



Revista interdisciplinaria de estudios de género de El
Colegio de México

ISSN: 2395-9185

El Colegio de México A.C., Programa Interdisciplinario de
Estudios de la Mujer

Kaczan, Gisela Paola

Registros visuales de comportamientos y experiencias sociales. Imágenes
del ocio femenino en fotografías de la prensa argentina, circa 1930

Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México, vol. 4, e160, 2018

El Colegio de México A.C., Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer

DOI: 10.24201/eg.v4i0.160

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=569560620017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

<http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.160>

Artículo

Registros visuales de comportamientos y experiencias sociales. Imágenes del ocio femenino en fotografías de la prensa argentina, circa 1930

Visual records of social behaviors and experiences. Pictures of female leisure in Argentinian press photography, circa 1930

Gisela Paola Kaczan

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Estudios de Historia, Patrimonio y Cultura Material, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (FAUD), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Argentina, email: gisela.kaczan@gmail.com

Resumen:

En este artículo se propone interpretar comportamientos y experiencias sociales femeninas a partir de una serie de fotografías en el marco de una revista ilustrada de amplia difusión en Argentina, hacia la década de 1930. Se indagará en las prácticas socio-espaciales y corporales de ocio en un balneario de mar, Mar del Plata, al sudeste de la provincia de Buenos Aires. En busca de un acercamiento a las representaciones de género, a los seguimientos o contravenciones en las pautas de lo permitido y a los modos en que se convienen estereotipos sociales, se presentan tres variables de análisis: género, situación cuerpo-espacio y modo de vestir. Para ello, se combinan miradas de carácter cualitativo con el aporte de datos cuantitativos reflejados en el diseño de gráficos de datos.

CÓMO CITAR: Kaczan, G. (2018). Registros visuales de comportamientos y experiencias sociales. Imágenes del ocio femenino en fotografías de la prensa argentina, circa 1930. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4, 19 de marzo de 2018, e160, <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.160>

<http://estudiosdegenero.colmex.mx>

Recibido: junio de 2017

Aceptado: noviembre de 2017



Esta obra está protegida bajo una
Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Palabras clave: imágenes fotográficas; comportamientos femeninos; prácticas de ocio; cuerpo

Abstract:

This article is aimed at the interpretation of behavioral and social feminine experiences based on a series of photographs from an illustrated magazine of high distribution in Argentina, in the 1930s. Socio-spatial practices and body language attitudes of leisure were studied in a seaside resort, Mar del Plata, located southeast of Buenos Aires Province (Argentina). To explain gender representations, culture and customs of what was allowed and followed as a model, and the way those patterns were socially stereotyped; three variables: gender; body-space situation and the ways of dressing were taken into account. The results are a combination of different perspectives of qualitative character and quantitative data represented in the design of the data graphic.

Key words: photographic images; female behaviors; leisure practices; body

Introducción

Hacia la primera mitad del XIX, los procesos de medios tonos revolucionaban las formas de plasmar imágenes. Se fueron perfeccionando los mecanismos para emplear los tacos en relieve de los grabados, junto con la forma de los caracteres tipográficos y, más tarde, se incorporaban el fotograbado y la fotomecánica. Se resuelve la técnica que permite el facsímil de originales de diversa procedencia sobre matrices para cualquier método de grabado o sistema de estampación y, así, se da la posibilidad de editar fotografías en láminas, cartas postales e imprimir páginas de revistas ilustradas.¹ Este tipo de objeto

¹ Para más detalle, véase Coronado (2000) y Tell (2009).

gráfico, las revistas ilustradas, tuvieron un rol significativo en la difusión de imágenes fotográficas. Vale recordar que en este tiempo, junto con los diarios y periódicos, eran los principales canales de información que combinaban contenidos de distracción y entretenimiento, información a favor del consumo y, también, donde se orientaban determinadas actitudes del receptor y se absorbían formas de interacción social, modelos y referentes corporales, básicamente a través de estereotipos que aportaban imaginarios a la vida cotidiana.

Este artículo discurre sobre el abordaje de una serie de fotografías publicadas en una revista ilustrada de amplia difusión en la década de 1930. En estas imágenes se retratan escenas de mujeres en las playas del balneario de Mar del Plata, al sudeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina. En concreto, el objetivo general es aportar conocimiento sobre los comportamientos y modos de interacción femeninos en tiempos de ocio y sus manifestaciones visuales en fotografías de circulación pública. Se propone: reconocer que las imágenes visuales, y en particular la fotográfica, representan un espacio susceptible para indagar representaciones y simbolizaciones del género; identificar la injerencia que tiene el paisaje costero en la predisposición de tácticas; valorizar las formas del lenguaje corporal y los modos de vestir como medios para el análisis sociocultural.

Para hacer el seguimiento, se ha pensado en tres variables: 1) género; 2) situación cuerpo-espacio; y 3) modo de vestir. En el primer caso, se tiene en consideración el valor social y simbólico del género como construcción cultural que implica representaciones y pertenencias; en el segundo caso, se busca establecer articulaciones entre las manifestaciones de lo corporal, lo gestual y el uso de los lugares; en la tercera variable se atiende a la composición de la apariencia como código de comunicación.

Así, la interpretación de las experiencias de ocio manifestadas a partir de lo visual, revelan datos acerca de las formas de elaborar las representaciones sobre lo femenino; acerca de cómo se significan los seguimientos o contravenciones en las pautas de lo permitido y modélico, y aportan información sobre los modos en que se convienen estereotipos sociales.

El trabajo se organiza en diferentes núcleos. Al inicio, se expone la metodología, las formas de abordaje y las características del corpus seleccionado. Luego, se hace una revisión de algunas apuestas teóricas principales sobre el empleo de las imágenes en las ciencias sociales, se profundiza en el caso de la imagen fotoperiodística y, en particular, en las iconicidades del cuerpo femenino. A continuación, se aborda el caso de estudio mediante la interpretación de lo visual y del desarrollo de cada variable. Por último, se exponen algunas reflexiones que no pretenden llegar a conclusiones objetivas e incuestionables sino a redes de relaciones que aporten una forma de capitalizar los datos y su potencial explicativo que, incluso, puede ser aplicado a otros casos.

No se han hallado trabajos científicos que desarrollen directamente estos planteamientos, por lo que se han revisado diferentes campos del saber. Los trabajos provenientes de Brasil resultan un aporte sobre la dimensión visual de la experiencia social en la práctica fotográfica contemporánea y sus relaciones con la investigación histórica.² En el contexto argentino, la fotografía de prensa y el fotoperiodismo no cuenta con un desarrollo amplio de investigaciones académicas. Una de las referencias más interesantes la constituyen los trabajos desarrollados a partir de la producción fotoperiodística centrada en procesos políticos nacionales.³ Por otro lado, se localizan estudios sobre la prensa ilustrada⁴ y sobre la aparición de imágenes de mujeres y sus roles mediante las formas de caracterizarse.⁵ Desde la historia cultural local se recurre a proyectos que priorizan el papel de las imágenes en la vida de un grupo cultural para detectar su aspecto significativo y movilizador.⁶

De allí que este artículo intente ser un aporte original que profundice las articulaciones entre el valor de la fotografía en la prensa como fuente, la significación de las experiencias

² Ana María Mauad y su Grupo de investigación, Universidad Federal Fluminense, Brasil.

³ Cora Gamarnik, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

⁴ Laura Malosetti Costa, Marcela Gené y su Grupo de investigación, Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

⁵ Entre ellos, Mirta Lobato, 2005; Oscar Traversa, 1997; Julia Ariza, 2009.

⁶ Graciela Zuppa y su Grupo de investigación, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.

femeninas en una práctica de ocio balneario y la expresión del cuerpo como medio cargado de significación cultural.

Marcos de análisis

Algunos estudios vinculados con el uso de las imágenes y la posibilidad de interrogar el pasado, han demostrado que, fuera de ser utilizadas como ilustración de un texto, han motivado cuestionamientos acerca de la validez y la aptitud para el registro de datos. Estas evaluaciones emergen del carácter algo huidizo en relación con la condición tangible de lo registrado, por su nivel de polisemia o por la dispersión o discontinuidad del material documental que, entre otros tantos argumentos, dan lugar a tensiones frente a las promesas de crédito que distinguen a la palabra escrita. Lo cierto es que “ninguna sociedad deja documentos escritos en que se cuente la verdad de lo que fue [...] Lo que tenemos son vestigios de un pasado que intentamos reconstruir y explicar” (Pérez Vejo, 2012, p. 22).

