

GÉNERO Y FIGURACIONES NÓMADES.

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA *FLÂNEUSE* EN “CUSTER”

MARIELA ALEJANDRA ACEVEDO

INICIO DEL VIAJE: LOS PREPARATIVOS

El viaje como metáfora en las ficciones de América Latina ha sido narrado tanto en cine y literatura como en historieta. El crítico cinematográfico Galo Alfredo Torres sugiere una relación entre nuestra geografía, la temporalidad y los relatos de errancia:

El viaje como traslado forzado o voluntario ha sido y es parte constitutiva de la historiografía y la cultura de la región –desde la Conquista a las migraciones contemporáneas. Somos un *continente en tránsito*. Las narrativas subcontinentales del más variado espectro han teorizado ampliamente sobre este *nomadismo*, y el cine no se ha quedado al margen (2010:1, énfasis añadido).

Aunque, en la mayoría de los casos, se recupera el análisis espacial como perspectiva novedosa sumada al análisis histórico-social, aún se omite una perspectiva de género para comprender cómo la diferencia sexual se interseca con el espacio y la manera de transitarlo. El aporte de la geografía feminista, en este sentido, ha señalado esta falencia y demostrado la necesidad de considerar los espacios constituyéndose en relación con las marcas de género y orientación sexual, además de las de clase y etnia, entre otros cruces identitarios que afectan las formaciones espaciales y sus usos (Massey 1998; Rose 1999; Soja 2010).

Exploraremos aquí algunos mecanismos para pensar y plasmar “identidades nómades” entendiendo esto como *figuraciones* (Braidotti 2000) en la historieta *Custer*, con guión de Carlos Trillo y dibujos de Jordi Bernet, publicada en revista *Fierro*,¹ en los años 80.

El concepto de *figuración* nos aleja de la idea de representación y refiere a “imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad” (Braidotti 2000: 30). Pretendemos indagar en el signo “mujer” y las tensiones que presenta la puesta en página de una figuración nómada femenina o *flâneuse*. Para entender la disrupción que produce esta figura, al contrario del masculino *flâneur*, indagaremos primero en la narrativa clásica de *El Eternauta*. Existe una cercanía entre la figura del héroe moderno y la del *flâneur*: ambas son útiles para hacer visible la política sexual de las ficciones. Allí se cruza la figuración nómada femenina que irrumpe y transforma la figuración tradicional, y la desacomoda, ya que postula una construcción genérica compleja de leer.

La figura de la *flâneuse* ha recibido menos atención que su contraparte masculina. Sostiene Dorde Cuvardic García: “La mujer ha sido considerada como objeto de observación y placer visual para un *flâneur* por definición masculino [de forma que la *flânerie*] asume a la mujer como parte del espectáculo, una de las curiosidades en las que el *flâneur* querrá tomar interés en el transcurso de su callejeo [...]” (2012:169).

La investigación en torno a la figura de la *flâneuse* pretende establecer tanto su existencia histórica como su potencialidad para convertirse en concepto teórico de la crítica cultural. Este segundo sentido es el que nos interesa indagar aquí en las historietas. ¿Cómo aparece representada la figura de la *flâneuse* en el espacio público? ¿Qué aporta a la crítica cultural reflexionar sobre esta figura? Esas son las preguntas que orientan el presente texto.

LA PARTIDA

Según Román Gubern, la historieta constituye una “estructura secuencial de imágenes fijas consecutivas y discontinuas, para representar, a veces con apoyo de textos lingüísticos, una acción narrativa según un vector cronológico” (Varillas 2009: 11). Lucas Berone (2011) indaga, por su parte, en la narrativa fantástica y refiriéndose a una obra específica como *Fulú* (de Trillo y Risso) encuentra una constante en la aparición de protagonistas femeninas que reemplazan al héroe clásico: “La novedad, y la diferencia clave, respecto de los antecedentes señalados, está en el desplazamiento del protagonismo, del hombre a la mujer (tendencia general, por otro lado, en la obra de Trillo), y en la orientación dominante de la peripecia”, afirma. Acuerda con Andrés Accorsi (2011), periodista y crítico del medio, quien señala:

(...) su facilidad para crear buenos personajes femeninos, sin duda el rubro en el que superó holgadamente a su maestro, Héctor Oesterheld, en cuyas historietas las mujeres jamás tienen “onda”, ni protagonismo, ni nada. Trillo, en cambio, te bombardeaba con series en las que las mujeres tenían la manija: *Clara de Noche*, *Cybersix*, *Fulú*, *Sick Bird*, *Sasha Despierta*, *Custer*, *Bolita*, *Basura*, *La Marque du Peché*, *Borderline*... y, por supuesto, en las demás suelen aparecer personajes femeninos relevantes, creíbles y bien trabajados, empezando por las inolvidables “minas” del Loco Chávez.

