lo textual, junto con un desarrollo del uso performativo de la imagen. En 1936, la revista publicó por primera vez una viñeta autónoma a página completa. Titulada *Los Gases* (15

⁶ María Luisa Berrondo fue una militante activa, integrante del comité ejecutivo del Partido y candidata a diputada nacional por la Capital Federal junto a Alicia Moreau de Justo en 1951.

de febrero de 1936: 16), ilustraba el terror de los niños europeos ante la amenaza de la inminente guerra. El mensaje reproducía el enfoque que la publicación había adoptado en su campaña antibélica: la representación de las madres y esposas sosteniendo a la familia en soledad. Las tiras y viñetas publicadas fueron mayormente reproducciones de medios internacionales. Las obras estaban usualmente citadas en los epígrafes, aunque muchas eran anónimas o solo incluían firmas ilegibles. Los artistas reconocidos fueron hombres: figuras internacionales consagradas y caricaturistas argentinos populares en la prensa socialista.⁷ La única artista presente fue la alemana Käthe Kollwitz, cuyo trabajo era apreciado en el seno de la izquierda.

En *Vida Femenina* la historieta y el humor aparecieron de manera definitiva como herramientas discursivas, sin embargo, no se observaron visiones propias de la política nacional ni de la lucha feminista, sino ecos del imaginario socialista. En los números consultados, las obras abordaron principalmente los conflictos bélicos internacionales. Solo fue encontrada una excepción, previamente publicada por el periódico del Partido Socialista *La Vanguardia*, realizada por José Antonio Ginzo, conocido como Tristán. La caricatura en cuestión acompañó una nota que culpaba a la gobernación porteña por un desprendimiento de tejas en el obelisco (Salas, 15 de julio de 1938). Este incidente había destruido las gradas donde los niños habían celebrado el Día de la Bandera durante la jornada previa. Aquí, resulta interesante que el uso del humor en tanto práctica de representación aparece en escenario de amenaza a la seguridad de los hijos, por lo tanto, se puede considerar que la legitimidad para proponer una situación comunicacional en tono irreverente provino tanto de *La Vanguardia* como del rol maternal.

El 23 de septiembre de 1947 se aprobó la Ley 13.010 de voto femenino,⁸ lo que marcó una actualización de las reclamaciones del movimiento feminista. En este contexto nació *Ciudadana*, una publicación mensual de la Unión de Mujeres Socialistas que circuló entre 1956 y 1958 dirigida por María L. Berrendo y Alicia Moreau de Justo.⁹ De los 25 números publicados, 19 tuvieron una página de humor a cargo de Tristán o de Orse. Esta inclusión se enmarcó en una contienda simbólica mantenida entre el Partido Socialista y el peronismo, que tuvo un frente importante en las viñetas y las tiras cómicas. Mientras que de Orse no ha quedado demasiada información, Tristán trascendió como uno de sus protagonistas más destacados. Según Martínez Del Sel (2009), el caricaturista se convirtió en una figura icónica por sus portadas, que le valieron la enemistad con el gobierno nacional.

La página de humor usualmente abordaba cuestiones nacionales, sin hacer alusión a las temáticas de la agenda feminista de la época, como la demanda de mejores condiciones laborales para las mujeres, de aprobación de la ley divorcio vincular o de

⁷ Entre los nombres recurrentes se encuentra el de Clément Moreau, Ricardo Wareck, José Antonio Ginzo (Tristán), Roger Prat, Cabral, Francisco Rivero Gil, Otelio Ovejero, Blondeau, Edvardo Alvarezs, Hans Holbein, Linger, Carybé, Olmos, Arístides Rechain, Pintos Rosas, Fujita y J. P. Bocquet, entre otros.

⁸ El voto femenino se aprobó con un texto impulsado por Eva Perón y el Partido Justicialista que tuvo numerosos detractores, incluido el PS. El peronismo fue protagonista en esa instancia, pero la lucha de las sufragistas había comenzado casi medio siglo antes. Por su parte, antes de su aprobación se habían presentado proyectos al respecto en 1919, 1932, 1933, 1934, 1935, 1938, 1939 y en 1942.