De la mano de los procesos metodológicos inaugurados por la Escuela de los Annales, la historia cultural contribuyó con la innovación documental e historiográfica junto a la reivindicación del uso de la imagen como parte de las nuevas formas de consultar fuentes. Así, hacia la década de 1970, aumenta el interés por lo visual, relacionado con el giro cultural que privilegiaba un modelo en el que las imágenes y también las prácticas sociales podían ser leídas a modo de un texto escrito (Cabrera y Guarín, 2012, p. 15). Hacia la década de 1990, con el giro pictórico —también conocido como giro icónico— (Boehm 1994; Mitchell, 1994) se propone una aproximación a los artefactos visuales desligada del modelo de interpretación semiótica. A partir de este enfoque, se genera una perspectiva crítica (Moxey, 2009, p. 9) que resulta ser la base de los estudios visuales. Este campo se vuelve de interés para la sociología visual y para otras disciplinas, como la historia, en cuanto ejercicio analítico de las dimensiones visuales de la vida social (Cabrera y Guarín, 2012, p. 16).

Los estudios visuales exploran el rol de la imagen en lo cotidiano sin reducirla exclusivamente a las lecturas canónicas. Se advierte que, si bien antes la atención se ponía en la representación, ahora interesa su capacidad de presentación; es decir, que toda obra tiene un principio activo que es capaz de generar su propio significado (Mitchell, 2005; Didi-Huberman, 2008, 2005; Mirzoeff, 2003). Se plantea el desafío de descifrarla, también, en otros momentos (Didi-Huberman, 2005, p. 19), porque cada imagen compendia el momento de su gesta y de los instantes sucesivos de cada contemplación.

Con las particularidades que le son propias, se sabe que, como imagen analógica, la fotografía se ha valido de la coordinación de sistemas mecánicos, ópticos, químicos y digitales para reproducir aquello que está frente a la cámara. Esto habría sido, durante mucho tiempo, argumento para considerarla un mecanismo de registro que reproducía imparcialmente la vida social (Freund, 1993). La idea vendría respaldada por el hecho de que los propios objetos dejan una huella de existencia en la plancha fotográfica cuando se exponen a la luz. Entonces, a través de la cámara, se objetivaría la realidad y, como resultado, la imagen sería su mimesis.

En particular, la fotografía de prensa expresa visualmente un momento específico en el que confluyen un hecho, el contexto espacial, los personajes que intervienen y, además, las representaciones e imaginarios que surgen de la escena. Por ello, deben estudiarse sus prácticas y relaciones en el marco de sus contextos de producción, circulación y consumo (Mauad 2015; Aguayo, 2015). No es sólo un medio visualmente atractivo por el interés y la curiosidad que despierta en los lectores, lo es también por los efectos persuasivos, educativos y por la capacidad de modelar representaciones de alto alcance social.

Por otro lado, el concepto de imagen pareciera atesorar una complejidad propia cuando se hace referencia a lo corporal dado que es un referente innegable de los cuerpos. Desde la perspectiva antropológica, Belting plantea la idea que el ser humano es lugar de las imágenes (Belting, 2007, p. 14), en el sentido que el cuerpo actúa como medio para generar imágenes interiores y exteriores. Asimismo, es productor y portador de imágenes sobre su piel y su apariencia porque es allí donde toman posesión, se cargan de sentido y se re-

simbolizan. A través de las imágenes se pueden conocer los cuerpos y restituir su existencia.

Fotografía y cuerpo se cruzaron por primera vez en la producción de retratos (Pultz, 2003) y esto dio lugar a la construcción visual de los géneros. El pensamiento feminista puso sobre el tapete las críticas que versaban sobre las estrategias de representación de los cuerpos y los géneros en las producciones visuales del arte. Estos estudios coinciden en señalar que la figura femenina ha sido tradicionalmente bifurcada en oposición a la masculina a partir de una constelación de componentes estereotípicos (De Lauretis, 1996; Mulvey, 1989; Laguarda, 2006). Estos autores reconocen que las imágenes corporales funcionan 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. Asimismo, resultan referencias lícitas de desigualdades y analogías a partir de una serie de patrones y condicionamientos inculcados y aprendidos en la crianza y a lo largo de la experiencia social. La fotografía, como la actuación misma, representa aspectos del cuerpo femenino que las convenciones sociales tornan invisibles e incalificables (Pultz, 2003, p. 128).

Atendiendo a las representaciones femeninas se advierte que los medios de comunicación producen y reproducen pautas y modelos imperantes, mientras contribuyen a consolidarlos (Archuf, 1996, p. 115). Se ocupan de otorgar un valor de legitimidad en tanto que colman expectativas en un contexto de demandas y exigencias sociales que concluyen en las diferencias.

Viene a la memoria cómo Goffman puso en evidencia el modo en que las fotografías publicitarias pueden servir para revivir las ideas sobre los estilos de comportamiento relacionados con el sexo (Goffman, 1988, p. 139). 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 juntan 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. 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. Y algo fundamental: han sido durante mucho tiempo los cuerpos femeninos los más susceptibles a ser representados; el cuerpo femenino estaba —y sigue estando— más disponible para el acto de apropiación.⁷ La dominación masculina de la que habla Bourdieu, convierte a las mujeres en objetos simbólicos percibidos porque existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás (Bourdieu, 2000, p. 86). El valor prioritario de aquello que se percibe con la mirada y que adjudica sentidos confirma que, hasta cierto punto, la feminidad es una cuestión de apariencia (Higonnet, 2000, p. 159).

Miradas metodológicas

El método utilizado para este trabajo se implementa a partir de dos técnicas: por un lado, examinar vestigios y registros históricos —las imágenes—; por otro, observar los comportamientos de los grupos generizados —registrados en las imágenes.⁸ Su abordaje se realiza desde una concepción de la investigación de carácter principalmente cualitativo, con el aporte de datos cuantitativos reflejado en el diseño de gráficos de columnas y circulares que organizan las variables de análisis. Se cruzan enfoques provenientes de la historia cultural, de los estudios visuales y de la perspectiva de los estudios sobre género.

⁷ Sobre el rol de los varones como productores de representaciones femeninas y los contrastes con las representaciones visuales producidas por las propias mujeres, véase, entre otros textos, Fanger (2008); Charles (2005), Mayayo (2003).

⁸ Se entiende que el método es una técnica de recolección de información y que las técnicas pueden clasificarse en tres: escuchar a los informantes, observar sus comportamientos, examinar vestigios y registros históricos (Harding, 1998).

La formación del corpus se construyó con una serie de fotografías sobre escenas en las playas del balneario marplatense, publicadas durante la década de 1930 en la revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires (1898-1939). Esta selección forma parte de un corpus más amplio que incluye una diversidad de fuentes visuales y que está siendo estudiado en el marco de proyectos de investigación de mayor alcance.

Con respecto al medio, la revista seleccionada fue un semanario de actualidad que informaba sobre diversos aspectos de la sociedad argentina y del mundo; tenía una amplia circulación, un costo accesible y un heterogéneo espectro de lectores, mayoritariamente de grupos de clases medias. Estas características la convierten en exponente de numerosos aspectos de la coyuntura sociocultural de su época, así como un referente de los imaginarios y representaciones contemporáneas.

Desde su lanzamiento se emplearon imágenes en una puesta en página integrada con el texto. En relación con las imágenes en las que la mujer era protagonista,⁹ inicialmente fueron retratos de grupos femeninos de los círculos sociales selectos, a los que pronto se sumaron los rostros de las celebridades y las fotografías de moda. Sobre la década de 1920 se diversifican sus usos y se incluyen en avisos publicitarios y en las secciones de noticias mundanas, como es el caso de las fotografías aquí tratadas.

De la serie se clasificó una muestra de 237 imágenes publicadas en el marco de una sección estable de la revista en los números de temporada estival. Esta sección estaba dedicada a notas sociales en el balneario de Mar del Plata, sin título determinado ni formato continuo. En ellas pueden verse escenas de personajes en la playa en las que aparece un total de 356 mujeres, que representa el 96% de los retratados. El porcentaje restante era de niños y varones (véase Gráfico 1).

