

## ***Hortensia* en los relatos de Miguel Bravo. Masculinidad y estereotipos de género**

Damián Antúnez

### **Palabras clave**

estereotipos de género

humor gráfico

Córdoba

**Resumen.** En el presente artículo se busca re-historizar relaciones sociales de dominación en que el orden masculino ha impuesto una serie de estructuras objetivas y subjetivas que garantizan la opresión. Para ello, se centra el análisis del humor gráfico de la revista cordobesa *Hortensia*, para indagar sobre el complejo de relaciones sociales que tejen el viriarcado y la dominación masculina.

## ***Hortensia* in the stories of Miguel Bravo. Masculinity and gender stereotypes**

### **Keywords**

gender stereotypes

graphic humor

Córdoba

**Abstract.** This article seeks to re-historicize social relations of domination in which the male order has imposed a series of objective and subjective structures that guarantee oppression. For this, the analysis of graphic humor of the Cordoba magazine *Hortensia* is focused, to investigate the complex of social relationships that the viriarchy and male domination weave.

**Cita sugerida:** Antúnez, D. *Hortensia* en los relatos de Miguel Bravo. Masculinidad y estereotipos de género. (2020). Revista *CRONÍA* Número Especial (2020): 11-22

## Introducción

En el desarrollo de la historiografía argentina de los años sesenta-setenta no es difícil descubrir la fuerte concentración temática en todo aquello relacionado con la violencia política y la lucha armada. Pero otra dimensión que ha suscitado el interés de los investigadores sociales, también vinculada a aquella problemática, ha sido el de las transformaciones sociales y culturales propias de una sociedad en cambio (Pujol, 2007). No es este el espacio para analizar la renovación historiográfica de la Argentina de los sesenta-setenta, pero sí para rescatar algunas falencias o lagunas en lo que hace al abordaje del conflicto en las relaciones sociales cuando tomamos el camino fronterizo entre esfera pública, vida social, vida privada y relaciones interpersonales. Y más aún si buscamos historizar la problemática de género en el fragor del interludio democrático-constitucional del final del onganato y el ocaso del gobierno de Isabel.

Por su parte, los estudios de género han suscitado un especial interés desde hace cuanto menos tres lustros en nuestro país desde un abordaje más bien interdisciplinar y metodológicamente recostado en la sociología, la antropología, la socio-biología y más recientemente en la lingüística. La disciplina histórica ha tomado más bien el relevo desde el lugar de la historia de las mujeres y más recientemente incidiendo en temáticas como feminismos, invisibilidad de género y minorías en el marco de los denominados estudios subalternos. Pero, una vez más, poco se ha avanzado en aquello que en otras latitudes ha dado en denominarse *men's studies*, estudios sobre la masculinidad o la dominación masculina desde la disciplina histórica (Marqués, 2001). En cierto modo, diluidos en las investigaciones y trabajos sobre feminismos, los estudios sobre masculinidad y dominación masculina, en el marco del patriarcado o viriarcado<sup>1</sup> que atraviesa nuestras sociedades, han quedado como aquello que los franceses denominan *implicit*; lo que en términos lingüísticos nos habla de una suerte de entendimientos sociales que el lenguaje no necesita nombrar. También podríamos sostener, en términos de Bourdieu (1984), que todo aquello que constituye *históricamente* la dominación masculina ha pasado a desempeñar el lugar de la doxa, aquello que no necesita ser nombrado o explicado y que no merece ser relatado como tal por considerarlo un hecho dado y sobre lo cual ya nadie acierta ni se molesta en explicar sus orígenes.

Entonces, si la dominación masculina en el marco del viriarcado ha operado como doxa no debe sorprendernos el deliberado proceso de deshistorización a la que ha sido sometida. Como bien sostiene Bourdieu en *La dominación masculina* (2003) "... está claro que en la historia lo eterno sólo puede ser el producto de un trabajo histórico de eternización" (p.104). En este sentido, me interesa tomar el desafío que plantea Bourdieu de re-historizar unas relaciones sociales de dominación donde el orden masculino ha impuesto toda una serie de estructuras objetivas y subjetivas que garantizan la opresión.

Al retomar mis estudios sobre masculinidad iniciados en España en el marco del mundo universitario del tardo-franquismo y adentrarme en la Argentina post Cordobazo, me interesé justamente por un recorte espacio-temporal sobre el que vengo indagando en mis últimas investigaciones: esa Córdoba que deviene rebelde con el Cordobazo y que transita vertiginosamente a esa otra Córdoba militarizada y represiva de Menéndez, Primatesta y su *troupe*<sup>2</sup> (Servetto, 1998). Ahora bien, en una primera etapa de investigación y de cuyo avance doy cuenta aquí, he centrado la labor en el análisis del humor gráfico cordobés de la revista *Hortensia*, lo que conlleva un trabajo desde lo metodológico vinculado al análisis del discurso y en particular del humorístico, con todo lo que aquello conlleva.

Trabajar desde el discurso de *Hortensia* para indagar sobre el complejo de relaciones sociales que tejen el viriarcado y la dominación masculina –y en particular sobre las relaciones sociales de sexo en términos de Foucault (1984 y 1976)– implica hacerlo apelando a la lingüística desde el texto, el cotexto y el contexto. Se trata del abordaje de ese conjunto de relaciones sociales de dominación a través de unos discursos que

devienen aparatos de lecturas de la realidad, donde se refuerzan estereotipos y se contribuye a conformar imaginarios socioculturales determinados pero donde también existe la potencialidad de poner en cuestión aquellos imaginarios.