⁹ Alicia Moreau de Justo fue una referente del periodismo femenino en Argentina. Fue directora de los periódicos *Humanidad Nueva* y *Nuestra causa*, órgano de la Unión Feminista Nacional. Entre 1956 y 1960 dirigió *La Vanguardia*.

modificación de la patria potestad. Estas tiras cómicas fueron representaciones propuestas por los artistas, pero también por las editoras, quienes a través de la revista intervinieron en la disputa simbólica articulada a través del humor gráfico. Este uso del género trasluce un estrechamiento en la relación del movimiento feminista con el lenguaje historietístico, al utilizar obras originales que funcionaron como acciones de representación con un fin político y performativo para criticar al gobierno de turno.

El nacimiento del humor gráfico y la historieta feminista

Durante 1960 y 1970 el feminismo argentino experimentó una renovación teórica que acompañó a la escena internacional. En el seno de algunos partidos de izquierda se gestaron agrupaciones femeninas que impulsaron las reivindicaciones feministas a la par de la lucha de clases, algunas de vieja data como la denuncia del sexismo en los ámbitos laborales o la demanda de legalización del divorcio; y otras nuevas como el derecho al aborto, a la anticoncepción, a la libertad sexual, entre otras. También emergieron dos expresiones que Catalina Trebisacce (2013) describe como la vanguardia del feminismo puro argentino: la Unión Feminista Argentina (UFA), fundada en 1969 por María Luisa Bemberg y Gabriela Christeller; y el Movimiento de Liberación Feminista (MLF) impulsado por María Elena Oddone en 1972.

La UFA fue el primer espacio orgánico de militancia para la nueva generación de mujeres. Muchas de sus afiliadas transformaron el arte en activismo a través del cine, del teatro, de la literatura o de la fotografía desde coordenadas feministas que aportaron nuevos significados a las obras y contribuyeron a dar origen a un imaginario propio.¹⁰ Si bien la historieta no fue explorada por la agrupación, en el marco de una de sus campañas de difusión en la vía pública apareció la que podría ser la primera viñeta feminista del movimiento.

La obra en cuestión ilustró un folleto repartido en ocasión del día de la madre de 1970. De acuerdo a Sara Torres, entrevistada por Alejandra Vasallo (2005), la impresión y el diseño –realizado por un publicista– fueron costeados por Luisa Bemberg.¹¹ El texto, sin autoría definida, puede atribuirse de forma general a las militantes, tal vez como resultado de las discusiones mantenidas por las organizadoras de la actividad.¹²

¹⁰ Solo para citar algunos ejemplos: Alicia D'Amico, Sara Facio y Sara Torres se dedicaron a la fotografía, Luisa Bemberg al cine, Hilda Rais a la poesía, Leonor Calvera a la literatura y la poesía, y Marta Miguelez al teatro, entre otras.

¹¹ Luisa Bemberg es recordada por su trayectoria como directora de cine y guionista, pero también se destaca por haber sido miembro de una poderosa familia argentina, dueña de la Cervecería Quilmes. Esta posición le permitió contar con recursos que en más de una ocasión puso a disposición del movimiento feminista.

¹² Las impulsoras de la campaña fueron Hilda Rais, Mabel Maio, Marta Miguelez, Sara Torres, Inés Hercovich y María Mellino (Soto, 2010).



Fig. 2. Folleto de la Unión Feminista Argentina, octubre de 1970. Fuente: Soto (2010).

Otro caso interesante fue encontrado en la revista *Muchacha* de 1971, uno de los grupos que funcionaron en el marco de la UFA. Los dos únicos números de esta publicación fueron editados por activistas femeninas del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) –de orientación trotskista–. En cada uno se propuso una ilustración satírica crítica del rol tradicional de la mujer en la sociedad. Aunque no se trata de obras historietísticas, se observa un uso atípico de los recursos gráficos como herramientas de representación feminista.



Fig 3. (Izquierda) *Muchacha*, 1971, n.º 1: primera plana.