⁹ Las revistas especializadas *Harper's Bazaar*, inaugurada en 1867, y *Vogue*, lanzada por la editorial Condé Nast Publications en 1892, han sido las publicaciones que, desde principio del siglo XX, se han destacado en el mercado por la inclusión de fotografía de moda y la colaboración de fotógrafos renombrados en el género. La transformación más marcada se habría generado hacia la década de 1920 con la presencia de fotógrafos como Adolph de Meyer, Jean Edward Steichen, George Hoyningen-Huelne y Man Ray, entre otros.

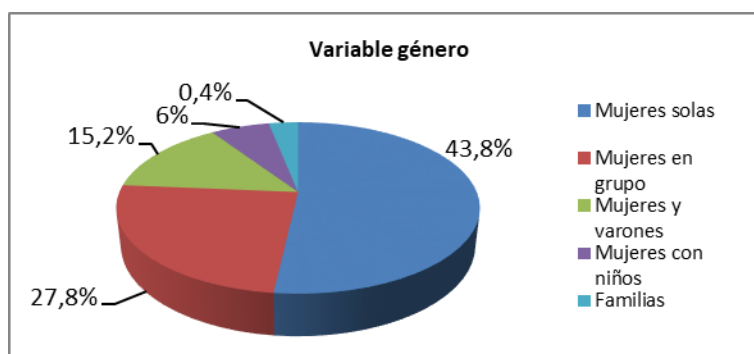


Gráfico 1. El objetivo del gráfico es identificar cómo se organizan las mujeres (solas, en grupo de pares, en grupo con varones, con niños o con el grupo familiar).

Se parte de un total de 356 retratadas.¹⁰

La sección se dispone en media página, página completa o dos páginas, con fotografías de diferentes tamaños acompañadas por epígrafes y, en ocasiones, por sucintos escritos que contextualizan las escenas de algunos personajes conocidos y otros anónimos. El marco de encierro da una visión limitada del paisaje dado que el foco está orientado hacia los personajes, de ahí que sean muy útiles para visualizar las apariencias y las formas de relaciones interpersonales.

En una primera delimitación, las imágenes reportan particularidades de las fotografías instantáneas y pertenecen al fotoperiodismo porque se vinculan con valores de información, actualidad y noticia sobre hechos de relevancia. Estas fotografías invitan a hurguetear en las prácticas personales y esto puede tener algunos puntos de contacto con las fotografías etiquetadas como “people” (Baeza, 2001), en cuanto que un personaje famoso refiere ciertos patrones estéticos y modelos. En este caso no todas las protagonistas eran famosas, pero aportan una noción más amplia sobre cómo otras tantas chicas similares a ellas vivían experiencias en el balneario, adoptaban ciertas modas y costumbres. Este es el punto más interesante, porque pueden referir desde categorías personales y territoriales, protocolos sociales, rituales de ocio hasta mandatos sexuales.

¹⁰ Todas las gráficas son de elaboración propia.

El fotógrafo que publicaba con mayor frecuencia era Mateo Bonnin,¹¹ corresponsal gráfico de la revista durante muchos años,¹² profesional reconocido en la ciudad y en el país por hacer fotográficas de eventos, tanto de personajes desconocidos como de encumbradas personalidades. Su mirada respondía a una experiencia diversa en el campo del hacer de imágenes que, en su mayoría, se vinculaba con el registro de prácticas de sociabilidad.

Vale recordar que Mar del Plata, hacia la década de 1930, era un balneario que alojaba un amplio repertorio de turistas; las fotografías dan cuenta de esto porque muestran playas más multitudinarias y playas visitadas por grupos más selectos. En este sentido, Mar del Plata era un balneario atractivo para rescatar visualmente sus vivencias. Se trata de un tiempo en el que la técnica del fotoperiodismo permitía darla a conocer a través de la difusión en revistas contemporáneas como *El Hogar*, o en diarios como *La Nación* o *La Prensa*, entre otros.

Fotografías. Registros de las experiencias socio-espaciales

Variable género

Los estudios feministas se han ocupado por cuestionar, durante las últimas décadas, la verdad absoluta de las nociones que se asignan a mujeres y a varones, concluyendo que las diferencias no son ni biológica, ni psicológicamente determinadas, sino categorías atribuidas y mediadas culturalmente (Betterton, 1987; Butler, 1988; Scott, 1990; Chadwick,

¹¹ Mateo Bonnin (1872-1935) fue corresponsal de diarios y revistas porteñas y marplatenses, como *La Razón*, *El Progreso*, *La Gaceta*, *El Diario*, *La Capital*, *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*. Estableció relaciones con el cine y el teatro, hacía fotos sociales de la aristocracia porteña, fue fotógrafo oficial del Golf Club, en Mar del Plata, y tenía su propio local de fotografías.

¹² Los nombres de Kanazawa, Mazzer, Vargas, Federico Bell y Juan Bravo Flores se adjuntan a las fotografías estudiadas, en especial después de 1935, cuando Bonnin fallece. Otras, aparecen sin firmar.

1993). Es cierto que no se puede negar la existencia de determinados rasgos biológicos-fisiológicos que marcan diferencias y que aportan tendencias a comportamientos o cualidades de la personalidad, pero también es cierto que el destino puramente biológico no define en sí la figura que representa una mujer o un varón. De Beauvoir descalificó de forma radical la idea por la cual la naturaleza impone la condición de feminidad, por aquello que la sociedad ha edificado sociológicamente, moralmente, profesionalmente sobre la base de la diferencia fisiológica. Sostiene que nada tiene que ver con esto y marca la mediación de las definiciones sociales y culturales para determinar la condición genérica de un sujeto. El concepto de género fue presentado en la década de 1980 como una categoría útil de análisis histórico y relacional, cuestionando las posiciones esencialistas y universales sostenidas durante décadas (Scott, 1995). Es así que la construcción del género se define como la simbolización de la diferencia sexual y se plantea que se construye culturalmente en un conjunto de prácticas, ideas y discursos que sirven para construir un sentimiento compartido de pertenencia e identificación (Lamas, 1996; 2002).

En estos discursos, existir en un cuerpo se convierte en una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas. Para las mujeres, al menos, no habría cuerpo como algo distinto del género sino cuerpo generizado (Amoros, 2005). Se plantea el género como un estilo corporal donde los variados actos reiterados, establecidos y legitimados socialmente lo conformarían (Butler, 1988). Formado por las intersecciones de las diferentes fuerzas del mundo social se produce y se mantiene, se le da morfología y se le imponen límites.

Estas categorías, además, deben entenderse en relación con los otros sistemas simbólicos porque están sujetas a las relaciones de poder que organizan y justifican el conjunto de representaciones de una sociedad.

¿Cómo se verifican estas cuestiones en las imágenes? Se observa en el análisis que el panorama resultante refiere una fuerte marca de diferenciación sexual dada por un alto porcentaje de mujeres. Esta percepción general se ve confirmada en la revisión de la literatura de prensa contemporánea que advierte la escasez de varones en los sitios de

No puede obviarse el hecho de que presentar figuras de mujeres podría resultar una estrategia sexual atractiva para nuevos turistas que intenten conocer el balneario. Al cotejar con folletos propagandísticos de la ciudad, con afiches turísticos y avisos de artículos de playa, se observa que era usual que en el diseño gráfico la mujer guiara la persuasión. Su imagen estereotipada actuaría como una especie de fetiche del veraneo, apelando a su sentido exacerbado de feminidad y a su capacidad de seducción.

En el campo del turismo esto es fuertemente discutido por la crítica de género, dado que se sitúa a la mujer como objeto de consumo para los viajeros, situación que se intensifica cuando se trata de poblaciones étnicas o racialmente marcadas como no occidentales (Fuller, 2012). La condicionante física tiene un alto peso, prevalecen las jóvenes y no hay mujeres obesas salvo alguna excepción que permanece semioculta bajo la sombrilla; casi todas presentan una talla similar de silueta esbelta, aunque no sean cuerpos perfeccionados.

En las fotos no hay una voluntad manifiesta de expresar el carácter sexual, sin embargo, no deja de ser sugestiva la voluptuosidad de los atributos femeninos acentuados por la humedad del traje de baño y el acercamiento de la cámara.

Sobre sus formas de relaciones interpersonales y de acuerdo con el análisis de datos cuantitativos reflejados en el Gráfico 1, se infiere que se muestra a las mujeres distanciadas de los roles sexuales tradicionales de madre y compañera del varón, incluso podría corresponderse con el deseo de dar idea de solteras, dado el alto porcentaje de mujeres que aparecen solas o con otras mujeres, en comparación con la cantidad de mujeres que aparecen acompañadas de una figura masculina o de hijos.

