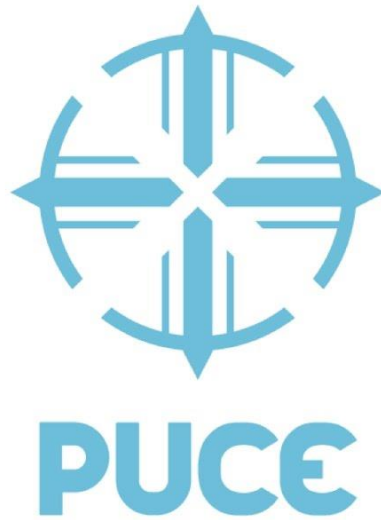


PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR



**DISERTACIÓN PREVIA AL TÍTULO DE
HISTORIADORA DEL ARTE**

“Códigos y discursos visuales sobre *lo femenino*, a partir de una mirada *masculina* en el
Semanario Sábado, *7 días Magazine* y *Diario del Ecuador este Domingo*, en Quito y
Guayaquil desde 1950 hasta 1970”

AUTOR: Analía Vallejo Larrea

DIRECTORA: Andrea Moreno Aguilar

QUITO-ECUADOR

2019

Dedicatoria

A mi madre, quién me motiva y acompaña en cada momento.

A mi padre, por abrirme la puerta a otros mundos.

A mis abuelas, quienes me enseñaron a amar.

A todos aquellos que todavía quieren recordar la historia.

Agradecimientos

Esta investigación es el resultado final de cuatro años de aprendizaje y enamoramiento constante con respecto al quehacer histórico. Dentro de este proceso estuvieron involucradas personas e instituciones con las cuales me siento profundamente agradecida, ya que han logrado enriquecer y llenar de color un camino que era incierto.

Agradezco a mi directora, Andrea Moreno, por nunca dejar de enseñarme y por ayudarme a desarrollar este trabajo de la mejor manera posible.

A mi madre, mi lectora y acompañante, por estar para mí siempre, por su infinito apoyo y amor, por enseñarme a nunca dejar de luchar por un futuro más justo. A mi padre, quien me enseñó a caminar por mis propios pasos, y mientras yo los sentía temblorosos, él los veía firmes, alentándome a seguir. A la Vero y al Oscar, porque con ellos nunca dejo de aprender.

Agradezco a Adriana Pacheco, por dedicar su tiempo para la lectura de esta investigación y aportar con sus comentarios para la misma. Pero también por haberme transmitido su pasión por la Historia del Arte desde la primera clase. De la misma manera, estoy inmensamente agradecida con Carolina Larco, por su buena predisposición para leer este trabajo de titulación y aportar al mismo.

Un agradecimiento especial a Viviana Velasco, por impulsarme y guiarme, cada día, en las clases de taller, para dar lo mejor de mí en esta investigación. A todos mis profesores, en especial a Malena Bedoya, Sofía Luzuriaga, Ruth Ruiz, Milton Luna, Alejandro López, Patricio Guerra, Jorge Moreno Egas, Martha Moscoso, quienes nunca dejaron de enseñarme lo maravillosa que puede ser la Historia.

A mis chicas, Katiushka Aguirre y Doménica Villalba, porque siempre estuvieron ahí para ayudarme a poner mis pies en la tierra, respondiendo cada duda que pasaba por mi cabeza. A mis compañeros de carrera; Daniel Jaramillo, Patricio Flores, Doménica Sotomayor y Pablo Toro, por enseñarme, desde sus intereses los alcances de la Historia. A Esteban López, Juan Freire y Sofía Granizo, por darle sazón a mi vida.

A mi novio, Daniel, mi compañero de aventuras, le agradezco por la escucha, el amor y la comprensión, por acompañarme día a día en la escritura de esta investigación. A mis

amigos del alma, Emiliano Samaniego y Esteban Jijón, por ser amor y luz, y por haber estado presentes en mi vida desde siempre.

A mi familia de danza contemporánea, por llenar mis días de alegría y color. A los escritores de cada uno de los semanarios, por inspirarme.

Finalmente, agradezco a la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit por proporcionarme las fuentes primarias necesarias para esta investigación.

Resumen

Esta investigación analiza las imágenes expuestas en las secciones femeninas de tres periódicos: *Semanario Sábado*, *7 días Magazine* y *Diario del Ecuador este Domingo*, entre 1950 y 1970, en Quito y Guayaquil. El objetivo es identificar los signos, significados y significantes de los discursos visuales, para poder comprender cómo estas construcciones alimentaron un discurso sobre lo femenino.

Partiendo de los estudios visuales y el estructuralismo como bases teóricas y metodológicas, se establecen una serie de *modelos de mujer* que surgen de las imágenes analizadas, estos *modelos* están ligados a los cambios que el Ecuador vivió en la época planteada. En un momento en el que, la economía capitalista se expandía rápidamente, la imagen de *mujer moderna* va a estar determinada por espacios como la moda y el cine, cada uno con sus propios códigos visuales. Por otro lado, la figura de la mujer-madre continua muy presente, y las imágenes femeninas que podemos encontrar en las portadas de los periódicos, también están cargadas de códigos que determinan un discurso sobre el *ser mujer*.

Palabras clave: Estudios visuales, imágenes de mujer, prensa de los años 50 y 60.

Abstract

This research analyze the images exhibited in the female sections of three newspapers: *Semanario Sábado*, *7 días Magazine*, y *Diario del Ecuador este Domingo*, between 1950 and 1970, in Quito and Guayaquil. The objective is to identify the signs, meanings and signifiers of visual discourses, in order to understand how these constructions fed a discourse on the feminine.

Starting from visual studies and structuralism as theoretical and methodological bases, I present *women's models* that arise from the images analyzed, these models are linked to the changes that Ecuador experienced in that time. When the capitalist economy was expanding quickly, the image of a *modern woman* will be determined by spaces such as fashion and cinema, each with its own visual codes. On the other hand, the figure of the woman-mother continues very present, and the feminine images that we can find on the covers of the newspapers, are also loaded with codes that determine a discourse about *being a woman*.

Keywords: Visual studies, images of women, press of the 50s and 60s.

Índice

Agradecimientos.....	1
Resumen	3
Introducción.....	6
Capítulo I Apuntes teóricos desde la imagen, la mirada y la cultura visual ...	11
Introducción	11
1.1 Lo Visual/La Imagen.....	13
1.2 Lo Femenino.....	20
1.3 El Cuerpo	25
1.4 La Mirada.....	28
Capítulo II Contexto Histórico de las décadas de 1950 y 1960 en Quito y Guayaquil	31
Introducción	31
2.1 Lo Moderno en el Ecuador	32
2.2 El lugar de la mujer en las principales urbes ecuatorianas	33
2.2.1 Aproximaciones sobre lo doméstico y lo privado en América Latina	33
2.2.2 La Mujer y la Prensa:	35
2.3. La circulación y el consumo de la imagen femenina.....	39
2.3.1 El cine en los semanarios.....	39
2.3.2. La moda en los semanarios	46
Capítulo III Los discursos visuales en los periódicos <i>Semanario Sábado, 7 días y Diario del Ecuador Este Domingo</i>	56
Introducción:	56
3.1 Prensa escrita con secciones para mujeres	56
3.1.1 <i>Semanario Sábado</i> :	56
3.1.2 <i>7 días Magazine</i>	59
3.1.3 <i>Diario del Ecuador Este Domingo</i> :.....	61
3.2. Mujeres como <i>modelo a seguir</i>	63
3.2.1 La mujer a la moda.....	64
3.2.2 <i>La inocente seductora</i>	75
3.2.3 La mujer madre.....	89

3.3 Mujeres Portada	94
3.3.1 Los ternos de baño	95
3.3.2 El rostro de la belleza	100
Conclusiones	108
Anexos	112
Índice de Imágenes	126
Fuentes Primarias	128
Bibliografía	129
Referencias de imágenes	132

Introducción

Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la irrupción en el caos).

Georges Didi-Huberman

Durante las décadas de 1950 y 1960, fue común encontrar en los periódicos y revistas ecuatorianos, una sección dedicada *exclusivamente* para las mujeres; ya sean semanarios políticos o de entretenimiento. Los redactores (la gran mayoría hombres), consideraron necesario crear un apartado donde se traten temas *femeninos*. Este es el caso del *Semanario Sábado*, *7 días Magazine* y *Diario del Ecuador Este Domingo*, los cuales tienen apartados donde se exponen mensajes textuales y visuales, con una clara visión *masculina* de la representación de las mujeres.

En estas secciones podemos encontrar una serie de imágenes de mujeres, las cuales están cargadas de códigos sobre *lo femenino*. Los estudios visuales nos permiten realizar un análisis de las relaciones sociales y culturales, y en este caso, de las relaciones de género en el campo de la producción visual. Los imaginarios sobre las mujeres representados visualmente en los periódicos y revistas expresan las relaciones de poder de las sociedades en las que se generan. En el caso de las mujeres, evidencian los roles sociales que se les atribuían centrados en el espacio doméstico y subordinado a los hombres, con clara referencia a la iconografía cinematográfica.

Este trabajo expone cuáles son los códigos visuales que conforman el discurso sobre *lo femenino*, a partir de una selección de imágenes expuestas en el *Semanario Sábado*, en *7 días Magazine* y en *Diario del Ecuador este Domingo*. Para esto, se examinará los signos, significados y significantes de los discursos visuales de los periódicos mencionados, lo que permitirá comprender cómo estas construcciones alimentaron un discurso sobre *lo femenino* en el contexto de Quito y Guayaquil de mediados del siglo XX.

Es fundamental realizar un estudio sobre las relaciones de género plasmadas en las imágenes que se construyen y difunden desde los medios de comunicación. Así como, es primordial ampliar el objeto de estudio de la Historia del Arte, analizando aquellos

aspectos que forman parte de la cultura visual a pesar de que no sean considerados como obras de arte. Además, en el Ecuador no ha existido una línea académica que aborde este tema desde los estudios visuales, por lo que podría representar un aporte para trabajos futuros.

De la misma manera, a partir de esta investigación es posible establecer la importancia que tienen las imágenes dentro de la construcción de imaginarios, y así, por ejemplo, la influencia que han tenido sobre la concepción de los roles y el cuerpo de la mujer. Sin embargo, es importante resaltar que esta investigación no indaga sobre el ámbito de la comunicación, sino que se concentra en el universo de imágenes que ofrecen ciertos medios impresos.

Estas imágenes son las que nos ayudan a comprender un aspecto de los diferentes discursos de cada periódico. Los periódicos que van a ser tratados muestran el pensamiento que los hombres tenían sobre las mujeres, es decir, son secciones hechas para mujeres, pero escritas por hombres, lo que nos muestra parte del discurso oficial que se tenía sobre *lo femenino* y los roles de género. Esto es, entender esta polarización de hombre-mujer como una complejidad social, que se evidencia a través de las imágenes analizadas.

En este sentido, es fundamental analizar este tipo de periódicos, cómo *Sábado*, *7 días Magazine*, y *Diario del Ecuador Este Domingo*, ya que muestran qué aspectos consideraron los hombres que iban a ser *atravesados* para las mujeres, qué temas fueron establecidos únicamente para ellas y cómo los hombres construyeron desde su pensamiento un imaginario de *lo femenino*.

Finalmente, es importante reconocer los roles que vivió la mujer durante la segunda mitad del siglo XX y cómo estos se evidencian a través de los discursos visuales, tema que ha sido de mi interés desde hace mucho tiempo. Desde la Historia del Arte podemos profundizar sobre estos temas a partir de una nueva mirada, indagar sobre los imaginarios femeninos desde de la visualidad nos permite crear nuevos aportes capaces de identificar aquellos códigos establecidos para las mujeres jóvenes y adultas.

Dentro del Ecuador una de las personas que permanentemente se ha dedicado al estudio sobre las representaciones de mujer en la prensa, es la socióloga e historiadora Ana María Goetschel. Principalmente, sus investigaciones giran alrededor de imaginarios y educación femenina. En este sentido, sus trabajos aportan a esta investigación, a pesar

de que se enfocan en una temporalidad distinta. Asimismo, la historiadora Marilú Vaca realiza un aporte muy similar al de Goetschel, ya que ella propone un análisis de los anuncios publicitarios en una serie de revistas de corte modernista en Ecuador, entre 1917 y 1930, para demostrar que en este periodo se inscribe un nuevo ideal de mujer que va ligado con la introducción del modernismo. Estas investigaciones significan un gran aporte dentro del tema en la historiografía ecuatoriana, sin embargo, ambas autoras trabajan inicios del siglo XX, planteando un cambio en la concepción de la mujer a través de una visión modernista, asimismo, a pesar de que ambas autoras trabajan con imágenes, no tienen un enfoque desde la Historia del Arte, de hecho, actualmente, no existen trabajos desde esta perspectiva que investiguen los códigos dentro de la circulación de imágenes femeninas desde la segunda mitad del siglo XX, particular que propone un interés mayor para el desarrollo de esta investigación.

En América Latina existen algunos trabajos similares que nos ayudan a entender cómo se dieron estos procesos de construcción de una imagen de mujer a través de la prensa. En este sentido, el trabajo de Oliva López (2010), nos propone una mirada distinta al plantear la concepción de las subjetividades femeninas y la construcción de las identidades desde los mensajes con contenidos emocionales dirigidos a las mujeres a través de dos revistas progresistas de México, en la segunda mitad del siglo XIX. Este trabajo evidencia la diferenciación existente entre el hombre como ser racional y la mujer como ser emocional. Dentro de una línea similar, Cristina Gil Medina (2016), expone la construcción de la “lectora ideal” que se comenzó a forjar dentro de la prensa colombiana, la cual, a finales del siglo XIX se especializó en un nuevo tipo de lector(a): la mujer.

Desde la historia del arte existen varios trabajos con una perspectiva de la categoría de género, los cuales, comienzan a aparecer desde los años 70's y representan las primeras investigaciones en este campo, aquí, destacan nombres como; Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick, Mieke Bal, entre otras. Desde este punto de vista, se comienzan a analizar las imágenes de orden artístico como evidencias de una política de la representación de la mujer. Griselda Pollock es una de las historiadoras del arte que más ha trabajado a partir de esta perspectiva. Su libro *Visión y Diferencia* (1988), nos ayuda a desnaturalizar lo “femenino” como una categoría atemporal, criticando el canon occidental que se ha establecido para las representaciones en las artes plásticas.

Para analizar los códigos dentro de las imágenes expuestas por los periódicos, es necesario partir de una red conceptual que nos sirvan como base para realizar este análisis. En el primer capítulo de esta investigación se trabaja con la definición de una serie de conceptos que están ligados con el análisis de los discursos visuales, todos éstos son útiles al momento de descifrar los códigos que encontramos en las imágenes analizadas. Para esto fue necesario acercarse a varias corrientes y disciplinas.

En este sentido, se busca explicar qué son los estudios visuales, y cómo estos nos ayudan a proporcionar un acercamiento a la construcción y circulación de las imágenes en medios no-artísticos. Así mismo, se utilizan conceptos que provienen del psicoanálisis, para entender la importancia que tiene la persona que selecciona y mira dichas imágenes y cómo esta mirada se encuentra necesariamente en un registro simbólico. Por último, se establece un diálogo con los aportes de la corriente estructuralista, tomando a la semiótica como una herramienta, sobre todo para lo que es análisis de la forma y el entendimiento de la visualidad en soportes del medio periodístico.

Si bien no son las únicas líneas de abordaje, estas corrientes teóricas proporcionaron una serie de conceptos, de los cuales existen cuatro que llegan a ser fundamentales: lo *visual/la imagen*, lo *femenino*, el *cuerpo*, y la *mirada*. Por un lado, porque todos tienen relación entre sí, en cuanto al objeto de estudio, es decir, trabajamos con una imagen, que representa *lo femenino*, trata al cuerpo, y está atravesada por una *mirada masculina*. Y, por otro lado, porque cada uno representa un paso para acercarnos a la decodificación de los discursos visuales y entender como éstos de alguna manera alimentan un discurso social y cultural de género para una temporalidad determinada.

De esta manera, se parte desde la *imagen*, es decir lo *visual*, como término y concepto común de la historia del arte. Este concepto es esencial, en tanto contiene la acepción de representación, y señala directamente el objeto de estudio, en este caso, trabajo principalmente desde los estudios visuales. Por otro lado, está lo *femenino*: esta concepción se relaciona justamente con lo que lo que se quiere desentrañar. Entendemos lo femenino como un signo, un signo que representa lo delicado, lo hermoso, evidencia un rol pasivo y objetual.

El *cuerpo* está vinculado con el objeto de estudio, puesto que la mayor parte de las imágenes son de cuerpos femeninos con varios grados de exposición de desnudos y semidesnudos. Por esta razón se considera importante entender al *cuerpo* no sólo como

una construcción social, sino comprender, a su vez, los cambios históricos que la idea de *cuerpo* ha vivido con el paso del tiempo. Finalmente, está la noción de *mirada*, ya que estamos hablando de una mirada *masculina* la cual construye imágenes femeninas.

En este capítulo, se establece también la metodología que se utilizará en el momento de analizar las imágenes escogidas. Esta surge a partir del texto *El mensaje fotográfico*, de Roland Barthes, donde el autor propone seis elementos para analizar la fotografía periodística, estos son; **trucaje, pose, objetos, fotogenia, sintaxis y esteticismo.**

Además de tener un marco teórico, es importante realizar una contextualización de la época seleccionada. De esta manera, en el segundo capítulo se busca establecer un contexto que abarque varios aspectos de la visualidad del país, durante la temporalidad establecida. Se parte del entendimiento de la *modernidad* en la época, lo cual es fundamental, ya que este concepto se encuentra reiteradas veces en la sección femenina.

En un segundo momento, se busca realizar una contextualización sobre la mujer, aquí se pretende entender cómo se conforma el espacio de lo privado y lo doméstico en lo moderno, pero sobre todo se trabaja con la relación entre mujer y prensa. Al final, se realizará una contextualización de la circulación y el consumo de la imagen, tanto en el cine como en la moda, ya que, ambos espacios fueron ámbitos propios de la modernidad y de las representaciones del cuerpo y roles sociales.

Finalmente, en el tercer capítulo, se expondrá el análisis de las imágenes, sus características de construcción formal y los códigos de representación en torno a *lo femenino*. Para lo cual, se trabaja una introducción que presenta a cada periódico, de dónde provino y a qué público se dirigió. Para después, realizar el análisis de las fotografías, a partir de la metodología propuesta por Barthes.

Las imágenes escogidas se dividen en dos secciones, la primera, *Mujeres como modelo a seguir*, donde encontramos imágenes de *mujeres en la moda, en el cine*, y la idea de *mujer-madre*. En la segunda sección, se trabaja con las imágenes de *Mujeres Portada*, las cuales aparecieron en la primera cara de los periódicos, aquí encontramos a las *mujeres en ternos de baño* y los *retratos femeninos*. Después de realizar este análisis se establece una serie de conclusiones obtenidas a partir del mismo.

Capítulo I

Apuntes teóricos desde la imagen, la mirada y la cultura visual

Introducción

Para el análisis de las imágenes recogidas en esta investigación, es necesario partir de una serie de conceptos, los cuales sirven como base y provienen de varias disciplinas, como los estudios visuales, el psicoanálisis y la teoría estructuralista. Todos estos conceptos nos sirven de ayuda al momento de descifrar los códigos que encontramos en las imágenes analizadas.

Los estudios visuales amplían la comprensión sobre las imágenes, al plantear que no sólo los cuadros pictóricos pueden estar cargados de una serie de códigos y símbolos. El psicoanálisis permite entender la importancia que tiene la persona que mira dichas imágenes y cómo esta mirada se encuentra necesariamente en un registro simbólico. Por último, se establece un diálogo con los aportes de la corriente estructuralista, sobre todo en el entendimiento de la imagen en el entorno periodístico.

En este marco, se desarrollarán cuatro conceptos fundamentales para el análisis propuesto: *lo femenino*, el cuerpo, lo visual/la imagen y la mirada. Estos conceptos están relacionados entre sí y con el objeto de estudio: trabajamos con una imagen, que representa *lo femenino*, trata al cuerpo, y está atravesada por una mirada *masculina*. Y, por otro, porque cada uno representa un paso para acercarnos a la decodificación de los discursos visuales y entender como éstos de alguna manera alimentan un discurso social y cultural de género.

Se parte desde la *imagen*, es decir lo *visual*, como término y concepto común de la historia del arte. Este concepto es esencial, en tanto contiene la acepción de *representación*, y señala directamente el objeto de estudio, en este caso, se analiza principalmente desde los estudios visuales. Por esta razón, este concepto sirve como base antes que los otros, es decir, si vemos a estas cuatro categorías interrelacionadas, éste sería el eje rector.

Por otro lado, está el concepto de *lo femenino*: esta concepción se relaciona justamente con lo que lo que se quiere desentrañar. Para poder entender lo *femenino* en el campo de

la visualidad, se recurrió a algunas historiadoras del arte feministas como Griselda Pollock y Mieke Bal.

De esta manera, se llega al tercer concepto: el *cuerpo*, que representa también al objeto de estudio, puesto que todas las imágenes son de cuerpos femeninos. Por esta razón, se considera importante entender al *cuerpo* no sólo como una construcción social, sino comprender, a su vez, los cambios históricos que la idea de cuerpo ha vivido con el paso del tiempo. En este caso, se revisa, por un lado, los aportes que se han hecho sobre la historia del cuerpo, y por otro, los escritos de Foucault sobre la construcción de un concepto de cuerpo.

Finalmente, se explora el concepto de *mirada*, desde el psicoanálisis y la idea de campo escópico que utiliza Jaques Lacan. Sin embargo, para este trabajo resulta necesario ampliar este concepto por lo que, además de las aportaciones de Lacan, se recoge los aportes de Foucault. Anteriormente se explicó que todos estos conceptos tienen relación entre sí, por lo tanto, es importante evidenciar esta relación y el diálogo entre autores a partir del siguiente gráfico.

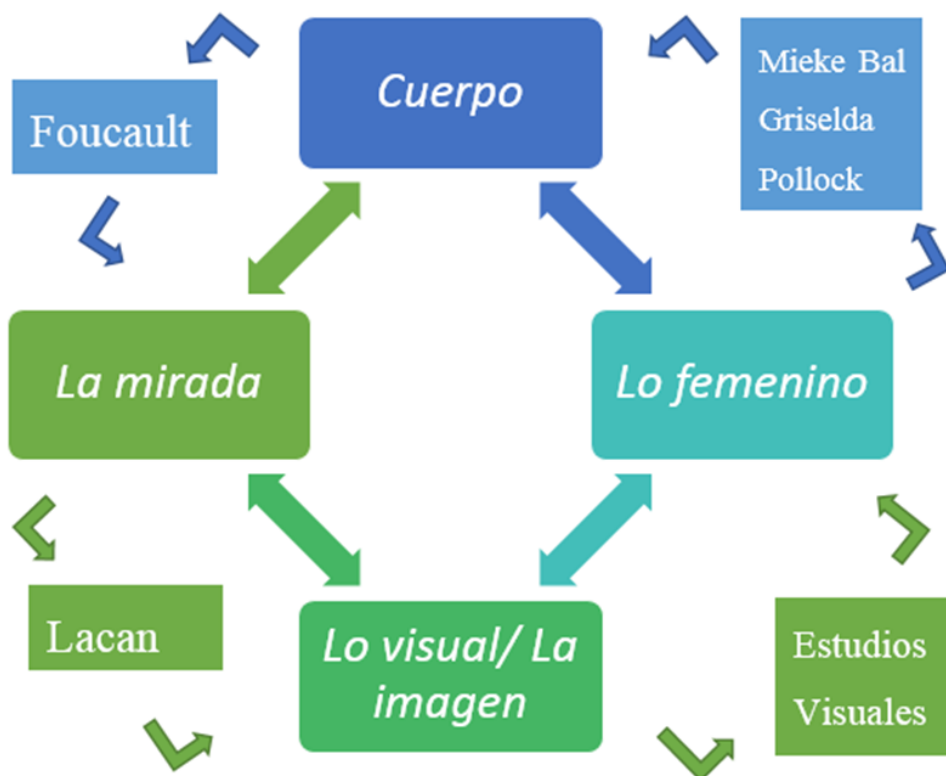


Imagen 1: Interrelaciones conceptuales sobre la visualidad, el cuerpo y la mirada

1.1 Lo Visual/La Imagen

Dentro de los *estudios visuales* convergen varias disciplinas, como la historia del arte, la estética, los estudios culturales, la teoría de los medios, los estudios de género, etc. Responden a la necesidad de analizar un ámbito fundamental en nuestra cultura occidental: la visualidad. Se busca explicar los procesos de producción de un significado cultural a través de la producción y circulación de imágenes. Dentro de los estudios visuales se puede encontrar varias entradas teóricas. De ahí que, en esta investigación se tomará al estructuralismo, sobre todo desde la semiótica, en la búsqueda de signos, significados y significantes, para comprender la propuesta proveniente de los estudios visuales.

José Luis Brea, fundador y director de la revista *Estudios Visuales*, hace referencia al trabajo de Mieke Bal, quien revisa los cambios epistemológicos que se han dado en la historia del Arte. La perspectiva metodológica de comparación que emplea Bal sobre la historia de la Religión, nos permite ver que, si queremos realizar un estudio crítico dentro de tal historia, desde una perspectiva alejada del dogma, deberíamos llamarlos estudios *culturales* sobre religión. En este sentido, ocurre lo mismo con la historia del arte, al denominarlos estudios *culturales-visuales*, se los entiende como “estudios orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo proceso de articulación social y cognitiva del que sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas” (Brea, 2005, pág. 6). Así, Brea nos propone el siguiente cuadro donde podemos ver dicha comparación:

<i>Creencia-Práctica sociocultural</i>	<i>Disciplina dogmática que formaliza su contenido cognitivo</i>	<i>Escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica de su eficacia performativa</i>
Religión	Teología – Historia religión	Estudios culturales sobre religión
Arte	Estética – Historia del Arte	Estudios cultural-visuales

Imagen 2: Comparativa de creencias-prácticas socioculturales y sus estudios (Brea, 2005, pág. 6)

Brea propone que en el momento en que estos estudios culturales sobre lo artístico se constituyen sobre bases críticas, se derrumba el muro que separaba a las “obras de arte” del resto de objetos que forman parte del proceso de comunicación y producción de simbolicidad dentro de una circulación social de carácter predominantemente visual. Por esta razón el autor considera que los estudios visuales deberían ser vistos como “Estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea, 2005, pág. 7).

En este sentido, el autor nos explica que no se debe ver al estudio de los objetos artísticos como una rama de los estudios visuales, sino entender que tales estudios involucran la comprensión crítica de las prácticas sociales. Así, los estudios visuales no pueden partir desde la idea de que existe una pureza fenoménica de lo visual, sino que existe una producción predominantemente cultural que no se da en estado puro, sino bajo una construcción simbólica específica. Es decir, no hay hechos de visualidad puros, sino *actos de ver* que recogen una serie de operadores y una serie de intereses de representación. Por lo tanto, todo acto de ver es el resultado de una construcción cultural. De ahí que, todo el amplio repertorio de *modos de hacer*, están relacionados con el ver y ser visto, el mirar y ser mirado, el vigilar y ser vigilado, el producir las imágenes o el percibir las, esto sumado a la articulación con las relaciones de poder (Brea, 2005, pág. 8).

Según este autor, los estudios visuales tienen dos escenarios. El primero, se refiere a los procesos de subjetivación y el papel que en ellos desempeña, justamente, la producción y el consumo de lo imaginario. Aquí podemos encontrar como referencia a Lacan, y su estudio de la constitución del *yo* en su relación con la construcción de la *mirada*, como estructura de la relación del *yo* en el encuentro con el otro que también nos mira. Esta idea la podemos evidenciar a través del siguiente cuadro y será desarrollada más adelante:

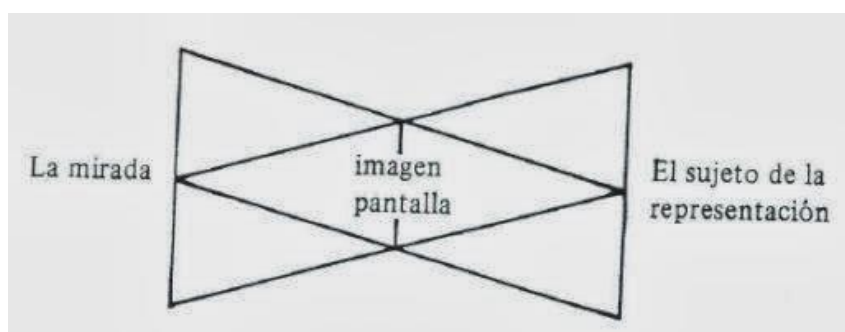


Imagen 3: El campo escópico en el análisis lacaniano (Brea, 2005, pág. 10).

El segundo escenario se refiere a los procesos de socialización, a los potenciales de articulación de formaciones de comunidad que posee la relación con los imaginarios. Todo esto se da en los actos de ver. En este caso, tenemos la referencia de Foucault, la asociación de lo que es visible, como lo que es pensable y cognoscible, con los elementos que constituyen el orden del discurso.

Los estudios visuales nos dan la posibilidad de analizar el tema planteado, ya que se trabaja principalmente con un discurso visual, acompañado de un discurso escrito, todo esto a partir de una visión crítica que nos permite establecer una serie de códigos que forman parte de la construcción de un imaginario tanto social como cultural, en un medio impreso que circula y es consumido por un sector de la población local.

Finalmente, es fundamental analizar la teoría estructuralista, sobre todo desde el enfoque de Roland Barthes, porque nos otorga una mirada al momento de analizar una imagen. El estructuralismo parte desde una concepción semiológica de las imágenes. Ya que esta investigación propone realizar un análisis de los códigos expuestos por las imágenes utilizadas en el *Semanario Sábado*, en *7 días Magazine*, y en *Diario del Ecuador Este Domingo*, se propiciará una búsqueda de los signos, significados y significantes presentes en las mismas.

Para Burke, existen dos afirmaciones propuestas por el estructuralismo que son fundamentales para el análisis de la imagen. La primera, “un texto o una imagen pueden ser contemplados, por utilizar una de sus expresiones favoritas, como un “sistema de signos” haciendo hincapié en lo que un especialista en historia del arte, el norteamericano Meyer Schapiro llama los «elementos no miméticos»” (Burke, 2005, pág. 219). En segundo lugar, “ese sistema de signos es considerado un subsistema de un todo mayor. Ese todo, llamado por los lingüistas -langue-(lengua), es el repertorio del que cada hablante en particular escoge lo que prefiere («parole»)” (Burke, 2005, págs. 219-220).

De esta forma, la posibilidad que brinda el estructuralismo para analizar una imagen a partir de la creación de un sistema de signos que determine a la misma, permite, según Burke, fomentar la sensibilidad a las opciones o inversiones, es decir, “las imágenes «del otro», por ejemplo, a menudo pueden leerse como inversiones de la imagen que de sí mismo tiene el observador o el pintor” (Burke, 2005, pág. 220). Este aspecto es fundamental dentro de la investigación ya que constantemente nos estamos refiriendo a las representaciones de la mujer desde el pensamiento de los hombres, por lo tanto, el

estructuralismo nos permite asociar los signos expuestos dotándoles de un campo de significados.