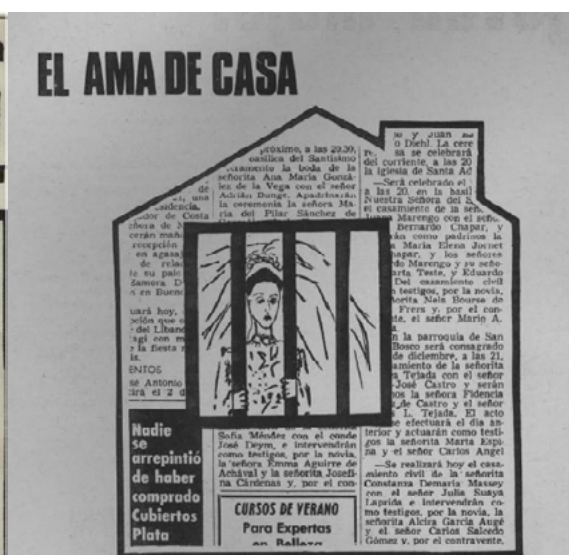


Fig. 4. (Derecha) *Muchacha*, s.f., n.º 2: 4. Fuente: Archivo de la Fundación Pluma.

Ambas imágenes se presentaron como complemento icónico del texto, sin citas ni referencias. Al igual que las obras sin autor mencionadas previamente, su inclusión en una

publicación realizada por mujeres –y en este caso particular, también el trazo *amateur*– invita a reconocer en ellas a ese sujeto femenino anónimo que Virginia Woolf (2018) situaba detrás de los pseudónimos y los nombres ausentes. Las causas de este anonimato pueden ser diversas: el peligro de ser asociado a una publicación de izquierdas, la falta de una tradición de mujeres artistas en el ámbito de la historieta que fomentara la reivindicación de la autoría, entre otras posibilidades que solo pueden inferirse.

La reivindicación de la autoría en *Persona* y *Todas*

La situación política en Argentina se deterioró progresivamente durante la década de 1970.¹³ La irrupción de una nueva dictadura el 24 de marzo de 1976 instauró un escenario de censura, persecución y desaparición de militantes e intelectuales, lo que limitó la expansión y diversificación del feminismo local. La producción teórica también se vio condicionada por las restricciones a la edición nacional, mientras que los textos extranjeros circulaban mayoritariamente a través de copias ilegales de difícil acceso.

En este contexto, las revistas feministas del período funcionaron como espacios de discusión, acción y formación, por lo tanto, fueron importantes tanto para el desarrollo de la historieta feminista, como para la constitución del feminismo local. Cabe remarcar que la llegada de representaciones feministas propuestas por autoras se produjo de manera paralela en la prensa del movimiento y en el mercado de masas. En este sentido, aunque los primeros exponentes surgieron en publicaciones militantes, no es posible asegurar que haya existido algún tipo de influencia de un espacio sobre el otro.

En cambio, sí es posible reconocer la transversalidad de la temática en los espacios de producción cultural. A este respecto, Trebisacce (2019) indica que desde las revistas de actualidad hasta las femeninas reflejaron la crítica del “arcaísmo de las costumbres nacionales” (2019: 14). Isabella Cosse (2010) agrega que la representación de las tensiones entre la mujer doméstica y la mujer moderna tuvo un gran alcance en las revistas humorísticas de la época. Sin embargo, estos chistes funcionaron como reafirmantes de las masculinidades al explotar con frecuencia el ridículo de los hombres dominados por las mujeres liberadas.

En el circuito comercial se puede situar un momento clave en diciembre de 1979, cuando la revista *HUM*®, de Ediciones de la Urraca, comenzó a publicar las tiras de la historietista francesa Claire Bretécher (Burkart, 2018). Paradójicamente, su presentación incluyó una frase tan celebratoria de la artista como detractora de las humoristas locales: “Hemos sostenido siempre con firmeza [...] que las mujeres no sirven para hacer humor.