Es necesario detenerse en la idea de que todas participan de experiencias de ocio y turismo, dato relevante para interpretar relaciones y significados. En este sentido, es importante detectar que el concepto de ocio ha tenido una transformación histórica, desde muy temprana edad, por lo que es posible iniciar su reconocimiento más contemporáneo a través de las tres funciones definidas por Dumazedier: descanso, recreación y desarrollo personal. Esta construcción permite caracterizar al ocio como una práctica cultural, resultado de

actividades de libre elección y que produce cultura (Dumazedier, 1964). Entre las definiciones actuales, hay consenso en entender que el ocio es una experiencia integral de la persona y un derecho humano. Desde una perspectiva psicosocial actual, es una vivencia que se encuadra en el mundo de las emociones, no razonable y libremente elegida (Cuenca y Goytia, 2012). Es un fenómeno personal que se desarrolla en unos espacios concretos que se conforman en centros de interacción social (Rodríguez-Suárez y Agulló, 2002, p. 357) y este hecho es uno de los aspectos del ocio de mayor influencia en el bienestar personal y colectivo (Argyle, 1996).

Como era previsible, las experiencias de ocio tienen aspectos diferenciales de acuerdo con el género. Los valores y representaciones socialmente instaladas, desde siglos atrás, siguen volviendo conflictivo el derecho de las mujeres a disponer de un espacio privado y de un tiempo propio para dedicarlo al ocio (CCEIVM, 2002, p. 85). Es así que las actividades de recreo más frecuentes se desarrollarían principalmente dentro y en torno a la vivienda. Otro aspecto es que el tiempo libre puede ser interrumpido por actividades simultáneas no placenteras, fragmentario y disperso (Sánchez-Herrero, 2008). En particular, para quienes están casadas y tienen hijos, la idea del disfrute suele ser ilusoria, sobre todo en tiempo de vacaciones, dado que, en general, aumentan las obligaciones derivadas del cuidado del grupo familiar y de la demanda de tareas domésticas (Durán, 2002, p. 52). En este sentido, la dimensión positiva del ocio en la medida que influye en la satisfacción de las necesidades psicológicas y en la mejora de la calidad de vida (Csikszentmihalyi, 1975; Neulinger, 1981; Mannell, 1980; Iso-Ahola, 1980), no siempre estaría correspondida entre las mujeres.

De acuerdo con el registro visual, las imágenes estarían participando de una negociación entre las condicionantes de género y las definiciones generales del ocio, justamente porque se las muestra desligadas —en gran porcentaje— de los convenios conyugales. En la playa serían capaces de administrar su temporalidad de acuerdo con un interés voluntario, reflejando en las escenas momentos de relajación y descanso. Asimismo, se construye un sentido de pertenencia y de complicidad con otras mujeres que contribuye a reivindicar diferentes espacios y tiempos, estrategias y ritmos para alcanzar objetivos compartidos.

Esto no es posible para todas pero, al menos, es el estímulo de un mundo idealizado para quienes leen la revista y tienen acceso a estas fotos.

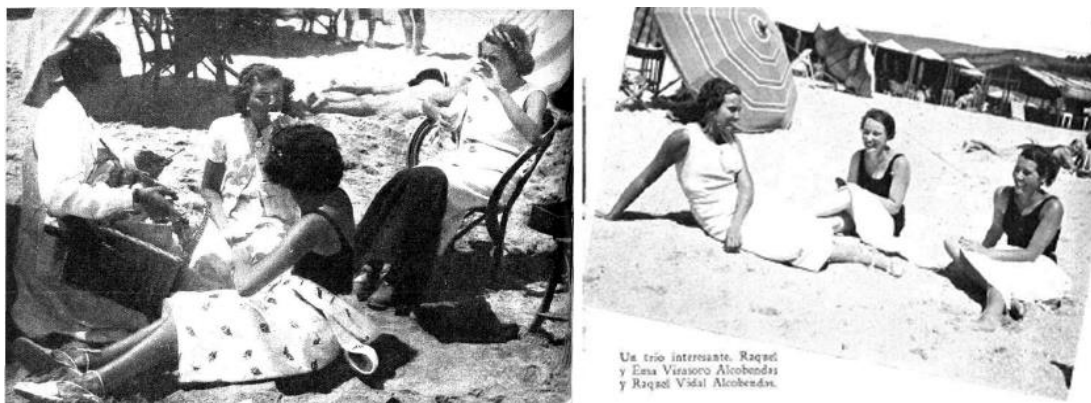


Imagen 2. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de febrero de 1938.

Imagen 3. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1935.

En el estudio de la variable género se nota la convivencia de dos posturas. Por un lado, las imágenes comunican el fuerte aprisionamiento a las convenciones dadas por las características sexuales tradicionalmente cautivadoras. Por otro lado, el protagonismo de las mujeres es signo de una autonomía largamente deseada y finalmente conquistada —aunque no en todos los aspectos—. Como se expuso, de la observación de las imágenes se exhibe un desapego/apartamiento de los roles tradicionales de género, una toma de poder y agencia sobre el destino supuesto por las convenciones sociales, alejadas del orden y los automatismos cotidianos, más cercanas a la distención y el divertimento. Este juego explicaría, en gran parte, una dualidad de estereotipos y formas de comportamiento interpersonales frente al mar. En este sentido, las experiencias de ocio durante las vacaciones pueden ser tanto un medio para seguir el acato a ciertas marcas de género como para crear nuevas estrategias de interacción social.

Variable situación cuerpo-espacio

El reconocimiento de la importancia de la comunicación corporal en el ámbito de la psicología social también puede ser capitalizado para los estudios culturales, dado que las

posturas, los gestos y la proxémica, es decir, el estudio de las relaciones de distancias entre espacios, objetos, personas, repercuten en las formas de percibir las formas de relación social dentro de marcos de significado. Se acepta que aún sin mediación verbal, el cuerpo se convierte en un vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido por la palabra y el pensamiento consciente (Squicciarino, 1986). Cuando se toma contacto con los otros se emite un repertorio de señales que en un proceso de codificación y decodificación se hacen efectivas desde pertenencias sociales y etarias hasta rasgos de la personalidad y la expresión de las emociones. El sentido de los gestos no está dado, sino que se comprende por las prácticas de interpretación que desarrolla el espectador (Merleau-Ponty, 1945) de acuerdo con el sentido común y mediante el uso de esquemas interpretativos dentro de medios culturales compartidos (Giddens, 1987).

Es interesante comprender que las interacciones están situadas temporal y espacialmente porque el cuerpo no se encuentra aislado sino inscripto en un espacio físico y simbólico. El espacio es entendido en término de complejidad de relaciones dado que el mundo se construye en relación (Massey, 2004, p. 78). Lo que define el lugar son las prácticas socio-espaciales integradas que incluyen los imaginarios y las representaciones; las imágenes y los discursos; las relaciones de poder y dominación; los hábitos de exclusión-emulación, las relaciones interpersonales y de género, y los aspectos simbólicos que emergen de todos ellos. El espacio y el lugar, así como los sentidos que se tienen de ellos junto con otros factores se estructuran recurrentemente sobre la base del género; esto refleja las maneras como éste se construye y se entiende en las sociedades y los efectos que tiene sobre ella (Massey, 1994, p. 40). La especialización funcional de los espacios urbanos y los códigos de comportamiento que constituyen la *performance* del género resultan, con frecuencia, interdependientes. Es así que en palabras de McDowell, (2000) se entiende que tanto las personas como los espacios tienen un género y que las relaciones sociales y espaciales se crean mutuamente, en función de unas ideas y unos comportamientos, unas imágenes y unos símbolos.

¿Qué aportan las imágenes acerca de esta variable? Como primera aproximación, las características de las poses advierten que, en algunos casos, las fotografías son

absolutamente espontáneas; en otros, pueden estar medianamente dirigidas por alguna indicación del fotógrafo. Esto puede decodificarse en el lenguaje corporal de las veraneantes: más del 70% de las protagonistas está, frente al fotógrafo, en actitud positiva y desenvuelta con rostro sonriente y mirada cómplice (véase Gráfico 2). La sonrisa, en general, distaba de ser estridente, no se presentaban muecas desvergonzadas, más bien rictus de labios entreabiertos con discreción. No pareciera interponerse el tapujo de ser un acto desatinado o fuera de lugar ni haberse construido una escena; posar para una fotografía suele endurecer o tensar el cuerpo. Este modelo, como forma de mantener un semblante de mesura, conciliaba con una mujer decente y apoyaba la estabilización del estereotipo conveniente.

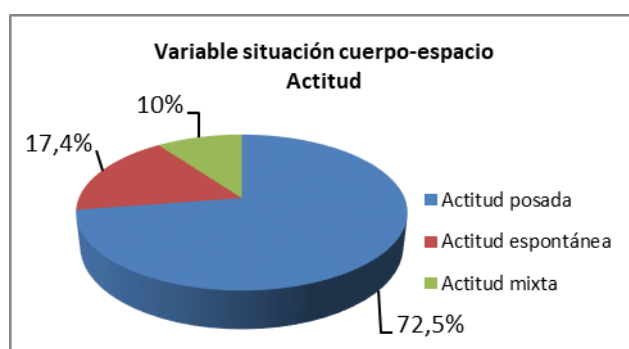


Gráfico 2. El gráfico busca plasmar los porcentajes de acuerdo con los tipos de actitud en que aparece la totalidad de las retratadas. Actitud posada implica una postura frontal y cómplice frente al fotógrafo; actitud espontánea se refiere a una captura sorpresiva; actitud mixta se da en situaciones donde el cuerpo está desprevenido y, al advertir al fotógrafo, consciente con algún gesto.

El registro muestra que predominan dos posiciones y un espacio relativamente estable durante la década: el estar de pie y el estar sentadas sobre la arena.

Esto se sondea en relaciones de porcentaje (véase Gráfico 3) y en el lapso temporal seleccionado (véase Gráfico 4).

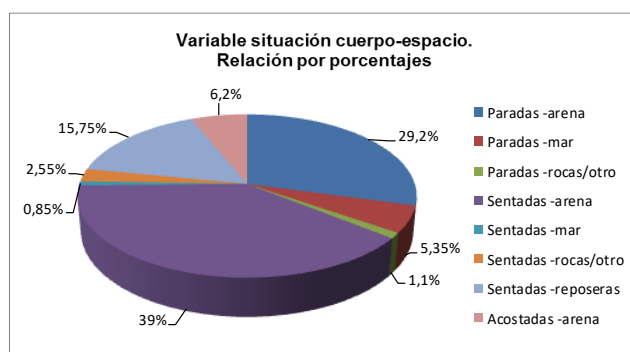


Gráfico 3. El gráfico muestra las posiciones en el espacio y los porcentajes correspondientes.

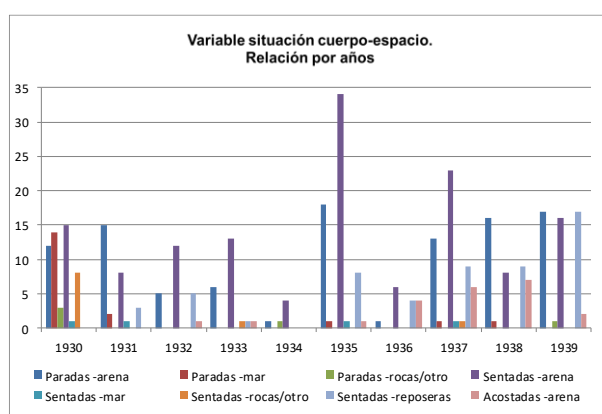


Gráfico 4. El gráfico muestra los mismos datos que el Gráfico 3 y las relaciones a lo largo de la década.

Más allá de que se trata de un instante en el que las protagonistas posan y con ello el movimiento se interrumpe, en rasgos generales representan actitudes que tienen más que ver con la pasividad y la inacción. Hay que tener en consideración que las notas periodísticas marcan un panorama en el que las mujeres modernas llevan una vida agitada e intensa, afectas a la vida al aire libre y a los deportes, al punto de querer rivalizar con los varones (Kaczan, 2016). Sin embargo, las representaciones no hacen esta apuesta: en vez de darse a conocer situaciones de desplazamiento sobre la arena o destrezas acuáticas, se decide conformar una imagen de mujer limitada en su carácter propositivo.

Cabe resaltar en las imágenes la construcción de una homogénea modalidad de disponer las piernas. Poco importa si están cruzadas, estiradas o en flexión, las piernas se mantienen juntas. Del total de 356 protagonistas solo tres llaman la atención por su tensión con el resto porque sus piernas están notoriamente separadas; dos se corresponden con una destreza deportiva, lo que haría suponer que el ejercicio justificaría el descuido de las formas. En la selección hecha por la revista, resultan escasas estas posturas, por lo que queda claro que se apuesta por figuras de mujeres distantes respecto del movimiento.¹³ Si se piensa en términos de códigos inhibidores de género (Mc Phail Fanger, 2012, p. 116), se trataría de una señal estructural en el cuerpo, sobreviviente a una trayectoria histórica de generaciones que restituye gestos expresivos, en apariencia espontáneos, aunque culturalmente incorporados desde la infancia. La necesidad de resguardar las inquietantes fantasías sexuales que despierta la entrepierna femenina constriñe insinuaciones de separación o apertura que pervive más allá de la actitud de reserva, desenfado o coqueteo de la retratada. En esta tendencia se reflejan espacios individuales y femeninos en las carpas o debajo de las sombrillas. Las mujeres se acicalan, se concentran en la lectura o en el tejido como prácticas absolutamente cotidianas y naturales.

¹³ En paralelo a estas fotografías sociales que privilegian los estados de quietud se ven, en otros apartados de la misma revista y de otras revistas vinculadas con el cuerpo, numerosas pedagogías femeninas a favor de la práctica de gimnasia y de deporte. La función de la prensa fue ambiciosa: probar a las lectoras que a través de la afición por la cultura física podían ser más sanas y más bellas, diciéndoles por qué y cómo. Véase Kaczan (2016).



Imagen 4. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de marzo de 1935.

¿Qué se percibe sobre las relaciones con el espacio? Pensando desde la proxémica, lo que se resalta en las imágenes, en ambas estructuras posturales, es una apropiación corporal del paisaje que explora formas de proximidad menos restrictivas y más sensoriales. La impresión de las olas y la arena sobre la piel, el gusto salino, la temperatura del calor ambiental y el acto de contemplar, entre otros, configuran un espectáculo desafiante que alerta involuntariamente el cuerpo y reanima su sensibilidad. Se entiende que las percepciones sensoriales son “actos de sorpresa” (Le Breton, 2007, p. 14), por lo tanto irrumpen en lo conocido y lo habitual. Y esto no deja de ser un triunfo reciente, improbable pocos años atrás.

A partir de nuevos criterios estéticos aparecen otras formas de contacto y la búsqueda del bronceado. Hacia finales de la década de 1930 aumentan los retratos de mujeres en reposeras y acostadas sobre la arena por el placer de adormecerse, de no pensar en nada, de sentirse invadidas por el sopor (*Caras y Caretas*, 31 de octubre de 1931). Abundan las notas periodísticas y crónicas sociales sobre el interés que despierta el baño de sol y sus

beneficios vinculados con sensaciones que se encuadran en el concepto de *flow* (Csikszentmihalyi, 1991 [1990]). Esto se experimenta en una actividad de ocio en la cual se pierde la noción del tiempo y se vive una gran satisfacción, donde el estado del cuerpo participa activamente. Los estilos de comportamiento son de tal informalidad que se puede pensar en la generación de una proxémica excluyente, en absoluto trasladable al protocolo establecido en un ámbito de uso social convencional y civilizado, entendido como contrapuesto al ambiente sensorial que viabiliza la playa.

El estar tendidas sobre el suelo suscitaría la indefensión, sería un modo convencional de mostrar disposición sexual (Goffman, 1988, p. 153). Esto no significa que las aficionadas al baño de sol participen de esta disposición sino que se reconocen situaciones más propias del mundo de lo privado que de las actuaciones socialmente más conocidas y aceptadas. El trabajo del fotógrafo participa del hecho de que, en la playa, las mujeres no sólo se sentirían a gusto y sin condicionantes de temor o vergüenza, aunque ofrecieran al observador un espectáculo de poca discreción. También tendrían acreditadas actitudes desafiantes que comenzaban por la presentación del cuerpo y continuaban por el posicionamiento en el espacio, o viceversa. Esta forma de vinculación cuerpo-espacio ayudaría a descifrar cambios en la condición de subordinación de la mujer, como contrapartida a las formas enunciadas líneas arriba, dado que estas pertenecerían a códigos emancipatorios de género o en transición hacia la emancipación.