Así, comenzaremos por señalar las primeras notas que dan cuenta del contexto histórico-social en el que se inscribe la revista *Hortensia*; con posterioridad, se irá tejiendo texto y cotexto, en el análisis de una serie de relatos de tipo grotesco-surrealista escritos por Miguel Bravo. En ellos se observa esa desestabilización normativa que impone el discurso humorístico, a partir de toda una serie de imaginarios de identidad que revelan –como en todo discurso– relaciones de poder propias de un escenario social inestable o en el que se persigue desestabilizar lo normado. Por último –y en el marco de una suerte de balance provisorio sobre lo analizado– buscaremos recoger ciertos perfiles identitarios más o menos estables que atraviesan el mensaje de la publicación en un contexto histórico que vincula la transición democrática del '71-'72, cuando se inicia la publicación, con el ocaso del gobierno de Isabel, cuando el fantasma del golpe toma formas explícitamente institucionales.

### **Hortensia, humor cordobés y cambio social**

Henri Bergson (2011) da cuenta de la risa como un fenómeno fundamentalmente social, lo que condensa de manera acabada el sentido último de *Hortensia* así como toda esa serie de contenidos, explícitos e implícitos en esta publicación dedicada al humor social de raigambre local, creada por el multifacético Alberto Cognigni y cuyo primer número viera la luz el 31 de agosto de 1971. Sin pretensiones de durar –si nos atenemos a las propias declaraciones del director–, *Hortensia* comenzó con una tirada de no más de 2.000 ejemplares para alcanzar el meritorio éxito editorial de los 100.000 ejemplares a comienzos de 1983, año final de la revista y también de la vida del propio Cognigni.

Digamos que su aparición se inscribe en esa Córdoba industrial, con un movimiento obrero y estudiantil decididamente combativos y por tanto rebelde y desafiante de un orden establecido, al cual el *Cordobazo* (29 de mayo de 1969) y el *Viborazo* (15 de marzo de 1971) habían puesto en cuestión. Pero también es un emergente de una Córdoba culturalmente renovada, en la cual las corrientes de izquierdas –en sus más diversas presentaciones– también cuestionaban el lugar de la cultura y de lo teórico, tanto respecto a su acceso por parte de los sectores populares como en su relación con la *praxis* social revolucionaria.

La figura del propio Cognigni resume de alguna forma esos cambios socio-culturales de la Córdoba del Cordobazo. Habiendo estudiado Bellas Artes en la Universidad Nacional de Córdoba, había trabajado en periódicos como los hegemónicos *La Voz del Interior* y *Los Principios*, para saltar luego a la emblemática revista *Jerónimo*. No obstante, con el proyecto de *Hortensia* Cognigni dejaba de manifiesto que la propuesta de esta publicación no era otra que una revista de humor fundamentalmente social-urbano, una revista pensada desde la afectuosidad del humor cordobés –aquello de reírse del otro permitiendo que éste se ría de uno–, sin pretensiones y jamás ubicándose desde la tribuna. Y sobre todo haciendo de la sátira, la parodia, el grotesco, el absurdo y el desenfado todo un estilo para la publicación. Veremos incluso que hasta las propias publicidades eran reformuladas en clave humorística bajo la supervisión de Cognigni. La propia nota declaratoria que figura en letra pequeña debajo del título de la publicación en cada tapa da cuenta de ello: “Acá estoy para decir lo que se me antoja, o no?”. Un desenfado que se añade al propio sentido del título de la publicación, puesto que el nombre de la revista, apodada “la papa”:

(...) proviene de una conocida demente del barrio cordobés Santa Ana que vendía bulbos de hortensia y que se levantaba la pollera mientras escupía palabrotas vergonzantes. La famosa «*papa de Hortensia*». Se la podía ver habitualmente en La Cañada en cercanías del entonces arrabal de la docta Córdoba, hoy Paseo de las Artes. Muy mal educada la vieja: cuando pasaban las parejas se levantaba la pollera y ya que no tenía bombacha decía: “¡MIREN LA PAPA DE HORTENSIA!” (en el habla coloquial de la provincia argentina de Córdoba «*papa*» es una forma de referirse a los genitales exteriores femeninos).<sup>3</sup>

Estas definiciones se refuerzan en las breves editoriales o cartas al que lee firmadas por el irresponsable, donde Cognigni, en uno de los primeros números, afirmaba que anhelaba ver el mundo: “A partir de un hombre-niño que sepa y pueda sonreír”.<sup>4</sup> Unas editoriales, siempre en clave de un humor que combina sarcasmos, parodias e ironías ancladas en la realidad social. Entre las secciones más emblemáticas que han atravesado estos cuatro primeros años que analizamos merecen destacarse, a página completa, los diálogos entre *Negrazón & Chaveta* a cargo del propio Cognigni, en páginas centrales el *popourri* de *Hortensia press*, *Boogie*, *el aceitoso* de Fontanarrosa, las historietas de Crist, columnas como los *Test: ¿Sabía Ud. que ...?* de Pequi –una de las contadas firmas femeninas–, el *Correo Deportivo*, *Diccionario para delirantes*, *Las historias de Don Quitilipe*, el *Consultorio del deschave* o las reflexiones de Miguel Bravo, además de una diversidad de tiras de historietas como, por ejemplo, las de *García y la máquina de hacer pájaros*.