¹³ Entre 1966 y 1973, el país sufrió la dictadura militar conocida como la Revolución Argentina. El regreso de Juan Domingo Perón, tras dieciocho años de proscripción, trajo consigo una breve primavera democrática a partir de las elecciones del 11 de marzo de 1973. El regreso del líder desencadenó una lucha interna entre la izquierda y la derecha dentro del Partido Justicialista, que culminó con la expulsión de Montoneros –el ala izquierda–. Esta agrupación, así como otras de izquierda, se vieron obligadas a pasar a la clandestinidad debido a la persecución impulsada por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), un grupo paramilitar que operó principalmente entre 1973 y 1976, bajo el gobierno de la sucesora de Perón tras su muerte, su viuda Isabel Martínez de Perón. El 24 de marzo de 1976 tuvo lugar otro golpe de Estado que dio inicio al Proceso de Reorganización Nacional, que se mantuvo en el poder hasta diciembre de 1983 y dejó tras de sí una de las más crueles campañas de exterminio de opositores y disidentes en la historia del país.

No nos vamos a desdecir. Pero sí vamos a declarar que Claire Bretécher es una inmensa excepción confirmatoria de la regla” (*Editorial*, diciembre de 1979: 13).

Durante los 70 los relatos gráficos contruidos en torno a la crisis de los roles femeninos no fueron atípicos. En ese contexto, se puede precisar el inicio de la tradición de humor gráfico feminista en la revista *Persona*. La publicación estuvo dirigida María Elena Odonne¹⁴ y solo abordó cuestiones vinculadas a la lucha feminista.

Durante su primera época, entre 1974 y 1975, la publicación funcionó como órgano del Movimiento de Liberación Femenina. La inclusión de publicidades de bienes asociados al consumo femenino –principalmente casas de moda y electrodomésticos– permitió financiar la edición, sin embargo estos anuncios no impactaron en el contenido. Según Trebisacce (2018), esta estrategia se tradujo en la adopción de una estética similar a la de revistas femeninas como *Claudia* o *Chabela*, lo que facilitó su circulación tanto en puestos de diarios como de mano en mano.

Estos ingresos también contribuyeron a la inclusión de recursos visuales como la fotografía y la ilustración. En contexto, este período de *Persona* se destaca por la publicación con atribución de autoría de la obra original de Sylvia Bruno. Su trabajo incluyó dos tiras cómicas –una complementaria al texto (diciembre de 1974) y otra autónoma (enero-febrero de 1975)– y la serie *Feminita* (octubre de 1974; noviembre de 1974; diciembre de 1974; enero-febrero de 1975), cuya última entrega concluyó el paso fugaz de la artista por la escena historietística.

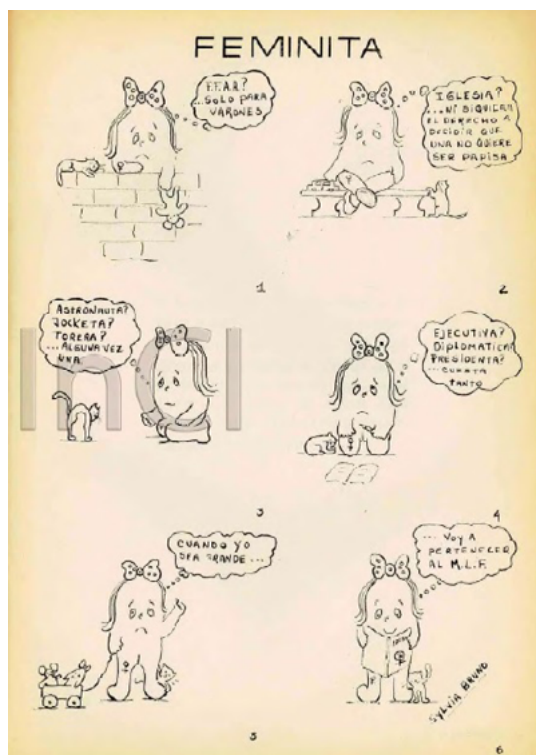


Fig. 5. *Persona*, noviembre de 1974, año 1, n.º 2: 51.

Fuente: archivo CeDInCI.

La segunda etapa de *Persona*, entre el quinto (abril de 1975) y el sexto número (s.f.), se caracteriza por un diseño más sobrio, íntegramente en blanco y negro y casi sin recursos

¹⁴ María Elena Odonne fue una maestra y ama de casa activista feminista.

gráficos. En 1980, con el gobierno militar debilitado, comenzó una tercera época que se extendió hasta 1986 como boletín bimensual de la Organización Feminista Argentina. Las tiras y viñetas del período, todas de corte feminista, fueron reproducciones de otros medios de los artistas Lennon, Bulbul, Claire Bretécher, Quino, Liotta y Nuria Pompeia.

