
Artículos libres

REPRESENTACIONES DE MUJERES Y CRÓNICAS DE VIAJE EN EL MAGAZINE ILUSTRADO *PLUS ULTRA* (1916-30)

Travel Chronicles and the Representation of Women in the Illustrated Magazine *Plus Ultra* (1916-30)



CLRELyL

 Luz Salazar Landea *

Universidad Nacional de La Plata - Universidad de
Tübingen, Argentina
luzsalazarlandea@gmail.com

Cuadernos de Literatura

núm. 28, e2814, 2025
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-E: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
revistas@unne.edu.ar

Recepción: 15/07/2025
Aprobación: 06/11/2025

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.288984>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7855484013/>

Resumen: El objetivo del trabajo será analizar la otredad femenina en crónicas de viaje de *Plus Ultra* (PU). Allí, las mujeres originarias aparecen con distintas modalidades, desde la “india” idealizada, incorporable al discurso de la nación, hasta la mujer salvaje, narrada en términos de animalización. La mujer-otra se configura como contraparte de una feminidad central que resulta de múltiples apropiaciones del modelo de “mujer moderna”. Este artículo se divide en dos partes: en una primera instancia, se indagará la conformación en PU de una imagen de mujer moderna. En la segunda parte, la representación de la mujer-otra en dos crónicas de viajes con habitantes de las comunidades originarias de Argentina y Chile.

Palabras clave: crónicas de viaje, mujeres, otredad, *Plus Ultra*.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the feminine otherness in travel chronicles of *Plus Ultra* (PU). There, indigenous women appear in different modalities, from the idealized “Indian”, appropriated by the discourse of the nation, to the “wild woman”, narrated in terms of animalization. The woman-as-other is configured as the counterpart of a central femininity that results from multiple appropriations of the model of “modern woman”. This paper is divided into two parts: in the first instance, the conformation in PU of an image of modern woman will be investigated. In the second part, the representation of the woman-other in two travel chronicles with inhabitants of the indigenous communities of Argentina and Chile.

Notas de autor

* Luz Salazar Landea es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente es doctoranda por la UNLP y la Universidad de Tübingen (Alemania), donde además trabaja como docente.

Keywords: travel chronicles, women, otherness, *Plus Ultra*,
Plus Ultra.

Representaciones de mujeres y crónicas de viaje en el magazine ilustrado *Plus Ultra* (1916-30)

1. Consideraciones iniciales

Plus Ultra (*PU*) es una revista ilustrada que se edita en Buenos Aires entre 1916 y 1930 como suplemento mensual de *Caras y Caretas* (*CyC*). *PU* comparte con *CyC* rasgos de la prensa moderna, como su contenido misceláneo y la preeminencia de la imagen, herencia del *boom* del fotoperiodismo. A diferencia de la revolucionaria *CyC*, que se había vuelto una lectura obligada de varios sustratos sociales, este suplemento presentaba una edición más cuidada, con materiales más lujosos y un costo mucho más alto ¹ y su contenido apuntaba a un lectorado burgués, más selecto. En el aniversario del primer año, *PU* publica un editorial en el que habla de su éxito asociado a la gran preeminencia otorgada a lo visual y caracteriza a sus compradores como un “selecto núcleo de lectores” (Anónimo, 1917, s.p.). Menciona a la “tricromía” (Anónimo, 1917, s.p.) como una técnica novedosa que permitió una gran nitidez en los grabados y reproducciones, asegurando el éxito de *PU* y haciendo de ella “la revista sudamericana de mayor jerarquía” (Anónimo, 1917, s.p.); en el aniversario de su tercer año, *PU* se describe a sí misma como un “más allá de la información literaria y gráfica” (Anónimo, 1918, s.p.) que permite al lector acceder a lugares resguardados del canon cultural. Gracias a la lucha de *PU* por acceder a lugares muy bien guardados, el lector contempla “bellos cuadros nacionales y extranjeros, penetra en mansiones señoriales, admirando colecciones artísticas y otras cosas dignas de admiración” (Anónimo, 1918, s.p.).

La crítica coincide con estos aspectos: Orlando afirma que la revista “impacta por su lujo” y es una “versión oligárquica de *CyC*” que se encarga de “cubrir los diferentes aspectos de la riqueza porteña” (2006, s.p.), y Carbonetti habla de cómo *PU* traza una “geografía de la distinción” (2004, p. 1). El suplemento compartía rasgos del periodismo masivo: la estructura miscelánea, la centralidad de la fotografía de actualidad, el sustento en los anuncios (que son numerosos). No obstante, si *CyC* hablaba todo el tiempo sobre su propia economía, ya que en ella cultura y mercado eran términos de una relación que se proclamaba abiertamente, *PU* no menciona en sus páginas sus vicisitudes económicas ni sus estrategias de sustento.

El rasgo característico del periodo en cuestión es el ingreso a una modernidad periférica. De acuerdo con Beatriz Sarlo (1988), la originalidad de esta modernidad de las orillas estaba en la combinación de diferentes modelos tecnológicos, urbanísticos y estéticos: los elementos que entran en la mezcla son atrapados, transformados y deformados por un gigantesco sistema de traducción. Identidad latinoamericana y modernidad europea entran entonces en contacto cuando se configuran los procesos de modernidad. ² Este momento coincide con la modernización de la prensa: las revistas son catalizadores de una nueva agenda global y cosmopolita, agentes importadores de las culturas centrales hacia la periferia y favorecen una inserción de lo ajeno en el contexto local; al mismo tiempo, contribuyen a la formulación de la identidad nacional que, todavía en la década del veinte, era un tema central en una revista como *PU*. Esta conjugaba un afán modernizador, que impulsaba sobre todo a través de sus rasgos visuales, con un sesgo más bien tradicionalista y conservador.

La modernización de la prensa contribuyó a la proliferación de imágenes de mujer. ³ Esta se explica por la espectacularización de la mujer en una modernidad que fue principalmente visual y que aprovechó las nuevas técnicas de reproducción masiva de imágenes para proliferar la figura femenina. También, porque los cambios en los roles de género y la ansiedad que estos conllevaban volvían a la mujer y a las problemáticas en torno a ella un tópico frecuente. *PU* no fue una excepción a este fenómeno y la mujer fue una presencia constante y casi obsesiva en sus páginas: aparecía en fotografías, ilustraciones de corte modernista, retratos al óleo, acompañando poemas, narraciones y, desde luego, crónicas de viaje.

Trabajaremos con dos sistemas de apropiaciones. Por un lado, durante el proceso de modernización la cultura local se apropió de la figura internacional de la mujer moderna, adaptándola, no sin conflictos, en sus distintas versiones locales. En este sentido, hay un esfuerzo por bajarle el tono a las figuras femeninas más modernas y construir un punto intermedio que sea funcional al modelo buscado de mujer argentina. Por otro lado, la apropiación y uso (Ludmer, 2000) de la mujer de las comunidades originarias para esa modernidad traducida, y la apropiación de esa figura por parte de la revista para ser presentada ante el lector urbano. La figura de la mujer moderna no hubiese funcionado de no haberse formulado en contraposición a la mujer de las comunidades originarias, esa figura-otra que la revista representaba alternativamente idealizada o negatizada.

2. Definirse moderna: género, raza, clase

El vínculo de la revista con lo nuevo es muchas veces conflictivo y alterna entre la fascinación y el rechazo. Entre estos ítems conflictivos del ingreso del país a una modernidad de condición periférica y mezclada, se encuentra cuál es la mujer que aparece en la revista como modelo aspiracional. En este sentido, las distintas poses de feminidad que podían adoptar tensionaban la imagen de mujer que la revista proponía.

En la década del veinte proliferan, como dijimos, las figuras femeninas, y emerge la figura de “mujer moderna”. Esos años estuvieron caracterizados por una internacionalización del mercado cultural. “Como resultado de ello [...] la figura de la mujer moderna estuvo marcada por cierto aspecto, comportamientos y actitudes que la hicieron reconocible en todo el mundo”. Su apariencia cosmopolita, su conducta desenfadada y su *look* fueron sus “marcadores visuales”, y fue “objeto del escrutinio nacionalista en cualquier contexto en el que apareciera” (Tossounian, 2020, p. 2). Existieron varias inflexiones de la figura de mujer moderna en Argentina: desde la oficinista que trabaja en el centro hasta la mujer deportista, pasando por la mujer obrera y la actriz. En todas sus variantes, la mujer moderna incitó sentimientos contradictorios, en tanto representó al mismo tiempo la incorporación de valores de la modernidad y la pérdida de la tradición cultural. En una época atravesada por la problemática de la identidad nacional, la cultura masiva difundía estos emblemas de modernidad a la vez que promulgaba simbologías de la nacionalidad.

PU, por su afán modernizador, necesitaba incorporar en sus páginas a la mujer moderna, y ponderaba actrices, deportistas, bailarinas y aviadoras, sobre todo provenientes de metrópolis europeas, que son *flappers*⁴ o se amoldan a su estética. Pero en su traducción local, la mujer urbana llevaba un perfil mucho más conservador. De hecho, dicha figura es representada repetidamente en cada número, no sólo en las muchas notas que las describen, sino también en numerosas fotografías, ilustraciones y retratos al óleo. La mayor parte de las veces, busca encarnar el paradigma de la “mujer argentina”, una representación ideal configurada alrededor del Centenario con las características que la mujer ejemplar de la nueva nación debía poseer. Lejos de identificarse con la *flapper*, la mujer argentina era

esa madre [...] que por su educación y sus sentimientos patrióticos aseguraba el buen destino del proyecto nacional, dirigiendo desde su hogar a los hombres a su deber y extendiendo, en período de paz, esa misión a la beneficencia, la educación y la creación de objetos bellos. (Ariza, 2017, p. 151)

En un marco en que la inmigración y la integración de la población indígena al Estado iniciaron procesos de homogeneización y aculturación, este modelo aspiracional es siempre rioplatense y pertenece normalmente a la aristocracia porteña. Aún en la década del veinte, se enfatiza su vínculo con el patriciado,⁵ explícitamente desarrollado en muchos textos. Así, la mujer urbana está anclada al pasado y se caracteriza por su pertenencia de clase y su blancura.

En su primer número, *PU* publica una serie de poemas en “homenaje del poeta” a la “mujer argentina”. Los textos parecen reproducir los ideales de una feminidad virtuosa y doméstica; en el siguiente poema de Belisario Roldán, por ejemplo, podemos ver cómo la mujer está fuertemente asociada a la maternidad:

No es mi canto el cantar habitual/ que compone en tu honor la pasión: / Mi cantar es un canto filial/ Escrito a latidos con el corazón.... / Siempre llena de luz maternal/ Se irguió ante mis ojos, Mujer tu visión,/ Que mucho antes del día nupcial/ Eras ya una Madre para mi emoción... / Eres madre siempre... Madre cuando esposa,/ Madre cuando hija, madre cuando hermana,/ Cuando desdichada, cuando venturosa [...]. (1916, s.p.)

Refieren, además, a una pureza de espíritu y a una belleza clásica, blanca: “blanca carne de lirio/ojos ígneos de estrella” y rubia: “de sus cabellos urgen fragante aurora de oro” (Roldán, 1916, s.p.). Ahora bien, las imágenes que los acompañan llaman la atención por ir en una dirección distinta. Con ropa y cortes de moda y maquillajes pesados, los modelos presentan miradas y poses muy sugerentes y parecen responder a las marcas visuales de la *flapper*, particularmente de la estrella de cine.

En 1926, *PU*, que a lo largo de los años había continuado insistiendo en la propagación de esta figura, publica un número especial “dedicado a la mujer argentina” (Anónimo, 1926, s.p.). En su editorial, firmado por “La dirección”, insiste en este modelo de feminidad nacional en el que la maternidad y la virtud contribuyeron –y continúan contribuyendo– al mejoramiento de la república: “Las madres y las esposas contribuyeron, desde la gestación de la libertad, al engrandecimiento del país. En los fastos argentinos hay lágrimas, plegarias e inspiraciones de matronas sublimes. Por la Fe, por el amor femenino, se intensificó la cultura” (Anónimo, 1926, s.p.).

Posteriormente en ese número, Mercedes Moreno publica un artículo, “La aristocracia porteña” (1926, s.p.). Como subtítulo, palabras sueltas inscriben los valores que estas aristócratas representaban, continuando con la línea virtuosista que definía a la “mujer argentina”: “Belleza - Bondad - Distinción - Inteligencia - Cultura - Elegancia” (Moreno, 1926, s.p.). Las figuras son blancas, de extremidades alargadas y finas y rasgos europeos. Aparecen usando vestidos de corte recto, cabello corto y maquillaje pesado, en una estética muy similar a la de la *flapper* y las estrellas de cine. En este caso, sin embargo, la referencia no es tan marcada: las mujeres buscan asumir una “iconografía de la distinción” –de la que el color blanco de la indumentaria, por ejemplo, es un indicador– que, si cita al *star system*,

sabía en qué punto exacto distanciarse de ellas para convertirse en otra cosa muy distinta: la representación del tipo social de la mujer distinguida y ejemplar, a la vez elegante y decorosa, cuya procedencia de clase la imponía como modelo a seguir. (Ariza, 2017, p. 163)

No obstante esta distancia, parece haber una clara referencia a modelos de feminidad más transgresivos.

Existe, de este modo, una tensión entre el deber ser aristocrático y la necesidad de modernización. Ante la evidente presencia de mujeres en el espacio público, la necesidad de cierta modernización era innegable: “La misión de nuestra gran dama se amplía, pues, cada vez más dentro de la sociedad argentina: cada día florece una actividad nueva, que ella está llamada a realizar con su gracia tan exquisitamente femenina” (Moreno, 1926, s.p.). Estas participaciones de la mujer en la esfera pública, no obstante, debían darse siempre de manera que su feminidad no corra peligro:

puesto que a la mujer de nuestra raza no se le ocurre siquiera que la energía moral exija la abdicación de su gracia y de su encanto. A su inteligencia superior, a su voluntad firme y perseverante, une su feminidad exquisita, que revela el alma plena de abnegación. (Moreno, 1926, s.p.)

Las habitantes urbanas de PU eran, por un lado, representantes de los valores tradicionales, y por otro precisaban volverse más cosmopolitas, y lo hacían sobre todo a través de la moda (de la cual eran beneficiarias predilectas, como se ve en numerosas publicidades y notas), de la apropiación de marcas visuales extraídas de modelos de *new women* que circulaban internacionalmente en la prensa. En última instancia, el ideal de la mujer urbana estaba siempre en consonancia con la más conservadora ideología de la domesticidad.⁶ La aristócrata porteña nunca tenía en PU el comportamiento transgresivo de las *flappers*, y su modernidad se daba de manera muy tenue. Más que responder a los nuevos paradigmas del ser mujer, dependía de una puesta al día respecto a Europa. También, de un borramiento de todo signo autóctono y de una adopción de modelos de belleza europeizantes.⁷

3. Imaginar la otredad: las mujeres-otras en las crónicas de viaje

Las crónicas de viaje de PU, acompañadas de enormes fotografías de muy buena calidad, presentan una “fuerte dimensión ostensiva” (Salvioni, 2015, p. 2), en tanto acercan a los lectores modernos del ámbito urbano espacios recorridos en los viajes. A partir de numerosos cronistas viajeros, la revista plantea su propia “parageografía” (Majluf, 2006, p. 27): se narra el avance del progreso en el interior del país y se construyen representaciones de las comunidades originarias, así como de otras culturas, desde una mirada signada por el exotismo y la otredad.⁸ Estas crónicas exhiben a las mujeres de las comunidades originarias, continuando la tendencia de la revista de circular cuerpos femeninos. Tal figura se constituye para el consumo del lectorado urbano en oposición a esa mujer no-otra, esa feminidad blanca y central que, sin embargo, como describimos, también es periférica respecto a versiones más modernas de feminidad que circulaban en las metrópolis. Los cronistas de *PU* emprendían largas travesías cuyas múltiples dificultades, en general asociadas al terreno, no dejaban de enumerar, y sometían a las poblaciones locales a su mirada enajenante, acorde a la escritura de viaje.

En “La selva y el indio” (1923), Atilio Chiáppori⁹ describe a los viajeros siendo trasladados a San Martín del Tabacal, un ingenio azucarero y de explotación forestal. Estas crónicas de viaje enfatizan las numerosas dificultades que implica para los viajeros llegar a sus destinos, pero a la vez la progresiva conquista de estos territorios para la explotación capitalista:

Después de las dramáticas quebradas y de los rípidos cerros andinos, bordeados en esa fantástica cornisa que, desde “Campo Quijano”, entre cien y setenta metros de altura sobre los cauces del Río Blanco y del Río Toro, le marcó al ferrocarril actual su sinuosa ruta, pero segura; después de las verdequeantes vegas y los iluminados alcores de las precordilleras salteñas y jujeñas, los viajeros del gran tren de turismo fueron trasladados, como por arte de encantamiento, al corazón mismo de la selva. (Chiáppori, 1923, s.p.)

A propósito del “indio”, el cronista se lamenta de que sus aspectos “típicos”, extraídos de las “fotografías de los exploradores”, estén desapareciendo debido a su incorporación al mercado laboral, y haya abandonado sus “clásicas” vestimentas:

Desgraciadamente, no se presentan conforme los imaginara uno, de acuerdo con las fotografías aisladas de los exploradores. El indio, hoy día, en vez de “ojotas” calza “alpargatas”; y, en cambio del “taparrabo” clásico, usa un pantalón “a rayas” con formidables rodilleras. “[...]el viajero bien comprende ya que ni la selva ni el indio ya no son lo de antes: lo del recuerdo o de la imaginación. La selva, domesticada, cuando no devastada, a base de dinamita [...]”. (Chiáppori, 1923, s.p.)

En cuanto a las mujeres, su descripción textual es distinta en tanto no hay un intento por incorporarlas al discurso de la nación. Al contrario, se les dedica un párrafo de descripción que insiste en su salvajismo, recuerdo de una vida “pintorescamente animal”:

Las mujeres, únicamente, en sus “maquillajes” y en sus rebosos, algo así como un recuerdo de la vida intensa y pintorescamente animal. Envueltas, no vestidas, en lienzos de genuina factura; descalzas y trajeadas con collares; todavía tatuadas –la mayoría de ellas se presta a la ilusión de la existencia nómada y los gustos salvajes. Pero, con todo, el viajero bien comprende que ni la selva ni el indio, ya no son lo de antes: lo del recuerdo o de la imaginación. La selva, domesticada, cuando no devastada, a base de dinamita; y el indio “industrializado” a base de “alcohol” y “disfrazado”, ora por la misma factoría que lo explota o por el “turco” mercachifle, apenas son un remedo de una leyenda. Quizá más al norte, en pleno Chaco... (Chiáppori, 1923, s.p.)

A diferencia de los hombres, que trabajan y se insertan en el mercado laboral, perdiendo así sus vestimentas tradicionales o “salvajes” (Chiáppori, 1923, s.p.), las mujeres no están vestidas sino “envueltas” (Chiáppori, 1923, s.p.). La palabra maquillaje, que figura en muchísimos artículos de *PU* sin comillas, está esta vez entrecomillado indicando que se trata de un material diferente al maquillaje que usaban las aristócratas urbanas, emblema –como ya vimos negativo, cuando usado en exceso– de la feminidad moderna. De este modo, si los hombres de las comunidades eran parcialmente incorporados al discurso de la modernidad en tanto la nación los utiliza como mano de obra barata, introduciendo violentamente ciertas costumbres como la ropa, las mujeres quedan completamente por fuera de dicha integración. Su representación permanece en la retórica de la enajenación, la otredad, y la animalización.¹⁰

No obstante, no es la única modalidad de representación de las mujeres originarias. Una nota de marzo de 1924, “Los últimos araucanos”, escrita por Mallarino,¹¹ habla sobre las comunidades originarias en Chile con un tono completamente distinto. El cronista explica que los araucanos constituyen, “en nuestros días, como un Estado dentro del Estado chileno, viven su vida y siguen apegados a sus costumbres *primitivas*” (Mallarino, 1924, s.p., la cursiva es mía), anclando así a los araucanos en el pasado nacional y no como integrantes del proyecto presente. La nota recupera las experiencias del explorador alemán Walter Rose: “Con motivo, pues, de la llegada a Buenos Aires de un explorador alemán, el señor Walter Rose, que ha permanecido entre los araucanos cerca de doce años, nos ha parecido interesante conversar con él sobre la actualidad de aquella brava gente” (Mallarino, 1924, s.p.).

El texto, a la vez que busca narrar las costumbres araucanas, se hibrida también con un registro pintoresquista o del periodismo de moda, que describe los objetos como si fueran artículos para consumo:

En cuanto a los tejidos, joyas y pirograbados en cuero o en madera hechos a manos por los araucanos, son verdaderas obras de arte. De ponchos, mantas, choapiños, alfombras, pisos, frazadas, cinturones, alforjas, no se encuentran nunca dos de colores iguales. Los araucanos tienen, en efecto, secretos importantísimos para la fabricación de materias colorantes que no destiñen ni palidecen nunca al sol ni al agua. (Mallarino, 1924, s.p.)

Esta tendencia al pintoresquismo se ve también en la descripción de costumbres: rasgos culturales que podrían parecer escandalosos, como la poligamia o los ritos matrimoniales, se figuran acá pintorescos:

En religión es fetichista, pero sus grandes respetos y temores están dedicados a los volcanes [...] Volviendo a la cuestión marital, cuéntanos Rose que existen dos clases de matrimonio: el que se celebra como un contrato comercial en que el novio compra a la novia –aún contra la voluntad de ella–, pagándola en sacos de trigo, en vacas o en ovejas, fríamente. El otro es el matrimonio por amor, que es muy simpático y pintoresco.

Tal unión debe comenzar con una fuga de los enamorados, que se ponen de acuerdo en secreto, y, de preferencia una noche en de tempestad en las montañas nativas. (Mallarino, 1924, s.p.)

Allí donde la modernidad no alcanza a “transculturar” (Rama, 1982) las comunidades originarias, las mujeres aparecen representadas como expresiones de un ideal y, alejadas ya del ámbito de lo salvaje, responden a los ideales de lo bello. Las imágenes están acompañadas de textos con adjetivos exultantes, tales como: “a la puerta de la ruca fabrican sus maravillosos tejidos” (Mallarino, 1924, s.p.). El cuerpo del texto las representa viviendo de a siete con un mismo hombre, “juntas en perfecta armonía, entregadas a los trabajos domésticos y a las labores del hogar” (Mallarino, 1924, s.p.). Dos fotos de araucanas con prendas y ornamentos vistosos llevan los epígrafes: “entre las araucanas abundan finos tipos de belleza” y “son inteligentes, trabajadoras y francamente comunicativas” (Mallarino, 1924, s.p.). Como puede verse, los epítetos usados en estas representaciones femeninas buscan exaltar la otredad suprimiendo todo tipo de conflicto. El tono pintoresco con que se describe la poligamia, costumbre que podría resultar escandalosa a la ideología de la revista, así como los adjetivos usados para narrar a las mujeres, buscan generar de la otredad absoluta, no un escándalo sino un producto cultural digerible y apto tanto para la formulación de un pasado nacional como para el consumo de los lectores de prensa periódica en la sociedad porteña.

Conclusiones

En conclusión: la identidad femenina responde a una posición dentro de un sistema atravesado por versiones locales de lo moderno. La formulación de la figura de mujer moderna fue conflictiva en *PU* en más de un sentido. Implicó una pugna entre los valores tradicionales y la modernidad, y visibilizó los procesos violentos que conlleva la renovación de la feminidad en una sociedad que, sólo moderna a medias, aún consideraba cuestionable la aparición de la mujer en la esfera pública. En el momento en que se definía en Argentina el proyecto nacional y el modelo de mujer correspondiente, la perpetuación del mito de blancura en la imagen de mujer argentina parece fundamental. La mujer de las comunidades originarias puede funcionar como representante de la barbarie opuesta a la mujer blanca urbana, que sostiene el sema de la civilización. Pero también, la mujer blanca urbana puede representar un costado conflictivo de la modernidad: la redefinición de los roles de género y la creación de una subjetividad femenina nueva, la *mujer moderna*. La figura de la mujer originaria aparece también excesivamente estetizada, representando el sema estable de la tradición ante la barbarie de la modernidad urbana. Su representación se da sin conflictos, mientras que la de la mujer moderna se figurará heterogénea, inestable, contradictoria. Así sucedía con las jóvenes aristócratas, constantemente tensionadas entre ser lo suficientemente modernas y a la vez portadoras de la tradición.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1917). Editorial. *Plus Ultra*, 2(11), s.p.
- Anónimo. (1918). Editorial. *Plus Ultra*, 3(35), s.p.
- Anónimo. (1926). Editorial. *Plus Ultra*, 11(122), s.p.
- Ariza, Julia. (2017). *Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del Siglo XX (1910-1930)* [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9994>
- Ariza, Julia. (2015). Las otras. Presencia de lo oriental, lo afroamericano y lo indígena en la representación de mujeres en la prensa periódica ilustrada argentina de las primeras décadas del siglo XX. *19e20*, X(1). <https://www.doi.org/10.52913/19e20.X1.10a>
- Armstrong, Nancy. (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Cátedra.
- Carbonetti, María. (2004). *Distinción y periferia en el discurso de la prensa ilustrada: Plus Ultra (1916-30)* [Tesis de doctorado]. University of British Columbia. <https://dx.doi.org/10.14288/1.0092417>
- Chiáppori, Atilio. (1923). La selva y el indio. *Plus Ultra*, 8(91), s.p.
- Fernández, Guillermo. (2014). Formas de construcción de otredad. La representación de los viajes de la Fragata Sarmiento a través de Caras y Caretas (1899-1910). *Identidades*, 6(4), 71-89. <https://tinyurl.com/2ckyj5km>
- Giorgi, Gabriel. (2014). La lección animal. Pedagogías Queer. En *Formas comunes. Animalidad, política, cultura* (s.p.) [Libro digital, EPUB]. Eterna Cadencia.
- Gluzman, Georgina. (2016). Un monumento para las mujeres de la patria: movimientos femeninos, arte y memoria en la ciudad de Buenos Aires de principios de siglo XX. *Nierika*, (9) 35-49. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077915006>
- Gramuglio, María Teresa. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Municipal de Rosario.
- Hershfield, Joanne. (2008). *Imagining la Chica Moderna. Women, nation, and visual culture in Mexico, 1917-1936*. Duke University Press.
- Ludmer, Josefina. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil.
- Majluf, Natalia. (2006). Pattern Book of Nations: The Costume Book in Asia and Latin America, ca. 1800-1860. En AA. VV., *Reproducing Nations: The Costume Book in Asia and Latin America, ca. 1800-1860* (pp. 15-56). Americas Society.
- Mallarino, Eduardo. (1924). Los últimos araucanos. *Plus Ultra*, 9(95), s.p.
- Masiello, Francine. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo.
- Moi, Toril. (2007). *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- Moreno, Mercedes. (1926). La aristocracia porteña. *Plus Ultra*, 11(122), s.p.
- Orlando, Diego A. (2006). *Plus Ultra: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica. El Matadero. Revista crítica de literatura argentina, segunda época*(4), s.p.

- Pollock, Griselda. (2000). What's Wrong with Images of Women? En AA. VV., *Representation and Photography: A Screen Education Reader* (pp.77-86). Red Globe Press.
- Pratt, Mary Louise. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. FCE.
- Rama, Ángel. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Richard, Nelly. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 5(9), 127-139. <https://tinyurl.com/2c2mbjmb>
- Roldán, Belisario. (1916). Homenaje del poeta a la mujer argentina. *Plus Ultra*, 1(1), s.p.
- Said, Edward. (2008). *Orientalismo*. De bolsillo.
- Salvioni, Amanda. (2015). El silencio de las imágenes. Las ilustraciones a *Una excursión a los indios ranqueles*. *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, 7(1), 107-136.
- Sarlo, Beatriz. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- Tossounian, Cecilia. (2020). *La Joven Moderna in Interwar Argentina*. University of Florida Press.

NOTAS

- 1 Mientras que *Caras y Caretas* medía 25 centímetros de alto y 16 de ancho, PU medía 10 centímetros más de cada lado y contenía la mitad de las páginas pero de un papel de gramaje mucho más alto, lo que la hacía una revista más gruesa y mucho más pesada. La calidad de la edición se va haciendo mejor con el correr de los años. El papel se va engrosando y van ganando preeminencia las fotografías de página completa por sobre las reproducciones de óleos e ilustraciones. Mientras que CyC costaba 20 centavos, PU costaba un peso. Si en CyC priman publicidades de productos familiares o de consumo diario que indican un lectorado popular, las publicidades de PU indicarían que el lectorado que la revista va definiendo es más bien burgués, ya que se publicitan, con el correr de los años, productos cada vez más lujosos como automóviles, muebles para casas de vacaciones y objetos importados.
- 2 Consideramos algo característico de la década la convivencia entre una formulación de mitos nacionalistas, configurados alrededor del centenario y todavía asuntos centrales en la década del veinte, e importación de rasgos culturales cosmopolitas como vía de acceso a la modernización. En términos de Gramuglio, una conjunción entre “nacionalismo y cosmopolitismo”, que sostiene “la necesidad de considerar las literaturas nacionales en el interior de sistemas o “redes” transnacionales” (2013, p. 368). Particularmente, el eje nacionalismo y cosmopolitismo como clave para el análisis de la revista Sur resulta inspirador en tanto habilita ver también cómo influyeron estos cruces en *Plus Ultra*.
- 3 Buscamos alejarnos de la llamada “crítica imagen de mujer” (Moi, 2007) en tanto conjunto de imágenes fijas cuya evolución en el tiempo se puede catalogar. Más bien, creemos que la idea de imágenes de mujer “necesita ser desafiada y reemplazada por la noción de la mujer como signifiante en un discurso ideológico en el marco del cual una puede identificar los significados que son adjudicados a las mujeres en distintas imágenes y cómo estos significados son construidos en relación con otros significantes dentro de ese discurso” (Pollock, 2000, p. 78). Un aporte fundamental en este sentido será el de Francine Masiello, cuyo estudio está “dedicado más bien al tráfico constante de representaciones de mujeres y sobre mujeres que están mediadas por el lenguaje y los efectos de la ideología en la escritura” (1997, p. 2). Estas concepciones insisten en el “carácter relacional” (Richard, 1994) de las identidades de género y resultaron fundamentales en la redacción de esta monografía.