La pregunta que podemos hacernos aquí es si este desplazamiento puede tener alguna vinculación con el cambio que registran las textualidades del paso de la modernidad a la posmodernidad (Ludmer 2010). Si así fuera, entonces podríamos decir que alrededor de la década del 80 algo cambia en el régimen de representación: una “feminización” del héroe clásico que no resulta de la representación de lo que comúnmente se ha denominado como heroínas fantaeróticas² sino de una nueva forma de concebir los personajes femeninos en torno a la acción. Podría decirse que, tal como sostiene Griselda Pollock (1991), siguiendo a Cowie, en lugar de referirnos a los personajes femeninos con el engañoso nombre de “representaciones de mujeres” sería más útil considerar que estamos ante la función de la mujer como signo.

La tesis de Cowie según la cual la mujer es un signo dentro de un sistema de significantes posee implicaciones considerablemente radicales para el análisis feminista. Por una parte, se produce la mujer como categoría, y es preciso estudiar su modo de producción en cualquier sistema que deseemos analizar: el cine, por ejemplo. Por otro lado, la mujer es producida como un signo fundamental de sistemas sociales clave; aquello que significa como “mujer” no tiene nada que ver con la feminidad, ya sea vivida, imaginada o denunciada (Pollock 1991: 89-90).

Así, como hipótesis de trabajo, podríamos arriesgar que la función “mujer” como signo en las narrativas gráficas se vio modificada al menos en los últimos treinta años, que esta función se encuentra en estrecha relación con otros cambios materiales y simbólicos y que en la representación del signo mujer en el espacio público pueden leerse una serie de derivas políticas del sujeto posmoderno.

UN DESVÍO. LA PULSIÓN ERRANTE EN LOS RELATOS GRÁFICOS

Como ya señaláramos, una narrativa que podemos traer para ilustrar un relato marcadamente moderno es la que se desarrolla en *El Eternauta* (H.G. Oesterheld y Solano López 1957). Se trata de una historieta por entregas, compilada posteriormente en un libro apaisado, que se inscribe en el relato de aventuras. La invasión extraterrestre se topará con un núcleo de resistencia en una Buenos Aires moribun-

da que tiene a Juan Salvo como líder de un pequeño grupo de sobrevivientes entre los que se encuentra el Profesor Favalli y Franco, el tornero. Esta alianza masculina e interclasista sirve como punto de partida en tanto la aventura, escrita a fines de los años 50, explora la imaginación “espacial” propia de la época y las figuraciones que muy modernamente postulan una humanidad abstracta aunque bien definida: aunque Héctor G. Oesterheld afirme que “el héroe verdadero de *El Eternauta* es un héroe colectivo, un grupo humano”, este grupo es netamente masculino. Las “chicas” del grupo, Elena y Martita, esposa e hija del héroe, quedan encerradas en la casa durante las aventuras de Juan Salvo devenido en Eternauta y posteriormente servirán como motivación para su errancia.

En este sentido, Josefina Ludmer, al analizar las figuraciones del gaucho en la literatura latinoamericana, entiende que “los héroes populares son configuradores de géneros literarios, como Moreira con el folletín y el drama. Y también son configuradores de géneros sexuales, porque ocupan una serie de posiciones masculinas y definen las femeninas” (Ludmer 1995:7).

Podemos decir que *El Eternauta* permite seguir algunos hilos de la “imaginación pública” (Ludmer 2010) –ese trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad– y establece conexiones entre los relatos que construyen al héroe viril en la ciencia ficción, en textos que pueden ser literarios, gráficos o audiovisuales.

Si coincidimos con las afirmaciones que aseveran que el *flâneur* ha sido considerado como “el héroe del modernismo y un emblema de la modernidad que encarna la conciencia metropolitana expansiva”, pero que a su vez es una figuración que “ocluye la correlación de la experiencia femenina de la domesticidad y la urbanidad” (Tseng 2006, traducción propia), podemos comprender que la errancia en la ciudad tiene coordenadas y cuerpos “apropiados” en los que la práctica de recorrer el espacio público presenta complejas formas de plasmarse, tanto en el hecho concreto de los sujetos errantes como en los discursos que los (re)presentan.