El siguiente caso relevante es *Todas*, publicada por primera vez en 1979 bajo la dirección de Martha Ferro.¹⁵ Aunque la publicación surgió vinculada al Partido Socialista de los Trabajadores (PST) nunca manifestó una adhesión formal a ese espacio; por el contrario, tuvo un equipo de redacción independiente que convocó a feministas reconocidas y a figuras culturales destacadas, con el objetivo de interpelar a un público diverso. Sus temas abordaban la difusión teórica, las condiciones laborales de las mujeres y la violencia doméstica y simbólica, entre otros.

El primer ejemplar publicó una historieta para niños con guion de Dina Bursztyrn y dibujos de Joydiello (agosto-septiembre de 1979)¹⁶ con el objetivo de incluir a las compañeras madres (Moretti, 2016). El número 2 introdujo la tira anónima *Claudia y Cleo*, (1979), que proponía una crítica a la cultura machista a través de las reflexiones inocentes de una niña.



Fig. 6. *TODAS*, 1980, n.º 3: 25.

Fuente: Archivo CeDInCI.

La revista develó la identidad de la autora de *Claudia* en la entrega siguiente: Patricia Muñoz (1980), quien había sido previamente citada como ilustradora, redactora y colaboradora de arte y diagramación. No se conocen otras obras de la artista, al igual que ocurre con Bruno, lo que sugiere en ambos casos un ejercicio *amateur* de la actividad. Sin embargo,

¹⁵ Martha Ferro fue una periodista, poeta y militante socialista-lesbo-feminista argentina.

¹⁶ No fue posible encontrar datos precisos al respecto de la dibujante.

el reconocimiento formal de las mujeres en tanto sujetos de representación se presenta como un primer paso hacia la emergencia de humoristas e historietistas de profesión.

El florecimiento del humor gráfico y la emergencia de la humorista durante la transición democrática

El retorno a la democracia el 10 de diciembre de 1983 ofreció un contexto de libertad política que permitió el surgimiento de agrupaciones de mujeres que retomaron las luchas y reivindicaciones de la década previa.¹⁷ La activación de la reflexión teórica fomentó la creación de espacios de discusión y militancia donde florecieron varios proyectos editoriales que ofrecieron espacios para desarrollar la historieta y en particular el humor gráfico feminista. En este período se destaca la inclusión de humoristas e historietistas femeninas de profesión, que buscaron, tal como describió la artista feminista Diana Raznovich (2005), llevar la risa a la vida privada, burlarse de ellas mismas y de sus roles, de los hombres, de su sexualidad o de su propia militancia.

La selección de casos analizados a continuación permite observar cómo la risa, situada en el plano individual y cotidiano, puede ser interpretada como un acto de rebeldía en un doble sentido. Por una parte, las obras constituyen herramientas de representación feminista en el entramado social. Por otra, se presentan como formas de subversión frente a la exclusión de las mujeres en los dispositivos de producción de lo cómico, en un contexto en el que los tópicos populares—la política, el sexo, la sensualidad, entre otros— eran espacios simbólicos de dominio masculino. Asimismo, la prensa feminista ofreció un espacio seguro para que las artistas desarrollaran procesos creativos en clave feminista, a diferencia de los medios comerciales que, como señala Burkart (2020), mantuvieron contenidos y rutinas editoriales marcados por el machismo, y avalaron el rechazo inicial del público hacia las humoristas.¹⁸

El periodo democrático inicia con *Alfonsina*, que circuló entre diciembre de 1983 y junio de 1984. La publicación fue editada por Galanternik Comunicaciones y dirigida por la escritora María Moreno. Esta revista se destaca por haber sido uno de los primeros espacios de publicación de Diana Raznovich luego de su regreso a Argentina, tras haber estado exiliada en España desde 1976.¹⁹

Se puede continuar con *Alternativa Feminista*, editada por el grupo homónimo entre marzo de 1985 y octubre de 1986. La publicación retomó la tradición, iniciada por

¹⁷ Con la democracia instalada, muchas de estas prerrogativas comenzaron a materializarse con el correr de los años. El 6 de noviembre de 1991 fue aprobada la Ley 24.012 de cupo femenino que estableció que al menos el 30% de las listas de candidatos presentadas por los partidos políticos debía contener a mujeres. La Ley 23.515 de divorcio vincular fue promulgada el 12 de junio de 1987. En 2015 fue reformado el Código Civil y Comercial y se instaló la figura de la Responsabilidad parental, que terminó con la patria potestad. La legalización del aborto se consiguió recién en 2020 mediante la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo Número 27.610.

