



Figuras femeninas en la mira : cuerpos, vestidos, imágenes en las dos primeras décadas del siglo XX

Autor:

Kaczan, Gisela P.

Revista

Mora

2012, N°18, pp. 11-28



Artículo



Figuras femeninas en la mira

Cuerpos, vestidos, imágenes en las dos primeras décadas del siglo XX*



Gisela P. Kaczan

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Cuando el espacio de la playa empezó a visualizarse como sitio disponible para el ocio de los grupos favorecidos, los cuerpos se expusieron al dilema de lo que podía ser exhibido y de lo que debía ocultarse. Esto supuso el desarrollo de nuevas experiencias, sujetas a los intereses de los grupos dominantes, tanto en relación con las modalidades de disfrutar del espacio cuanto con las de conservar el recato y la decencia. En esta línea, se propone indagar algunos de los mecanismos empleados para dar a conocer y promover las representaciones femeninas hegemónicas, a través de las formas de exposición-ocultamiento del cuerpo y a través de las modalidades de relación social entre los sexos. Modas en el vestir y modos de comportamiento se precisaron para regular las estéticas y disposiciones corporales de las mujeres a partir de una apariencia deseable. Y la prensa gráfica, a través de la simbolización en la imagen o su alusión en los textos escritos, fue un medio ideal para hacer inteligibles las ideas y valores proyectados sobre los cuerpos de las mujeres.

Abstract

When the space of the beach began to be seen as entertainment site available to disadvantaged groups, bodies are exposed to the dilemma of what could be displayed and what to hide. This involved the development of new experiences, subject to the interests of dominant groups, both in relation to the terms of enjoying the space as to preserve modesty and decency. In this vein, it is proposed to investigate some of the methods used to publicize and promote hegemonic female representations, through forms of exposure-concealment of the body and through the modalities of social relations between the sexes. Fashions in dress and behavior were needed to regulate the aesthetic and bodily dispositions of women from a desirable appearance. And the print media, through the symbolism in the image or allusion in written texts, was an ideal way to make intelligible the ideas and values projected onto women's bodies.

Palabras clave

*cuerpos generizados
representaciones femeninas
sistema de la moda
imágenes visuales*

Keywords

*gendered bodies
representations of female
fashion system
visual images*

* Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral Representaciones de cuerpos femeninos vestidos. Códigos visuales en los mecanismos de producción de exclusión, emulación y distinción social. Mar del Plata 1900-1930, dirigida por la Dra. Dora Barrancos, del Doctorado Interuniversitario de Historia, UNMdP. Una versión preliminar se presentó en las X Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural, Rosario, 5, 6 y 7 de noviembre de 2009.

Introducción

Para fines del siglo XIX y principios del XX, cuando se concretó el encuentro con la costa atlántica marplatense como espacio para el ocio, los cuerpos se vieron expuestos a un nuevo desafío: el dilema de lo que podía ser exhibido y de lo que debía ocultarse. Esto supuso el desarrollo de nuevas experiencias, tanto en relación con las modalidades de disfrutar del espacio de la playa cuanto con las de conservar el recato y la decencia. En esta línea, se propone indagar algunos de los mecanismos empleados para dar a conocer y promover las representaciones femeninas hegemónicas, a través de las formas de exposición-ocultamiento del cuerpo y a través de las modalidades de relación social entre los sexos. Modas en el vestir y modos de comportamiento se precisaron para regular las estéticas y disposiciones corporales de las mujeres a partir de una apariencia deseable, en respuesta a los patrones de moral, distinción y buen gusto, lo cual dio lugar a la invención deliberada de imágenes visuales para difundir estos procesos.

En una primera instancia, se plantearán algunas de las propuestas teóricas que abordan las representaciones visuales de los cuerpos generizados y los sentidos que surgen en torno a él y a su modo de cubrirse. Para desarrollar estas cuestiones, se recurrirá a los discursos visuales de la prensa ilustrada nacional pues, a través de la simbolización en los medios de comunicación, mujeres y varones han encontrado una manera de hacer inteligibles las ideas y valores proyectados sobre el cuerpo.¹ Haremos extensible el análisis al estudio de los discursos verbales, trabajando con los textos que acompañaron las secciones femeninas, los artículos de belleza, las fotografías en las páginas de notas sociales y los figurines en las publicidades. Se tomarán como documentos que, por un lado, testimonian las pautas subsidiadas por la moda y, por otro, revelan las representaciones sociales que las sustentan, desde una perspectiva de género.

Es necesario aclarar que, a lo largo del trabajo, el término *representaciones* se utilizará con dos acepciones. Se empleará, por un lado, para referirnos “al amplio espectro de imágenes provenientes de la cultura popular, de los medios de comunicación y de la fotografía”, como apunta Whitney Chadwick (1993: 258); por otro, como una forma de conocimiento social, de aquel que emerge del sentido común, como “una forma de saber práctico, que tiene una relación con lo que hace la gente”, en palabras de Denise Jodelet (cit. por Rodríguez Cerda, 2003: 115-134).

Cuerpos generizados

Proponer el cuerpo como dimensión analítica en el estudio de las problemáticas socio-culturales da la posibilidad de explorar diversas áreas del conocimiento, porque, coincidiendo con Jacques Le Goff y Nicolás Troung, el cuerpo tiene una historia y la constituye, es productivo y agente tanto como pueden serlo las estructuras económicas y sociales o las representaciones mentales. Así, pensar en el cuerpo es poder pensar, de otra manera, en el mundo y en los vínculos sociales que en él se inscriben. Pero se tratará, en todo momento y en cualquier situación, de cuerpos sexuados y genéricos (Loyden Sosa & Sánchez Bringas, 2005). Desde siempre, los grupos sociales se han valido de normas, comportamientos, discursos, representaciones que contribuyen a que las condiciones genéricas y las diferencias terminen en las nociones de *feminidad* y de *masculinidad*.

Los estudios feministas se han ocupado en cuestionar, durante las últimas décadas, la verdad absoluta de estas nociones, y han concluido que las diferencias entre varones y mujeres no están ni biológica ni psicológicamente determinadas, son categorías

1. No es casual, por ejemplo, que los creadores de alta costura hayan previsto las expectativas de comportamientos que pautaban las creencias, pertenencias y lealtades de los grupos dominantes, en las imágenes de moda difundidas en la prensa.

atribuidas culturalmente y mediadas, de forma constante, por fuerzas económicas, sociales, políticas, simbólicas (Betterton, 1987; Butler, 1988; Scott, 1990; Chadwick, 1993), mientras que los significados estarían constituidos dentro del lenguaje. Marta Lamas propone que el lenguaje es la “estructura madre de significaciones en virtud de la cual las experiencias se vuelven inteligibles” (Lamas, 2002: 55). Como el lenguaje está compuesto por unidades de sentido que son signos, ellos dividen y clasifican el mundo y lo vuelven perceptible para quienes comparten el mismo código. Entonces, cada cultura realiza su propia simbolización de la diferencia de los sexos a través de los signos implícitos en sus propios lenguajes. El trabajo de Lola Luna, si bien tiene como epicentro la interpretación del lenguaje verbal, reflexiona sobre el valor significativo que poseen las imágenes en el proceso de aprendizaje del género y apunta que “aprendemos a ser mujer como aprendemos el lenguaje” (Luna, 1996: 16). La autora interpreta las imágenes con resistencia, porque la ilusión referencial que ellas suponen, como signo icónico que tiene una relación de semejanza con el objeto al que representa, no es más que el producto de “un modo de ver el mundo” y de códigos de reconocimiento que adjudican contenido semántico, cultural y genérico, por ejemplo, a la figura de mujer. De esta manera, Luna explicita:

La imagen de la mujer, construcción diacrónica intertextual o producto discursivo, goza, pues, simultáneamente de una múltiple y dispar competencia, la de ser signo referencial, tipo, arquetipo o mito, según el nivel de significación y según los códigos interpretativos con los que descifremos o construyamos el sentido. (Luna, 1996: 26).