Dejando a un lado la discusión sobre la existencia histórica del *flâneur*, podemos ubicar en los inicios de la modernidad a este personaje errante que no es el simple paseante: es un ojo crítico que pasa desapercibido para el resto de los transeúntes, características que adelantan por qué se cuestionó con aún más énfasis la existencia histórica de la *flâneuse*.

Este personaje masculino errante puede asociarse a un tipo social reconocible, ocasionalmente al cronista, pero también al detective, ya que lo que tienen en común ambos es la pesquisa, o la actitud interpretativa. Un *flâneur* o una *flâneuse* se caracterizan por la intervención como sujeto activo: escudriña, observa, interpreta el texto que es el mundo. Y he aquí el problema: ¿qué sucede cuando quien lee el entorno es una *flâneuse*? La mujer en el espacio público es parte de ese texto a leer, será leída antes que lectora, por lo que cuando la representación de la *flânerie* es femenina evidentemente algo se trastoca.

ELLA ANDA SOLA. UNA FLÂNEUSE DEBAJO DEL IMPERMEABLE

Custer puede servirnos para el ejercicio de comprender la representación de la práctica femenina de la *flânerie* moderna. La historia sale publicada en diez episodios en revista *Fierro*. Se trata de un relato distópico con características de policial negro. Custer es la protagonista de una suerte de *reality show* en el que una cadena de televisión interviene como ojo invisible que graba cada instante de su vida, fractura su experiencia y monta los fragmentos al gusto de los televidentes, en un escenario abierto y continuo. La apariencia del personaje se asemeja a la de cualquier detective de novela negra: además de sobretodo y sombrero de ala ancha, calza un arma con la que hace justicia sin preocuparse por los testigos que siguen sin sobresaltos los ataques sexuales, descuartizamientos, suicidios y demás crímenes que televisa la cadena. (Véase Figura 1.)



Figura 1. *Fierro* n° 25, septiembre de 1986, capítulo 4, pág. 41.

Luego de vender su intimidad en un contrato a perpetuidad, Custer se dedica a errar por una ciudad en la que enfrenta la violencia y la brutalidad, el desprecio por la vida y el hiperconsumo mientras espectadores y lectorados son colocados en posición *voyeurística* de sus desdichas y escauceos amorosos.

Podemos decir de Custer que es una legítima *flâneuse*, ya que tal como sostiene Cuvardic García, la figura del detective, al igual que la del *flâneur*, es la de quien “tiene una comprensión de la ciudad como espacio inquietante y peligroso (...) pero también [la de quien] está capacitado para interpretar sus signos con seguridad y rápidamente” (2012: 42).

Pero en la historia que estamos analizando, la “detective” (o ¿actriz?) Custer resulta más inquietante que el espacio en el que se mueve. El signo mujer pone en crisis el espacio público. ¿Cómo se resuelve esta tensión en la narrativa? Básicamente a través de dos dispositivos discursivos: por un lado, desdoblado el signo mujer en otra *flâneuse* “desgraciada” que recibe el castigo por transitar libremente el espacio público: Anabelle, que funciona como doble y contraria de Custer, transita el espacio público ejerciendo la prostitución. (Véase Figura 2.)

Algunas aproximaciones de crítica cultural feminista consideran que las mujeres que ejercen la prostitución no califican como sujeto de la práctica crítica de errancia que caracteriza a la *flânerie*. La exposición la asemejaría a la mercancía en una vidriera, restándole capacidad de actuar de manera interpretativa sobre el entorno. Aunque puede considerarse que esta actividad precisa una “lectura” de la escena y los posibles peligros que implican determinados actores: clientes, policía, otras mujeres en ejercicio de prostitución, lo que requiere de la actividad una “lectura” de la calle: no es posible en ella pasar desapercibida.



Figura 2. *Fierro* n° 24, agosto de 1986, capítulo 3, pág. 24.

En la historieta, es indudable que Anabelle aparece como víctima con poca capacidad de intervención o de interpretación de su entorno. En el tercer episodio, la vemos acosada por tres sujetos que la explotan sexualmente y que la violentarán al punto de ir descuartizando su cuerpo en vivo en sus shows musicales. En cada presentación, Anabelle va perdiendo miembros de su cuerpo. Y, así como la vida de Custer es recortada por la cadena que la expone todos los jueves a la noche, Anabelle consigue la fama y el éxito mientras se va convirtiendo en un cuerpo sin movilidad y perdiendo su posible categoría de *flâneuse*. En el sexto episodio, Custer y Anabelle se encuentran cara a cara y antes de que “Los descuartizadores de Anabelle” concluyan su acto, ella le pide a Custer que ponga fin a su vida.