¹⁸ La investigadora analizó el caso de Ediciones de la Urraca y abordó el rechazo inicial del público a través de cartas de lectores, en ocasiones bastante agresivas, que el sello no dudaba en publicar.

¹⁹ Raznovich se exilió después de la desaparición de su primer esposo, el humorista Ernesto Clusellas. Más tarde se pudo saber que fue asesinado por la dictadura militar en 1978.

Persona, de incluir humor gráfico feminista reproducido de otros medios, pero también publicó dos historietas originales con guiones de Elena Napolitano y dibujos de Andrea Bellocio y Tonna Wilson.²⁰ De los mismos, llama la atención *Florencio el incomprendido*, de la dupla Napolitano-Wilson (8 de marzo de 1985: 14-15). Aquí, la crítica al rol de ama de casa no adoptó una perspectiva centrada en la denuncia de las injusticias sufridas por las mujeres. Por el contrario, se utiliza el registro cómico para convertir en objeto de representación y risa a un hombre en una posición dependiente, ridícula e incapaz de resolver cuestiones sencillas, como coser un botón, o más complejas, como enfrentarse a los deseos sexuales de las amantes modernas.



Fig. 7. *Florencio el incompredido*. *Alternativa Feminista*, 08 de marzo de 1985, año 1, n.º: 14-15.
Fuente: Archivo CeDInCI.

De igual manera, cabe mencionar a *Feminaria*, editada entre 1988 y 2007. Esta publicación se convirtió en un espacio destacado de visibilización para las autoras dedicadas al oficio de manera profesional. Es decir, sus colaboraciones no fueron *amateurs* ni complementarias a otras tareas editoriales. La revista incluyó obras originales y reproducciones. En sus primeros años contaba con una página de humor gráfico feminista y dedicaba las contratapas a los trabajos de Diana Raznovich y Silvia Ubertaini.

El período de estudio cierra con el *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, publicado de manera autogestiva en 1987 por Lugar de Mujer. Esta agrupación había sido fundada en 1983 como un espacio de lucha por los derechos de las mujeres, pero también de visibilización de artistas y de promoción cultural. De acuerdo a la investigación de Georgina Gluzman (2021), sus impulsoras realizaron varias actividades para fomentar el acceso al arte y difundir el trabajo creativo femenino, tales como cursos de fotografía, ciclos de cine, muestras, entre otras.

²⁰ Elena Napolitano fue cantante de jazz y blues y precursora del movimiento lésbico en Argentina. En 1987, junto a Adriana Carrasco e Ilse Fuskova publicaron los *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, contribuyendo a la visibilización de la identidad lésbica en el país. No fueron encontrados datos al respecto de Andrea Bellocio ni de Tonna Wilson, más allá de sus aportes en *Alternativa Feminista*.



Fig. 8. *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas*, 1987: 8.

Los dibujos del *Manual* fueron realizados por Diana Raznovich y los textos estuvieron a cargo de Lucrecia Oller, fundadora y especialista en violencia de género de Lugar de Mujer. El libro compiló las viñetas utilizadas en los grupos de autoayuda para mujeres víctimas de abuso doméstico organizados por el espacio (Gluzman, 2021). Con esta obra, se buscó trascender los límites de esos talleres y brindar información a argentinas y chilenas a través de caricaturas que presentaban claves prácticas sobre cómo transitar situaciones de violencia.

En el *Manual* se observa un uso diferente de los recursos historietísticos, en principio, por el formato atípico para la época y por su función didáctica. Asimismo, porque las viñetas –una por página– dejaron de presentarse como aportes complementarios, para transformarse en una práctica de representación independiente, en lugar de ser parte de otra publicación. Este libro cristaliza la evolución en la valoración otorgada al recurso por parte del movimiento y la adaptación de sus usos sociales, que pasaron de estar asociados a lo decorativo para desplazarse hacia prácticas de representación performativas.