En esta línea, sitúa las imágenes del arte como sistemas de *modelización secundaria*. En el arte, las representaciones de las figuras femeninas han sido dicotomizadas en oposición a las figuras masculinas a partir de una constelación de componentes visuales estereotípicos de género, como el lenguaje del cuerpo, y, al hacerlo, han construido representaciones de poder, avalando la norma y estableciendo una oposición absoluta: *se es mujer o se es varón*. En conexión con esto, Teresa de Lauretis propone:

Si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces, para alguien, ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados –y, continúa–: la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación. (De Lauretis, 1996: 11).

Estos estudios contribuyen a nuestro enfoque pues nos permiten interpretar las imágenes corporales como sistemas de signos que han compendiado y fijado ideas sobre cómo los grupos sociales adoptan de forma *natural* y *modélica* determinados esquemas, morfologías, posturas y disposiciones corporales como referencias lícitas de desigualdades y analogías de género a partir de una serie de patrones y condicionamientos inculcados y aprendidos en la crianza y a lo largo de la experiencia social.²

Atendiendo a las representaciones femeninas en los medios de comunicación, Leonor Arfuch señala que estos “producen y reproducen, reflejan y transforman estereotipos, pautas y modelos imperantes, según esas tendencias hegemónicas y leyes tácitas a las que, por otra parte, contribuyen a consolidar” (Arfuch, 1996: 115). Esas imágenes que circulan “venden” otras imágenes, señala la autora, imágenes identificatorias, estéticas, valorativas. Esto nos habilita a pensar que las simbolizaciones que incurrir en *cómo se debe parecer*, codificadas a partir del lenguaje visual, encarnan, de algún modo, el *cómo se debe ser*, y se convierten en indicios culturales socialmente reconocidos. Se ocupan, asimismo, de otorgar un valor de legitimidad en tanto que vienen a colmar expectativas instaladas en un contexto de demandas y exigencias sociales que concluyen en diferencias.

2. Es en esta zona en la cual podemos otorgar, siguiendo a Bourdieu, sistemas de oposiciones homólogas para significar la oposición entre lo femenino y lo masculino como alto/bajo, recto/curvo, seco/húmedo, entre otras (cfr. Bourdieu, 2000: 20).

Erving Goffman, en “La ritualización de la femineidad” –trabajo que indaga en las fotografías publicitarias–, señala que las fotografías que ilustran la conducta de los sexos pueden ser útiles “para refrescar las ideas sobre los estilos de comportamiento relacionados con el sexo” (Goffman, 1991: 139). En consecuencia, advierte que, ante una imagen de este tipo, no se debería limitar la atención ni a los estereotipos ni a cómo ellos puedan develar los modelos dominantes, sino que se debería buscar de qué manera quienes componen las imágenes reúnen los diversos hechos de las situaciones sociales para presentar una escena significativa e interpretable. Esto implica indagar en los mecanismos a través de los cuales aquello que los creadores condensan en una imagen es el reflejo de un imaginario social que estimula la inferencia de estilos de comportamientos que son entendidos como *femeninos* o como *masculinos*. Las expresiones ritualizadas que aparecen en la imagen no son creadas por el artista, sugiere Goffman; ellos exploran el mismo idioma ritual del cual todos participamos para hacer interpretable un acto, “convencionalizan nuestras convenciones”. Esto orienta la interpretación de las imágenes hacia las competencias, compromisos, valores, estéticas, sentidos dispuestos en los procesos de generación-enunciación, sin eludir que esta tarea no construye realidades autónomas ni objetivas, sino zonas de ambigüedades, subjetividades y contradicciones propias del punto de vista de quien produjo y de su contexto. Además, ocurre algo fundamental: ese punto de vista ha sido detentado, tradicionalmente, por varones.³ Y esto deriva en otro de los puntos discutidos sobre las imágenes de mujeres: el manejo de los cuerpos femeninos viene determinado por una jerarquía patriarcal. El *ojo voyeurístico* del hombre,⁴ productor mayoritario de esas imágenes, pone en juego la reconfiguración del modelo ideal de mujer; ella se convierte en objeto de su deseo, imagen fetichizada para un “otro social”. John Berger se ha encargado de analizar con precisión estas modalidades de ver y ha sugerido, entre otras cosas, que las mujeres, más que los hombres, ven sus cuerpos como objetos a los cuales se ha de mirar y de apreciar, y “no porque lo femenino sea distinto a lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador ‘ideal’ es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle” (Berger, 2000: 21). Por otra parte, la dominación masculina, de la que habla Pierre Bourdieu, convierte a las mujeres en objetos simbólicos percibidos porque existen fundamentalmente “por y para la mirada de los demás” (Bourdieu, 2000: 86). Se espera de ellas que demuestren cualidades de femineidad; que se presenten, sonrientes, sumisas, discretas; que gusten y seduzcan como una forma de complacencia con respecto a las expectativas masculinas. Frente a esta exigencia social, su imagen corporal se vuelve una apariencia evaluada por las miradas, inducida a estar en tensión entre el cuerpo real y el ideal, entre el cuerpo anatómico propio y el cuerpo socialmente anhelado. Tal como diría Anne Higonnet, “hasta cierto punto, la femineidad es una cuestión de apariencia” (Higonnet, 2000: 159). En este sentido interviene el vestido.

3. Sobre el rol de los varones como productores de representaciones femeninas y los contrastes con las representaciones visuales producidas por las propias mujeres, pueden verse, entre otros tantos textos, Elsie Mc Phail Fanger (2008), Charles Harrison (2005) y Patricia Mayayo (2003).

4. Término acuñado por Leonor Arfuch.

La moda en el vestir impuesta el cuerpo en cierta relación con el mundo y con un orden social, al mismo tiempo que lo entrega a la mirada del otro, porque vestirse es, de algún modo, prepararse para la experiencia de lo público. “Las convenciones del vestir –señala Joanne Entwistle– pretenden transformar la carne en algo reconocible y significativo para una cultura” (Entwistle, 2002: 14). Pero mujeres y varones, desde el nacimiento, experimentan esto de manera desigual. Los códigos del vestir evocan inmediatamente los cuerpos sexuados y connotan los rasgos propios de cada género, saciando, en este sentido, nuestra pulsión inconsciente de identificar al varón con aspecto de varón y a la mujer con aspecto de mujer; es decir, objetivan las apariencias que hemos *adquirido* como femeninas con los emblemas que *asociamos* con la femineidad. En esta aproximación, resultan pertinentes las ideas de Roland Barthes en relación con el sistema de la moda. El autor postula que las diferencias entre lo femenino y lo masculino se sitúan en el nivel del detalle y que, si bien el vestido femenino puede absorber casi todo el vestido masculino, no pasa lo mismo al revés porque habría cierta prohibición social influyente en la femineización del hombre (Barthes, 2003: 293).

En las sociedades occidentales, las mujeres han sido relacionadas tradicionalmente con las trivialidades de la moda, el exhibicionismo y el gusto por el parecer, como si el hecho de arreglarse y embellecerse fuera un interés compartido propio de su condición genérica. La “naturaleza” diferente de los sexos (Laver, 1995), las predisposiciones psíquicas de ambos (Flügel, 1964) y la necesidad de reflejar las posiciones socioeconómicas desiguales (Veblen, 2005) aportarían algunas respuestas a la propensión de la mujer hacia las modas. En este último aspecto, Veblen sugiere que los vestidos de las mujeres en los grupos burgueses del siglo XIX representaban la posición subordinada al varón como símbolo de su estatus. Al ser mantenidas económicamente por él, las prácticas de adornarse y su propensión al lujo de moda redundaba en la categoría social y en la reputación masculina, por ser una expresión visual de su capacidad de ostentoso derroche. El exhibicionismo, como impulso psíquico natural, según Flügel, es reprimido en el varón para el siglo XIX y, por consiguiente, a partir de ahí compensará la falencia desplazando el deseo de “ser visto” por el “deseo de mirar” al sexo opuesto y disfrutar de su exhibición. Baudelaire, por ejemplo, celebra el artificio femenino y los recursos cosméticos, las joyas, los perfumes que realzan su belleza y mejoran su naturaleza “abominable”. El vestido habilita así al cuerpo de la mujer a metamorfosear la imagen, en palabras de Lipovetsky (2002), y a competir con otras mujeres por seducir y atraer sexualmente al varón. El derecho concedido a la frivolidad de lo efímero y a la innovación, lógicas de la moda, se habrían vinculado también, metafóricamente, con las cualidades consideradas intrínsecas del carácter femenino: la inconstancia y el cambio. Estudios como los de Naomi Wolf complementan el punto del debate. La autora marca que “la naturalización de la belleza de las mujeres y la constitución de un mito forman parte de una conducta que se relaciona con los hombres y con el poder, y no de una apariencia exclusivamente vinculada con las mujeres” (Wolf, 1991, cit. en Lobato, 2005: 12).⁵ Este comportamiento se reinventa en las reproducciones de imágenes femeninas.

Los cuerpos se difunden como objeto generizado en una tendencia creciente hacia la ritualización de la belleza de moda, hacia su exaltación y su valoración como mercancía apetecible. Y, en este sentido, las imágenes de mujeres también son para ser *admiradas* por mujeres. Las representaciones en los medios de comunicación no se reducen a la mirada masculina, son imágenes que consienten a la propia protagonista como espectadora. En especial, los avisos publicitarios dedicados a promover su atención convocan estereotipos conformistas y tradicionales adecuados a las ansiedades masculinas, pero también ofrecen modelos con los que ellas podrían reconocerse y objetivar sus incertidumbres. En esta línea, diversas investigaciones realizadas sobre el contexto argentino, desde diferentes enfoques, se han ocupado de interpretar la emergencia del cuerpo femenino en la prensa gráfica, en vinculación, de alguna manera, con el rol de las apariencias (Lobato, 2005; Traversa & Moré, 2001; Traversa, 1997; Newman, 1990). En esta instancia, nos ocuparemos solo de uno de estos estudios, por su reciente aparición y por su pertinencia con relación a nuestro enfoque; se trata del artículo “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*”, de Julia Ariza (2009). Allí se analiza cómo la mujer ha sido representada profusamente en la revista ilustrada *Plus Ultra*, entre los años 1916 y 1930. De “*femmes fatales* a matriarcas de la beneficencia, pasando por amas de casa modernas y profesionales de la literatura”, las imágenes recurren a caracterizaciones modernas que tienden a hacer ostensible la renovación de las ideas sobre el decoro y las actitudes socialmente aceptables para una mujer (Ariza, 2009: 83). Es interesante la distinción que la autora realiza entre imágenes y textos. En las primeras, se hallaban codificadas las versiones masculinas dominantes de la feminidad; en los segundos, como las mujeres tenían un espacio para expresarse verbalmente, gozaban de la posibilidad de apartarse y reformular la imagen que se construía de ellas mostrando su propia *versión* del género.

5. La cita de Lobato (2005) corresponde a: Wolf, Naomi (1991). *El mito de la belleza*, Buenos Aires, Emecé.

Por otro lado, contribuyen a nuestro punto de vista las inferencias sobre las imágenes asociadas con la estética femenina y las modalidades del vestir porque, para la época, esas imágenes estaban vinculadas con los avisos publicitarios contemporáneos. La imagen, enmarcada en las transformaciones de mercado sufridas a principio de siglo, oscilaba entre objeto posible y sujeto potencial, es decir, entre objeto de consumo y consumidora. Esto nos remite a su doble posición: como ser *pasivo*, al ser blanco de las miradas, y como ser activo, al observarse a sí misma o, mejor dicho, al observar una representación idealizada de una de las tantas tipologías de sí misma. Esas imágenes tienden a representar a “mujeres” en el sentido cuantitativo que la pluralidad del término suscita y, sin embargo, anulan el carácter cualitativo, ya que no versan sobre la diversidad de cada subjetividad femenina. Es decir, la alusión que la prensa hace de las “mujeres” excluye la opción de la individualidad y confina la identificación con lo general, unívoco e inmutable, aquello que está allí y que simboliza esa imagen.

Combinando las perspectivas teóricas que se han esbozado, podemos repensar el cuerpo *generizado* como una construcción sociocultural donde se inscriben formas de poder y de dominación, diferenciaciones y regulaciones identitarias en las que las formas de cubrirlo no están ajenas, y en ese centro de interés, justamente, recaerá nuestra discusión. Tomando esta postura, resulta sugestivo apuntar una reflexión de Virginia Woolf: “Si hubieran usado trajes iguales –hombres– y mujeres–, no es imposible que su punto de vista hubiera sido igual” (Woolf, 1937: 138).

Cuerpos vestidos

La inauguración de una práctica inédita como el baño de mar planteaba nuevas experiencias para los cuerpos femeninos. Por un lado, se despojaban del hojalde de prendas de calle, para ejercer una actividad que exigía una destreza y despliegue corporal mayor de lo habitual. Por otro, se exponían a las miradas masculinas, cargadas de curiosidad y tentación, en una situación que las hacía sentir vulnerables, como si se expusieran a la mirada pública vestidas solo en ropa interior. Para responder a estas nuevas demandas, los grupos de la moda se encargaron de diseñar un sistema indumentario particular: seleccionaron aquellas tipologías de lencería que excluyeran cualquier rasgo de sensualidad que infringiera los reclamos de moral o buen gusto. La verdadera elegancia consistía en la discreción y, afín a esto, las formas del cuerpo reposaron en el ocultamiento, y se cubrieron de pies a cabeza. En rasgos generales, se usó un tocado; un traje, que constaba de una camisa y un calzón; medias; zapatillas o sandalias y, en los momentos de intervalo entre la orilla y el mar, se empleó una capa. Nos valemos de las publicidades para corroborarlo (ver imágenes 1 y 2).

Aunque con menos excentricidades, la línea de estas siluetas poco distaba de la de las siluetas que pululaban en otros ámbitos. La presentación del cuerpo era mediada, indefectiblemente, por las definiciones culturales sobre lo que, por entonces, significaba ser mujer. Tal cual propone Butler, “mujer no es un significante estable, sino un problemático término que puede contener múltiples significados” (Butler, 2001: 35), y, para principios del siglo XX, implicaba adherir a un conjunto de mitos que los varones compartían sobre ese ideal, argumentos que se establecían como absolutos y axiomáticos, ligados con las representaciones patriarcales y con las maniobras de regulación y dominio de una sociedad que habilitaba esas diferencias. Como los grupos de moda eran formados eminentemente por los varones –la mujer no tenía, todavía, un rol apreciable en las decisiones de este mercado–, resultaba natural que ellos gozaran del poder de proyectar la apariencia femenina a su medida. Es así que, a pesar de que cambiaba el escenario y se predisponían situaciones recreativas que evadían la rutina, esa silueta, la más deseada por ellos, considerada como rasgo de

feminidad por excelencia, seguía siendo, desde lo simbólico, una marca de género: la cintura se comprimía para marcar pechos y caderas más prominentes y las formas se disolvían bajo un conjunto de prendas que marcaban el límite de lo mostrable. El ajuste a través del corsé y un lazo o cinturón fueron los accesorios obligados que afirmaron una postura ligada con la rectitud.⁶ Se lanzó un corsé para la ocasión, resistente al agua, confeccionado en caucho y con avíos que no se oxidaban; pero el modelo era difícil de poner, incómodo de usar, cortaba la respiración e impedía las brazadas improvisadas de las bañistas. Esta prenda se fue adaptando a las siluetas cambiantes y fue mejorando las prestaciones de comodidad haciéndose cada vez menos incómoda e imperceptible.⁷ Naturalmente, era un modo más de disciplinar el cuerpo, la cintura desatada no era bien vista. En relación con esto, Georges Vigarello introduce la expresión de “pedagogía corporal”, definida como el conjunto de imágenes, frases y gestos sugeridos que inducen a adoptar posiciones y comportamientos, dándole forma y cuadriculándolo a normas (Vigarello, 2005). En esta situación, los esquemas inculcados se esgrimieron en el espacio de la playa y se diseñaron trajes que no tuvieron en cuenta las demandas de la actividad, sino que, más bien, reprodujeron el modo en que el entorno concebía las incumbencias femeninas más relacionadas con la quietud y con la improductividad. Son funcionales en tanto que responden a los objetivos dictados por los grupos dirigentes, en concordancia con el lugar de “contemplación” que le estaba predestinado a la mujer en lo social, y por eso no eran nada prácticos para una actividad como el baño.

Sin detenernos en la diversificación del repertorio formal-estético y en los detalles accesorios de cada temporada, diremos que, desde que Mar del Plata se inauguró como balneario hasta los últimos años de la década del 10 del siglo pasado, poco se habría variado en el aspecto indumentario, “del mismo modo que antes, las damas se bañaban de ‘rigurosa etiqueta’, vale decir que llegaban hasta el agua lujosamente ataviadas”.⁸

En las descripciones de los trajes, como también de las imágenes, la alusión habitual a pliegues, frunces y formas amplias anticipan el consumo abundante de textiles.⁹ Por eso, no deben sorprender los tres metros y medio o cuatro de género doble ancho indicados para la confección. En el año 1904, un artículo publicado en *Femina*, revista de moda parisina, proponía a las lectoras llevar a cabo el traje con cinco metros de tela.¹⁰ La condición asumida por el sistema de confección es más que una estrategia de mercado que promueva el consumo ostentoso; en su valor intrínseco, se convalida una estética de simulación que se opone al descubrimiento de los atributos femeninos. El formato de las prendas, al provocar la ilusión de aumento y conferir nuevos contornos, evitaba la sugestiva insinuación de la silueta, que debía estar consagrada a la visibilidad en lo privado, y actuaba como un regulador efectivo de la decencia, tendiendo a evitar el ridículo predestinado por la revelación de las zonas inconvenientes. Irónicamente, algunos de los materiales utilizados contradecían estos principios. Los géneros de lana, recomendados al principio, tenían la ventaja de no enfriarse tan pronto como los otros pero, al mojarse, además de volverse mucho más pesados, se adherían a la silueta y la transparentaban. Tratando de contrarrestar esta cualidad, se eligieron colores oscuros como negros, gamas de marrón, bordó y gris. Gradualmente se incorporaron la sarga y la franela, materiales menos livianos que no copiaban tanto los contornos.¹¹

Ni las prestaciones de comodidad ni los deseos de distinción parecían estar satisfechos por los diseños durante los primeros años. Según atestiguan las crónicas, muchas mujeres no se bañaban por coquetería, porque les parecía que el traje de baño era poco sentador y carecía de estética. Es que no se trataba de trajes que tuvieran como fin principal la ostentación de una figura que calificara socialmente. Su diseño tenía un fundamento –como se anticipa en el nombre asignado de “traje de baño”–, era

6. Para Bourdieu (2000), el cinturón es uno de los cierres del cuerpo femenino y la mujer que lo mantiene ceñido se considera virtuosa.

7. “No vamos a olvidar la prenda tan indispensable como es el corsé, para ciertas personas que no pueden prescindir de él. Nuestro modelo es para servir de sostén más bien que para ayudar a cooperar al éxito de un traje: es en tela lavable y cerrado atrás por un cordón”, en “La moda al día. Trajes de baño-Calzado-Corsés-Bolsa para baño” (1915, 18 de noviembre), *Caras y Caretas*, año 18, núm. 893, Buenos Aires.

8. “Notas marplatenses” (1922, 24 de marzo), *El Hogar*, año 19, núm. 648, Buenos Aires.

9. “... el pantalón será bien ajustado adelante y la amplitud de atrás formará dos o tres pliegues bien cosidos para no hacer espesor. La pollerita será corta, con costuras sobre las caderas si el género es grueso, o si no, con fruncidos, imitando la blusa rusa en boga. El corpiño será casi siempre de forma kimono, sin demasiada amplitud en la espalda; habrá una costura bajo cada brazo, manguitas cortas, arriba del codo y la blusa se cerrará adelante en el medio o un poco al costado”, en “Notas Femeninas” (1914, 16 de enero), *Fray Mocho*, año 3, núm. 90, Buenos Aires.

10. Es curioso pensar que en los primeros años del siglo XXI para un traje de baño enterizo se requiere alrededor de setenta centímetros de largo.

11. La sarga parecía ser la preferida porque no encogía al contacto con el agua y daba mejor resultado. De este material se fueron eligiendo gamas de colores vibrantes, como los rojos, verdes, azules, incluso blancos. En este caso, aunque el género fuese grueso, era necesaria la confección de un forro interno, ya que al salir del agua quedaba completamente transparente.

12. No es casual que así lo sea, pues el guardarropas femenino de principios del siglo XX responde a las diversificadas prácticas que le competían. Vinculado con esto, Lillian Eichler afirma: “En el mundo de la buena sociedad, el vestido desempeña un papel importante en la expresión de la cultura. Hay un vestido apropiado para la tarde y otro para las actividades nocturnas. Hay ciertas indumentarias para las bodas y otras para las fiestas de jardín. Los caballeros usan un traje para los negocios y otro para cenar. Allí, donde la civilización ha llegado a su punto más alto, el vestido y la moda han llegado a su expresión más elegante y exquisita” (cit. por Lurie, 1994; la cita original pertenece a Eichler, Lillian [1921], de *The Book of Etiquette*, vol. 2. Oyster Bay, New York, Nelson Doubleday, p. 154).

13. “Mar del Plata. La temporada veraniega” (1902, 8 de marzo), *Caras y Caretas*, año 5, núm. 179, Buenos Aires.

14. “En Europa y Estados Unidos, los siglos XVIII y XIX fueron de debates en torno a las regulaciones necesarias o deseables para civilizar y modernizar a los seres humanos. [...] Estas normas se aprecian en la legislación, en los textos científicos y pedagógicos, en las reglas para la vida social, incluyendo las de cortesía, distinción y buen gusto. Con todas ellas se rige lo que el cuerpo debe mostrar, esconder, controlar y expresar en público e implican la vigilancia de minucias del terreno de los gestos, los comportamientos, el lenguaje corporal y los atuendos” (Tuñón, 2008; 12).

15. El encargo del Poder Ejecutivo Nacional recayó en la figura del subprefecto Hilario Rubio Medina.

para el momento de permanencia en el mar, de ningún modo era para lucirse durante las prácticas de sociabilidad en la playa ni para dar paseos sobre la arena: el punto era guardar la forma y la decencia en todo momento.¹² Al respecto, Oscar Traversa señala que, para la época, el mar era considerado un espacio natural, en oposición a la playa, considerada como un espacio socializado, regido por normas de regulación de las relaciones distintas y restrictivas; por lo tanto, “era posible ver al cuerpo abastido por el agua, en movimiento, agitado frente a la tenue crisis de supervivencia de una caída –en inferioridad de condiciones por un traje que se le adhería al cuerpo, añadimos–, pero no en la detención y el reposo ciudadano de la playa” (Traversa, 1997: 212). A este principio contribuía el necesario uso de la capa de baño. La prenda, confeccionada en sarga o géneros afelpados con adornos de trencilla blanca, estaba generada a partir de un patrón circular, con capucha y mangas anchas de forma japonesa, “formas de alta novedad”. El largo total rondaba el metro cincuenta, es decir que abarcaba la altura del cuerpo entero. Las capas cubrían con mayor dignidad la vergüenza del cuerpo mojado.

Al restringir la exposición, habría menos oportunidades para que los “mirones” acecharan porque, si bien los trajes dejaban ver poco, el merodeo masculino y la codicia por las figuras recién bañadas estaban a la orden del día:

Allá, hacia la playa Bristol, de cuando en cuando, una silueta indefinible surge del seno de las aguas [...] lo único visible observado en derredor, es los ojos de los mirones saliéndose de las órbitas en un esfuerzo indecible, cuyo disimulo no depende de la voluntad...¹³

Estas situaciones fueron satirizadas por los dibujantes en las páginas artísticas, intermediando el lenguaje caricaturesco (ver imagen 3). En los procesos de producción se puso en juego el rol de las miradas y, por estar diseñadas desde el humor, no dejaron de vehicular ciertos aspectos del comportamiento masculino; es más, la modalidad de simbolizarlo contribuyó a su socialización.

Cuerpos reglamentados

Vestir en traje de baño no era un tema inherente solo a los grupos de moda, ni mucho menos quedaba a criterio de las usuarias. El rigor, en relación con las modalidades del mostrar, era verdaderamente poderoso. Ligado a esto, estaba el interés de los grupos de poder, en torno a regulaciones de diverso tipo, que actuaban sobre las actitudes de orden público como medios para “civilizar” y “modernizar” a los grupos.¹⁴ El hecho de estar frente a una práctica relativamente nueva ameritaba una “asistencia civilizatoria” en la cual se moderaran los actos expresivos y las emociones desmedidas, orientados a la búsqueda de la distinción social, expresión tan deseada por las elites porteñas. En concordancia con esto, al ver que los baños se volvían cada vez más concurridos, se normalizó su práctica y se la autenticó a través de una serie de reglamentos publicados. El primero de ellos, en el año 1888, fue el “Reglamento de Baños para el Puerto de Mar del Plata”, encargado por el Poder Ejecutivo Nacional¹⁵ y aprobado por la Municipalidad marplatense. Consta de nueve artículos, entre los cuales los dos primeros hacen alusión al vestir:

Art. 1º - Es prohibido bañarse desnudo.

Art. 2º - El traje de baño admitido por este reglamento es todo aquel que cubra el cuerpo desde el cuello a la rodilla.

Diez años después, en 1911, se establece una nueva reglamentación, proveniente del Gobierno de la Nación, propuesta como decreto en el año 1907. El prefecto general de Puertos dispone, nuevamente en los primeros artículos, normativas vinculadas con las condiciones de la apariencia:

Art. 2° - Queda prohibido a los bañistas salir de las casillas para tomar baños sin estar vestidos con sus trajes correspondientes, que deberán cubrir el cuerpo desde el cuello a la rodilla por lo menos.

Art. 3° - Queda prohibido pasearse o detenerse los bañistas en traje de baño, debiendo los bañistas dirigirse desde las casillas directamente a la playa, y de ésta a aquéllas una vez terminado el baño.¹⁶

Si bien el acento parece estar en cómo deben hacerse los desplazamientos por la arena, es evidente que las variaciones no se hacen notar con respecto al primer reglamento, el encubrimiento sigue siendo el pasaje a la decencia y la rodilla es la zona que modula la discreción.

Es interesante advertir que el primer reglamento tiene, además, artículos específicos sobre las particularidades de convivencia en el agua. Los varones no podían bañarse mezclados con las señoras, a no ser que fueran familiares; si estaban solos, debían mantener al menos treinta metros de separación de ellas y no podían mirarse con instrumentos de larga vista ni situarse en la orilla cuando se bañaban.¹⁷ Consideramos significativo elucidar estas cuestiones mediante lo que Joan Scott propone como uno de los elementos constitutivos de las relaciones sociales basadas en las diferencias de los sexos; nos referimos a los conceptos normativos que las definen, ya que el contenido de los artículos es consecuente con los imaginarios de los funcionarios que estipulaban cómo proceder con la coexistencia de mujeres y varones, en un ámbito que excedía lo corriente. En los salones, por ejemplo, ellos interactuaban, conversaban y se divertían con modales de refinamiento, pero, aunque se trataba de comportamientos de autocontrol convenidos, no llegaron a inculcarse a partir de una sanción legislada a nivel nacional. Sin embargo, se infiere que en el mar las actuaciones se vuelven más impulsivas, los cuerpos pueden ser arrastrados por los estímulos emocionales más que por la razón, y, entonces, está el poder de la norma de “lo público” para confinar todo a su lugar: varones aquí, mujeres allá. En este caso, ya no se opera solamente sobre la dimensión simbólica o subjetiva, aquí se concreta, de manera efectiva, cierta fractura en la interacción social que tiende a limitar los excesos y a controlar la procacidad. En palabras de Michel Foucault, podemos pensar en un poder disciplinario que tiene como función principal la de “enderezar conductas” (Foucault, 1989: 175). En este sentido, las contravenciones que se refieren a comportamientos sexuales, lejos de inhibir o reprimir, producen la sexualidad y también las relaciones sociales (Mayobre, 2002). Es decir que, a la vez que están marcando sus modalidades, las constituyen, pues guían los comportamientos posibles para transcribirlos en el cuerpo y, con ello, incitan determinadas conductas que se traducen en hábitos consensuados tendientes a su emulación y a su reproductividad.

A fines del año 1928 vuelve a aparecer otro reglamento para los bañistas, que se acompaña con uno para los balnearios. En el primer caso, el Poder Ejecutivo, a través del Ministerio de Obras Públicas, dictó un decreto en el cual aparecen indicaciones sobre la ropa: “En las playas donde existan establecimientos balnearios en funciones, el acceso a las mismas por las entradas públicas queda prohibido a toda persona que vista traje de baños”.¹⁸ Se hace notar explícitamente que se suprimen las disposiciones sobre las características de los trajes de baño. Es decir que las formalidades precedentes para cubrir el cuerpo no estarían legisladas por la autoridad, sino que,

16. Ordenanza para Playas Balnearias (1911, 11 de mayo). Rige para la Capital Federal y Territorios Nacionales. Propuesta como Decreto 1° (1907), en *Comisión Pro-Mar del Plata Memoria. Sexto Ejercicio. 1925-1926*, Buenos Aires, p. 19.

17. “Art. 4° - Es prohibido a los hombres solos aproximarse durante el baño a las señoras que estuviesen en él, debiendo mantenerse por lo menos a una distancia de 30 metros. Art. 5° - Se prohíbe en las horas del baño el uso de anteojos de teatro u otro instrumento de larga vista, así como situarse en la orilla del agua cuando se bañan las señoras”, en *Reglamento de Baños para el Puerto de Mar del Plata (1888, enero)*. Municipalidad de Mar del Plata.

18. “Se dictaron nuevos reglamentos para los bañistas y los balnearios de la playa de Mar del Plata” (1928, 16 de diciembre), en *diario La Prensa*, Buenos Aires.

más bien, recaerían en el criterio personal, bien porque la vigilancia se hace más laxa, o bien porque están claramente asumidas las normas del recato. Sigue vigente la exigencia de los buenos modales dentro del baño y la compostura en el lenguaje, aunque no se sugieren cuestiones de tipo sexual.

Lo ineludible en todos los decretos es que la Ley tiene la capacidad y el poder autorizado de reprimir las conductas desordenadas mediante el uso de la fuerza legítima y que, en todos los casos, se sancionan las transgresiones.¹⁹ Afín a esto, estaba previsto un nivel de instrucción implícito en las consignas que ocupaban la mayor parte del reglamento y una instancia de advertencia sobre la condena en caso de abstenerse al cumplimiento, a la vez que se explicitaba la multa correspondiente.

19. "La prefectura local, con la ley en la mano, encarceló a cuantas osaron mostrar la pierna desnuda hasta más arriba de la rodilla. ¡Aquello era un atentado al pudor y debía pagarse cara la osadía! Mar del Plata ha sido siempre, bajo este aspecto, un balneario conventual", en "Notas marplatenses" (1922, 24 de marzo), en *El Hogar*, año 19, núm. 648, Buenos Aires.

Cuerpos renovados

El pasaje de la segunda mitad de la década del 10 a la del 20 aporta aires de cambio a la silueta femenina. Las inmediatas necesidades económicas, políticas, sociales que tenían su origen en el continente europeo, acompañadas por las consecuencias en los sistemas productivos, culturales y simbólicos, van imponiendo nuevas condicionantes.²⁰

20. Para un panorama general de las transformaciones acontecidas pueden confrontarse Dora Barrancos (2007), Georges Duby & Michelle Perrot (2000) y Fernando Devoto y Marta Madero (1999).

Y, sea por la influencia de la guerra, o por la crisis económica del país, en las prendas de moda se veían hechuras discretas, telas más sobrias y colores menos "llamativos". Estos procesos repercutieron en las figuras y favorecieron la manifestación de una mayor naturalidad: "La orientación de la moda actual, es dejar mucha libertad a la cintura y dar toda la facilidad para los movimientos. [...] La moda actual es toda flexibilidad; da una apariencia joven y dispuesta".²¹

21. "Notas femeninas" (1917, 29 de junio), por Lila, en *Fray Mocho*, año 6, núm. 270, Buenos Aires.

Las adjetivaciones que se establecen sugieren que la indumentaria es el lugar de alianza de nuevos consentimientos: libertad, flexibilidad, disposición inducen imágenes que van relevando a las acartonadas figuras precedentes y confieren la oportunidad de exponerse con menores prescripciones. Las páginas artísticas van colmándose de diseños geométricos *art déco* y, con ellos, las siluetas femeninas absorben la simplicidad y esbeltez que las vanguardias transfieren a los cuerpos.

Con la cita precedente, vuelve a notarse la ligazón que existe entre las representaciones hegemónicas que una sociedad defiende en determinados momentos y el modo como se piensa el cuerpo, el lugar que se le otorga y las formas que se proyectan sobre él, en relación tanto con la línea de su anatomía cuanto con la de la indumentaria que lo viste. Por otro lado, se introduce la idea de juventud como un nuevo valor deseado que, con el paso de los años, va a afianzarse como otro de los recursos que aseguran el reconocimiento social.

Como se anticipó, un rasgo común es el espacio que va recobrando la cintura y, específicamente en los trajes de baño, la evidencia de la rodilla y la ligereza de las formas. Aunque la prensa evidencie la coexistencia de tipologías diversas, son variadas las imágenes que testimonian las transformaciones de la figura y la actitud de la mujer en traje de baño (ver imágenes 4, 5 y 6). En esta línea, las estrategias discursivas de los medios obran como garantes de la propagación de las modas y, también, ayudan a fijar la renovación de la figura avalada. Esto no quiere decir que sean acatadas en todas las dimensiones sociales ni que sean las únicas e ineludibles referencias de corporalidad femenina existentes. Sin embargo, entendemos que los dispositivos de la imagen fija actúan en el proceso de construcción de género porque, ya sea a través de fotografías, figurines de moda o dibujos artísticos, fijan los atributos que caracterizan una idea o representación de feminidad, a la vez que la

constituyen y difunden.²² No se trata de representar cuerpos reales o particulares, sino de conferir modelos que armonizan y ponen en valor las variables morfológicas, las estéticas y los hábitos ejemplares o, al menos, los esperados por un entorno consensuado.²³ Hay una voluntad intencional y mancomunada que sostiene el diseño del repertorio iconográfico, con un grado de representatividad tal que esos cuerpos se componen y se instalan como modelos creíbles y operadores de signos de feminidad. Cuando se trata de fotografías, se proponen personajes reales como íconos femeninos que representan mejor esos imaginarios. Si las mujeres de familias tradicionales, con apellidos notables, eran los retratos elegidos como hacedores de las modas, con la cercanía a los años 20 se acoplan las estrellas de cine. Un nuevo estereotipo que se constituye a partir de las posibilidades técnicas desarrolladas por los medios audiovisuales va dejando paso a la expresión artística y, con ella, simbólicamente, a las aptitudes de la fantasía.

Una silueta poco cómoda, no confortable y nada práctica va cediendo ante otra, en concordancia con la desenvoltura que el cuerpo necesita, y, en la playa, el maillot será el que venga a colmar las nuevas expectativas. Esta extravagancia, vista desde principios de la década del 10 en las playas europeas, había reducido la cantidad de prendas del traje corriente a una sola, confeccionada en un tejido elástico que se enfundaba al cuerpo y, así, lo delataba. Era, ciertamente, un modelo bastante parecido al traje de baño usado por los varones. Las fuentes coinciden en señalar que Annette Kellerman, nadadora australiana profesional, fue la primera en vestirlo. De esta manera, ella podría ser evaluada por el desempeño atlético y no resultaría inhabilitada por las trabas de un traje que dificultaba los movimientos. Podemos pensar que la indumentaria, en este caso, opera como una oportunidad para suplir algunas de las desigualdades genéricas impartidas como categorías incuestionables, porque todos los participantes ataviados de tipos de indumentaria similares se enfrentaban a las ventajas y desventajas físicas de una manera más equitativa (ver imagen 7).

Pero, en el balneario marplatense, aunque las secciones de moda difundían el último modelo, pocas se animaban a las innovaciones. La exigencia de un cuerpo bello seguía recusando el coraje de enfrentarse a las miradas enjuiciadoras porque, para vestir la novedad, hacía falta ser muy formada, ni demasiado gruesa ni demasiado delgada, ya que el menor defecto se notaba enseguida.²⁴

Lo que se habría instalado con menos conflictos era el ejercicio de las actividades deportivas en el mar. Las mujeres pudieron disfrutar con plenitud de los beneficios de la natación y pudieron tomar clases para perfeccionarse.²⁵ Entonces, al momento de elegir el traje de baño, se requirieron ciertas puntualidades:

*... una buena nadadora buscará antes que nada todo el confort posible para sus movimientos y sacrificará hasta la elegancia por su comodidad, que le permita dedicarse a las expansiones náuticas. En cambio, otras tendrán tantas preocupaciones estéticas para elegir sus trajes de baño, como para un traje de soirée. Es que querrán que admiren sus trajes y entonces sacrifican la comodidad a su vanidad. Cuestión de gusto.*²⁶

La consecuencia directa de un cambio cultural y social encarna en la aparición de nuevas necesidades en el vestir, y, si ahora la natación adquiría nuevos sentidos para las mujeres, se convertía en una práctica recomendada. Así, el movimiento físico era entendido como saludable porque purificaba y vigorizaba el cuerpo, contribuyendo a su embellecimiento. Entonces, la moda se pronunciaría a su favor. La prensa tradujo en figuraciones las pretensiones de sus lectoras y las persuadió acerca de los modelos de actualidad y de los pasados de moda (ver imágenes 8 y 9).

22. Para proponer esto, nos valemos del concepto de "tecnologías de género" desarrollado por De Lauretis (2000) como procedimientos que tienen la facultad de controlar el campo del significado social y por lo tanto de producir e implantar la representación de género. Entre ellos, la autora nombra al cine, por lo cual nos animamos a emplearlo en relación con las imágenes fijas.

23. El dibujo de la imagen 1, por ejemplo, muestra al figurín sujeto a una sogá. Esto simboliza cómo las mujeres se bañaban sosteniéndose de ellas y, así, evitaban ser arrebatadas por las olas.

24. Cfr. "Notas femeninas" (1914, 23 de diciembre) en *Fray Mocho*, año 3, Buenos Aires. Pasaban los años y las opiniones no diferían demasiado. Para 1922, se anuncia que en Mar del Plata "pagaron con la cárcel su temeridad" quienes se presentaron a tomar su baño con el combado maillot ceñido al cuerpo.

25. "Plus Ultra en Mar del Plata" (1922, febrero), en *Plus Ultra*, año 7, núm. 70.

26. "La elegancia y la moda" (1915, 23 de enero) en *Caras y Caretas*, año 18, núm. 851, Buenos Aires.

Pero, para algunos, vestir *tan* a la moda seguía implicando contradicciones:

Los trajes y costumbres que la moda impone en las playas ¿denotan acaso la decadencia de la civilización actual? Mientras unos aprueban las modernas innovaciones, fundados en que el traje ligero y práctico presta libertad a los movimientos, permitiendo a las bañistas nadar y gozar plenamente de la libertad de sus miembros, al aire libre, en beneficio indudable de la salud física, otros deploran tales cosas, tratándolas de inmorales, perniciosas, viendo en ellas el signo evidente de la decadencia de la época.”²⁷

27. “Modernismo peligroso” (1915, 9 de octubre), en *Caras y Caretas*, año 18, núm. 888, Buenos Aires.

En lo cotidiano, no era tan clara la concertación con las variantes que incitaban las entusiastas modas y encontraban resistencias. Mar del Plata parecía ser, hasta el momento, un balneario conventual, donde los pensamientos más tradicionales, los que ponderaban la permanencia de los valores morales, frente a las turbadoras siluetas emancipadas, seguían siendo compatibles con la rectificación de las conductas. Y faltaría todavía un tiempo para que estas solemnidades comenzaran a disolverse.

Algunas reflexiones

Las indagaciones efectuadas en los discursos han puesto en evidencia al cuerpo femenino como signo cultural. Las interpretaciones han trascendido la lectura de estos cuerpos como unidad de sentido en sí mismas, entendiendo que su significado está subordinado a la red de relaciones activadas en el mundo social donde ellos se inscriben. Y han dado a conocer cómo determinadas calificaciones sociales, esquemas postulados, comportamientos y actuaciones sexuales adjudicados a ellos se ajustaron a la revisión sexualmente dominante de los varones y ejercieron su dominio a través de la manera en que se cubrían.

Estas decisiones gozaban de legitimidad social porque estaban regidas por representaciones que se justificaban a partir de las diferencias entendidas como *naturales* (referidas a lo que el consenso general percibía como normal), que hacían que las mujeres debieran tener ciertos derechos, responsabilidades y obligaciones, así como incapacidades para desempeñarse, por ejemplo, en roles de poder. Como determinadas por un cuerpo físico y una identidad biológica, debían admitir las diferencias socialmente justificadas y aliarse a la imagen que intencionalmente se construía de ellas, que, lejos de ser anodina, era un patrón interesado.

El cuerpo generizado en la playa gozaba de un repertorio de apariencias abastecidas por el sistema de la moda que, a su vez, respondía a la serie de patrones previsibles y culturalmente sólidos a partir de los cuales los varones graduaban los permisos de exhibición u ocultamiento. Una de las demostraciones más evidentes la han constituido los reglamentos de baño. Si bien las fuentes sugieren que no tuvieron una larga vigencia, no dejaron de ser actos con cierto valor punitivo que pusieron en juego modalidades de poder a partir de una mirada normalizadora. Pensamos que, en la medida en que estos estatutos se cumplían, se actuaba de manera inmediata en el dominio político de los cuerpos y sus conductas, forzándolos a mantener un cierto orden personal que tendía a mediar en la consecución de un orden social. Ya lo ha dicho Foucault al reflexionar sobre cómo las relaciones de poder actuarían de manera inmediata en el cuerpo, marcándolo, sometándolo, forzándolo a determinados trabajos u obligándolo a determinadas ceremonias, con lo cual se tiende a normalizar no solo el cuerpo, sino también su conducta. Es así que al sistema de la moda le corresponde un grado significativo de responsabilidad en relación con las imágenes que impone sobre los cuerpos, tanto que, por ella, terminan argumentándose estéticas

aparentes, morfologías y posturas corporales, como una de las maneras de estabilizar y fijar las representaciones sociales de estos grupos.