El segundo recurso narrativo implica la construcción de una mediación, algo que la transforme de mujer en excepción, que la haga intocable por cualquier otra presencia que pudiera acecharla en la calle.

Si esta conjetura resulta acertada, podríamos arriesgar que en las representaciones de personajes femeninos errantes se precisa la construcción de una suerte de defensa de su propia apariencia de “femineidad”, una mascarada que le sirva para atravesar el espacio público sin correr el riesgo de ser leída como mujer a pesar de verse como una. En este sentido, Marcelo Birmajer (1987) en un artículo publicado en *Fierro* n° 29, número en el cual concluye la historia, expresa algunas cuestiones que pueden darnos una pista de esta “mediación” necesaria:

Custer anda las calles con su porte bogartiano en tanto *una curva se ocupa de asesinarle la masculinidad* en la parte trasera del impermeable; una tibieza asomándole tras la polera negra en la parte frontal del impermeable. (...) Este Bogart de entrepierna *al que hay que piropear* trae confusiones y originalidades. Por empezar, el personaje no resigna una sola partícula de sensualidad a su inocultable fuerza. Hay una conjunción, irrompible, entre dureza y amante. (...) Es un bello personaje, *no necesitaron inyectarle hormonas de macho y tabaco*; de su propia pena aprendió a caminar, a vestirse y a amar a un grabador (1987: 26, énfasis añadido).

En la hibridez que percibe Birmajer en Custer, podemos adivinar que advierte la construcción que, además del corte detectivesco, reúne marcas identificadas con la masculinidad: el cabello corto, la fuerza física y la costumbre de fumar y beber sola en los bares, por ejemplo.



Figura 3. Capítulo 2, *Fierro* n° 23, pág. 53.

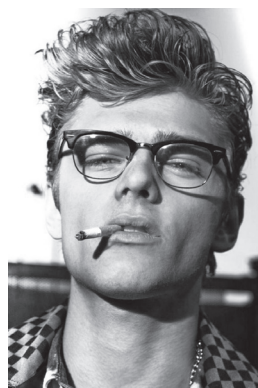


Figura 4. James Dean. Fuente: Internet.

En la Figura 3 vemos una de las típicas poses de Custer, en diálogo con un representante de la televisora. En la viñeta, Custer presenta cierto aire a James Dean (Figura 4) y ejemplifica la construcción de masculinidad/femineidad tanto andrógina que puede leerse como transgénero. Se necesita mantener el signo mujer como mujer y a la vez acorazarlo de su femineidad para que pueda moverse en la calle “como si” fuera un hombre. La voz en el grabador de su ex amante mantiene al varón como una presencia fantasmática que la ancla en la heterosexualidad y la mantiene deseable para el lectorado masculino.

Al final de la historia, la *flâneuse* atrapada en la mirada de televidentes y lectorado se propone escapar. El desenlace es perturbador, la cadena que emite la serie decide montar con escenas ya emitidas (viñetas de los episodios uno al cinco, y ocho) un “final feliz” en el que Custer rompe su contrato, vuelve a la actuación y se reencuentra con su ex, pero el lectorado de la serie sabe que este montaje es una ficción y en defini-

tiva, no puede reconstruir cuál fue el destino de Custer. Lo que los episodios nos han mostrado hasta el momento es que el único escape es la muerte, pero ¿muere Custer? El lectorado no recibe certezas; sólo puede hacer una lectura cínica del final feliz que se le brinda a los consumidores autómatas de *Alphaville*.

UNA LLEGADA NUNCA ES EL FIN DEL RECORRIDO:
SOBRE ERRANCIAS, DERIVAS Y PROYECTO FEMINISTA

Este texto pretende servir para abrir puntos de fuga antes que para presentar certezas. Una idea: es posible que la puesta en página de una sensual detective atrapada en la ciudad sea una compleja construcción discursiva del signo mujer que no refiere tanto a la feminidad que representa como a una forma en la que deviene el héroe clásico en la posmodernidad.

Una nota (no al pie): la figura de la *flâneuse*, la mujer que calleja o practica la *flânerie* de los modernistas varones en nuestro contexto latinoamericano puede tener diferentes implicaciones políticas por el contexto sociocultural de emergencia. Así, sería necesario indagar cómo las mujeres que accedieron al espacio público en otros escenarios pueden haber transformado el imaginario social en el que el signo mujer tradicionalmente se asoció a domesticidad.