Del mismo modo, también se observa el inicio de un proceso de desarrollo de la historieta y del humor gráfico feminista hacia un camino de emancipación, tanto del movimiento feminista como del mercado. Esta transformación se refleja en publicaciones autónomas como la revista *Clitoris* (2011-2013) o las novelas gráficas de artistas como Feminutancia. Asimismo, se manifiesta en la fundación de colectivos como Feminismo Gráfico y Línea Peluda,²¹ y en el surgimiento de instancias de visibilización propias, como el festival Vamos las Pibas! (2017-), impulsado por la historietista Agustina Casot en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entre otros ejemplos.

²¹ *Clitoris* fue una revista de historieta feminista publicada originalmente entre 2011 y 2013 gracias al financiamiento del I Concurso de Revistas Culturales Abelardo Castillo de la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación Argentina e impulsada por la editora Mariela Acevedo. Julia Inés Mamone, alias Feminutancia, es una artista no binarie transfeminista. Por su parte, el colectivo transfeminista Línea Peluda llevó adelante campañas de activismo artístico en el marco del proceso de aprobación de la legalización del aborto en 2020.

Conclusiones

Este artículo ha intentado contribuir a la construcción de una genealogía feminista de la historieta y del humor gráfico argentino a partir del estudio de su proceso de apropiación por parte del movimiento feminista. Las primeras publicaciones activistas en incluir tales recursos no introdujeron claves feministas o perspectivas femeninas que problematizaran cuestiones de la vida privada o pública. De igual manera, no fueron halladas obras de artistas mujeres, aunque la importante cantidad de viñetas sin autor identificable habilitan a inferir la existencia de sujetos artísticos femeninos anónimos.

En todo caso, la falta de reconocimiento formal de las autoras es suficiente para considerar que las publicaciones del movimiento feminista no se posicionaron como un espacio de creación y visibilización durante los tres primeros cuartos del siglo XX. Sin embargo, la historieta y el humor gráfico sí fueron herramientas a disposición del feminismo en tanto prácticas de representación de otras luchas sociales y contribuyeron a posicionar a las mujeres como actores políticos y como sujetos de representación en el tejido social.