Específicamente, el estructuralismo en el campo del arte nos dice que los procedimientos artísticos se repiten constantemente a lo largo de la historia en forma de ciclos. Por esta razón, el método estructuralista se basa fundamentalmente en el estudio de las características formales de la obra, en tanto se establecen en una serie de relaciones, principalmente de oposición. En este sentido, Hal Foster explica que el análisis del lenguaje es esencial para los estructuralistas. Por ejemplo, Brecht deseaba demostrar que el lenguaje “no era un vehículo neutral hecho para transmitir directamente los conceptos de manera transparente, de una mente a otra, sino que tenía una materialidad propia y que esta materialidad estaba siempre cargada de significaciones” (Foster, 2006, pág. 33).

En este sentido, la importancia de las múltiples significaciones que puede tener esta materialidad, expresada a través de signos, es también un elemento fundamental dentro del análisis estructuralista: “todas las actividades humanas comparten al menos un sistema de signos (generalmente varios a la vez), cuyas reglas pueden localizarse; y, en cuanto productor de signos, el hombre está condenado siempre a la significación” (Foster, 2006, pág. 32). De ahí que, se puede extender esta lectura hacia el campo de la visualidad, al reconocer a las imágenes como sistemas de signos.

Un exponente del estructuralismo que dedicó gran parte de su trabajo a la concepción de la imagen fue Roland Barthes (1915 - 1980). Filósofo y semiólogo francés, que presentó un escrito sobre el análisis de la imagen periodística denominado *El mensaje fotográfico*. En este ensayo se cuestiona cuál es el contenido del mensaje en la fotografía periodística, es decir qué transmite este tipo de imagen. Estas preguntas surgen de la afirmación de entender a la fotografía como mensaje. En este sentido el autor nos dice:

La fotografía periodística es un mensaje. El conjunto de ese mensaje está constituido por una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor. La fuente emisora es la redacción del diario, el grupo de técnicos, algunos de los cuales sacan la fotografía, otros la seleccionan, la componen, la tratan y otros, por fin, le ponen un título, le agregan una leyenda y la comentan. El medio receptor es el público que lee el diario. Y el canal de transmisión, el diario mismo, o más precisamente, un complejo de mensajes concurrentes, cuyo centro es la fotografía y cuyos contornos están representados por el título, la leyenda, la compaginación, y de manera más abstracta, pero no menos, el nombre mismo del diario (Barthes, 1982, pág. 11).

Una vez comprendida a la fotografía de prensa como un mensaje, y todo lo que implica la misma, podemos decir que su mensaje representa la esencia en sí, es decir, lo real literal, sin embargo, es importante entender la característica principal de la imagen fotográfica. Barthes lo explica cuando dice: “Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo” (Barthes, 1982, pág. 13). En este sentido debemos entender que el filósofo define a la imagen como un objeto dotado de dominio estructural, así:

Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía no es una estructura aislada; se comunica por lo menos con otra estructura, que es el texto (título, leyenda o artículo) que acompaña toda fotografía periodística. Por consiguiente, la totalidad de la información está sostenida por dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística); estas dos estructuras son concurrentes, pero como sus unidades son heterogéneas, no pueden mezclarse; en un caso (el texto) la sustancia del mensaje está constituida por palabras; en el otro (la fotografía), por líneas, planos, tintes (Barthes, 1982, pág. 12).

Al recoger la idea de la fotografía como un mensaje sin código, Barthes nos explica que, a primera vista, todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujos, pinturas, cine, teatro, carecen de código, pero en realidad, “cada uno de estos mensajes desarrolla de manera inmediata y evidente, además del contenido analógico en sí (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario, que es lo que llamaremos corrientemente estilo de la reproducción” (Barthes, 1982, pág. 13). Por lo tanto, para Barthes todas estas imágenes *miméticas* tienen dos mensajes; un mensaje denotado que es el **análogo** y el mensaje **connotado**, que es la manera como la sociedad busca que se lea (Barthes, 1982, pág. 13).

De ahí que, cada uno de estos mensajes, además de su contenido analógico en sí, tiene un mensaje adjunto, al cual lo identificamos como el estilo de la reproducción. Es por esta razón que Barthes nos dice que “de todas las estructuras de información, la fotografía sería la única que está exclusivamente constituida y ocupada por un mensaje, que agotaría por completo su ser” (Barthes, 1982, pág. 14).

Sin embargo, es necesario reparar en que “este carácter puramente de la fotografía, la perfección y la plenitud de su analogía, en una palabra, su (es decir las características que el sentido común asigna a la fotografía) corren el riesgo de ser míticos, pues, de hecho, hay una gran probabilidad (y esto será una hipótesis de trabajo) de que el mensaje

fotográfico (al menos el mensaje periodístico) sea connotado” (Barthes, 1982, pág. 15). Es en este sentido donde se hace evidente la paradoja fotográfica, ya que, nos encontramos ante una imagen que posee dos mensajes, uno sin código, (lo análogo fotográfico) y el otro con código (el tratamiento o la retórica fotográfica) (Barthes, 1982, pág. 15).

Lo interesante de esta paradoja planteada por el autor es que se da porque el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla a partir de un mensaje sin código. Por lo tanto, al encontrarnos ante estos dos mensajes debemos saber que “el mensaje connotado contiene un plano de expresión y un plano de contenido, significantes y significados: obliga pues a un verdadero desciframiento” (Barthes, 1982, pág. 16). De esta manera, Barthes nos propone una serie de elementos a través de los cuales podemos analizar la connotación fotográfica. “La connotación, es decir la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora en los diferentes niveles de producción de la fotografía (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): es, en suma, una codificación de lo analógico fotográfico” (Barthes, 1982, pág. 16).

Desde su análisis, Barthes propone seis puntos distintos a través de los cuales podemos percibir la connotación en una fotografía periodística, estos son: *trucaje*, *pose*, *objetos*, *fotogenia*, *esteticismo* y *sintaxis*. El *trucaje* hace referencia a la intervención dentro del mismo plano de denotación. El autor utiliza como ejemplo una fotografía de 1951 donde se observa al senador Millard Tydings conversando con el líder comunista Earl Browder (Anexo I). Se trata, en realidad, de una foto trucada, constituida por el acercamiento artificial de los dos rostros (Barthes, 1982, pág. 17).

Con *pose*, en cambio, el autor hace referencia al tratamiento de la actitud corporal de la persona retratada. En este caso, Barthes habla de una fotografía periodística del busto del presidente Kennedy visto de perfil, sus ojos miran hacia arriba y sus manos se encuentran juntas (Anexo II). En este caso, lo que prepara la lectura de los significados de connotación es la pose misma del sujeto: juventud, espiritualidad, pureza (Barthes, 1982, pág. 18).

Por otro lado, el filósofo nos explica que, dentro de los *objetos*, tenemos que reconocer una importancia particular a lo que podría llamarse la pose de los objetos, puesto que el sentido connotado surge de los objetos seleccionados y fotografiados. Es

decir, los objetos remiten a unas ideas asociadas, así por ejemplo, la imagen de biblioteca se asocia con el adjetivo de intelectual¹.

Al hablar de *fotogenia* el autor hace referencia a la Teoría de la Fotogenia de Edgar Morin en *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, sin embargo, define la fotografía en términos de estructura informativa: en la fotogenia, el mensaje connotado está en la imagen misma, es decir, en general sublimada por técnicas de iluminación, de impresión y de revelado. Estas técnicas podrían llegar a ser muy extensas. Para esto, el autor utiliza el ejemplo del “flou” de movimiento o, “corrimiento” que el equipo del doctor Steinert lanzó para significar el espacio-tiempo (Barthes, 1982, pág. 19).

Para Barthes sólo puede hablarse de *esteticismo* en fotografía de manera ambigua: cuando la fotografía se hace pintura, es decir composición ya sea para significarse a sí misma o para imponer un significado por lo general más sutil y más complejo de lo que lo permiten otros procedimientos de connotación. Así, por ejemplo, Cartier-Bresson representó el recibimiento que los fieles de Lisieux tributaron al Cardenal Pacelli como un cuadro antiguo (Barthes, 1982, pág. 20).

Finalmente, tenemos a la *sinaxis* y con esto el autor se refiere a una lectura discursiva de objetos-signos dentro una misma fotografía: “es natural que varias fotografías puedan transformarse en secuencia (es el caso corriente de las revistas ilustradas); el significante de connotación ya no se encuentra entonces a nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino a nivel (suprasegmental como dirían los lingüistas) del encadenamiento” (Barthes, 1982, pág. 21).

Todo esto como referente al mensaje visual, cuando este está acompañado por texto, Barthes nos habla del mensaje lingüístico, el cual, puede cumplir dos funciones distintas, la primera es la de *anclaje*, donde el mensaje lingüístico, sirve como guía, este te conduce al significado. La segunda función en cambio, es la de *relevo*, la cual, añade un sentido a la imagen (Barthes, 1982, págs. 13-14).

¹ Como ejemplo, Barthes comenta “una ventana abierta sobre techos de tejas, un paisaje de viñedos; ante la ventana, un álbum de fotografías, una lupa, un jarro con flores; estamos pues en el campo, al sud de la Loire (viñedos y tejas), en una casa burguesa (flores sobre la mesa), cuyo anciano morador (lupa) revive sus recuerdos (álbum de fotografías): se trata de François Mauriac en Malagar (foto aparecida en Paris-Match)” (Barthes, 1982, págs. 18-19).

En conclusión, Barthes nos propone una metodología para descubrir este segundo mensaje connotado que contiene la imagen en los medios periodísticos. Para finalizar, la siguiente cita recoge, a grosso modo, cómo acercarnos al análisis de este tipo de imágenes:

De este modo, y aunque no haya nunca fotografías periodísticas sin comentario escrito, el análisis debe apuntar en primer término a cada estructura por separado; y sólo cuando se haya agotado el estudio de cada estructura podrá entenderse la forma en que se complementan. De estas dos estructuras, una, la de la lengua, ya es conocida (lo que no se conoce es la de la que constituye el habla del diario; en este sentido queda aún un enorme trabajo por realizar); la otra, la de la fotografía propiamente dicha, es prácticamente desconocida (Barthes, 1982, pág. 12).

1.2 Lo Femenino

Para lo *femenino* es necesario definirlo dentro de las entradas teóricas y metodológicas de la investigación, es decir, dentro de los *estudios visuales*. Los estudios visuales revisan desde varios aportes las teorías de género. De manera específica se menciona a Griselda Pollock y Mieke Bal.

Laura Trafi, doctora en arte y educación en la Universidad de Manchester, establece un diálogo entre Griselda Pollock y Mieke Bal para resignificar el lugar de la espectadora dentro de la historia del arte, estableciendo los aportes de cada una a los estudios visuales. En este sentido, Trafi explica;

Mi aportación aquí va a consistir en construir elementos dialógicos entre textos y conceptualizaciones de ambas historiadoras/críticas culturales que me permitirán definir el “lugar de la espectadora” como un sitio desde el cual generar otras diferencias sexuales en el campo visual. Escribir produciendo encuentros entre los textos de Pollock y Bal abre posibilidades para desestabilizar la historia del arte tanto en los lugares de la práctica artística como en los espacios de la visualización, logrando que la trasgresión semiótica pueda ubicarse en ambos lados y consecuentemente, que podamos revisar el pasado desde las políticas de visión y de producción visual del presente, densificando nuestra memoria cultural (Trafi, 2011).

El planteamiento de este artículo es relevante para esta investigación no sólo porque pone en juego las aportaciones de ambas historiadoras del arte dentro de los estudios visuales, sino que también nos ayuda a plantear una definición sobre *lo femenino* y explica cómo trabajar metodológicamente con esa definición si estudiamos la cultura visual.

Trafi revisa "*La muerte del autor*" y "*De la obra al texto*", textos paradigmáticos de Barthes para los años ochenta, y le permite plantear un desplazamiento de la autoridad y la obra, en favor del texto y la escritura. Para Trafi esto abre "a la historia feminista del arte la posibilidad de crear otros espacios de significación y de producción de otras textualidades, que las ordenadas por el discurso del amo²" (Trafi, 2011). Así, la autora explica que el feminismo utiliza políticamente ambos artículos para inscribir la noción de diferencia sexual en las posiciones de lectura. "De este modo, Pollock afirma que siempre es importante saber quién lee, así como visibilizar las relaciones de poder que sostienen el dominio de unas lecturas frente a otras posibles" (Trafi, 2011).

Uno de los cuestionamientos que se plantea Griselda Pollock es la separación entre lo literario y lo visual, esto lo hace a través de una crítica a lo que denomina el *ocularcentrismo* del discurso humanista en la historia del arte. Con este término Pollock se refiere a la construcción de "un sujeto-de-la-visión que mira a fondo las obras de arte con el fin de reconstruir la actividad intencional del artista a través de las convenciones, indicios y rastros visuales, llevando a una identificación edípica del espectador (entendido en términos universales) con el ego ideal del autor vía los textos del historiador" (Trafi, 2011). Es decir, Pollock critica cómo los historiadores y críticos de arte han buscado recrear la intención del artista para que el espectador o lector puede identificarse con el mismo, por lo tanto, se habla de un académico que decide hablar por el artista.

De esta manera la historiadora del arte, reclama un cambio de paradigma en el que se pase de una historia del arte dirigida por métodos de visión a una historia del arte basada en políticas de la visión. La producción de otros espacios de visión, visiones desde otra parte, desde un espacio conformado por un movimiento entre lo representado por el sistema del sexo/género, y los géneros inesperados y no-visualizados (Trafi, 2011). Para Pollock, la historia del arte es interpretada como una "tecnología del género, que produce a las mujeres como sujetos-del-espectáculo en el orden social y económico del estudio modernista, situadas en posiciones no-dominantes de género, clase y raza trabajando para convertirse en imágenes de cuerpos ficticios mediados por la mirada del artista y el gesto de su pintura en la tela" (Trafi, 2011). Pollock afirma que estas tecnologías, también producen a las mujeres como sujetos-de-la-visión a quiénes se les muestra "cómo mirar

² Léase, "crítica modernista del arte y otros formalismos, historia social marxista, iconología, etc." (Trafi, 2011).

a las pinturas, cómo ver sus significados, cómo situarse frente a las obras de arte. Define una posición para conocer lo que es fundamentalmente una forma de mirada altamente específica y selectiva” (Pollock, 1996, pág. 279).

Tanto Pollock como otras autoras³, han planteado una historia del arte feminista desde otros espacios de visión, “mirar desde una distancia crítica, la que se logra si uno 'mira como una mujer' es decir, no lee de manera literal a la cultura dominante mirando en contra-dirección las asunciones necesarias para participar en ella” (Pollock, 1990, pág. 46).

La historia del arte que incorpora estas otras prácticas de visión, ya no trata del "estudio de los artefactos artísticos y de los documentos que se han depositado en el presente a través del tiempo". Consiste contrariamente en un proceso psicosocial de releer/rescribir permanentemente y esta idea de releer y rescribir permanentemente dentro de la perspectiva de género tiene que ser vista a partir de la “constitución del sujeto en la diferencia sexual, dentro del campo de la historia, mientras forma y es formado en una historia de representaciones visuales estéticamente elaboradas” (Pollock, 1999, pág. 27). Es decir, si se quiere pensar en una historia de la cultura visual, con una visión de género, se debe ser críticos todo el tiempo y entender que todo lo que se ve puede estar atravesado por una concepción de diferencia entre hombres y mujeres.

En una línea similar a la de Pollock, dentro de esta idea de producir nuevas formas de visión, Mieke Bal deconstruye lo que denomina posición voyeurística del *hombre viejo*. En esta posición, la visión es un conocimiento particular en el que se identifican dominios tan distintos como los de belleza, verdad y sexualidad. Bal se refiere a cómo son narradas las obras del canon en las que se representan mujeres y desnudos de mujeres, atribuidas a “grandes” artistas de la historia. El experto "se proyecta a sí mismo, sus propios gustos y preferencias, en el artista, que es investido con autoridad y despojado de subjetividad de un solo golpe. La red resultante es que el artista siempre será un clon del crítico” (Bal, 1996, pág. 260). Para Bal la única manera de terminar con las narrativas realistas en el

³ Linda Nochlin (1931 – 2017), ha sido una de las figuras más importantes en este campo. Fue una historiadora del arte estadounidense, que dedicó una parte importante de su obra a la presencia de la mujer en el arte.

Whitney Chadwick (1943), también ha realizado aportes muy importantes dentro de esta temática, ella es historiadora y educadora, y ha trabajado mucho con los roles de la mujer dentro de la Historia del Arte.

arte, es que desde la historia del arte se planteen otras formas de escritura y de visión también posibles. De esta manera, Trafi nos explica,

La diversificación de los tipos de visión, la multiplicación de las perspectivas, la narrativización y la temporalidad del proceso de lectura, como la mejor manera de desvelar y examinar las implicaciones ideológicas, epistemológicas y representacionales de los modos dominantes de visión. Se trata de ofrecer a la espectadora la participación como segunda persona del discurso, para introducir en la obra una visión asimétrica y procesual, en contra de la identificación y la dirección única y penetradora del voyeurismo, de la objetivación y de la narrativa realista en tercera persona del historiador-connoisseur (Trafi, 2011).

En este sentido, Bal concuerda con Pollock en la necesaria búsqueda de producir otras textualidades para la historia del arte y formas de mirar con distancia crítica, donde la visión de género será el camino para esta reconstrucción constante de la historia a través de la visualidad. Un ejemplo de esto sería la propuesta de Bal respecto a la *Olympia* de Manet;

Bal propone leer *Olympia* de Manet, desde las políticas sexuales emergidas en los noventa, con la finalidad de contestar la mirada masculina y heterosexual desde la que se ha escrito/leído esta obra: *Olympia* extremadamente blanca recibe la visita de su amiga, la mujer negra, siendo interrumpidas por un visitante, posiblemente un hombre blanco, en el momento en el que la amiga le entrega el ramo de flores. *Olympia*, que está desnuda, responde al intruso con una mirada y simultáneamente se cubre el pubis como una manera de disociar la visión del contacto o su substitución, el fetichismo (Trafi, 2011).



Imagen 4: Olympia. Édouard Manet. 1863. 130,5 cm x 190 cm.

De esta forma Bal mira la obra-imagen desde la actualidad. A este análisis Griselda Pollock añade que “la espectadora feminista, va a ver en esta imagen la relación entre dos mujeres racial y sexualmente corporeizadas, perturbando así el discurso del desnudo femenino, del “cuerpo sin tiempo” y sin subjetividad, objeto de la historia del arte” (Trafí, 2011). Ante estas nuevas formas de mirar hacia la historia del arte, Laura Trafí comenta:

Lo que aprendemos de estas interpretaciones, es que la teorización de una espectadoriedad diferenciada para las mujeres, no busca la fijación de una mirada "femenina" para Olimpia. No pretende tampoco, crear un repertorio nuevo de lecturas feministas del canon, sino más bien entender la espectadoriedad en términos de proceso constitutivo, como un espacio en el que el sujeto mujer está permanentemente en-proceso-de-ser. En historia del arte el lugar de la espectadora podrá ser un territorio de producción de la subjetividad, sólo si dejamos de fijar los significados del arte y la cultura visual y empezamos a trabajar en una permanente re-significación del campo visual desde nuestro posicionamiento como mujeres en las políticas del género, clase y raza en el presente (Trafí, 2011).

En cuanto a la definición de lo femenino, Pollock plantea una relación entre las concepciones de mujer y de signo, así la autora “analiza el papel activo que las representaciones desempeñan en la construcción del concepto de mujer como categoría del discurso y ha cuestionado conceptos fundamentales como el canon occidental, sobre el que se ha asentado la diferencia sexual en las artes visuales” (Alario, 2008, pág. 62).

El concepto de la mujer como signo nos hace poner en tela de juicio de que las imágenes signifiquen en absoluto a la mujer. Existe una búsqueda incesante, de circular el signo mujer con el propósito de seducir a las personas del género femenino para que puedan reconocerse a sí mismas en estos signos y lugares. (Pollock en Alario, 2008, pág. 62).

En cuanto a *lo femenino*, a pesar de que es un concepto complejo de definir, para este estudio se propone entenderlo como un signo, tal cual lo entiende Pollock, pero también como un discurso, un discurso histórico, el cual representa una limitación de todo lo que podría significar *lo femenino*. Es un discurso histórico que está evidenciado en los periódicos y revistas aquí analizados, por lo cual, es importante mirar todas las imágenes con ojos críticos, para leer en contra del guion culturalmente asignado. Como lo explicó Bal, son ojos que miran siempre desde el presente, que no intentan mirar con los ojos de la época analizada porque no pueden, sino, lo que hacen, es indagar a partir de cuestionamientos actuales. No podemos ver las imágenes analizadas de la misma manera

que una persona de la época, no somos iguales, nos conforma otro contexto histórico, por lo tanto, es importante no pretender desligarnos de nuestro presente, sino, entender, que es desde aquí, de donde surgen nuestros cuestionamientos. Por lo tanto, esta investigación, comparte con Laura Trafi cuando dice que;

Planteará contrariamente, la diversificación y rarificación de los modos de visión, la reversibilidad de la segunda y la primera persona en la narrativa y la práctica resistente de escribir/leer/ver para transgredir los guiones culturalmente dominantes en torno a la diferencia sexual. Densificará el presente cultural a través de una práctica política de lectura performativa basada en dar temporalidad, narración, transformación de lo que se considera estable, unificado, equilibrado, con el fin de moverse permanentemente a través de lo decible/indecible, lo visible/invisible (Trafi, 2011).

1.3 El Cuerpo

La mayor parte de las imágenes que son estudiadas muestran cuerpos femeninos, por lo que se considera importante, tratar desde una visión histórica cómo ha cambiado la concepción del cuerpo en el contexto occidental. Para la cual se piensa utilizar el trabajo de Roy Porter, historiador de la medicina, quien dedica gran parte de su investigación a la historia del cuerpo, además se revisa brevemente los aportes de Foucault sobre este tema. Por otro lado, también se recurre al sociólogo Norbert Elias, quien en su libro *El Proceso de la Civilización*, analiza desde el presente cómo las normas de urbanidad y los buenos modales, regulan las áreas de la vida social colaborando a la construcción de un cuerpo normado el cual se rige por la vergüenza y el pudor (Alberdi, 2007, pág. 19).

En primer lugar, es importante entender que los componentes clásicos y judeocristianos propusieron una visión del hombre fundamentalmente dualista, entendida como una alianza a menudo incómoda de mente y cuerpo, psique y soma; ambas tradiciones, han realzado la mente o alma y despreciado el cuerpo (Porter, 1993, págs. 255-256). “La mente es preceptivamente superior a la materia. Ontológicamente, por tanto, la mente, la voluntad, la conciencia o el yo han sido designados guardianes y rectores del cuerpo y el cuerpo debería ser su servidor.” (Porter, 1993, pág. 265).

El autor explica que esta subordinación jerárquica del cuerpo ante la mente degrada sistemáticamente al cuerpo; sus apetitos y deseos se consideran ciegos, salvajes, anárquicos o (dentro del cristianismo) radicalmente pecaminosos; y puede ser visto como la prisión del alma. Así, el cuerpo cae fácilmente en la culpa cometiendo actos malvados

o criminales. Sin embargo, debido a su misma naturaleza, puede, paradójicamente, ser excusado con facilidad (la carne es débil).

Además, Porter muestra que existe un estereotipo cultural profundamente arraigado dentro de la teología cristiana que presenta al cuerpo como “un anarquista, el rey de la juerga, emblema de los excesos en la comida, la bebida, el sexo y la violencia - la encarnación del principio que Freud intelectualizó más tarde en el «ello»” (Porter, 1993, pág. 271). Los historiadores han investigado recientemente los intentos de ciertos grupos sociales dominantes por restringir, reprimir y reformar los excesos del cuerpo. Estas estrategias han adoptado, como es natural, formas distintas. Se considera que tales estrategias se evidencian en las imágenes de los periódicos y revistas aquí analizados, por lo que es fundamental comprender como se ha desarrollado esta concepción del tiempo a lo largo de la historia.

Esta regulación del cuerpo implica la introducción de prácticas morales, que cumplieran con las aspiraciones de un mejor autocontrol. Relacionado con la educación y la disciplina del hogar, en este punto se revisa Foucault, quien “ha mantenido que el interés creciente por una buena salud y una larga vida surgido de la Ilustración es un nuevo síntoma de esa misma actitud” (Porter, 1993, pág. 272). La idea del cuerpo anárquico se contrapone con la limpieza y el decoro.

Además de la división que se ha planteado entre cuerpo y alma, es importante también entender al cuerpo desde el género y el sexo. En su texto *History of Woman's Bodies*, Edward Shorter se cuestiona:

“Si la sociedad europea ha sido patriarcal en la longue durée y aún lleva sus marcas, ¿hasta qué punto el patriarcado mismo fue un síntoma directo o una consecuencia de la diferenciación entre cuerpos masculinos y femeninos -una diferencia no simplemente biológica sino instituida dentro de las relaciones sociales-? La razón de la subordinación tradicional de las mujeres a los hombres, ¿fue principal y esencialmente física, debida a que los constantes embarazos impuestos por maridos egoístas en épocas anteriores a la anticoncepción eficaz las encadenaban a los hijos y el hogar, a un envejecimiento prematuro, al agotamiento y, a menudo, a la muerte por enfermedades perinatales y que, además, las encerraban en una cultura de gueto exclusivamente femenina, teñida de sangre menstrual y contaminación del parto?” (Shorter en Porter, 1993, pág. 277).

Porter también nos dice que, sí hay algo de lo que no se puede dudar, es de que “médicos, teólogos y filósofos, tradicionalmente varones, atribuían la subordinación de las mujeres a su condición biológica inferior en el esquema de la creación. Según

Aristóteles y sus seguidores, las mujeres son varones deficientes o monstruosos, seres cuyos genitales (previstos para estar situados fuera del cuerpo) no han logrado emerger por falta de calor y fuerza” (Porter, 1993, pág. 277). Con su naturaleza, más fría y débil, y sus genitales retenidos en su interior, las mujeres estaban dotadas fundamentalmente para *engendrar* hijos más que para una vida de razón y actividad en el foro ciudadano. Las mujeres eran *criaturas* de vida privada; los hombres, de vida pública.

Además de los aportes de Porter, la filosofía Foucaultiana aporta con una serie de categorías que se han vuelto básicas para entender el funcionamiento de la sociedad moderna. Una de estas concepciones es el estudio del cuerpo. Alexis Sossa nos explica que para Foucault:

El cuerpo es un texto donde se escribe la realidad social. Bajo esta inclinación, gran parte de sus investigaciones pasaron por examinar las formas de gobierno encaminadas a vigilar y orientar el comportamiento individual, a través de distintas instituciones; la medicina, la escuela, la fábrica, el ejército, etc. Y cómo a través de estas entidades se dota al individuo, de estrictas normas corporales; de una manera de actuar y de obedecer, que de ser exitosa, es un garante del orden social (Sossa, 2011, pág. 2).

En la secciones realizadas para mujeres, por parte de los periódicos y las revistas, no sólo se establecen una serie de imágenes de modelos ideales de mujer, sino que también es posible encontrar varias publicidades que evidencian una época de consumo, elemento que representa un campo de ejercicio de poder dentro del pensamiento foucaultiano, es decir, estos medios de comunicación, representan para Foucault “mecanismos secretos mediante los cuales una sociedad transmite su saber, y se perpetúa a sí misma bajo una apariencia de saber” (Sossa, 2011, pág. 3). En este sentido, pienso utilizar los conceptos de Foucault como un medio para desarrollar problemas propios de esta investigación.

Por otra parte, Norbert Elias busca evidenciar la sociogénesis y la psicogénesis⁴ del proceso civilizatorio, es decir, Elias busca entender el origen de estos cambios, tanto sociales como individuales. De esta forma, se puede comprender cómo va cambiando la concepción del cuerpo en la medida en que aumentan los *umbrales de vergüenza*. Para Elias, estos umbrales avanzan gradualmente como parte del proceso civilizatorio. Elias

⁴ Se entiende sociogénesis como los cambios que se dan en las estructuras sociales y políticas, y psicogénesis como los cambios en las estructuras psicológicas y de comportamiento, ambos a largo plazo.

busca romper con esta idea de que el cuerpo representa la frontera física entre el “yo interior” del individuo y el mundo exterior, esto lo podemos evidenciar cuando nos dice:

¿Es el cuerpo un recipiente en cuyo interior se encuentra encerrado el auténtico yo? ¿Es la piel la línea fronteriza entre el «interior» y el «exterior»? ¿Qué es la cápsula en el ser humano y qué lo encapsula? La experiencia del «interior» y el «exterior» actúa de un modo tan inmediatamente revelador que apenas sí se plantean estas cuestiones, ya que no parecen merecedoras de investigación ninguna (Elias, 2015, pág. 34).

Así, la construcción social del cuerpo no puede desligarse del proceso civilizatorio, es más, “es en este proceso donde el cuerpo se va moldeando en estrecha conexión con los cambios que se producen tanto a nivel psicológico (en la psique de los individuos) como a nivel macrosocial (en las estructuras de poder)” (di Napoli & Szapu, 2016, pág. 188).

En este sentido, se comprende cómo un Semanario pudo influir en la construcción de este *cuerpo*, el cual forma parte de la sociedad y no es un ente separado de la misma, el cual no es únicamente una frontera entre lo interior y lo exterior, el cual no se construye sólo a partir de concepciones biológicas, y finalmente, el cual, es atravesado por el proceso de civilización constantemente. El concepto de *cuerpo* en esta investigación, va a ser entendido como una construcción social ligada a su contexto histórico.

1.4 La Mirada

Laura Mulvey nos dice que, en un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino, así la mirada del hombre proyecta su fantasía sobre la figura femenina, según su medida y conveniencia. En este sentido, para la autora, las mujeres han tenido un papel de objeto de exhibición, así son “simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad⁵” (Mulvey, 2007, pág. 86).

En este sentido, si queremos entender la concepción de *mirada*, es necesario adentrarnos en el psicoanálisis de Lacan. En su libro *Los cuatro conceptos fundamentales*

⁵ *To-be-looked-at-ness* en inglés.

del psicoanálisis en el capítulo titulado “De la mirada como objeto a minúscula”, Lacan realiza una descripción del campo visual que se construye a través de tres conceptos principales: el sujeto de la representación, la pantalla y la mirada.⁶

En el lado derecho del gráfico (Imagen 3) se encuentra el objeto de la representación, que, para el caso de estudio, es todo el bagaje de imágenes que los periódicos presentan, y éste se reserva para el sujeto y está siempre bajo la vigilancia de la mirada. La mirada por otro lado sitúa al sujeto dentro del campo visual. Para Lacan la mirada tiene dos funciones, en primer lugar, la mirada “está afuera y me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz y de la mirada recibo su efecto” (Lacan, 1964, pág. 113). En segundo lugar, se refiere a la “presencia del otro como tal” (Lacan, 1964, pág. 92).

Así, nos explica que Lacan sitúa la mirada “dentro del registro simbólico en el que el sujeto <siempre depende del otro, no solo para su sentido y sus deseos sino también para la propia conformación de sí mismo>” (Firat, 2005, págs. 193-194). Por lo tanto, la pantalla se sitúa entre estas dos caras del campo visual. Sin embargo, es importante resaltar que para Lacan la pantalla es opaca y, por lo tanto, no se puede atravesar (Lacan, 1964, pág. 103). Por esta razón, el sujeto necesita que la mirada reparta luz sobre la pantalla para poder tener un acceso visual a la misma.

La concepción de la mirada en Lacan es esencial para nuestra investigación ya que estamos trabajando a través de los códigos visuales que se establecen en las imágenes y cómo éstas forman parte de la construcción de un imaginario, todo esto a gracias al poder de la mirada, la cual, para Firat “confirma y sostiene la identidad del sujeto. En esta capacidad, la mirada legitima, naturaliza y normativiza nuestro género, nuestra sexualidad, nuestra idea de nosotros mismos, así como nuestra identidad cultural” (Firat, 2005, pág. 194). Sin embargo, este concepto necesita ser visto con mayor profundidad y desde otras perspectivas, ya que se habla de una mirada que está atravesada por el poder, por lo que es necesario remitirnos al trabajo de Foucault para entender mejor este concepto.

⁶ Imagen 3: El campo escópico en el análisis lacaniano.

Como se mencionó, los aportes de Foucault resultan fundamentales dentro de los estudios visuales y de la misma manera dentro de esta investigación. Su trabajo nos ayuda a entender de una forma más concreta a partir de dónde se sitúa la mirada del otro sobre este cuerpo de imágenes propuestas por las revistas y periódicos analizados en este trabajo.

Para Foucault los actos de ver no pueden desligarse del bagaje cultural donde se producen. La pureza (aparente) de la mirada, en realidad debe ser tratada como una construcción social que se da dentro del sujeto que ve, por lo tanto, el acto de ver no funciona *a priori*. En este sentido, Deleuze anota, "si bajo el saber no existe una experiencia originaria libre y salvaje, como desearía la fenomenología, es porque el Ver y el Hablar siempre están ya totalmente inmersos en relaciones de poder que ellos suponen y actualizan" (Deleuze, 1987, págs. 111-112). Por lo tanto, vivimos en un mundo de "Luz y Lenguaje, dos vastos medios de exterioridad en los que se precipitan respectivamente las visibilidades y los enunciados" (Deleuze, 1987, pág. 156).

Es decir, todo lo visible representa algo externo a nuestro aparato biológico perceptual, por lo tanto, cualquier experiencia visual siempre va a estar mediada, quitándole la pureza a dicha experiencia, por ende, como dice Jay "impidiendo la recuperación de un 'ojo inocente'" (Jay, 2007, pág. 16). En conclusión, hablamos de una mirada *masculina*, que está atravesada por una concepción de poder y que no puede desligarse de su contexto cultural. Una mirada que legitima y reproduce un discurso marcado, el cual se evidencia en los periódicos aquí trabajados.

De esta manera, se ha hecho un repaso detallado sobre los cuatro conceptos que forman la base de la investigación, y también sobre las concepciones que complementan a estos cuatro conceptos, asimismo se ha delimitado un marco teórico sólido al cual vamos a regresar constantemente en el momento en el que se analicen las imágenes de los periódicos y las revistas escogidos.

Capítulo II

Contexto Histórico de las décadas de 1950 y 1960 en Quito y Guayaquil

Introducción

Para entender la situación de la mujer y poder explicar la producción de imágenes y su circulación en medios impresos es necesario analizar el contexto de Quito y Guayaquil, entre 1950 y 1970. Para hacerlo, se parte de una explicación sobre las concepciones de modernidad de la época, ya que, éstas atraviesan las imágenes femeninas que van a ser analizadas y son el punto de partida para entender el contexto histórico dónde surgen estos periódicos y revistas que decidieron dedicar una de sus secciones para las mujeres. La idea, no es plantear una definición sobre modernidad, sino, comprender esta concepción dentro del contexto histórico.

Por otro lado, el hecho de que el entretenimiento ocupe un lugar mayor en las ciudades, nos obliga a prestar atención a lo que sucedía en el mundo del cine, ya que, el cine comercial reprodujo (y lo sigue haciendo) múltiples imágenes de mujer encarnadas en personajes como la *femme fatal*, la heroína, la santa, la prostituta, etc. Estos elementos están presentes en los semanarios, justamente por la incidencia de la cinematografía en la construcción de las imágenes. Otro aspecto que adquiere gran importancia en la época, y que es trabajado en este apartado, es la moda, la reproducción de las tendencias europeas y estadounidenses, son constantemente publicadas en los semanarios, mostrando una imagen femenina desde un canon de vestimenta.

Con el fin de abordar estos aspectos, este capítulo se divide en tres momentos; el primero, donde se explican las diferentes concepciones de modernidad dentro del Ecuador en la época, relacionadas con el desarrollo de ciertas construcciones visuales. En el segundo momento, se realiza una contextualización sobre la mujer en Quito y Guayaquil, para entender cómo se conforma el espacio de lo privado y lo doméstico en lo moderno, pero sobre todo se trabaja con la relación entre mujer y prensa. Finalmente, se expone una contextualización de la circulación y el consumo de la imagen, tanto en el cine como en la moda.

2.1 Lo Moderno en el Ecuador

En esta época el Ecuador vive cambios importantes, ya que se integra a la economía capitalista mundial, por ende, las relaciones económicas de tipo capitalista van desplazado a las relaciones feudales, el proceso de urbanización se acelera y se establece lo moderno como sinónimo de la forma de vida europea y, posteriormente norteamericana, en el imaginario social.

Es importante entender a la modernidad, ya que afecta las esferas donde se producen imágenes femeninas. La prensa, como producto de la modernidad debe evidenciar en sus páginas los acontecimientos mundiales. Existe un elemento importante dentro de este discurso, y es que, al ser el concepto de modernidad sumamente occidental, todo lo que se aleja de esta realidad se aleja de la modernidad. Europa plantea a la modernidad como modelo que debe ser seguido por otros continentes, así lo explica Trinidad Pérez

La modernidad es generalmente imaginada como un modelo único. Según Castro-Gómez, todo lo que ocurre alrededor de ella, todas las formas de modernidad existentes son vistas como nada más que variaciones, a veces incompletas, a veces contradictorias, a veces desfasadas e incluso a veces erróneas de ese modelo único. Este modelo describe la modernidad como resultado de un proceso lineal que ha ido de estados primitivos a avanzados y cuyos orígenes habrían estado en Europa. (Pérez T. , 2012, págs. 25-26).

Es por esta razón, que dos de los principales *modelos* de mujer, que son desarrollados en esta investigación, nacen y se remiten constantemente a Europa o Estados Unidos. Me refiero a las mujeres en el mundo de la moda y del cine, ambos aspectos, considerados productos de la modernidad. En este sentido, es en las ciudades con mayor población, donde se va a evidenciar más esta búsqueda de la *modernidad*.

La concepción de las ciudades y su configuración cambian bastante durante el siglo XX, Eduardo Kingman nos explica que los factores que contribuyeron a la expansión y diferenciación de las ciudades, sobre todo de Quito, “fueron la ampliación de la producción de hacienda y las posibilidades de consumo de sectores ligados a ésta, la expansión del comercio, la diferenciación de los oficios y el desarrollo de manufacturas e industrias fabriles, el crecimiento de la población urbana, y el surgimiento de sectores sociales modernos” (Kingman en Pontón, 2015, pág. 60), el historiador afirma que se trató de un proceso relativamente largo que se inició en el último tercio del siglo XIX y se prolongó hasta los años 50 y 60 del siglo XX. Para Bedoya “la ciudad es, en sí misma, el espacio constitutivo y reproductor de la modernidad. En el caso ecuatoriano, su

transformación moderna va de la mano con procesos tecnológicos de cambio y empata históricamente con el momento en que el programa liberal de orientación positivista asume el poder” (Bedoya, 2004, pág. 28).

En este sentido, todas estas transformaciones van a influir en la visualidad presentada en los periódicos escogidos; la prensa comienza a crecer desde finales del siglo XIX, la introducción de la mujer en el ámbito laboral tuvo un auge durante los años 20, y la creación de nuevos lugares de entretenimiento va a continuar durante el periodo trabajado. Todos estos, son aspectos de aquel inicio de la modernidad planteado por Kingman, que mantiene relevancia durante las décadas de 1950 y 1960, y van a estar presentes en las secciones femeninas. Estas transformaciones tienen incidencias profundas en la vida de las mujeres, tanto en el espacio familiar, cuanto en su inserción en el mundo de lo público.

2.2 El lugar de la mujer en las principales urbes ecuatorianas

El objetivo de este subcapítulo es realizar una contextualización sobre la mujer durante esta época, y de la misma manera, explicar su relación con la prensa, principalmente como lectora. Existen muy pocos trabajos de investigación que hablen sobre los roles femeninos desde los años 50 hasta los 70, por lo que es difícil realizar una contextualización de los mismos, sin embargo, este texto, representa un primer acercamiento, el cual busca entender cómo se construye la imagen de la mujer moderna.

De esta manera, este subcapítulo se divide en dos partes, la primera, donde se trata la concepción de lo doméstico y lo privado en la época, espacios que son ocupados principalmente por las mujeres. Y la segunda, en la cual se establece la relación de la mujer con la prensa.

2.2.1 Aproximaciones sobre lo doméstico y lo privado en América Latina

Elizabeth Jelin explica que, para este periodo, América Latina formaba parte de unidades campesinas donde lo reproductivo-familiar y lo productivo estaban integrados espacial y socialmente. En las ciudades una buena parte de la actividad económica se llevaba a cabo en unidades productivas familiares. Sin embargo, esto cada vez se fue

debilitando, a medida que la economía se monetarizó, la división social del trabajo se amplió y el trabajo asalariado reemplazó otras formas de ocupación productiva. Pese a esto, existe un núcleo de actividades que permanecen en el espacio doméstico, “las actividades cotidianas de transformación de bienes para el consumo final, los servicios personales ligados al mantenimiento diario y generacional (limpieza, preparación de comidas, higiene personal, o cuidado de niños, entre otros), las actividades de la vida cotidiana” (Jelin, 2008, pág. 480). En este sentido, para la autora, con estas actividades de mantenimiento, se mantiene también la trama cultural de las relaciones sociales básicas, las cuales dan sentido y significado a las formaciones sociales.

De ahí que una parte importante de las actividades cotidianas de la unidad doméstica urbana se referían a tareas concretas de consumo y reproducción. El consumo de los bienes y servicios que produce el sistema económico requiere tiempo y trabajo, en las sociedades occidentales modernas este trabajo es realizado principalmente por mujeres, sin compensación monetaria, ya que este trabajo estaba justificado por ser una virtud social (Jelin, 2008, pág. 480). A pesar de que la idea de la mujer como ama de casa sigue siendo muy marcada, se generó un cambio con respecto a los primeros años del siglo XX. Jelin nos explica que los niveles de participación laboral de mujeres en Ecuador y América Latina aumentaron notablemente desde los años treinta.

Para la autora, el momento de gran cambio en la región se dio a partir de 1960, que no sólo incluyó el aumento de participación laboral de mujeres solteras, sino que también de mujeres casadas y con hijos. Esto representó un cambio no solo en la vida laboral, sino en la organización global de la vida cotidiana, ya que la vida de las mujeres estuvo mucho más marcada por las transiciones familiares que la de los hombres. Para Jelin “los nuevos patrones de inserción laboral de las mujeres son, de hecho, una de las manifestaciones de la profunda transformación en la familia y en la posición de la mujer en el ámbito público y social” (Jelin, 2008). Sin embargo, la división intra-doméstica del trabajo entre géneros no vive una transformación, las mujeres siguen siendo responsables de las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, sin importar su situación laboral.

En cuanto a la vida pública con relación a la ciudadanía y el derecho al voto, en esta época se da un cambio interesante, ya que, en la constitución de 1946, se establece que el sufragio es obligatorio para los hombres y opcional para las mujeres: “dentro de estas condiciones, el voto para las elecciones populares es obligatorio para el varón y

facultativo para la mujer. La Ley determinará la sanción correspondiente por el incumplimiento de este deber” (Art. 22, 1946). 20 años después, se establece que el voto es obligatorio para ambos: “El voto es deber y derecho de los ciudadanos: por lo tanto, es obligatorio para el hombre y la mujer” (Art. 70, 1967). Las mujeres, (que sepan leer y escribir), son ciudadanas, habitan el espacio público, trabajan, sin embargo, siguen siendo responsables del espacio doméstico.

A pesar de que no existen datos específicos que nos hablen de la mujer en el espacio público y doméstico, en Quito y Guayaquil, gracias al análisis visual de las secciones para mujeres, podemos encontrar que existen muchas referencias sobre la mujer en los espacios públicos, sobre todo, relacionadas con la moda y el lucir la vestimenta en las calles. Sin embargo, también encontramos muchas referencias que tienen relación con el espacio doméstico, en consejos de cocina, del cuidado de los hijos, limpieza del hogar, etc. Elementos que no son expuestos para los lectores masculinos de los semanarios.

En conclusión, vemos que tanto la esfera pública como la privada están fuertemente delimitadas, y a pesar de que las cifras de la incursión de las mujeres en la esfera pública aumentan drásticamente en esta época, el espacio doméstico sigue siendo un espacio netamente femenino, aspecto que se evidencia en las secciones tratadas, donde se enfatiza en el cuidado del hogar como una característica principalmente femenina.

2.2.2 La Mujer y la Prensa:

Como antecedentes del análisis de las imágenes de mujer, debemos anotar la introducción de nuevas prácticas modernas y nuevos espacios de ocio y de consumo en las ciudades de Quito y Guayaquil, estos fueron aspectos que entraron en juego en la construcción de un cuerpo de la *mujer moderna*, este elemento es fundamental para Ana María Goetschel, quien considera que “los cuerpos son espacios políticos y estéticos que han estado en juego en la producción de las imágenes de las mujeres” (Goetschel, 2007, pág. 57).

Marilú Vaca también considera la importancia de la idea de modernidad dentro de la construcción de un cuerpo femenino. La autora analiza los anuncios publicitarios evidenciados en una serie de revistas de corte modernista en Ecuador entre 1917 y 1930 para mostrar que en este periodo se inscribe un nuevo *ideal* de mujer que va ligado,

justamente, con la introducción del modernismo, las mujeres representadas son esbeltas, elegantes, bellas y seductoras. Sin embargo, para Marilú Vaca a pesar de que estas imágenes cuestionan los roles tradicionales, siguen siendo objeto de la visión dominante. Para la autora, el modo de ser moderno trae nuevos productos y representaciones que encuentran en el cuerpo femenino su lugar de enunciación, por lo tanto, la mujer se convierte en sujeto y objeto de consumo (Vaca, 2013, pág. 74). Lo moderno se lee en vinculación con lo *nuevo*, para Marilú ““lo nuevo” constituye la posibilidad de renovar las estructuras vigentes sobre todo a nivel estético y de comportamiento social” (Vaca, 2013, pág. 75).

Así, comprendemos que el aumento de espacios para el ocio también tiene una relación con lo moderno. Un gran ejemplo de un nuevo espacio que está ligado a la concepción de mujer moderna es el salón de patinaje “Puerta del sol”, aquí podemos ver cómo una *mirada* diferenciada hacia el *cuerpo femenino*, en este sentido Vaca nos comenta que “el entretenimiento es el espacio en donde el nuevo cuerpo se expone a una mirada que, como dice Pierre Bourdieu, lleva al límite la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso del otro” (Vaca, 2013, pág. 82). Tanto Marilú Vaca, como Ana María Goetschel comentan el texto que escribe Alonso Quijano en 1919 sobre la inauguración de la pista de patinaje en el teatro Puerta del Sol, esto se debe a la influencia que este texto puede tener en las concepciones de cuerpo de la mujer;

Pero como ahora estamos en tiempos de renovación y nuestra sociedad de comadres y curas que era, parece rejuvenecer [...] nuestras gentiles y adorables niñas pueden disfrutar del inocente placer de rodar sobre un pavimento igual, resbalar en un vértigo y abandonarse al rápido movimiento desprovisto de todo objeto, palpitantes de fatiga las rosas de los senos y flotantes las faldas ligeras que con adorable complicidad dejan admirar las bien contorneadas pantorrillas aprisionadas en la sutil malla de seda (Alonso Quijano en Vaca, 2013, pág. 82).



Imagen 5: Caricatura No. 15. Puerta del sol (Quito, 1919). Dibujo: Nicolás Delgado, 28 x 40 cm. (Goetschel, 2007, págs. 62 - 63).

Además de la apertura al consumo ligado con el ocio, la construcción de una idea de belleza, ligada a la higiene, fue también una concepción que formó parte de la modernidad, así también surgen nuevos productos y consejos, los cuales los podemos encontrar en las secciones que aquí van a ser trabajadas. Para Marilú Vaca la higiene es uno de los principales valores modernos, y el cuerpo femenino fue objeto primario de este valor (Vaca, 2013, pág. 82). Conjuntamente con la fuerte implementación de la pulcritud como valor femenino, podemos ver la necesidad de aumentar la belleza en las mujeres, sobre todo a través de la publicidad y de la creación de nuevos productos para cumplir esta misión. En este sentido Vaca explica que “a la higiene se le suma el arreglo personal, a través de los productos de uso cosmético que prometen belleza como uno de los valores modernos por excelencia. Se promocionan talcos, perfumes, cremas que darán lozanía y hermosura a las usuarias” (Vaca, 2013, pág. 83).

De esta forma, la belleza adquiere mayor importancia porque aumentan las posibilidades de crearla de una manera artificial, ofreciendo a la mujer joven y adulta cada vez más productos para lograrlo. En este sentido, la moda también ocupa un lugar

sumamente importante en la búsqueda de la belleza, así lo explica la historiadora María Ángela Cifuentes:

En ese periodo las reglas de urbanidad y de la moda llegaban al Ecuador desde París anunciando la forma correcta de vestir y de peinar por medio de los figurines, revistas y artículos publicados en los periódicos locales. Las imágenes visuales despertaban la atención femenina, lo cual adquirió una importante aceptación en las mujeres de élite de las principales ciudades ecuatorianas (Quito, Guayaquil, Cuenca, Bahía de Caráquez), por lo que la moda marcó un cambio de nociones respecto a la imagen de la mujer en el país. Los nuevos cánones estéticos aproximaban a modelar una imagen que denotase la figura de una mujer elegante, delicada y a la vez desenvuelta y sociable, es decir, hacia una nueva feminidad. (Cifuentes en Pontón, 2015, pág. 69).

Entendiendo estos antecedentes, podemos decir que, muchos de los aspectos que relacionan a la mujer con la prensa se mantienen para la época estudiada, y otros se intensifican. Es importante mencionar que durante esta época es cuando se vuelve más común encontrar *secciones femeninas* en periódicos y revistas más políticos, es decir, con un fin más informativo, donde el público lector no son únicamente las mujeres.

La búsqueda de la belleza continúa siendo fundamental, tanto es así, que lo que más encontramos en estas secciones son consejos de moda y belleza, en los cuales se menciona el uso de varios productos que garantizan a la mujer la expansión de su belleza. En cuanto a la moda, esta se encuentra aún más establecida, la moda logró expandirse en esta época, y dejar de ser utilizada únicamente por la elite, ahora más personas pueden acceder a la misma, sin embargo, la idea de lucir los mejores trajes para ser observados por otros se sigue evidenciando. Además del hecho de que todos los referentes de moda son extranjeros.

En conclusión, podemos decir que es a inicios del siglo XX que se comienza a considerar a la mujer como una lectora de prensa, además de una posible consumidora de varios productos destinados únicamente para ella, como, por ejemplo, el maquillaje, varios productos de belleza, e incluso los mejores vestidos provenientes de París. Con el pasar de los años esto no ha cambiado mucho, *secciones para mujeres* llegan a ser establecidas en periódicos que no son dedicados únicamente para ellas. La presentación de productos de belleza continúa evidenciándose, a pesar de que, muchos de estos productos no buscaban ser vendidos, por ejemplo, imágenes de las últimas colecciones expuestas en Londres, las cuales no llegaban, todavía, a las tiendas de moda del país. Sin embargo, desde inicios del siglo XX la prensa estableció a la moda y a la belleza como

aspectos espacialmente femeninos, y durante los años 50 y 60, esto se continúa evidenciando.

2.3. La circulación y el consumo de la imagen femenina

La imagen de la mujer en esta época estuvo marcada por dos espacios que adquirieron valor en este tiempo. Por un lado, el cine, espacio que mostró la posibilidad de construir modelos de hombre y mujer, sobre todo de ésta última. Así por ejemplo, la *femme fatal*, la justiciera, la heroína, la santa, la madre, la esposa, la prostituta, etc.⁷ Y, por otro lado, tenemos a la moda, que a pesar de que no construyó varios modelos de mujer, si ayudó a la conformación de una imagen de índole material y visual de la misma.

En las tres revistas analizadas, la mayor cantidad de imágenes provienen del cine y la moda. Estas imágenes tuvieron mayor alcance que las que se producían en otras esferas, como en las artes plásticas, a las cuales solo un grupo específico podía acceder, la moda y el cine, representaban en sí, imágenes para ser consumidas dada su vinculación con productos de índole comercial. Por lo tanto, a pesar de que no todos podían ir al cine, las imágenes provenientes de éste circulaban en otros espacios cotidianos, y lo mismo sucedió con la moda.

2.3.1 El cine en los semanarios

La sección de cine de los periódicos investigados fue una de las más importantes en sus ediciones. Cada sección expresa un claro objetivo de difundir y comentar sobre el estreno de las últimas películas, o entrevistas a alguna actriz famosa del momento. Esto demuestra que el cine era uno de los principales modos de entretenimiento. A pesar de que las imágenes de mujer expuestas en las películas varían de acuerdo al personaje, las fotografías de actrices exhibidas en los semanarios no varían tanto, pues son, generalmente, mujeres extrovertidas que buscan provocar a los espectadores. Siendo esta la aproximación de análisis, es importante contextualizar brevemente el desarrollo del

⁷ Todos estos *modelos* de mujer no fueron un invento del cine, sino que surgen desde hace mucho tiempo en el campo literario y visual. Sin embargo, por las condiciones de la imagen cinematográfica y la popularización del medio, éste llegó a varios sectores de la población.

cine en el Ecuador, para poder entender, cómo esta imagen influyó en los imaginarios femeninos de la época.

Seis años después de que los hermanos Lumière, con su cinematógrafo, hayan establecido al cine como un espectáculo público, es decir, en 1901, llegaron al Ecuador las películas “*La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, *Los funerales de la Reina Victoria* y *La última exposición de París*. Estas fueron proyectadas en la Avenida de Olmedo de Guayaquil por el mexicano Quiroz” (Loaiza & Gil, 2015, pág. 53).

Después de este hecho, y a partir de la llegada del ferrocarril a Ecuador en 1908, existió mayor difusión para el cine por el país. Poco a poco el cine se convirtió en un espacio de entretenimiento importante y con mayor acogida, así se crearon cada vez más salas de cine. Esta particularidad lo explica Granda:

A medida que las proyecciones cinematográficas van incrementando su audiencia en Ecuador, se van a ir creando nuevas salas de proyección. Por ejemplo, en Quito Jorge Cordovez Chiriboga fundó la Compañía de Cines. Durante el año de 1914, construyó e inauguró cuatro salas: Variedades, Popular, Puerta del Sol y Royal Edén. Para atraer al público, en especial mujeres y niños, se sorteaban golosinas, artículos domésticos, libras esterlinas y entradas gratuitas al cinematógrafo. Por la misma época, se inauguró en el centro de Quito el Cinema del Hotel des Etrangers, primera sala de la que se tiene constancia de tener servicio de bar (Granda, Cronología del cine ecuatoriano, 1986, pág. 30).



Imagen 6: *El Tesoro de Atahualpa*. Augusto San Miguel. 1924

Para Wilma Granda, investigadora de la Cinemateca Nacional, el pionero del cine ecuatoriano fue Augusto San Miguel Reese, quien realizó varios trabajos, entre ellos *El*

Tesoro de Atahualpa, Se necesita un guagua, Un abismo y dos almas, y El desastre de la vía férrea, todas estas estrenadas entre 1924 y 1925. Poco a poco el cine Hollywoodesco se introdujo en el país, y tuvo una fuerte influencia en sus producciones.(Loaiza & Gil, 2015, pág. 56). El cine sonoro llegó al Ecuador en 1930, con la película *Cascarrabias*, producida en Estados Unidos.⁸

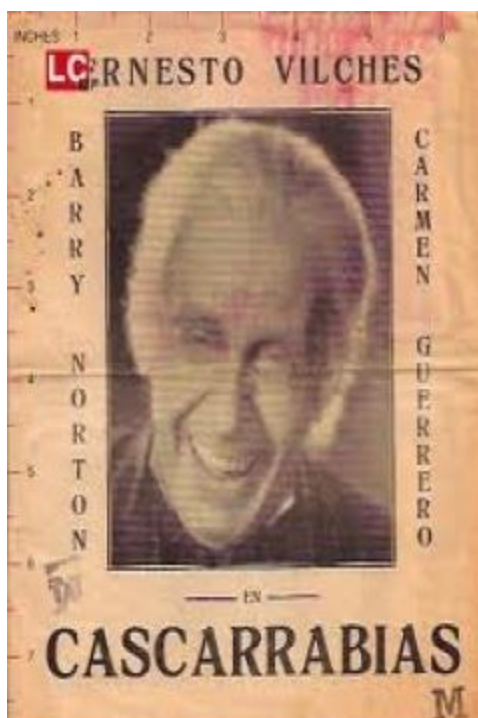


Imagen 7: Cascarrabias. George Cukor y Cyril Gardner. 1930

En un principio fue el cine extranjero, el que acaparó las pantallas ecuatorianas con sus películas sonoras. A pesar de los intentos de los cineastas ecuatorianos de contrarrestar el predominio de las producciones extranjeras, durante dos décadas la producción nacional no consigue competir con la extranjera. Sin embargo, es en esta época cuando se forman alianzas entre productores ecuatorianos y mexicanos (Loaiza & Gil, 2015, pág. 56). Alianzas que podemos evidenciar en las revistas analizadas, donde se da gran importancia a estas películas.

⁸“No es hasta 1939 cuando hay un intento de crear una película sonora en el país. Se trata del proyecto titulado *El pasillo vale un millón*, dirigida por Alberto Santana” (Loaiza & Gil, 2015, pág. 56).



Imagen 8: *Cautiva de la selva*. Leo Fleider. 1969

Con el pasar del tiempo los afiches de las películas adquirieron mayor importancia. En 1969 se estrenó la película *Cautiva de la selva*, dirigida por Leo Fleider. Como podemos ver en el afiche, la historia trata del secuestro de una mujer en la selva ecuatoriana. La imagen, está cargada de elementos que remiten a la Amazonía, por lo tanto, podemos decir, que, en el imaginario ecuatoriano de la época, a este territorio se lo veía como *salvaje*. En el afiche, vemos a una mujer rubia, la cual está amarrada y a punto de ser quemada viva. A su lado, aparece un rostro, por la forma en la que está pintado este rostro, podemos decir que es un tsáchila. El título de la película refuerza esta idea, la bella mujer ha sido capturada por los *salvajes* amazónicos. Esta fue una de las producciones más importantes de la época.

Como se mencionó, a pesar de que sí existió una fuerte producción de cine ecuatoriano en esta época, lo que más se consumió fue cine extranjero, principalmente producciones de Hollywood o provenientes de México. La imagen de la mujer en el cine

expuesta en los periódicos, fue bastante atrevida y audaz, tanto así, que, de alguna manera juega con el espectador. Esto lo podemos evidenciar en las siguientes imágenes:



Imagen 9: 7 días Magazine, julio de 1967



Imagen 10: Diario del Ecuador Este Domingo, 16 de marzo de 1958



Imagen 11: Sábado, 20 de noviembre de 1965

A través de estas imágenes podemos ver como la actriz, se mostraba más atrevida ante las cámaras, se vuelve coqueta y juega con los espectadores a través de posturas corporales, grados de exhibición del cuerpo y miradas direccionadas ya sea para regresar a ver al espectador o para indicar una actitud de coquetería, ingenuidad, o picardía.

En un apartado de la sección de cine del *Semanario Sábado*, del 19 de febrero de 1966, Jerry Lewis, famoso actor, cantante, guionista, productor y director de cine estadounidense, habla al lector sobre el desnudo femenino en el cine. Los redactores del *Semanario* comentan:

El cine ha disminuido su tendencia a proyectar la atracción sexual femenina en proporción directa con la cantidad de desnudos que muestra en pantalla. “Hace treinta años, que la fotografía lejana de Hedy Lamarr bañándose desnuda en “Extasi” conmovió al mundo”, afirma Jerry, “ahora tantas actrices posan ligeras de ropas en meros planos, que el desnudo a distancia ya carece de estímulo para la imaginación masculina y el desnudo abstracto ha perdido su impacto aún en los planos cercanos a la pantalla” (Lo que se comenta del cine y sus estrellas, 1966, pág. 7).

De hecho, la escena de Hedy Lamarr en la película “Ecstasy”, filmada en 1933 y dirigida por Gustav Machatý, es considerada actualmente el primer desnudo en la historia del cine. En esta escena, la famosa actriz aparece completamente desnuda por diez minutos (Martin, 2015). La película después de ser expuesta fue censurada.

Desde 1930, a partir de las escandalosas películas que Hollywood producía, se implementó el código Hays, el cual funcionaba como un reglamento que establecía los elementos qué podían ser expuestos en la pantalla grande y los qué no. Para Alfonso Rodríguez, este código fue “un instrumento de propagación de la mentalidad hegemónica, fue instaurado gracias al concierto de grupos religiosos, políticos y económicos” (Rodríguez, 2015, pág. 180). Tuvo vigencia hasta 1966, lo que nos muestra una vez más que durante estos años se evidenciaron fuertes cambios en los medios de entretenimiento, donde, cada vez se normalizó más la exhibición del cuerpo desnudo femenino. Además, la cada vez mayoritaria circulación de la revista Playboy, ayudó en este hecho, teniendo su primera edición, en 1953, con una foto de Marilyn Monroe en la portada (Anexo III).

En Ecuador, en esta época, el desnudo femenino ya no generaba mucho escándalo, de hecho, un apartado de *7 días Magazine*, del 22 de diciembre de 1961, lleva el título de “Este año vimos en Guayaquil 30 películas de Strip-Tease”. A pesar de que no se habla de cuáles fueron estas películas, sabemos que existía una división entre películas para *Todo Público* y películas para *Mayores*. Imágenes de desnudos pasaban en los cines ecuatorianos, y fotografías de escenas de estos desnudos, fueron colocados en distintos periódicos, aquí un ejemplo:



Imagen 12: El trikini colorado, *7 días Magazine*, noviembre de 1967

2.3.2. La moda en los semanarios

Si existe algo que tienen en común las tres secciones para mujeres de cada uno de los periódicos, es la importancia que se le da a los consejos sobre moda. De publicación permanente, en estos apartados podemos encontrar la mayor cantidad de imágenes. De hecho, algunas se repiten entre los mismos semanarios, lo que nos indica que existía un interés por propiciar la circulación de los mismos códigos y modelos visuales en el país.

Para Antonio Martín-Cabello, “la moda es un fenómeno complejo que liga las culturas locales con la creación de una cultura global” (2016, pág. 266). En esta sección es posible apreciar cómo en centros urbanos, tales como Guayaquil y Quito, se buscó explicar las últimas tendencias en cuanto a vestimenta que estaban circulando en Europa y Estados Unidos. Esto se puede evidenciar al apreciar esta imagen, donde se muestra un vestido *londinense* creado por Samuel Sherman, y denominado por el mismo como “Dollyrocker”.



Imagen 13: "Dollyrockers" Semanario
Sábado, 15 de enero de 1966

La moda es un aspecto que cobra suma importancia en la sociedad moderna, por esta razón, José Ortega y Gasset afirmó que la moda no es “un hecho frívolo, sino un fenómeno de gran trascendencia histórica, obediente a causas profundas” (Gasset, 1930, pág. 281). Recordemos la concepción de cuerpo que se planteó en el primer capítulo, como una construcción social que responde a un proceso civilizatorio, en este sentido, la moda también forma parte de ese proceso civilizatorio, y representa esferas de distinción, entendiéndolas en términos de Norbert Elias.

Ciertamente, es importante entender el espacio que ocupa la moda en la sociedad, pues como lo establece David Rodríguez González “la moda no es un arte, es una industria, cultural si lo queremos, pero industria en definitiva, cuya génesis se da a finales del siglo XIX y principios del siglo XX” (González, 2017, pág. 12). Adicionalmente, Margarita Rivière, una periodista y escritora española define a la moda como “cambio periódico y continuado de vestimenta que consolida sistemas de privilegio, distinción y diferenciación social” (Margarita, 1992, pág. 22). Justamente por el sentido diferenciador, podemos decir que la moda crea un sentido de pertenencia.

Quien tiene la posibilidad de elegir como quiere vestirse, está eligiendo cómo quiere ser, y cómo quiere que los otros lo/la vean. En este sentido, no podemos olvidarnos que la moda, va a estar siempre ligada al consumo. Así, Martín-Cabello nos dice que “la moda varía más cuando existen sociedades articuladas en torno al consumo. El correlato de la existencia de un mercado para la moda es la aparición de una potente industria de la moda” (Martín-Cabello, 2016, pág. 268). Walter Benjamin define a la moda como la “búsqueda siempre vana, a menudo ridícula, y a veces peligrosa de una belleza superior ideal” (Benjamin en Pontón, 2015, pág. 63). Jeny Pontón Cevallos nos explica,

Este autor, sostiene que es la moda la que inauguró el intercambio dialéctico entre mujer y mercancía, pues al estar en cambio continuo, la moda decreta una revisión constante de todas las partes de la figura y es la moda la que convierte a las mujeres en voraces consumidoras, no solo de vestidos, adornos y accesorios, sino también de una figura que le proporciona atractivo físico como portadora de ésta, lo que constituye una transformación moderna de las formas en que las mujeres se perciben a sí mismas, que ya no se vincula únicamente a lo que son, sino a lo que visten y usan (Pontón, 2015, pág. 63).

Teniendo claro estos componentes que definen a la moda, debemos comprender que en este caso los editores no pretenden vender la ropa, porque en la mayoría de los casos no existe en el país, sin embargo, sí pretenden vender la imagen, con todo lo que esta implica, en este caso, un ideal femenino relacionado con la vestimenta.



Cocuheta y misterio, argumentos permanentes de la moda y del arte femenino. Este es una creación de Jean Patou y pertenece a su colección de vestidos de noche denominada "Ecran Galante".

Imagen 16: *Diario del Ecuador Este Domingo*, 1° de septiembre de 1957



Imagen 15: *Sábado*, 12 de julio de 1965

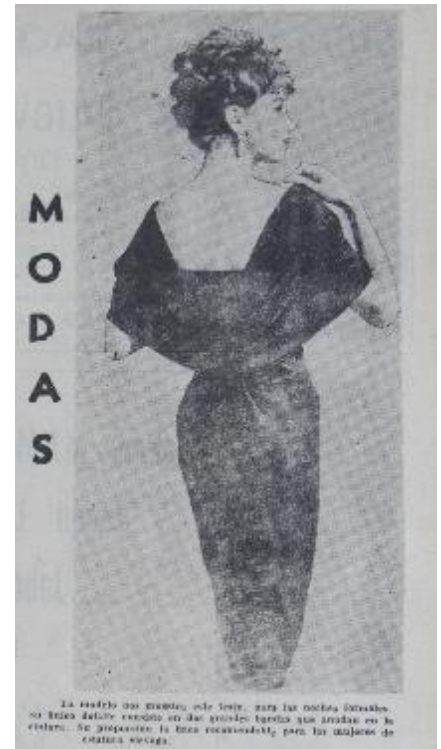


Imagen 14: *7 días Magazine*, 5 de abril de 1962

De esta manera podemos ver cómo se exponían los últimos trajes que circulaban en Londres, Berlín o París. María Cifuentes, afirma que los nuevos cánones estéticos aproximaban a modelar una imagen que mostraba la figura de una mujer elegante, delicada y a la vez desenvuelta y sociable, es decir, hacia una nueva feminidad, esto lo podemos ver en las anteriores fotografías, muchas de las imágenes de moda eran tomadas en la calle, y nos muestran a mujeres felices, independientes y seguras de sí mismas. Cifuentes afirma que, en el “Ecuador, quien podía lucir a la moda accedía a un nuevo tiempo de vida dentro de los términos de un nuevo estilo urbano” (Cifuentes, 1999, pág. 21).



Imagen 17: Sábado, 26 de septiembre de 1953

Por consiguiente, es posible ver a la moda como un elemento importante de distinción en el contexto social de los entornos urbanos locales. Esto se aprecia en esta imagen, donde se muestra a unas jóvenes quiteñas paseando por la calle Guayaquil, haciendo énfasis en su belleza y en sus vestuarios. Así, se ha comprobado que la moda creó y crea una imagen de mujer para ser consumida en términos de un *ser y parecer* modernas, seguras, elegantes y, sobre todo, bellas.

La moda había marcado definitivamente un cambio de nociones respecto a la imagen de las mujeres, quienes llevadas por el placer del vestido y del *toilette* cohibían a aquella imagen expuesta por completo al hogar y la familia. (...) la moda en el Ecuador llevó el rostro de la expresión moderna, transformándose en una fuerza aniquiladora de los códigos tradicionales de vida y comportamiento (Pontón, 2015, pág. 71).

En esta época, el consumo de imágenes, la cultura de masas y el arte, comenzaban a juntarse, el Pop-Art, es un claro ejemplo de esto. Sin embargo, no solamente desde el arte se veía a los medios de consumo, sino que, desde la moda, se comienza a ver al arte y sus nuevas incursiones, dando lugar a un nuevo diálogo entre la visualidad, el consumo y el producto comercial. Esto lo podemos ver en la siguiente fotografía, donde tanto la construcción de la imagen como la moda se basaron en el op-art para inspirarse.



Imagen 18: Sábado, 10 de septiembre de 1966

Las fotografías de mujeres en la sección de moda son distintas a las de las mujeres en el cine, mientras que en la moda se muestra una figura esbelta y elegante, las fotografías de actrices en los distintos semanarios son más osadas, atrevidas y provocadoras. La figura de la *mujer-actriz* se convirtió en una imagen de consumo muy diferente a la de la *mujer a la moda*.

Finalmente, es relevante comprender cómo la imagen de moda iba acompañada de discusiones editoriales. El *Semanario Sábado* expone dos casos interesantes, el primero, hace referencia a la minifalda, y el segundo, en cambio, a los “monokinis” que son ternos de baño que cuentan únicamente con la parte inferior, dejando al descubierto el busto.

La minifalda fue creada por primera vez en 1965, y un año después, el 20 de agosto de 1966, el *Semanario Sábado* ya emitía sus comentarios sobre la misma. No olvidemos que este medio buscó siempre presentar las últimas tendencias en cuanto a vestimenta.



Imagen 19: La Minifalda, Sábado, 20 de agosto de 1966

El artículo publicado consiste en varias entrevistas a diferentes mujeres de todas las edades y enfocadas en su opinión sobre la minifalda⁹. En esta imagen se encuentra la entrevista a la señora Terry Lackenbacher, propietaria del almacén de Modas TERRY, que se encontraba en el centro de Quito. Ante la idea de la minifalda la señora Terry comentó: “pues es horrible, no concibo cómo pueden usarla. Yo he recorrido varios países y no he visto una cosa así. Pues ni teniendo una buena pierna, ni así resultará estético” (La Minifalda, 1966, pág. 6). Finalmente, Terry Lackenbacher comenta que nadie en Quito se ha mandado a hacer una minifalda en su almacén, todavía. De todo esto, lo que realmente llama la atención es la imagen utilizada:

⁹ Artículo completo en el Anexo IV



Imagen 20: Detalle de "La minifalda"

La fotografía muestra a una señorita de perfil y sentada en una primera fila de un autobús. El encuadre hace énfasis en el ángulo que forma el torso y las piernas para mostrar el uso de la minifalda. Ante este hecho, el chofer es retratado con un rostro anonadado, y que ha debido dejar su volante para apreciar, por un lado, a la hermosa chica, y por otro, al acto de uso de la minifalda. El comentario debajo de la fotografía dice: “Así es la minifalda auténtica: en los colectivos nuestros causaría más de un accidente. No le ven al chofer?” (La Minifalda, 1966, pág. 6). A pesar de que el *Semanario* no emite sus comentarios acerca de esta prenda, es muy interesante el hecho de que se busque hablar de ella y hacerla visible en una relación entre moda, *cuerpo femenino* y *mirada masculina*. Dentro de la historia de la moda, la creación de la minifalda ha sido considerado como un hecho relevante, ante esto, el sociólogo Pedro Mansilla Viedma, se cuestiona:

¿Hace la minifalda la revolución sexual o es al contrario? Inicialmente la minifalda parecía el efecto –Londres o París en la década de los sesenta– para luego convertirse en la causa, porque la onda expansiva puede invertir los términos en el tiempo y en el espacio de esa ecuación. En el epicentro, las mujeres consiguen primero la libertad de sus cuerpos, pura emancipación femenina, y por eso pueden desafiar el buen gusto dominante poniéndose la minifalda contra él. En la periferia, se imita primero el fenómeno y, como consecuencia, se produce la causa después. Las mujeres de los países del primer mundo se ponen la minifalda como consecuencia última de su “conciencia” de ser sujetos libres,

las mujeres del tercer mundo se ponen la minifalda por puro fenómeno de moda, aunque esa “inocente” rebeldía les hace tomar conciencia de las posibles consecuencias de su gesto. La causa de la primera vez es ahora el efecto y viceversa (Mansilla, 2017, pág. 181).

Definitivamente el artículo del *Semanario Sábado*, no se pregunta de donde nace esta nueva prenda de vestir, ni es catalogada como parte de la liberación femenina o la revolución sexual. Este artículo muestra a la minifalda como parte de las últimas tendencias europeas, demostrando justamente lo que menciona Mansilla.

En cuanto al monokini, este salió antes que la minifalda. Diseñado por primera vez en 1964 por el estilista austriaco Rudi Gernreich, consistente en una pieza de baño negra la cual llega hasta el ombligo, y desde este punto salen dos tiras negras que cruzan los hombros y dejan al descubierto los senos. A diferencia de la minifalda, el *Semanario Sábado* publicó sobre el famoso monokini el mismo año en qué este salió:



Imagen 21: Monokini en Quito, *Sábado*, 4 de julio de 1964

Dentro del artículo se encuentran las declaraciones de un prestigioso comerciante quiteño, dueño de uno de los principales almacenes de moda de la capital. El nombre del comerciante y su local, fueron reservados para evitarle posibles complicaciones, sin embargo, este es su comentario sobre el Monokini;

“No existe ninguna ordenanza municipal ni disposición legal de cualquier naturaleza que impida a las mujeres que deseen hacerlo, usar el MONOKINI en sus diferentes versiones. Por varios años hemos venido manteniendo el compás de la moda internacional en Quito y hoy, cuando en Europa, en los más elegantes balnearios de los Estados Unidos y el viejo continente se ha puesto en uso la genial idea del traje de baño sin la parte superior, no pensamos quedarnos atrás. Hemos hecho ya un primer pedido de 36 docenas de MONOKINIS y nuestros suplidores de Italia a dentro de tres semanas, aproximadamente; puedan las muchachas que deseen obtenerlo, tener seguridad de que los encontrarán en nuestros escaparates” (Monokini en Quito, 1964, pág. 2).¹⁰

Más de medio siglo después de esto las mujeres no pueden mostrar sus pechos en el espacio público, parece que el famoso empresario se equivocó cuando pensó que esta idea iba a ser un éxito en la ciudad. Las imágenes expuestas en esta sección no tienen relación con el monokini y han sido utilizadas otras veces en este y otros semanarios, así, la primera hace referencia a la famosa actriz Kity de Hoyos quien decidió retratarse completamente desnuda. La fotografía la muestra a ella junto a su cuadro. La segunda fotografía en cambio muestra a la actriz Natalie Wood luciendo un bikini.

El texto que se encuentra a lado de las fotografías dice: “He aquí dos mujeres bellas. El encanto femenino ha tenido siempre a los hombres boca abajo, Y sin embargo, ahora ellas están inconformes. Diseñado por un hombre, el monokini descubre más todavía a la mujer. Hay un comerciante quiteño que quiere introducir la moda. Qué va a pasarnos desde que lleguen los primeros modelos?” (Monokini en Quito, 1964, pág. 2).

¹⁰ Artículo completo en el Anexo V



Imagen 23: Detalle de "Monokini en Quito" 1



Imagen 22: Detalle de "Monokini en Quito" 2

De esta manera, se ha evidenciado la importancia que adquirieron ciertos elementos de vestir para la conformación de una moda femenina para la época. El enfoque sociológico aporta una nueva mirada para entender la influencia que podían llegar a tener los apartados de moda de los distintos semanarios. Se considera que este aporte resulta esencial en el momento de analizar la visualidad de los periódicos.

En conclusión, se ha realizado una contextualización que abarca distintos aspectos, por un lado, la comprensión de la idea de modernidad de la época, la cual está ligada a las reproducciones visuales que van a ser analizadas. Por otro lado, los papeles que ocupan las mujeres en esta época, haciendo énfasis en los espacios públicos y privados, y en su relación con la prensa. Finalmente, se evidenció la importancia del cine y la moda dentro de la circulación y el consumo de imágenes femeninas.

Capítulo III

Los discursos visuales en los periódicos *Semanario Sábado*, *7 días* y *Diario del Ecuador Este Domingo*

Introducción:

En este capítulo se explicará brevemente las características de cada uno de los periódicos con los que se trabajó y las secciones para mujeres que presentan todos los semanarios.¹¹ Se analizarán las imágenes publicadas por estos periódicos para examinar los códigos visuales que se encuentran en las mismas.

3.1 Prensa escrita con secciones para mujeres

3.1.1 Semanario Sábado:

El trece de junio de 1953, apareció en Quito el primer número del *Semanario Sábado* (Anexo VI). Este periódico nació a partir de la clausura del diario liberal *El Día*, que, tras más de 40 años de vida, durante la tercera presidencia de Velasco Ibarra fue cerrado por el Ministro de Gobierno Camilo Ponce. Los periodistas que trabajaron para este diario, decidieron crear un nuevo periódico, el *Semanario Sábado*. Fue dirigido por Juan Paz y Miño Cevallos y Luis Maldonado Tamayo. Su primer número, en tamaño tabloide, con doce páginas, se vendió a un sucre. La posición ideológica de periódico quedaba clara a partir del editorial inicial “Aquí estamos”:

Al amparo de la garantía constitucional, venimos a decir nuestra palabra verdadera y altiva. Estamos al lado de la libertad y de la democracia. Vamos a caminar junto al pueblo, codo con codo con las mayorías. Nuestro primero y principal objetivo es contribuir al engrandecimiento de la Patria común, después pretendemos elevar o interesar al hombre ecuatoriano por la cultura, el arte y por las ciencias, por la belleza en fin. No venimos con gesto severo, y más bien queremos vivir por y para la alegría. Entregamos este semanario a la conciencia liberal y a las ambiciones por alcanzar la justicia plena. Y al hacerlos tendemos la mano a la prensa independiente del país, cuyo ejemplo de ponderación seguiremos, con celo y optimismo (Paz y Miño, 2010, pág. 83).

En este primer editorial es evidente el sentimiento que dejó la clausura del periódico *El Día*, las ganas de luchar por la libertad de expresión y la oposición existente hacia el gobierno de Velasco Ibarra. Juan Paz y Miño escribe: “Sábado viene a remplazar

¹¹ Algunas partes de este capítulo pertenecen a una investigación previa la cual fue publicada en; Vallejo, Analía. «Imaginario femenino a través de los discursos visuales del semanario *Sábado*, Quito 1953-1966.» *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia*. No. 11, 2018: 10-28.

una voz de libertad y patriotismo. Mientras *El Día* tenga que permanecer en silencio, nuestro semanario seguirá su tarea de enjuiciamiento a la dictadura Velasquista” (Paz y Miño, 2010, págs. 83-84).

Bajo el lema “la verdad en una semana”, *Sábado* en su primera etapa publicó 30 números. Además de la defensa de la libertad de expresión ante el gobierno de Velasco Ibarra, que se encontraba en la sección de crónica política (la cual era prioritaria), también podemos encontrar un espacio para la información cultural, económica y turística, e incluso uno para la información taurina. El conflicto con el Perú, tema que se encontraba en auge, fue uno de los principales temas desarrollado por el semanario. El financiamiento provenía parcialmente de la publicidad de librerías, radioemisoras, almacenes, negocios, y especialmente los despachos profesionales que apoyaban la causa periodística (Paz y Miño, 2010, pág. 92). La primera etapa de *Sábado* concluyó por problemas económicos, lanzando su número 30 el 16 de enero de 1954, antes de cumplir un año.

El semanario reaparece casi una década después, el 25 de agosto de 1962, mostrándonos las diferentes realidades del país y denunciando la enorme desigualdad social existente. Sus autores no veían al semanario con intereses económicos, ya que prácticamente no ganaban nada con su distribución, como lo anota Juan Paz y Miño al celebrar el tercer aniversario del periódico (Paz y Miño, 2010, pág. 163).

El semanario no tenía mayor alcance, solo se distribuía en la ciudad de Quito.¹² Nos encontramos ante un periódico que representa a la prensa independiente, ante periodistas que no pretenden lucrar, sino ser leídos, un semanario que no cuenta con más ingreso que el de su publicidad.

- **“Deténgase aquí mujer”**

La sección “Deténgase aquí mujer” aparece desde el segundo número del Semanario *Sábado*, a pesar de que no la encontramos en todas las ediciones, sí la podemos

¹² Los ejemplares que no se llegaban a vender el día sábado eran vendidos el día domingo en el estadio. Raúl Paz y Miño nos cuenta cómo se realizaba la distribución: “El semanario estaba listo el sábado a las cuatro de la mañana. Yo cargaba el paquete de dos mil o tres mil ejemplares hacia la esquina de correo, en la calle Chile, que era uno de los puntos de distribución. Allí los voceadores esperaban El Comercio, que salía también a esa hora. No había que convencer a los canillitas del diario para que aceptaran llevar también Sábado. Lo hacían porque la gente compraba, les encantaba nuestro periódico, y porque se pagaba bien por ejemplar vendido a los voceadores” (Paz y Miño, 2010, pág. 173).

ver en la gran mayoría. Existe un patrón similar en la división de esta sección, generalmente, contiene un consejo de moda, una receta de cocina, un consejo de belleza, y un poema, sin embargo, esto puede variar dependiendo la edición (Anexo VII).

El logo de dicha sección cambió en 1962 en la segunda etapa del semanario. El primer logo era más sencillo, al contar con el perfil de un rostro con facciones delicadas, más femeninas y la palabra mujer se encuentra ligeramente decorada. En la segunda edición, el logo de la sección “Deténgase aquí mujer”, cuenta con la imagen de una mujer sosteniendo un espejo y pintándose los labios. Esta sección relaciona a la mujer con la vanidad, y le da continuamente consejos sobre cómo ser mejor. En las primeras ediciones se puede encontrar estos elementos al leer sus artículos, sin embargo, el nuevo logo potencia tal idea. Un logo es una expresión simbólica, en este caso creada para llamar la atención de las mujeres, utilizando aquellos elementos que se consideran están relacionados con ellas: el espejo y el labial, y de manera de construir un mensaje simbólico sobre la belleza de la mujer.



Imagen 24: Logo "Deténgase aquí Mujer" 1953



Imagen 25: Logo "Deténgase aquí Mujer" 1962

Al analizar las distintas ediciones de la sección “Deténgase aquí mujer” es factible establecer una serie de inferencias. Primero, a la mujer se la asocia principalmente con la vanidad, por lo tanto, cuando los redactores de Semanario *Sábado* buscaron llamar la atención de sus lectoras lo hicieron a través de consejos, tanto de belleza y de moda. Además de las recetas de cocina, las cuales también resaltan la importancia del rol de la mujer en las labores reproductivas del hogar. Varios artículos buscaron enseñar a sus lectoras cómo *ser mejores mujeres*, aspecto, que dentro del periódico no llega a mostrarse para los hombres. Además de esto, también se cuenta con la decidida repetición de temas religiosos, que tienen una relación mucho más estrecha con las mujeres.

Decisivamente, es interesante anotar la búsqueda de los redactores del periódico por escribir para las mujeres, y, ante todo, escribir *sobre* ellas. Se ha visto en algunas secciones de este semanario como las mujeres fueron estudiadas e incluso con

generalizaciones muy fuertes sobre su ser y su comportamiento. Como por ejemplo, en el artículo “Pensamientos sobre la mujer”, se encuentra líneas como “Todas las mujeres tienen igual condición y defectos: todas son idénticas; se dividen solamente entre morenas y rubias” (Pensamientos sobre la mujer, 1962, pág. 6). Esta frase demuestra la cosificación que se producía con las mujeres, no solo existe tal punto de generalización que la única división consiste en si son morenas o son rubias, sino que también evidencia que la mujer no es más que lo que muestra por fuera.

3.1.2 7 días Magazine

Esta revista surgió en Guayaquil en la década de 1960¹³. En un inicio, salió a la venta cada tres semanas aproximadamente, posteriormente, comenzó a circular cada quincena, y tuvo un costo de 2 sucres. El lema de *7 días Magazine* fue: “Ecuador ha sido, es y será país Amazónico” y se autodefinió como el “Magazine gráfico ecuatoriano” (Anexo VIII). En este sentido, esta revista cuenta con más imágenes que el Semanario *Sábado*, lo cual puede explicar la diferencia de costos.

7 días Magazine se editó con secciones como: “Paso a paso en la noticia”, “líneas cruzadas”, la cual consistía en chistes relacionados con llamadas telefónicas; “7 días en Gráficas”, donde muestran fotografías de acontecimientos importantes; “Punto Negro, Punto Blanco”, donde califican acciones tomadas por el gobierno o por otras instituciones afines, y, finalmente, una sección dedicada a las caricaturas bajo el título “Goteras de Buen Humor”.

Este periódico fue dirigido por el Dr. Armando Espinel Mendoza y por Pedro Julio Bejarano. Armando Espinel Mendoza fue un reconocido periodista que llegó a ser Senador Funcional por la Cultura y el Periodismo, durante la cuarta presidencia de José María Velasco Ibarra. Por otro lado, Pedro Julio Bejarano formó parte de la Asociación de Periodistas de Guayaquil. Al igual que el Semanario *Sábado*, *7 días* tenía un lineamiento ideológico definido¹⁴, a lo largo de sus páginas se evidencia un pensamiento anti-comunista (Anexo IX), donde podemos encontrar, artículos, slogans, e incluso

¹³ Lamentablemente, con *7 días Magazine* no existe tanta información como con el Semanario *Sábado*.

¹⁴ No fue posible localizar la primera edición de este periódico.

imágenes que nos muestran este pensamiento. El siguiente logo aparece en varias ediciones del periódico:



Imagen 26: Logo anti-comunista 1962

- **“Para Ellas”:**

La sección para mujeres que nos presenta *7 días Magazine* se llama “Para Ellas”. Esta ocupa dos páginas del periódico y tiene una división similar a “Deténgase aquí mujer”; cuenta con una receta de cocina, la cual lleva el nombre de “Apúrese con el almuerzo, Señora”, una sección de Moda, donde se muestran fotografías de las últimas tendencias, también, suele tener un poema, una sección de consejos prácticos, y un “menú equilibrado” que cuenta con desayuno, almuerzo y cena (Anexo X).

Un elemento interesante de esta sección es que propone que las lectoras realicen su propio álbum fotográfico con las imágenes que el periódico expone. Sin embargo, a pesar de que es la sección femenina, también se muestran varias imágenes de mujeres famosas para que los hombres puedan realizar su álbum de colección. El logo de esta sección es muy sencillo, son las palabras “Para Ellas” cada una en una página distinta y con una tipografía especial. Este logo solo fue modificado una vez en su tipografía y manteniendo el mismo nombre.

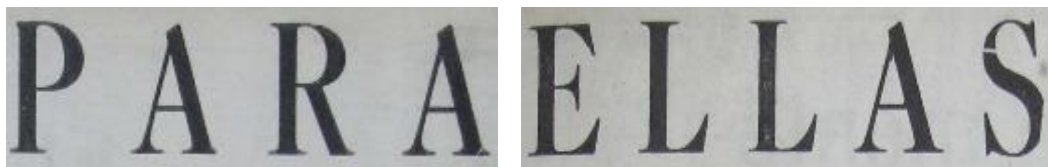


Imagen 27: Logo "Para Ellas" 1961



Imagen 28: Logo "Para Ellas" 1962

A partir de un análisis de esta sección podemos decir que es la que más importancia confiere al rol de ama de casa. Alrededor del 75% de dicha sección consiste en recetas de cocina o consejos relacionados al ámbito culinario. Por otro lado, es válido decir que se relaciona a la mujer con la vanidad, incluso en esta sección se llega a decir “DONDE hay mujeres hay cambios y el cambio es vanidad” (La Vanidad y la Moda, 1961, pág. 28). Sin embargo, en esta sección no se plantea a la vanidad como algo malo, sino más bien como algo necesario, por esta razón es de suma importancia las imágenes aquí expuestas en relación con la moda y las últimas tendencias.

En las páginas de este periódico se puede encontrar el nombre de varias mujeres que trabajaron y escribieron para el mismo, a pesar de que no aparecen en la página de editores, su nombre suele estar debajo de la sección o artículo escrito, así podemos ver los nombres de: María del Carmen Fajardo, Lya Carel, Mónica y Melly Cevallos de Romero. Cabe resaltar que estos nombres no salen en todas las ediciones.

3.1.3 Diario del Ecuador Este Domingo:

A diferencia de los otros periódicos, el *Diario del Ecuador Este Domingo* no tuvo un carácter político y su función fue el entretenimiento (Anexo XI). Al igual que el *Semanario Sábado*, este diario tuvo una distribución semanal, todos los domingos en la ciudad de Quito.

Además de su sección femenina, cuenta con secciones como: “Acontecimientos de la semana”, “Síntesis Social”, “Para niños sabios, y para Nosotros”, una sección donde publicaban una historieta, la cual, cada semana sacaba un capítulo nuevo; “Filatelia”, y su sección de caricaturas “Trucutú”. También suele contar con un pequeño espacio para los miembros más jóvenes de la familia denominado “Juegos para niños. Claramente este

semanario estaba dirigido para un público familiar, el carácter y la intención del mismo era llegar a las familias quiteñas de la época.¹⁵

- **“Rincón del Hogar”:**

La sección femenina de este semanario lleva el nombre de “Rincón del Hogar” y ocupa dos páginas del mismo, en la primera página encontramos un apartado denominado “Charlas Íntimas”, donde se habla sobre varios temas, como la maternidad, la timidez, los enamoramientos, entre otros temas propios del ámbito personal y familiar. También podemos ver un apartado llamado “Frente al Espejo”, aquí nuevamente hallamos consejos relacionados con la belleza y la moda, acompañados de las imágenes que posteriormente van a ser trabajadas (Anexo XII).

Por el contrario, la segunda página está dedicada al cuidado de los niños. Cuenta con un apartado denominado “Cómo cuidar a su mejor cariñito”, donde se plantea una especie de conversación entre dos mujeres, la cual busca evidenciar los errores que se suelen cometer al momento de criar hijos. Por ejemplo, se menciona mucho de la sobreprotección y de cómo esto afecta a la independencia de los niños. Otro apartado que podemos encontrar en esta página se llama “Secretos Útiles”, con consejos generalmente relacionados con el cuidado y la limpieza del hogar. También encontramos “Por la Salud y el Paladar”, donde vemos una receta de cocina, y finalmente un apartado llamado “Aspectos de Nutrición”, con textos del Instituto Nacional de Nutrición Ecuatoriano, escritos por Irene Paredes de Martínez, Jefa del Departamento de Educación Nutricional, donde se explica y se aconseja cómo cubrir con las necesidades alimenticias que el cuerpo demanda.

El logo de esta sección no sufrió cambios, únicamente en dos ediciones pasó a llamarse “Página del Hogar” con una tipografía distinta, sin embargo, el resto de ediciones se mantuvo igual, sin decoraciones especiales, y aclarando que es una sección femenina;

¹⁵A pesar de no haber localizado su origen, ni su primera edición, para esta investigación se trabaja con las publicaciones desde junio de 1957 hasta mayo de 1958.



Imagen 29: Logo "Rincón del Hogar" 1957



Imagen 30: Logo "Página del Hogar" Abril 1958

Analizando esta sección cabe decir que es la que más énfasis pone en el aspecto de la maternidad, no solo porque la segunda página de la misma está dedicada principalmente al cuidado de niños, sino, también porque en varios artículos de “Charlas Íntimas” se habla del rol de la mujer como madre. A pesar de que las imágenes de la *Mujer-Madre* son escasas, el periódico nos dice que:

Función de maternidad es la de la mujer en cualquiera de las situaciones en que se encuentre. Lo es en función biológica y lo es en función social. La mujer es madre no solo ante sus hijos, sino ante su esposo y ante sus hermanos, porque ejerce la maternidad en ese sentido de la prevención, de la protección y de la ayuda tan sutil que tanto se le alaba y que constituye, precisamente, uno de los privilegios exclusivos de la feminidad (La Maternidad, 1958, pág. 4).

Así mismo, este medio impreso da mucha importancia al rol de *buena esposa*, ya que gran parte de los consejos van encaminados hacia la satisfacción del marido. En general, buscó hablar sobre las mujeres y aconsejarlas para que fuesen mejores, y, por lo tanto, más felices.

3.2. Mujeres como *modelo a seguir*

Dentro de las distintas secciones femeninas de cada uno de los periódicos, se exponen una serie de imágenes que muestran distintos modelos de mujer, que posibilitan la identificación de un grupo de lectoras con las fotografías expuestas. En esta sección se examinará los códigos que se encuentran dentro de estas imágenes, a través de los conceptos planteados por Barthes. Se analizará cada una de las imágenes expuestas buscando si existe un *trucaje* o una intervención en la fotografía, trabajando con las *poses*, que las modelos proponen. Identificando la información que nos dan los *objetos* que se

encuentran en las mismas. Analizando posibles efectos de luz, propios de la *fotogenia*, y comparando algunas fotografías con obras de arte, evidenciando un *esteticismo*. Debido a que no existen muchas fotografías en serie en estas secciones, no es posible leer la *sintaxis*.

En este sentido, es importante aclarar que no se va a encontrar todos los puntos en cada una de las fotografías, sin embargo, siempre van a estar presentes algunos de ellos. Entre los modelos de mujer que se exponen en estas secciones, se ha decidido dividirlos de la siguiente manera: 1) la mujer a la moda, 2) la inocente seductora, y 3) la mujer madre.

3.2.1 La mujer a la moda

Como se mencionó en el capítulo anterior, la moda se convirtió en un elemento muy importante dentro del *ser mujer*, sobre todo para aquellas que podían acceder a la misma y lograr, de esta manera, un grado de distinción. La primera imagen de análisis corresponde a la sección “Para Ellas”, de *7 días magazine*, del primero de septiembre de 1961, y lleva como título “Para hora de coctel”. Aquí vemos a una mujer paseando por las calles de Londres.

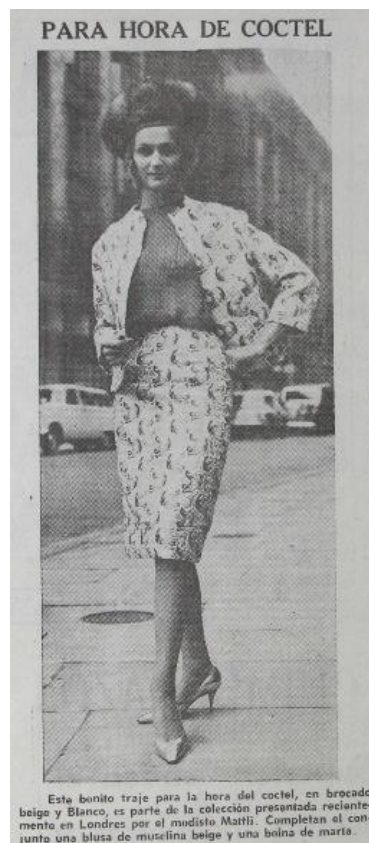


Imagen 31: “Para hora de coctel”, *7 días Magazine*, 1º de septiembre de 1961

En el texto inferior de la imagen dice “este bonito traje para la hora del coctel, en brocado beige y Blanco, es parte de la colección presentada recientemente en Londres por el modisto Mattli. Completan el conjunto una blusa de muselina beige y una boina de marta” (Para hora de coctel, 1961, pág. 27).

A pesar de que esta fotografía no fue realizada en un estudio fotográfico, todo el enfoque del escenario que se encuentra detrás de ella está armado, ya que la ubicación tiene una razón de ser. No se sabe con exactitud en qué calle se encuentra, pero podemos inferir que se trata de un punto importante por la arquitectura de columnas en el plano secundario. Este tipo de columnas hace referencia a una arquitectura solemne. Se puede ver también varios vehículos, lo que nos indica que es un lugar transitado.

Esta imagen además de mostrar seguridad, belleza, esbeltez, muestra lujo; por un lado, por el título de la imagen, no cualquiera puede tener un traje exclusivo “para la hora de coctel”, en este sentido, dentro del trabajo de Barthes, este texto sirve como anclaje, ya que guía el mensaje connotado de la fotografía. Por otro lado, el lujo se puede evidenciar también en el tipo de textiles y pieles, recordemos que el sombrero tiene piel de marta. Si la imagen hubiese sido tomada en otro ambiente, no tendría el mismo impacto. Existen elementos de *trucaje* en esta imagen, en el sentido de que no se trata de una fotografía espontánea, el escenario está pensado para vender, no solamente la ropa, sino también la imagen.

En cuanto a la postura, vemos que la modelo tiene un pie delante del otro, el de atrás apunta a un lado, mientras que el de adelante apunta a la cámara, es decir, al espectador; una rodilla ligeramente flexionada y las manos a la altura de la cadera, todo esto, ayuda a enfatizar una figura de reloj de arena. La posición de las piernas y el doblaje de la rodilla ayudan a destacar la cadera, y las manos crean una división lineal que destaca la cintura.

Esta *pose* la podemos encontrar en las esculturas clásicas donde es reiterado el uso del *contraposto*. Actualmente, todavía es común encontrar esta pose al momento de lucir una vestimenta. Se considera que la posición del cuerpo, ante todo, denota confianza, la mujer mira directamente a la cámara sin ningún tipo de preocupación. Recordemos a Lacan, no sólo la mujer nos mira, sino que también es mirada, y está determinada justamente por estas miradas.

Además de los carros que se encuentran en el fondo, existe un *objeto* que es capaz de otorgar este carácter de distinción y de lujo, esto es el sombrero, o la “boina de marta”. Este es un accesorio que, a pesar de que tiene una utilidad, no representa un elemento que cubre las necesidades básicas de la vestimenta. Es un elemento costoso que ayuda a la conformación de esta imagen de mujer la cual; está a la moda, es elegante, tiene confianza y es hermosa, pero que, además, se puede diferenciar del resto. Esta imagen sirve como referente para ser emulado por parte de las lectoras del Semanario.

Como se dijo anteriormente, la postura de esta mujer puede remontarse a las esculturas clásicas griegas, en este caso, podemos compararla con la *Venus de Milo*, la *Venus de Arles*, la *Afrodita de Cnido*, entre otros ejemplos. Todas estas esculturas provienen del periodo helenístico, donde podemos ver que se utiliza la idea del *contraposto* para dar gracia y movimiento a la figura. El hecho de que esta postura continúa siendo utilizada, muestra que existe un bagaje histórico dentro del tratamiento del cuerpo. Sabemos que el arte ha moldeado una serie de imágenes las cuales son retomadas en diferentes contextos.



Imagen 32: *Venus de Milo*, Alexandros of Antioch, 130 a. C. y 100 a. C.

La siguiente imagen proviene de la sección “Rincón del Hogar” del *Diario del Ecuador Este Domingo*, publicada el 26 de enero de 1958. Existen bastantes similitudes entre esta imagen y la anterior, ambas mujeres se encuentran en la calle, las dos miran fijamente a la cámara, y su postura es bastante similar. En cuanto a la vestimenta, el

vestido de ambas llega debajo de la rodilla y las dos se encuentran usando tacos de la misma altura. Son cuerpos hermosos y figuras esbeltas, demuestran seguridad y confianza. A diferencia del anterior, en este caso no contamos con un texto ampliado que brinde una referencia a la fotografía, simplemente consta la expresión: “Frente al espejo”, en clara alusión a la vanidad.



Imagen 33: Rincón del Hogar, Diario del Ecuador Este Domingo, 26 de enero de 1958

A pesar de que la mujer no esté usando un sombrero, sí porta **objetos** que se suman a su traje y proveen de más información. Esta mujer sostiene una cartera con su mano derecha, y unos guantes con su mano izquierda. Las carteras, además de ser un accesorio que complementa la vestimenta, tienen la función de que en éstas se guarda objetos cuando se sale fuera de casa, y de igual manera, los guantes son usados para el exterior. Este conjunto representa la evolución de un estilo de moda creado en los Estados Unidos, unos años antes de la Segunda Guerra Mundial;

En Estados Unidos, donde había más reservas, la moda evolucionó partiendo de los modelos de preguerra: las faldas se ensancharon a partir de unas cinturas recogidas y diminutas y de unos ajustados corsés, que se llevaban con medias nylon. Los zapatos eran de cuero brillante con tacones altos, las mujeres llevaban también sombreros y a menudo guantes. Este tipo de ropa fue la envidia de Europa (Laver, 2017, pág. 254).

En tiempos de guerra, Europa dejó de producir al nivel que lo hacía antes dentro de la industria de la moda, y Estados Unidos pasó a ser el centro de la misma. Sin embargo, una vez terminada la guerra “en Gran Bretaña los altos standards en la manufactura requeridos para la «ropa utilitaria», y la pericia obtenida con la producción en masa de uniformes se combinaron para preparar el terreno a la rápida y abundante producción exigida a finales del 50 y principios de los 60” (Laver, 2017, pág. 258). Por esta razón, se comprende cómo Londres se posicionó como centro hegemónico de la moda, utilizando como base los modelos preguerra creados en Estados Unidos, y esto lo podemos evidenciar en las fotografías, pues todas muestran pequeñas variaciones del conjunto mencionado anteriormente, por ejemplo, en la primera podemos ver un estampado, lo cual, durante la guerra no fue muy común.

Se puede apreciar una luz que llega desde el lado izquierdo e ilumina todo el cuerpo de esta mujer. Esta luz logra iluminar su pelo, el cual es claro y puede reflejar a la misma, e ilumina, a su vez, el vestido, llevando la atención del espectador al este. A pesar de que la luz es natural tiene una razón de ser en esta fotografía.



Imagen 34: " Conjunto de seda y sarga para la boga en otoño ", Semanario Sábado, 28 de Agosto de 1965

Finalmente, nos encontramos con una imagen de la sección “Deténgase aquí Mujer” del Semanario *Sábado*, del 28 de agosto de 1965. Nuevamente es una mujer luciendo sus atuendos en la calle. El texto que acompaña a la imagen dice;

La modelo Christine Harris, fotografiada en una calle londinense, luciendo un bello conjunto perteneciente a la Colección de Charles Creed para el otoño de 1965. La falda de baja línea de cintura, está confeccionada en serga color beige, al igual que la chaqueta con la que hace juego; y la parte superior del vestido, la forma una blusa en seda, que desciende en suaves pliegues desde el redondo cuello ajustado. Como culminación, y haciendo a su vez juego con la blusa, un sombrero muy chic en forma de casco, confeccionado en seda, en frunces que concurren en el centro, donde va prendido una gentil borla. He ahí un conjunto primoroso, elegante y muy femenino, ideal para frescos días otoñales. Designado con el nombre de “Bond Street” es una creación de Charles Creed. - [Foto BIS] (Conjunto de seda y sarga para la boga en otoño, 1965, pág. 6).

De las tres imágenes, esta es la única que no muestra el cuerpo completo de la mujer, la fotografía es recortada de manera que existe mayor cercanía hacia la modelo y el vestido. De la misma manera, el enfoque del escenario es construido, para situar a la mujer y la exposición de los atuendos en la calle, porque están hechos para eso, para que sean observados. En esta fotografía la mujer no mira directamente a la cámara, sino hacia un costado del encuadre, es decir, hacia la calle o hacia otras personas, sin mostrar inseguridad. Ante todo, muestra sofisticación, elemento de suma importancia dentro de la moda de la época; “en los años cincuenta había en París cierta predisposición hacia la sofisticación, las mujeres tenían que dar la impresión de que habían empleado una gran cantidad de tiempo en parecer perfectamente elegantes. La <belleza> empezó a ser objeto de mucha importancia ahora que las restricciones de cosméticos del tiempo de guerra habían tocado su fin” (Laver, 2017, pág. 262).

La agrupación de estas fotografías responde a una recurrencia de elementos similares y vinculados con los conceptos planteados por Barthes. En todas estas imágenes encontramos *trucaje*, *objetos*, *esteticismo*. Sin embargo, donde existe más similitud es en el concepto de *pose*, ya que si realizamos una comparación de la *pose* entre las tres imágenes podemos ver que se busca mostrar un cuerpo estilizado, alargado, alto, que denota confianza. También generan la impresión de mujer independiente, no sometida, el hecho de que estén en el exterior es interesante, la calle es el espacio de la libertad, la no opresión, la exhibición, el ser miradas, y admiradas. Los brazos ligeramente apartados del

cuerpo y los puños sobre la cadera, permiten leer que tanto la ropa como las propias modelos hacen énfasis en la cintura, para mostrar una figura de reloj de arena.

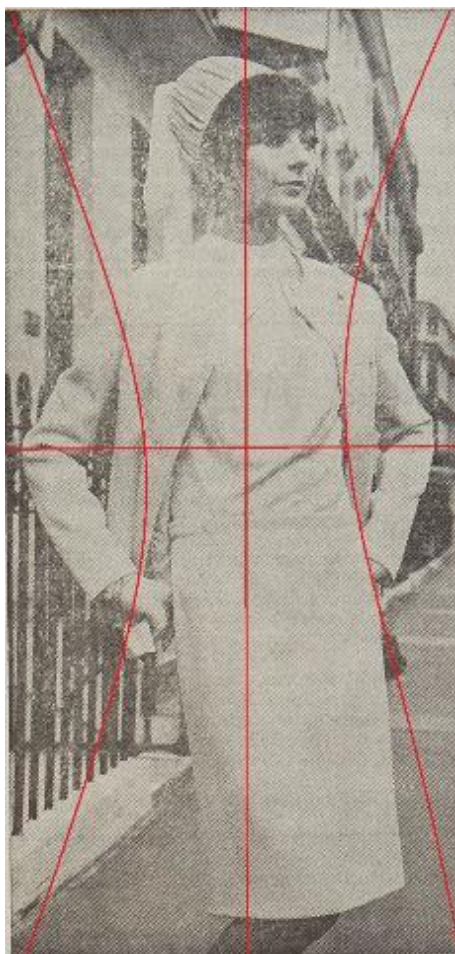


Imagen 35: División lineal de "Conjunto de seda y sarga para

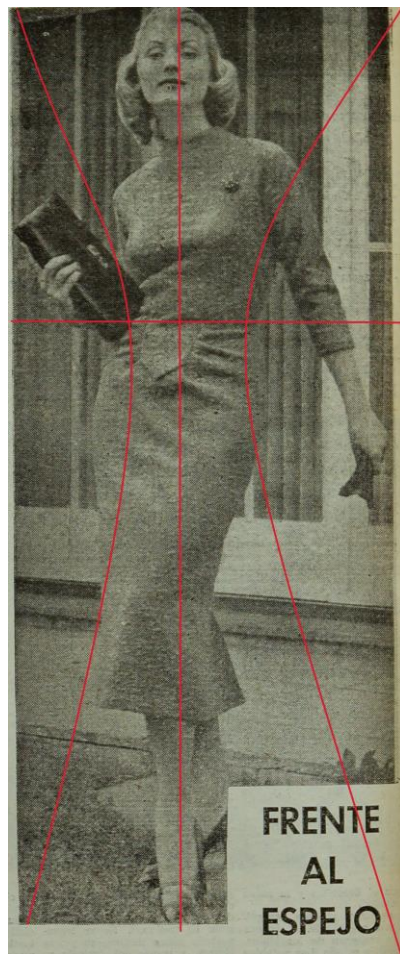


Imagen 37: División lineal de "Rincón del Hogar"

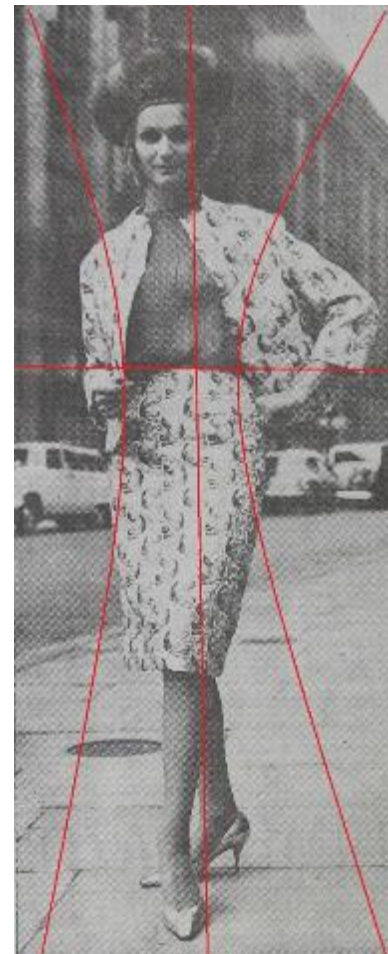


Imagen 36: División lineal de "Para hora de coctel"

En todas las fotografías se marca una línea vertical, que ayuda a mostrar una imagen alargada de la mujer, la línea horizontal siempre se encuentra marcada por el punto de la cintura, y, contamos con dos líneas curvas que nos ayudan a enfatizar en una figura de reloj de arena. Existe un ideal del cuerpo perfecto en estas imágenes, el cual exigía una cintura delgada, y eso lo podemos deducir al analizar dos artículos de “Deténgase aquí Mujer” que explican las medidas del cuerpo perfecto femenino.

El 11 de julio de 1953 en la segunda edición de “Deténgase aquí Mujer” aparece una nota donde se explican las proporciones perfectas de una mujer. El autor de este apartado presenta una serie de reglas fijas para determinar el ideal de las proporciones en el cuerpo, así mismo pide a sus lectoras que lo comprueben si lo desean.

La figura debe tener siete y media veces la longitud de la cabeza.
El cuello una tercera parte del largo de la cabeza.
... Los hombros tres veces la anchura de la cabeza,
El busto, en la parte más ancha, debe estar en líneas con la parte de debajo del brazo, o un poquito más bajo.
La cintura debe ser aproximadamente dos terceras partes de la altura total desde el suelo.
Las caderas deben tener la anchura de un brazo más que el busto (La mujer: las proporciones ideales, 1953, pág. 2).

Evidentemente las percepciones del “cuerpo ideal” cambian con los tiempos, al igual que la idea de belleza. Sin embargo, el hecho de que exista una idea de perfección en cuanto al cuerpo femenino, el cual cuenta con medidas exactas no ha cambiado mucho, el cuerpo llega a ser un objeto, el cual es juzgado socialmente creando modelos de perfección. A lo largo de la historia se ha relacionado a la idea de mujer con la idea de belleza. En estos momentos podemos evidenciar que se ve al cuerpo como un objeto que forma parte de un ámbito de consumo, un objeto perfectible con cierto tipo de vestidos y posturas.

En este sentido, es pertinente recordar la regulación del cuerpo que menciona Porter. Los editores del semanario explican claramente cuáles son las medidas que deben tener las mujeres y las exponen en sus imágenes. Por esta razón las mujeres lectoras ocupan una posición que les da acceso a un poder de identificación con lo que ven; se impone de una manera evidente y persistente el estereotipo del cuerpo perfecto como *objetivo* a ser alcanzado.

Diez años después de esta publicación, nuevamente nos encontramos con los ideales del cuerpo perfecto. En la publicación del 25 de agosto de 1962, se lee el mismo mensaje, pero expone en términos más cuantificables: “Las proporciones ideales de una belleza de nuestros días son: Talla: 1.65 metros; Muñeca 15 ctms. Pecho: 85; Cintura: de 65 a 67 (20 centímetros menos que el pecho); Caderas: de 85 a 87; Pantorrilla, de 28 a 32 (de 8 a 12 centímetros más que el tobillo); y tobillo: 20 centímetros.” (Consejos para la ama de casa, 1962, pág. 6).

El hecho de que las medidas perfectas se hayan publicado más de una vez, demuestra la importancia que los redactores de este semanario daban al tema. Es tan intenso el dominio sobre el cuerpo que se impone un único tipo de belleza, el cual debe cumplir con las medidas exactas. No solo existe una generalización entre el ser hombre y el ser mujer, sino que existe una generalización sobre la belleza, aplicada únicamente al

sector femenino, ya que hasta ahora no hemos encontrado un escrito en los semanarios sobre qué medidas deben tener los hombres para ser considerados *bellos*.

Esta concepción del cuerpo femenino fue re-marcada por la industria de la moda, la cual, desde los años 40 hasta inicios de los 70, se empeñó, por mostrar una cintura delgada, y ensanchar el busto y la cadera; “el New Look de Dior en 1947, sin seguir estas tendencias, las acentuó; basándose en el estilo de los años 60 del siglo anterior, con las cinturas encorsetadas, las enormes faldas forradas, los talles modelados (llegó incluso a ahuecar el busto y las caderas para que resalten más las curvas)” (Laver, 2017, pág. 259). (Anexo XIII)

En esta primera agrupación de imágenes tenemos como principal factor común la *pose*, sin embargo, podemos encontrar fotografías donde sobresalen otros conceptos, como es el caso del *trucaje*. Recordemos que el *trucaje* hace referencia a la intervención de una fotografía, esto se evidencia en las siguientes imágenes, todas pertenecientes a las secciones de moda:



Imagen 40: “Diseños de vestidos”, 7 días Magazine, 5 de junio de 1961

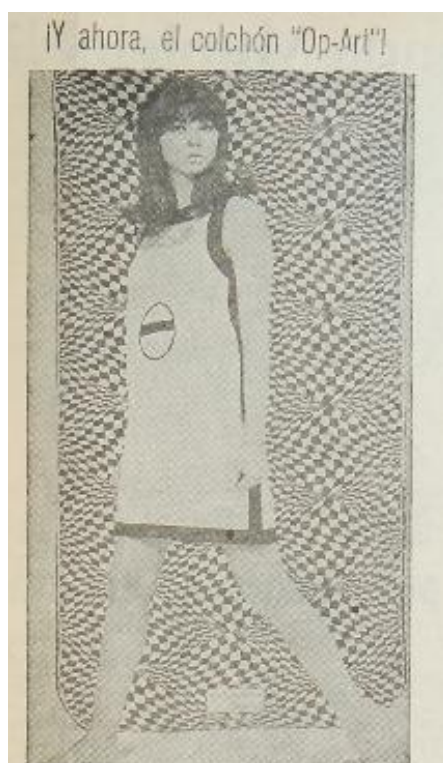


Imagen 39: Colchón op-art, Sábado, 10 de septiembre de 1966



Imagen 38: Vestido de fiesta, Diario del Ecuador Este Domingo, 8 de diciembre de 1957

En las imágenes de las ilustraciones y fotografías 38, 39, y 40 podemos encontrar distintas intervenciones que reflejan la idea de *trucaje*. La primera imagen forma parte de la sección “Para Ellas” de 7 días Magazine, y fue publicada el 5 de junio de 1961. Aquí podemos ver tres diseños de vestidos, los cuales están descritos en el texto inferior;

“1-- Combinado con encaje de Chantily. – 2—Estilo funda enje y chiffón. – 3— Modelo cocktail en jersey de seda; blusa drapeada, la falda recogida en el borde al estilo zuavo” (Diseños de Vestidos, 1961, pág. 24).

A través de una comparación, es posible ver la superposición de dos elementos distintos, uno es una fotografía manipulada, y otro la ilustración de dos de los vestidos dibujados. Existe un conocimiento técnico necesario para lograr este acabado en la imagen, ya que pareciera que la modelo, realmente se encuentra al lado de las ilustraciones. Esta fotografía vuelve aparecer en otra edición del periódico, sólo que esta vez está recortada, y ya no se publican los diseños dibujados.



Imagen 42: Luzca aún más hermosa, 7 días Magazine, 20 de septiembre de 1961



Imagen 41: Frente al Espejo, Rincón del Hogar, 16 de febrero de 1958

La fotografía publicada por segunda vez en *7 días Magazine*, está claramente recortada, lo cual nos muestra que la imagen original incluía las ilustraciones. Sin embargo, la misma imagen aparece varios años antes en *Diario del Ecuador Este Domingo*, ahora sí podemos ver la imagen original, y cómo fue modificada al publicarse en la sección “Para Ellas”. Esto también evidencia que circulaban las mismas imágenes, recordemos que *7 días* es de Guayaquil, mientras que *Este Domingo* es de Quito.

Sobre todo, es importante mencionar que en ambas imágenes de *7 días Magazine* podemos apreciar que se ha insertado o “colocado” otro elemento de vestir, el cual podría ser un chal o un abrigo doblado. Esto pudo haberse realizado para dar un efecto de dibujo, y que de esta manera combine mejor con las ilustraciones. Al hacer una comparación con la imagen del *Diario del Ecuador Este Domingo*, vemos que persiste el vestido, el peinado, los aretes, el *contraposto* forzado de la pierna izquierda, y la barandilla. Sin embargo, la mirada cambia ligeramente.

En este sentido, es pertinente recordar a Walter Benjamin, quien, en 1936, escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En este texto, Benjamin propone que esta época se caracteriza por la reproducción masiva de la imagen. La reproducción masiva no sólo afecta al mundo del arte, sino todas las esferas visuales. La posibilidad de ampliar la circulación enfatiza el acto de repetir lo visible, esto es, de *actuar* y *ser* en términos de lo que se vuelve reiterativo, es decir, el vestido, la moda o la pose.

En estas imágenes podemos entender lo que produce el desarrollo de las técnicas de reproducción, tenemos una fotografía base, que sirve como prototipo para la repetición de la forma “bella” con ligeras variantes relacionadas con la moda. Lo que han provocado las reproducciones es que se transforme la mirada ritual en un devenir que se orienta a la inmediatez con que los hombres pretenden apoderarse de las cosas, es decir, que estas pasen a pertenecerlas (García, 1998, pág. 4).

La segunda fotografía, expuesta en el capítulo anterior, fue publicada el 10 de septiembre de 1966, en la sección “Deténgase aquí mujer” del *Semanario Sábado*. En este caso, es posible encontrar el *trucaje*, en la combinación del fondo con el vestido de la modelo. Hay un mensaje en esta imagen, la cual busca mostrar la relación entre el arte y la moda, y para lograrlo necesitamos un punto de referencia. Si vemos solamente el vestido, este no necesariamente nos remite al op-art, por eso el colchón en el fondo, sin

embargo, lo que se busca vender es el colchón, y para esto sirve la modelo. Todo se complementa para crear una imagen “vendedora”. El **trucaje** se encuentra en la combinación y distribución de estos elementos. En los años 50, se evidencia una fuerte comunicación entre el mundo de la moda y las artes plásticas, así lo explica Javier Laver;

Las faldas fueron más cortas que nunca habían sido, más incluso que en los extravagantes días de los años 20. El pelo se llevaba largo y suelto. Este sentimiento escapista reflejó también en las artes, y una nueva energía e inspiración dieron como resultado el «Arte Pop», películas y obras de teatro revolucionarias por la acidez de sus críticas sociales, nuevos escritores, un nuevo estilo literario y nuevos músicos que hacían una música diferente (Laver, 2017, págs. 263-264).

Finalmente, se tiene una fotografía proveniente de la sección “Rincón del Hogar”, publicada el 8 de diciembre de 1957. En esta fotografía se busca vender un vestido de fiesta, sin embargo, la fotografía ha sido *trucada*. Se ha decidido colocar unas columnas dibujadas como escenario de esta imagen. Estas columnas, evidentemente nos remiten a la antigüedad clásica, los acabados superiores de las mismas representan al orden jónico (siglo VI a.C.). Además, se ha esquematizado un techo triangular entre las columnas para crear un falso escenario. Por lo tanto, es evidente la idea de remitirnos a un templo griego y las nociones sobre proporción adecuada, perfección, armonía quedan muy claras.

El cuerpo perfecto, la confianza, la belleza, y la capacidad de seguir las últimas tendencias de la moda, son las características que definen esta imagen de mujer. La cual ha sido reproducida, de manera muy similar, por cada una de las secciones femeninas de los distintos periódicos.

3.2.2 La inocente seductora

En todos los semanarios circularon muchas imágenes de actrices, o de mujeres que se encuentran de alguna manera relacionadas con el mundo del espectáculo. Dentro de este tipo de imágenes, no existía ninguna intención en vender lo que la actriz utiliza o lleva en vestimenta. Lo que se intentaba vender es la imagen de la actriz, es decir, a ella misma y sus representaciones. Las fotografías de actrices difieren de las fotografías anteriores, ya que las poses y posturas son más atrevidas y seductoras que combinan la imagen de *femme fatale* con la de mujer *inocente*. Esta relación lo explica Iratxe Larrea cuando dice

La mujer de mediados del siglo XX comienza un periodo de emancipación no sin grandes contradicciones y ello se ve en las distintas imágenes que de ella se proyectan. La liberación de la mujer incluía el acceso a los ámbitos masculinos en el trabajo y en la política y toman más iniciativa en las relaciones de pareja. Al mismo tiempo el modelo de hombre cambia, su imagen se vuelve más tierna, más sensible y más insegura. La publicidad muestra imágenes seductoras de la mujer a la vez que inocentes, uniendo la idea de mujer atrevida, fatal, con la virgen. Realmente esto refleja lo que socialmente se está viendo, es decir, su lucha por ser sujeto pero también su continuidad como posible objeto erótico y sexual (Larrea, 2007, pág. 75).

Dentro de la historia del arte, y de la literatura, ha sido común encontrar representaciones de la *femme-fatale*, como una mujer “fuerte y dominante que, con su embriagadora belleza, conduce a los hombres, víctimas débiles ante sus perversiones, hacia el desastre y el infierno” (Eetessam, 2009, pág. 236). Si bien es relevante este tipo de representación en el arte, es necesario recalcar que las fotografías expuestas en estos semanarios no representan a este tipo unitario de mujer, sino, que como lo explica Larrea, nos encontramos ante una combinación de la idea de la *mujer atrevida* con la de *mujer inocente*.

La imagen que se plantea de la *inocente seductora* forma parte también del bagaje de imágenes dentro de la historia del arte. *La Maja Desnuda*, de Goya, representa un claro ejemplo de esta idea, “uno de los atractivos de esta obra, es que no se trata de una diosa mitológica, es una mujer de carne y hueso. Está tendida sobre desordenadas sábanas y almohadas en los que predominan los tonos blancos y verdes” (González, 2006, pág. 58). La pose y la mirada son los principales elementos que otorgan a esta pintura la idea de inocencia y sensualidad. *La odalisca desnuda*, de Ingres, *Desnudo sentado en un diván*, de Modigliani, y *Mujer con loro*, de Gustave Courbet son otros ejemplos.



Imagen 43: *La maja desnuda*, Francisco de Goya, 1795 - 1800. Óleo sobre lienzo, 97,3 x 190,6 cm.



Imagen 44: *La Gran Odalisca*, Dominique Ingres, 1814, Óleo sobre lienzo, 91 cm × 162 cm.

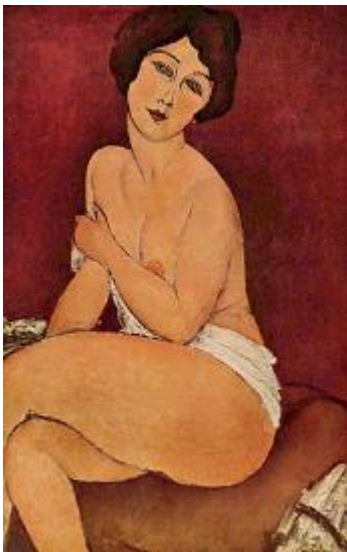


Imagen 45: *Desnudo sentado en un diván*, Amedeo Modigliani, 1917, óleo sobre lienzo, 100 x 60 cm.



Imagen 46: *Mujer con loro*, Gustave Courbet. 1866. Óleo sobre lienzo.

La primera imagen con la que trabajaremos dentro de las “inocentes seductoras” hace referencia al apartado sobre las películas de “strip-tease” que se mencionó en el capítulo anterior.¹⁶ Esta fotografía no aparece en la sección “Para Ellas”, sino en la sección de cine de *7 días Magazine*. En cuanto a la realización de la fotografía, no es posible afirmar sí la imagen proviene de la escena de una película o de un estudio fotográfico, sin embargo, en ambos casos, se evidencia que se ha prestado mucha atención

¹⁶Lamentablemente, no sabemos quién es la actriz que aparece en esta fotografía, podría ser, Anne Heywood, quien aparece luciendo un terno de baño, en la misma página. Esta actriz actuó en películas como *Petticoat Pirates*, *La Zorra*, *I want what I want*, entre otras.

a la composición de la imagen, desde la posición del cuerpo de la mujer, hasta el juego con la luz.



Imagen 47: Strip-tease, 7 días Magazine, 22 de diciembre de 1961.

El uso de un marcado claroscuro en la composición otorga la sensación de que está incompleta, pues marca una ambigüedad entre ver a la actriz desnuda o con escasa vestimenta, podría incluso, estar cubierta por un vestido negro, el cual desaparece con el fondo, es decir, el mensaje pone en tensión lo visible y lo invisible del cuerpo. Esto permite que el espectador busque reconstruir en su mente toda la imagen. Todos los elementos que forman parte de la ejecución de esta foto tienen su razón de ser, e incluso, fueron pensados con antelación. Además, el título que lleva la imagen provoca que el espectador cree una serie de relaciones con el cuerpo desnudo de la mujer. Nuevamente la importancia del texto, en términos de Barthes, añade un sentido a la imagen, es decir cumple la función de relevo.

La postura que tiene esta mujer busca ocultar partes de su cuerpo, con sus brazos juntos encima de las rodillas, cubre sus senos y su torso, en cambio, con sus rodillas juntas, cubre su pelvis. En esta postura si la mujer colocara suavemente su cabeza sobre

sus manos, le daría a la fotografía un aire de ternura. Al contrario, la mujer extiende su cuello, alejándolo de sus manos, girando levemente la cabeza, lo que nos da una sensación de esbeltez. La mirada, en cambio, se encuentra directamente con los ojos del espectador, atrevida, como aquellas miradas de la pintura decimonónica, seductora, juguetona. Sus ojos no están completamente abiertos, lo cual brinda un significado de coquetería

Otro aspecto a considerar es la brillantez de esta fotografía y el trabajo con la luz. Existe una luz externa, probablemente artificial, la cual ilumina principalmente el lado izquierdo de la mujer, dejando al lado derecho desvanecerse un poco con el fondo. La idea de contrastar la piel blanca con un fondo negro, ha sido pensada con antelación, la luz, ilumina la piel y hace que ésta resalte ante el contraste oscuro. Es, gracias al juego con la luz, que podemos sentir que la fotografía está incompleta, por lo tanto, devela y oculta al mismo tiempo al cuerpo.



Imagen 48: Marilyn, Sábado, 17 de agosto de 1963

La siguiente imagen corresponde al *Semanario Sábado*, y forma parte de la sección “Deténgase Aquí Mujer”. Es una fotografía de Marilyn Monroe en un apartado publicado después de la muerte de la actriz, el 17 de agosto de 1963. Esta imagen podría hacer referencia al último desnudo que realizó, el cual fue para la película *Something’s*

Got to Give, del director George Cukor, donde realizó una escena nadando desnuda en una piscina. En esta escena, Lawrence Schiller, un fotógrafo sin mucha experiencia decidió realizar una sesión de fotos. Estas fotografías y la historia se encuentran en su libro *Marilyn & Me: A Photographer's Memories*. El texto que se encuentra junto a la fotografía dice: “LA VIDA DE LA DESDICHADA RUBIA. Ya se anuncia que se presentará pronto una película que es la biografía de Marilyn Monroe. En la vida y en la muerte, fue y sigue siendo víctima de la explotación y de las incomprensiones. De ahí que a veces hay preguntar si vale la pena ser tan bella” (1963, p. 7).

Nuevamente la actriz se coloca de tal manera que se cubren sus partes íntimas, sus brazos juntos, (de manera similar a la anterior), cubren sus senos. Su cuello alargado nos permite ver un poco más de piel y su mirada entrecerrada explota su sensualidad. Aquí se distingue algo que parece una prenda que escasamente cubre su cuerpo y que ha deslizado para posar ante la cámara.

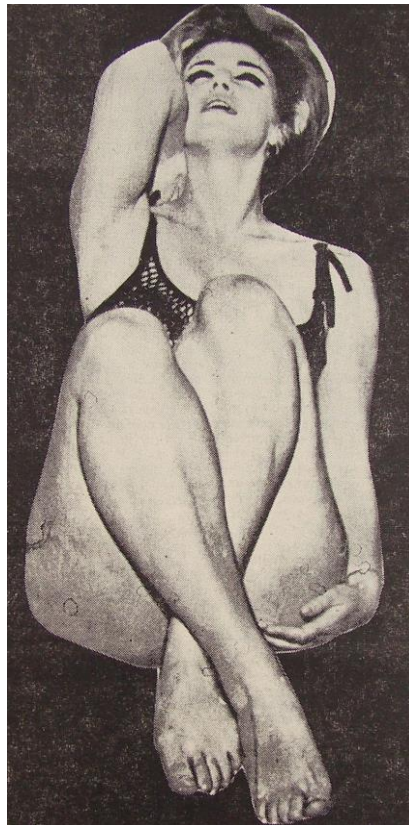


Imagen 49: Una Virgen Desnuda, Sábado, 9 de octubre de 1965

La siguiente imagen también proviene de *Sábado*, y se trata de una fotografía de la actriz genovesa Maura Monti, publicada el 9 de octubre de 1965. En el texto que se encuentra debajo de la imagen dice “Una Virgen Desnuda. La bella genovesa Maura

Monti que ha encarnado el papel de María Magdalena actuando como estelar femenina en “El Proceso de Jesús” película que recientemente terminó de filmar en México” (Una Virgen Desnuda, 1965, pág. 11).

En la composición se aprecia una pequeña línea blanca que bordea el cuerpo de la actriz, y pareciera que el fondo negro no es el original de la fotografía, sino que ésta, ha sido cortada y pegada sobre otro fondo. Por esta razón pareciera que Maura Monti se encuentra flotando y es difícil entender sobre qué superficie se apoya el cuerpo de la actriz. Evidentemente la fotografía está trucada. Se puede decir que tendría sentido cambiar el fondo de la fotografía, para que ocurra, justamente lo que vimos con la primera imagen (Imagen 47). Es decir, se busca marcar un contraste, al colocar una piel blanca sobre un fondo negro. En esta ocasión, la actriz no mira fijamente a la cámara, sino que, alarga un poco más su cuello dirigiendo su cabeza para arriba y cierra los ojos, mostrando su boca entreabierta. Esto, en vez de quitarle sensualidad la aumenta, ya que es como si la artista no supiera que la estamos viendo y se siente en un lugar íntimo. Finalmente, el hecho de que se toque su cuello y su pierna con sus manos, nos da una sensación de comodidad de su parte con su cuerpo, y obviamente, le da una carga erótica a la fotografía.

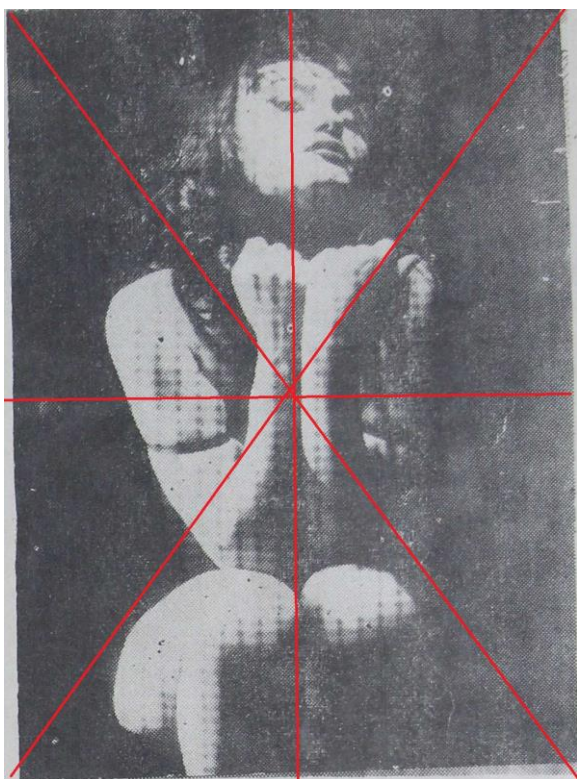


Imagen 51: División lineal, Strip-tease, 7 días Magazine, 22 de diciembre de 1961

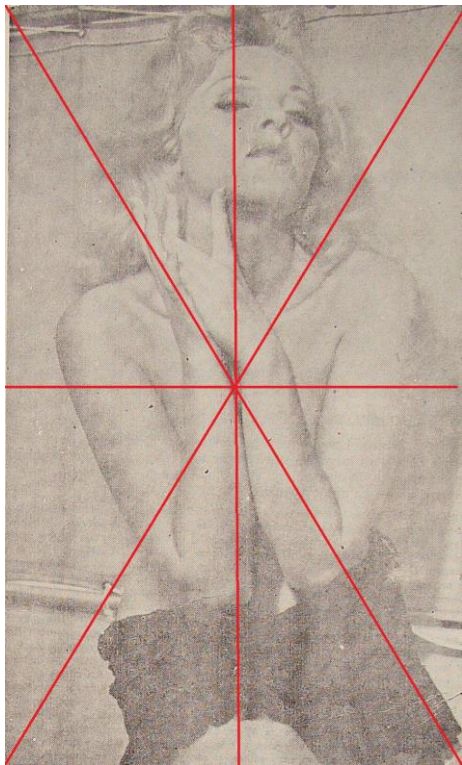


Imagen 52: División lineal, Marilyn, Sábado, 17 de agosto de 1963

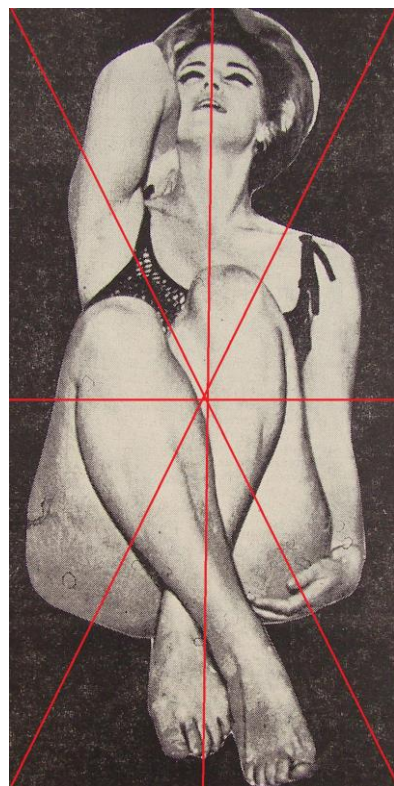


Imagen 50: División lineal, Una Virgen Desnuda, Sábado, 9 de octubre de 1965

La unión principal en este grupo de imágenes es la *pose*, esto es, la composición de estas fotografías ha sido pensada perfectamente: las tres marcan las mismas líneas compositivas. En este caso, son los elementos utilizados para cubrir su cuerpo, los que marcan estas líneas, ya sean los brazos o las piernas, que, a su vez, contrastan dos líneas diagonales que nos ayudan a resaltar los hombros, y de esta forma a destacar las curvas naturales del cuerpo femenino.

Por otra parte, es necesario analizar la *fotogenia*, es decir, el juego con la luz dentro de la fotografía. Cuando nos encontramos con esta imagen de actriz, como inocente seductora, podemos ver fotografías donde se exhibe el cuerpo, como las anteriores, pero también, fotografías que enfocan solamente el rostro, donde el juego con la luz adquiere mucha importancia. Este es el caso de las siguientes imágenes.



Imagen 55: Martha Mijares, 7 días Magazine, 19 de mayo de 1961



Imagen 54: Romy Schneider, Semanario Sábado, 16 de marzo de 1963



Imagen 53: Mylene Demogeot, 7 días Magazine, 30 de junio de 1961

Ciertamente, encontramos varias similitudes entre estas fotografías. La primera imagen pertenece a *7 días Magazine*, y fue publicada el 19 de mayo de 1961. Un aspecto que llama la atención en esta fotografía es que en la esquina inferior derecha se puede ver unas letras recortadas, a pesar de que podríamos asumir que dice “película mexicana”, el

texto que vemos está casi completo. Las letras, escritas en mayúsculas “PEL MEX”, una palabra sobre la otra, representan una construcción visual y textual que aparece reiteradas veces, no sólo dentro de estos semanarios, sino en afiches de cine mexicano (Anexo XIV). No se sabe si representa una productora cinematográfica, una imprenta, o algún tipo de certificación del cine mexicano. En otras palabras, es una imagen *trucada*.

Con todo, lo que llama más la atención en estas fotografías no es el *trucaje*, sino la *fotogenia*, ya que existe un fuerte uso de la luz para resaltar estos rostros y contrastarlos con fondos más oscuros. La luz, probablemente artificial, llega al rostro de cada una de estas mujeres, resaltando sus facciones y creando un juego con las sombras. Estos primeros planos buscan mostrar rostros bellos en ángulos determinados, que continúan dentro de la imagen planteada de *inocentes seductoras*.

Las tres fotografías nos muestran a actrices famosas de diferentes nacionalidades; en la primera, podemos ver a Martha Mijares, que, para este año, representaba a una de las actrices más importantes de México. En la segunda, vemos a Romy Schneider, importante actriz vienesa. A pesar de que en el pie de foto su nombre está mal escrito, en el titular del artículo, “Conseguirá Romy Schneider Transformarse en Gran Actriz?”, lo escriben correctamente y la redacción resalta cómo la actriz de cine se introducirá al teatro para interpretar a Ofelia en Viena, Berlín y París. Finalmente, tenemos a la actriz francesa Mylene Demogeot, quien hasta la actualidad es reconocida a nivel mundial.

Mientras que las características de las jóvenes a la moda son la esbeltez, la elegancia y la confianza, las características de las *inocentes seductoras* son la osadía, el atrevimiento y la coquetería. Lo mismo sucede con fotografías de actrices menos trabajadas, es decir, ya no tomadas en un estudio, sino, al aire libre.



Imagen 56: La muñeca del mes, 7 días Magazine febrero de 1968

El mes de febrero de 1968, *7 días Magazine*, publicó un apartado denominado “La Muñeca del Mes”, en este encontramos una fotografía de la actriz mexicana Cynthia Manda, luciendo su terno de baño frente a la cámara. El texto debajo de la imagen dice:

La guapa Cynthia Mandan no es desconocida para quienes leen las magníficas fotonovelas que nos envía México. Por eso su arribo al cine de esa nación está saludado por buenos auspicios, que esperan asimismo halagüeños resultados dada la versatilidad y simpatía de su personalidad artística. Desde estas columnas, nuestro saludo al bombón azteca, cuya foto ilumina las páginas del magazine para beneplácito de sus miles de lectores (La muñeca del mes, 1968, pág. 61).

La fotografía parecería que fue captada en un jardín privado por una persona cercana a ella. No es posible afirmarlo como una realidad, o si se buscó dar esa sensación de cercanía íntima con la imagen. En todo caso, se logró que el producto final no sea algo forzado, sino más bien, *cómodo*. El doblar el brazo y acercarlo a la cara es una postura femenina que podemos encontrarla varios siglos atrás, un ejemplo de esto es *La Maja Desnuda*, que la vimos anteriormente, la cual lleva coquetamente sus brazos hacia su cabeza mientras mira al espectador. Lo mismo sucede con esta imagen, la actriz, sentada

cómodamente junto a algunas plantas, cruza sus piernas y lleva sus manos a su cuello, mientras mira coquetamente a la cámara. Existe un juego con la luz en esta fotografía, ya que aprovecha la incidencia de la luz natural, la cual llega por el lado izquierdo y refleja en la piel de la actriz y otorga una sensación de calidez a la fotografía.

Al analizar esta imagen no es posible omitir el texto que la acompaña. Este texto otorga a la fotografía una sensación de que es algo “delicioso”, o “agradable”. Esto se evidencia en la expresión de “bombón azteca”, una expresión que plantea a la mujer como algo consumible. Estas expresiones aportarían a una manera de consumir la imagen, y ante todo a guiar la mirada hacia la construcción de tales significados sobre el cuerpo de la mujer.

En este sentido, lo que se aprecia en la fotografía es la piel expuesta y la pose de la actriz, a la vez que se establece una línea directa con el gusto, y, por ende, la boca. Como fue expuesto en el primer capítulo, el cuerpo como representación en constante construcción, es mostrado aquí como un objeto de consumo, y la imagen sirve de vehículo para tal efecto. Además, cabe mencionar que el texto está dado por los editores, y al analizarlo con los otros semanarios, podemos decir que, independiente de la filiación política o tendencia ideológica del periódico, el cuerpo de la mujer era tratado como algo consumible.



Imagen 57: Fanny Cano, Semanario Sábado, 24 de septiembre de 1966

Esta fotografía proviene del *Semanario Sábado*, y muestra a la famosa actriz mexicana Fanny Cano. El comentario que se encuentra a lado de la fotografía dice: “Rutilante estrella de cine azteca, exhibe nuevo bikini, tiene figura para hacerlo, no es verdad?” (Fanny Cano, 1966, pág. 10).

Nuevamente se aprecia cómo se acerca la mano a la cara como signo de coquetería. Tales posturas abren el pecho y permiten lucir el bikini. Al igual que en la fotografía anterior existe un juego con la luz natural, esto es parte del hecho que se decida tomar la fotografía al aire libre. La luz no crea fuertes contrastes con las sombras, pero sí es capaz de resaltar el brillo en el cabello de la actriz, y sobre todo el lado derecho del cuerpo creando un ritmo sinuoso para la mirada del espectador.

Algo común del *Semanario Sábado*, es que se plantean textos con preguntas para los lectores masculinos. En este caso, el texto transmite la idea de que no cualquier cuerpo puede “lucir” un bikini, y abre un espacio para que el lector pueda reflexionar sobre el cuerpo femenino que está observando. Esta imagen-texto conforma una manera de ver y comprender el cuerpo de la mujer.



Imagen 58: Diario del Ecuador Este Domingo, 20 de abril de 1958

Esta foto, en cambio, pertenece a la famosa actriz española, Sara Montiel, y fue publicada en el *Diario del Ecuador Este Domingo*, el 20 de abril de 1958. La posición de la cámara es fundamental en esta fotografía, pues no se encuentra a la altura de la actriz,

como el resto de fotografías analizadas, sino que, está ligeramente más arriba, es decir, es un plano picado. Esta posición de la cámara logra cambiar la composición fotográfica. A pesar de que la cámara se encuentra arriba, la actriz no deja de mirarla, ella abre ligeramente su boca dándole a la fotografía un tono erótico, y, nuevamente podemos ver que, dobla el brazo y acerca su mano a la cara de una forma coqueta. Al colocar la cámara arriba se da un tratamiento distinto a la luz, la cual también viene desde arriba, por lo que las sombras generadas son de la misma actriz, sin embargo, no interfieren con lo que se quiere mostrar.

En el arte también se utiliza el cambio del punto de vista del espectador para dar nuevas visiones a la imagen. Lo que nos recuerda al concepto de **esteticismo** de Barthes, un ejemplo de esto es la escultura en mármol realizada por la artista Sarah Bernhardt, *La muerte de Ofelia*.



Imagen 59: La muerte de Ofelia, Sarah Bernhardt, 1880. Mármol, 70 x 59cm.

Al analizar ambas fotografías podemos darnos cuenta que existen varios rasgos similares. En ambas imágenes las mujeres están exhibiendo sus cuerpos en bikini, el hecho de que con sus manos se agarren coquetamente su cuello y cabello, ayuda a dividir la imagen y a acentuar una figura de reloj de arena. Además, el subir los brazos en esa posición provoca que el torso se eleve, haciendo más notorio el busto. Estas mujeres no se encuentran inhibidas, por el contrario, su cuerpo se muestra seguro frente a las cámaras, y por extensión hacia el lector-espectador.



Imagen 60: División lineal de "Fanny Cano"



Imagen 61: División lineal de "La muñeca del mes"

En efecto, es posible encontrar referencias entre las imágenes analizadas de los distintos semanarios, y las obras de arte presentadas al inicio del acápite, sobre todo en cuanto al tratamiento del cuerpo, se ve la idea de la *inocente seductora*. Pero, ¿qué ocurre con las obras de arte de la época? Es decir, ¿se da el mismo tratamiento al cuerpo desnudo dentro del arte en los años 50 y 60? Considero importante revisar algunos ejemplos;



Imagen 63: Mujer con perro blanco, Lucian Freud, 1950-



Imagen 62: Desnudo en una escalera, Gerhard Richter, 1966, Óleo sobre tela, 200 x 130 cm



Imagen 64: Male and Female Nudes with Red and Purple Drape, Philip Pearlstein, 1968



Imagen 65 Juegos de Damas, Bernard Buffet, 1970, 75 x 56 cm.

No se da el mismo tratamiento al cuerpo desnudo en las artes plásticas, que en la fotografía de prensa. No existe un paralelismo, no comparten los mismos códigos, ni los mismos mensajes. Son miradas distintas, poses distintas, enfoques distintos. Las fotografías de los semanarios representan imágenes de consumo, son más inmediatas y efímeras, mientras que, el arte nos muestra imágenes menos provocadoras y más rupturistas.

3.2.3 La mujer madre

Por otra parte, no existen numerosas imágenes de la mujer madre como textos sobre la misma. Recordemos que, toda una página de la sección “Rincón del Hogar”, del *Diario del Ecuador Este Domingo*, está dedicada al cuidado de los hijos. Por esta razón podemos encontrar poemas o consejos, siempre enalteciendo a las madres, sin embargo, dentro del conjunto de fotografías, éstas son pocas.

LA MADRE

en
SU DIA UNIVERSAL
- Domingo 13 de Mayo -

Para honrarlas como ellas se merecen por la elevada función que les toca cumplir en los destinos humanos, para que todos los hijos puedan rendirles el tributo de amor y de veneración a que tienen derecho, ha sido instituido como una acertada costumbre, la celebración del DIA UNIVERSAL DE LA MADRE, señalándose el segundo domingo del mes de mayo, que en este año ha tocado caer en día 13, el sea el penúltimo domingo anterior.

7 DIAS no puede menos que dedicar este breve espacio para insertar algunas notas tendientes a participar en ese homenaje y en ese tributo que, en las personas de todas las madres que nos loen, rendimos emocionados y complacidos.



Imagen 66: La Madre, 7 días Magazine, mayo de 1962

Este apartado de 1962 buscó conmemorar a la madre en su día, en este sentido, el texto que acompaña la imagen expone de manera idealizada a la figura de la mujer como madre, y la trata románticamente, ya que dice: “Para honrarlas como ellas se merecen por la elevada función que les toca cumplir en los destinos humanos” (La Madre, 1962, pág. 5). Al ser esta imagen una ilustración, no la podemos analizar con todos los principios de Barthes, sin embargo, si se puede marcar que, la imagen ante todo es tierna. Vemos a la figura maternal pendiente de su hija, y a la niña, como una representación más pequeña de la madre. A pesar de que no vemos su rostro, sabemos que está jugando ya que esconde unas flores detrás de su espalda, las cuales, seguramente, se las dará a su mamá.

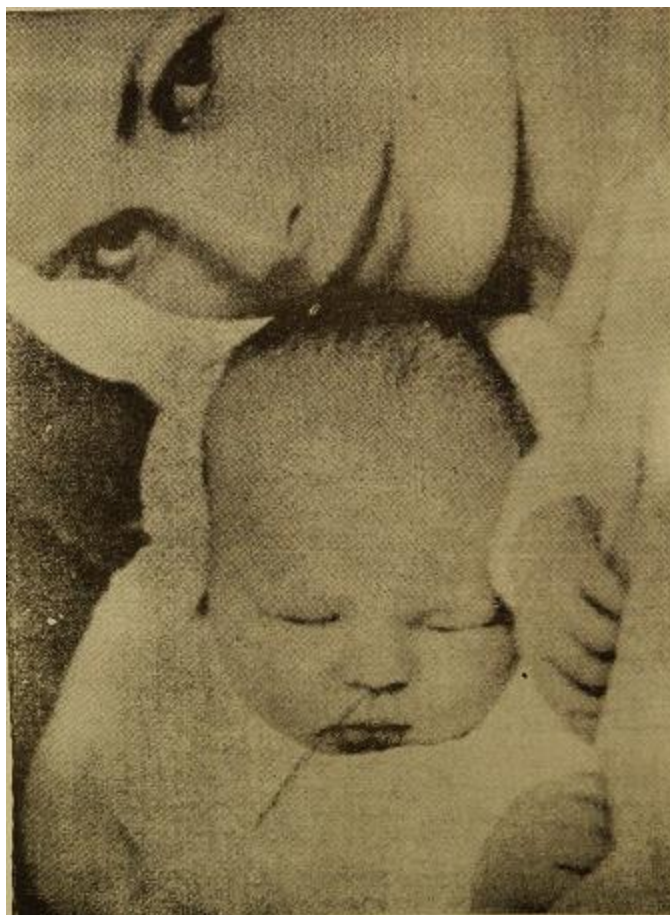


Imagen 67: Grace Kelly, Diario del Ecuador Este Domingo, 30 de marzo de 1958

En cuanto a fotografías que relacionan la figura de la mujer con la crianza de los hijos, se puede iniciar con el análisis de la fotografía que corresponde al *Diario del Ecuador Este Domingo*, publicada el 30 de marzo de 1958. A un costado de la misma se encuentra un texto que dice:

Si alguien dudó en algún momento de los sentimientos maternos y de la ternura de la bella actriz Grace Kelly, tuvo que rectificarlos desde el momento mismo en que, hace más de un año, fue mamá por primera vez. Su primogénita, la princesa Carolina, fue un motivo de felicidad profunda en la familia gobernante de Mónaco. Y ahora, con el advenimiento del heredero del principado, el hogar de la célebre pareja, tiene una razón más para sentirse completo y feliz. Esta foto, tomada a principios de esta semana, es un documento admirable de ternura y amor. El pequeño Alberto de sólo cuatro días de nacido, duerme plácidamente, al arrullo de su madre, la ex-actriz de Hollywood (Grace Kelly, 1958, pág. 6).

En el momento en el que una actriz se vuelve madre, la imagen cambia las características que antes tenía, de atrevimiento y osadía, ya no están presentes, tampoco la confianza y la esbeltez que existía en las jóvenes a la moda. Lo que prima es la ternura, y eso se evidencia incluso en el texto que acompaña la fotografía.

La fotografía de la princesa de Mónaco no se realizó con una cámara casera, sino que corresponde a una fotografía editada, construida con ciertas características para resaltar los valores con los que requiere ser identificada. Existe un destello blanco que rodea a Grace y que se difumina con la manta que cubre al niño, este podría ser su cabello, iluminándolo tanto que parezca un efecto de fondo. La cercanía del bebé al cuerpo y al rostro de su madre, es la que nos da esta sensación de ternura. Cabe recalcar también que la fotografía ha sido cortada para mostrar esta cercanía entre la madre y el hijo, de tal manera que las figuras están forzosamente presentadas en un primer y único plano. Al analizar retratos fotográficos hay que tener mucho cuidado, esto lo explica Burke, cuando dice:

Con en el caso de la fotografía, somos muchos los que hemos tenido la tentación de considerar el retrato una representación exacta, una instantánea o una imagen especular de un determinado modelo, con el aspecto que pudiera tener en un momento dado. No se debe caer en esa tentación por varias razones. En primer lugar, el retrato es un género pictórico que, como tantos otros está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambia muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido, el retrato es una forma simbólica. En segundo lugar, las convenciones de género tienen la finalidad de presentar al modelo de una forma determinada, por lo general favorable... (Burke, 2005, págs. 30-31).

La ex-actriz dobla completamente su cuello para que su boca pueda rozar los pequeños cabellos del bebé, el cual, se encuentra totalmente pegando a su pecho delimitando ambos el marco de la fotografía, casi no existe espacio vacío. Aunque el bebé se encuentre con los ojos cerrados, Grace Kelly sí mira fijamente a la cámara, sonriendo levemente. La imagen se encuentra muy iluminada, casi no hay sombras. Al ser en blanco y negro la fotografía, se buscó esta iluminación para que no se pierdan pequeños detalles.

Dentro del repertorio artístico visual, al hablar de madre, siempre vamos a tener como referencia a las representaciones de la *Madonna*, es decir, de la Virgen María con el niño en brazos. En este tipo de pinturas y esculturas, podemos ver patrones muy similares a los de la fotografía, sobre todo, cuando hablamos de la cercanía del bebé al cuerpo de la madre. En esta pintura de Ancona Sassoferrato, pintada en el siglo XVII, vemos como María dobla su cuello y acerca su cara a la cabeza de Jesús. Igualmente,

podemos ver como el niño duerme apoyado en el pecho de su madre, de la misma manera como lo replica la fotografía de Grace Kelly.



Imagen 68: La Virgen con el Niño dormido, Ancona Sassoferrato, siglo XVII, Alto: 48 cm.; Ancho: 38 cm.



Imagen 69: Madre, Sábado, 9 de mayo de 1964

Más aún, en la portada del Semanario *Sábado*, del 9 de mayo de 1964, (un día antes del día de la madre), encontramos esta fotografía de una *Madonna*, junto con un texto que exalta lo venerable de la maternidad

Hay que tener el honor de ser un hijo. Y hay que tener el orgullo de haber amado a la madre, Después, el dolor y el placer, la desgracia y la felicidad, vienen con el género humano... Sólo que la madre, mujer sacrificada, queda intacta en nuestro corazón. Para que todos los días, todos los instantes, vengamos ante su reinado, para pedirle bendiciones y consejos. Palabras, en fin, que nos permitan vencer, en esta lucha, que a veces nos quisiera cegar pero de la que tenemos que salir siempre triunfantes: por este honesto placer de vivir, ya que nacimos de sus entrañas... (Madre, 1964).

En este caso no sólo está presente la ternura, sino valores como la dedicación y el sacrificio. Evidentemente la imagen es intervenida, ya que se trata de la fotografía de una pintura a la que se ha eliminado el fondo pictórico. También podemos observar que el velo y el cabello se encuentran ligeramente difuminados, como si se perdiera la línea que los divide, una evidencia más de que se trata de la imagen de una pintura.

Nuevamente encontramos la cercanía del niño hacia su madre. Posturas muy similares a las que hemos visto anteriormente. Sin embargo, la Virgen no observa al espectador, generalmente su mirada se encuentra hacia arriba o hacia abajo, muy pocas veces al enfrente, en este caso, quien mira es el niño.

A partir del análisis de los códigos visuales expuestos en las imágenes de los semanarios, se ha encontrado estos *modelos* de mujer. Gracias a la agrupación de los elementos propuestos por Roland Barthes, (*trucaje, pose, objetos, fotogenia y esteticismo*), fue posible delimitar tres figuras distintas, la mujer a la moda, la *inocente seductora* y, finalmente, la mujer madre. A su vez, se identificó los conceptos trabajados en el primer capítulo dentro de los discursos visuales que los periódicos exponen. Todos estos elementos nos ayudan a entender una parte de los imaginarios femeninos de la época.

3.3 Mujeres Portada

En las portadas de cada uno de los periódicos, también aparecen imágenes de mujer, que son fundamentales por ser escogidas para llamar la atención de los lectores desde un primer momento. Tal como se empleó en la sección anterior, se recurrirá a los principios de Barthes para descifrar los códigos que se encuentran en estas fotografías. El *trucaje*, las *poses*, los *objetos*, la *fotogenia* y el *esteticismo*, serán los elementos que se usan como guía al trabajar con cada una de las fotografías escogidas.

Se ha dividido este acápite en dos puntos: 1) Los ternos de baño y 2) El rostro de la belleza. El primero, porque, en varias portadas, podemos ver imágenes que aluden a la

playa y al entretenimiento al aire libre, donde las mujeres jóvenes lucen sus ternos de baño, este tema no entra dentro de la sección de moda, porque no se enfatiza en el terno de baño como prenda de vestir, sino, que se exponen en la portada para llamar la atención de los compradores. El segundo punto, en cambio, permite analizar fotografías que destacan en un primer plano a las mujeres.

3.3.1 Los ternos de baño

A pesar de que ya hemos visto a algunas jóvenes lucir su terno de baño en otras secciones de las revistas, se debe resaltar que al estar en la portada tiene una connotación distinta. La imagen de la portada es lo primero que se ve, y, es generalmente lo que hace que el lector decida, si compra la revista o no. La primera imagen pertenece al Semanario *Sábado*, de hecho, se trata de la primera edición del mismo, esta fue publicada el 13 de junio de 1953, con un texto inferior que dice:



Imagen 70: El calor de la estación, Sábado, 13 de junio de 1953

“El calor de la estación invita a sumergir el cuerpo en las aguas del mar. Si en el tiempo de Ulises esta sirena hubiérase deslizado en las ondas marinas, su regreso a Grecia no habría ocurrido. ¿De acuerdo lector?” (El calor de la estación, 1953).

La imagen parece más una ilustración que una fotografía, en todo caso, es evidente que no se trata de acto real de una persona esquiando entre las olas del mar. Se construye esta escena para mostrar la diversión de la joven, quien está disfrutando de sus vacaciones. El texto completa la imagen, e involucra al lector, para hablar de una mujer, hermosa como una sirena, la cual es capaz de engañar a un dios del Olimpo.

A pesar de que esta postura tiene que ver con la actividad que se encuentra realizando la joven, podemos evidenciar un alargamiento de su cuerpo por la postura diagonal que se le ha otorgado. Esta particularidad hace que sus piernas y torso sobresalgan, llama la atención el gesto del rostro, ya que se vuelve esquemático por su sonrisa. Sabemos que no se trata de un retrato, no es una mujer en específico, sino, es un modelo que encarna diversión, tiempo libre, a través de cuerpo que se puede exponer. Al observar, tanto la imagen como la *pose*, podemos encontrar una referencia clara en las famosas pin-ups. Estas fueron ilustraciones de mujeres que se desarrollaron entre los años 40 y 50 en Estados Unidos, sobre ellas, David Rico comenta;

Estas ilustraciones recogían mujeres con gran carga de erotismo e ingenuidad. No hacía falta mostrar desnudos, el encanto residía en las poses y miradas, en esa falda que mostraba lo justo o en esa lencería que sugería más que enseñaba. Recatadas en principio y descocadas al final, las pin-ups revolucionaron el concepto de belleza conformando un nuevo icono de feminidad. Su éxito fue tan rotundo que influyeron en muchos terrenos formando parte de la historia del cine, la fotografía, la moda y el cómic (Rico, pág. 1).

Es importante destacar que muchas de las posturas de modelos en sesiones fotográficas fueron inspiradas por las pin-ups. Por otro lado, toda la escenografía que se encuentra en el fondo puede contar como un *objeto* lleno de códigos: el mar y su ondulación, (sabemos que se trata del océano y no de un lago gracias al texto que acompaña la imagen), que hace referencia a la playa, a las vacaciones, la diversión, el tiempo libre y sus asociaciones con la construcción de unas formas de entretenimiento y viajes, donde el cuerpo juega un papel comunicativo para fomentar este tipo de consumo. El terno de baño, que remite al verano y al calor. Además, la cuerda a la cual se sujeta la muchacha, es un recurso eficiente para que el lector lea el concepto de actividades deportivas para el entretenimiento y la diversión. Existe mucha luz en la imagen, lo cual da la sensación de un ambiente cálido, como es el caso de la playa.

El Pop-Art se valía de las imágenes provenientes de la cultura de masas. Aquí encontramos la famosa pintura de Roy Lichtenstein, *Girl with a Ball*, y permite ver que la imagen es similar a la expuesta por el *Semanario Sábado*, donde el cuerpo de estas mujeres es delgado, modelan un terno de baño similar, y, ante todo, se ve que estas mujeres se están divirtiendo.



Imagen 71: Roy Lichtenstein, Girl with ball, 1961, 153 cm × 91.9 cm.

Lichtenstein se inspiró a partir de una propaganda de prensa, la cual promocionaba el Mont Airy Lodge, que se encuentra en las Montañas Pocono. El apartado publicitario nos dice que este lugar es perfecto para la luna de miel y las vacaciones, ya que cuenta con varios servicios como piscina con techo, turco, entretenimiento y bailes nocturnos, entre otros.



Imagen 72: Publicidad Mount Airy Lodge, 1961

En efecto, se reproduce el mismo tipo de imágenes que aquellas que estaban en boga en Estados Unidos. Estas imágenes tienen los mismos códigos sobre *lo femenino*, en este caso, estas jóvenes representan: belleza femenina, diversión, entretenimiento, vacaciones y uso del tiempo libre. En este sentido, sucede algo muy interesante con este tipo de imágenes, y es que juegan en el ámbito de lo público/privado, ya que salen del hogar-cotidiano para acudir a un espacio donde puedes ser visto, pero no por todos, sino por un grupo específico: otros iguales que gustan de las vacaciones, y, por ende, que pueden tomárselas. Se suman nuevos códigos que hacen referencia al tiempo libre, al dinero, y a los intereses turísticos. Además, de que se reconoce que se trata de una imagen dirigida a un público del espacio urbano.

En este sentido, resulta común ver este tipo de ilustraciones, así, por ejemplo, en *7 días Magazine* se exhibe una portada con similares referentes a la playa. En este caso, se aprecia una mujer delgada en terno de baño, en primer plano. Los **objetos**, como una pelota, y un par de palmeras, completan la composición para afirmar este espacio público de las vacaciones.



Imagen 73: Portada, 7 días Magazine, Segunda quincena de febrero de 1963

Estas ilustraciones se caracterizan por un alargamiento de los miembros inferiores y superiores, tornando a los brazos y a las piernas más delgados que el resto del cuerpo. La postura de la mujer se representa en un *contraposto* forzado, con sus piernas separadas y enfatizando el lado izquierdo de su cadera. Además, el manejo de proporciones entre torso, cintura y cadera acentúa la figura de reloj de arena. Nuevamente se identifica el brazo doblado y el acercamiento de la mano a la cara, en este caso al sombrero como una postura sensual, con su otra mano se toca la pierna, sus brazos ayudan a resaltar su pequeña cintura, en una actitud de rasgos similares a las imágenes revisadas en el acápite anterior. Finalmente, una escenográfica típica como referente a la playa, las palmeras, la arena y el mar. Además de esto podemos encontrar la pelota que representa la diversión, y el sombrero, que nos da un aire de frescura y relajamiento.

La mirada masculina está presente en estas imágenes, por un lado, porque desde su origen, en el imaginario de las pin-ups, fueron hechas por hombres, y, por otro lado, porque estas imágenes son únicamente femeninas, no hemos encontrado a un hombre que aparezca en terno de baño y que tenga los mismos códigos visuales. Esto quiere decir que se consideraba que, para vender la idea de vacaciones y diversión, bastaba la figura de

una mujer, ya que, la mujer puede ver esta imagen e identificarse con la misma, mientras que el hombre puede verla y querer poseerla, motivo por el cual desearía ir de vacaciones.



Estas imágenes representan una idea, y los códigos que se encuentran en ellas nos ayudan a confirmarla; las ilustraciones nos hablan claramente de un *modelo* de mujer relacionado con las vacaciones. Los estudios visuales nos ayudan a leer este mensaje connotado, gracias a la identificación de los signos que se encuentran dentro de las imágenes, todos estos signos conllevan la idea de verano, frescura, descanso, esbeltez, etc.

3.3.2 El rostro de la belleza

Entre el conjunto de fotografías que exponen estos periódicos se encuentra, repetitivamente, imágenes del rostro de distintas mujeres en primer plano. El enfoque fotográfico y de labor de trucaje propone centrar la visión en el rostro y parte del torso de tales mujeres. Por esta razón es importante terminar esta sección con aquellos rostros de mujer que fueron escogidos para ser protagónicos en las portadas.



Imagen 74: Sandra Dee, 7 días Magazine, enero de 1968

Esta fotografía corresponde a la portada de enero de *7 días Magazine*. Se trata de la famosa actriz Sandra Dee, quien fue escogida para ser la imagen de la cubierta de este mes de la revista. Existe un juego interesante entre el fondo de la fotografía y el vestido que usa la actriz. Podemos ver que forman parte de la misma gama de colores, en el vestido, un celeste metalizado, mientras que, en el fondo, un tono más oscuro, verdoso, pero al igual que el vestido, es metalizado.

Seguidamente, existen dos elementos que llaman la atención en la postura de la actriz; en primer lugar, su mano, y, en segundo lugar, su mirada. Su mano llama la atención ya que, en un primer plano no es tan común ver las manos, sin embargo, la posición de la mano es sugerente, no sólo se toca su cuerpo, (elemento del que ya hemos hablado antes), sino que se señala, ella misma se dota de protagonismo e importancia. Por otro lado, su mirada es penetrante, directa, segura y fuerte, que en ningún momento busca evadir al *otro* que la mira. La luz cae directamente sobre Sandra Dee, la ilumina completa, sin embargo, también hay un efecto de luz en el fondo y crea una sutil variación tonal de colores, desde el punto más iluminado, hasta los más oscuros. Recordemos que, para

Burke, “tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales” (Burke, 2005, pág. 32).

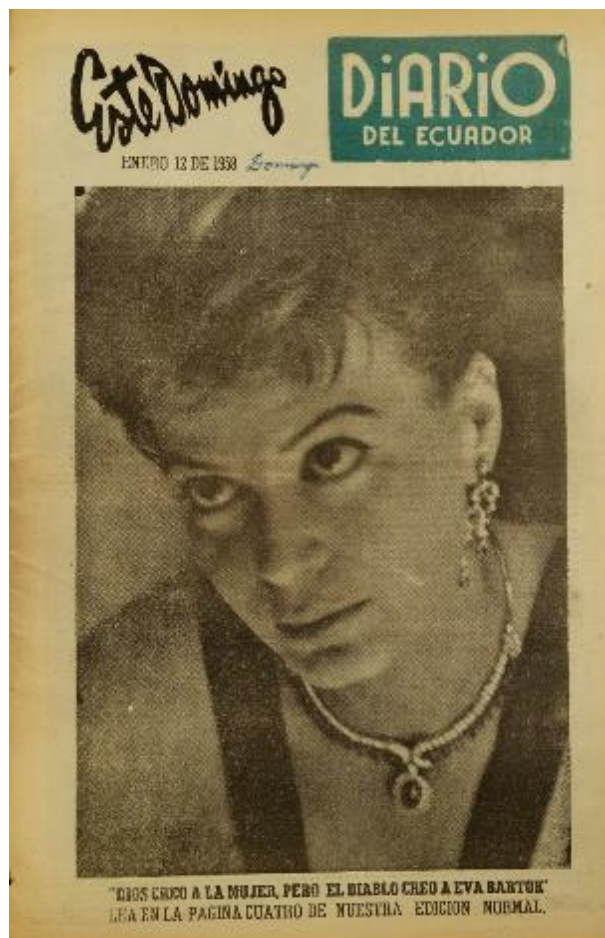


Imagen 75: Eva Bartok, *Diario del Ecuador Este Domingo*, 12 de enero de 1958

Esta portada pertenece a la edición del 12 de enero de 1958, del *Diario del Ecuador Este Domingo*, en el texto que se encuentra debajo de la fotografía dice “Dios creo a la mujer, pero el diablo creo a Eva Bartok” lea en la página cuatro de nuestra edición normal” (Eva Bartok, 1958, pág. 1). Extrañamente, no existe ningún apartado relacionado con Eva Bartok en la página cuatro de esta edición, ni en ninguna otra página. Al haber una referencia de la imagen y el texto que vemos en la portada, tendríamos mayor información, para realizar el análisis, sin embargo, parece que fue un error de edición.

Estamos ante un primer plano que nos permite ver únicamente, los hombros, el cuello y el rostro de la actriz. Su cara está inclinada y su mirada no es hacia la cámara, sino hacia arriba y hacia afuera. Tampoco se encuentra sonriendo, tanto la mirada como

la falta de una sonrisa, otorgan a la actriz y a la fotografía una sensación de fuerza y firmeza.

Sin embargo, se debe recordar, que para Barthes existen dos estructuras en la imagen fotográfica periodística, la fotografía en sí, y el texto que la acompaña. Solamente podemos encontrar los códigos inmersos dentro de las imágenes cuando se analiza conjuntamente texto y fotografía. En este caso el texto no cumple una función de anclaje, ya que no guía a la fotografía, sino que cumple la función de relevo, ya que está añadiendo un sentido a esta imagen fotográfica.

En el momento en que relacionamos la imagen con el texto, a esta sensación de fuerza y firmeza, que se mencionó anteriormente, se le suma una connotación de lo pecaminoso. Hace referencia a la figura de la *femme fatale*, que en este caso opera como signo para un significado desde lo antagónico. La idea del bien y del mal. El texto inferior trae a nuestro imaginario a la figura de Eva (parte del Génesis), quien cae en los ardides del demonio, el cual se le aparece en forma de serpiente. Desde este momento, se plantea a la mujer como un ser dual, donde se encarna el bien y el mal al mismo tiempo. En este caso, una mujer que quiere asemejarse a Bartok sacaría a relucir su lado “pecaminoso”, ya que ella no fue creada por Dios, sino por el diablo. Es decir, surgen una serie de códigos que están dirigidos hacia aquellas mujeres que buscan parecerse a Eva Bartok, las cuales lo lograrían a través de la repetición de la pose o de la mirada de esta actriz.

En esta fotografía existe un *objeto* que sobresale, esto es, las joyas. La posición de la cámara nos permite ver perfectamente el collar y el arete que lo complementa, a pesar de que no sé puede identificar la materialidad de estos elementos, ambos emanan lujo, detalle de orfebrería, brillo de los materiales. En efecto, se trata de un conjunto de objetos que otorgan a la figura de la mujer la idea de opulencia. En este tipo de fotografías la luz juega un papel muy importante, ya que, al estar la cámara tan cerca del rostro, las sombras podrían jugar una mala pasada. En este caso, la luz sigue el rostro de la actriz, viene desde el ángulo superior izquierdo y logra iluminar a la actriz.



Imagen 76: Patricia Aulestia, *Semanario Sábado*, 1° de febrero de 1964

La siguiente imagen proviene del *Semanario Sábado*, del 1° de febrero de 1964, y en ella encontramos a la bailarina ecuatoriana Patricia Aulestia.¹⁷ Se considera que esta imagen es fundamental, porque es la primera vez que no nos estamos remitiendo a famosas artistas extranjeras.

El texto que hace referencia a la fotografía, dice: “La consagrada bailarina ecuatoriana que se presentará en el escenario del Sucre, el 13 y el 15 de febrero, en un programa artístico monumental. Recibirá la adhesión de sus compatriotas artistas y del gran público. Merece venir a esta Página, por su dedicación y sus triunfos en género tan difícil como el que practica, haciéndolo siempre hermoso y brillante” (Patricia Aulestia, 1964, pág. 1).

A partir de este texto podemos evidenciar que, para los editores, únicamente pueden aparecer en la portada, aquellas personas que lo “merezcán”, como es el caso de

¹⁷Es importante anotar que, otro aspecto de análisis correspondería al uso de las imágenes de mujeres “extranjeras” (EEUU, Europa, México, donde se tiene una amplia producción de cine, moda) frente a las mujeres “nacionales”, donde no hay tan amplia producción.

Patricia Aulestia. En la siguiente edición de *Sábado*, también se publicó un apartado sobre la bailarina, en este caso, comentando la perfección de su presentación, y lamentando por las personas que no pudieron asistir al Teatro Sucre a verla.



Imagen 77: Detalle de "Patricia Aulestia"

La fotografía pudo ser tomada para ser parte de las imágenes promocionales del evento en el Teatro Sucre. La imagen que parece ser tomada en un estudio fotográfico muestra una intención en que el vestido de la bailarina y el fondo sean del mismo color, particularidad compositiva que logra resaltar su piel, pero sobre todo su mirada, ya que el contorno de sus ojos es del mismo color que el fondo y el vestido.

De la misma manera que en la fotografía anterior, Patricia no mira a la cámara, sino que su mirada está por encima de ella, esto genera lejanía de parte del espectador hacia la bailarina, tampoco sonríe, existe una sensación de seriedad en general. Ya no se trata de la actriz de cine que luce ante la cámara, sino de una reconocida bailarina, que, como indican los editores del semanario, merece estar en la portada por su dedicación y sus triunfos.

La posición de las manos resulta incómoda. Existen ciertos giros en ballet donde las manos van sobre los hombros, sin embargo, van más arriba, permitiéndonos ver los brazos. No se conoce con seguridad si la postura de sus manos responde a su personaje dentro de la presentación, o sí, es una fotografía que pertenece a otro contexto, sin

embargo, lo que sí podemos decir, es que esta, no es una *pose* común dentro de las actrices que hemos revisado. En esta fotografía la luz es fundamental, ya que no logra iluminar todo el rostro como en las fotografías anteriores. Se genera un contraste muy interesante, porque sólo se distinguen dos tonos; el fondo, el cabello, el vestido, el contorno de los ojos, todos son oscuros, negros, mientras que, la piel, las manos, y el rostro, son claros, blancos.

Este juego de contraste entre la luz y la oscuridad, nos remite a elementos compositivos desarrollados en el campo de la pintura. Las imágenes de los semanarios no se originaron como obras de arte, pero, sí se sirven de códigos visuales que ya han circulado en pinturas, esculturas de varias épocas, estilos, materiales. Esta fotografía opera con calidades pictóricas en el caso de la luz-sombra en el rostro. Podemos evidenciar la idea del **esteticismo** planteada por Barthes.

Una vez más podemos encontrar la mirada masculina en estas fotografías, por un lado, porque fueron realizadas por hombres, y, por otro lado, porque se encuentran en la portada de los semanarios, los cuales no eran para mujeres, sino que, tenían una sección para mujeres.



Las miradas, los acercamientos de la cámara, los contrastes, todas estas características forman elementos en común en estos retratos. En conclusión, podemos ver que, las imágenes de mujeres como portada de los distintos periódicos, son variadas, los

códigos y características existentes no las definen a todas por igual, por un lado, tenemos la marcada idea de las jóvenes en terno de baño como símbolo de diversión y frescura, y por otro, tenemos la repetición de retratos en primer plano, donde se destacan los bellos rostros femeninos, los cuales, llevan varios significados diferentes, y, también construyen una imagen de lo femenino.

Conclusiones

En primer lugar, es fundamental resaltar una vez más la importancia de los estudios visuales para este tipo de investigaciones. Comprender la historia desde lo visual, nos ayuda a descifrar los códigos que caracterizan una época, y enriquecen nuestro conocimiento sobre la misma. Además, es necesario pensar en una Historia del Arte con ojos críticos, que no se centre únicamente en autores o medios, y ofrezca nuevos puntos de vista y nuevos estudios que fortalezcan a esta disciplina en nuestro país.

El objetivo general que se propuso con esta investigación fue examinar los signos, significados y significantes de los discursos visuales en el *Semanario Sábado, 7 días Magazine* y *Diario del Ecuador este Domingo*, para poder comprender cómo estas construcciones alimentaron un discurso sobre lo femenino en Quito y Guayaquil a mediados del siglo XX. Se considera que se ha analizado tanto los signos, significados y significantes de las imágenes expuestas por los semanarios, a través del análisis de los cinco conceptos planteados por Barthes, lo que nos ha permitido establecer ciertos *modelos* de mujer que comprenden parte del discurso sobre lo femenino de la época. En este sentido, se ha logrado desarrollar el objetivo principal de este trabajo.

Además, desde un inicio se buscó distinguir las imágenes insertas en las secciones del *Semanario Sábado, 7 días Magazine* y *Diario del Ecuador este Domingo*, destinadas para el consumo del hombre y de la mujer, respectivamente. Esto se logró gracias a la división de imágenes en distintos aspectos, relacionados con: la moda, el cine, la maternidad, las vacaciones y los retratos.

Otro objetivo, que fue planteado en un primer momento, se relaciona con el análisis de códigos presentes en las imágenes desde conceptos en torno al cuerpo, la mirada y lo femenino. Para esto fue necesario desarrollar dichos conceptos en un capítulo, los cuales fueron útiles al momento de analizar las imágenes. No sólo aportan con una metodología para aproximarnos a las mismas (Barthes), sino que, también, ayudan al momento de entender a *lo femenino* desde una relación entre signos, símbolos y códigos sociales, culturales y visuales que lo construyen constantemente. Aportan también para ayudarnos a entender al cuerpo como una construcción social definida por la época. Y,

finalmente, a comprender la importancia de la mirada, y como ésta legitima lo que está siendo observado. Estos conceptos además permitieron el análisis de las imágenes.

Finalmente, se planteó la importancia de examinar los conceptos de construcción fotográfica en las imágenes y su relación con referencias visuales provenientes del cine extranjero. Sin embargo, este punto no se pudo desarrollar completamente ya que, las fotografías de actrices que tienen una relación con el cine, o provienen directamente de una película, o no existe un interés en crear una referencia hacia alguna de estas. Se analizaron elementos de composición fotográfica, y en el caso de haber referentes fueron mencionados. La gran mayoría de las imágenes aquí trabajadas provienen del extranjero.

Al momento de realizar un contexto histórico, salen a la luz los distintos aspectos que están siendo abarcados. En este sentido, surge la importancia de entender la concepción de *modernidad* en la época, la cual, era constantemente utilizada en los discursos de cada uno de los semanarios. Lo moderno entendido como el cambio, como el progreso, no solamente es considerado como algo bueno, sino como algo necesario. Esta concepción está ligada con la figura femenina expuesta en los semanarios, porque esta figura representa la imagen de la *mujer moderna*. La cual es posible encontrar, sobre todo, en los apartados de moda. Esto es, una mujer que sigue las últimas tendencias, tanto de Estados Unidos como de Europa, que está siempre lista para salir a la calle, a lucir sus atuendos sofisticados y exponer su belleza.

En este sentido, si bien existían cada vez más espacios para las mujeres en la esfera pública, se abrieron más oportunidades de trabajo, y las mujeres asistían cada vez más a lugares de entretenimiento; el espacio privado seguía siendo un ámbito femenino. Esto también lo podemos evidenciar en el semanario, ya que todas las secciones femeninas aquí analizadas, cuentan con sus apartados y consejos para el cuidado del hogar.

Es fundamental señalar que, independientemente de la filiación política de cada uno de los semanarios, las imágenes de mujeres que circulaban en ellos no cambiaron. Es decir, a pesar de que sus lineamientos ideológicos diferenciados, en los tres semanarios los discursos visuales femeninos eran similares, a tal punto que podemos encontrar la publicación de las mismas imágenes por parte de los tres periódicos.

Al analizar las imágenes expuestas en los semanarios, se pudo identificar una serie de códigos, los cuales, por su repetición, representan un *modelo* de ser mujer, estos modelos forman parte de los imaginarios femeninos de la época, y, están expuestos tanto en las secciones para mujeres de los semanarios, como en las portadas.

El primero de esos *modelos*, está relacionado precisamente con la moda. Las mujeres que representan a las *chicas a la moda*, tienen una serie de códigos y características que las define; ellas son elegantes, esbeltas, *chic*, confiadas, hermosas. Su cuerpo representa unas medidas fijas, las cuales, muestran una cintura bastante delgada y unos pechos y caderas anchas, su figura es alargada, son altas, todo esto aporta a la idea de esbeltez. Son mujeres que están dispuestas y listas para salir a la calle a lucir sus mejores atuendos, los cuales, son lujosos, tienen pieles, y accesorios como guantes, carteras y sombreros. Mujeres listas para ser miradas.

Otro *modelo* de mujer, que surge de este análisis, proviene del mundo cinematográfico, a esta imagen femenina he decidido denominarla como la *inocente seductora*. Las *chicas a la moda* se diferencian de las *inocentes seductoras*, en el sentido de que las segundas son mucho más atrevidas, ya que no le temen a mostrar su cuerpo, juegan con la cámara que les fotografía, y, por ende, con el espectador. Son actrices, o están relacionadas de alguna manera con el mundo del espectáculo. Su cuerpo, es distinto al de las *chicas a la moda*, muestran más curvas. Se caracterizan por ser; coquetas, desinhibidas, bellas, ante todo, muestran gracia.

En los textos de las secciones femeninas de los semanarios, encontramos muchas referencias hacia la figura de la madre. A pesar de esto, no encontramos muchas imágenes, por lo que se podría decir que los editores de estos periódicos consideraron importante resaltar el cuidado de los hijos a través del consejo escrito, ya que, suponían que gran parte de las lectoras eran madres. Se puede inferir que no se colocaban imágenes de las mismas, porque estas no serían tan atractivas para la mirada y se les dotaría de otro régimen visual, como, por ejemplo, el acto contemplativo. Las fotografías e ilustraciones que hemos podido encontrar, difieren de las analizadas en las otras secciones, éstas muestran ante todo ternura. Las mujeres madres nunca aparece solas, de hecho, hemos visto que se crea una cercanía con el hijo/a, el cual, se encuentra, generalmente pegado al pecho.

Otro *modelo* de mujer que pudimos observar, está relacionado con el verano, el calor, la playa. Son las mujeres que encarnan la idea de vacaciones. Divertidas, frescas, relajadas, aventureras, jóvenes, etc. Estos son algunas de sus principales características, a pesar de que podemos encontrar fotografías de este *modelo* femenino, hemos analizado ilustraciones, las cuales aparecen en las portadas de los semanarios. Estas ilustraciones tienen una relación directa con las pin-ups, las cuales fueron dibujos de mujeres, cargados de erotismo e ingenuidad, que se desarrollaron una década atrás y tuvieron su auge durante el periodo analizado.

Finalmente, encontramos una imagen de mujer la cual aparece tanto en las portadas como en las diferentes secciones de los semanarios. Me refiero a los retratos femeninos. Estas imágenes se caracterizan por el juego con la luz, el uso pensado de accesorios que puedan ser lucidos, como joyas, por ejemplo, y, sobre todo, por cargar de expresión al rostro. Cada retrato nos pueda transmitir una emoción o sensación distinta, sin embargo, considero que esto es algo que busca el fotógrafo desde el momento que trabaja con la modelo, porque un retrato es capaz de transmitir mucha información, incluso sobre la época, ya que “en los rostros de la gente siempre puede leerse algo de la historia de su época, si se sabe leer en ellos” (Morelli en Burke, 2005, pág. 25).

El análisis de los códigos visuales en las imágenes presentadas por los distintos semanarios, abrió la posibilidad de identificar estos *modelos* femeninos, los cuales brindan mucha información sobre los imaginarios de la época. Se espera que esta investigación pueda abrir las puertas a futuros trabajos, ya que representa un aporte desde la Historia del Arte a la Historia de Género en el contexto ecuatoriano.

Anexos

Anexo I



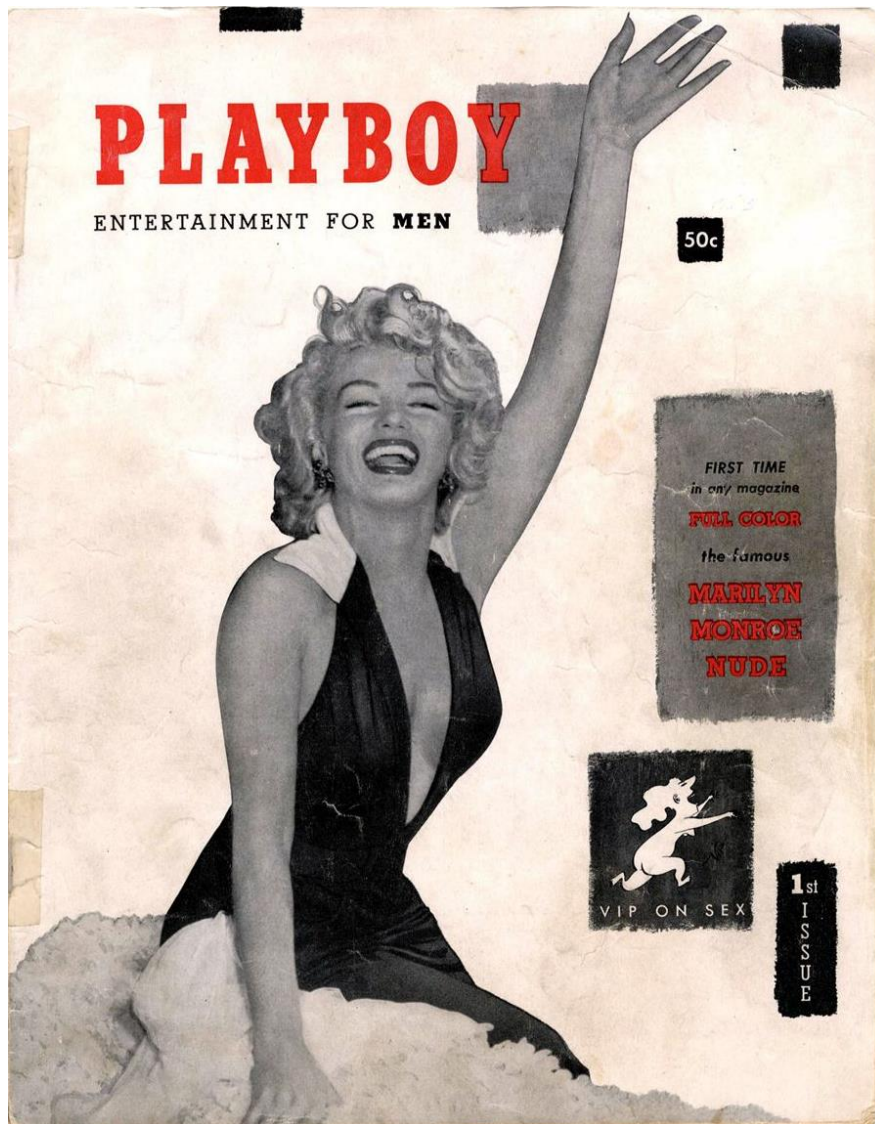
Imagen trucada de Millard Tydings con Earl Browder.
<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/01/05/millard-tydings-case/>

Anexo II



Fotografía Presidente Kennedy
<http://aviewfromtheright.com/2013/11/27/kennedys-thanksgiving-proclamation/>

Anexo III



Primera Edición de Playboy, 1953

Anexo IV

Transcripción artículo “La Minifalta”, Semanario Sábado, Quito, 20 de agosto de 1966:

Le gusta a usted?