Sería interesante indagar en las figuraciones de *flâneuses* creadas por autoras, indagación que no presupone que en la autoría (marcada sexualmente) se halle una “esencia” que se traduzca en el papel de forma mecánica, una suerte de escritura o dibujo femenino. Las expresiones que sobre el tema tratado pueden hacer autoras de historieta merecen ser incluidas para no reproducir un canon sexista. En este sentido, trabajar sobre la obra de autoras sigue siendo una necesidad pero también puede ser un techo para la crítica cultural feminista. Así, coincido con Amelia Jones (2010), quien sostiene que cualquier texto que explore las maneras en las que se toma como asunto o se proyectan identidades generizadas puede servir, en cierta medida, para comprender la cultura visual.

Las historietas resultan un espacio más de la imaginación pública en el que indagar; en palabras de Rosi Braidotti (2000), hay que abogar por los cruces de disciplinas y por una irreverencia frente a los lenguajes consagrados de la alta cultura. El proyecto de pensamiento nómada incluye la crítica a las distinciones convencionales entre la gran teoría o “teoría elevada” y la “cultura popular”. Braidotti hace explícito el anhelo, que hago mío, de que la crítica cultural feminista y las expresiones feministas de la cultura popular se mezclen e integren en el discurso corriente dominante, sin que ello signifique que se mimeticen. Tal vez, pienso, esto pueda hacerse a través de una práctica de *lectura feminista* que permita abrir las figuraciones, separarlas de la literalidad y hacerlas estallar en nuevas figuraciones alternativas de resistencia.

NOTAS

¹ Custer se publica en revista *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, de Ediciones de la Urraca, en los nº 22 a 29 entre junio de 1986 y enero de 1987.

² Este término refiere a la hipersexualización de los personajes femeninos en la obra de historietistas europeos de las décadas de 1960 y 1970. El término también refiere a un género de ciencia ficción e historias eróticas. Véase Gasca, L. y Gubern, R. (2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCORSI, ANDRÉS (2011) “Carlos Trillo era un genio”, disponible en línea en <http://365comicsxyear.blogspot.com.ar/2011/05/09-05-carlos-trillo-era-un-genio.html>
- BERONE, LUCAS (2011) “CYBERSIX, o las posibilidades de la saga en la historieta argentina”, en *Revista Digilenguas* N° 10 (diciembre de 2011). Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba. Texto completo disponible en línea en http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2012/06/berone_cybersix.pdf
- _____ (2012) “Historieta, discurso político y narración. La revista *Fierro*, entre dos épocas”, en Lucas Berone y Federico Reggiani (eds.), *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*. Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información.
- BIRMAJER, MARCELO (1987) “CUSTER: La médula filmada”, en “Los habitantes del cuadrado”, *Fierro* nº 29, enero de 1987, pág. 26.
- BRAIDOTTI, ROSI (2000) *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- CUVARDIC GARCÍA, DORDE (2012) *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Éditions Publibook.
- GASCA, LUIS y GUBERN, ROMÁN (2012) *Enciclopedia erótica del cómic*. Sevilla: Cátedra.
- JONES, AMELIA (comp.) (2010, segunda edición) *The Feminism and the Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge.
- LUDMER, JOSEFINA (1995) “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)”, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Versión digital en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_005.pdf
- _____ (2010) *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MASSEY, DOREEN (1998) “Espacio, lugar y género”, debate feminista, ISIS Internacional, Vol.17, Año 9, México, DF.
- POLLOCK, GRISELDA (1991) “Mujeres ausentes. (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)”, en *Revista de Occidente*, nº 127 (ejemplar dedicado a la fotografía), págs. 77-108. Artículo aparecido originalmente en *Critical Image*, Seattle, Carol Squiers, 1990.
- ROSE, GILLIAN (1999) “Performing spaces”, en Allen, John; Massey, Doreen y Sarre Philip (eds.), *Human Geography Today*, Cambridge, Polity Press.
- SOJA, E. (2010) “Tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica”, en

Benach, N.; Albet, A. y Edward Soja: *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona, Icaria, págs. 181-209.

STEIMBERG, OSCAR (1998) "La cuestión de los géneros en los estudios llamados de comunicación", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.

TORRES, GALO ALFREDO (2010) *Historias nómadas: Los personajes viajeros del cine latinoamericano contemporáneo*, tesis de pregrado de Ciencias de la Educación en la especialización de Filosofía, Sociología y Economía, Universidad de Cuenca, Ecuador.

TSENG, CHING-FANG (2006) "The *Flâneur*, the *flâneuse*, and the Hostess", en *Concentric: Literary and Cultural Studies* 32.1, págs. 219-258.

VARILLAS, RUBÉN (2009) *La arquitectura de las viñetas*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.