A partir de los setenta, en un contexto sociopolítico diferente, comenzaron a aparecer viñetas y tiras cómicas con coordenadas feministas y realizadas por mujeres. Estas artistas iniciaron un proceso de reclamo de esos recursos como expresión artística y de militancia, pero también del oficio como medio de vida y del humor como forma de construir representaciones en torno a las feminidades y masculinidades convencionales. En la actualidad el campo de la historieta y el humor gráfico feminista ha alcanzado un grado de independencia suficiente como para no depender del movimiento militante o del campo historietístico para su reproducción. Sin embargo, es necesario recordar que fue en el seno del activismo feminista en donde encontramos una parte importante de sus raíces.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO, Mariela (Coord.) (2019). *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y hoy*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Feminismo Gráfico.
- BRUNO, Sylvia (1974). Feminista. *Persona*, 1(2), 51. Disponible en: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/persona>
- BURKART, Mara (2020). Trazos interrumpidos: Humoristas mujeres en la prensa de humor (Argentina, 1974-1984). *Tempo e Argumento*, 12(31), 1-42. <https://doi.org/10.5965/2175180312312020e0105>
- BURKART, Mara (2018) Claire Bretécher en la revista HUM® (1979-1984): (O cómo hacer para que el humor gráfico argentino deje de ser una cuestión de hombres). *Revista Ártemis*, 26(1), 6-28. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42097>
- COSSE, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- COURTIS, Gabriel (1910). Centenario 1810-1910. *Suplemento de La Protesta*, XII (1901), 1.
- DE LA TORRE, Ignacio (2014). *100 años de historieta argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: LEA.
- HUM® (1979). Editorial. *HUM®*, (25).
- GLUZMAN, Georgina (2021). Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer. *Caiana*, 18, 110-127. Disponible en: https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/01/caiana-18D_Gluzman_pdfCORREGIDOFinal.pdf
- JUSZKO, Paulina (2000). *El Humor de las Argentinas*. Buenos Aires: Biblos.
- La ama de casa* (s.f.). Muchacha, 1(2).
- Los curas* (1923). Nuestra Tribuna, 2(20).
- Los gases* (1936). Vida Femenina, III(31), 19.
- MAROZIUK, Lidia (1991). Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana: el “Suplemento Semanal de La Protesta” (1922-1930). En *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica, 3ras Jornadas de Teoría e Historia del Arte* (pp. 205-216). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte. Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/22-Marozuk.pdf>
- MARTÍNEZ DEL SEL, Valeria (2009). Máscaras de la política. Caricatura política durante el peronismo: el caso de Tristán en La Vanguardia. En *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (1-14). San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-008/460.pdf>
- MENDELEVICH, Pablo (2002). Las revistas argentinas. *Contratiempo*, 2(5). Disponible en: <https://web.archive.org/web/20080615205239/http://www.revistacontratiempo.com.ar/revistasargentinas.htm>
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María (2021). La prensa para mujeres y la segunda ola del feminismo en Francia. *Sens public*, 1-20. DOI: <https://doi.org/10.7202/1089641ar>
- MORETTI, Marina (2016). La revista Todas (1979-1980): mujeres resistiendo a la dictadura. *Notas, periodismo popular*. Disponible en: <https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2016/03/24/revista-todas-1979-1980-mujeres-resistiendo-dictadura/>
- MUCHACHA (1971). *Muchacha*, 1(1).
- MUÑOZ, Patricia (1980). Claudia. *Todas*. 2(3), 25.
- NAPOLITANO, Elena; & WILSON, Tonna (1985). Florencio el incomprendido. Las feministas le han hecho daño. *Alternativa Feminista*, 1(1), 14-15. Disponible en: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/alternativa-feminista>
- OFFEN, Karen (1991). Definir al feminismo: un análisis histórico comparativo. *Historia Social*, (9), 103-135. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40340550>
- PÁEZ, Daniela (2021-2022). Ellas dibujan, guionan ¡y editan! La autoedición como recurso en el espacio de la historieta independiente argentina. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 8(15). Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/35850/35953>
- PÁEZ, Daniela (2020). Las historietistas argentinas. Trayectorias, espacios y dinámicas de trabajo desde los '40 a la actualidad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, (107), 35-63. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi107.4202>

- POLLOCK, Griselda (2019). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- RAZNOVICH, Diana (2005). El humor de las humoristas. *Dossiers feministes*, (8), 15-22. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102485>
- RESTREPO, Alejandra (2016). La genealogía como método de investigación feminista. En BLÁZQUEZ GRAF, Norma; & CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (Coords.). *Lecturas críticas en investigación feminista* (23-42). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- ROUCO BUELA, Juana (1964). *Historia de un ideal vivido por una mujer*. Buenos Aires: (s.n.).
- SALAS, Noemí (1938). La lección del Obelisco. *Vida Femenina*, V(60), 24-25.
- SOTO, Moira (2010). Cuando las mujeres dijeron UFA. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5425-2010-01-08.html>
- SIMPSON, Paul (2003). *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satiric Humour*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- TREBISACCE, Catalina (2019). Primera sección: Los años setenta. En TARDUCCI, Mónica; TREBISACCE, Catalina; & GRAMMÁTICO, Karin. *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño* (13-56). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Espacio editorial.
- TREBISACCE, Catalina (2018). Persona (Primera época). *AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX*. Disponible en: https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/06/PERSONA__PRESENTACI%c3%93N.pdf
- TREBISACCE, Catalina (2013). *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*. [Tesis doctoral no publicada]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- VASALLO, Alejandra (2005). 'Las mujeres dicen basta': movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los 70. En ANDÚJAR, Andrea; D'ANTONIO, Débora; DOMÍNGUEZ, Nora; GRAMMÁTICO, Karin; GIL LOZANO, Fernanda; PITA, Valeria; & RODRÍGUEZ, María Inés (Comps.). *Historia, género y política en los '70* (61-88). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- WOOLF, Virginia (2018). *Un cuarto propio*. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe.