

**ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN EL PERÍODO 1940-1970:
UN CURSO DE SEMIOTIZACIÓN EN LOS MEDIOS DE PRENSA (*)**

*(ABOUT THE CONSTRUCTION OF THE BODY DURING 1940 TO 1970:
A SEMIOTIZATION COURSE IN THE PRESS)*

OSCAR TRAVERSA - MARÍA ROSA MORÉ

RESUMEN

El estudio que se presenta corresponde a una serie referida a los modos de presencia del cuerpo en los avisos publicitarios de la prensa en el siglo XX el aspecto que se examina concierne a lo que denominamos *formantes* vestimentarios (corpiños y fajas), los que se habían mostrado en un estudio anterior (correspondiente al período 1918-1940), como un aspecto particularmente conflictivo en las construcciones discursivas de ese momento. En este examen, al igual que en el del período anterior, se procuran establecer conexiones con otros dominios mediáticos, en especial en lo concerniente a los procedimientos técnicos de producción de imágenes y en la organización de las *escenas*, como articulantes de los procesos de semiotización, que dan lugar a la construcción de un *cierto* cuerpo.

ABSTRACT

This paper corresponds to a series known as the ways of body presence in press commercials in the 20th century, the aspect which is examined here is concerned with what we call formants (brassieres and girdles), the ones that were shown in the previous study (corresponding to the previous period 1918-1940) as a particularly conflictive aspect in the discourse constructions them. In this examination, like in the previous period, connecting with other media domains are attempted to be established, especially the ones concerning with technical preceding of production of images and in the organization of scenes, as articulators of semiotics processes, which originate the construction of certain type of body.

DE QUÉ SE TRATARÁ

En este trabajo se reseñan un conjunto de resultados correspondiente a otro de mayor alcance que incluye el examen de la presencia del cuerpo en los avisos gráficos publicitarios de la prensa semanal argentina en el período 1940-1970. Se limita a la vestimenta femenina "formadora del cuerpo": corsés y corpiños. El conjunto del estudio incluye a la vestimenta en general, los alimentos, los productos de higiene y los medicamentos. En su curso se examinarán los procedimientos discursivos puestos en juego y las conexiones que se establecen con otros universos textuales propios de los medios.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto UBACYT TL054

INTRODUCCIÓN

CUERPO Y PROCEDIMIENTO

Los resultados que se expondrán se asocian a otros referidos a un período anterior que se extiende entre 1918 y 1940 (Traversa O., 1997), ambos aluden a las maneras en que los medios colectivizan *versiones* del mundo, a través de configuraciones discursivas que construyen un cierto orden de las cosas y los sucesos que lo habitan. Estas construcciones comportan diferentes modalidades de producción relacionados con la naturaleza de los *dispositivos* que las encarnan (Verón E., 1997, Carlón M., 1998, Traversa O., 1999), entendiéndolo como tales a los recursos puestos en obra para que se establezcan los vínculos entre las diferentes instancias que integran un proceso de circulación discursiva.(1)

Aludiremos aquí a construcciones de la prensa, un medio que puede calificarse de “tradicional” si se lo compara con otros que, desde fines del siglo XIX, han incluido rasgos de diversificación perceptiva donde las configuraciones de base de la “representación clásica”, heredada del renacimiento, se ve conmovida. La inclusión: primero, de las técnicas fotográficas, más tarde el movimiento (cine), luego lo concerniente a la llamada “toma directa” (radio, televisión), o más tarde lo que compete a la producción de la sustancia visual o auditiva por medios numéricos (procedimientos electrónicos), parecieran edificar un muro entre los recursos tradicionales y los contemporáneos. Sin embargo, si tal frontera existe, ésta se encuentra interrumpida por diversos *pasos francos*, que indican la presencia de territorios conectados, los que se asocian por problemas, asimismo, comunes (Schaeffer, J.M., 1999).

Cada uno de esos recursos pone en juego procedimientos que dan cuenta de cosas del mundo de manera dispar, muchas veces pero con identidad de sustancia visual, por ejemplo: una manzana dibujada y una resultado del proceso fotográfico pueden ser similares, sin embargo, de reconocerse el origen del procedimiento para presentarlas frente a nuestros ojos, no darán lugar a idénticos resultados en la fase de reconocimiento. La manzana, producto de la fotografía, no podrá eludir predicaciones acerca de una existencia de otro orden que la plasmada sobre el papel, al contrario de lo que ocurre si ella ha sido realizada por un medio gráfico tradicional o numérico (Schaeffer, J.M., 1987).

Lo concerniente a la adjudicación de una “existencia otra”, más allá de la presente en el papel, el lienzo o la proyección lumínica, comporta diferentes problemas de acuerdo con las características de lo mostrado. Es así que los elementos que componen el “orden natural” (la manzana, por caso) no convoque – ni haya convocado- los mismos conflictos que otro componente de ese mismo orden: el cuerpo humano desnudo, por ejemplo. Si la presencia textual suscita la producción de universos discursivos no equivalentes, a su vez, ellos serán tributarios del modo en que se presentifican, el desnudo, pintado, no ocupa el mismo lugar que el fotográfico, los medios gráficos dan innúmeros testimonios de esta diferencia, enseguida la veremos.

LOS CUERPOS DE LA PRENSA

Si es cierto que las adjudicaciones al cuerpo, ya no sólo desnudo, dependen de los procedimientos puestos en obra para lograrlos (en cuanto a su condición de existente una fotografía y un dibujo no nos dicen lo mismo/no decimos lo mismo de ellos). Los atributos de su presentación señalan los límites de una *visibilidad*, en ciertos periódicos el cuerpo de las víctimas de un hecho criminal pueden mostrarse de cierta manera, a diferencia de lo que ocurre en otro. A lo que se podría sumar que en ningún periódico, hoy, se presentan ciertos episodios del cuerpo. Podría decirse también que estos límites se tornan, momento a momento, más difusos y que se modifican disolviendo lo que se adjudicaba como íntimo y privado en el universo de lo público y que estos tránsitos no son indiferentes al modo en que las imágenes se producen.

No es necesario remontarse demasiado en el tiempo para notar la intensidad de esas múltiples restricciones y movimientos de la visibilidad y sus fracturas. Bastaría remitirse al pasaje entre el siglo XVIII y XIX, la obra de Goya constituye su mejor patentización, para notar esa distribución de la visibilidad. Los muros de la corte de Carlos IV no admiten idéntica sustancia a la de un muro de Godoy en su estancia privada, ni los grabados o los más secretos cuadernos, o incluso las paredes de la vivienda del artista son objeto de las mismas tematizaciones (de los procedimientos pictóricos también).(2)

Quizá un segmento nada menor del genio de Goya lo constituya el haber patentizado esa distribución de la visibilidad social que en su mismo movimiento anunciaba la que se instalaría en el siglo XIX por vía mediática. El grabado donde Goya mezcla lo ominoso encarnado en cuerpos lejanos de los de santos, de héroes militares o integrantes de la corte, será el instrumento que, sin su destreza, dará lugar a la nueva visibilidad que se instalará en la prensa contemporáneamente con el final de su vida.

El curso de los cambios de visibilidad en los medios de prensa puede fecharse promediando la primera mitad del siglo XIX se constituye en una trama que la propia naturaleza de los medios, dada su periodicidad estricta ordenan en sucesión dando forma a una verdadera *historia de lo visible* sin precedentes. Lo que allí está fue efectivamente compartido: la prensa tanto en lo que concierne a las imágenes como a tantas otras configuraciones discursivas posee un carácter de indicialidad social. El estar allí da prueba de una relación de contacto, de un hecho indefectiblemente colectivo. Además, su propia sucesión, otro punto de la cadena (el diario del día siguiente u otros que lo siguen), por sus continuidades, sus rupturas o sus silencios, nos informa acerca de los efectos de ese contacto: su éxito, su fracaso, su posibilidad de ser admitido.

En este dominio de continuidades y rupturas un segmento de la prensa constituye un lugar de observación privilegiado: se trata del que corresponde a la publicidad comercial. La prensa opera, en este caso, como un conector de instancias separadas que se ligan por relaciones de necesidad. El sistema de producción capitalista, en un cierto momento de su desarrollo, debe ligar la diversidad de su

oferta con el otro polo, su destino final, el consumo, a partir de que ella sea reconocida en sus diferencias. De hecho, su posibilidad de pervivencia (de éxito de mercado), depende de que se establezca algún tipo de sintonía: un sabor apetecible, una forma adecuada a un cierto gusto, una configuración de rasgos asociable a un estilo aceptado o naciente.

O, ya alejándonos de una justificación funcional de la pervivencia de los avisos publicitarios, ellos como la descripción de otros sucesos ponen en evidencia el modo de relacionarse con la producción social y el modo de mostrarla como tal.