El formato y la diagramación de la revista le dieron también una impronta propia: tamaño sábana, gramaje de papel grueso, impresa en blanco y negro con el agregado de un tercer color variable para la tapa y contratapa. El tipo de letra era diverso, con un prominente uso de las mayúsculas y, por supuesto, también se recurría a una tipología de letra mayúscula-manuscrita, propia de las historietas o del comic.

En cuanto a las tapas, éstas merecen un tratamiento propio, dado que encierran un discurso en sí mismo, lo que, por ejemplo, ha llevado a Mónica Miguel (2008) en su trabajo “El discurso humorístico de Hortensia en la Córdoba de los ‘70” a analizar las tapas del primer año de la publicación para indagar sobre “[...] lo que este producto cultural nos informa de la época de la que es parte.” (p.7). Ocurre que cada tapa aparece dedicada a algún acontecimiento o tema de resonancia en la realidad local o nacional o bien tensionando aspectos propios de la vida social o cultural, local e inclusive universal, que se busca poner en tensión, ironizando, parodiando o presentándolo desde el absurdo, subrayando contradicciones y sin sentidos. Así podemos encontrar tapas dedicadas a “Las grandes fotonovelas de Hortensia: ‘El amor no tiene caripela’” (número 13, mayo de 1972); “Año Internacional de la Mujer” (número 69, marzo de 1975); “Domando el varón?, Ma’ si!” (número 54, mayo de 1974); “Hoy. Fundación de Córdoba. Hoy” (número 15, julio de 1972); “Ya ni en la paz de los sepulcros creo” (número 73, mayo de 1975); “Tiempo de turismo” (número 62, octubre de 1974); “De la violencia” (número 64, noviembre de 1974); “Créalo o no, cumplimos un año, Jha!” (número 18, agosto de 1972), en cuya composición aparece Lanusse sentado viendo su reloj resignado, junto a un almanaque de pared que muestra el día 25, reflexionando: “Las 12, ya no viene”, cuando detrás, por una ventana, aparece un Perón con capa voladora...

Ahora bien, si retomamos el discurso del humor que teje la publicación y más particularmente del humor gráfico, entonces debemos partir de una definición básica pero trascendente a la vez para poder analizar las relaciones sociales que articulan los diversos dispositivos que hacen a la dominación masculina y que conforman imaginarios sociales identitarios, en términos de lo que hemos denominado como *men’s studies*. Esta definición parte de considerar al tipo de discurso que atraviesa a *Hortensia* como un discurso eminentemente crítico, puesto que estamos frente a un humor gráfico que, como tal, implica transgresión a las reglas y normas instituidas. Una suerte de subversión lingüística, bajo la primacía de la parodia, la ironía y el absurdo, donde los juegos de palabras hacen de este discurso un lugar heterotópico.

Pero, ¿cómo opera todo esto?, ¿cómo se construye este lugar heterotópico? Comencemos por subrayar que el lenguaje del humor gráfico conforma ese lugar heterotópico porque trabaja desestabilizando lo normativo. Plantea un juego del lenguaje entre un adentro y un afuera de la ley; es decir, en los límites de la lógica habitual del sentido. En otros términos, estamos frente a un intento denodado por separar al significante del significado del signo lingüístico en clave saussuriana, poniendo al descubierto la arbitrariedad del signo. Es decir, estamos frente a la transgresión de los *topos* clasificatorios normales combinando los más diversos registros, entre lo que podríamos llamar alta cultura o cultura letrada y cultura popular (Miguel, 2008; Zavisatanou, 2016).

*Hortensia* propone una suerte de *charivari* o de carnaval, donde se pone en tensión la propia experiencia cotidiana desde una crítica socio-política implícita y, siguiendo a Mónica Miguel (2008), dando a conocer un nuevo sujeto social emergente de esa sociedad en cambio. Un nuevo sujeto social que emerge de esa Córdoba rebelde que tanto contribuyera al desmoronamiento del régimen militar de la Revolución Argentina y que al momento de la aparición de *Hortensia* se veía envuelta en esa transición democrática decretada por el presidente Lanusse para intentar doblegar el desafío revolucionario de los sectores más activos y contestatarios de la sociedad. Pero, en cualquier caso, una transición democrática tan incierta como inevitable.

Entonces, en ese cambio de clima que dejaba atrás en lo discursivo el autoritarismo y el ultramontanismo del onganato para abrazar las bondades de la concertación, los acuerdos políticos y el retorno a un Estado de derecho –recordemos las iniciativas de concertaciones político partidarias como la Hora del Pueblo o el Encuentro Nacional de los Argentinos, el proyecto lanussista del Gran Acuerdo Nacional o los acercamientos CGT-CGE– hacía su aparición *Hortensia* en los kioscos de revistas de la capital cordobesa para dar el salto, en poco menos de dos años, al escaparate porteño.

### ***Hortensia* y «la casa de los hombres» en los relatos de Miguel Bravo**

Si buscamos alguna expresión que vincule el conjunto de relaciones de género-sexo que atraviesan por estos años el discurso de la publicación podríamos hablar de *Hortensia* en “la casa de los hombres”. En rigor de verdad, esta expresión pertenece a Maurice Godelier (1996) y pretende designar ese conjunto de espacios reales y simbólicos que estructuran lo masculino y con ellos una serie de dispositivos sexuales de dominación de los hombres sobre las mujeres.

La casa de los hombres no es otra cosa que ese conjunto de lugares –como dijimos–, tanto reales como simbólicos en los cuales el niño-macho, el adolescente, el joven y el adulto realizan el ineludible *cursus vitae* que los lleva a convertirse en ese *hombre* del viriarcado y que, ante todo, ha requerido despojarse de todo atributo que lo asocie con las mujeres –o su homólogo simbólico, los homosexuales– o los niños. Como bien lo señala Daniel Welzer-Lang (2001):

Esa “casa de los hombres”, en cada edad de la vida, en cada etapa de la construcción de lo masculino, está relacionada con un lugar, una habitación, un bar, un estadio de fútbol. Es decir, un lugar propio en el que la homosocialidad puede vivirse y experimentarse en grupos de iguales. En esos grupos, los mayores, los que ya han sido iniciados por los adultos, muestran, corrigen y modelizan a los aspirantes a la virilidad. Al salir de la primera “habitación” (de esa “casa”) cada hombre se convierte a su vez en iniciador e iniciado. (p.5).

Hablamos entonces de un principio rector de esa dominación masculina, un auténtico bien simbólico, que no es otro que la virilidad. Estilizando la explicación sobre la masculinidad podríamos decir que sería la virilidad aquello que le da sentido y a partir de lo cual se construyen históricamente los distintos mecanismos o dispositivos de dominación. Este reconocimiento nos lleva al propósito que, siguiendo a Bourdieu, planteaba en la introducción: reconstruir la historia del trabajo histórico de deshistorización. Una tarea que nos conecta a su vez con los aportes foucaultianos de una sexualidad entendida como una creación histórica de la modernidad cultural –relaciones sexuales de dominación– donde los sujetos pasan de ser definidos sexualmente a partir de lo que podríamos denominar un dato fisiológico para serlo a partir de una categoría sociológica como lo es el deseo sexual. He aquí entonces la consolidación de una masculinidad –en singular, en tanto modelo unívoco– normativizada a partir de un modelo heterocentrado y homófobo.

Así, propongo desde el discurso humorístico gráfico de *Hortensia*, en esa Córdoba de la efímera primavera democrático-revolucionario, aprisionada entre la salida del onganato y la amenazante militarización de Menéndez y compañía, analizar qué parecía estar sucediendo en esa “casa de los hombres” del viriarcado imperante. En el contexto de los cuestionamientos y desafíos a la sociedad de orden de la post guerra que conectan el mundo del Mayo ‘68, el pacifismo, el *hippismo*, el movimiento hipster, la negritud, con los procesos de liberación nacional tercermundistas, el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, la revolución sexual y el feminismo de los años sesenta y hasta las primeras manifestaciones del movimiento homosexual, pretendemos indagar qué nos trasmite el humor de *Hortensia* sobre esa sociedad cordobesa y argentina en cambio. Para eso hemos recurrido a una selección de los relatos de Miguel Bravo del período 1971 a 1975 que, desde un planteamiento surrealista elaborado sobre el absurdo y el grotesco, nos permiten abordar la problemática en cuestión tanto desde una perspectiva diacrónica como sincrónica, en el marco de la conformación de los imaginarios de identidad de género-sexo.

De este modo, nos enfrentamos a una serie de relatos en clave de grotesco-absurdo a partir de las figuras prototípicas de la familia heteronormada del viriarcado. Los títulos de sus relatos son justamente: *Soltera*, *Tío*, *Nuera*, *Suegro*, *Yerno*, *Cuñado*, *Nieta*, *Primo*, *Separada* o *Bisabuela* a lo que añadimos otros como *Maternidad*, *Insistidor*, *Celoso*, *Aniversario* o *Piropos*. Si hay un denominador común que atraviesa a todos estos relatos breves es, por una parte, el propósito de dar cuenta de unas identidades de sexo-género en las que el hombre heterosexual estructura y normativiza el conjunto de las relaciones sociales. Y por otra parte, el formato de parodia-absurdo-grotesco las pone en cuestión al interpelarlas por la vía del ridículo.

En el caso de *Soltera* –que es a un tiempo el nombre propio de la protagonista– se parodia el destino manifiesto de toda mujer que se precie de tal en el marco de la dominación masculina: casarse y tener hijos. Ocurre que *Soltera*, sujeta a una estricta educación moral absolutamente normativizada, ve pasar el tiempo sin poder alcanzar ese destino hasta que ella misma logra romper esa suerte de maleficio que la aquejaba y dar con un hombre, a quien no dejará escurrírsele de sus manos. Aquí lo interesante radica en la parte final del relato cuando *Soltera* recurre a la colaboración de sus amigas para tenderle una emboscada al novio de modo que éste no pudiera arrepentirse:

Quando el novio entró al nidito tropezó y cayó por un tobogán a una cama que ocupaba toda la habitación, rodeada de cortinados de seda y donde se escuchaba los aires marciales de Caballería Rusticana en el momento de ataque. *Soltera* –desde lo alto del tobogán– contempla satisfecha la labor de las amigas, vestida de Caperucita Roja y con la misma cara de alegría que tuvo la verdadera luego de su encuentro con el lobo feroz en el bosque.<sup>5</sup>

*Soltera*, reconvertida en una caperucita roja y erotizada al modo de la pornografía patriarcal de los setenta, en medio de un gran tobogán que se desliza sobre una cama gigante que todo lo cubre, nos da cuenta de ese despertar liberalizador de las prácticas sexuales que ya no la dejaba inmune en su condición de soltería. Por cierto, un sexo vinculado a un tipo de placer unívoco que sólo puede consumarse en la relación con el hombre-falo, al que ya ni siquiera *Soltera* puede resistirse. Así, emerge en ese discurso paródico-grotesco un canto a la liberación sexual de la mujer, pero siempre pensada desde un deseo sexual que no puede ser otro que el de acoplarse al placer masculino, aún cuando esto se lo presente en clave de una recobrada *voracidad sexual* femenina, que rompe con ese viejo concepto que asocia a cierta tipología de mujer con la frigidez. Además, *Soltera*, vestida de Caperucita Roja refleja a esa *mujer cándida, inocente y virginal* que desea caer en las garras de ese lobo feroz que tal parece fue antes bien atrapado por la *femme fatale* y sus amigas.

Algo similar al devenir de *Soltera* ocurre con *Tío*, un personaje ultraconservador, tradicionalista militante, quien un día concluye que ya no tiene más sentido continuar en esa tesitura y decide emprender un raudo cambio modernizador para incorporarse al mundo social y cultural del último tercio del siglo XX en su ver-

sión más *avanzada*.<sup>6</sup> Aquí, el mensaje que subyace es también el del mito de dar rienda suelta a un modelo de masculinidad que en términos de Elisabeth Badinter (1993) podríamos reducirlo al concepto de hombre duro, signado por la primacía de la virilidad. Una vez más encontramos que en estas parodias de la liberación sexual, otras veces presentada como *liberación femenina* emerge un patrón reconfigurado de ese hombre duro.

Otro lugar clave en la cosmogonía de la masculinidad dominante de ese hombre duro lo aporta *Nuera*, quien es presentada mediante el lenguaje del lunfardo como una *minusa* que se incorpora a una familia de asaltantes y pese a todos los reparos de *Suegra*, logra *engatusar* a la familia, haciéndose con el botín completo del asalto a un banco. Aquí se incorpora el papel tradicional de la desconfianza suegra-nuera, como un modo de escenificar las desavenencias y disputas entre las propias mujeres; un sostén argumentativo clásico –que nos remite a las letras de los tangos, por ejemplo– donde no sólo se apuntala la dominación masculina y el viriarcado, sino que también el autor busca mostrar por medio de la parodia la vigencia de un clásico en el reparto de los roles de género del universo patriarcal.<sup>7</sup> Por otra parte, *Nuera* viene también a simbolizar a esa mujer arpía y perversa que genera el mal por medio de intrigas. Un tipo de ofensa que hace alusión de forma especial a la mujer y que se remonta al siglo XVI con igual significado que el actual (Celdrán Gomariz, 2008). Pero si de estereotipos de género que hunden sus raíces en las profundidades de la historia se trata, el de *Bisabuela* constituye un clásico cuando se la vincula con el plano mágico-curativo y con una creatividad práctica que se circunscribe al ámbito de lo hogareño-reproductivo. Así, una vez que *Bisabuela entierra* a su sempiterno infiel y autoritario marido, el relato sarcástico de Bravo la coloca en un plano en el cual da rienda suelta a su capacidad creativa dando por resultado la invención de elementos tales como cacerola, kilo y calzoncillo.<sup>8</sup> Toda una simbología que alude y parodia dos funciones básicas del par mujer-naturaleza en términos de Simone de Beauvoir (2018): alimentación-reproducción.

En otros relatos, como el de *Primo*, los dispositivos de la dominación masculina se hunden en un discurso construido desde la ironía y el juego de palabras para asociarlo, en este caso, a un personaje de un pueblo español en el que se funden Falange y catolicismo, aprovechando la asociación con el primer apellido del fundador de la Falange Española, José Antonio Primo de Rivera. Aquí más bien se refuerza el lugar tradicionalista de la Iglesia y las ideologías políticas que en ella se recuestan frente a la oleada secularizadora y modernizadora que atraviesan las relaciones sociales entre los sexos-género al comienzo de la década de 1970. Todo lo cual nos habla de unos preceptos, doctrinas y principios de los que el autor construye una parodia; tal como lo vuelve a hacer con *Suegro*, creando un relato que él mismo categoriza como “paternal-perdonavidas, comprensivo-canchero” para poner a prueba un nuevo prototipo de suegro frente a un ridiculizado petitorio de manos por parte de *Yerno*. En definitiva, emerge aquí una verdadera parodia de un ahora cuestionado hombre duro.<sup>9</sup>

La saga de Miguel Bravo incursiona también por el mundo del radio-teatro o bien de la telenovela de la tarde por la vía del guión de *Nieta*. Se trata de un relato planteado desde la parodia y el absurdo donde *Nieta*, al enterarse que ha quedado embarazada y frente a la imposibilidad de plantear la situación, decide huir con su novio a Hon-Kong en un devenir atravesado por la más profunda infelicidad. El guión termina con reproches cruzados de los protagonistas que pierden los papeles en un *culebrón* que decae al ritmo desconsolado de los protagonistas. Todo lo cual apunta a ridiculizar las costumbres de esa sociedad tradicional que impone la virginidad femenina prematrimonial; por cierto, un ritual puesto en cuestión por la estela de la revolución sexual de finales de los años sesenta. Pero también aparece aquí una interpelación al rol de la maternidad y su relación con las prácticas sexuales. Una maternidad que volverá a ser abordada por Bravo justamente en su relato *Maternidad*, aunque aquí bajo la forma del grotesco, cuando una tipología bien definida y caracterizada de madres organizan una protesta-petitorio ante un cuartel para asistir a sus indefensos hijos que están realizando el servicio militar. Esta situación pone a debate el vínculo masculino con la madre-nodriz protectora y cultora de esa masculinidad tradicional. Toda una crítica al lugar del *macho*, mostrando su costado edípico y vulnerable, una suerte de talón de Aquiles de aquel hombre duro.<sup>10</sup>

Por último, no podía faltar el sempiterno tema de la infidelidad. Cuestión que es abordada por Bravo por dos vías que nuevamente incursionan por el lado del grotesco-absurdo. Por una parte, tenemos el relato de *Yerno*, donde se narra la historia de las hermanas de la esposa afectada. Aquí se deja bien presente una máxima de la familia tradicional del patriarcado de la post guerra, al sostener que *Yerno* se había casado con toda la familia de su esposa, "... de lo que no se dio cuenta", lo cual lo había colocado en un rol decididamente subalterno y hasta degradado en esa estructura de familia, de hecho, ampliada. Entonces, ironías de la vida, cuando sus cuñadas vengan a su hermana por sus actos de infidelidad, en verdad le hacen un favor cuando luego de haberlo castigado con una sucesión de mutilaciones:

(...) lo acomodaron en la repisa de la chimenea, justo enfrente del espejo grande, en el que todo el día se miraba y divertía, haciéndose morisquetas y burlándose de su humanidad porque a pesar de todo, más interesante que su propia persona no conocía a nadie. ... Pero, eso sí, no podía dejar de reconocer que al fin en su familia política le habían dado el lugar más expectable e importante de la casa. Y eso para cualquier Yerno que se respete es mucho.<sup>11</sup>

Nuevamente asistimos a una crítica punzante del hombre duro que a su vez parece deslizar la crisis de masculinidad que estaría comenzando a emerger a partir de los cambios que se van operando en materia de relaciones sociales de sexo-género. Una crisis acorde con esa puesta en cuestión del hombre duro que se hace visible en los primeros años setenta y que el autor de estos relatos vuelve a poner de relieve cuando presenta a *Cuñado*, trayendo nuevamente a colación la cuestión de la infidelidad. Entonces, en clave de grotesco, da vuelta la libido tradicional que supone inscripta en las tramas de las infidelidades, puesto que *Cuñado* sufre una tremenda decepción que lo lleva a abandonar a su esposa cuando, contrariamente a lo que suponía, ella le había sido fiel a lo largo de los cuantiosos viajes laborales que realizaba. Ahora bien, el personaje recobra la felicidad y le embarga un fuerte impulso por volver con su ex cuando se entera que ahora, al haberla dejado, ella sí había decidido experimentar relaciones con diversos hombres. Una vez más vemos a ese hombre duro perder hasta el sentido tradicional de sus auto-otorgados derechos de poseer otras mujeres en el marco del matrimonio católico-tradicional. No obstante, se sigue reforzando el sentido heterosexual-masculino del placer al que ahora la mujer también accede pero siempre como una mimesis de aquel ya degradado hombre duro. Por cierto, un cambio que hunde sus raíces en lo socio-cultural si pensamos que esa mujer fiel-esposa al separarse del marido –y una vez roto el vínculo matrimonial– se transforma, sino en una mujer libertina, cuanto menos en alguien que rompe deliberadamente con el principio de la fidelidad. Aquí, la diada matrimonio-sujeción de la mujer aparece con nitidez.<sup>12</sup> En la misma línea argumental se inscribe el relato de *Separada*, mujer-esposa-fiel tradicional para quien un marido que se precie de tal no podía ser sino un infiel irredento. Entonces, cuando:

(...) un buen día descubrió que todo lo que hasta ese preciso e infortunado instante le había contado y fantaseado su marido, toda esa gama de aventuras extra e intra-matrimoniales con casadas, solteras, ortopédicas, ansiosas, satisfechas, esquizoides autistas y ciclotímicas, no pasaba de ser una burda mentira al descubrir que él era el que compraba las trusas y demás objetos que encontraba como al descuido en su casa... Y la triste realidad del pelmazo que vivía a su lado se le presentó ante su vista.- ¡Un ridículo, mojigato y fiel marido! ¡PUUAAFFFFF! - fue lo único que logró decir antes de desmayarse de despecho y vergüenza.<sup>13</sup>

En definitiva, estamos frente a la inversión del sentido de la carga dramática de la infidelidad masculina dando cuenta así de una nota que se habría vuelto constitutiva de la masculinidad, al punto que la mujer la toma como un signo inconfundible de hombría-virilidad. Un mismo modelo que Bravo vuelve a traer a la palestra con *Insistidor*, quien hace del arte de la conquista femenina un auténtico oficio pero con resultados infructuosos, por lo que siempre acaba despechado, reforzando el estereotipo de la mujer frívola que no está a la altura de "su propuesta".<sup>14</sup> También en esa embestida contra una mujer que osa desafiar las prescripciones del patriarcado Miguel Bravo presenta a *Celoso*, "perdidamente enamorado de su tía carnal y de su prima adulterina", quien en sus ataques de celos furibundos llega

hasta sospechar de un carnero. En este instante, justamente, el conflicto encuentra su vía resolutive cuando la furia de *Celoso* se vuelve un atractivo para su amada, dando cuenta de una situación enfermiza que ésta valida y naturaliza.<sup>15</sup>