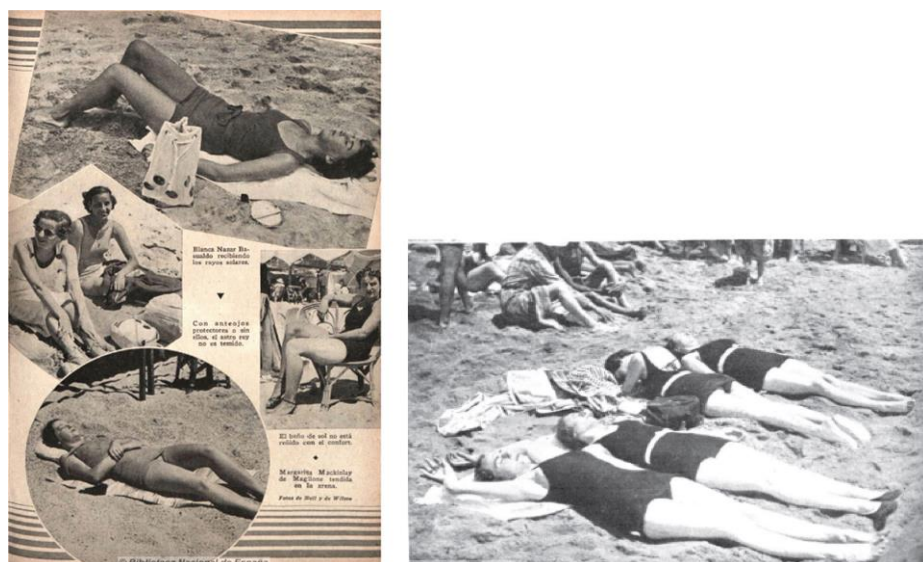


Imagen 5. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 22 de febrero de 1936.

Imagen 6. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 27 de febrero de 1937.

Esta reducción de las distancias se refleja en los contactos corporales, del mismo sexo o entre sexos, como puede observarse en la disposición en rondas sobre la arena, espaldas apoyadas para suplir la ausencia de respaldo de sillas y contigüidades de cuerpos en horizontal. La playa resulta, así, un espacio que abrevia físicamente las maneras de estar juntos.

¿Qué sucede con las imágenes que muestran la interacción de los sexos? En la serie estudiada hay sólo una nota que publica escenas de *flirt* en el balneario (véase Imagen 7). Por el lenguaje corporal se ve que varones y mujeres se comunican de manera semejante, sin establecer marcas de autoridad o jerarquía de género. Se vislumbran conversaciones, galanteo masculino y acercamientos amorosos mediados por la moderación de estar expuestos. Predominan encuentros de intimidad y distensión que indican por sí solos las licencias que se acuerdan junto a las modalidades más inconscientes y menos racionales en el disfrute del lugar.



Imagen 7. Caras y Caretas, Buenos Aires, 13 de febrero de 1937.

Variable modo de vestir

Los límites sociales, políticos, simbólicos empiezan a ser vividos y proyectados desde el propio cuerpo e implican movimientos, disposiciones, desplazamientos que se manifiestan en conjunto con la modalidad de vestirse. El vestido es el primer espacio que habita el hombre, el límite y el nexo entre el mundo privado/individual y el público/social (Saltzman, 2004). Las formas del vestir configura el cuerpo en relación con el mundo y con un orden social, al tiempo que lo entrega a la mirada del otro, porque vestirse es de algún modo prepararse para la experiencia de lo público.¹⁴ A través de la apariencia del cuerpo vestido se configura un mecanismo, incluso involuntario, de calificar y clasificar y, simultáneamente, de ser calificado y clasificado. Las convenciones del vestir, “pretenden transformar la carne en algo reconocible y significativo para una cultura” (Entwistle, 2002,

¹⁴ Se han tomado las ideas de Allison Lurie (1994), Margarita Rivière (1977), e Isabel Cruz de Amenábar (1996), para entender los múltiples factores económicos, políticos, psicológicos, comunicativos y estéticos, de la vida cotidiana que influyen en la lectura simbólica del vestido. En el contexto argentino, los trabajos de la socióloga Susana Saulquin (1997), quien indaga el campo de la moda como un hecho social y los de Andrea Saltzman (2004), que considera al vestido como un lenguaje del habitar, dan herramientas iniciales para descifrar procesos de construcción de tendencias locales.

p. 14), pero desde el nacimiento, mujeres y varones lo experimentan de maneras desiguales. Los códigos del vestir evocan inmediatamente los cuerpos sexuados y connotan los rasgos propios de cada género saciando la necesidad de identificar al varón con aspecto de varón y a la mujer con aspecto de mujer. Parece sugestivo apuntar que “si hubieran usado trajes iguales —hombres y mujeres—, no es imposible que su punto de vista hubiera sido igual” (Woolf, 1937, p. 138).

En las sociedades occidentales, las mujeres han sido relacionadas tradicionalmente con las vanidades de la moda, el exhibicionismo y el gusto por el parecer, como si fuera un interés compartido de su condición genérica. De allí que el derecho concedido a la frivolidad de lo efímero y la innovación, lógicas de la moda como fenómeno social, se habrían vinculado, metafóricamente, con las cualidades del carácter femenino: la inconstancia y el cambio.

En la playa, estas cuestiones tienen algunas particularidades porque, como se ha señalado, es un espacio donde se pueden generar hábitos corporales inéditos.

En las imágenes trabajadas no se detecta algún condicionante principal como móvil, por ejemplo de tipo sexual, en el que se imponga el pudor sobre la comodidad o el bienestar para marcar la forma de cubrirse en una fotografía de pareja o en compañía de la familia. No se señalan regularidades en el vestir de acuerdo con el tipo de actividad o la forma de interacción personal. Lo que se percibe es el diseño de tres maneras de vestir. A saber: traje de baño; traje de playa y sobreprenda (véase, en relación por porcentajes, Gráfico 5, y a lo largo de la década, Gráfico 6).

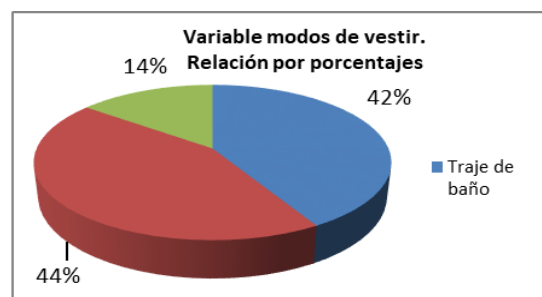


Gráfico 5. Variable modos de vestir, relación por porcentajes a lo largo de la década.

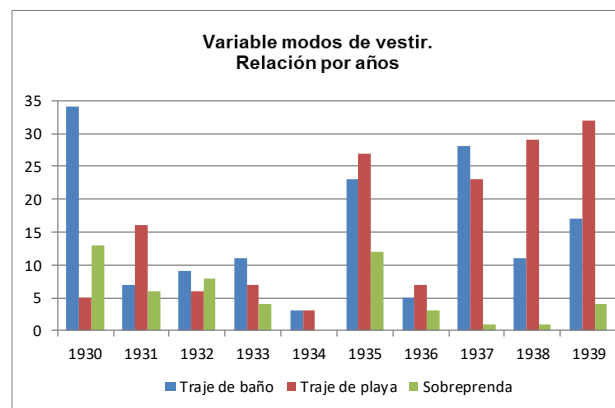


Gráfico 6. Variable modos de vestir,

línea horizontal: años / línea vertical: número de mujeres.

Puede verse que la proporción del uso del traje de baño y traje de playa es similar. Dado que el relevamiento de la variable anterior —variable situación cuerpo-espacio— reflejó un alto porcentaje de mujeres sobre la arena —en comparación con el mar—, la semejanza de porcentajes no deja de ser alentadora.

Hay que recordar que la posibilidad de vivenciar la playa se dio sincrónicamente con un progresivo descubrimiento del cuerpo. El traje en capas de materiales pesados y rígidos de las primeras formas de vestir marítimo fue sintetizándose hacia una prenda en tejido de punto, *tricot* o jersey, conocida como *maillot*. Una estructura de malla unitaria dejaba ver la totalidad de los brazos, el escote y las piernas hasta la altura de medio muslo. El uso del traje de baño en los inicios del siglo XX estaba indicado exclusivamente para el momento de adentrarse en el mar, pero las imágenes proponen que para la década de 1930 esta condición se va fracturando y quienes se instalaban sobre la arena también lucían parte de su cuerpo al permanecer en malla, sobre todo en los grupos medios. Un diseño ergonómico, cada vez más escotado, predispone la comunicación de las necesidades expresivas, facilita los baños de sol, signos visibles del consumo al aire libre y colabora en la agencia de las desestructuras que se van conformando al alejarse del entorno social habitual y de sus tensiones.