La usaría?

La señora Terry Lackenbacher, propietaria del almacén de Modas Terry, situado en la Venezuela y Sucre, también dio su opinión

- ¿Qué tiempo tiene usted el Almacén?
- 7 años.
- ¿Cómo le va?
- Yo diría que bien, aunque usted sabe, el periodo de vacaciones es difícil, creo que para todos.
- ¿Cuál es su opinión acerca de la minifalda?
- Pues horrible, no concibo cómo pueden usarla. Yo he recorrido varios países y no he visto una cosa así. Pues ni teniendo una buena pierna, ni así resultará estético.
- Cree que tendrá acogida en nuestro Quito?
- No, pues la gente no usará y además el frío...
- ¿Alguien mandó hacer ya una minifalda?
- No todavía, nadie.

Agradecemos la gentileza de la señora Terry, y nos despedimos.

LAS “GUAMBRITAS” DE NO SE PONEN DE ACUERDO!!! Unas la usarían otras no

Es un exotismo inadaptable

Ximena Calderón. Estudiante:

- La minifalda lanzada por modistos europeos no tendrá adaptación ni fácil acogida, sobre todo en América Latina, porque es un exotismo en el vestir femenino. Además, el buen gusto que desea tener toda mujer, está en vestir de modo sencillo, estético, lleno de armonía. Desde el punto de vista moral, toda mujer debe tener moderación en su persona. Por todo esto, yo no usaría la minifalda y creo que esta moda será muy pasajera.

Sólo para jóvenes

Wendy Morrison. Estudiante americana vecinada en Quito:

- Estoy de acuerdo con el uso de la minifalda pero sólo para personas jóvenes. No me parece nada inmoral; al fin y al cabo, nos ponemos shorts y nadie lo ve inmoral. Claro que como toda prenda de vestir debe usarse con discreción y de acuerdo con el aspecto físico. Me parece que la altura no debe ser mayor de 15 centímetros sobre la rodilla. Dudo que se haga popular en Quito, porque la gente es muy conservadora. Si se generalizara, sí la usaría, como lo haría en Estados Unidos o en Europa.

Deja mucho al descubierto

Yolanda Cisneros. Oficinista

- La minifalda deja al descubierto aquello que en el hombre despierta interés y que la mujer guarda como un secreto cautivador del afán de conquista. Yo personalmente, no la usaría.

Un par de bonitas piernas

Victoria Loor. Oficinista:

- No me disgustaría la minifalda, pero considero que para ponérsela, se debe tomar en cuenta: primero, la edad de la mujer que va usar, y, además, tener una absoluta certeza de que se posee un par de bonitas piernas, pues si se exhibe, que se exhiba algo bueno.

No me venga con cosas

Quiteña, 25, rubia. 158, 33, 22, 31. 47 kilos tez blanca, sonrisa desafiante.

Secretaria.

- No me venga con cosas!
A mí personalmente no me gusta porque va en contra de la estética de la mujer, contra la feminidad el encano de lo escondido. Es una moda máximo para muchachas de hasta 15 años.
- La usaría?
- No, las razones ya las he dado antes.

Restaría Fascinación

Srta. María del Rocío Dávila de Mora. Estudiante

- No me gusta la minifalda. Prefiero los vestidos ligeramente altos sobre la rodilla. Pienso que usar minifalda resta fascinación a la mujer, puesto que ella se vé más femenina y atractiva mientras más oculta sus encantos a la mirada de los demás. No usaría la minifalda. Si verla puesta a una adolescente lo justificaría, en cambio, en una persona de edad, me parecería simplemente ridículo y extravagante.

Es antiestética

Ana María Barrera. Secretaria, oficinista

- No usaría la minifalda por antiestética. Lo único que hace es estropear la figura y la elegancia femenina.

Para sitios más liberales

Diana Llereña. Oficinista

- Talvez si las demás chicas la usaran, usaría la minifalda. Pero creo que esta moda está más adecuada para sitios más liberales.

Lo que dice una mamá

- La señora Benigna Grijalva de Villacreces, es una madre de familia y una opinión así, nos pareció interesante. Hé aquí lo que dijo:
- Todas las edades tienen su moda. No vería mal el uso de la minifalda en las jovencitas entre 15 y 10 años, pero pasada esa edad se la verá antiestética. Además, quien se la ponga, deberá tener cualidades dignas de exhibirlas.

Anexo V

“No existe ninguna ordenanza municipal ni disposición legal de cualquier naturaleza que impida a las mujeres que deseen hacerlo, usar el MONOKINI en sus diferentes versiones. Por varios años hemos venido manteniendo el compás de la moda internacional en Quito y hoy, cuando en Europa, en los más elegantes balnearios de los Estados Unidos y el viejo continente se ha puesto en uso la genial idea del traje de baño sin la parte superior, no pensamos quedarnos atrás. Hemos hecho ya un primer pedido de 36 docenas de MONOKINIS y nuestros suplidores de Italia a dentro de tres semanas, aproximadamente; puedan las muchachas que deseen obtenerlo, tener seguridad de que los encontrarán en nuestros escaparates”.

Esta fue la sensacional declaración de un prestigioso comerciante quiteño, propietario de uno de los almacenes más elegantes de modas de esta capital, al cual acuden a “vestirse” un selecto grupo de damas de la sociedad local.

Guardamos su nombre en reserva para evitarle posibles complicaciones anteriores a la llegada de su mercancía, pero trasladamos la primicia a nuestros lectores... y lectoras interesadas.

El interesado me mostró convencido totalmente del éxito que el traje tendrá en nuestro medio. “Las muchachas quiteñas -dijo- tienen cuerpos extraordinariamente hermosos que muchas veces pasan inadvertidos por el tipo de vestidos que llevan. Esta es una tradición que no tiene por qué continuar. La mujer que puede hacerlo, debe lucir sus encantos, sin caer desde luego en la impudencia. Pero el concepto del pudor ha revolucionado a través de los años desde las polleras hasta la línea V. hoy ha dado un paso más: el Monokini. Nosotros vamos con la moda, nos movemos como se mueve el resto del mundo. Además, soy un hombre de empresa y de negocios. De manera que estoy cumpliendo un doble servicio: a la sociedad y a mi negocio”.

Preguntando cuánto aproximadamente costaría cada traje de baño, nuestro amigo contestó lacónicamente:

- Más o menos la mitad de los actuales... (Monokini en Quito, 1964, pág. 2).

ECUADOR ESTA TRATANDO DE RECUPERAR SU SOLVENCIA ECONOMICA EN EL EXTERIOR

(LEA EN LA PAGINA TRES)

Sábado

LA VERDAD DE UNA SEMANA

AÑO 1 QUITO, ECUADOR - 13 DE JUNIO DE 1953 - PRECIO \$ 1,00 N° 1



El calor de la estación invita a sumergir el cuerpo en las aguas del mar. Si en el tiempo de Ulises esta sirena hubiérase deslizado en las ondas marinas, su regreso a Grecia no habría ocurrido. ¿De acuerdo lector?



S. M. la Reina Isabel II dirigiéndose a la puerta Occidental de la Abadía de Westminster inmediatamente después de haber sido coronada

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO DIJO:

"Nuestras Legislaturas no han podido evitar vicios del ambiente"

El señor Alfredo Chiriboga y Chiriboga, Vicepresidente de la República, ha ganado consideraciones extraordinarias en el ambiente ciudadano por su cordura, por su serenidad y por sus afanes patrióticos. No era muy orgánicamente conocido en la política. Pero desde cuando vino a procurar insospechadamente al electorado, formando el binomio Yelasco Ibarra-Chiriboga, las gentes comenzaron a preocuparse de él.

Alfredo Chiriboga ha llenado, justamente, el sentido que tuvo ese binomio electoral. Es el quien representa la sensatez, la severidad, la rectitud, la firmeza, la tranquilidad en ese grupo informe y sin tesis definidas que se llama "velasquismo". Ciudadano probó hombre cuerdos (Pasa a la Pág. 2)

REVISTA NAVAL

Isabel II revistará a 200 naves de guerra, 320 trasatlánticos, 500 aviones a chorro

(Lea en la Pág. 2)



Alfredo Chiriboga Ch., Vicepresidente de la República, dijo para "SABADO": "la polifiteria es esencia fatal de nuestro ambiente".

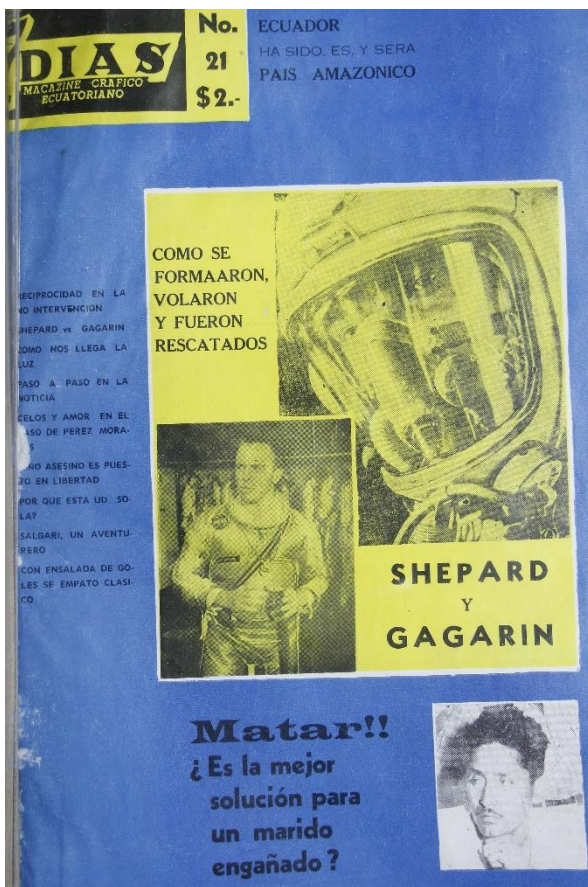
La Junta Monetaria y el Banco Central Vigilan los Fenómenos de la Economía del País y Toman las Medidas más Oportunas

(Lea este reportaje en la Pág. 11)

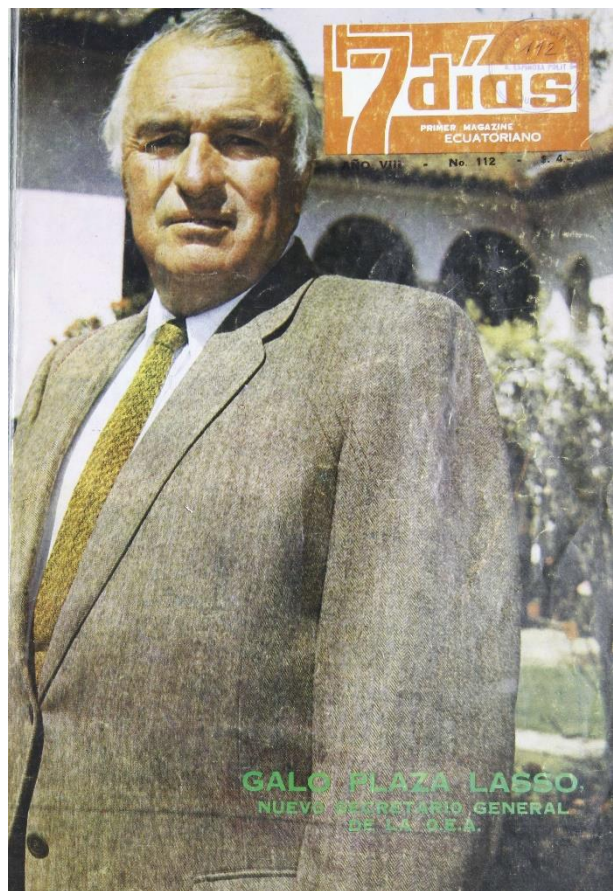
Resumen Gobierno (Francia del Sr. V. Barro Arce)

Primera edición Semanario Sábado, Quito 13 de junio de 1953

Anexo VIII



7 días Magazine, 19 de mayo de 1961



7 días Magazine, febrero de 1968

Anexo IX

DOS CARTAS QUE NOS DICEN...

El director de la Revista "7 Días"...

...de la Revista...

Comunismo, Fidelismo, Cefepismo?

Ing. Agr. H. Delgado...

...de la Revista...

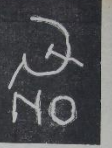
...de la Revista...

...de la Revista...

...de la Revista...

...de la Revista...

...de la Revista...



365 Días Más

De Esforzada Labor Editorial en el Servicio de la Patria y de Sus Sagrados Intereses

1960 - 1962

7 DIAS

MAGAZINE GRAFICO ECUATORIANO

CON OCASION DE ESTE ANIVERSARIO

REAFIRMA SU RESOLUCION DE CONTINUAR COMBATIENDO

por el imperio de la Libertad y los Derechos inalienables del Ser Humano, que garantiza la Democracia y por lo tanto, sin vacilar un Solo momento, contra el peor enemigo de tan preciados dones.

CONTRA EL COMUNISMO

SUPLEMENTO DE ANIVERSARIO

Dos cartas que nos dicen... 7 días Magazine, 21 de noviembre de 1961

Contra el comunismo, 7 días Magazine, 22 de diciembre de 1961

No. 31 \$2.-

MAGAZINE GRAFICO ECUATORIANO



KITA Y FIDEL DIERON EN GUAYAQUIL

Entre risas, despidiendo al año viejo el pueblo de Guayaquil manifestó su repudio a la doctrina roja de Moscú y La Habana. Los asesinos líderes comunistas arrieron en Boycá y el boulevard.



"URJE" IRRUMPE EN LAS CALLES

7 días Magazine, 20 de enero de 1962

Anexo XI



Así Recibió Quito el Año Nuevo

Diario del Ecuador Este Domingo, 5 de enero de 1958

Rincón del Hogar FEMENINA

Charles intimas

Intimidad que atrae, que atrae, que atrae...
 Intimidad que atrae, que atrae, que atrae...
 Intimidad que atrae, que atrae, que atrae...



ROBIDA



Intimidad que atrae, que atrae, que atrae...
 Intimidad que atrae, que atrae, que atrae...

Frente al Espejo

Una frente ancha y despejada se de valer...
 Una frente ancha y despejada se de valer...
 Una frente ancha y despejada se de valer...

Como cuidar a su mejor carinito



Los juguetes...
 Los juguetes...
 Los juguetes...

Secretos Utiles

Las cebollas blancas, crudas...
 Las cebollas blancas, crudas...
 Las cebollas blancas, crudas...

Por la Salud y el Paladar

Pimientillo

¿VIVIR DE LA P? PIMIENTILLO...
 ¿VIVIR DE LA P? PIMIENTILLO...
 ¿VIVIR DE LA P? PIMIENTILLO...



PESCADO "BELLA DURMIENTE"
 Un pescado grande, robusto, de huesos...
 Un pescado grande, robusto, de huesos...

Rincón del Hogar, Diario del Ecuador Este Domingo, 23 de marzo de 1958

Anexo XIII



New Look de Christian Dior, 1948

Anexo XIV



Detalle, PEL MEX, El Santo vs las mujeres vampiro 1961



Detalle PEL MEX, Los Laureles, 1961

Índice de Imágenes

Imagen 1: Interrelaciones conceptuales sobre la visualidad, el cuerpo y la mirada	12
Imagen 2: Comparativa de creencias-prácticas socioculturales y sus estudios (Brea, 2005, pág. 6)	13
Imagen 3: El campo escópico en el análisis lacaniano (Brea, 2005, pág. 10).....	14
Imagen 4: Olympia. Édouard Manet. 1863. 130,5 cm x 190 cm.....	23
Imagen 5: Caricatura No. 15. Puerta del sol (Quito, 1919). Dibujo: Nicolás Delgado, 28 x 40 cm. (Goetschel, 2007, págs. 62 - 63).....	37
Imagen 6: El Tesoro de Atahualpa. Augusto San Miguel. 1924	40
Imagen 7: Cascarrabias. George Cukor y Cyril Gardner. 1930	41
Imagen 8: Cautiva de la selva. Leo Fleider. 1969	42
Imagen 9: 7 días Magazine, julio de 1967.....	43
Imagen 10: Diario del Ecuador Este Domingo, 16 de marzo de 1958	43
Imagen 11: Sábado, 20 de noviembre de 1965.....	44
Imagen 12: El trikini colorado, 7 días Magazine, noviembre de 1967.....	45
Imagen 13: "Dollyrockers" Semanario Sábado, 15 de enero de 1966.....	46
Imagen 14: 7 días Magazine, 5 de abril de 1962	48
Imagen 15: Sábado, 12 de julio de 1965 Sábado, 12 de julio de 1965.....	48
Imagen 16: Diario del Ecuador Este Domingo, 1° de septiembre de 1957	48
Imagen 17: Sábado, 26 de septiembre de 1953	49
Imagen 18: Sábado, 10 de septiembre de 1966	50
Imagen 19: La Minifalda, Sábado, 20 de agosto de 1966	51
Imagen 20: Detalle de "La minifalda"	52
Imagen 21: Monokini en Quito, Sábado, 4 de julio de 1964.....	53
Imagen 22: Detalle de "Monokini en Quito" 2.....	55
Imagen 23: Detalle de "Monokini en Quito" 1	55
Imagen 24: Logo "Deténgase aquí Mujer" 1953	58
Imagen 25: Logo "Deténgase aquí Mujer" 1962	58
Imagen 26: Logo anti-comunista 1962.....	60
Imagen 27: Logo "Para Ellas" 1961	60
Imagen 28: Logo "Para Ellas" 1962	61
Imagen 29: Logo "Rincón del Hogar" 1957	63
Imagen 30: Logo "Página del Hogar" Abril 1958	63
Imagen 31: "Para hora de coctel", 7 días Magazine, 1° de septiembre de 1961	64
Imagen 32: Venus de Milo, Alexandros of Antioch, 130 a. C. y 100 a. C.....	66
Imagen 33: Rincón del Hogar, Diario del Ecuador Este Domingo, 26 de enero de 1958	67
Imagen 34: " Conjunto de seda y sarga para la boga en otoño ", Semanario Sábado, 28 de Agosto de 1965	68
Imagen 35: División lineal de "Conjunto de seda y sarga para la boga en otoño"	70
Imagen 36: División lineal de "Para hora de coctel"	70
Imagen 37: División lineal de "Rincón del Hogar"	70

Imagen 38: Vestido de fiesta, Diario del Ecuador Este Domingo, 8 de diciembre de 1957	72
Imagen 39: Colchón op-art, Sábado, 10 de septiembre de 1966	72
Imagen 40: "Diseños de vestidos", 7 días Magazine, 5 de junio de 1961	72
Imagen 41: Frente al Espejo, Rincón del Hogar, 16 de febrero de 1958.....	73
Imagen 42: Luzca aún más hermosa, 7 días Magazine, 20 de septiembre de 1961	73
Imagen 43: La maja desnuda, Francisco de Goya, 1795 - 1800. Óleo sobre lienzo, 97,3 x 190,6 cm.	76
Imagen 44: La Gran Odalisca, Dominique Ingres, 1814, Óleo sobre lienzo, 91 cm x 162 cm.	77
Imagen 45: Desnudo sentado en un diván, Amedeo Modigliani, 1917, óleo sobre lienzo, 100 x 60 cm.	77
Imagen 46: Mujer con loro, Gustave Courbet. 1866. Óleo sobre lienzo.	77
Imagen 47: Strip-tease, 7 días Magazine, 22 de diciembre de 1961.	78
Imagen 48: Marilyn, Sábado, 17 de agosto de 1963	79
Imagen 49: Una Virgen Desnuda, Sábado, 9 de octubre de 1965	80
Imagen 50: División lineal, Una Virgen Desnuda, Sábado, 9 de octubre de 1965	81
Imagen 51: División lineal, Strip-tease, 7 días Magazine, 22 de diciembre de 1961.....	81
Imagen 52: División lineal, Marilyn, Sábado, 17 de agosto de 1963.....	81
Imagen 53: Mylene Demogeot, 7 días Magazine, 30 de junio de 1961	82
Imagen 54: Romy Scheneider, Semanario Sábado, 16 de marzo de 1963	82
Imagen 55: Martha Mijares, 7 días Magazine, 19 de mayo de 1961.....	82
Imagen 56: La muñeca del mes, 7 días Magazine febrero de 1968.....	84
Imagen 57: Fanny Cano, Semanario Sábado, 24 de septiembre de 1966.....	85
Imagen 58: Diario del Ecuador Este Domingo, 20 de abril de 1958.....	86
Imagen 59: La muerte de Ofelia, Sarah Bernhardt, 1880. Mármol, 70 x 59cm.	87
Imagen 60: División lineal de "La muñeca del mes"	88
Imagen 61: División lineal de "Fanny Cano"	88
Imagen 62: Mujer con perro blanco, Lucian Freud, 1950-1952, 76 x 101,5 cm.....	88
Imagen 63: Desnudo en una escalera, Gerhard Richter, 1966, Óleo sobre tela, 200 x 130 cm	88
Imagen 64: Male and Female Nudes with Red and Purple Drape, Philip Pearlstein, 1968	89
Imagen 65 Juegos de Damas, Bernard Buffet, 1970, 75 x 56 cm.	89
Imagen 66: La Madre, 7 días Magazine, mayo de 1962.....	90
Imagen 67: Grace Kelly, Diario del Ecuador Este Domingo, 30 de marzo de 1958.....	91
Imagen 68: La Virgen con el Niño dormido, Ancona Sassoferrato, siglo XVII, Alto: 48 cm.; Ancho: 38 cm.	93
Imagen 69: Madre, Sábado, 9 de mayo de 1964	93
Imagen 70: El calor de la estación, Sábado, 13 de junio de 1953	95
Imagen 71: Roy Lichtenstein, Girl with ball, 1961, 153 cm x 91.9 cm.	97
Imagen 72: Publicidad Mount Airy Lodge, 1961	98
Imagen 73: Portada, 7 días Magazine, Segunda quincena de febrero de 1963	99
Imagen 74: Sandra Dee, 7 días Magazine, enero de 1968.....	101

Imagen 75: Eva Bartok, Diario del Ecuador Este Domingo, 12 de enero de 1958	102
Imagen 76: Patricia Aulestia, Semanario Sábado, 1° de febrero de 1964	104
Imagen 77: Detalle de "Patricia Aulestia"	105

Fuentes Primarias

- Conjunto de seda y sarga para la boga en otoño. (28 de Agosto de 1965). *Semanario Sábado*, pág. 6.
- Consejos para la ama de casa. (25 de Agosto de 1962). *Sábado*, pág. 6.
- Diseños de Vestidos. (5 de junio de 1961). *7 días Magazine*, pág. 24.
- El calor de la estación. (13 de junio de 1953). *Semanario Sábado*, pág. 1.
- Eva Bartok. (12 de enero de 1958). *Diario del Ecuador Este Domingo*, pág. 1.
- Fanny Cano. (24 de septiembre de 1966). *Semanario Sábado*, pág. 10.
- Grace Kelly. (30 de marzo de 1958). *Diario del Ecuador Este Domingo*, pág. 6.
- La Madre. (mayo de 1962). *7 días Magazine*, pág. 5.
- La Maternidad. (19 de enero de 1958). *Diario del Ecuador Este Domingo*, pág. 4.
- La Minifalda. (20 de agosto de 1966). *Semanario Sábado*, pág. 6.
- La mujer: las proporciones ideales. (11 de Julio de 1953). *Sábado*, pág. 2.
- La muñeca del mes. (Febrero de 1968). *7 días Magazine*, pág. 61.
- La Vanidad y la Moda. (19 de Mayo de 1961). *7 días Magazine*, pág. 28.
- La Vida de la Desdichada Rubia. (17 de agosto de 1963). *Semanario Sábado*, pág. 7.
- Lo que se comenta del cine y sus estrellas. (19 de febrero de 1966). *Semanario Sábado*, pág. 7.
- Madre. (9 de mayo de 1964). *Semanario Sábado*.
- Monokini en Quito. (4 de julio de 1964). *Semanario Sábado*, pág. 2.
- Para hora de coctel. (1° de septiembre de 1961). *7 días Magazine*, pág. 27.
- Patricia Aulestia. (1° de febrero de 1964). *Semanario Sábado*, pág. 1.
- Pensamientos sobre la mujer. (25 de Agosto de 1962). *Sábado*, pág. 6.
- Una Virgen Desnuda. (9 de octubre de 1965). *Semanario Sábado*, pág. 11.

Bibliografía

- Alario, M. T. (2008). *Arte y Feminismo*. Barcelona: NEREA.
- Alberdi, J. M. (2007). Entre la codificación de los comportamientos bizarros y el elogio de la locura. *Cátedra Paralela*, 16-35.
- Bal, M. (1991). Visual Rhetoric: The Semiotics of Rape. En *Reading Rembrandt* (págs. 60-93). Cambridge : Cambridge University Press.
- Bal, M. (1996). *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. Londres: Routledge.
- Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, M. E. (2004). *Umbrales en el arte del Ecuador: Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* . Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios Visuales La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid : AKAL.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas*. México: grijalbo.
- Cifuentes, M. (1999). *El Placer de la Representación: La imagen femenina ante la moda*. Quito: Abya-Yala.
- Cousins, M. (2004). *Historia del cine* (Segunda ed.). Barcelona: BLUME.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- di Napoli, P., & Szapu, E. (2016). Reflexiones sobre el cuerpo desde la teoría de los Procesos Civilizatorios de Norbert Elias. En M. Sarat, & C. V. Kaplan, *Educación y Procesos de civilización Miradas desde la obra de Norbert Elias* (págs. 183-206). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Echeverría, B. (2011). *Bolívar Echeverría: Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Cordinación de la Política.

- Eetessam, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale. *Revista Signa UNED*, 229 - 149.
- Elias, N. (2015). *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Firat, B. Ö. (2005). Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad . En J. L. Brea, *Estudios Visuales* (pág. 196). Madrid: AKAL.
- Foster, H. (2006). *Arte desde 1900*. Akal.
- Foucault, M. (1993a). *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, M. (1993b). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- García, M. d. (s.f.). Theodor W. Adorno y Walter Benjamin una crítica compartida. 1-17.
- Gasset, J. O. (1930). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Goetschel, A. M. (2007). *De Memorias imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo XX*. Quito: Trama.
- González, A. (2006). *Goya*. Barcelona: Editorial Sol.
- González, D. R. (2017). Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hipsters. Presentación de dossier. *Vínculos de historia*, 11-17.
- Granda, W. (1986). *Cronología del cine ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jay, M. (2007). ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada . *Estudios Visuales* , 8-21.
- Jelin, E. (2008). La vida cotidiana y los estilos de vida . En M. Palacios, *Historia General de América Latina* (págs. 479-499). Paris : UNESCO.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* . Barcelona : Paidós .
- Larrea, I. (2007). *La significación en la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Laver, J. (2017). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Loaiza, V., & Gil, E. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 52-66.

- Mansilla, V. P. (2017). Sociología de la moda, un punto de vista privilegiado. *Vínculos de historia*, 171-187.
- Margarita. (1992). *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martin, S. (09 de noviembre de 2015). *blastingnews*. Obtenido de *blastingnews*: <https://es.blastingnews.com/ocio-cultura/2015/11/hedy-lamarr-del-primer-desnudo-del-cine-comercial-a-la-invencion-de-las-redes-wifi-00640581.html>
- Martín-Cabello, A. (2016). El desarrollo histórico del sistema de la moda: una revisión teórica. *Athenea Digital* , 265-189.
- Mulvey, L. (2007). Placer visual y cine narrativo. En K. Cordero, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 81 - 93). México : AKAL.
- Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Pollock, G. (1990). Beholding Art History: Vision, Place and Power . En N. Bryson, M. A. Holly, & K. Moxey, *Visual Theory. Painting and Interpretation* (págs. 38-66). Massachusetts: Backwell Publishers.
- Pollock, G. (1996). The <<View from Elsewhere>>. Extracts from a Semi-Public Correspondence about Visibility of Desire. En B. Collins, *12 Views of Manet's Bar*. (págs. 278-314). Princeton: Princeton University Press.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres: Routledge.
- Pontón, C. J. (2015). *MUJERES, CUERPO E IMAGEN EN LA INDUSTRIA PUBLICITARIA DEL ECUADOR, DE LA REPRESENTACIÓN A LA SUBJETIVIDAD*. Quito: FLACSO.
- Porter, R. (1993). Historia del Cuerpo. En P. Burke, *Formas de Hacer Historia* (págs. 255 - 286). Madrid: Alianza Editorial.
- Rico, D. (s.f.). Las chicas pin-up: pioneras del erotismo en papel. *Universidad Complutense de Madrid*, 1-15. Obtenido de <https://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/123/art1760.pdf>
- Rodríguez, A. (2015). El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía. *Zer*, 177 - 193.
- Sossa, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *POLIS*, 1-19.

- Trafi, L. (2011). Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Las aportaciones de Pollock y Bal a los Estudios Visuales. *Mujer y Cultura Visual*, http://ares.cnice.mec.es/genero/pensamiento/tx/text_lt.html.
- Vaca, M. (2013). Chicas Chic: Representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatoriana (1917-1930). *Procesos*, 73 - 93.
- Vallejo, Analía. «Imaginario femenino a través de los discursos visuales del semanario Sábado, Quito 1953-1966.» *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia. No. 11*, 2018: 10-28.
- Vindel, J. (2008). Arte y publicidad: del arte pop a la crítica institucional . *De Arte*, 213-234.
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis de Sistemas-Mundo*. México DF: Siglo XXI Editores.

Referencias de imágenes

- Antioch, A. o. (130 a. C. - 100 a. C.). *Venus de Milo*. Museo de Louvre. Mármol blanco, 211 cm de alto, Paris.
- Bernhardt, S. (1880). *La muerte de Ofelia*. Colección privada. Mármol, 70 x 59cm, Normandia.
- Courbet, G. (1866). *Mujer con loro*. Museo Metropolitano de Arte. Óleo sobre lienzo. 129.5 x 198.6 cm, New York.
- Goya, F. d. (1795 - 1800). *La maja desnuda*. Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 97,3 x 190,6 cm , Madrid.
- Ingres, D. (1814). *La Gran Odalisca*. Museo del Louvre. Óleo sobre lienzo, 91 cm × 162 cm, Paris.
- Lichtenstein, R. (1961). *Girl with ball*. Museum of Modern Art (MoMA) 153 cm × 91.9 cm, New York.
- Manet, É. (1863). *Olympia*. Museo de Orsay. Óleo sobre lienzo, 130, 5 cm x 190 cm, Paris.

Modigliani, A. (1917). *Desnudo sentado en un diván*. Colección privada. Óleo sobre lienzo, 100 x 60 cm, New York.

Sassoferrato, A. (S. XVII). *La Virgen con el Niño dormido*. Museo del Prado. Óleo sobre lienzo. Alto: 48 cm.; Ancho: 38 cm., Madrid.