Los cursos que se cumplen para que una producción social cualquiera se incluya como *cosa visible* en el universo mediático no son homogéneos, más allá de que sean fruto de la producción industrial.

Si se predica algo acerca de una bicicleta, por ejemplo, puede tratarse de su calidad para que podamos trasladarnos o incluso, en el límite, las cualidades que puede transferirnos el hecho de poseerla (estar a la moda, beneficiar nuestros músculos). Pero una proposición inadmisibles es que ella sea nuestro cuerpo, se confunda en la mirada del otro con él. Cierta grupo de productos proponen situaciones opuestas: los que conforman la vestimenta son para nuestra propia mirada y para la de los otros nuestro cuerpo o, al menos, su máscara aceptada.

De ellos podrá predicarse, como para las bicicletas, su eficacia funcional o su carácter prestigiante pero no como relación de contigüidad sino de sustitución: el vestido se encuentra donde está el cuerpo, le confiere una forma que no es su forma. Esta condición se encuentra potenciada cuando el componente vestimentario no es inmediatamente visible. Constituye para los otros –también para nosotros-, una suerte de implícito del que se proclama que forma al cuerpo. Se incluyen en un espacio restringido (la lengua lo ha patentizado: la ropa íntima).

Podría señalarse entonces que esas mercancías (los corsés, los corpiños) se incorporan en una zona que presenta características particulares: en la vida corriente no forman parte de lo inmediatamente visible, pero aportan a lo que se ve, constituyen *operadores profundos* de la visibilidad, opuestos a los *operadores de superficie*, la vestimenta en general. Atienden a dotar de una *forma*, al cuerpo femenino o masculino de la que puede suponerse, por su instalación mediática si no una efectiva realización de los cuerpos, al menos el señalamiento de un *deber ser*, una excelencia aceptada por el conjunto.

La zona que elegimos en este tramo de la investigación es entonces sometida a una sucesión de restricciones: unas se ubican del lado de las del cuerpo como segmento de lo visible y, otras, de lo visible como violencia sobre el cuerpo. Elementos que le confieren *otra forma* que no es la suya para mostrarse a los otros como propia.

EL MOMENTO ANTERIOR: DE LA CINTURA DE AVISPA A LA LÍNEA NORMAL

Cuando examinamos el lugar del corsé en el período 1918-1940 (Traversa, O.:1997), notamos que la colisión entre dos momentos de su empleo, el que puede señalarse como vigente hasta 1908, momento en que Poirét lanza la “ligne normale”, opuesto a la “cintura de avispa”, que imperaba como rasgo de excelencia

vestimentaria, no se asistía a un fenómeno estrictamente de moda. En efecto se trata de la modificación de una *supermoda*; una configuración general del cuerpo sobre la que se instalan una sucesión de cambios -los específicamente de la moda- pero todos ellos regidos por ese principio común. La forma de proclamar la excelencia de la nueva tendencia vestimentaria se acercaba más a un discurso político que a los corrientes referidos a los pequeños cambios de la moda: se proclamaba más la liquidación de un contendor –soporte de una proposición inconciliable- que el beneficio de una modificación en los usos estacionales o anuales, los temas que proponía, al menos en esa época, la publicidad vestimentaria.

Los avisos finalmente se hacían cargo de una modificación que desbordaba el universo del vestido, ponían en escena una transformación del cuerpo o, más aun, el advenimiento de otro cuerpo de características muy distintas. Se aludía a un cambio de concepción del modo de *darle forma*. La cintura de avispa y su agente productor, el constrictor corsé de aquella época, se ajustaban a un esquema mecánico de los cambios; el cuerpo era posible de ser modelado desde el exterior gracias a la aplicación de una fuerza que contrarrestara o pusiera límites a otra que se le oponía. La nueva etapa, en cambio, invertía el esquema: los cambios surgían de causas alojadas en el cuerpo, la morfogénesis resultaba de dinanismos de orden biológico -la acción de las hormonas y otros mecanismos metabólicos-, que incidían incluso en los rasgos sexuales secundarios ya no por medio de un modelamiento mecánico.

Esta oposición se articuló con otra, de la que también dan cuenta los avisos publicitarios: la de una visión estática del cuerpo vs otra, la de su movilidad. El corsé, productor de la vieja cintura de avispa, convocaba un cuerpo estático, su dignidad procedía de esa quietud aristocrática que repudia tanto el trabajo como el potencial descontrol del movimiento mientras que, la nueva forma, va en busca de una “normalidad” que incluye la posibilidad de su cómodo y libre despliegue en el espacio.

Se disuelven a partir de esos años en la gráfica publicitaria, con diferentes ritmos y momentos, las presencias de los cuerpos modelados según el maniquí –poses estereotipadas e impersonales- o el retrato –suerte de “resumen” de rasgos esenciales-, para dar lugar a la presencia de la escenificación gráfica del movimiento con sus accidentes instantáneos. Los avisos publicitarios de época, entonces, surgen como lugares de procesamiento, como escuetos resúmenes a veces, de fragmentos de acción dislocados: arrojar el corsé “Al fuego”, tal cual lo proclamaba un aviso de época, podía articular las voces dispersas de un reclamo de nuevo ejercicio social del cuerpo.

El repudio del viejo modelo corporal llega al punto de borrarlo del repertorio lexical vestimentario, es substituido por el de “faja”, designación genérica en nuestra lengua que refiere a una tira de tela que rodea al cuerpo por la cintura, que se emplea remontando los 30´ y en parte del período que ahora estudiamos. Esa sustitución acompaña a otra mayor: la de una concepción del cuerpo, de la que el viejo término constituía su síntesis.

Estas dos *figuras* contrapuestas del cuerpo son el resultado de procesos semióticos–modos de *figuración*-, que se *encarnan* según diferentes tránsitos por los

discursos sociales.(5) El esquematismo “seco” de cierta ilustración del siglo XIX (resultado del grabado) dejará, en momentos tardíos, paso a la fotografía en los avisos gráficos, pero el cine, despliegue de esa misma técnica, no será indiferente para el universo de la publicidad, tanto en los recursos compositivos como por las jerarquías de “modelos” que promovió. Las “estrellas de cine”, tanto su presencia como sus posturas sellarán un momento de la gráfica publicitaria (Traversa, O.: 1997).

Pero estos tránsitos de procedimientos fragmentarios sería erróneo señalarlos como generales; lo vestimentario, que ahora nos preocupa, procesa de un modo singular tanto las configuraciones *mayores* (el recurso al relato y los modos argumentativos), como los de su *armadura* icónica. Los productos medicinales y la vestimenta –al menos entre 1918 y 1940-, por ejemplo, no “cuentan la misma historia”. Mientras que en la publicidad de remedios se alude a un pasaje del dolor a la normalidad, cuyo agente es el producto con sus virtudes benéficas; en la de vestimenta se da cuenta de algo, distinto de una potencialidad que se agrega a un indefinido estado anterior.(6)

El año 40, como toda fecha charnela en este estudio, no es otra cosa que un recurso de trabajo, un límite provisional, que fija el instante en que se realiza un resumen. La validez, o su contrario, solo es posible legitimarlo en la próxima detención.

PROCEDIMIENTOS EMPLEADOS EN EL EXAMEN

Los resultados que se presentarán surgen de una serie de componentes de la prensa local del período 1940-1970, el recorte es el mismo que se empleó en un estudio anterior (1918-1940), que se replicará para el período correspondiente a 1970-2000.

Los criterios aplicados para la constitución del corpus fueron los siguientes:

1. Elección de cuatro publicaciones que cubrieran un universo de lectores amplio en los períodos considerados, en la medida de lo posible que lo cubrieran en totalidad, esto no fue así en todos los casos pues existen publicaciones que se han discontinuado, se sustituyeron entonces por otras de carácter similar. Las elegidas fueron: “El Gráfico”, “Para Ti”, “Mundo Argentino”, “El Hogar” y como supletorias “Atlántida” y “Claudia”.
2. Después de una exploración preliminar del conjunto se adoptó el criterio de escoger al azar un número de cada una de ellas por año, aplicando este criterio se logra un buen cubrimiento de los avisos publicitarios surgidos en cada período, la tasa de repetición y el cruzamiento de publicaciones indican a ese número como suficiente.
3. Se realizó luego el relevamiento total de los avisos correspondientes a los grupos, su copia numérica (“escaneo”) e incorporación a una base de datos (Access). Se empleó, una *matriz de ingreso* a la base en que se consignaron un conjunto de propiedades de cada pieza para su identificación. A este conjunto se lo denominó Base Standard (3143 avisos).

Las cualidades que se tuvieron en cuenta, tal cual se verá en la discusión de resultados, corresponde a consignar: a. la presencia de relato, es decir el entrejuego

entre carencias y restituciones presentes en los avisos adjudicadas o adjudicables a alguna propiedad o acción conectada con el producto; b. los atributos puestos en juego para constituir las descripciones que los distinguen de otros de su grupo (propiedades, funciones, etc.); c. los procesos de retorización de que se valen para establecer diferencias, o indicar que lo que los distingue deriva en algún beneficio (un juego argumentativo) d. Las cualidades de la imagen (presencia o no de escenas, remisiones a géneros de la prensa o exteriores a ella, estilo y construcción de la planta gráfica).

Estas propiedades, como se verá en la discusión, establecen conexiones textuales de diferente naturaleza que generan modalidades de referirse, en su parcialidad, cosas que se emplean para “dar forma”, a la entidad problema: el cuerpo.

De esta manera podremos recorrer los modos en que el cuerpo se da a ver, como resultado de procedimientos que lo *sitúan* como agente de usos y relaciones diferentes. Un curso, por fin de los límites de aceptación de un despliegue del que la figuración se hace cargo (“es así”, “está aquí”, “es visto así”).

EL CUERPO EN LAS REVISTAS

Nos referiremos, del total de los que componen al conjunto, a un número limitado de avisos: aquellos en los que puede observarse un cambio de régimen, en alguna de las dimensiones en que se organizan, muchos permanecen por años sin modificación alguna, ciertas variantes se pierden en poco tiempo, casi al nacer: ¿un proceso de selección de los más aptos?

En los primeros años de la década del 40 encontramos los rastros de un momento anterior que se evanece muy pronto: la asignación a las fajas de un atributo terapéutico o ligado al cuidado de la salud: “Estómago caído, riñón móvil, operados, etc.” (fig.1). Proposición que se atenúa un par de años después, en otro aviso: “sostiene los órganos abdominales con toda naturalidad”, en este último se alude a una cualidad caucionada por la ciencia (“Renovando su silueta realizará su elegancia, con una científica faja Marvel”). Esta última alusión remite a un momento muy anterior, los años 10^o, momento en que se argumentaba contra el viejo corsé a través de consideraciones de ese orden en favor de la llamada “ligna normale”, la no constrictora.



Fig.1

En una dirección semejante puede observarse un aviso de 1943 (fig.2), donde se proclaman los beneficios de la prenda para las niñas de edad temprana, donde se recurre también al argumento de autoridad: “El corsecito “Juvenil” es una prenda de ajuste científico que mantiene un eficaz apoyo para los músculos de la espalda...” Puede verse que, incluso, desde las selecciones lexicales se recurre a empleos



Fig. 2

perimidos.

En 1943, se presenta un esquema distinto. Las fajas Mistinguett, muestran una ruptura con el esquema anterior, ya no se trata de una solución vestimentaria articulable con finalidades terapéuticas, caucionadas por la ciencia sino de un recurso destinado exclusivamente a “lucir los vestidos con la gracia y elegancia de un cuerpo de estilizada belleza”. Pero aquí, constituyendo un verdadero desvío, se presentan el estado de carencia y la resolución del problema (el estado sin y con el uso de la prenda). A lo que se agrega el momento de disfrute del beneficio, patente (fig.3) en



Fig. 3

la imagen situada a la izquierda, la de la dama jugando con un gatito.

Si lo observáramos ahora desde el punto de vista del estilo gráfico, en particular la factura del dibujo, no podríamos notar diferencias estilísticas marcadas: la línea y el empleo de gamas de grises son comunes a ambos, difieren, en cambio, en la sustancia. Mientras que uno presenta una pose estática, del tipo maniquí, el otro remite a un curso de acción con el acompañamiento gestual y de expresión facial correspondiente. El disfrute del empleo de la prenda, sigue el pequeño relato que corresponde a la interacción, con un animal, final “abierto” a múltiples interpretaciones acerca de las consecuencias del empleo de la prenda.

En 1945 se pone de manifiesto un cambio, que ya se había esbozado en anuncios anteriores pero no de la manera neta que podrá observarse en adelante: la arquitectura del cuerpo femenino, a partir de allí privilegiará al busto en cuanto lugar de acción de *formantes* externos. Los corpiños Depayne apelarán para justificar su importancia al mundo clásico. Se consigna en un aviso (fig4): “Las mujeres de Esparta, educadas en una escuela donde la perfección del cuerpo constituía un orgullo, lucían en las gestas deportivas la belleza fuerte y armoniosa de sus líneas”. Propuesta distante, tanto de la proposición terapéutica, centrada en el soporte de órganos lábiles, como también de la seductora, que habilita para la alegre manipulación de un gatito. Ahora Depayne se ha “creado para mantener perennemente la armonía del busto, revive en cada mujer el orgullo de las antiguas espartanas...”.



Fig.4

Este cambio, si bien no persistirá en cuanto a su núcleo argumental principal, insistirá en cuanto a la jerarquización de una posición a modelar (los senos) y en una creciente proliferación técnica para cumplir eficazmente con ese propósito (fig5). Al punto de introducir el concepto de “adaptabilidad”, es decir la disposición de un conjunto de recursos técnicos para servir a la diversidad de cada caso particular, esquema que con pocas modificaciones se extenderá hasta avanzada la década de los 60. Con la dominancia, sin embargo en ese momento, de una configuración: “...para modelar y realzar un busto en forma cónica...” (la marca “Virtus”, en 1954), forma ampliamente exhibida por las estrellas del cine norteamericano.

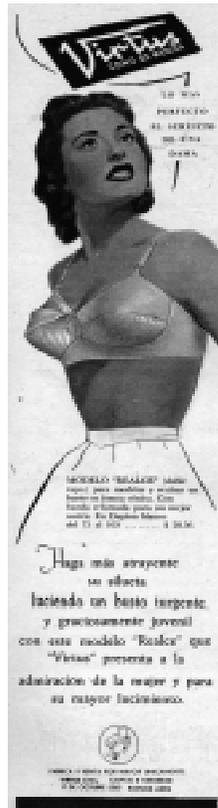


Fig.5

Este desplazamiento “hacia arriba” de los formantes no se realiza con el abandono del otro emplazamiento, la cintura. Por el contrario, se promueve su modelamiento pero, contrariamente a lo que ocurría en el pasado, por medio ahora del abandono de la constricción y una exacerbación de la “naturalidad”, con rasgos “de época”. La cintura y las caderas serán objeto de un tratamiento que remite al recurso de lo “elástico”, la constricción tiene entonces sus límites, debe ceder frente al empuje del cuerpo. El curso de los años sesenta llevará al límite esta modalidad (fig. 6).



Fig.6

TRAYECTOS Y RECURSOS PUESTOS EN OBRA

LA TRAYECTORIA

En cuanto a los modos técnicos de producción de imágenes, es posible observar que en el período se extiende el recurso a la ilustración, tal cual ocurría hasta los 40, de emplearse la fotografía, se lo hace mediando fuertes retoques, procedimiento que se abandona en los 60, acompañando al privilegio del color.

En cuanto a las esquematizaciones, si nos detenemos en las figuras 1 y 6 notamos un salto: en el primer momento encontramos no la búsqueda de replicar un cuerpo del mundo, de carne y hueso, sino el de un maniquí: poses en suspenso, en un gesto imposible o al menos inhabitual. En el momento más cercano, por el contrario, un cuerpo en acción, remedo de una posición de la danza. Tal cual el despliegue de la bailarina que se muestra, las prendas se estiran en todas las direcciones. La ilustración pone a la esquematización –escasa en componentes y de alto contraste- al servicio del destaque –en oposición a la otra-, de las posibilidades plásticas del cuerpo.

La trayectoria que se cumple de extremo a extremo del período, marca un ciclo que se inicia con remisiones a un cuerpo que debe ser corregido, gracias a la mediación de saberes especializados para lograr su ideal de equilibrio (“Renovando su silueta realzará su elegancia, con una científica faja Marvel”). Una fase intermedia, esbozada ya en los primeros años de la década del 40, en que la mediación de la prenda se justifica por su función puramente destinada a cumplir con los “sueños” de perfección, a la búsqueda de la mirada de los otros. A esta fase, le sucede otra, en que los *formantes* se desplazan: son los senos los que se tornan en protagonistas de la comunicación publicitaria, pero sin olvido de la cintura y las caderas, el conjunto destinado a un realce de los caracteres sexuales secundarios femeninos –suerte de hipérbole de la femineidad-, de reconocida presencia mediática, en el cine en especial.

Este proceso de construcción del cuerpo se produce según una tendencia en la que se cede en la constricción, para dar lugar a otra en que las prendas deben dejar lugar a una *adaptación*, ya no del cuerpo a ellas sino a la inversa.

TREINTA AÑOS DESPUÉS

En el límite fijado para el período 1970, esta tendencia encuentra su culminación, se trata de un aviso fotográfico tratado a todo color, en el que la mirada de la modelo, en oposición de momentos anteriores se establece en el mismo eje que la del lector (fig. 7, Claudia, N°152).

El atributo que se asigna a la prenda es la de ser tan poco compresiva que se confunde con las que no cumplen con ese propósito (“...y logré lo imposible: trusas con frescura de bombacha”, “frescos y livianos, modelan a la perfección”).



Fig.7

La escena planteada en el aviso es diversa, no se trata ya de una esquematización carente de contexto, aquí el aviso es “partido”, por un lado, la modelo mostrando las prendas, por otro un acto de empleo: una pareja elegante junto a una barra, donde se esboza una escena galante (“Así se sentirá...cómoda....segura...íntimamente vestida de fiesta”).

La medicalización de hace treinta años ha dejado lugar a otro rol de las prendas: no se trata, entonces, del mismo cuerpo lo que ellas envuelven.

ACERCA DE LOS MODOS DE CONSTRUCCIÓN

Distancias

a) El modelo que suponen las viejas ilustraciones, las que abren el ciclo, se encuentra en una relación segunda con respecto a un modelo vivo, se trata de un maniquí. El cuerpo que se da a ver es doblemente lejano. En relación primero con un supuesto *cuerpo del mundo*, pues como cualquier resultado de un trazado manual, ha habido una instancia mediadora que ha trabajado al modelo que aquí no es un cuerpo. Pero, más aún, lejanos también en cuanto a rasgos estilísticos, ellos remiten a momentos anteriores de la ilustración de los medios.

b) En cambio en el otro extremo, ya en el setenta, el recurso a la fotografía, nos acerca al cuerpo, ese que está frente a mis ojos estuvo antes en algún sitio. El atractivo que suscita, puede haberlo suscitado en otro, cruza su mirada con la nuestra, tanto como la cruzó con otro, el “hacia afuera” de esa relación de mirada se opone al “hacia adentro” del cuadro, que generan las viejas ilustraciones. Pero acaso esta relación de mirada no se acerca a otra que precisamente se gesta en esos años (o adquiere relevancia) la del presentador de televisión, “el que habla a cámara” (Verón E., 1983)

c) El curso que media entre uno y otro extremo del período acerca a esos cuerpos, por el recurso a la actualidad del estilo gráfico, contrariamente a la “segregación” del primer período. Son parte del cuerpo de todos los días, el que cada momento consagra que debe ser presentado en el papel. Esa distancia se minimiza al final de los 60 cuando nuestros ojos se alinean con los de alguien que, por vías de la fotografía, *existió* en otra parte.

Escenas

a) El maniquí constituye la antiescena. Si de la presencia de un cuerpo en una presentación gráfica o fotográfica se puede suponer un *antes* y un *después*, el decurso supuesto incluye la transformación de lo dado. Por el contrario, el maniquí supone precisamente la clausura de cualquier transformación. Es también la antiescultura que da cuenta de un cuerpo con una historia –los actos que la constituyen se perfilan en su quietud-, Freud da testimonio de esa tensión antes-después cuando examina al Moisés. El maniquí está allí para no contar nada: desplaza la mirada a otro lugar, a lo que lo cubre.

b) Las sonrientes damas de las ilustraciones, torpes a veces en factura, en su búsqueda de la moda gráfica, con sus esquematizaciones a la “americana”, procuran instalar sus cuerpos en el mundo: los mimos a un gatito, el esbozo de un movimiento, una bata de noche o un vestido de fiesta y el displicente cigarrillo sostenido entre los dedos, o tantos otros detalles, nos hablan de mundos posibles, de acciones posibles, emprendidas por esos cuerpos. Escenas de las que podemos ser protagonistas (si se mira como mujer) o copartícipes (si se mira como hombre).

c) El aviso del 70, el último de la serie, si nos incluye con su mirada en el mundo de la modelo, nos incluye en el mundo del uso de la prenda –en el mundo en que el cuerpo se despliega-, un cuerpo plenamente sexual. La figura secundaria, la que muestra a un hombre y una mujer, en el acto de acercarse, no dejan duda acerca de lo que envuelve la prenda y a las contingencias que se verá sometido. Al modo de la pantalla de TV se conectan los espacios por intermedio de una mirada que insiste con la nuestra.