Un cuerpo cómodo, liviano y fresco, desde luego, repercute en las formas de cruce social. El contacto físico es más directo, las distancias interpersonales disminuyen, la tentación de imaginar el cuerpo del otro tiene horizontes más cortos dado que algunos atributos sexuales se insinúan y otros se exhiben.



Imagen 8. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1935.

Imagen 9. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 30 de enero de 1937.

Estaban quienes preferían la sociabilidad en traje de playa, que era una indumentaria similar a la usada en la ciudad, esto se daba, en especial, en personas de mayor edad y en grupos sociales más selectos. Mantener una apariencia situada en un espacio de confort, un lugar intermedio entre la vulnerabilidad de sugerir los defectos que contorneaba el traje de baño y la rigidez del vestir urbano. Por un lado, mantenía una apariencia familiar esto ofrecía cierta seguridad personal. Por otro, aportaba mayor distinción que se comunicaba en lo social.

Las ofertas de moda eran amplias y se anunciaban, principalmente, a través de figurines en las mismas revistas donde se publicaban las fotos o en revistas especializadas. El figurín es un dibujo a mano alzada que no sólo divulga un proyecto estético; es otra forma de transmitir estereotipos corporales y genéricos. Refrenda los imaginarios vigentes sobre lo femenino y

lo masculino a través de un mecanismo icónico que diseñador y usuaria comprenden, y transfiere la composición de una apariencia integral que tiene validez en el tiempo que dure la moda.

Se distingue el uso de un conjunto mariner que consta de blusa, suéter o chaqueta, pantalones largos y acampanados, pantalones cortos, vestido sin enagua y el pijama, sobrio y simple. Esta prenda es una pollera pantalón que, según las crónicas, permitía una actitud varonil y un descuido calculado. Conlleva una virtud: su amplitud posibilita los movimientos sin la indiscreción de la malla después del baño de mar. Lo interesante es que, progresivamente, su empleo se va permeando hacia otros ámbitos, pasa a prenda de entrecasa hasta llegar a las reuniones más formales de salones, con el uso análogo a un traje de noche. Un modo de parecer en un ámbito poco corriente, exclusivo y alejado de algunos prejuicios como es la playa, va ganando terreno en la etiqueta urbana.



Imagen 10. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1931.



Imagen 11. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1932.

La alternativa a las dos formas de apariencia era el uso de sobreprenas —el tercer artículo presentado— como batas, faldas o vestidos escotados que dejaban ver partes de la malla,

llamados traje combinación. A diferencia de los pijamas, los trajes combinación no se toleraban más que en las costas y en lugares de esparcimiento deportivo.

Las notas de moda anticipan modelos para todos los recursos económicos, sin embargo queda claro, en lo visual, las diferencias sociales propias de cada grupo de pertenencia. Quienes conocen Mar del Plata, pueden prever por los títulos que acompañan las imágenes, las posiciones más o menos favorecidas de acuerdo con el nombre de las playas más elitistas o más populares. Al mismo tiempo, las características de los accesorios y el lenguaje corporal más o menos disciplinado opera en la consolidación de signos distintivos. No se muestran cuerpos aislados sino que se da idea de estilos de vida, de prácticas de emulación y comportamientos selectivos vinculados con el consumo hedonista, el veraneo en la costa y los rituales en las experiencias de ocio.

En relación con una mirada cronológica (véase Gráfico 6), se detecta una progresiva acentuación de las identidades de género. En los primeros años de la muestra, los *maillots* femeninos y masculinos tienen formas bastante homogéneas. Esta habría sido otra de las vías para esclarecer la tendencia a alcanzar derechos igualitarios entre los sexos. Sin embargo, la idea de igualdad pronto se vuelve efímera y comienza a disolverse hacia los últimos años de la década de 1930. Se detecta, progresivamente, que los trajes de mujeres se confeccionan con materiales estampados y con recortes de entalle o *évasé* que moldean sus líneas más voluptuosas. Se comienzan a enfatizar las tipologías diferenciadas tan mentadas por la sociedad de dominación masculina, porque se retoman concepciones sostenidas en el pasado y se apela a la necesidad de reinstaurar las asimetrías entre mujeres y varones, como otro de los modos de asegurar un orden social. Estos gestos “inhibidores de la emancipación” se contrarrestan con una visualización más amplia del cuerpo; se percibe un acortamiento y ajuste de las prendas femeninas y aparecen modelos pioneros del bikini que se adoptarán, definitivamente, unos años después.

Es así que las imágenes traslucen que en el espacio de la playa se dan situaciones complementarias. Es un espacio que permite provocar innovaciones y extravagancias, que admite el color, todas las formas, grados de desnudez y de discreción. También, un espacio

desde el cual eyectar comportamientos, como el uso de una prenda de vestir que transfieren esnobismo y excentricidad a otros ámbitos. Y no deja de ser viable la necesidad de distinción, vinculada más con el vestido que con su ausencia.

Algunas reflexiones

El proceso de análisis que se ha trazado en el trabajo permite entender, como se señalaba al comienzo, la validez de las imágenes para interpretar comportamientos y experiencias sociales y su capacidad para permitir el acceso y dar visibilidad a hechos provenientes del pasado. Y si bien en la fotografía la dimensión del tiempo está circunscrita a un instante, esto no es un impedimento para reconocer los semas de la actuación corporal; se avizoran, pues, significados inherentes a la situación que transcurre.

Se propuso un apartado teórico para comprender que la composición fotográfica está distante de objetivar la realidad; más bien, posee la habilidad de concertar visiones, incluso inéditas, de lo cotidiano y permitir el descubrimiento de aspectos intangibles del medio donde circuló.

Se fijó la atención en la fotografía de prensa, de una revista de amplia distribución nacional como *Caras y Caretas* y en ningún caso se quiso demostrar una realidad, sino aceptar que las imágenes difundidas en este medio tienen la doble capacidad de codificar y, al mismo tiempo, de permitir el desciframiento sobre cómo la sociedad comunicó algunos aspectos de sí misma.

La lectura del corpus se hizo a partir de tres variables en las que se cruzaron miradas cualitativas con el aporte de datos cuantitativos expresados en gráficos. Este ordenamiento facilitó la identificación de las particularidades presentes en cada imagen y aportó datos concretos a la argumentación.

Entre los resultados, se ha visto que cada variable atesora una complejidad propia pero, al mismo tiempo, una complejidad en relación con las otras variables. La noción de género penetra las formas de comunicarse mediante un cuerpo sexuado y de ocupar un lugar físico y simbólico, condiciona, en consecuencia, los modos de cubrirse. También se da en situación inversa, el vestido implica una determinada apariencia genérica que condiciona *hexis* corporales y estrategias de vivenciar los espacios compartidos en el interior de un grupo. Es decir, hay una retroalimentación compleja entre variables que se implican unas con otras.

En relación con el contexto, la playa es un espacio en el que dialogan discursos que transgreden pero, también, discursos más estables en trayectoria histórica del género y la sexualidad, como lugar de poder y control sobre la virtud femenina y los modos de interactuar con los otros. Por un lado, puede decirse que las experiencias dadas en el marco de fenómenos de ocio en la costa fracturan ciertas rutinas, colaboran en edificar emociones de satisfacción y crecimiento personal, predominan las promesas de placer altamente transitorias. Era —y sigue siendo— un sitio que colabora en la creación de formas de proximidad, de contacto, de sensaciones y excitaciones, en las que la apariencia se distancia de ciertos protocolos y se adhiere a otros.

La preponderancia de imágenes sobre la arena y algunas linderas a la orilla marca un límite con el mar. Por momentos, la arena es una pasarela que permite el traslado y el lucimiento de las siluetas o es escenario donde socializar. La orilla parece ser el espacio que linda lo social de lo anárquico; estar en las profundidades del agua implicaría quedar librado al impacto de la inestabilidad, de la excitación física y emocional, pero también de otras formas de disfrute del lugar que no son registradas por el fotógrafo o, al menos, no han sido elegidas por los lineamientos editoriales.

Se codifican situaciones como signos inequívocos del ser mujer, se conforman fórmulas de moralidad con el fin de preservar la virtud. Las fotografías ponen en evidencia que la playa no deja de ser un ámbito de sociabilidad en el que se filtran algunas barreras restrictivas.