Hasta aquí entonces, estamos frente a una presentación surrealista de los planos más estructurales de las relaciones sociales de género-sexo del patriarcado en una doble operación: al tiempo que Bravo subraya todas aquellas notas, el formato absurdo-grotesco permite esbozar una crítica socio-cultural al deslizar esas relaciones por el terreno del ridículo. En definitiva, este conjunto de personajes están dando cuenta de una crítica social que interpela los roles de género en el marco de la institución familiar tradicional con sus diversas proyecciones sociales. Esto además se ve reforzado en relatos como *Piropos*, donde se parodian los cambios acaecidos entre las primeras décadas del siglo y la actualidad, cuando la galantería de los “piropos literarios/poéticos” da paso a aquellos más vulgares y subidos de tono pero que incluso ya no son exclusivos de los varones. También en *Aniversario* se desliza una crítica mordaz al sentido-demostración burgués de las fiestas familiares que encubren cuitas, falsedades, relaciones tortuosas y roles estereotipados que pretenden dar cuenta de la crisis del patriarcado de los primeros años setenta.<sup>16</sup>

### Palabras finales

Comencemos por retomar la propuesta que pretensiosamente hemos planteado en la introducción a este trabajo: deconstruir esa minuciosa tarea de *eternización* de la dominación masculina, según la cual –tal como lo señalara Bourdieu–, se la ha deshistorizado. En este sentido, hemos procurado desde el análisis del discurso del humor gráfico de *Hortensia* en sus cuatro primeros años de vida, descubrir una serie de elementos o claves interpretativas, contextualizadas en unos años que combinan rebeldía, inconformismo juvenil y revolución política con fuertes cambios socio-culturales, que nos permiten rehistorizar aquel momento de crisis de la dominación masculina de los primeros años de la década del setenta.

En otros términos, hemos podido extraer del lenguaje del humor gráfico de *Hortensia* una suerte de tensión irresuelta entre el modelo hasta entonces hegemónico del hombre duro y el todavía no muy claramente definido del hombre blando, modelado al acecho de lo más elemental de la crítica feminista y también de aquellos tópicos de la liberación sexual femenina que requerían una reformulación, cuanto menos discursiva, de la visión tradicional de la sexualidad patriarcal-tradicional. Es aquí donde *Hortensia*, en su incursión en la «casa de los hombres» a golpe de sarcasmos, grotescos, absurdos, parodias e ironías nos fueron develando un modelo de mujer que, si bien se encuentra atravesada por los cambios socio-culturales referidos, todavía se halla muy vinculada a los determinantes patriarcales. Se trata de una tipología de mujer que aún no se deja de pensar en función del hombre, cuyo deseo sexual se vuelve una mimesis del masculino y cuyos postulados más críticos hacia la masculinidad dominante aparecen más bien presentados bajo el formato del absurdo por considerarse fuera del ámbito de lo real, de lo normado.

No obstante, todo esto emerge y se presenta en un marco fuertemente contradictorio, propio de unas demandas feministas de autonomía y liberación de la mujer, pero todavía proyectadas en el modelo clásico de dominación masculina, el cual no deja de presentarse como un patrón a emular para acabar con la consuetudinaria situación de subordinación del mal llamado “segundo sexo”. Esta situación queda reflejada en la propia tensión discursiva que recorre los relatos de Miguel Bravo, cuando al refuerzo de los estereotipos patriarcales se le oponen denuncias o críticas puntuales por la vía del grotesco-absurdo pero que no llegan a brindar una, llamémosle, síntesis evolutiva de la referida crisis de la masculinidad. Por cierto, una situación que está particularmente enmarcada en el contexto histórico argentino y cordobés del primer quinquenio de los setenta. Hacemos referencia al auge de la perspectiva armada-revolucionaria de los sectores juveniles y más activos o radicalizados de la sociedad, lo cual parece congelar los avances feministas en términos de crítica activa al patriarcado, en el marco de una militancia en organizaciones armadas impregnadas por una lógica jerárquico-militarizada muy funcional al patriarcado tradicional.

Recapitulando, si de modelos identitarios se trata, *Hortensia* pone de manifiesto la referida crisis de la dominación masculina asentada en el modelo patriarcal, forjado socialmente en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial; por ello, la permanente dicotomía que hemos trazado: hombre duro versus hombre blando. Y de allí subyacen –siempre bajo la forma de la ironía, el grotesco o el absurdo–, no pocos postulados de la liberación sexual femenina y de algunas de las corrientes feministas en boga a principio de los años setenta. Ahora bien, si alguna conclusión provisoria podemos extraer a partir de la pretensión inicial de comenzar a rehistorizar aquellas relaciones sociales de dominación sexo-género, secularmente encapsuladas en un decidido trabajo histórico de eternización, es que en estos años iniciales de la década del setenta vemos emerger en esa Córdoba rebelde –que bien puede proyectarse socialmente a la Argentina como colectivo de pertenencia–, los inicios de un todavía tímido proceso revulsivo, de interpelación y cuestionamiento hacia esa dominación masculina del patriarcado o viriarcado tradicional.

Por último, no dejaremos de insistir en que estamos frente a un proceso no exento de contradicciones que el lenguaje del humor gráfico de *Hortensia* pone al descubierto. Tal como lo hemos podido analizar, la crítica social de los relatos de Miguel Bravo se vuelve un potente escaparate que, al tiempo que visibiliza unas relaciones sociales de sexo-género inscripta en el patriarcado más tradicional, también da cuenta de su decadencia y desliza no pocas denuncias de su inequidad. En todo caso, las parodias como las del amante tradicional, las de las relaciones familiares consuetudinarias, el lugar de la mujer tanto en su rol maternal como respecto a su deseo sexual, el papel de la seducción masculina-femenina o bien la virilidad como eje estructural de la masculinidad –aún cuando fueran abordadas desde su lugar más tradicional y tomando como doxa la propia dominación masculina– no dejan de reubicar en la esfera pública todo ese conjunto de relaciones sociales de género-sexo que nos permiten comenzar a pensar su rehistorización, partiendo de ese conjunto de contradicciones que, en definitiva, denuncian la crisis de la dominación masculina tradicional.

## Notas

- 1 Refiero al concepto desarrollado por Nicole-Claude Mathieu (1985) y que remite al poder de los hombres, sean o no padres.
- 2- En lo que respecta a mis investigaciones sobre construcciones de género en el marco de la conflictividad estudiantil tardofranquista, puede consultarse el trabajo de investigación tutelado del programa doctoral Comunicación y Cambio en la Historia: Antúnez (2003).
- 3- Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Hortensia\\_\(revista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Hortensia_(revista))
- 4- *Hortensia*, año I, número 13, mayo 1972-segunda quincena, p. 3.
- 5- *Hortensia*, año I, número 13, mayo 1972-segunda quincena, p. 9.
- 6- *Hortensia*, año I, número 14, junio 1972, p. 4.
- 7- *Hortensia*, año I, número 15, julio 1972, p. 20.
- 8- *Hortensia*, año II, número 22, octubre 1972-segunda quincena, p. 4.
- 9- *Hortensia*, año II, número 19, septiembre 1972-primera quincena, p. 17; *Hortensia*, año II, número 21, octubre 1972-primera quincena, p. 15.
- 10- *Hortensia*, año II, número 31, abril 1973, p. 6; *Hortensia*, año IV, número 61, octubre 1974, p. 11.
- 11- *Hortensia*, año III, número 48, enero 1974, p. 16.
- 12- *Hortensia*, año III, número 53, abril 1974, p. 17.
- 13- *Hortensia*, año III, número 46, diciembre 1973, p. 11.
- 14- *Hortensia*, año IV, número 73, mayo 1975, p. 21.
- 15- *Hortensia*, año III, número 56, junio 1974, p. 16.
- 16- *Hortensia*, año II, número 18, agosto 1972-segunda quincena, p. 21; *Hortensia*, año IV, número 62, octubre 1974, p. 7.

## Referencias bibliográficas

- Agüero Guerra, M. (2013). Análisis semántico-cognitivo del discurso humorístico en el texto multimodal de las viñetas de Forges. *ELUA-Estudios de Lingüística*, (27), 7-30.
- Antúnez, D. (2003). *Identidades Imaginadas. Las construcciones de género en la conflictividad estudiantil tardofranquista de la Universidad de Valladolid* (Tesis suficiencia investigadora). Universidad de Valladolid, Valladolid, España.
- Badinter, E. (1993). *La identidad masculina*. Madrid, España: Alianza.
- Bergson, H. (2001). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires, Argentina: Godot.
- Bourdieu, P. (1984). *Questions de sociologie*. París, Francia: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (2003). *La dominación masculina*. Barcelona, España: Anagrama.
- Celdrán Gomariz, P. (2008). *El gran libro de los insultos. Tesoro crítico, etimológico e histórico de los insultos españoles*. Madrid, España: La esfera de los libros.
- De Beauvoir, S. (2018). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo (17ª edición).
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir*. París, Francia: Gallimard.
- Foucault, M. (1984). *L'usage des plaisirs*. París, Francia: Gallimard.
- Godelier, M. (1996). *La production des grands Hommes*. París, Francia: Fayaard.
- Marqués, J- (2001). *Sexualidad y Sexismo*. Madrid, España: Fundación Universidad-Empresa y Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mathieu, N. (1985). Quand céder n'est pas consentir, des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominées de femmes et de quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie. En Autores Varios. *L'Arraînement des Femmes: essais en anthropologie des sexes*. París, Francia: l'École des hautes études en sciences sociales.
- Miguel, M. (2008). El discurso humorístico de Hortensia en la Córdoba de los '70. *Cuadernos de Investigación*, (1).
- Pujol, S. (2007). Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes. En D. James, (Dir.). *Nueva Historia Argentina, Tomo 9, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, pp. 281-328. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Servetto, A. (1998). *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada 1973-1976*. Córdoba, Argentina: Fe-rreyra.
- Welzer-Lang, D. (2001). Iniciativas europeas y análisis de las resistencias masculinas al cambio. *Congreso sobre Los hombres ante el nuevo orden social*. Donostia, España: Emakunde- Instituto Vasco de la Mujer.
- Zavitsanou, T. (2016). *Humor y discurso político: el humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española*. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/385361>

## **Fuentes primarias**

*Hortensia*, año I, número 13, mayo 1972-segunda quincena.

*Hortensia*, año I, número 14, junio 1972.

*Hortensia*, año I, número 15, julio 1972.

*Hortensia*, año II, número 19, septiembre 1972-primera quincena.

*Hortensia*, año II, número 18, agosto 1972-segunda quincena.

*Hortensia*, año II, número 21, octubre 1972-primera quincena.

*Hortensia*, año II, número 22, octubre 1972-segunda quincena.

*Hortensia*, año II, número 31, abril 1973.

*Hortensia*, año III, número 46, diciembre 1973.

*Hortensia*, año III, número 48, enero 1974.

*Hortensia*, año III, número 53, abril 1974.

*Hortensia*, año III, número 54, mayo 1974.

*Hortensia*, año III, número 56, junio 1974.

*Hortensia*, año IV, número 61, octubre 1974.

*Hortensia*, año IV, número 62, octubre 1974.

*Hortensia*, año IV, número 64, noviembre 1974.

*Hortensia*, año IV, número 69, marzo 1975.

*Hortensia*, año IV, número 73, mayo 1975.