- 4 Una de las inflexiones más transgresoras en Argentina fue la de la joven moderna o *flapper*, analizada por Tossounian (2020). Las *flapper* impusieron nuevas formas de visibilidad tanto en la vía pública como en la cultura de masas, monopolizando las florecientes tecnologías de los magazines, los cómics, las publicidades y las pantallas cinematográficas; configuraron su subjetividad a partir de su exhibición y su forma peculiar de aparecer. La frivolidad fue su marca y su imagen se configuró a partir de una moda transgresiva: pelo corto (*bobbed hair*), vestidos de corte recto, maquillaje pesado y, algunas veces, apariencia andrógina. En los folletines, por ejemplo, eran jóvenes de conducta excesiva cuyos comportamientos (sexo premarital, relaciones desviadas, consumo de drogas, defensa del divorcio) solían conducir a un desenlace trágico (suicidio, enfermedad, drogadicción, caída). Actora de una performance de género completamente nueva, su presencia en la cultura de masas significó la puesta en circulación de versiones locales de esta figura internacional.
- 5 Se asociaba a las mujeres de *PU* con las mujeres patricias, que habían participado en la historia de la independencia sin quebrantar las áreas apropiadas de acuerdo a su género: donando joyas al estado, y entregando a sus hijos como soldados. Sobre la asociación de la mujer burguesa en la década del veinte con las mujeres patricias ver el artículo de Georgina Gluzman (2016).
- 6 La ideología de la domesticidad es la principal en las “Páginas femeninas” y otras notas destinadas a mujeres de *PU*, en donde se habla del cuidado de la familia como último destino femenino y se expone como modelo femenino al “ángel del hogar”. Sobre esta conformación de la ideología de la domesticidad y el ámbito de lo privado como esfera donde se desenvuelve el mundo de la feminidad, véase: Armstrong (1991).
- 7 El borramiento de los rasgos autóctonos es trabajado por Ariza en su tesis doctoral (2017). No en todos los países latinoamericanos la adopción de marcas visuales de la *new woman* significó un borramiento de rasgos autóctonos en las mujeres. En México, por ejemplo, se dio una fusión entre rasgos autóctonos y el estilo de las *flappers*, como puede verse en Hershfield (2008).
- 8 Existe una copiosa bibliografía sobre el tratamiento de la otredad en la literatura de viajes, que abarca desde textos clásicos, como los de Said (2008) y Pratt (2010), hasta aproximaciones más específicas, que abordan la representación de la otredad en crónicas de viaje publicadas en la prensa a principio de siglo en Argentina (Fernández, 2014). Para nuestro análisis, buscamos destacar la contraposición entre la construcción de una feminidad central y aquellas feminidades que constituyen su negativo, inspirándonos en el artículo de Julia Ariza (2015).
- 9 Atilio Chiáppori (Buenos Aires, 1880-1947) fue un escritor y crítico de arte modernista argentino, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Se dedicó a la crítica artística y a la museografía.
- 10 Existe copiosa bibliografía sobre la animalización de las figuras femeninas. Para nuestra investigación, hemos tomado como inspiración las reflexiones de Giorgi sobre un “anudamiento sistemático entre animalidad y disidencia sexual” (2014, s.p.).
- 11 Eduardo Carrasquilla Mallarino (Bogotá, 1877 - San Justo, 1956) fue un escritor, poeta y periodista colombiano que realizó gran parte de su actividad en Argentina, incluyendo algunas letras de tango. Publicó, entre otros, en *Caras y Caretas*, *La Razón* y *La Novela Semanal*.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855484013/7855484013.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Luz Salazar Landea

REPRESENTACIONES DE MUJERES Y CRÓNICAS DE VIAJE EN EL MAGAZINE ILUSTRADO *PLUS ULTRA* (1916-30)

Travel Chronicles and the Representation of Women in the Illustrated Magazine *Plus Ultra* (1916-30)

Cuadernos de Literatura

núm. 28, e2814, 2025

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

revistas@unne.edu.ar

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.288984>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.