Asimismo, se han verificado algunos matices del cuerpo. Las mímicas, los gestos, las posturas, la distancia con el otro, la manera de tocar o evitarse, las miradas, las actitudes, la fisonomía remiten a un orden de sentidos visibles en la interacción. La aceptación o la resistencia al uso del traje de baño deja de ser una trivialidad de moda y se convierte en mecanismo visible de los modelos pactados. El estereotipo de la silueta en traje de playa mancomuna el logro de una independencia personal para gozar del ocio.

Para finalizar, cada toma activa la movilización de la memoria, deja a la luz inquietudes para desandar en el marco de la historia cultural y las prácticas de ocio femenino. Los mensajes trazados por el cuerpo parecen ser más polisémicos que el lenguaje verbal; así sus expresiones visuales, en el marco de un código visual compartido y difundido públicamente, proponen, desde una mirada menos conocida, descifrar las relaciones entre espacio, género, cuerpo y apariencia.

Referencias bibliográficas

- Aguayo, F. (2015). El “Catálogo” mexicano de la firma Gove y North, 1883-1885. En Mraz, J. y Mauad, A. (Coords.), *Fotografía e historia en América Latina* (pp. 53-76). Montevideo: CdF Ediciones.
- Amorós, C. (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ariza, J. (2009). Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista *Ilustrada Plus Ultra* (1916-1930). En Gené, M., y Malosetti, L. (Comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. (pp. 81-106). Buenos Aires: Edhasa.
- Argyle, M. (1996). *The social psychology of leisure*. New York: Penguin Books.
- Archuf, L. (1996). Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios. *Mora. Revista del Area Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 2, 112-124.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Kats Editores.

- Betterton, R. (1987). *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. New York: Pandora.
- Boehm, G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. En Boehm, G. *Was ist ein Bild?* (pp. 11-38). München: Fink.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (1988). *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cabrera M., y Guarín, O. (2012). Presentación. Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación. *Memoria y Sociedad*, 16(33), 7-22.
- Comisión Consultiva de Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer (CCEIVM). (2002). Mujeres y ocio: ser en otro espacio, en otro tiempo. En Setién, L., y López, A. (Eds.), *Mujeres y Ocio. Nuevas redes de espacios y tiempos. Documentos de Estudios de Ocio* (pp. 85-98). Bilbao: Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto.
- Coronado, D. (2000). De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria. *Revista Latina de Comunicación Social*, 3(32), 1-7.
- Cuenca Cabeza, M., y Goytia Prat, A. (2012). Ocio experiencial: antecedentes y Características. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 188(754), 265-281, doi: 10.3989/arbor.2012.754n2001
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- _____ (1991). *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: HarperCollins Publishers.
- Cruz de Amenábar, I. (1996). *El Traje: transformaciones de una segunda piel*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Chadwick, W. (1993). Las mujeres y el arte. *Debate Feminista*, 4, 257-266.
- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora. Revista del Area Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 2, 6-34.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid: A. Machado Libros.

- _____ (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dumazedier, J. (1964). *Hacia una civilización del ocio*. Barcelona: Estela S.A.
- Durán, M. A. (2002). Economía, ideología y ocio. En Setién, L., y López A. (Eds.), *Mujeres y Ocio. Nuevas redes de espacios y tiempos, Documentos de Estudios de Ocio* (pp. 41-55). Bilbao: Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Fabris, A. (2004). *Identidades virtuais. Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Brasil: Editoria UFMG.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuller, N. (octubre de 2012). Género y Turismo: Una relación Ambigua. En *IV Encuentro de Turismo Responsable*. Encuentro llevado a cabo en Donostia, San Sebastián.
- Gené, M. y Malosetti Costa L. (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- Giddens, A. (1987). *Las nuevas reglas del método sociológico: Crítica positiva de las sociologías Comprensivas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (1988). La ritualización de la femineidad. En Goffman, E., *Los momentos y sus Hombres* (pp. 135-168). Barcelona: Paidós.
- Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? En Bartra, E. (Comp.), *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9-34). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Harrison, C. (2005). *Painting the Difference: Sex and Spectator in Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Higonnet, A. (2000). Mujeres, imágenes y representaciones. En Geneviève, F., y Perrot, M. (Eds.), *Historia de las mujeres. Siglo XIX* (pp. 297-320). Madrid: Taurus.
- Iso-Ahola, S. E. (1980). *The social psychology of leisure and recreation*. Dubuque, Iowa: W. C. Brown Company Publishers.
- Kaczan, G. (2013). Salud, belleza, aire libre. Montaje de la apariencia femenina a orillas del mar (circa 1920-1940). *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. 20(1), 129-157.

- _____ (2016). La práctica gimnástica y el deporte, la cultura física y el cuerpo bello en la historia de las mujeres. Argentina 1900-1930. *Historia Crítica*. 61, 23-43, doi: <http://dx.doi.org/10.7440/histcrit61.2016.02>.
- Laguarda, Paula (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La Aljaba*, 10, 141-156.
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- _____ (1996). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. En Lamas, M. (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia Sexual* (pp. 327-366). México: Miguel Ángel Porrúa/UNAM-PUEG.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, J. (1985). Documento/Monumento. En Le Goff, J. *Enciclopédia Einaudi. volume 1, Memória – História* (pp. 95-106). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Lobato, M. (2005). *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas del vestir*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mannell, R.C. (1980). Social psychological techniques and strategies for studying leisure experiences. En Iso-Ahola, S.E. (Ed.), *Social psychological Perspectives on Leisure and Recreation*. (pp. 62-88). Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- Massey, D. (2004). Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57, 77-84.
- Mauad, A., y De Brum, M. F. (2012). História e fotografia. En Cardoso, C., y Vainfas, R (Orgs.), *Novos domínios da História*. (pp. 263-281). Rio de Janeiro: Elsevier.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- McDowel, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mc Phail Fanger, E. (2008). Mujeres (ad)miradas y mujeres que miran. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 3(28), 191-232.

- _____ (2012). Imágenes y códigos de género. *Comunicación y Sociedad*, 17, 99-129.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Illinois: Northwestern University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University Chicago Press.
- _____ (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Revista Estudios Visuales*, 1, 17-40.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Revista Estudios Visuales*, 6, 8-27.
- Mraz, J., y Mauad, A. (Coords.), (2015). *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo: cdF Ediciones.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- Neulinger, J. (1981). *The Psychology of Leisure*. Springfield: Charles C. Thomas.
- Pérez Vejo, T. (2012). ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y Sociedad*, 16(32), 17-30.
- Pultz, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- Rivière, M. (1977). *La moda, ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Rodríguez-Suárez, J., y Agulló-Tomás, E. (2002). Psicología social y ocio: una articulación necesaria. *Psicothema*, 14(1), 124-133.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Sánchez-Herrero, A. (2008). La importancia de la perspectiva de género en la psicología del ocio. *Anales de psicología*, 24(1), 64-76.
- Saulquin, S. (1997). *La moda, después*. Buenos Aires: Instituto de Sociología de la Moda.
- Scott, J. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Amelang, J., y Nash, M. (Eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (pp. 23-58). Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.

- Squicciarino, N. (1986). *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Tell, V. (2009). Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del XIX. En Gené, M., y Malosetti, L. (Comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Traversa, O. (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa.
- Turner, V. (1973). The center out there: Pilgrim's goal. *History of religions*, 12(3), 191-230.
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Buenos Aires: Emecé.
- Woolf, V. (1937). *Orlando*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Sobre la autora

Gisela Paola Kaczan es diseñadora industrial y doctora en historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), Argentina. Es investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones de Ciencia y Técnica (CONICET), Argentina. También se desempeña como docente de carrera de grado y posgrado e investigadora en proyectos dependientes del Instituto de Estudios de Historia, Patrimonio y Cultura Material (FAUD, UNMdP). Sus temas de interés giran en torno a la historia cultural, los estudios de género, la historia del cuerpo y la cultura visual. Es autora de “La práctica gimnástica y el deporte, la cultura física y el cuerpo bello en la historia de las mujeres. Argentina 1900-1930”. En *Historia Crítica*. Bogotá: Universidad de los Andes, Colombia (2016); y coautora, junto con Graciela Zuppa, de “Miradas, estrategias, exposiciones. Representaciones del cuerpo en la cultura visual, circa 1920-1940”. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Argentina. (2016).