Relaciones

a) En los primeros avisos el uso era justificado en su empleo por razones biológicas, la prenda se destinaba a poner orden en un desarreglo de los órganos y –en paralelo- otorgaba una dignidad a los ojos del mundo. El cuerpo presentaba entonces una cara carnal (sufriente) y una cara social, necesitada de un cierto aspecto. Un cuerpo sujeto a las reglas de la ciencia y del pudor de la vida colectiva.

b) En el último, en cambio, la posibilidad (y necesidad) de la vida colectiva (sexual, social para eso) convocan a la *comodidad* y la *seguridad* de un cuerpo que se maneja. La prenda no es exterior sino un continuo del cuerpo. El “formante” es la forma misma, sin oposición.

CUERPOS FORMALES/CUERPOS EXTRAÑOS

El cuerpo que se construye en los medios a partir de los 40 se descubre, es momento a momento mostrado en los aspectos que constituían la región de lo íntimo. Del no cuerpo del maniquí al cuerpo identificable de una modelo, más o menos conocida; del trabajo mediado por el trazado a mano de la ilustración a la fotografía; de la mirada excluyente a la incluyente. El cuerpo ha quedado exento de recursos formantes por la caída de sus máscaras (el vestido) o de las máscaras que podían ocultar el procedimiento que modificaba su forma (fajas y corpiños). ¿Preparatorio de otros modificadores que vendrían más tarde, que actuarán vía quirúrgica o de prótesis internas?

Ante los ojos de los lectores, en el período 40-70 se desenvuelve lo que auguraba el momento anterior, el cuerpo abandona su cara doliente para mostrarse en la capacidad de acceder al disfrute del ejercicio de sus facultades – de movilidad, de sexualidad, de objeto de la mirada más allá de aquello que lo cubre- todo sin límite precisable.

Pero este curso se ve sometido a tensiones que se originan en los modos de hacerlo visible. Cuanto más se aproxima a la adjudicación de existencia más se

CUADERNOS Nº 17, FHYCS-UNJu, 2001

aleja. Una existencia "efectiva" (extradiscursiva), esa que está allí y nos mira, estuvo en otro sitio mirando a otros, al fin no pertenecemos a *su* mundo. Un efecto finalmente del dispositivo fotográfico enraizado en su estatuto semiótico, el de ícono-indicial. Del lado del ícono nos acerca a un existente en sus cualidades, al punto de instalarnos una situación *cuasiperceptiva* del modelo, con el empleo del color lo maximiza, por ejemplo. Del lado del índice nos instruye acerca de que lo que está allí se produjo en un momento del tiempo y en un lugar que no coincide con el nuestro, uno radicalmente ajeno.

Para el período 40-70, a diferencia del anterior, lo que se modifica es el juego con la distancia: cuanto más nos acercamos a una *realidad* del cuerpo más nos distanciamos del cuerpo real.

NOTAS

- 1) Se denomina dispositivo, al menos en uno de sus empleos, cuando intervienen soluciones "no naturales" de la gestión del contacto entre las instancias que participan en un proceso de circulación discursiva. Piénsese por ejemplo en el empleo de la fonación en un film, donde se asocia con imágenes o lo escrito articulado con la imagen en un aviso gráfico. Para estos usos se emplean recursos técnicos que ponen en juego reglas que determinan operaciones de producción de sentido.
- 2) Son bien conocidos los conflictos de Goya originados por la diversidad y radical novedad de su obra. No son, en cambio, tan exploradas las relaciones que se establecen entre ella y la modernidad mediática. Uno de nosotros, junto con Mario Carlón, trabaja en el advenimiento entre el fin del XVIII y el principio del XIX de una nueva relación arte-medios: Goya se presenta como uno de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFIA

CARLON, M (1998) Construcciones del sujeto en los medios gráficos a partir transmisiones televisivas, ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional de Semiótica Visual, Siena.

SCHAEFFER, JM (1987) L'image précaire, París, Seuil.

SCHAEFFER, JM (1999) Pourquoi la fiction?, París, Seuil

TRAVERSA, O (1997) Cuerpos de papel, Barcelona, Gedisa, Colección El mamífero parlante.

VERON, E (1983) Il est là, je le vois, él me parle, Communications 38, París, Seuil

VERON, E (1997) De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía, en Espacios públicos en imágenes, Isabel Veyrat-Mossou y Daniel Dayan (comps), Barcelona, Gedisa.