En esta lógica, la iconografía nos ha permitido constatar las cualidades de las prácticas del baño de mar, al dar cuenta de las banalidades playeras durante los meses estivales, y ha cubierto, con solvencia, el modo en que el cuerpo es portador del género, pues se reafirman, en cada discurso, los atributos físicos y las categorías sociales que debía asumir la figura femenina. En ella hay una orientación clara sobre el público interesado en las trivialidades de las modas: en las publicidades, se marca el predominio de figurines femeninos en traje de baño por sobre los masculinos; en las páginas de sociedad, parecen más atractivos los retratos de las bañistas sorprendidas por las olas frente a las escasas fotografías masculinas; en las secciones de notas femeninas, que refieren a la instrucción de una belleza conveniente dirigida a un grupo lector explícito, se excluye el interés inmediato del sexo opuesto. Es allí donde se pueden infiltrar patrones deseados por los varones a la vez que inculcar imágenes y argumentos sobre los comportamientos de la discreción y el encubrimiento de los pudores. Por supuesto, estas prescripciones venían a colmar las aspiraciones de reconocimiento y éxito social al que aspiraban las *distinguidas*, quienes pactaban con la novedad.

En suma, actuar sobre el estudio de la dimensión corporal de las mujeres e indagar en el significado de su apariencia y su vestido implica una inserción en el interior de las sociedades, pues las transformaciones que puedan ejercerse, ya sea a través de una disposición de carácter público (como las reglamentaciones), ya sea a través de sus gustos personales inscriptos en el sistema de la moda, nunca son privativas de la individualidad, siempre son inherentes a los grupos, a los grupos sociales generizados.

Fecha de recepción: 2 de diciembre de 2009. Fecha de aceptación: 16 de junio de 2010.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Kaczan, Gisela P. (2012). Figuras femeninas en la mira en *mora*, N° 18. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 25-32).

Reseña de las imágenes



1 y 2. "Baños de mar. Precios muy reducidos", aviso de la tienda "A la Ciudad de México", en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1909.



3. "En la playa", dibujo hecho por Lanteri, en *El Hogar*, Buenos Aires, 1921.



4. Figurín de moda, en *Fray Mocho*, Buenos Aires, 1914.



5. "En la playa de Mar del Plata. Apuntes del natural", por Alonso, en *Plus Ultra*, Buenos Aires, 1917.



6. Figurín de moda de "Gath & Chaves", en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1920.



7. Retrato fotográfico de Annette Kellerman.



8 y 9. "Traje enterizo de baño, que está muy en boga en las playas europeas y norteamericanas. Traje de baño estilo antiguo, exquisitamente dibujado", en "Actualidades gráficas. El chic femenino", en *El Hogar*, Buenos Aires, 1921.



Bibliografía

- » Acha, Omar & Halperin, Paula (2000). *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de género en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- » Amorós, Celia (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Cátedra.
- » Arfuch, Leonor (1996). "Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios", *Mora*, núm. 2, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 112-124.
- » Ariza, Julia (2009). "Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)", en Gené, Marcela & Malosetti Costa, Laura (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 81-106.
- » Barrancos, Dora (2007). *Mujeres en la Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- » Barthes, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós.
- » Berger, John (2000). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- » Betterton, Rosemary (1987). *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, New York, Pandora.
- » Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- » Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.
- » _____ (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- » Chadwick, Whitney (1993). "Las mujeres y el arte", *Debate Feminista*, vol. 7, núm. 4.
- » Devoto, Fernando & Madero, Marta (coord.) (1999). *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- » Entwistle, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós.
- » Fanger, Elsie Mc Phail (2008). "Mujeres (ad)miradas y mujeres que miran", *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, vol. 3, núm. 28, pp. 191-232.
- » Flügel, John (1964). *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós.
- » Foucault, Michael (1989). *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Goffman, Erving (1991). "La ritualización de la femineidad", *Los momentos y sus hombres*, Barcelona, Paidós.
- » Harrison, Charles (2005). *Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art*, Chicago, Chicago University Press.
- » Higonnet, Anne (2000). "Mujeres, imágenes y representaciones", en Duby, George & Perrot, Michelle (dirs.). *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5, Madrid, Taurus.

- » Justo von Lurzer, Carolina; Spataro, Carolina & Vázquez, Mauro (2007). “¿Qué ves cuando me ves? Imágenes de mujeres y modos de ver hegemónicos [en CD], IX Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural, Rosario, 25 y 26 de octubre.
- » Kaczan, Gisela (2007). “No todo lo que brilla es oro. Prácticas del vestir a fines del siglo XIX, principios del XX”, en Sánchez, Lorena (ed.). *Observar y escuchar. Mar del Plata analizada por jóvenes investigadoras*, Mar del Plata, EUDEM.
- » Lamas, Marta (2002). *Cuerpo: Diferencia sexual y género*, México, Taurus.
- » _____ (comp.) (1996). “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM-PUEG.
- » Lauretis, Teresa de (1996). “La tecnología del género”, *Mora* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), núm. 2.
- » _____ (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y horas.
- » Laver, James (1995). *Breve historia del traje y la moda*, Buenos Aires, Cátedra (Ensayos de Arte).
- » Le Breton, David (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión. [Primera edición en francés: 1990].
- » Lipovetsky, Gilles (2002). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.
- » Lobato, Mirta (comp.) (2005). *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos.
- » Loyden Sosa, Humbelina & Sánchez Bringas, Ángeles (2005). *Cuerpo* [en línea]. Disponible en: <http://agendadelasmujeres.com.ar/pdf/CUERPO.doc>.
- » Luna, Lola (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona, Anthropos.
- » Lurie, Alison (1994). *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós.
- » Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra (Ensayos de Arte).
- » Mayobre, Purificación (2002). “Repensando la feminidad”, en *Igualmente diferentes. Congreso Nacional de Educación en Igualdade*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, pp. 153-176.
- » Newman, Kathleen (1990). “Modernization of Femininity: Argentina (1916-1926)”, en Bergmann, Emilie; Greenberg, Janet ; Kirkpatrick, Gwen; Masiello, Francine; Miller, Francesca; Morello-Frosch, Marta; Newman, Kathleen & Pratt, Mary Louise. *Women, Culture and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, Los Angeles, University of California Press.
- » Rodríguez Cerda, Óscar (2003). “Entrevista a Denise Jodelet” (realizada el 24 de octubre de 2002; presentación de Luis L. Esparza Serra), *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 24., núm. 93, pp. 115-134.
- » Scott, Joan (1990). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Amelang, James & Nash, Mary (eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnanim, pp. 23-56.
- » Traversa, Oscar (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa*, Barcelona, Gedisa.

- » Traversa, Oscar & Moré, María Rosa (2001). “Acerca de la construcción del cuerpo en el período 1940-1970: un curso de semiotización en los medios de prensa”, *Cuadernos* (Universidad de Jujuy), núm. 17, pp. 465-479.
- » Tubert, Silvia (ed.) (2003). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra.
- » Tuñón, Julia (comp.) (2008). *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- » Veblen, Thorstein (2005). *Teoría de la clase ociosa* (tercera reimp.), México, Fondo de Cultura Económica. [Primera edición en inglés: 1899].
- » Vigarello, Georges (2005). *Corregir el cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- » Woolf, Virginia (1937[1928]). *Orlando* (trad.: Jorge Luis Borges), Buenos Aires, Sudamericana.

